



# Acessibilidade audiovisual:

produção inclusiva nos contextos acadêmicos, culturais e nas plataformas web

Lucinéa Marcelino Villela [org.]

canal6 editora



# Acessibilidade audiovisual:

produção inclusiva nos contextos  
acadêmicos, culturais e nas  
plataformas web



Lucinéa Marcelino Villela [org.]

# Acessibilidade audiovisual:

produção inclusiva nos contextos  
acadêmicos, culturais e nas  
plataformas web



**canal6** editora

Rua Machado de Assis, 10-35  
Vila América | CEP 17014-038 | Bauru, SP  
Fone/fax (14) 3313-7968 | [www.canal6.com.br](http://www.canal6.com.br)

---

A174      Acessibilidade audiovisual: produção inclusiva nos contextos acadêmicos, culturais e nas plataformas web / Lucinéa Marcelino Villela (org.). – - Bauru, SP: Canal 6, 2017.  
139 p. ; 21 cm.

ISBN 978-85-7917-413-1

1. Recursos acessíveis. 2. Acessibilidade. 3. Recursos audiovisuais. 4. Produção inclusiva. I. Villela, Lucinéa Marcelino. II. Título.

CDD: 371.9

---

Copyright© Canal 6, 2017

Direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial sem a autorização prévia da Canal 6 Editora e da organizadora.

# APRESENTAÇÃO

---

Dia virá, talvez, em que a tradução será considerada como algo em si mesmo.  
(Jorge Luis Borges, *Esse Ofício do Verso*).

A tradução audiovisual é uma área de pesquisa que tem sido bastante explorada no meio acadêmico brasileiro nos últimos dez anos, contudo, é no mercado audiovisual que as grandes conquistas são mais perceptíveis. Já existem diversos Festivais de Cinema que incluem em sua produção os recursos de tradução audiovisual e de acessibilidade, sejam a audiodescrição e a legendagem produzidas ao vivo, como o recurso de LIBRAS em sessões com debates. Museus, galerias, teatros e até carnavais aos poucos têm oferecido os mesmos recursos para incluir em seus eventos o público com deficiência auditiva e visual.

Felizmente acessibilidade audiovisual não é mais um termo desconhecido pela grande maioria dos brasileiros, e em nosso livro apresentaremos uma pequena amostra do que o grupo de Pesquisa Mídia Acessível e Tradução Audiovisual (MATAV) produziu nos últimos três anos, sempre com foco nas pessoas com deficiência auditiva e visual e no treinamento e formação de futuros profissionais nesse mercado tão promissor.

Parece que foi ontem que iniciamos de forma provisória e com muita expectativa as atividades do MATAV com alunos de Jornalismo e Radialismo da Unesp de Bauru e com a contribuição valiosa de colegas formados em Tradução e Letras. Nosso “ontem” de fato ocorreu em 2013, com ideias criativas de um grupo animado, que em sua maioria nunca tinha ouvido falar de acessibilidade audiovisual ou de audiodescrição. Mesmo assim, nada impediu que criássemos no mesmo ano o primeiro evento do MATAV, chamado *Sense and Sensibility*, uma mostra durante a Semana de Comunicação (SECOM). Em uma sala de aula da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC), todos visitantes tiveram a oportunidade de visitar um espaço destinado para cada um dos cinco sentidos: uma bancada com temperos e alimentos para estimular o olfato e o paladar; uma obra em tecidos feita pelos alunos de Design para que os visitantes descobrissem sua

forma usando o tato e os episódios da websérie #E\_vc? com audiodescrições e legendas para surdos e ensurdecidos.

Toda a concepção do projeto foi de autoria do grupo, seus membros estudaram as concepções de tradução audiovisual de Jorge Díaz-Cintas, Pilar Orero, Pablo Romero-Fresco e Anna Matamala e puderam aplicá-las nas sessões sensoriais. A sala *Sense and Sensibility* recebeu muitos visitantes dos cursos de Comunicação da FAAC, assim como o produtor e a protagonista da webserie #E\_vc? (Fernando Barbosa da Silva e Flora Paulita).

Em maio de 2014, organizamos um fotodocumentário sobre os 50 anos da Ditadura no Brasil. A equipe do MATAV foi dividida para que fossem escolhidas fotos que marcaram o período de mais de 20 anos de Ditadura no Brasil. O produto final foi apresentado em alguns congressos, inserido no canal do YOUTUBE do MATAV (<https://www.youtube.com/channel/UCE3jWWXp26tg5A87veXo5hA>) e produzimos um artigo em periódico acadêmico (<http://dx.doi.org/10.5007/2175-7968.2016v36n2p46>). Em 2015 nosso foco foi a produção de acessibilidade para outra websérie, desta vez *Armadilha*.

Além das reuniões e produções do grupo, realizamos dois Simpósios de Comunicação e Acessibilidade em parceria com o Grupo de Estudo em Linguagem e Mídias Sonoras (GELMS), coordenado pela Profa. Dra. Suely Maciel.

Depois de três greves e quatro longos anos, nossos membros dedicam-se desde 2016 a projetos individuais, preparam-se para ingressar no mestrado ou na vida profissional e não poderíamos deixar de marcar nossos primeiros anos com uma obra que registra um pouco de nossos projetos e descobertas sobre o mundo da acessibilidade que nunca para de inovar.

A tradução inescapavelmente faz parte desta obra que é composta por oito capítulos, todos elaborados por pessoas envolvidas de uma forma ou de outra com Produção e Tradução Audiovisual. Além dos membros do MATAV, contamos com as seguintes convidadas: a Profa. Dra. Suely Maciel, docente do Departamento de Ciências Humanas da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Unesp, a jornalista Flávia Nosralla de O. Caruso e as especialistas em audiodescrição Kemi Oshiro e Daniella Forchetti.

O primeiro capítulo intitula-se “Produzir com qualidade: o papel do produtor em audiodescrição”. Kemi Oshiro é especialista em audiodescrição pela Universidade Federal de Juiz de Fora e traz para nossa obra uma grande contribuição para a área de produção e direção de audiodescrição.

A autora enfatiza em seu texto a importância da figura do diretor para que o produto final tenha mais qualidade e seja melhor compreendido pelo seu público-alvo. Em seu texto, encontramos excertos de entrevistas com Fernando Pozzobon e Liliana Tavares, dois diretores de audiodescrição.

Ana Beatriz Stamato e Carolina Molina, recém formadas em Radialismo pela FAAC, relatam no segundo capítulo os desafios e os resultados do projeto de audiodescrição da webserie #E\_vc?. Encontramos no capítulo o embasamento teórico sobre AD e as leis e normativas brasileiras relacionadas ao recurso no contexto de produção audiovisual. O conceito e as características inovadoras do gênero websérie também são apresentados e, no encerramento do capítulo, é feito o estudo de caso de #E\_vc?, websérie premiada no LA.WEBFEST, em Los Angeles, na categoria melhor docudrama.

No capítulo seguinte, Jorge Salhani, a organizadora deste livro e Vinícius Laureto demonstram os resultados de outro projeto de pesquisa do MATAV: a acessibilidade da websérie *Armadilha*. Os desafios foram bem diferentes dos que enfrentamos em #E\_vc?, tendo em vista que em *Armadilha* a linguagem utilizada é humorística e não há uma serialização de seus capítulos. Além disso, no capítulo são apresentados trechos do roteiro de AD, as escolhas feitas pelo grupo no que se refere à linguagem obscena ou erótica e ainda as especificidades técnicas de pré e pós produção da websérie.

No quarto capítulo, Daniella Forchetti relata as etapas de seu projeto sobre uma pintura de Di Cavalcanti, envolvendo dança, pintura e audiodescrição para surdocegos. Tomando como base teórica os preceitos de Rudolf Laban, a autora nos insere em um universo particular em que o recurso de AD é aplicado para pessoas surdocegas nas danças, um contexto cultural ainda árido no Brasil.

No capítulo seguinte, apresento um estudo de caso sobre o uso pedagógico de legendas intralinguísticas no ensino de língua inglesa para cursos de Comunicação. Esse trabalho fez parte de meu primeiro projeto de pesquisa trienal no Departamento de Ciências Humanas da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Unesp, Bauru. As legendas intralinguísticas servem de apoio para os alunos que necessitam de um insumo ao assistir vídeos em língua estrangeira (língua inglesa). Demonstraremos por meio de gráficos e de alguns depoimentos de alunos que o recurso foi extremamente eficaz em turmas distintas de radialismo e jornalismo.

No sexto capítulo, “Proposta de um novo modelo de acessibilidade: a audiodescrição e a importância da coerência com a obra original e seu

público alvo”, Ana Beatriz Taube Stamato e Maria Cristina Gobi apresentam a perspectiva da audiodescrição na Era da convergência. Seguindo os conceitos sobre AD de Bernd Benecke e de Pablo Romero-Fresco, o texto demonstra como os recursos de acessibilidade podem trazer novas possibilidades para produção audiovisual.

No penúltimo capítulo do livro, Flávia Nosralla de O. Caruso e Suely Maciel nos apresentam com um trabalho bastante popular no contexto de comunicação de massa. A audiodescrição de personagens de telenovelas brasileiras foram seu objeto de estudo e foi produzida para duas instituições de pessoas com deficiência, uma de Bauru e outra de Americana.

Para encerrar nosso livro, a autora Kemi Oshiro relata em espanhol um pouco de sua pesquisa de mestrado feita na Universitat Pompeu Fabra. Em *La imagen hablada* conhecemos um pouco da história dos *comentadores* do cinema mudo, figuras importantes para a compreensão das películas. A autora faz um paralelo entre os *comentadores* e os audiodescritores e comprova que é imprescindível a formação de especialistas que transformam com precisão em palavras as imagens de cada cena dos filmes.

Esperamos que esta coletânea sirva de apoio e inspiração a pesquisadoras nas áreas de tradução, comunicação e de acessibilidade cultural. Agradecemos ao Departamento de Ciências Humanas (DCHU) da FAAC pelo financiamento do livro e a todos os autores que compartilharam conosco suas descobertas, resultados de leituras, produções e, principalmente, sua grande paixão pelas temática de Acessibilidade, Tradução e Inclusão.

*Lucinéa Marcelino Villela*

Doutora em Comunicação e Semiótica

Docente do Departamento de Ciências Humanas (FAAC- Unesp)



Sala "Sense and Sensibility". Unesp-Bauru, 2013.

Nomes da esquerda para direita, fileira do fundo:  
Grégory Damaso, Bruna Aparecida Lima Chaves,  
Vinícius Laureto de Oliveira, Dimitrios Alexandros  
Meimaridis, Maicon José de Faria Milanezi,  
Thalita Bianchini Campos e Giseli Bueno Berti.

Meio, em pé: Vivian Priscila Capobianco e  
Gabriela Staffa

Agachadas: Lucinéa Marcelino Villela,  
Flora Paulita, Carolina Soares Molina e  
Ana Beatriz Taube Stamato.



Sala "Sense and Sensibility". Unesp-Bauru, 2013.

Nomes da esquerda para direita, fileira da frente: Thalita Bianchini Campos, Ana Beatriz Taube Stamato, Carolina Soares Molina, Gabriela Staffa, Grégory Damaso, Giseli Bueno Berti e Lucinéa Marcelino Villela.

Nomes da esquerda para direita, fileira do fundo: Maicon José de Faria Milanezi, Vinícius Laureto de Oliveira e Dimitrios Alexandros Meimaridis.

# SUMÁRIO

---

## **CAPÍTULO I**

PRODUZIR COM QUALIDADE: O PAPEL DO PRODUTOR EM  
AUDIODESCRIÇÃO ..... 11

*Kemi Oshiro Zardo*

## **CAPÍTULO II**

A ACESSIBILIDADE PARA OS NOVOS  
FORMATOS DA INTERNET: AUDIODESCRIÇÃO DA WEBSÉRIE #E\_VC? ..... 27

*Ana Beatriz Taube Stamato*

*Carolina Soares Molina*

## **CAPÍTULO III**

PRODUÇÃO DE AUDIODESCRIÇÃO EM CONTEÚDOS ONLINE:  
WEBSÉRIE ARMADILHA ..... 45

*Jorge Salhani*

*Lucinéa Marcelino Villela*

*Vinicius Laureto*

## **CAPÍTULO IV**

A MOÇA DE DI CAVALCANTI: DIÁLOGOS INTERSEMIÓTICOS ENTRE  
PINTURA, DANÇA E AUDIODESCRIÇÃO, CORPORIFICAÇÃO DAS  
PALAVRAS PARA O PÚBLICO SURDOCEGO ..... 59

*Daniella Forchetti*

## **CAPÍTULO V**

USO DE LEGENDAS INTRALINGUÍSTICAS APLICADAS AO ENSINO DE  
LÍNGUA INGLESA EM CURSOS DE RADIALISMO E JORNALISMO ..... 75

*Lucinéa Marcelino Villela*

## **CAPÍTULO VI**

PROPOSTA DE UM NOVO MODELO DE ACESSIBILIDADE: A  
AUDIODESCRIÇÃO E A IMPORTÂNCIA DA COERÊNCIA COM A OBRA  
ORIGINAL E SEU PÚBLICO ALVO ..... 101

*Ana Beatriz Taube Stamato*

*Maria Cristina Gobbi*

**CAPÍTULO VII**

AUDIODESCRIÇÃO DE PERSONAGENS COMO RECURSO DE  
ACESSIBILIDADE À TELENOVELA BRASILEIRA .....113

*Suely Maciel*

*Flávia Nosralla de O. Caruso*

**CAPÍTULO VIII**

LA IMAGEN HABLADA.....125

*Kemi Oshiro Zardo*

# PRODUZIR COM QUALIDADE: O PAPEL DO PRODUTOR EM AUDIODESCRIÇÃO<sup>1</sup>

---

Kemi Oshiro Zardo<sup>2</sup>

## INTRODUÇÃO

A partir de uma primeira observação, pode-se dizer que um filme trata de uma história ou de um acontecimento contado por meio de imagens. Porém, até que ele esteja pronto para ser exibido e representado pela figura do diretor, muita gente está envolvida para que nenhum detalhe seja esquecido. Pensemos na produção de um longa-metragem: o que é necessário para que um filme saia do papel e ocupe a tela das salas de cinema? Quem são as pessoas envolvidas? Em um filme, há a participação de diferentes pessoas (cumprindo funções diversas).

Como bem lembra Giannasi (2007, p. 23), “Os profissionais que atuam na produção de um filme estão divididos em várias equipes.” A autora divide essas equipes por área de atuação e dentre elas estão:

- a equipe de produção, que inclui o produtor, o produtor executivo, o diretor de produção, o produtor de set, o produtor de finalização e o assistente de produção;
- a equipe de roteiro, que inclui os roteiristas, os dialogistas e os pesquisadores (quando são necessários);

---

1 Este artigo é uma síntese do trabalho de conclusão do curso de Especialização em Audiodescrição intitulado “Produzir com qualidade: o papel do produtor em audiodescrição”, elaborado por Kemi Oshiro Zardo, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dra. Lara Pozzobon, e defendido em outubro de 2015, na Universidade Federal de Juiz de Fora, em Minas Gerais.

2 Mestre em Cinema, Especialista em audiodescrição.

- a equipe de direção, que inclui o diretor e seus dois assistentes, o continuísta, o produtor de elenco, os atores e os dublês.

E o número de profissionais envolvidos aumenta se somarmos a essas as equipes de fotografia, arte, som direto, montagem, edição de som e finalização. São mais de cinquenta funções na produção de um único filme.

Assim como no cinema, a realização de uma audiodescrição (AD) também envolve diferentes pessoas e o processo é repleto de detalhes. Porém, o número de funções em uma equipe de AD é menor do que na produção de um longa-metragem. Estudos já estabelecem, e a prática da AD aceita e utiliza, três funções básicas para esse processo: o *roteirista*, audiodescritor que produzirá o texto descritivo de determinado produto, o *consultor*, audiodescritor com deficiência visual que analisa e revisa o roteiro, e o *narrador*, audiodescritor que faz a leitura (ao vivo ou gravada) do roteiro de audiodescrição.

A equipe de audiodescrição é ampliada quando pensamos em técnicos de áudio (seja para a gravação em estúdio ou para a montagem da cabine em uma sessão ao vivo), guias de mobilidade (pessoas que auxiliam no deslocamento e mobilidade das pessoas com deficiência visual na recepção e durante um evento acessível), tradutores (quando o filme está em língua estrangeira e necessita de tradução), diretores de estúdio, etc.

Ainda no cinema, uma das funções mais importantes, e não se trata do glamour e da importância dados ao diretor e aos atores, é a que desempenha o diretor de produção. Dentro da equipe que integra, ele é quem vai coordenar o passo a passo (ou o dia a dia) das filmagens para que elas ocorram dentro do prazo e do orçamento pré-definidos. Ele tem uma função de muita responsabilidade e que exige um comportamento específico da pessoa que a desempenha. Por exemplo, um produtor deve ser organizado (e saber operar as inúmeras planilhas de produção), proativo (pois ele tem que estar a postos para resolver qualquer imprevisto), negociador (porque muitas vezes ele necessitará reagendar horários, prazos, entregas, etc.) e deve saber se relacionar (uma vez que é ele quem faz a ligação entre estúdio, atores, figurinistas, maquiadores, eletricitas, etc.). Dentro das diferentes equipes que compõem o quadro geral de profissionais que trabalham na realização de um filme, cada pessoa deve ter qualidades e habilidades específicas, e essas que foram mencionadas são apenas algumas das desejáveis para um produtor, existem ainda muitas outras.

Em uma equipe de AD não é diferente: há funções distintas com necessidades de habilidades específicas. Um bom exemplo é dado por Motta

(2010), que apresenta as habilidades necessárias aos profissionais de uma equipe de AD: o audiodescritor-narrador precisa ter impostação vocal, clareza, entonação e adequação da voz com o gênero de espetáculo, já o audiodescritor-roteirista precisa de um bom conhecimento da língua portuguesa, intimidade com a elaboração de textos e técnicas de sumarização, além de toda a pesquisa e conhecimento sobre o espetáculo.

Se continuarmos traçando paralelos entre as funções de uma produção cinematográfica e as de uma equipe de AD, muitas outras características em comum aparecerão.

A partir desse viés, o presente trabalho busca propor a figura de um produtor dentro das competências de uma equipe de AD em produções para o cinema (seja em uma AD gravada ou ao vivo, quando apresentadas em festivais de cinema). Sabe-se que as equipes de AD são enxutas (contam com um número reduzido, e muito pequeno, se comparado a uma equipe de realização de um filme), porém, sua demanda requer atenção em diferentes áreas; elas vão desde um primeiro contato com o cliente (muitas vezes explicando o que é e para que serve o recurso da AD) até a entrega do produto final (a gravação em áudio do roteiro ou a produção da sessão acessível na qual o roteiro será narrado ao vivo), passando pela consultoria, revisão, agendamento de horários de estúdio, contratação de narradores, técnicos de áudio, etc. Para isso, o ideal é que haja alguém na equipe que tome a posição de um produtor de AD para aquele determinado trabalho.

Dessa forma, este capítulo busca esclarecer que existe uma demanda de mercado, uma vez que as empresas de AD (serviço novo e em franca expansão especificamente no Brasil) aprendem e desenvolvem na prática suas funções, sem o tempo ideal de planejar as ações e dividir as funções. Este capítulo também buscar apresentar as melhorias ocorridas em um processo de AD quando há a interferência de um produtor. Para isso, três perguntas foram elaboradas com o objetivo de explicar melhor como esse produtor atuaria na equipe. São elas:

1. É necessária a figura de um audiodescritor-produtor na equipe de audiodescrição?
2. Como seria a atuação desse produtor?
3. Que melhorias podem ser alcançadas com a entrada de um audiodescritor-produtor na equipe?

A ideia, além das experiências da autora, foi conhecer, por meio de entrevistas, outros dois audiodescritores que atuam como produtores (experiências muito mais empíricas do que teóricas): Liliansa Tavares, do Festival VerOuvindo, em Recife, e Fernando Pozzobon, do Festival Assim Vivemos, no Rio de Janeiro.

O tema da audiodescrição, de forma geral e ampla, ainda é muito recente e se aplicarmos essa demanda ao tema específico sobre produção, o número de trabalhos e obras que o discutem é ainda mais reduzido. Essa foi uma dificuldade enfrentada na pesquisa, por isso, optamos pela análise, a partir de uma entrevista, das experiências vividas por profissionais que já atuam no mercado. Para suprir a necessidade de embasamento teórico, realizamos a pesquisa bibliográfica de algumas obras sobre AD e outras que abordam a função do produtor no cinema.

## AUDIODESCRIÇÃO COMO FERRAMENTA DE CONSTRUÇÃO

Em tempos em que o Brasil apresenta 23,9% de sua população com algum tipo de deficiência (IBGE, 2012), “fechar os olhos” para a acessibilidade é quase incoerente. Os números seguem assustando quando mostram a parcela de pessoas com algum tipo ou grau de deficiência visual. De acordo com Sasaki (2003, p. 2), “O paradigma da inclusão social consiste em tornarmos a sociedade toda um lugar viável para a convivência entre pessoas de todos os tipos e condições na realização de seus direitos, necessidades e potencialidades.”

Entre os recursos que possibilitam quebrar as barreiras que tornam as informações inacessíveis está a audiodescrição. Apresentamos a seguir uma das mais completas definições sobre o que é a AD:

A audiodescrição é um recurso de acessibilidade que amplia o entendimento das pessoas com deficiência visual em eventos culturais, gravados ou ao vivo [...] É uma 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. (MOTTA; ROMEU FILHO, 2010, p. 7).

Abordando o conceito prático, a pesquisadora espanhola Hurtado afirma que a audiodescrição

Trata-se de uma narração inserida nos espaços onde o texto audiovisual não apresenta elementos acústicos e que se descreve o que se vê, o que está acontecendo na tela. Uma vez que as imagens são traduzidas em palavras, podemos afirmar que estamos diante de uma nova modalidade de tradução intersemiótica. (HURTADO, 2007, p. 55, grifo da autora, tradução nossa)<sup>3</sup>.

Simplificando esse conceito de “tradução intersemiótica”, Franco e Silva (2010, p. 23) tratam a AD como a “[...] transformação de imagens em palavras para que as informações-chave transmitidas visualmente não passem despercebidas.” E Benecke (2004 apud SEIBEL, 2007, p. 170, tradução nossa) diz: “Se descreve tudo o que se vê.”<sup>4</sup>

## A EXPERIÊNCIA DA CAIXA PRETA: A AUDIODESCRIÇÃO VAI AO CINEMA

No cinema, a audiodescrição pode ocorrer de duas formas (assim como sua transmissão): com a narração *ao vivo* ou *gravada* e transmitida de forma *aberta* ou *fechada*. O procedimento para uma sessão com audiodescrição ao vivo e com transmissão fechada começa com a instalação de uma cabine, como as de tradução simultânea, geralmente no fundo na sala de cinema, onde o narrador pode enxergar toda a tela. Conforme chegam ao cinema, os usuários do recurso de audiodescrição recebem fones de ouvidos ligados a um aparelho de recepção portátil. Durante a sessão, apenas as pessoas com os fones escutarão a AD que está sendo feita pelo narrador diretamente da cabine. A AD gravada, por sua vez, gera como produto final uma faixa de áudio que pode ser mixada ao som original do filme, para que ela se encaixe às janelas de inserção do filme (ou seja, nos momentos em

---

3 Trecho original: “Se trata de una narración que se inserta en los espacios en los que el texto audiovisual no presenta elementos acústicos y que describe aquello que se ve, lo que está ocurriendo en pantalla. Puesto que las imágenes se traducen a palabras, podemos afirmar que estamos ante un nuevo tipo de traducción intersemiótica.”

4 Trecho original: “Se describe todo lo que se ve”.

que não haverá sobreposição em falas ou sons importantes). A AD gravada<sup>5</sup> aparece nos DVDs que contêm o recurso de acessibilidade ou ainda em sessões em que há a transmissão do recurso de forma aberta (sem a utilização de fones), fazendo com que todos os presentes na sala de cinema escutem o áudio do filme e também a AD.

Independentemente da forma como a AD será exibida, para que ela atinja seu público-alvo, é necessário pensar não somente na produção do roteiro, consultoria, narração e gravação (quando a AD é gravada), mas é imprescindível planejar, organizar e produzir também a sessão acessível na qual será exibido esse recurso. Para alguns, esta tarefa pode ser óbvia, aproximar o público das atividades culturais oferecidas com AD, mas infelizmente, nem sempre é fácil promover esse encontro. Para cuidar de todos os detalhes (desde a realização de uma AD de um filme até o momento de sua exibição), o melhor e, por que não arriscar dizer, mais seguro a fazer é destacar uma pessoa da equipe como coordenador dessas tarefas. Traçando um paralelo com o cinema, essa figura seria uma espécie de “produtor”.

## **POR TRÁS DAS CÂMERAS: O PRODUTOR COMO PEÇA-CHAVE PARA A REALIZAÇÃO DE UM FILME**

A realização de um filme é um processo complexo. Dentre as muitas funções em um set de filmagem está a equipe de produção, que é a responsável pelo andamento do filme. A equipe de produção é composta, basicamente<sup>6</sup>, pelo produtor, o produtor executivo e o diretor de produção. O produtor é a pessoa que controla os recursos do projeto e deve conhecer a legislação e os mecanismos de captação de recursos, o produtor executivo é o indivíduo que administra os recursos captados pelo produtor e sua principal habilidade deve ser a de manter o equilíbrio entre o orçamento e

---

5 Outra aplicação pode ser com o uso de aplicativos para smartphones. Dois deles chegaram ao Brasil em 2014: MovieReading, programa italiano representado no Brasil pela Iguale Comunicação de Acessibilidade, e o Whatscine, programa espanhol licenciado no Brasil pela OSCIP Mais Diferenças.

6 Outros produtores (como os produtores de set, de elenco, de locação, etc.) também compõem a equipe de produção, mas para esta pesquisa, os mais importantes são os três que foram citados.

a realização do projeto, e o diretor de produção é o responsável pela realização prática do filme. Ou, como melhor explica Moletta (2009, p. 90),

Seus funções vão de entrar em contato com possíveis locações até conseguir os botões ideais para determinado figurino, passando por definição de elenco, equipamentos de iluminação, elementos de cena, organização de equipe técnica, cronograma de produção etc.

Para Giannasi (2007, p. 22), o diretor de produção, ainda é aquela pessoa que “[...] faz o agendamento dos profissionais envolvidos nas filmagens, com agilidade suficiente para trocar a ordem de filmagem caso um imprevisto aconteça, por exemplo, chuva em dias programados para filmagens externas.” Não há dúvida de que é uma tarefa árdua. Voltando para o início do cinema hollywoodiano, Rodrigues (2007, p. 69) apresenta o produtor:

O conceito do que é ser um produtor foi pela primeira vez definido por Thomas H. Ince, que introduziu em Hollywood o conceito do Produtor criativo: o homem que conhece o suficiente de filmes para poder planejar, executar e supervisionar todas as etapas desenvolvidas pelos outros.

A palavra “produção” tem sua origem no latim *productio onis* e significa “levar à frente, criar, fazer, realizar”, é dizer, transformar uma ideia em um produto, fazer acontecer aquela ideia. Moletta (2009, p. 89) vai além e afirma que:

Em arte, [produção] é o conjunto de todas as fases de realização da obra, seja um filme, um vídeo, uma peça de teatro ou um programa de TV. Ao mesmo tempo que tem tanta importância em um projeto audiovisual, é também uma função ingrata, pois carrega o estigma de que o produtor é o responsável por absolutamente tudo.

A tarefa pode assustar, afinal de contas, como afirma Rodrigues (2007, p. 69), o produtor de um filme “[...] é a pessoa que o viabiliza e a quem é dado o controle total sobre sua execução; em última análise, é o responsável pelo sucesso ou fracasso de um filme.” Um bom produtor encara a responsabilidade da realização de um filme como um desafio a ser superado.

Suas armas são relativamente simples: organização, uma lista de afazeres e planilhas de produção. A realização de um filme pode levar dias, semanas ou meses, tudo vai depender da complexidade do roteiro. Por isso, os cronogramas de produção são tão importantes. Nas planilhas devem constar todas as tarefas a serem realizadas em um determinado período. Rodrigues apresenta um modelo de tabela (tabela 1) que pode facilitar a organização do produtor ao longo do andamento do projeto:

Tabela 1 – Modelo de cronograma para filme longa-metragem

Filme:

Ano: 2002

Semanas	Mês
1ª Semana	Formação da equipe mínima, estrutura física da produção, tratamento final do roteiro e procura das locações.
2ª Semana	Visita do diretor às locações e definição das locações.
3ª Semana	Entrega da decupagem técnica da direção e roteiro técnico.
4ª Semana	Análise técnica
5ª Semana	Cronograma físico, cronograma analítico, fluxograma e mapa de produção
	Decupagens dos departamentos (incluindo necessidade de equipe)
6ª Semana	Decupagens de produção, decupagem técnica e decupagem da equipe técnica
7ª Semana	Escolha e definição do elenco
8ª Semana	Orçamento final
	Início da pré-produção

Fonte: Rodrigues (2007, p. 123).

Sem dúvida, em um processo como o da realização de um filme, imprevistos sempre acontecem e cabe ao produtor saber como contorná-los. Rodrigues (2007, p. 69) lembra que a organização do produtor (administrada por meio de planilhas e listas de afazeres) é o que “[...] assegura que o orçamento e o cronograma de filmagens não sejam ignorados.” O produtor também deve estar sempre disponível para resolver os problemas técnicos que possam ocorrer no set de filmagem.

Na produção de uma AD, as etapas são diferentes das de um filme. Um produtor de AD deve estabelecer o contato com o cliente após a aprovação do orçamento, viabilizar o trabalho (como receber o arquivo de vídeo e estabelecer um cronograma de produção) e enviar o vídeo para o roteirista e

o consultor de AD. Após a conclusão do roteiro, o produtor deve mandá-lo para revisão e contatar os narradores (no caso de uma AD gravada, entrar em contato com o estúdio, e deixá-los a par dos prazos e datas). Quando a consultoria e os ajustes no roteiro são feitos, seu trabalho é enviar o vídeo e o roteiro aos narradores para ensaio. Em caso de AD gravada, ele deve acompanhar as gravações e a finalização do arquivo de áudio, conferir o arquivo final, preparar um leiaute<sup>7</sup> e enviá-lo para o cliente. Se a AD for ao vivo, o produtor vai contatar a empresa que fornecerá a cabine e agendará uma visita técnica ao local para avaliar o melhor ponto para a instalação. Ele também vai preparar o material de divulgação da sessão, entrar em contato com o público e contratar guias de mobilidade, que ajudarão na recepção, na entrega e devolução dos fones e na locomoção do público no espaço onde ocorrerá a sessão.

## METODOLOGIA

Nossa pesquisa constituiu-se como uma pesquisa qualitativa, em que não há uma preocupação com a representatividade numérica dos dados, mas sim com o aprofundamento da compreensão. O trabalho contou com a participação de três sujeitos, que trouxeram suas experiências como aporte empírico. A vontade de abordar esta temática surgiu quando tivemos nossa primeira experiência de AD gravada em um longa-metragem, o que aconteceu no início de 2012, alguns meses depois de nosso envolvimento com a primeira sessão acessível durante a mostra competitiva de filmes nacionais no Festival de Cinema de Gramado.

Essas experiências mostraram que é fundamental ter uma organização desde o início do processo, isto é, sistematizar o processo fazendo uso de instrumentos para controle do andamento do trabalho, dos prazos e dos resultados. Essa “sistematização de processo” pode ser útil aos audiodescritores, uma vez que, com uma equipe pequena de trabalho, a organização faz com que eles não atropelem as etapas e nem que algo seja esquecido.

Uma melhoria trazida, por exemplo, para a segunda experiência de audiodescrição gravada foi a utilização de um cronograma de produção, já

---

7 Unir o áudio da AD gravada ao vídeo recebido para conferência de sincronização.

que, em um primeiro momento, não se utilizou nenhum tipo de planilha ou cronograma e o processo ficou confuso.

Falar sobre sistematização de processo é abordar de forma direta a organização do trabalho. Não há dúvidas de que um trabalho bem organizado desde o início (por exemplo, desde os primeiros contatos com o cliente) é também um trabalho bem executado e entregue no prazo sem muitas dificuldades.

Para cada novo projeto há uma forma de trabalho diferente e única. Cabe à equipe achar a medida certa que fará o trabalho avançar. Um cronograma, por exemplo, faz com que as tarefas fiquem organizadas e que haja um fácil entendimento sobre o que é necessário fazer sem pular etapas. Já a lista de afazeres é uma lista das demandas e atividades que o produtor usa para não se esquecer de nenhum compromisso ou tarefa.

## **ANÁLISE DE RESULTADOS E DESCOBERTAS: COMO EXPERIÊNCIAS DIFERENTES PODEM SE PARECER TANTO?**

As entrevistas que fizemos foram muito produtivas. As respostas aos principais questionamentos fizeram com que a conversa tivesse um caráter mais de explanação sobre os festivais e sobre a forma de trabalho adotada por cada um dos entrevistados. Por mais básico que esse passo a passo seja, foi necessário para o registro e andamento da pesquisa.

## **DO CINEMA À ACESSIBILIDADE: É NECESSÁRIO UM PRODUTOR EM AUDIODESCRIÇÃO?**

A primeira hipótese formulada questiona a necessidade da figura de um audiodescritor-produtor na equipe de audiodescrição. Os dois entrevistados concordam e exemplificam com suas experiências por que a função é necessária. Ainda traçando um paralelo com o cinema, Moletta (2009, p. 89) destaca: “Sem sombra de dúvida, a produção é o elemento mais importante da obra audiovisual. Embora a criação seja fundamental,

ela perde a razão de ser sem o ato de produzir.” Para Tavares (2015)<sup>8</sup>, “Um produtor precisa entender de tudo. Não precisa ser um *expert*, mas ele precisa saber como as coisas funcionam [...] ter a noção de todas as etapas tanto do ponto de vista do cinema como da audiodescrição.”

Convergindo com a mesma opinião de Tavares, Moletta (2009, p. 91), destaca: “O produtor também atua como criador, necessita ter uma visão artística do projeto e conciliá-la com a concepção geral do diretor e do fotógrafo.” Já para Pozzobon (2015), “Realmente é necessária a figura do produtor, justamente porque é um serviço, um recurso, que envolve várias partes.”

## PROCESSO DE PRODUÇÃO: COMO SERIA A ATUAÇÃO DESSE PRODUTOR?

Com base na sua experiência em audiodescrição e nas edições do VerOuvindo, para Tavares (2015), o produtor atuaria como um coordenador geral:

Esse audiodescritor-produtor faz a revisão geral do filme. [...] É ele quem vai coordenar e apontar alguma falha. Se o produtor está de fora acompanhando o movimento, ele vai aprontar os detalhes, vai pedir para refazer, para regravar. Essa é a função do produtor.

Trazendo para a realidade de um festival acessível de cinema, que tem uma certa complexidade por envolver muitos filmes (como é o caso do Assim Vivemos), Pozzobon (2015) acredita que

Esse produtor [...] tem a função também de distribuir roteiros para um grande número de pessoas fazerem, porque poucas pessoas não conseguiriam fazer tudo isso. E ficar em cima das pessoas, pressioná-las para que seja feito rapidamente.

---

8 As entrevistas feitas com Liliana Tavares e Fernando Pozzobon foram por meio do Skype. As transcrições completas das entrevistas citadas nesse artigo estão nos anexos do trabalho de conclusão de curso “Produzir com qualidade: o papel do produtor em audiodescrição”, o qual deu origem a este capítulo.

Um ponto a ser destacado nessa atuação é a capacidade de organização do produtor. Como lembra Giannasi (2007, p. 21),

Produtor executivo: É o gestor do filme. Elabora o orçamento e as estratégias para a realização do filme. [...] Tem que apresentar um caráter de negociador, capaz de aliar as necessidades artísticas com as possibilidades orçamentárias.

Assim, a função da produção deve ser entregue para quem tenha, dentre outras habilidades, proatividade, organização, responsabilidade, comprometimento, etc. Por isso, o uso de planilhas e cronogramas é importante e ajuda na organização do trabalho.

Pozzobon (2015) explica que planilhas são fundamentais porque o trabalho (em um festival ou nas apresentações de teatro) é diário. Ele afirma que utiliza diversas planilhas para “não perder tempo”. Tavares (2015) reforça que hoje em dia não é raro que quem faça audiodescrição tenha aprendido na prática, conforme as necessidades foram surgindo. A partir disso, testam-se algumas ferramentas e metodologias e adota-se a melhor forma experimentada. Para ela,

[...] um cronograma é ótimo. Isso porque seria algo que a gente pudesse se basear e que pode ajudar muita gente para quem está começando ou mesmo que já faz e não pensou nisso. [...] É com as falhas que você percebe o que pode melhorar, é que você começa a pensar em um cronograma e no seu *checklist*.

Um modelo de cronograma adotado por nós em nossos projetos de acessibilidade (audiodescrição e legenda de som) pode ser conferido na tabela 2:

Tabela 2<sup>o</sup> – Modelo de cronograma para projetos com acessibilidade

Sex	Sáb	Dom	Seg	Ter	Qua	Qui
27	28	29	30	31	1	2
			- roteiro AD - legendagem	- roteiro AD - legendagem	- roteiro AD - legendagem	- revisão roteiro AD - legendagem
3	4	5	6	7	8	9
- revisão roteiro AD - legendagem	- ajustes roteiro AD - envio roteiro para ensaios	- ensaios AD	- estúdio / gravação - legendagem	- montagem AD - legendagem	- finalização AD - revisão legendas	- revisão legendas
10	11	12	13	14	15	16
- revisão Legendas	- revisão legendas	- ajustes legendas	- ajustes legendas	- envio para o cliente		

Fonte: Elaborada pela autora.

## MELHORIAS ALCANÇADAS: O QUE MUDA COM A ENTRADA DE UM PRODUTOR NA EQUIPE?

Para nós, não há dúvidas de que a figura de um produtor é essencial e que ocorrem melhorias não apenas na qualidade final do trabalho como também na organização ao longo do processo. Partindo-se da premissa destacada por Barnwell (2013, p. 56) de que “Durante a produção de um filme, é o produtor que toma as decisões [...]”, não restam dúvidas de que a figura de um produtor traz melhorias quando o trabalho é bem executado. Pozzobon (2015) resume a melhoria trazida pela função do produtor como sendo inevitável. Ou seja, não há festival sem produtor. Sem ele, o processo não ocorreria, porque “Se te chamam para fazer um trabalho, você vai ter

9 A tabela apresentada é apenas um modelo, que pode variar conforme a duração e complexidade do trabalho. O cronograma deve prever a realização das atividades, mas deve também suportar alterações e ser maleável com possíveis imprevistos.

que fazer tudo ou você terá um produtor que fará tudo isso. [...] É um trabalho complexo.” (POZZOBON, 2015).

Tavares (2015) reforça que acha fundamental a presença de um produtor porque é ele “[...] quem fica responsável por tudo. Na verdade, eu não sei como seria sem um produtor. O produtor agrega em todas as áreas, da divulgação, na produção mesmo, na acessibilidade, qualidade...”

A partir das entrevistas realizadas e da troca de experiências vividas e abordadas por cada um dos sujeitos de nossa investigação, ficou claro que a função de produção/produtor já existe no dia a dia de um processo de AD. O ideal, a partir de agora, é deixar clara a importância de uma organização/reformulação de funções na equipe de AD quando o assunto é produção de acessibilidade em filmes e festivais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A prática da produção em televisão e no cinema nos ensinou a sermos sempre organizados, proativos e estarmos a postos para resolver algum imprevisto. Essas são algumas das habilidades que nos ajudaram a encarar alguns processos em AD. Essa ajuda estendeu-se para o resto da equipe de AD quando foi possível trazer ferramentas que organizariam os processos. E a partir dessa nova estruturação, notamos as melhorias. Assim como eu, outros audiodescritores tiveram (e ainda têm) esse desafio. As práticas são empíricas e as boas descobertas acabam sendo incorporadas. A tentativa de trazer esse desafio à discussão é uma forma de mostrar para outros audiodescritores que a prática nos ensina e que devemos adotar as mudanças que trazem benefícios.

Ao chegar ao fim de nossas investigações, sentimos a segurança de saber que estamos seguindo, mesmo que cada um na sua prática, para um mesmo caminho. Não trabalhamos com um manual ou guia de produção, mas sim com base no nosso bom senso e nas habilidades de resolução de problemas e coordenação do trabalho. Sabemos que a discussão começa depois destas reflexões e pesquisas. Como melhorar os processos? Como trazer mais organização e tranquilidade enquanto o roteirista faz o texto, o consultor o revisa e o narrador o ensaia e o apresenta (seja em uma narração ao vivo ou em uma AD gravada)?

Entregar a AD de um filme é um processo complexo e vai além do roteiro, da revisão e da narração. Soma-se a esse processo a colagem de fragmentos e detalhes (burocráticos ou não) que alguém deve dominar em sua produção.

Que a partir de agora, a prática da produção (e a figura de um produtor) seja encarada como um benefício à equipe e à qualidade final do processo para que em um futuro não muito distante sejam discutidos o aperfeiçoamento de cronogramas e as melhorias de processo e que não seja mais necessário mostrar que a figura do produtor é importante na equipe, porque isso ela já é.

## REFERÊNCIAS

- BARNWELL, J. *Fundamentos de produção cinematográfica*. Porto Alegre: Bookman, 2013.
- FRANCO, E. P. C.; SILVA, M. C. C. da. Audiodescrição: breve passeio histórico. In: MOTTA, L. M. V. de M.; ROMEU FILHO, P. (Org.). *Audiodescrição: transformando imagens em palavras*. São Paulo: Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010. p. 23-42.
- GIANNASI, A. M. *O produtor e o processo de produção dos filmes de longa-metragem brasileiros*. 2007. 112 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- HURTADO, C. J. (Org.). *Traducción y accesibilidad: subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos, nuevas modalidades de traducción audiovisual*. Frankfurt: Peter Lang, 2007.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). *Censo demográfico 2010: características gerais da população, religião e pessoas com deficiência*. Rio de Janeiro, 2012.
- MOLETTA, A. *Criação de curta-metragem em vídeo digital: uma proposta para produções de baixo custo*. 3. ed. São Paulo: Summus, 2009.
- MOTTA, L. M. V. de M. A audiodescrição vai à ópera. In: MOTTA, L. M. V. de M.; ROMEU FILHO, P. (Org.). *Audiodescrição: transformando imagens em palavras*. São Paulo: Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010. p. 67-82.
- MOTTA, L. M. V. de M.; ROMEU FILHO, P. (Org.). *Audiodescrição: transformando imagens em palavras*. São Paulo: Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010.
- POZZOBON, F. *O papel do produtor em audiodescrição* [ago. 2015]. Entrevistadora: Kemi Oshiro Zardo. Entrevista realizada por Skype.
- RODRIGUES, C. *O cinema e a produção*. 3. ed. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2007.

SASSAKI, R. K. Panorama geral da inclusão social. In: 1º SEMINÁRIO DE POLÍTICAS PÚBLICAS DO MUNICÍPIO DE LIMEIRA SOBRE PESSOAS COM DEFICIÊNCIA, 24 set. 2003, Limeira. *Anais...* Câmara Municipal de Limeira, 2003.

SEIBEL, C. La audiodescripción en Alemania. In: HURTADO, C. J. (Org.). *Traducción y accesibilidad: subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos, nuevas modalidades de traducción audiovisual*. Frankfurt: Peter Lang, 2007. p. 167-178.

TAVARES, L. *O papel do produtor em audiodescrição* [ago. 2015]. Entrevistadora: Kemi Oshiro Zardo. Entrevista realizada por Skype.

# A ACESSIBILIDADE PARA OS NOVOS FORMATOS DA INTERNET: AUDIODESCRIÇÃO DA WEBSÉRIE #E\_VC?

---

Ana Beatriz Taube Stamato<sup>10</sup>  
Carolina Soares Molina<sup>11</sup>

## INTRODUÇÃO

A acessibilidade audiovisual é um tema que vem ganhando destaque no cenário brasileiro devido às novas iniciativas legais para tornar obrigatório o uso deste recurso. Para que sua utilização seja efetiva, temos que nos adaptar aos novos formatos de narrativas e às novas mídias. Com o intuito de incluir a acessibilidade em conteúdo disponibilizado na internet, o grupo de pesquisa Mídia Acessível e Tradução Audiovisual (Matav) utilizou a websérie #E\_VC? (2011), disponível no YouTube, como seu primeiro produto. Com os direitos dos episódios cedidos pelo produtor, o grupo Matav teve a oportunidade de estudar e aplicar os recursos acessíveis de audiodescrição (AD) e legendagem para surdos e ensurdecidos (LSE). A websérie é composta por nove episódios que trilham o caminho de dois jovens e seus amigos. Cada episódio explora um tema contemporâneo 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. Neste capítulo, discutiremos

---

10 Graduada em Rádio e TV pela Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC), Unesp- Bauru.

11 Graduada em Rádio e TV pela Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC), Unesp- Bauru.

acerca das definições dos recursos e das etapas de produção da audiodescrição para a websérie #E\_VC?, destacando desafios e discussões do grupo Matav que ocorreram durante todo o processo.

## A ACESSIBILIDADE AUDIOVISUAL NO BRASIL

A acessibilidade é uma temática crescente nas discussões tanto nacionais quanto internacionais. Os avanços acerca do tema vêm de todos os lados e visam derrubar barreiras físicas e atitudinais. As barreiras atitudinais são definidas por Dischinger e Machado (2006, p. 36) como sendo “[...] aquelas estabelecidas na esfera social, em que as relações humanas centram-se nas restrições dos indivíduos e não em suas habilidades.”

De acordo com o portal da Secretaria Nacional de Promoção dos Direitos da Pessoa com Deficiência<sup>12</sup>, 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.

No presente trabalho, focaremos na acessibilidade audiovisual, que é tema de destaque no cenário brasileiro há, pelo menos, 15 anos, sendo cada vez mais aplicada devido às novas leis e decretos.

O grupo de pessoas atingidas pelo desenvolvimento dos recursos acessíveis no campo audiovisual é formado, principalmente, por deficientes visuais e auditivos. Porém, disléxicos, idosos, analfabetos e pessoas com deficiências físicas que impedem a fruição televisiva “usual” também podem se beneficiar com os recursos de acessibilidade audiovisual.

---

12 ACESSIBILIDADE. *Secretaria Nacional de promoção dos Direitos da Pessoa com Deficiência*. Disponível em: <<http://www.pessoacomdeficiencia.gov.br/app/acessibilidade-0>>. Acesso em: 15 fev. 2016.

Tais recursos são: a Linguagem Brasileira de Sinais (Libras), a legendagem para surdos e ensurdecidos (LSE) e a audiodescrição (AD). Neste trabalho, no entanto, só abrangearemos a LSE e a AD em detalhes.

O ano de 2000 foi o marco legislativo inicial para a inclusão no universo audiovisual. A Lei nº 10.098, Capítulo VII, Art. 19 (BRASIL, 2000) menciona a adoção de medidas técnicas como a Linguagem Brasileira de Sinais (Libras) e “outras subtítulos” para garantir o acesso à informação por pessoas com deficiência.

Em 2 de dezembro de 2004, foi publicado o primeiro decreto que regulamenta a Lei nº 10.098, o Decreto nº 5.296. Nele, destacam-se maiores detalhes acerca da acessibilidade, discorridos 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 portadoras 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, 2004).

Em 2015, foram anexadas à Lei 10.098 trechos da Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência, Lei nº 13.146, de 6 de julho de 2015), que detalham melhor o que são esses recursos. Em seu Art. 67 temos a menção dos três recursos (AD, Libras e LSE) de maneira mais específica.

A Norma Brasileira da Acessibilidade em comunicação na televisão (ABNT NBR 15290), de 2005, também discorre sobre a aplicação dos recursos acessíveis. Em destaque estão os trechos que mencionam as diretrizes para a produção da AD:

## **6 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, 2005, p. 8).

No ano de 2013, a Ancine publicou o *Plano de diretrizes e metas para o audiovisual: o Brasil de todos os olhares para todas as telas*, no qual a AD é mencionada, no entanto, lacunas ainda são observadas.

Em 18 de dezembro de 2014 foi publicada a Instrução Normativa nº 116, que

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. (ANCINE, 2014).

Em novembro de 2015, Naves et al. apresentaram o *Guia orientador para acessibilidade de produções audiovisuais*, um manual sobre a produção dos recursos de acessibilidade no audiovisual: AD, LSE e Libras. Esse material foi realizado em conjunto com colaboradores da área de produção de recursos acessíveis, como a Profa. Dra. Vera Lúcia Santiago Araújo, docente da Universidade Estadual do Ceará (UECE), que auxiliou na área da legendagem para surdos e ensurdecidos, e o professor de Libras da Universidade de Brasília (UnB), Saul Machado de Mello Sousa.

Percebe-se que a discussão acerca da acessibilidade audiovisual vem ganhando voz, porém, a aplicação das diretrizes e o cumprimento das leis ainda são pouco fiscalizados, fazendo com que a luta pela inclusão seja um grande desafio. No entanto, vemos iniciativas em diversos contextos, como o Matav, uma frente de batalha da UNESP de Bauru que, além de estudar a temática, visa à produção de conteúdos audiovisuais para todos.

## WEBSÉRIE #E\_VC?

Pelo fato de a implementação e a obrigatoriedade dos recursos de acessibilidade no meio audiovisual serem muito recentes, vemos, de forma cada vez mais intensa, o esforço das universidades em estudar e aprofundar o conhecimento acerca da produção desses recursos.

Dentro do Matav começamos a estudar o universo acessível em 2013, e no mesmo ano, recebemos como desafio tornar acessível uma websérie.

A websérie #E\_VC?, produzida pela 8KA Produções, foi nosso objeto de estudo. Os direitos da websérie foram cedidos para que o grupo pudesse realizar todo o processo de AD para os episódios. A websérie está inteiramente disponível no YouTube<sup>13</sup> e a versão acessível dos episódios pode ser assistida na página do grupo Matav no YouTube<sup>14</sup>.

---

13 #E\_VC?. *YouTube*, 2011. Direção: Fernando Barbosa. Produção: 8Ka Produções. Disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PL76DEDF52658D2756>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

14 MATAV Mídia Acessível. *YouTube*, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCE3jWXXp26tg5A87veXo5hA>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

Composta por nove episódios, *#E\_VC?* explora o universo jovem por meio de narrações filosóficas e reflexivas, explorando as inseguranças dos adolescentes Nina e Vinícius. Cada episódio contém uma temática diferente relacionada a dúvidas e incertezas que fazem parte da vida dos jovens e adolescentes. O título da série e os títulos de cada episódio reforçam a proximidade buscada durante a produção da websérie com a realidade jovem e da internet.

Para entender o processo de tornar acessível o conteúdo da série, é preciso compreender melhor cada recurso utilizado.

## A LEGENDAGEM PARA SURDOS E ENSURDECIDOS

A legendagem para surdos e ensurdecidos (LSE) é diferente de uma legenda normal porque apresenta, além das falas dos personagens, indicações dos nomes de cada falante, de ruídos da cena e das trilhas sonoras dos conteúdos audiovisuais para que o deficiente auditivo possa entender e contextualizar as imagens.

No Brasil, temos grande contato com o modelo norte-americano chamado *closed caption* (CC), muito utilizado na TV aberta. No entanto, esse modelo é falho, não contemplando, muitas vezes, as necessidades dos deficientes auditivos, pois saem da sincronia com a imagem e aparecem em várias linhas, causando desconforto visual ao telespectador. Isso ocorre porque o CC é gerado por meio de um decodificador de áudio que possui alta taxa de ruídos, gerando grandes erros no momento da transposição do áudio para as legendas.

Segundo a tríplice classificação de tradução de Jakobson (1995), a LSE pode ser considerada como uma tradução intralinguística, pois transfere conteúdo oral de uma língua para conteúdo escrito na mesma língua.

Segundo os padrões internacionais de produção de legenda e aqueles estabelecidos pela pesquisadora Araújo (2008), no processo de condensação das falas é necessária a utilização da cor amarela ou branca para as legendas, centralização das legendas e uso de, no máximo, 32 caracteres por linha e duas linhas por legenda. Essa padronização ajuda na compreensão do conteúdo, já que otimiza o tempo de leitura.

## A AUDIODESCRÇÃO

A audiodescrição (AD) é o recurso de narração de imagens, podendo ser aplicado no meio audiovisual, televisivo, no teatro, em espetáculos de dança, nos museus e em todos os ambientes que apresentarem conteúdo visual. De acordo com Motta e Romeu Filho (2010, p. 11), a audiodescrição pode ser definida como

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.

A AD é empregada no intervalo entre os diálogos existentes nas cenas e também em cenas que não tenham 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).

A profissão de audiodescritor encontra-se prestes a ser regulamentada no Brasil (PL 5156/2013), fazendo com que o crescimento da demanda revele cada vez mais profissionais despreparados na área. No entanto, contamos com grandes avanços na área acadêmica.

No Brasil, as maiores pesquisas na área são feitas na Universidade do Estado da Bahia, que, inicialmente, eram coordenadas pela Dra. Eliana Franco, na Universidade Estadual do Ceará (UECE), coordenada pela Dra. Vera Lúcia Santiago Araújo, e na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), coordenada pelo Dr. Francisco Lima. Além disso, contamos com a Especialização em Audiodescrição na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e muitos eventos no cenário nacional que abrem espaço para discussão dessa temática.

Para este trabalho, adotamos um compilado de teorias e, de acordo com o *workflow* definido pelo Grupo Matav, estas são as etapas de produção:

1. Análise da obra.
2. Desenvolvimento do roteiro.

3. Revisão e correção do roteiro por uma pessoa que não seja o autor do documento.
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.
7. Consultoria de um deficiente visual.

Para melhor entendermos o processo de produção desses recursos, analisaremos a aplicação na websérie #E\_VC?.

## ANÁLISE DA OBRA

Como mencionado em seções anteriores, os episódios da websérie abrangem temas reflexivos do mundo adolescente e cada um apresenta um título que se refere à questão levantada em seu desenvolvimento. Os nove episódios têm os seguintes títulos:

- Episódio 1: “Futuro”
- Episódio 2: “Pra sempre”
- Episódio 3: “Amor platônico”
- Episódio 4: “Relatividade”
- Episódio 5: “Fidelidade”
- Episódio 6: “O post”
- Episódio 7: “Pausar”
- Episódio 8: “Mudanças”
- Episódio 9: “Ponto de vista”

O primeiro episódio apresenta ao espectador os dois jovens protagonistas, Nina e Vinícius, amigos que enfrentam dilemas da adolescência. Logo no começo do episódio, Vinícius já lança a questão ao espectador: “E quando eu morrer?”. A partir disso, ele começa a levantar inúmeros questionamentos com relação a sua vida e se, sendo quem é, fará alguma diferença no mundo, algo que seja considerado importante. Já Nina aparece pela primeira vez aproximando-se de Vinícius enquanto ele está sentado em um banco.

Assim, a partir dos diálogos dos dois, o espectador percebe que ambos são amigos e já se conhecem há algum tempo. Neste episódio, o futuro é discutido, a profissão desejada e as inseguranças acerca do vestibular e suas futuras carreiras vêm à tona.

Dessa forma, os episódios seguintes envolvem situações da vida de Nina e Vinícius, e os personagens coadjuvantes aparecem, como seus amigos, familiares e pessoas que vão se tornar, muitas vezes, responsáveis pelos fatos que acontecem com os jovens, fazendo com que eles tomem decisões importantes para o futuro.

Como descrito acima, o primeiro passo do processo de audiodescrição é a análise da obra em questão. Toda a narrativa, os protagonistas, os personagens coadjuvantes, as características, pensamentos, sentimentos e ações dos personagens, os lugares pelos quais eles passavam, as situações em que se encontravam, toda a contextualização da obra foi detalhadamente estudada para que entendêssemos o universo da websérie. A própria plataforma web foi averiguada, uma vez que ela interfere inteiramente no formato escolhido, já que seu espectador está acostumado à rapidez de movimentos e ações, diálogos eficazes e breves, dinamicidade, características do universo da internet às quais a AD precisa se adequar.

Os nove episódios de *#E\_VC?* enquadram-se nesse perfil, apresentando os diálogos entre os personagens, e até mesmo os monólogos, de maneira muito rápida, sem que haja um intervalo considerado suficiente para se roteirizar a audiodescrição com detalhes mais ricos. Isso é, cada pequeno intervalo entre as falas dos personagens teve que ser muito bem utilizado e pensado para que fosse possível, em poucos segundos, descrever as principais informações (envolvendo paisagens, ações, expressões, movimentos) que apareciam em cada cena.

A produção do roteiro da AD deve levar em conta, portanto, o intervalo de tempo entre uma fala e outra de um personagem para que se encaixe de maneira clara na peça audiovisual. A minutagem de cada AD depende de cada narrativa; se mais lenta, há mais tempo para se introduzir uma AD que, por consequência, pode ser mais detalhada e minuciosa do que uma narrativa considerada mais dinâmica, em que há vários diálogos e falas entre personagens, dificultando sua inserção e tendo que ser bem elaborada para que, mesmo breve, consiga passar ao espectador o essencial para o entendimento da cena.

Após a análise de tempo e produção do roteiro da AD, todos os segundos de cada AD são marcados e anotados detalhadamente no roteiro junto à fala correspondente roteirizada e passada para o papel. Dessa forma, no momento de locução, montagem e edição, as descrições serão inseridas no tempo certo e não vão causar estranheza ao espectador, mas sim o auxiliar na compreensão da narrativa audiovisual.

A segunda etapa do processo é a revisão, e é imprescindível que ela seja feita por uma pessoa que não seja o autor do documento (roteirista da AD) para que se note, mais facilmente e com um olhar diferente e não viciado, as correções que precisam ser feitas para gerar novos tratamentos de roteiro, chegando assim a um roteiro final.

Para a audiodescrição da websérie, seguimos um modelo de roteiro em duas colunas cedido pelo produtor: na coluna à esquerda está o áudio original das falas dos personagens; na coluna à direita há o roteiro seguido pelos produtores da série. Esse tipo de guia ajuda na criação da audiodescrição e na inserção da minutagem.

Abaixo está um pequeno trecho do roteiro utilizado para o desenvolvimento do episódio 1, “Futuro”:

## TRECHO DE #E\_VC? EP1 – FUTURO – 1ª TEMPORADA15

<p>E quando eu morrer? É que eu fico pensando em caras tipo, sei lá, o Leonardo da Vinci. Ele já se foi e isso tem quase 500 anos! Mas em todos os livros, revistas, documentários, ouvimos o nome dele até hoje!</p> <p>E a Monalisa. po, o rosto dela é tão famoso que acho que nem a Gisele Bundchen ganhou mais capa de revista do que ela!</p> <p>Mas e eu? Eu não sei pintar e acho que nem tenho um sorriso misterioso pra virar um quadro tão conhecido. Eles são eternos! Eternos meesimo, tipo Elvis Presley e Charles Chaplin. Mesmo nunca tendo ouvido as músicas ou assistido a qualquer um dos filmes, todo mundo sabe quem são!</p> <p>E nessa história toda, na NOSSA história, quem sou eu? Por exemplo, minha bisavó não fez nada demais. Eu sei o nome dela.,mas eu não sei muita coisa sobre ela. Nem foto dessa época sobra! E quem era a mãe da minha bisavó? Po, sera que um dia minha tataraneta vai se perguntar a mesma coisa? E quando todo mundo que se lembra de mim se for?</p>	<p>1- ON NO QUARTO</p> <p>2- Batendo uma caneta pensando no que escrever.</p> <p>3- Mostra a janela, 4- paisagem. 5- Close de pé balançando.</p> <p>6- Ele pega uma folha de revista, 7- faz um aviãozinho e 8- joga. 9- Céu.</p> <p>10- Ele com a Mão batendo em grades enquanto ele anda, .</p> <p>11- Ele passando a mão numa pixação. 12- Ele sorri no quarto ON)</p> <p>1- ON NO QUARTO</p> <p>13- Na frente da camera com ele trocando de óculos, com várias caracterizações.</p> <p><b>14- Rostos anônimos.</b> 15- Ele fazendo caretas no mesmo enquadramento dos rostos anônimos.</p> <p><b>16- Ele andando em ruas muito movimentadas, 17- no meio da multidão. 18- Carros, 19- ele perdido na multidayo, 20- câmera vai aproximando.</b> 21- Corta para lugares mais vazios, até chegar um momento em que 22- ele está num lugar sozinho..</p>
---	---

O processo de produção do roteiro caracteriza-se como uma das fases mais demoradas e rigorosas da criação de uma AD, uma vez que ele será a

---

15 O roteiro foi elaborado pela produtora 8KA Produções.

base para todo o resto. O roteiro deve ser muito bem pensado e elaborado: precisa ser detalhado, rico em informações e conciso ao mesmo tempo, conter a minutagem de cada fala criada e ser bem organizado. Para que o roteiro seja coerente, é necessário que se consulte e pesquise o contexto e a temática em que a obra se insere, bem como esclarecer *quando, onde, quem, o que e como* para cada situação audiodescrita, além de respeitar os dados fornecidos pela imagem e não explicar nem adiantar a trama audiovisual. O roteiro não pode ter falhas para que não haja erros de interpretação por parte de quem participa das outras áreas da AD.

No caso desta websérie, o roteiro do episódio 1 (“Futuro”) mostra bem esses detalhes que não podem passar despercebidos durante seu desenvolvimento. No episódio, logo no início, após conversar com o espectador, Vinícius aparece em várias cenas que são passadas de maneira muito rápida enquanto reflete, através de sua fala, sobre sua existência e seu futuro. Assim, por exemplo, a primeira pausa na fala do garoto (“E quando eu morrer?”) foi aproveitada para descrever as cenas seguintes, devido à falta de intervalo entre as falas. Abaixo, temos a transcrição da AD feita para o episódio<sup>16</sup>:

0:07- 0:10 – Sequência de cenas cotidianas do garoto.

1:22 – 1:32 – Uma garota com uma câmera se aproxima de um garoto, que está sentado, quieto, em um banco. A garota começa a fotografá-lo e ele faz caretas para a câmera.

1:40 – 1:54 – A garota senta, timidamente, ao lado do garoto e arruma, com cuidado, alguns livros rasgados que estão ao lado do garoto.

1:55 – 1:58 – Ela se aproxima mais e começa a ver fotos em sua câmera.

2:08 – 2:11 – Garota ameaça tocar o garoto, mas desiste.

02:34 – Vinícius preenche ficha de vestibular, mas apaga (RÁPIDO)

02:38 – Cenas de Vinícius indeciso (MUITO RÁPIDO)

2:54 – 2:55 – Nina vê fotos de Vinícius.

Nota-se o detalhamento da minutagem e da velocidade em que a frase deve ser locutada para não comprometer o entendimento da fala do personagem e, conseqüentemente, da narrativa.

---

16 Primeira versão do roteiro, sem nenhuma alteração em relação à edição final.

Com o roteiro finalizado, a próxima etapa é dedicada às gravações de locução da AD. Nos estudos sobre a AD, há inúmeras discussões e controvérsias a respeito de como as locuções devem ser narradas e gravadas. Existem autores, como Snyder (2008), que defendem a entonação da narração sendo feita com base na carga significativa da obra. No entanto, visando a um melhor aproveitamento do trabalho, buscamos seguir as teorias da Norma UNE 153020 (2005), um código de boas práticas na confecção da AD que considera as falas das locuções audiodescritivas sempre como neutras, imparciais e simples. De acordo com essa linha, quanto mais claras e menos expressivas forem as locuções, mais perto da perfeição está uma AD, uma vez que a emoção que o produto audiovisual passa deve ser sentida individualmente por quem o assiste. Cada espectador irá entender e sentir o que vê e ouve de uma maneira diferente e a AD não deve interferir ou modificar tal sentimento devido a uma fala parcial ou subjetiva que pode pender para um determinado entendimento e não outro. A entonação do audiolocutor deve se manter regular e livre de oscilações de tom para evitar a transmissão de pontos de vista subjetivos. Essa é a entonação preferida porque o recurso da AD é desenvolvido para se igualar o acesso e, por isso, não deve confundir a essência de uma obra audiovisual.

Gravadas em estúdio, revisadas e corrigidas quando necessário, as locuções finais da AD, então, são utilizadas na montagem do produto audiovisual. O editor, com o auxílio do roteiro recebido pela equipe, posiciona de maneira precisa no software de edição cada AD, sempre verificando a harmonia e encaixe de cada trecho ao produto como um todo. Nesta fase, o som é um dos principais pontos em destaque, pois, como o próprio nome do recurso sugere, refere-se a uma descrição de tudo o que é mostrado em cena. A qualidade do áudio, portanto, é de extrema importância e, por isso, o editor precisa e deve fazer uso de efeitos e ajustes de volume para que o som da AD seja equalizado e mantenha-se muito próximo da faixa de som original da peça audiovisual. É importante que todo o áudio de um produto audiovisual esteja em uma mesma frequência para que não cause ruído, o que acaba causando estranheza ao espectador que, sentindo-se incomodado, poderá se desconcentrar e perder partes importantes do entendimento da narrativa. Além disso, os efeitos de ambiente originais do filme devem ser mantidos — porém, levemente reduzidos para não atrapalharem a clareza da AD —, pois são integrantes da obra e, muitas vezes, são tão necessários para o entendimento dela, que podem ser até referidos na AD.

Quando a montagem e a edição são finalizadas, o produto final é assistido pela equipe de produção para revisão e correção, caso necessário. Posteriormente, chega às mãos de consultores com deficiência visual para análise da obra final, sendo que nesta etapa é constatada a objetividade ou não da descrição, sua clareza e sua mixagem. Essa última etapa é muito relevante, pois o desenvolvimento de uma AD é feito por pessoas videntes que não compreendem o mundo e as sensações da mesma maneira que uma não vidente. Por isso, torna-se indispensável o parecer e o *feedback* de quem irá utilizar de maneira efetiva esse recurso acessível.

Com o roteiro AD da websérie #E\_VC? finalizado pela equipe produtora, buscamos realizar a etapa de revisão por deficientes visuais por meio de uma experiência sensitiva em uma sala desenvolvida pelo grupo, chamada *Sense & Sensibility*, durante a Semana de Comunicação (Secom) na UNESP de Bauru em 2013. A proposta da sala era fazer com que os visitantes, cegos ou não, conseguissem tomar consciência do poder de cada sentido, utilizando-os para experimentar a sala (para os videntes foram distribuídas vendas). As sensações ali experimentadas foram: a audição (através da AD das cenas), o paladar (através da experimentação de sabores a serem descobertos), o tato (por meio de toques e palpações em uma tela feita com tecidos e texturas diversificadas) e o olfato (através de um teste com aromas diversificados).

Convidamos deficientes visuais do Lar Escola Santa Luzia para Cegos de Bauru para conhecerem a sala e fazerem parte do processo de revisão da AD da websérie, dando um parecer sobre o produto final. Os participantes passaram por todas as experiências e sensações propostas na sala e, ao final, os episódios audiodescritos de #E\_VC? foram exibidos em projeção para o grupo, que assistia com atenção.

Após a exibição, os participantes nos deram um *feedback*, sugerindo algumas correções e substituições que, posteriormente, em um novo tratamento e montagem, foram revistas e alteradas para melhorar a compreensão da obra audiovisual. Além disso, eles nos pediram ADs de outros produtos audiovisuais.

Na experiência da sala *Sense & Sensibility*, o produtor de #E\_VC?, Fernando da Silva Barbosa, também foi convidado a assistir ao produto final. Ele relatou ter ficado surpreso com o trabalho e aprovou o resultado, uma vez que, com os recursos de acessibilidade, sua obra poderia ser assistida por um novo público, podendo fazer parte da vida desses novos espectadores.

Tivemos também como convidada a atriz Flora Paulita (a Nina da websérie #E\_VC?). A atriz assistiu vendada aos episódios para conhecer o recurso de AD. Assim como o produtor, a atriz elogiou os resultados do projeto.

Os nove episódios audiodescritos da websérie foram, mais tarde, disponibilizados na internet, através do YouTube, para que pudessem ser acessados por qualquer pessoa em qualquer lugar do mundo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio da produção de recursos acessíveis, como a AD feita para a websérie jovem #E\_VC?, encontramos um novo mundo em que pessoas com necessidades diferentes das nossas valorizam o tipo de produção que as auxiliam a compreender plenamente um filme, seriado, telejornal, etc. Pode-se perceber que esse mercado ainda está em desenvolvimento no Brasil, estando em fase de inúmeras pesquisas e estudos, apresentando poucos profissionais qualificados trabalhando na área. Porém, ele vem crescendo e sendo regulamentado, mesmo aos poucos, por meio de leis que visam garantir o acesso a deficientes. Notamos que os deficientes visuais ainda têm pouco acesso a produtos acessíveis, por não haver muitos produtos disponíveis e porque um número ainda menor de materiais chegam ao público final, e por esses motivos, eles dão grande valor ao que está sendo construído e desenvolvido de forma progressiva. A acessibilidade é de extrema importância para a vida dessas pessoas e por isso elas procuram conhecer e ficar atentas aos seus direitos e à legislação para que consigam sempre mais avanços na área.

## REFERÊNCIAS

#E\_VC?. *YouTube*, 2011. Direção: Fernando Barbosa. Produção: 8Ka Produções. Disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PL76DEDF52658D2756>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

ACESSIBILIDADE. *Secretaria Nacional de promoção dos Direitos da Pessoa com Deficiência*. Disponível em: <<http://www.pessoacomdeficiencia.gov.br/app/acessibilidade-0>>. Acesso em: 15 fev. 2016.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (ANCINE). *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.

\_\_\_\_\_. 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. *Diretoria Colegiada da Agência Nacional do Cinema*. Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/?q=legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instrucao-normativa-n-116-de-18-de-dezembro-de-2014>>. Acesso em: 7 mar. 2016.

ARAÚJO, V. L. S. Por um modelo de legendagem para surdos no Brasil. *Tradução e Comunicação: Revista Brasileira de Tradutores, Valinhos*, n. 17, p. 59-76, set. 2008.

ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE NORMALIZACIÓN Y CERTIFICACIÓN (AENOR). *NORMA UNE 153020: audiodescrición para personas con discapacidad visual requisitos para la audiodescrición y elaboración de audioguías*. Madrid, 2005.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS (ABNT). *ABNT NBR 15290: acessibilidade em comunicação na televisão*. Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <[http://www.pessoacomdeficiencia.gov.br/app/sites/default/files/arquivos/%5Bfield\\_generico\\_imagens-filefield-description%5D\\_17.pdf](http://www.pessoacomdeficiencia.gov.br/app/sites/default/files/arquivos/%5Bfield_generico_imagens-filefield-description%5D_17.pdf)>. Acesso em: 20 mar. 2016.

BENECKE, B. Audio-description. *Meta*, Montreal, v. 49, n. 1, p. 78-80, abr. 2004.

BRASIL. Lei nº 10.098, de 19 de dezembro de 2000. Estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Leis/L10098.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L10098.htm)>. Acesso em: 10 fev. 2016.

\_\_\_\_\_. Decreto nº 5296, de 2 de dezembro de 2004. Regulamenta as Leis nº 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. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2004-2006/2004/decreto/D5296.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2004/decreto/D5296.htm)>. Acesso em: 10 fev. 2016.

\_\_\_\_\_. Projeto de Lei nº PL 5156/2013, de 14 de março de 2013. Dispõe sobre a regulamentação do exercício da profissão de audiodescritor. *Câmara dos Deputados*, Brasília, DF. Autor: Eduardo Barbosa (PSDB/MG). Disponível em: <<http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=567767>>. Acesso em: 15 mar. 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). *Diário Oficial da União*, Brasília, DF. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2015-2018/2015/Lei/L13146.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2015/Lei/L13146.htm)>. Acesso em: 15 fev. 2016.

DISCHINGER, M.; MACHADO, R. Desenvolvendo ações para criar espaços escolares acessíveis. *Inclusão: Revista da Educação Especial*, Brasília, v. 1, n. 1, p. 33-39, jul. 2006.

HURTADO, C. J. Una gramática del guión audiodescrito: desde la semántica a la pragmática de un nuevo tipo de traducción. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Traducción y accesibilidad: subtitulación para sordos y audiodescrición para ciegos, nuevas modalidades de traducción audiovisual*. Frankfurt: Peter Lang, 2007. p. 55-79.

JAKOBSON, R. Aspectos lingüísticos da tradução. In: \_\_\_\_\_. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1995. p. 63-86.

MATAV Mídia Acessível. *YouTube*, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCE3jWWXp26tg5A87veXo5hA>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

MOTTA, L. M. V. de M.; ROMEU FILHO, P. (Org.). *Audiodescrição: transformando imagens em palavras*. São Paulo: Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010.

NAVES, S. B. et al. Guia orientador para acessibilidade de produções audiovisuais. *Portal da Câmara dos Deputados*, nov. 2015. Disponível em: <[http://www.camara.gov.br/internet/agencia/pdf/guia\\_audiovisuais.pdf](http://www.camara.gov.br/internet/agencia/pdf/guia_audiovisuais.pdf)>. Acesso em: 7 mar. 2016.

SNYDER, J. Audio-description: the visual made verbal. In: CINTAS, J. D. (Ed.). *The didactics of audiovisual translation*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2008. p. 191-198.



# PRODUÇÃO DE AUDIODESCRIBÇÃO EM CONTEÚDOS ONLINE: WEBSÉRIE *ARMADILHA*

---

Jorge Salhani<sup>17</sup>

Lucinéa Marcelino Villela<sup>18</sup>

Vinícius Laureto<sup>19</sup>

## INTRODUÇÃO

A universalidade do direito à comunicação e à informação encontra uma barreira quando pessoas com deficiência não gozam integralmente desse preceito. Dessa maneira, exclui-se um grupo significativo da população das discussões sociais e cria-se uma falsa afirmação de que recursos de acessibilidade não são necessários. A popularização dos recursos de acessibilidade garante uma inclusão social mais ampla a todas as pessoas. Além de proporcionar melhorias na participação e convivência em ambientes físicos, algumas ferramentas, como a audiodescrição e a legendagem, por exemplo, promovem a inclusão através da cultura.

Segundo Franco e Silva (2010), audiodescrição (AD) é o processo de transformação de imagens em palavras, “[...] para que informações-chave transmitidas visualmente não passem despercebidas e possam também ser acessadas por pessoas cegas ou com baixa visão.” (p. 23). De acordo com Pilar Orero (2016), em entrevista a Felipe Leão Mianes, a AD é mais complexa que esse conceito. Deve-se, durante seu processo criativo, descrever

---

17 Mestrando em Comunicação e Graduado em Jornalismo pela Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC), Unesp- Bauru.

18 Doutora em Comunicação e Semiótica. Docente do Departamento de Ciências Humanas da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC), Unesp- Bauru.

19 Mestrando em Comunicação e Graduado em Rádio e TV pela Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC), Unesp- Bauru.

outros componentes da obra ou evento a ser audiodescrito, como os sons e até mesmo o silêncio, elemento de grande carga simbólica.

A AD em eventos de entretenimento oficiais, apesar de ter sido criada na década de 1970 nos Estados Unidos, foi utilizada no Brasil pela primeira vez somente no ano de 2003, durante o festival Assim Vivemos, destinado a filmes sobre pessoas com deficiência. Nos anos seguintes, o conhecimento sobre esse recurso popularizou-se e seu uso expandiu-se para uma variedade de produtos culturais, incluindo filmes, eventos esportivos, peças de teatro, vídeos institucionais e propagandas. Com base em informações de Franco e Silva (2010), o primeiro filme com AD lançado em DVD no Brasil foi *Irmãos de fé* (2004), em 2005. Em 2007, o público pôde prestigiar, em São Paulo, a peça *Andaime*, primeiro espetáculo de teatro com AD e, no ano seguinte, a marca Natura enviou às emissoras de televisão a primeira propaganda com o recurso.

As técnicas de AD podem variar de acordo com o produto para o qual o recurso está sendo produzido. “A produção de uma áudio-descrição é ditada pela consideração da obra e do usuário a que ela se destina, sendo que é esse conjunto que exige do tradutor o que traduzir, como traduzir, quando e quanto traduzir.” (LIMA, 2011, p. 9). Vídeos ou peças publicitárias, por exemplo, exigem uma AD gravada, com locução a partir de um roteiro. O locutor, nestes casos, baseia-se integralmente no que foi destacado pelos audiodescritores-roteiristas. Apesar de o roteiro poder sofrer algumas alterações, o locutor não se depara com o inesperado, como durante a AD de uma palestra ou de uma partida de futebol. Nestes casos, ele tem conhecimento prévio dos participantes dos eventos, do espaço onde serão realizados e, caso haja a possibilidade, de um pré-roteiro com informações gerais das atividades. A AD, entretanto, é feita ao vivo: a atenção dos locutores é voltada para toda movimentação no ambiente, das expressões no palco ou gramado às manifestações do público.

Para Sant’Anna (2010), a AD promove mais do que a acessibilidade: ela tem papel educativo nato, pois possibilita ao público o contato e a familiarização com diferentes linguagens, como a cinematográfica ou a teatral. Esse recurso, além de colaborar para a inclusão das pessoas com deficiência visual, total ou parcial, pode ser útil para videntes, como idosos, pessoas com certos distúrbios, como dislexia ou *deficit* de atenção, e também para aqueles que buscam ampliar o entendimento das imagens de uma produção audiovisual.

Neste capítulo, descreveremos as experiências do grupo de pesquisa Mídia Acessível e Tradução Audiovisual (Matav), da Universidade Estadual

Paulista (UNESP) de Bauru, durante o processo de audiodescrição da websérie *Armadilha*.

## AUDIODESCRIÇÃO DE ARMADILHA

O gênero websérie surge em um período de migração do conteúdo tradicional da televisão para o computador, e recorre à linguagem e produção similares às dos produtos televisivos (ZANETTI, 2013). As webséries consistem em produtos audiovisuais seriados, produzidos para veiculação na internet.

A primeira websérie foi lançada em 1995, nos Estados Unidos, mas o gênero ganhou popularidade somente anos depois, com o surgimento das plataformas de *streaming*. Deste modo, sites como o YouTube ou o MySpace, que possibilitaram a hospedagem de conteúdo audiovisual, aumentaram o processo de interação entre os usuários e a rede. Com isso, o conteúdo das produções audiovisuais passou a não ser exclusividade das grandes empresas de comunicação, “[...] espalhando-se pelas novas mídias e sendo utilizado por amadores e profissionais.” (ZANETTI, 2013, p. 76).

A parceria entre o grupo de pesquisa Matav e a produtora audiovisual 8KA Produções possibilitou o desenvolvimento de recursos de acessibilidade no conteúdo disponibilizado pela produtora. O primeiro projeto do Matav com produção de AD e de legendas para surdos e ensurdecidos para webséries ocorreu em 2013, com a websérie *#E\_VC?*. Dois anos depois, os participantes iniciaram o processo de AD da websérie *Armadilha*.

A websérie *Armadilha* é composta por sete episódios de, aproximadamente, cinco minutos cada, e aborda, de forma clara e cômica, temas cotidianos da vida dos adolescentes. A página do YouTube de *Armadilha*<sup>20</sup>, ambiente no qual a produção é hospedada, sintetiza a série como “Os dramas da vida adolescente sem frescura e sem censura.”

---

20 ARMADILHA. *YouTube*, 2011. Direção: Fernando Barbosa. Produção: 8Ka Produções. Disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PL6CCCE4127BA08A11>>. Acesso em: 21 out. 2016.

Segundo as estatísticas disponíveis na dissertação de Mestrado em Televisão Digital de Fernando da Silva Barbosa (2013), produtor da websérie, podemos verificar os seguintes dados:

1ª Temporada – 6 episódios (emissões quinzenais)  
01 episódio especial  
Total de visualizações: 555.063, sendo 534.034 no Brasil  
Variação líquida de inscrições: 3.723  
Comentários nos episódios: 928, sendo 878 realizados no Brasil  
Compartilhamentos: 562  
Duração média das visualizações (sete vídeos): 63,25%  
Pessoas gostam: 6.112  
Pessoas não gostam: 196  
Favoritos adicionados/removidos líquidos: 1584  
BARBOSA (2013, p. 71, tabela 3).

A websérie foi lançada na plataforma YouTube entre os dias 9 de agosto e 19 de outubro de 2011. Foram seis episódios quinzenais e um episódio especial. Atualmente, a tendência das séries *on demand* em geral é lançar todos os episódios em um mesmo dia, prática adotada pela Netflix, por exemplo.

Barbosa (2013) apresenta algumas hipóteses sobre o fato de *Armadilha* ter muito mais visualizações e sucesso do que a websérie #E\_VC?, primeira websérie da 8KA Produções.

A escolha do nome foi preponderante para o “sucesso” do primeiro capítulo “Armadilha – Punheta”. Atualmente com cerca de 323.883 visualizações, o conteúdo não possui qualquer material sexual explícito ou que possa ser sinalizado como impróprio no Youtube.

Ao nomear o episódio desta forma, o intuito era observar que o número de visualizações poderia aumentar consideravelmente com a hipótese de que o usuário-interator da plataforma busca conteúdos ligados à pornografia, embora o Youtube não permita este tipo de material e exija identificação para permitir acesso a conteúdos classificados como impróprios. (BARBOSA, 2013, p. 69-70).

Em outro capítulo deste livro foram analisados os recursos de acessibilidade inseridos na websérie #E\_VC? e a questão das novas plataformas de divulgação de produtos audiovisuais.

Outra hipótese apresentada por Barbosa (2013) referente ao sucesso de *Armadilha* ao ser comparada com #E\_VC? está relacionada ao gênero comédia, mais presente em *Armadilha*. Segundo o autor (p. 74), “Observamos que o gênero comédia, trabalhado na websérie *Armadilha*, tem maior aceitação por parte dos espectadores.”

A equipe do grupo Matav, responsável por criar os recursos de acessibilidade para a websérie, é formada por profissionais da área de tradução e discentes dos cursos de Comunicação Social da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da UNESP de Bauru-SP. Os membros do grupo de pesquisa reuniam-se quinzenalmente durante todas as etapas do processo de produção da AD dos vídeos.

A etapa de pré-produção do roteiro da AD consistiu na análise prévia do material. O conhecimento do roteiro, das cenas e das falas dos personagens é importante para, primeiramente, saber quais informações são apresentadas de maneira explícita no vídeo e, portanto, não necessitam de audiodescrição. Cada cena, a partir da vinheta de abertura dos episódios, foi analisada individualmente e o grupo decidiu em conjunto quais informações deviam ser destacadas pelos locutores.

Optamos, para melhor compreensão do material pelo público-alvo (pessoas com deficiência visual), não apresentar informações repetidas, nem predizer os acontecimentos que ainda estavam por vir.

Assim, procuramos manter a AD fiel ao que era mostrado no vídeo: ao assisti-lo, pessoas com deficiência visual deveriam captar as mesmas informações que as videntes. Após cada cena, ambos os públicos teriam os mesmos conhecimentos e os mesmos questionamentos, saberiam as mesmas informações sobre os personagens e suas emoções, sobre os cenários e quaisquer outros elementos visuais que compunham a cena. Um exemplo disso está na apresentação dos personagens: em todos os episódios da série, as primeiras cenas mostram um dos personagens comentando sobre alguma situação, olhando diretamente para a câmera. Até este momento, o público vidente ainda não tem conhecimento de quem é o personagem. Da mesma maneira, o roteiro da AD omite essa informação, referindo-se a ele como “garoto”, “garota”, ou qualquer outro substantivo, juntamente a um adjetivo que o descreva. Imediatamente após o nome do personagem ser mencionado em alguma cena, o locutor-audiodescritor passa a chamá-lo por seu nome próprio.

Durante a produção do roteiro da AD, são escolhidas também quais as palavras e expressões serão utilizadas nos episódios. A padronização da AD

para as vinhetas durante toda a série, por exemplo, facilita para o público se acostumar com a linguagem utilizada por ela e acompanhar de maneira mais fluida os episódios seguintes.

Exemplo de duas vinhetas:

0:00 – 0:05 LOGO DA PRODUTORA 8KA E SITE WWW.8KA.COM.BR. WEBSÉRIE ARMADILHA – EPISÓDIO “ENCONTRO VIRTUAL É O CARALHO”.

**8Ka Produções.**

0:00 – 0:05 LOGO DA PRODUTORA COM O SITE WWW.8KA.COM.BR. WEBSÉRIE ARMADILHA - EPISÓDIO “PUNHETA”.

**8Ka Produções.**



O episódio “Punheta”, mencionado anteriormente, gerou várias discussões do grupo a respeito dos termos a serem usados em cada cena porque a temática central do episódio engloba sexo, intimidade e erotismo. A cena de uma jovem despindo-se, com uma expressão de sedução no rosto, deixou, em um primeiro momento, dúvidas sobre como deveria ser audiodescrita. O princípio de não usar adjetivações foi sobreposto pela inserção do termo que mais facilitaria a compreensão da cena pelos não videntes. Preferimos usar a descrição “Imagem de uma moça sensual de camisola” por esta explicitar de maneira mais clara a expressão do rosto da personagem. Apesar da subjetividade do conceito de sensualidade, o termo “moça sensual” é utilizado por não restar dúvidas que esta era a intenção da personagem na cena.

Do mesmo modo, as cenas nas quais um dos personagens, de maneira implícita, masturbava-se recebeu as seguintes audiodescrições: “Ele mexe em seu sexo” e “Ele se masturba”. O termo “sexo” foi escolhido para se adequar à padronização de AD frequentemente utilizada em outras produções brasileiras, segundo as orientações dadas pelo consultor Fernando Pozzobon em sua oficina de roteiros de AD ministrada para os participantes do Matav em 2015.

Abaixo está um trecho do roteiro do episódio “Punheta”<sup>21</sup> com as indicações de suas ADs em realce.

#### ARMADILHA – Punheta

**AD: Websérie Armadilha – Episódio Punheta**

**AD: 8Ka Produções. Um rapaz fala para a câmera.**

ATOR: Todo mundo começa a vida na casa da mãe. E mesmo quando você já tem barba há uns 5 anos ainda é obrigado a ouvir...

“Não come de boca aberta”, “Não joga meia suja no chão”, “Marcelinho, não deita na cama de pé sujo!”

ATOR: Tudo bem. Ele tem certeza que pelo menos, no banheiro, com as portas trancadas, é possível ter um mínimo de privacidade.

ATOR: Armadilha!

**AD: Ele está no banheiro.**

**AD: Animação de grades na frente dele. Aparece escrito: Armadilha.**

ELE: Quem vai ser hoje? Claro, Angelina Jolie. Gata. Ah, mas já está muito manjada. Ah, já sei. Alicia Silverstone. Alicia Silverstone. Ah, não, mas ela deve estar velha, né? Nossa, quantos anos ela tinha naquele clipe do Aerosmith? Não, não nada a ver. Já sei, a vizinha do oitavo. A vizinha do oitavo.

**AD: Sentado no vaso, ele mexe em seu sexo. Imagem de uma moça sensual de camisola. Ele se masturba.**

MÃE: Marcelinho! Você está aí?

ELE: É, é, mãe, tô!

MÃE: O que você está fazendo?

ELE: Nada! Nada! Tô saindo!

MÃE: É cocô?

21 Roteiro original, sem alterações em relação à edição final.

ELE: É. Eu tô cagando, é isso.

MÃE: Ah, tá.

MÃE: Ô, Marcelinho, abra esta porta!

ELE: Eu tô cangando, pô.

**AD: A mãe tenta entrar.**

**AD: Imagem da moça, com detalhe de seu rosto e coxa. Ela mexe nos cabelos, movimentando a boca, como se falasse o texto da mãe do garoto.**

MÃE: Mas você sempre cagou de porta aberta, Marcelinho!

ELE: O que você quer?

MÃE: Ai, Marcelinho. Algodão. Eu preciso pegar algodão! Abre esta porta!

ELE: Ô, mãe, depois você pega. Eu tô cagando, pô!

**AD: Ele respira fundo e volta a aparecer imagens da moça em posições sensuais. Ela mexe em seu lábio e faz expressão de prazer, enquanto ele se masturba.**

ELE: Ah, que delícia...

MÃE: Que coisa estranha! A receita do bolo que eu fiz de sobremesa não tinha leite de coco.

ELE: Hmmm... Leite de coco, vizinha?

MÃE: É, porque... a receita que eu vi hoje na Ana Maria Braga, levava leite de coco e eu sei que você fica desarranjado quando come coisa com leite de coco, eu deixei sem leite de coco, apesar da Ana Maria Braga ter dito que deixava o bolo bem mais macio.

**AD (sobreposta à fala da mãe quando o boneco aparece): A garota se insinua com o leite de coco e o boneco do Louro José.**

Na AD, opta-se por não interpretar os acontecimentos das cenas. O audiodescritor-roteirista procura expor as informações com neutralidade, deixando que a interpretação seja feita pelos não videntes. A função dos audiodescritores é possibilitar a compreensão de produtos visuais. Eles colaboram para que pessoas com deficiência consigam absorver o máximo de informações, sem que estas sejam reinterpretadas, distorcendo, assim, as ideias dos criadores do produto ou evento e os seus sentidos originais. Da mesma maneira, os audiodescritores-locutores impostam a voz de forma clara e com a cadência adequada, mas não a modulam extensamente, como fazem os dubladores.

A estrutura do roteiro utilizada para a locução da audiodescrição da websérie é formada, como exemplificado abaixo, por três elementos básicos: a marcação de tempo, a deixa final e o texto.

Episódio: “Matemática é a pior coisa do mundo”

Tempo	
DF	...não sei mais o que fazer. Você me ajuda?
1:22 – 1:23	ELA FAZ CARA DE DESESPERO.
DF	...é melhor que você não seja uma completa imbecil em matemática, né, Luciana? Porra!
1:33 – 1:41	ELA SE DESESPERA. JOGA AS FOLHAS PARA CIMA, FINGE SE ENFORCAR, PEGA A TOALHA E COBRE O ROSTO. FINGE QUE DANÇA.
DF	...às vezes eu acho que eu sou muito burro, sabia?
2:01 – 2:11	ELA COMEÇA A ESCREVER NO PAPEL, ESCONDENDO DO GAROTO. ELE TENTA OLHAR E ELA AMASSA O PAPEL EM SEU CORPO.
DF	Marcelinho...
2:14 – 2:16	ELA SE APROXIMA DO ROSTO DELE.
DF	...na verdade...
2:19 – 2:20	FALTA LUZ.

Trecho do episódio “Matemática é a pior coisa do mundo”



ELA FAZ CARA DE DESESPERO.



ELA SE DESESPERA. JOGA AS FOLHAS PARA CIMA, FINGE SE ENFORCAR, PEGA A TOALHA E COBRE O ROSTO. FINGE QUE DANÇA.

A coluna à esquerda marca o tempo do vídeo em que a AD deve ser inserida. O locutor inicia a leitura da AD no primeiro segundo demarcado e deve finalizá-la durante o intervalo de tempo indicado. Para saber em que momento a locução deve ser feita, é indicada, na coluna à direita, uma deixa final (DF), isto é, a fala do personagem que precede a AD. Nesse exemplo de roteiro, diferencia-se a deixa final da audiodescrição pela capitalização das letras: a última sempre com todas as palavras em caixa alta.

## ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS

A liberdade de formatos e especificações técnicas em relação ao desenvolvimento de conteúdos para a internet é diversa. Inúmeros sites para a publicação de conteúdo, ligados às mais variadas formas de interação do público, dão a qualquer usuário a chance de criar e postar seus vídeos. No entanto, ao tratarmos de um conteúdo produzido profissionalmente, como a websérie *Armadilha*, e da inserção de recursos como a AD, é preciso manter padrões técnicos e de qualidade.

Com o roteiro de gravação de um episódio em mãos, a AD já pode ser gravada em um estúdio de áudio com isolamento acústico. O isolamento de áudio deve ser completo e sem ruídos eletrônicos, já que a inserção da AD no episódio é feita em pequenos blocos. Logo, a entrada e saída desses blocos podem causar estranhamento aos ouvidos, caso algum tipo de ruído ou barulho seja inserido com a AD. É preciso também prestar atenção aos níveis de volume e intensidade da mesa de som. Esses níveis implicam diretamente na qualidade do áudio, assim como na sensibilidade do microfone do audiodescritor. Com uma sensibilidade muito alta, o audiodescritor pode fazer ruídos de sopro ou respiração enquanto realiza a leitura. Durante a gravação, para facilitar o processo de sincronia na pós-produção, o audiodescritor pode assistir ao vídeo enquanto narra. Mais de uma versão da AD é gravada. A diferença entre as versões está na variação de velocidade de leitura do texto. Com os diversos arquivos gravados, é iniciada a pós-produção do material.

A pós-produção da AD dos episódios de *Armadilha* foi realizada em um software de edição não linear. É colocado, então, o vídeo do episódio original e o arquivo de gravação da AD no estúdio. Neste momento, a AD é apenas um grande arquivo de áudio com o texto sequenciado. É preciso cortar os trechos do roteiro e fazer os encaixes no vídeo original. Com a marcação de tempo do roteiro, previamente revisada nos encontros dos membros do grupo Matav, torna-se possível agilizar a separação dos áudios pelo vídeo. Os cortes precisam ser feitos com atenção ao início e fim do texto, mantendo sons de palavras que se prolongam, como os termos terminados em S. Uma sincronia mais apurada então é realizada, dando ênfase para os volumes de entrada e saída das inserções da AD. Na websérie *Armadilha*, algumas entradas e saídas da trilha sonora foram atenuadas, pois estavam juntas com a entrada da AD. É necessário comparar o volume da narração com o volume do vídeo original e seus elementos, vozes, trilhas e efeitos. A AD deve estar em um volume adequado, destacando-se das falas do vídeo, mas mantendo uma uniformidade entre os níveis de volume do conteúdo inteiro.

As primeiras versões dos episódios com a AD foram levadas ao grupo. Depois de todos os membros assistirem, alguns com os olhos vendados, as adaptações para melhorar a compreensão dos vídeos são apontadas. Em certos casos, ao observamos que o texto de determinada parte da AD deveria ser modificado, uma segunda gravação desse trecho é feita, seguindo todos os padrões da primeira para que não haja diferenças técnicas.

No episódio “Cocô na casa da namorada”, foi preciso ficarmos mais atentos à montagem da AD. Mesmo com as falas da AD mais rápidas, o espaço entre as falas era muito pequeno ou inexistente. Então, ao longo do diálogo da personagem Vovó com o personagem Marcelinho, uma parte da AD sobrepôs a fala dela. Como a fala sobreposta era repetida várias vezes e o sentido era o mesmo, a AD foi mantida. A falta de espaços para a inserção da AD reflete uma discussão comum entre os produtores de acessibilidade. Recursos como a AD devem ser previamente elaborados, desde a fase de pré-produção na elaboração e decupagem do roteiro. Assim, os recursos de acessibilidade não serão adaptados à obra, mas passam a integrá-la desde sua produção.

Depois da revisão do grupo e das modificações, é feita a versão final. Toda a AD de *Armadilha* foi realizada com base nos vídeos publicados no canal da produtora no YouTube. Isso significa que não podem existir modificações no vídeo original, como aumento ou redução do tempo de execução ou a inserção de introduções ou créditos adicionais. O tempo deve ser mantido, ou uma nova postagem desse vídeo ou a repostagem do áudio por meio da API do YouTube devem manter as mesmas propriedades do parâmetro de duração.

A atuação do grupo nos processos de pré-produção, produção e pós-produção foi fundamental para a execução dos recursos de acessibilidade para a série *Armadilha*. Nas reuniões do grupo, foram realizadas as avaliações e modificações do texto da AD bem como a análise do produto final e suas propriedades. Como já mencionado, *Armadilha* é a segunda websérie com os recursos de acessibilidade produzidos pelo grupo Matav. A primeira série com os recursos também produzidos por nós, *#E\_VC?*, pode ser encontrada no YouTube, no canal oficial do Matav<sup>22</sup>.

A experiência de produzir AD para um produto audiovisual na plataforma YouTube foi relevante para que todos os participantes do grupo pudessem aplicar conceitos e técnicas aprendidos de forma colaborativa. Ao longo dos três anos do grupo de pesquisa, houve oportunidades para estudar teoricamente os recursos de acessibilidade e para ter oficinas com audiodescritores e roteiristas. Os resultados foram extremamente estimulantes, uma vez que não somente foram gerados produtos de excelente

---

22 MATAV Mídia Acessível. *YouTube*, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCE3jWWXp26tg5A87veXo5hA>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

qualidade, mas, principalmente, tivemos uma formação individual sobre a necessidade da produção de acessibilidade nos meios culturais, acadêmicos e de entretenimento.

## REFERÊNCIAS

ARMADILHA. *YouTube*, 2011. Direção: Fernando Barbosa. Produção: 8Ka Produções. Disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PL6CCCE4127BA08A11>>. Acesso em: 21 out. 2016.

BARBOSA, F. da S. *A produção independente de webséries pela perspectiva multiplataforma da televisão digital e internet*. 2013. 105 f. Dissertação (Mestrado em Televisão Digital) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Bauru, 2013.

FRANCO, E. P. C.; SILVA, M. C. C. da. Audiodescrição: breve passeio histórico. In: MOTTA, L. M. V. de M.; ROMEU FILHO, P. (Org.). *Audiodescrição: transformando imagens em palavras*. São Paulo: Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010. p. 23-42.

LIMA, F. J. Introdução aos estudos do roteiro para áudio-descrição: sugestões para a construção de um *script* anotado. *Revista Brasileira de Tradução Visual*, v. 7, n. 7, p. 1-32, 2011.

MATAV Mídia Acessível. *YouTube*, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCE3jWwXp26tg5A87veXo5hA>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

ORERO, P. Audiodescrição: panoramas atuais e futuros. *Em Aberto*, Brasília, v. 29, n. 95, p. 161-164, jan.-abr. 2016. Entrevistador: Felipe Leão Mianes.

SANT’ANNA, L. A importância da audiodescrição na comunicação das pessoas com deficiência. In: MOTTA, L. M. V. de M.; ROMEU FILHO, P. (Org.). *Audiodescrição: transformando imagens em palavras*. São Paulo: Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010. p. 151-158.

ZANETTI, D. Webséries: narrativas seriadas em ambientes virtuais. *Revista GEMInIS*, São Carlos, v. 4, n. 1, p. 69-88, 2013.



# A MOÇA DE DI CAVALCANTI: DIÁLOGOS INTERSEMIÓTICOS ENTRE PINTURA, DANÇA E AUDIODESCRIÇÃO, CORPORIFICAÇÃO DAS PALAVRAS PARA O PÚBLICO SURDOCEGO

Daniella Forchetti<sup>23</sup>

## INTRODUÇÃO

O tema “arte e acessibilidade” está sendo cada vez mais propagado pelo mundo, seja como atividade escolar, junto à reabilitação, ou como forma de lazer. Neste capítulo, pretende-se demonstrar como a parceria entre a dança e a audiodescrição (AD) pode ser mais uma forma de recurso no campo da acessibilidade sensorial e cultural.

Nosso projeto foi iniciado a partir de um convite da curadora da exposição Sentir prá Ver, Profa. Dra. Amanda Tojal, para fazer uma oficina/performance de dança no evento representando a pintura *Sem título*, de Di Cavalcanti (Rio de Janeiro, 1897-1976). Selecionamos essa obra a fim de criarmos mais uma forma de acessibilidade comunicacional para compor a exposição.

A exposição era formada por 14 reproduções fotográficas de obras pertencentes à Pinacoteca do Estado de São Paulo. Essas reproduções eram acompanhadas de outros recursos acessíveis para facilitar a compreensão das obras, como: palavras-chave, recursos sonoros, reproduções tridimensionais e bidimensionais e pranchas compostas por figura/fundo em alto-contraste.

A mostra incluiu como recurso de acessibilidade a audiodescrição mediadora, isto é, a AD que estimula a exploração e interpretação das obras selecionadas.

---

23 Fonoaudióloga, Arte-educadora, Especialista em audiodescrição.

Consideramos a AD como uma modalidade de tradução intersemiótica que possibilita a transformação das imagens em palavras em eventos culturais, esportivos, pedagógicos e turísticos, permitindo à pessoa cega ou com baixa visão uma participação inclusiva e autônoma. Por meio de nosso estudo, pretendeu-se somar o público surdocego, assim como pessoas com deficiência intelectual, disléxicas, analfabetos e idosos, ampliando a população que já se beneficia do recurso da AD.

A surdocegueira é uma deficiência única. Diferentemente da somatória da perda visual com a perda auditiva, apresenta-se com particularidades específicas. Ela tem por característica graus diferentes de perdas e pode ser congênita ou adquirida (FORCHETTI, 2000).

Por meio da representação da pintura através da dança, utiliza-se a AD como mediação entre a imagem/movimento e a palavra. O primeiro contato deu-se por intermédio da performance, tendo o guia-intérprete como mediador, escutando a AD e a interpretando para o surdocego. A dança vem compor com esse processo de nomeação, auxiliando a parte comunicacional e expressiva.

A performance representará a corporificação da palavra para o público surdocego. O termo “corporificação” foi baseado no sentido apresentado por Paulo Freire, em seu livro *A pedagogia da autonomia* (1987, p. 16), “[...] corporificação da palavra pelo exemplo.”

O roteiro da AD da performance foi construído pela pesquisadora, que foi também a intérprete-criadora da dança. Sua condição como artista perpassa por um olhar poético de quem pode incorporar a obra em seu discurso. A narração foi realizada por uma integrante da exposição. O guia-intérprete serviu de mediador entre a AD da dança e o surdocego.

## FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

### Ó abre alas que eu quero passar: construção de um novo paradigma na audiodescrição

Segundo nossa concepção, consideramos que a AD é um recurso de tecnologia assistiva que transforma a informação visual em verbal, modalidade de tradução intersemiótica no campo da acessibilidade comunicacional,

criada para atender as pessoas com deficiência visual. Por meio de pesquisas, pudemos perceber que esse recurso foi se ampliando para atender pessoas com deficiência intelectual, disléxicas, idosas e analfabetas, contribuindo para sua inclusão cultural, social e escolar.

Motta (s.d.) apresenta as possibilidades de utilização da AD no âmbito da inclusão cultural como um recurso de acessibilidade que amplia o entendimento das pessoas com deficiência. O recurso pode ser utilizado em peças de teatro, exposições, musicais, óperas, cinema e espetáculos de dança.

Para que a pessoa com deficiência possa ter entendimento e interprete aquilo que assiste, são audiodescritos o cenário, o figurino, os personagens e suas expressões faciais e movimentação pelo palco.

Nos anos 1980, a AD começou a ser feita de maneira formal, como um recurso de acessibilidade, descrevendo as situações para pessoas cegas e com baixa visão. Aos poucos, foi sendo ampliada para um campo mais formal, ligado às artes visuais e ao entretenimento tanto nos Estados Unidos quanto na Inglaterra. Já no Brasil, somente em 2007, na cidade de São Paulo, tivemos a primeira peça de teatro com AD, o espetáculo *Andaime*, apresentado no Teatro Vivo. O projeto de inclusão cultural foi realizado pela professora Lívia Motta em parceria com Isabela Abreu pelo Grupo Terra. Na época, o teatro dispunha de uma cabine de tradução simultânea e a AD era feita por voluntários do Instituto Vivo.

### Um, dois, três e quatro, dobro a perna e dou um salto: em direção à dança, inclusão e acessibilidade

Para falar de dança é preciso começar apresentando qual o lugar de partida. Acreditamos ser importante esclarecer sobre essa forma de nomenclatura. Diferentemente de um bailarino, o intérprete-criador na dança pós-moderna e contemporânea tem um corpo cênico participativo no processo de criação, tendo a possibilidade de desenvolver uma assinatura própria e se relacionar com diferentes áreas do conhecimento. Seu processo investigativo ocorre em seu próprio corpo, buscando novos movimentos e expressões dramáticas.

O trabalho realizado por nós sobre o tema “dança e inclusão: um projeto de arte-educação” (FORCHETTI, 2013) apresenta um pouco mais sobre as descobertas acadêmicas produzidas a partir da prática. A dança por si só é geradora de possibilidades expressivas. A proposta da dança inclusiva

é proporcionar a todos os participantes igualdade de condições para desenvolverem seu potencial criativo e de uma forma que todos se sintam fazendo parte do processo. O trabalho de pesquisa teve como base o Projeto Arteiros, que tinha como objetivo principal desenvolver a consciência corporal, a criatividade, a socialização, a comunicação e a autonomia de todos os participantes.

Muitos autores buscaram encontrar uma nomenclatura que melhor denominasse o trabalho de dança inclusiva, como “dança sobre cadeira de rodas”, “dança integrada” e “dançaterapia”, por exemplo.

Como Amoedo (2002, p. 183) coloca:

Gostaríamos muito de poder denominar esses trabalhos simplesmente de dança, em sua vertente contemporânea, mas para que possa haver uma diferenciação optamos, neste momento, por chamar de dança inclusiva aqueles trabalhos que incluem pessoas com e sem deficiência nos quais os focos terapêuticos e educacionais não são desprezados, mas a ênfase encontra-se em todo o processo e resultado artístico.

O projeto de dança inclusiva foi baseado em nossas experiências com a dança educativa criada por Rudolf Laban. Para o autor (1990, p. 16), essa “[...] nova técnica de dança estimula o domínio do movimento em todos os aspectos corporais e mentais, ampliando-se a dança moderna como uma nova forma de dança cênica e social.” A dança-coral, ou movimento-coral, foi criada por ele para dar “[...] um sentido coletivo, comunitário, festivo, criativo e terapêutico.” (LABAN, 1990 apud RENGEL, 2005, p. 83). Para Laban (1990), adquirimos conhecimento por meio do corpo, nosso instrumento para pensar, saber e comunicar. Ele criou a nomenclatura esforço para nos mostrar que o movimento começa a ocorrer internamente, por meio das emoções, sensações e pensamentos. Laban criou formas para que pudéssemos fazer uma análise do movimento. Por meio de sua metodologia, é possível descrever características do movimento como: qualidade, peso, ritmo, forma, postura, caminho, direção, dimensão, nível espacial e uso do corpo em suas partes e no todo. A princípio, essas características favorecem a compreensão/criação da dança, seja por uma pessoa com deficiência ou para o público em geral.

Em sua pesquisa sobre dança, Neves faz uma referência ao trabalho de Laban que evidencia a possibilidade de que todos podem dançar:

É interessante ressaltar que o próprio Laban enfatizava a importância do trabalho corporal com indivíduos deficientes. Ele ressaltava principalmente dois objetivos: o estabelecimento de um *repertório de movimento* balanceado e a normalização do ritmo vital. (NEVES, 2006, p. 239, grifo da autora).

Outros pesquisadores também contribuíram com trabalhos voltados para pessoas com deficiência. Para Fux (2005, p. 94), “[...] dançar é produzir uma mudança de dentro para fora do corpo, reconhecendo nos outros o que se reconhece em si mesmo.” A autora (2005) nos traz um questionamento importante: a imobilidade está dentro ou fora do corpo? Tudo tem um tempo e uma aceitação, devemos aprender a lidar com nossos limites e com os limites dos outros, procurar compreender o momento presente em que estamos e deixar que a dança se transforme em terapia, encontrar uma “mudança para melhor”.

### Beija-flor me mandou embora, trabalhar e abrir os olhos: audiodescrição de dança

O americano Joel Snyder, um dos precursores da AD, e o American Council of the Blind (ACB) descreveram diretrizes gerais para o trabalho de AD voltado para a dança que podem ser vistas no artigo “Audio description: a path to literacy for all”. Baseado nos fundamentos do Laban Movement Analysis (LMA), essas diretrizes podem ser usadas para o trabalho de danças no geral, incluindo a dança contemporânea, o balé e as performances.

Snyder (s.d.) indica que o audiodescritor deve começar verificando se os diretores, atores/dançarinos e demais funcionários do teatro sabem o que é AD, como ela se dá nos espaços culturais e qual a importância dela para a acessibilidade do público com deficiência.

Na construção dos roteiros de AD, Snyder (s.d.) sugere:

- Procurar transmitir a história da dança, ou o conceito coreográfico, quando se tratar de uma coreografia contemporânea.
- Transmitir uma imagem de forma atraente, em vez de ficar preso na repetição de uma série de passos.
- Considerar as descrições dos movimentos interagindo com o tempo coreográfico. Levar em conta o som dos movimentos, efeitos

sonoros, partitura musical e o silêncio/pausas, para que o público possa também apreciá-los.

- Procurar descobrir qual é a ideia principal que a dança quer comunicar, sua essência.
- Usar poucas palavras que evocam imagens claras e específicas. Selecionar as informações mais significativas para que o público possa experimentar o movimento, ajudando-o a compreender a coreografia.

Buscando aprofundar a discussão no campo da acessibilidade cultural para aproximar ao nosso tema, recorreremos também à dissertação de Oliveira (2013) com o tema de audiodescrição em dança. Ela utilizou o termo “poética de AD” como uma arte originada no próprio fazer poético, a partir da obra de partida, a dança. Em seu trabalho, ela procurou identificar os elementos da dança, partindo da obra *Pequetitas coisas entre nós mesmos* (2011), entrar em contato com os participantes do grupo com deficiência visual e elaborar o roteiro audiodescrito da cena de dança com a cocriação desse grupo. O contemporâneo é relevante para a proposta porque pensa fora dos padrões hegemônicos das Normas de Audiodescrição, segundo disposto na Lei 10.098.

Um dos precursores do tema AD de dança no Brasil foi Jorge Rein. Em um artigo publicado em 2011, ele procurou colaborar com o processo de criação de um roteiro de AD em dança. Segundo suas orientações, a equipe de AD deve trabalhar em colaboração com o coreógrafo ou diretor artístico e acompanhar o processo de criação coreográfica ou ensaios. O audiodescritor-roteirista deve ter afinidade com o tema a ser desenvolvido, utilizar como critério na elaboração do roteiro metáforas ou licenças poéticas para auxiliar na compreensão da obra, sem perder sua essência, procurar preservar as informações sonoras do espetáculo com o mínimo de interferência (quando se tratar de uma obra de arte ao vivo, diferentemente de uma gravação). E, ao final do espetáculo, é importante verificar com as pessoas com deficiência como foi a recepção da AD, a fim de poder encontrar os pontos a serem aprimorados.

Já para Snyder (s.d.), o audiodescritor precisa estudar os padrões de movimento e ter um vocabulário que permita sua expressão verbal de forma clara. O audiodescritor deve atentar-se para as terminologias técnicas, contudo, sua primeira utilização deve acompanhar a descrição real para

que os ouvintes que não tenham nenhum conhecimento prévio possam compreender o espetáculo de forma generalizada.

### Iluminar a escuridão: abrir as portas dos museus e exposições para as pessoas com deficiência

Percebemos cada vez mais museus e exposições preocupados com uma política democrática e multicultural, que leva em conta o conhecimento e a fruição do objeto cultural, com concepções museológicas mais contemporâneas. Pensando nos frequentadores de espaços de exposições de antigamente e nos dias de hoje, percebemos uma preocupação em contemplar todos os públicos.

Pudemos observar na dissertação apresentada por Tojal (1999) os cuidados que devemos ter em criar espaços adaptados para adequá-los às pessoas com deficiência que visitam museus e exposições.

O público com deficiência foi dividido em função de deficiência visual, deficiência auditiva, deficiência intelectual/cognitiva e deficiência física/neuromotora. Podemos observar uma ordem na forma como apresentamos os materiais adaptados tomando os devidos cuidados: acessibilidade física do espaço museológico, acessibilidade sensorial do espaço museológico e ação educativa.

Para cada um desses aspectos, percebemos as peculiaridades das adaptações de cada uma dessas deficiências, levando em conta que entre elas existem variações desde perdas leves, moderadas e severas, até a presença de deficiências múltiplas.

Pensando na abordagem multissensorial, possibilitamos com nosso trabalho uma nova forma de intervenção que abre espaço para todos os públicos e possibilita que todos venham com suas famílias e escolas e sintam-se acolhidos, procurando eliminar qualquer forma de barreira (física, sensorial, comunicacional e atitudinal) para permitir o acesso a todos.

### Travessia: breve histórico sobre a surdocegueira no Brasil

Desde 2000, quando concluímos o mestrado (FORCHETTI, 2000), percebemos um aumento no volume de produções científicas voltadas para o atendimento da pessoa com surdocegueira e com múltiplas deficiências sensoriais, principalmente no campo educacional e comunicacional.

A surdocegueira é uma deficiência única causada pela combinação da deficiência auditiva e visual, com peculiaridades específicas, diferenciando do atendimento de pessoas surdas e com deficiência visual (FORCHETTI, 2000).

Um ponto importante a se destacar são as formas de comunicação com o surdocego. Para os casos de surdocegueira congênita, é importante ter como base um ambiente ordenado e estruturado e proporcionar atividades com as quais a criança sinta prazer. Além disso, é importante auxiliar os pais a compreender como seu filho se comunica e como poderá se comunicar.

Podemos promover o diálogo com o surdocego por meio do seguinte programa proposto por Van Djk (1968): ressonância, coatividade, imitação e gestos. Essa proposta desenvolve as funções comunicativas descritas no programa, sendo que o enfoque delas é baseado em uma sequência aproximada de níveis de comunicação, ao longo do qual a criança com múltipla deficiência e surdocego progride no desenvolvimento de sua consciência simbólica.

Existem várias possibilidades comunicativas, e para elas serão levadas em conta as necessidades e características de cada surdocego: a Libras (Língua Brasileira de Sinais), a Libras tátil (Língua Brasileira de Sinais sinalizada nas mãos do surdocego), o alfabeto datilológico (letras digitadas na mão do surdocego) e a escrita em letras cursivas ou em bastão na palma da mão ou no antebraço do surdocego, por exemplo.

Aliada à Libras tátil, é possível associar a comunicação háptica. Geralmente feita nas costas do surdocego, ela auxilia na compreensão de texturas, formas e movimento. É feita por dois guias-intérpretes, um na frente e o outro atrás do surdocego.

Um dos métodos conhecidos mundialmente, utilizado com a surdocega Helen Keller pela professora Anne Sullivan, é o tadoma, forma de comunicação em que o surdocego toca o rosto do guia-intérprete ou de um membro da família para sentir o movimento da fala (FORCHETTI, 2000).

Pudemos observar que a comunicação do surdocego pode ser realizada de diversas formas. No caso da população escolhida para essa pesquisa, foram selecionadas duas pessoas surdocegas adultas, sendo que uma utiliza a Libras tátil e a outra consegue ouvir com o aparelho de amplificação sonora em ambos os ouvidos e utiliza como apoio, quando necessário, o tadoma.

Outro ponto importante é a forma de abordar a pessoa surdocega para garantir uma maior compreensão e exploração do espaço. Para isso, colocamos nossa mão abaixo da mão do surdocego, se possível, com os dedos entrelaçados. Nossa mão é o intermediário entre o objeto a ser tocado e o surdocego.

Este, ao sentir confiança, terá a liberdade de tocar o objeto com suas próprias mãos, tendo total autonomia para explorar o que lhe for de maior interesse.

Como vimos, há diferentes formas de comunicação com o surdocego. Em nosso trabalho, tivemos a intermediação da AD pelo guia-intérprete, que fez o papel de transmitir nossas informações. Os surdocegos que usavam aparelhos de ampliação sonora também puderam ter acesso direto à AD por meio dos fones de ouvido ou da AD aberta. O mais importante é o conhecimento para garantir uma comunicação acessível de qualidade para todos.

## CONTEXTUALIZAÇÃO METODOLÓGICA

Realizamos um estudo de caso de natureza exploratória sobre o tema AD de dança representando uma pintura para o público surdocego durante a exposição Sentir prá Ver. Os objetivos desse estudo seguiram as orientações de Gil (2002): realização de um delineamento mais adequado para a investigação de um fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto real, preservação das características do objeto estudado, descrição do contexto de uma determinada investigação, formulação de hipóteses e desenvolvimento de teorias.

Utilizando uma abordagem qualitativa, foi possível investigar e fazer parte como objeto da pesquisa. Também houve uma maior proximidade em relação aos fenômenos estudados, já que a autora deste estudo foi a intérprete-criadora que representou a obra de Di Cavalcanti, pintura *Sem título*, selecionada para a pesquisa. Também foi feito o roteiro da AD e a análise dos vídeos gravados da pesquisa.

Utilizamos os seguintes instrumentos para a documentação da pesquisa:

- gravação da performance com audiodescrição;
- gravação de duas surdocegas adultas com seus respectivos guias-intérpretes no momento em que assistem à performance e acompanham a audiodescrição;
- gravação do momento em que as surdocegas interagem tocando a intérprete-criadora;
- gravação do momento em que cada surdocega irá interpretar sua compreensão da obra por meio do movimento da dança;
- fotografia dos momentos em que as participantes surdocegas estiveram interagindo na exposição com as obras acessíveis.

Foram indicadas duas surdocegas adultas que utilizam formas de comunicação diferentes para representarem um público mais diverso. Uma instituição<sup>24</sup> voltada ao atendimento de pessoas surdocegas e com múltiplas deficiências sensoriais foi convidada para fazer parte da oficina. A faixa etária deste estudo é composta por adultos da cidade de São Paulo, Brasil.

Essa experiência foi realizada com apenas uma obra das 14 reproduções que compõem a exposição Sentir prá Ver, apresentada entre 8 de abril e 26 de junho de 2015, sediada no Memorial da Inclusão, em São Paulo, Brasil.

### Seleção da obra

Foi selecionada a obra de Di Cavalcanti (figura 1) para a realização da pesquisa devido a facilidade que a pesquisadora teria para representar um personagem, construindo uma narrativa baseada na imagem pintada do quadro, com os elementos cênicos apresentados, buscando ser o mais fidedigna com a obra.

Figura 1 – Obra de Di Cavalcanti



Fonte: DI CAVALCANTI. Sem título [figura sentada apoiada na mesa]. s.d. 1 original de arte, óleo sobre papelão.<sup>25</sup>

---

24 A instituição era o Grupo Brasil de Apoio ao Surdocego e ao Múltiplo Deficiente Sensorial e a professora Alice Floter foi a representante da instituição.

25 Informações disponíveis em: <[http://www.sentirpraver.com.br/obra\\_dicavalcante.html](http://www.sentirpraver.com.br/obra_dicavalcante.html)>.

**Descrição da Imagem:** pintura de uma jovem mulher morena de perfil, cabelos curtos pretos, olhos pretos. Usa vestido laranja com mangas curtas, cinto vermelho. Está sentada em uma cadeira de madeira com a cabeça apoiada sobre o antebraço esquerdo, braços cruzados, debruçada sobre uma mesa de madeira com uma toalha vermelha caindo sobre seu colo. Do lado direito uma cadeira de madeira vazia. Uma luz incide do canto esquerdo sobre o dorso da mulher. Ao fundo, paredes de cor verde escuro até o tom marrom, chão marrom escuro.

## APRESENTAÇÃO, ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Nesta etapa, partimos para a apresentação do roteiro da AD da dança. É importante lembrar que já existia uma AD mediadora do quadro de Di Cavalcanti, que fez parte da exposição Sentir prá Ver. No entanto, foi realizada a construção de um novo roteiro da AD de dança representando a obra com base em um contexto mais geral, que fez parte da corporificação da pintura em movimento.

Para auxiliar na análise dos dados, utilizamos as ferramentas de AD de dança descritas por Snyder (s.d.), fundamentadas no Laban Movement Analysis (LMA). Procurou-se observar:

- a apresentação da descrição do figurino, aparência do dançarino, os elementos cênicos e os adereços;
- quais elementos compunham o tema coreográfico;
- quais atitudes do corpo do dançarino transmitiam a ideia do personagem ou do contexto;
- quais qualidades de movimento mais significativos demonstravam expressividade/dinâmica;
- como a experiência sensorial tátil colaborou para a compreensão da AD da dança;
- como a experiência de dançar com seus próprios corpos colaborou para a compreensão da criação da imagem da pintura de Di Cavalcanti.

Por meio desses instrumentos de análise, pretendeu-se compreender como a AD da dança fazia o papel de mediação no acesso à fruição da arte,

neste caso, como a AD auxiliava o surdocego a entrar em contato com a pintura de Di Cavalcanti.

Para a análise dos dados, foram utilizados os apontamentos sugeridos por Snyder (s.d.), o qual indica que devemos iniciar descrevendo o figurino e a aparência dos dançarinos, os elementos cênicos e os adereços. Ele afirma ser importante considerar as descrições dos movimentos interagindo com o tempo coreográfico.

Iniciamos com a AD da intérprete-criadora, que estava dançando a obra, e do cenário (figura 2):

**Intérprete-criadora:** mulher de pele clara, cabelos castanhos presos. Usa vestido laranja com mangas curtas, decote em V com gola de renda, cinto vermelho e está descalça.

**Cenário:** uma mesa e duas cadeiras de madeira iluminadas por focos de luz branca, sobre um carpete cinza. Ao fundo, imagem de muitos rostos de representantes dos direitos das pessoas com deficiência.

Figura 2 – Apresentação na exposição Sentir prá Ver



Fonte: Foto tirada no Memorial da Inclusão<sup>26</sup>.

26 O vídeo da apresentação pode ser assistido em <https://youtu.be/7L3ShUI0c50>.

**Descrição da foto:** no canto direito, uma dançarina de perfil, pele clara, cabelos castanhos presos, usa um vestido laranja, sentada em uma cadeira de madeira, debruçada sobre uma mesa com uma toalha vermelha. Ao lado, uma cadeira vazia. Ao fundo, a plateia e parte da exposição. No canto esquerdo, de pé, a audiodescritora fala ao microfone.

No segundo momento, após a apresentação da performance, a pesquisadora foi em direção aos surdocegos, levando-os, um por vez, para conhecer o cenário. Após isso, a pessoa surdocega experimentou tocar a intérprete-criadora, que corporificava a forma da obra de arte acessível. Nesse momento, a seu lado, o guia-intérprete acompanhava o percurso. Também foi feito o processo de nomeação.

Para Snyder (s.d.), sempre que possível, é bom incluir uma experiência sensorial tátil nas apresentações de dança/performance. Pode ser antes da apresentação ou depois, nos bastidores, sempre que for possível tocar os corpos dos dançarinos, os adereços e as fantasias.

No terceiro momento, as pessoas surdocegas representaram a obra utilizando o movimento para criar suas interpretações da AD da performance e o toque na corporificação da pintura feita pela intérprete.

A expressão “corporificação da palavra pelo exemplo” encontra-se no livro de Paulo Freire *A pedagogia da autonomia* (1987), em uma passagem em que ele comenta que o professor deveria ser o exemplo para seus alunos. No caso de nosso estudo, traduzimos para o contexto como o intérprete-criador exemplifica a obra de arte para o surdocego, de maneira tridimensional e realista. E o surdocego, de maneira autônoma, poderá criar sua própria imagem mental da obra por meio do toque e da AD combinados. Para a análise dos dados, foram utilizadas as categorias de “ações básicas de esforço”<sup>27</sup>, um conjunto de oito ações criadas por Laban e descritas no *Dicionário Laban* de Rengel (2005), para sistematizar o material documentado em vídeo e o passo a passo apresentado nas fotos. Para auxiliar na análise dos dados, utilizamos as ferramentas de AD de dança descritas por Snyder, fundamentadas no Laban Movement Analysis (LMA).

No quarto momento, dentro do espaço de exposição, as surdocegas tocaram a maquete da obra, a reprodução em relevo, a prancha de

---

27 Ação básica de esforço é a “[...] ação na qual fica evidente uma atitude do agente perante os fatores de movimento espaço, peso e tempo (v. atitude interna).” (RENGEL, 2005, p. 23).

alto-contraste (figura/fundo nas cores preto e amarelo) e o texto com legendas da obra em braille.

Segundo Tojal (2007), a percepção multissensorial aplicada às ações educativas em museus e espaços expositivos devem priorizar experiências concretas e de aproximação dos visitantes com o meio ambiente.

No momento em que foram apresentadas à exposição, as surdocegas tocaram primeiro a maquete da obra. Ambas reconheceram as semelhanças entre a intérprete-criadora e a miniatura da personagem, como também os elementos cênicos. Para a primeira, S., a reprodução em relevo se mostrou mais interessante e com mais detalhes do que a prancha de contraste. Já a segunda, L., interessou-se mais pela prancha de alto-contraste do que pela reprodução em relevo, já que ela tem baixa-visão, enquanto S. é cega.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O primeiro projeto em parceria com a exposição Sentir prá Ver teve o objetivo de proporcionar às pessoas surdocegas o direito de poder fazer parte de todo o processo de apreciação de uma obra, observando suas singularidades. Incluir o guia-intérprete é valorizar a forma como o surdocego se comunica. Ao ouvir a AD da performance que representa a pintura, permitimos que o guia-intérprete tenha mais conhecimento sobre a obra e o trabalho a ser desenvolvido, que vai muito além do que se vê, o roteiro compreende o contexto e a poética do trabalho artístico apresentado. Ao convidarmos o surdocego a expressar o “quadro vivo” que representa a obra, abrimos a possibilidade para que ele possa fazer sua própria interpretação do tema, “corporificando a obra pelo exemplo”. Ao visitar a exposição, ele já estará imerso na obra, partindo de um lugar de apreciador que poderá usufruir melhor de todos os recursos acessíveis dessa experiência sensorial tátil. Ele poderá fazer suas associações e nos mostrar, inclusive, o que mais lhe é conveniente, como os recursos sensoriais de apoio, a preferência por uma maquete, uma prancha em relevo ou de contraste. Isso só é possível quando ampliamos e diversificamos a oferta de experiências, e não simplesmente apresentamos a AD da obra, que pode ser suficiente para muitos, mas, ainda assim, alguns ficariam de fora.

Como um estudo de caso, este é apenas um primeiro passo em direção à disseminação de uma ideia para propiciar ações que ampliem de forma significativa as possibilidades de apreciação da arte. Pensar em um formato universal é pensar em todos, e todos juntos poderemos compartilhar a arte.

## REFERÊNCIAS

AMOEDO, H. Dança e diferença: duas visões. In: SOTER, S.; PEREIRA, R. (Org.). *Lições de Dança* 3. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002. p. 181-206.

BRASIL. Lei nº 10.098, de 19 de dezembro de 2000. Estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Leis/L10098.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L10098.htm)>. Acesso em: 10 fev. 2016.

DI CAVALCANTI. *Sem título* [figura sentada apoiada na mesa]. s.d. 1 original de arte, óleo sobre papelão.

FORCHETTI, D. *A história de Iago: o menino guerreiro no mundo da comunicação alternativa*. 2000. 151 f. Dissertação (Mestrado em Distúrbios da Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000.

FOCHETTI, D. Projeto Arteiros: uma proposta de dança inclusiva. In: I SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS SOBRE A DEFICIÊNCIA - SEDPcD/Diversitas/USP Legal, jun. 2013, São Paulo. *Anais eletrônicos...* São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013. Disponível em: <[http://www.memorialdainclusao.sp.gov.br/br/ebook/Textos/Daniella\\_Forchetti.pdf](http://www.memorialdainclusao.sp.gov.br/br/ebook/Textos/Daniella_Forchetti.pdf)>. Acesso em: 10 set. 2015.

FREIRE, P. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 25. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1987.

FUX, M. *Depois da queda...dançaterapia*. São Paulo: Summus, 2005.

GIL, A. C. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

LABAN, R. *Dança educativa moderna*. Tradução e ampliação de Lisa Ullmann. São Paulo: Ícone, 1990.

MOTTA, L. M. V. de M. Audiodescrição: recurso de acessibilidade para a inclusão cultural das pessoas com deficiência visual. *Ver com Palavras*, s.d. Disponível em: <<http://vercompalavras.com.br/pdf/artigo-audiodescricao-recurso-de-acessibilidade.pdf>>. Acesso em: 29 abr. 2015.

NEVES, R. M. S. Dança é para todos. In: MOMMENSOHN, M.; PETRELLA, P. (Org.). *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. São Paulo: Summus, 2006. p. 235-242.

OLIVEIRA, A. C. S. *Por uma poética da audiodescrição em dança: uma proposta para a cena da obra Pequenas coisas entre nós mesmos*. 2013. 146 f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de

Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/12421/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20Ana%20Clara.pdf>>. Acesso em: 30 abr. 2015.

REIN, J. A audiodescrição entra na dança. *Revista Brasileira de Tradução Visual*, v. 8, n. 8, 2011. Disponível em: <<http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/viewArticle/109>>. Acesso em: 30 abr. 2015.

RENGEL, L. *Dicionário Laban*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2005.

SNYDER, J. Audio description: a path to literacy for all. *The John F. Kennedy Center for the Performing Arts*, s.d. Disponível em: <[http://education.kennedy-center.org/education/vsa/resources/Snyder\\_Joel\\_AD-A\\_Path\\_to\\_Literacy.pdf](http://education.kennedy-center.org/education/vsa/resources/Snyder_Joel_AD-A_Path_to_Literacy.pdf)>. Acesso em: 30 ago. 2015.

TOJAL, A. P. da F. *Museu de arte e público especial*. 1999. 200 f. Dissertação (Mestrado em Arte) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

TOJAL, A. P. da F. *Políticas públicas culturais de inclusão de públicos especiais em museus*. 2007. 322 f. Tese (Doutorado em Ciências da Informação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

VAN DJCK, J. Movimento e comunicação com crianças rubeólicas. Tradução de Dalva Rosa. In: REUNIÃO GERAL ANUAL DA ORGANIZACIÓN NACIONAL DE CIEGOS ESPAÑOLES (ONCE), maio 1968, Madrid. *Anais...* Madrid: Organización Nacional de Ciegos Españoles, 1968.

## CAPÍTULO V

# USO DE LEGENDAS INTRALINGUÍSTICAS APLICADAS AO ENSINO DE LÍNGUA INGLESA EM CURSOS DE RADIALISMO E JORNALISMO

---

Lucinéa Marcelino Villela<sup>28</sup>

### ENSINO DE LÍNGUA INGLESA PARA FINS ESPECÍFICOS

Este capítulo apresentará os resultados da pesquisa trienal (2013-2015) desenvolvida pela autora na Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC) da Universidade Estadual Paulista (Unesp) de Bauru. O primeiro objetivo do projeto de pesquisa “Tradução audiovisual e o ensino de língua inglesa para fins específicos: legendagem intralinguística e interlinguística de vídeos jornalísticos disponíveis em sites de agências de notícias internacionais” era o de realizar um estudo bibliográfico que envolvesse dois temas centrais:

- a) ensino-aprendizagem de língua inglesa para fins específicos (contexto acadêmico);
- b) tradução audiovisual: teorias e técnicas envolvidas na elaboração de legendas (intra e/ou interlinguísticas).

Antes de iniciarmos a apresentação dos conceitos do ensino de línguas com fins específicos, vale contextualizar nossa área de pesquisa dentro de Linguística Aplicada (LA). Segundo Almeida Filho (2005), a história da LA no Brasil teve seu início em dois contextos acadêmicos e de ensino: o programa de Mestrado em Linguística Aplicada ao Ensino de Línguas da PUC-SP (a partir de 1970) e o Centro de Linguística Aplicada do Instituto de Idiomas Yázigí de São Paulo (a partir de 1966).

---

28 Doutora em Comunicação e Semiótica. Docente do Departamento de Ciências Humanas da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC), Unesp-Bauru.

Desde seu estabelecimento como área de pesquisa independente da Linguística, a LA dá suporte a áreas e subáreas de concentração, dentre elas o Ensino-aprendizagem de Línguas e Tradução. Almeida Filho (2005, p. 31) define a área de linguística aplicada como:

Uma das três ciências da linguagem, a que focaliza especificamente questões da linguagem inseridas na prática social real, distribuídas em subáreas tais como a do ensino-aprendizagem das línguas, a da tradução e interpretação, a da terminologia e lexicografia, e a das relações sociais/profissionais mediadas pela linguagem.

Dentro dessa definição dada pelo autor, nosso estudo está duplamente inserido na LA, seja nas questões que envolvem o ensino-aprendizagem de línguas, seja na área da tradução.

Adotaremos o termo “ensino de língua inglesa para fins específicos” conforme os critérios que achamos relevantes empregar em nosso contexto (Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação/FAAC/ da Unesp de Bauru), ou seja, ao lidarmos com o ensino de língua inglesa somente para o público de ensino superior nos três cursos de Comunicação (Jornalismo, Radialismo e Relações Públicas), entendemos que nosso foco sempre será voltado para a leitura e produção de textos de cada uma das áreas e para a produção e compreensão oral também com enfoque nos contextos profissionais mencionados acima.

Segundo Ramos (2005), ao usarmos a terminologia “ensino de inglês para fins específicos” (ESP) em vez de “inglês instrumental”, há uma quebra de mito de que o ensino de inglês ou de qualquer idioma seja focado somente em leitura.

Apresentada a contextualização de nosso campo de pesquisa, mencionaremos a seguir alguns conceitos adotados em nossos estudos.

Ao tratarmos do ensino de línguas para fins específicos, os autores Dudley-Evans e St. John (1998, p. 4-5) apresentam as chamadas características absolutas e as variáveis:

#### **Absolute Characteristics**

1. ESP is defined to meet specific needs of the learners.
2. ESP makes use of underlying methodology and activities of the discipline it serves.

ESP is centered on the language (grammar, lexis, register), skills, discourse and genres appropriate to these activities.

#### **Variable Characteristics**

1. ESP may be related to or designed for specific disciplines.
2. ESP may use, in specific teaching situations, a different methodology from that of General English.
3. ESP is likely to be designed for adult learners, either at a tertiary level institution or in a professional work situation. It could, however, be for learners at secondary school level.
4. ESP is generally designed for intermediate or advanced students.
5. Most ESP courses assume some basic knowledge of the language systems

Considerando a realidade acadêmica das disciplinas de língua inglesa nos cursos de Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC) da Unesp de Bauru, detectamos três cursos para os quais as disciplinas Língua Inglesa I, II, III e IV são aplicadas: Jornalismo, Radialismo (Rádio e TV) e Relações Públicas.

De acordo com as ementas das disciplinas dos cursos de Jornalismo e Radialismo (Rádio e TV) (focaremos nesses dois cursos pelo fato de terem sido escolhidos para aplicarmos nossa pesquisa), as propostas pedagógicas estão centradas tanto nas características absolutas como nas características variáveis definidas pelos autores.

#### **Características absolutas observadas:**

(1 e 2) Atender às necessidades específicas dos aprendizes e utilizar práticas e metodologias aplicadas a áreas/disciplinas as quais estão sendo destinadas. No caso dos cursos de Jornalismo e Radialismo, são propostas disciplinas que atenderão às necessidades específicas de prática de leitura, escrita, compreensão auditiva e produção oral.

#### **Características variáveis observadas:**

(1 e 2) O ensino de língua inglesa para fins específicos deve estar relacionado com as disciplinas específicas e seu conteúdo, elaborado para cada uma delas. Ou seja, as metodologias de ensino aplicadas nas

atividades de ensino são completamente diferentes das que são aplicadas no ensino de língua inglesa com fins generalistas ou no ensino de idiomas.

Nesses dois aspectos específicos, percebemos que desde as ementas, até os objetivos e o sistema avaliativo das propostas de ensino das disciplinas de língua inglesa da FAAC há o enfoque no contexto profissional de cada um dos cursos de graduação.

(3 e 4) O ensino de língua inglesa para fins específicos tem como público-alvo, normalmente, alunos adultos e do ensino superior. Esse é o caso dos cursos de graduação nos quais atuamos. Os níveis de proficiência ou conhecimento da língua são propostos a partir do intermediário para as disciplinas de Língua I e II e do avançado para as disciplinas de Língua III e IV.

Nessa breve comparação entre características do ESP definidas pelos autores Dudley-Evans e St. John (1998) com as propostas de ensino de língua inglesa para os cursos de Jornalismo e Radialismo na FAAC da UNESP de Bauru, podemos perceber que, de fato, as propostas de ensino vão ao encontro das propostas de ensino de línguas para fins específicos.

A fim de deixarmos mais clara essa tendência, apresentamos abaixo as ementas das disciplinas tanto do curso de Jornalismo como as do curso de Radialismo (foco de nossas aplicações). Vale destacar que até 2015 as disciplinas de língua inglesa tinham a carga total de 120 horas para os três cursos de Comunicação (Jornalismo, Radialismo e Relações Públicas).

## **EMENTAS DAS DISCIPLINAS DE LÍNGUA INGLESA I, II, III E IV PARA O CURSO DE JORNALISMO**

Cada disciplina tem atualmente 2 créditos, totalizando 120h/aula nas quatro disciplinas.

Língua Inglesa I, carga horária 30h/2 créditos

EMENTA
Leitura de textos escritos em língua inglesa, em nível <b>pré-intermediário</b> , visando à compreensão geral e de pontos principais. Conscientização sobre a utilização de estratégias de leitura em língua estrangeira. Leitura de textos escritos em língua inglesa, em nível intermediário, visando à compreensão detalhada. <b>Proposição de diferentes estratégias adequadas aos vários tipos de textos da área de Comunicação.</b>

Língua Inglesa II, carga horária 30h/2 créditos

EMENTA
Leitura e análise de textos escritos em língua inglesa, em nível <b>pré-avançado</b> , visando à compreensão detalhada e à interpretação de fatos e opiniões. Proposição de novas estratégias de leitura. Leitura crítica em nível avançado, visando à compreensão, análise e discussão de textos em língua inglesa. <b>Apresentação de estratégias discursivas apropriadas, permitindo o acesso à informação em área específica da comunicação (Jornalismo) e à valorização da leitura como fonte de interação com o mundo.</b>

Língua Inglesa III, carga horária 30h/2 créditos

EMENTA
Leitura e análise de textos em língua inglesa, em nível <b>pré-avançado</b> , visando à compreensão detalhada e à interpretação de fatos e opiniões. Proposição de novas estratégias de leitura. <b>Expressão oral (falar e ouvir), em nível pré-avançado, visando à realização de entrevistas e à comunicação interpessoal.</b>

Língua Inglesa IV, carga horária 30h/2 créditos

EMENTA
Expressão oral (falar e ouvir), em nível <b>pré-avançado</b> , visando à realização de entrevistas e à comunicação interpessoal. Expressão oral (falar e ouvir) em nível <b>avançado</b> , visando ao êxito da comunicação interpessoal.

## EMENTAS DAS DISCIPLINAS DE LÍNGUA INGLESA I E II DO CURSO DE RADIALISMO

Cada disciplina tem atualmente 4 créditos, totalizando 120h/aula nas quatro disciplinas.

Língua Inglesa I, carga horária 60h/4 créditos

EMENTA
Leitura de textos em língua inglesa, em nível intermediário, visando à compreensão geral e à compreensão de pontos principais. <b>Proposição de diferentes estratégias adequadas aos vários tipos de textos, de modo a proporcionar aos alunos experiências diversificadas de leitura e a possibilidade de discutir temáticas atuais.</b>

Língua Inglesa II, carga horária 60h/4 créditos

EMENTA
Leitura, análise e discussão de textos em língua inglesa, em nível avançado, visando à compreensão detalhada, o acesso à informação e às formas de pensar de outras sociedades. <b>Proposição de estratégias discursivas apropriadas, para valorizar a leitura como fonte de interação com o mundo.</b>

Podemos perceber pelas ementas apresentadas que as características absolutas e variáveis definidas por Dudley-Evans e St. John (1998) estão presentes em suas descrições. Colocamos em destaque alguns trechos das ementas que reforçam os objetivos das disciplinas e que são coerentes com as características de cursos de ensino de língua estrangeira para fins específicos, em nosso caso, no âmbito acadêmico.

## USO DE LEGENDAS NO ENSINO DE LÍNGUA INGLESA

O uso de legendas para o ensino de línguas já é um recurso utilizado por alguns pesquisadores e professores de línguas estrangeiras no Brasil. Em sua dissertação intitulada *O uso de filmes legendados como ferramenta para o desenvolvimento da proficiência oral de aprendizes de língua inglesa*, Francisco Gomes (2006) menciona as pesquisas de Sousa (2005), Cayuella

(2001) e Williams e Thorne (2000) como trabalhos já realizados sobre o uso de legendas no contexto de ensino-aprendizagem de línguas estrangeiras.

A proposta de Gomes (2006) foi a de analisar a eficácia do uso de filmes com legendas intralinguísticas e atividades sobre os filmes no desenvolvimento da proficiência oral de um grupo de alunos (8 alunos) do Núcleo de Línguas da Universidade Estadual do Ceará (UECE). No final de dois semestres, o pesquisador comparou a produção oral de dois grupos: os que foram expostos aos filmes com legendas intralinguísticas com os que não tiveram a oportunidade de assistir ao mesmo conteúdo. Como esperado, os alunos que assistiram de forma contínua a filmes com legendas intralinguísticas e realizaram as atividades propostas pelo professor a respeito da pronúncia e outros aspectos linguísticos tiveram um melhor desempenho na habilidade de produção oral em relação ao outro grupo de alunos.

Essa foi também a nossa hipótese ao aplicar em sala de aula vídeos com legendas intralinguísticas em três turmas do curso de Jornalismo e de Radialismo (turmas 2013, 2014 e 2015), como será demonstrado na análise de questionários e de atividades apresentada a seguir.

É necessário destacar que existem dois tipos de legendas, segundo a classificação de Araújo (2006):

- a) Legendas intralinguísticas: elaboradas na mesma língua do áudio. Normalmente, são utilizadas em programas noticiosos ou de entretenimento para auxiliar a compreensão da mensagem pelos deficientes auditivos e surdos.
  
- b) Legendas interlinguísticas: elaboradas quando o áudio é em uma língua estrangeira e há a necessidade de elaboramos legendas na língua materna de seu público-alvo; no caso do Brasil, teríamos como exemplos os filmes ou programas com áudio em inglês (ou qualquer outra língua estrangeira) que são legendados para o português. Esse tipo de legenda é utilizado em grande escala no cinema, em canais de TV a cabo e DVDs.

Tais legendas seguem um padrão internacional de configuração (ARAÚJO, 2006):

- O tempo disponível para cada legenda depende de três fatores: a quantidade de texto, a velocidade de leitura dos telespectadores

(150 a 180 palavras por minuto), e os intervalos entre uma legenda e outra (+/- ½ segundo).

- O número máximo de caracteres por linha de legenda, em função das dimensões da tela, varia entre 28 e 35 caracteres por linha. A razão de caracteres por segundo tende a variar entre 14 e 16. Cada legenda deve ter, no máximo, 2 linhas de 32 caracteres cada.
- O tempo mínimo e máximo de duração da legenda é geralmente estipulado em 1 segundo (no mínimo) e 6 segundos (no máximo).

Quando inserimos legendas com enfoque no público com deficiência auditiva, ainda temos que considerar a inserção de mais informações na legenda: indicação entre colchetes do falante, ruídos e sons que são relevantes na compreensão do conteúdo apresentado.

Apresentaremos a seguir algumas aplicações pedagógicas feitas com vídeos com legendas em inglês. O uso do vídeo era apenas um dos recursos das aulas, que incluíam pesquisa de vocabulário, debate sobre as temáticas apresentadas, propostas de redação ou ensaios críticos.

Portanto, nosso principal questionamento na investigação foi analisar as formas como a inserção de legendas intralinguísticas pode afetar a compreensão do conteúdo de materiais noticiosos em vídeos disponibilizados em sites de agências de notícias internacionais, considerando como público-alvo os alunos de graduação em Comunicação Social.

## **LEGENDAS INTRALINGUÍSTICAS NO ENSINO DE LÍNGUA INGLESA: VÍDEOS NOTICIOSOS DA AGÊNCIA DE NOTÍCIAS REUTERS APLICADOS EM AULAS DE LÍNGUA INGLESA**

A proposta de aplicação de vídeos noticiosos disponibilizados no site da Reuters para as aulas de língua inglesa nos cursos de Jornalismo e Radialismo da FAAC teve como objetivo principal utilizar conteúdo gratuito, liberado pelo site da Reuters britânica (<http://uk.reuters.com/>), com o roteiro em inglês e fazer a adaptação para o formato de legendas intralinguísticas.

Nas aulas dadas, buscou-se sempre mesclar o conteúdo do plano de aula, focado em leitura ou comunicação oral, com os vídeos.

A seguir, apresentaremos o estudo de caso de uma aula de Língua Inglesa II para o 2º semestre do curso de Jornalismo em 2012 cuja temática era a liberação da prisão do ex-presidente do FMI Dominique Strauss-Kahn e a repercussão do caso na mídia internacional (fato ocorrido em 2011).

Foram propostos três tipos de atividades sobre o vídeo. A primeira atividade tinha como objetivo verificar se os alunos conseguiam detectar informações específicas no vídeo: as pessoas envolvidas e o nome da cidade mencionada. Nessa primeira atividade, os alunos deveriam usar a estratégia denominada *scanning*, ou seja, detectar as informações específicas de um material em língua estrangeira.

Na segunda atividade, foi apresentada uma lista em língua inglesa de vocabulário técnico na área criminal, com seus significados também em inglês. Dessa maneira, os alunos deveriam compreender com detalhes termos que possivelmente desconheciam.

No último exercício, os alunos deveriam assistir mais uma vez ao vídeo para ordenar várias sentenças mencionadas na gravação. O objetivo dessa vez era que os alunos ouvissem a notícia com mais atenção e compreendessem mais detalhes do episódio político.

Em uma primeira tentativa de realização das atividades 1 e 3, os alunos tiveram dificuldades para acompanhar vídeo e áudio em língua inglesa sem legendas e, posteriormente, responder às questões propostas.

Verificamos que as dificuldades não estavam relacionadas ao aparato técnico (caixas de som, projetores, etc.), mas à rapidez da fala dos entrevistados (nativos ou não-nativos) e da narração dos jornalistas. Quando o mesmo vídeo foi apresentado com legendas intralinguísticas (inglês ↔ inglês), houve uma melhora significativa na compreensão, havendo, contudo ainda a necessidade de insumo sobre o contexto político internacional (FMI, eleições presidenciais na França, etc.).

A seguir, há dois trechos do vídeo legendado em língua inglesa (figuras 1 e 2).

Figura 1 – Primeiro trecho legendado do vídeo 1



Fonte: Reuters (2011).

Figura 2 – Segundo trecho legendado do vídeo 1



Fonte: Reuters (2011).

Outras atividades realizadas pelos alunos sobre a mesma temática envolveram um texto de John Eligon publicado no jornal *The New York Times* em 2011. A proposta era abordar o assunto com mais insumo de

vocabulário e ainda provocar o debate crítico sobre assédio sexual envolvendo grandes nomes da política internacional.

Em uma nova proposta pedagógica, com intuito de apresentar conteúdo real, autêntico e contemporâneo para outro grupo de alunos de Radialismo (disciplina Língua Inglesa I, turma 2013), foi apresentado um vídeo da agência de notícias Reuters britânica sobre o assassinato de um soldado britânico ocorrido nas proximidades do Quartel da Artilharia Real do bairro Woolwich (figura 3).

Para responder às questões propostas, os alunos deveriam utilizar a estratégia *scanning*, localizando informações específicas da gravação.

Figura 3 - Trecho legendado do vídeo 2



Fonte: Reuters (2013).

Utilizamos software Subtitle Workshop para a elaboração das legendas. Para operá-lo, há a necessidade de um conhecimento prévio do processo de legendagem e das suas técnicas e características.

Nosso cuidado foi de sempre manter o limite de 32 a 35 caracteres por linha de legenda e fazer as separações entre uma legenda e outra conforme a sincronia com as imagens e o áudio (narração e depoimentos). Como o vídeo é composto por vários depoimentos e cenas em formato de videoclipe, houve a necessidade de revisarmos com muito cuidado se a separação de linhas e legendas estava sincrônica.

Após a apresentação do vídeo com e sem legendas, foi proposta a análise de um artigo de 2013 de um colunista britânico, Roy Greenslade, no qual o jornalista debate o uso das fotos do assassino expondo, no meio da rua, o cutelo com sangue da vítima (figuras 4 e 5).

Figuras 4 e 5 – Assassino expõe o cutelo com o sangue da vítima



Fonte: Greenslade (2013).

Após apresentarmos alguns exemplos de aulas em que foram inseridos vídeos de notícias com legendas intralinguísticas, consideramos a prática de legendagem um instrumento que traz benefícios pedagógicos aos aprendizes de língua inglesa, pois possibilita uma compreensão mais eficaz do conteúdo audiovisual apresentado nas aulas. Como qualquer outro recurso, este não deve ser aplicado isoladamente, mas deve ser contextualizado e fazer parte de um processo, composto por textos, materiais audiovisuais e da prática oral e escrita da língua estrangeira.

## INSTRUMENTO DE AVALIAÇÃO: QUESTIONÁRIO

Com o objetivo de mensurar a eficácia das legendas intralinguísticas adotadas nos três anos da pesquisa, aplicamos um questionário com três perguntas objetivas (fechadas) e uma aberta.

O questionário sempre foi aplicado no final do semestre, o (a) aluno (a) não precisava se identificar e buscamos identificar as seguintes informações: o nível de compreensão na habilidade de leitura e oralidade, a necessidade de inserir legendas nos vídeos noticiosos e o nível de compreensão que as legendas intralinguísticas proporcionam.

A seguir, apresentaremos a análise das questões objetivas do questionário. Optamos por apresentar separadamente cada turma (turmas de 2013, 2014 e 2015), todas do curso de Radialismo. Escolhemos aplicar nas turmas de Radialismo por dois motivos:

- a) A disciplina Língua Inglesa I tem 60 créditos, equivalendo às disciplinas de Língua I e II nos cursos de Jornalismo e Relações Públicas (segundo as matrizes curriculares adotadas de 2013 até o início de 2015). Tal fato permite que o conteúdo seja desenvolvido de forma mais aprofundada em um semestre e com mais alunos, pois normalmente a evasão ocorre a partir do segundo ou terceiro semestre.
  
- b) A disciplina é dada no primeiro semestre do curso, o que permite avaliar como o aluno compreende as propostas da disciplina de inglês para fins acadêmicos, comparando com o ensino de línguas com fins generalistas, normalmente estudado pelos alunos até o Ensino Médio.

No total, 75 alunos responderam às questões, 27 da turma 2013, 23 da turma 2014 e 25 da turma 2015. Destacamos que o curso de Radialismo da FAAC oferece 30 vagas e é integral (manhã e tarde).

## Análise do questionário

Questionário  
Turma 2013  
27 alunos (Radialismo)

Pergunta 1: Como você avalia seu nível de inglês nas seguintes habilidades?

a) Leitura

Excelente (22,2%)

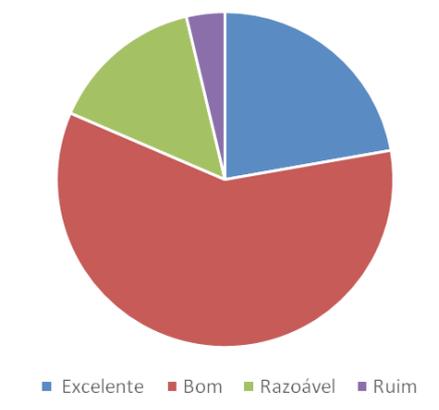
Bom (59,3%)

Razoável (14,8%)

Ruim (3,7%)

Gráfico 1 – Desempenho em leitura (2013)

Desempenho em leitura



## b) Compreensão auditiva

Excelente (7,4%)

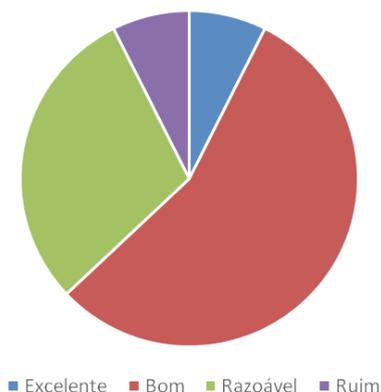
Bom (55,5%)

Razoável (29,6%)

Ruim (7,5%)

Gráfico 2 – Nível de compreensão auditiva (2013)

Nível de compreensão auditiva



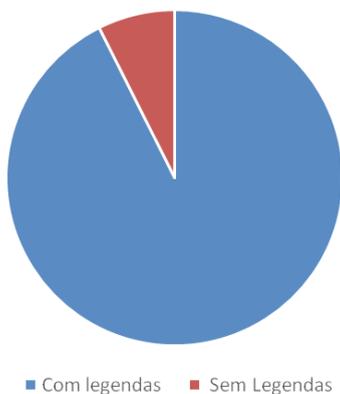
Pergunta 2: Nas aulas de Língua Inglesa I, houve apresentação de vídeos de notícias e documentos em inglês. Qual a maneira mais eficaz para você compreender os vídeos?

Com legendas (92,6%)

Sem legendas (7,4%)

Gráfico 3 – Preferência por uso de legenda (2013)

Preferências por legendas



Pergunta 3: Nas atividades com uso de legendas em inglês, qual seu nível de compreensão?

Excelente (59,3%)

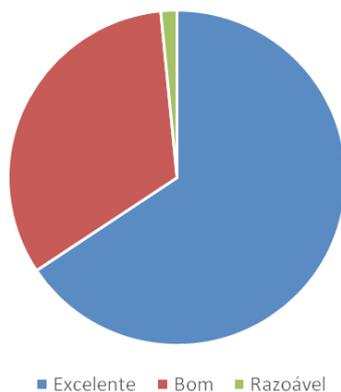
Bom (29,6%)

Razoável (11,1%)

Ruim (0%)

Gráfico 4 – Nível de compreensão com legendas (2013)

Nível de compreensão com legendas



Turma 2014  
23 alunos (Radialismo)

Pergunta 1: Como você avalia seu nível de inglês nas seguintes habilidades?

a) Leitura

Excelente (21,7%)

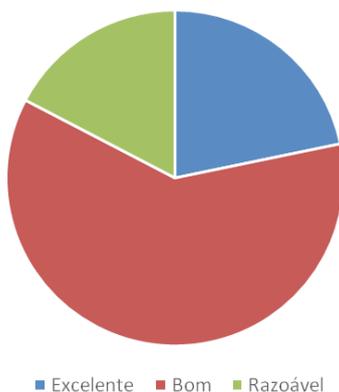
Bom (60,9%)

Razoável (17,4%)

Ruim (0%)

Gráfico 5 – Desempenho em leitura (2014)

Desempenho em leitura



b) Compreensão auditiva

Excelente (26,1%)

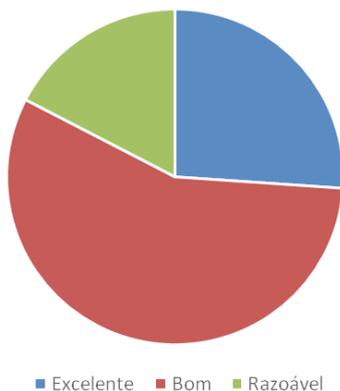
Bom (56,5%)

Razoável (17,4%)

Ruim (0%)

Gráfico 6 – Nível de compreensão auditiva (2014)

Nível de compreensão auditiva



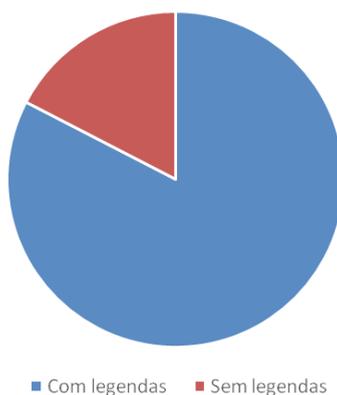
Pergunta 2: Nas aulas de Língua Inglesa I, houve apresentação de vídeos de notícias e documentos em inglês. Qual a maneira mais eficaz para você compreender os vídeos?

Com legendas (82,6%)

Sem legendas (17,4%)

Gráfico 7 – Preferências por legendas (2014)

Preferência por legendas

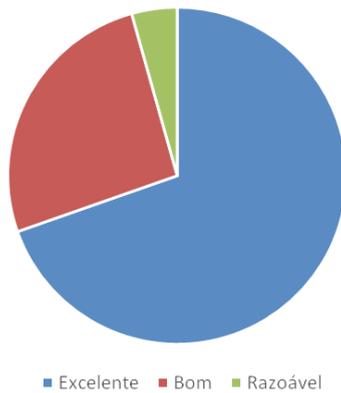


Pergunta 3: Nas atividades com uso de legendas em inglês, qual seu nível de compreensão?

Excelente (69,6%)  
Bom (26,1%)  
Razoável (4,3%)  
Ruim (0%)

Gráfico 8 – Nível de compreensão com legendas (2014)

Nível de compreensão com legendas



Turma 2015  
25 alunos (Radialismo)

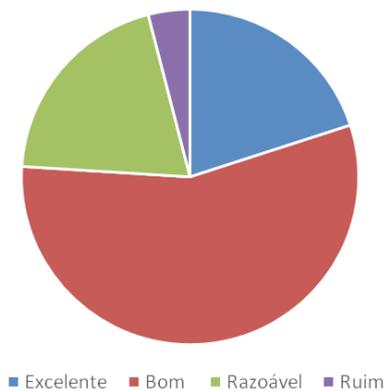
Pergunta 1: Como você avalia seu nível de inglês nas seguintes habilidades?

a) Leitura

Excelente (20%)  
Bom (56%)  
Razoável (20%)  
Ruim (4%)

Gráfico 9 – Desempenho em leitura (2015)

Desempenho em leitura



b) Compreensão auditiva

Excelente (4%)

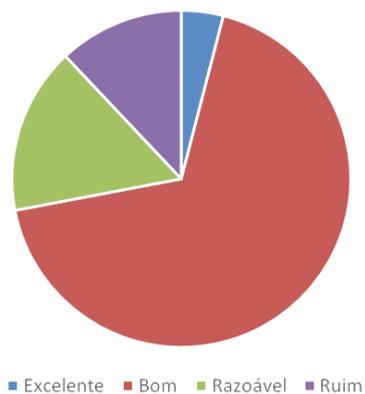
Bom (68%)

Razoável (16%)

Ruim (12%)

Gráfico 10 – Nível de compreensão auditiva (2015)

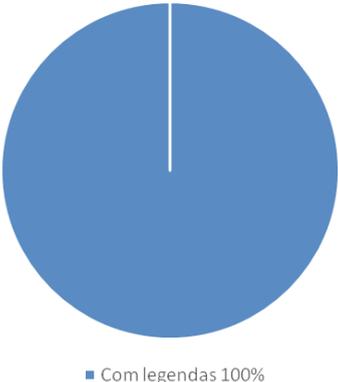
Nível de compreensão auditiva



Pergunta 2: Nas aulas de Língua Inglesa I, houve apresentação de vídeos de notícias e documentos em inglês. Qual a maneira mais eficaz para você compreender os vídeos?

Com legendas (100%)  
Sem legendas (0%)

Gráfico 11 – Preferências por legendas (2015)  
Preferência por legendas

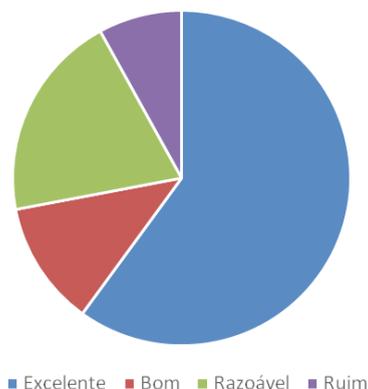


Pergunta 3: Nas atividades com uso de legendas em inglês, qual seu nível de compreensão?

Excelente (60%)  
Bom (12%)  
Razoável (20%)  
Ruim (8%)

Gráfico 12 – Nível de compreensão com legendas (2015)

Nível de compreensão com legendas



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme nossa hipótese inicial, podemos constatar que a aplicação de legendas intralinguísticas nas aulas de língua inglesa para fins acadêmicos demonstra ser bastante eficaz para que o aluno compreenda melhor palavras ou expressões que são pronunciadas com sotaques diferenciados ou com muita rapidez.

Abaixo, alguns comentários que foram acrescentados pelos alunos aos questionários:

### **Turma 2013**

Aluno(a) 1: “O uso de legendas facilita muito o entendimento, já que a língua inglesa, quando falada muito rápida, parece juntar muitas palavras e isso dificulta a compreensão.”

Aluno(a) 2: “Gostei bastante da maneira como as legendas foram utilizadas para reafirmar o que entendemos ao ver os materiais sem elas. Isso ajuda na compreensão e melhora nossa habilidade auditiva.”

### **Turma 2014**

Aluno(a) 1: “Todo o material foi usado com muito proveito. A legenda é primordial para trabalharmos o ouvido, só acho que alguns vídeos tinham legendas muito rápidas.”

Aluno(a) 2: “ O uso de legenda ajuda principalmente quando o vídeo possui diferentes sotaques.”

### **Turma 2015**

Aluno(a) 1: “Achei o uso de legendas em inglês uma boa maneira de aprendizagem. Acaba ‘acostumando’ [destaque do(a) aluno(a)] o ouvido para ouvir um diálogo em inglês.”

Aluno(a) 2: “Legendas em inglês são a melhor opção, pois ajudam em alguns casos de falta de compreensão, mas também nos faz praticar o inglês.”

Quanto às perguntas objetivas, podemos observar:

### **Turma 2013**

Na pergunta 1 (sobre os níveis de compreensão durante a leitura e compreensão auditiva), há uma diferença bem grande de eficácia entre os alunos que se identificaram com nível excelente em leitura (22,2%) e os que se identificaram com nível excelente em compreensão auditiva (7,4%). Ou seja, os alunos têm facilidade em compreender textos, mas quando são expostos a áudios, não conseguem compreender da mesma forma.

Em relação aos alunos que se identificaram com nível razoável e ruim, o nível de dificuldade aumenta:

- Razoável em leitura (14,8%); razoável em compreensão auditiva (29,6%).
- Ruim em leitura (3,7%); ruim em compreensão auditiva (7,5%).

Na questão sobre o uso de legendas nos vídeos, 92,6% dos alunos optaram pela inserção das legendas, o que comprova que tal recurso facilita a compreensão do conteúdo.

O nível de desempenho “excelente” em atividades com legendas foi declarado por 59,3% dos alunos. Ou seja, se 22% declaram-se excelentes na habilidade de leitura, com a inserção de legendas nos vídeos, o desempenho máximo foi de, aproximadamente, 60% da turma.

#### **Turma 2014**

Na pergunta 1 (sobre os níveis de compreensão de leitura e de compreensão auditiva), não há uma diferença grande de eficácia entre os alunos que se identificaram com nível excelente em leitura (21,7%) e os que se identificaram com nível excelente em compreensão auditiva (26,1%). Na verdade, diferentemente da turma 2013, há mais alunos que declaram nível “excelente” em compreensão auditiva do que em leitura. Sabemos que tal situação é exceção em grupos de alunos de língua inglesa.

Nenhum aluno indicou que tinha nível ruim nem na habilidade de leitura nem na de compreensão auditiva, e os que apontaram que tinham nível razoável em leitura foi o mesmo em compreensão auditiva (17,4%).

Na questão sobre o uso de legendas nos vídeos, 82,6% dos alunos optaram pela inserção das legendas, o que comprova que tal recurso facilita a compreensão do conteúdo.

O nível de desempenho “excelente” em atividades com legendas foi declarado por 69,6% dos alunos. Ou seja, se 26,1% declaram-se excelentes na habilidade de compreensão auditiva, já com a inserção de legendas nos vídeos, o desempenho máximo foi de aproximadamente 70% da turma.

#### **Turma 2015**

Na pergunta 1 (sobre os níveis de compreensão de leitura e de compreensão auditiva), há uma diferença enorme de eficácia entre os alunos que se identificaram com nível excelente em leitura (20%) e os que se identificaram com nível excelente em compreensão auditiva (4%). A diferença é maior até do que aquela apresentada na turma de 2013.

Em relação aos alunos que se identificaram com nível razoável, o nível de dificuldade diminui de 20% na leitura para 16% na compreensão auditiva, já no índice dos que se identificaram como ruim, há um aumento de 4% para 12%.

Na questão sobre o uso de legendas nos vídeos, 100 % dos alunos optaram pela inserção das legendas, o que comprova que tal recurso é aceito pela unanimidade dos alunos.

O nível de desempenho “excelente” em atividades com legendas foi declarado por 60% dos alunos. Contudo, percebemos que nessa questão ocorreu um fato que não havia ocorrido nas demais turmas: os níveis de desempenho razoável e ruim foram muito altos (20% e 8%, respectivamente) em relação às turmas de 2013 (11,1% e 0%) e 2014 (4,3% e 0%).

Consideramos nossa pesquisa bastante eficaz no cumprimento de seus objetivos. A pergunta de pesquisa do projeto inicial era: “De que forma a inserção de legendas intra e interlinguísticas pode afetar a compreensão do conteúdo de materiais noticiosos em vídeo disponibilizados em sites de agências de notícias internacionais, considerando como público-alvo os alunos de graduação em Comunicação Social?”

A apresentação de alguns extratos de aplicações pedagógicas de vídeos legendados, bem como a análise das respostas dos questionários aplicados comprovam que a inserção de legendas intralinguísticas em tais vídeos fez com que a compreensão auditiva fosse extremamente facilitada no processo de ensino-aprendizagem de língua inglesa para fins específicos.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA FILHO, J. C. P. de. *Linguística aplicada: ensino de línguas e comunicação*. Campinas: Pontes Editores, 2005.

ARAÚJO, V. L. S. O processo de legendagem no Brasil. *Revista do GELNE*, Fortaleza, v. 1/2, n. 1, p. 156-159, 2006.

DUDLEY-EVANS, T.; ST. JOHN, M. J. *Developments in English for specific purposes: a multi-disciplinary approach*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

ELIGON, J. Strauss-Kahn is released as case teeters. *The New York Times*, 1 jul. 2011. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2011/07/02/nyregion/new-yorkers-and-french-await-latest-dominique-strauss-kahn-legal-turn.html>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

GOMES, F. W. B. *O uso de filmes legendados como ferramenta para o desenvolvimento da proficiência oral de aprendizes de língua inglesa*. 2006. 132 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2006.

GREENSLADE, R. Woolwich attack: why newspaper editors were right to publish horrific pictures. *The Guardian*, 23 maio 2013. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/media/greenslade/2013/may/23/woolwich-attack-national-newspapers>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

RAMOS, R. de C. G. Instrumental no Brasil: a desconstrução de mitos e a construção do futuro. In: ABRAHÃO, M. H. V.; BARCELOS, A. M. F.; FREIRE, M. M. (Org.). *Linguística aplicada e contemporaneidade*. Campinas: Pontes Editores, 2005. p. 109-123.

REUTERS UK. Disponível em: <<http://uk.reuters.com/>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

\_\_\_\_\_. Imam in Britain condemns attack on soldier. *Reuters UK*, 24 maio 2013. Disponível em: <<http://uk.reuters.com/video/2013/05/24/imam-in-britain-condemns-attack-on-soldi?videoId=242997098>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

REUTERS. Dominique Strauss-Kahn released. *Reuters*, 2 jul. 2011. Disponível em: <<http://www.reuters.com/video/2011/07/02/dominique-strauss-kahn-released?videoId=216701464>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

## CAPÍTULO VI

# PROPOSTA DE UM NOVO MODELO DE ACESSIBILIDADE: A AUDIODESCRÇÃO E A IMPORTÂNCIA DA COERÊNCIA COM A OBRA ORIGINAL E SEU PÚBLICO ALVO

---

Ana Beatriz Taube Stamato<sup>29</sup>  
Maria Cristina Gobbi<sup>30</sup>

O presente trabalho trata-se de um recorte da pesquisa “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, iniciada em janeiro de 2016. Este recorte tratará do processo de convergência midiática e dos novos moldes de produção de conteúdo para atender a um público que está cada vez mais interligado por interesses comuns, sendo a internet e as mídias sociais dois dos maiores aliados nesse processo de retribalização que acontece no ciberespaço. Tais conceitos embasarão a proposta de uma nova aplicação da acessibilidade, com ênfase na audiodescrição, associando a ideia de audiointrodução e extratela, ou segunda tela, guardando as devidas adaptações nas respectivas áreas.

---

29 Graduada em Rádio e TV pela Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC), Unesp-Bauru.

30 Livre-docente em História da Comunicação e da Cultura Midiática na América Latina. Docente do Departamento de Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC), Unesp-Bauru.

## A ERA DA CONVERGÊNCIA

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, etc., mas, atualmente, os meios de propagação comunicacional vêm alterando nossa maneira de nos relacionar tanto com outros indivíduos quanto com o próprio meio e a mensagem.

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

Por meio dos novos mediadores na comunicação, o processo passa a ser mais complexo e o receptor deixa de ser um agente passivo na comunicação, e passa a atuar como emissor de conteúdo também.

A radiodifusão encaixava-se anteriormente nesse sistema de comunicação unidirecional, baseando-se no sistema ponto-massa, ou seja, de um para muitos, mas será que o rádio e a TV ainda se comportam dessa maneira?

A utilização dos novos meios de comunicação transforma qualquer cidadão em produtor de conteúdo, portanto, ele deixa de ser apenas o receptor passivo de conteúdos. A interatividade, que em nossa era ocorre de maneira instantânea, faz com que o espectador guie as narrativas de acordo com seus interesses, e isso só é possível devido a um canal de retorno aberto entre receptor e emissor.

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. (JENKINS, 2009, p. 47).

Essa é a era da convergência. O termo “convergência”, que é explorado na obra de Jenkins (2009), seria 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).

Pode-se observar que dois processos distintos ocorrem na atualidade. Ao mesmo tempo em que observamos 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 convergirem dentro desses meios.

Não ocorreu o fim do rádio quando surgiu a TV, assim como a TV não sucumbirá com o advento da internet. O que ocorre é que os meios colidem e acabam complementando-se 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 FINGER; SOUZA, 2012, p. 374).

É nesse sentido que se analisa fenômenos como a *cross-media*, transmídia e a segunda tela.

Devido a essa realidade, tem sido repensada a produção de conteúdo, buscando as melhores maneiras de utilizar os meios sociais em prol dos produtores iniciais de conteúdo, a fim de colaborar com a divulgação e propagação do conteúdo primário.

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, por meio de sistemas muitos avanços (sic) 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. (BERNARDINI, 2015, p. 55).*

A utilização das redes sociais como Facebook, Twitter, Instagram e Snapchat colaboram para empoderar o consumidor, que agora também é capaz de dar opiniões e determinar o futuro de muitos dos produtos que consome.

Além disso, o advento da internet móvel, como o 3G e o 4G, fez com que a mobilidade dessa interação fosse alcançada para promover esse empoderamento com maior eficácia.

A possível democratização da informação vem sendo discutida há muitos anos. Bertolt Brecht em 1920 propõe a “Teoria do Rádio”, em que cidadãos comuns teriam aparelhos emissor-receptores em suas casas para manter relações político-culturais com outras pessoas (DANTAS, 1996). No entanto, viu-se que a ideia utópica dessa democratização não se confirmou na época e nem em muitos anos depois devido à submissão da produção e dos meios de propagação da informação pela lógica do capital, ou seja, pela busca do lucro.

As mudanças atuais no cenário da comunicação também são acompanhadas das alterações econômicas e sociais do nosso país. Foi possível observar nos últimos anos a ascensão da classe C, que acaba compondo um grande público consumidor emergente. Com isso, o mercado de novos itens tecnológicos, como *smartphones* e *tablets*, ganha espaço e acaba colaborando com as novas maneiras de se comunicar. Cabe salientar que a informação e os meios de propagação ainda se submetem à lógica do capital, porém, na época da proposição da teoria de Brecht, poucas pessoas tinham condições econômicas para adquirir os aparelhos; hoje em dia, pode-se dizer que a ascensão da classe C gera indícios da democratização do acesso à informação.

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 a informação é monetizada por meio da economia de tempo. Existem produtores de conteúdo que recebem para pesquisar fontes e montar materiais informativos e/ou conteúdo, tornando necessário adquirir um aparelho e contratar uma assinatura de internet. Todo esse contexto faz com que um certo “apartheid social” ainda se perpetue, pois, mesmo o acesso tendo sido ampliado, muitas pessoas que não podem pagar pela informação são segregadas do processo.

Nesse contexto, ressaltaremos alguns dos avanços na produção midiática juntamente com as novidades tecnológicas que permitem com que cada vez mais pessoas tenham acesso à informação.

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

A monomídia representaria o sistema unidirecional da comunicação, em que há um emissor, um meio e um receptor, finalizando o processo no momento em que o receptor decodifica a mensagem.

Na era multimídia há a utilização da tecnologia para explorar, mapear, pesquisar e estudar melhor os meios de comunicação, utilizando várias plataformas para realizar essas atividades, porém, sem avançar no campo da colaboratividade e interação.

A *cross-media* vai utilizar diferentes meios para propagação de uma mesma mensagem, no entanto, já temos a interação produto-público e a alteração do sistema linear da comunicação nesta fase, tornando-a multidirecional, ou seja, o receptor torna-se um produtor de conteúdo.

De acordo com Erdal (2007), *cross-media* refere-se ao processo que envolve mais de uma plataforma midiática sendo utilizada ao mesmo tempo e contendo conteúdos relacionados, produzidos e organizados pelos mesmos produtores.

A era transmídia é a mais atual. Ela relaciona conteúdos complementares em diversas plataformas para 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.

Esses dois últimos conceitos podem ser associados à utilização da segunda tela, que é o hábito da utilização da internet por meio de dispositivos móveis enquanto se assiste TV. O conteúdo explorado nessa segunda tela relaciona-se com o da primeira, podendo ser resultado de um movimento da própria produção do programa ou de outras ações que se interligam ao conteúdo de maneira independente. Alguns exemplos são: pesquisas, socialização com outros internautas e interações com novos conteúdos.

As chamadas segundas telas ganharam espaço e caíram no gosto de espectadores e usuários que não querem mais apenas ser receptores, mas buscam atuar no processo comunicacional. As conversas e mensagens trocadas ampliam laços sociais e fazem multiplicar o interesse de novos agentes na produção de conteúdo nesse setor. (BERNARDINI, 2015, p. 18).

A questão da socialização promovida pela TV é explorada por Silva em 2014. Em sua tese de Mestrado em Televisão Digital da UNESP, ela demonstra que a TV, desde seu surgimento, foi um item que gerava a

socialização do público, as famílias reuniam-se nas salas para assistir em silêncio à televisão. Com a popularização da TV e com a possibilidade de cada indivíduo poder usufruir de programas conforme seu gosto particular, surge a necessidade de uma interação que é extrapresencial, ou seja, que ultrapassa as barreiras físicas, transpondo-se para o ciberespaço, onde é possível a formação de comunidades em que os indivíduos se socializam de acordo com gostos e afinidades. É nesse contexto que a busca por conteúdos extras aumenta, o que incentiva a audiência a pesquisar sobre os conteúdos com os quais tem afinidade e a interagir e socializar com outros indivíduos que tenham os mesmos 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).

Crocomo (2004 apud SILVA, 2014) divide a interatividade em três níveis:

- **Interatividade local:** quando há interatividade com conteúdo extra na primeira tela, porém, não há canal de retorno (do receptor para o emissor).
- **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. que são armazenadas e posteriormente chegarão ao emissor primário.
- **Interatividade com canal de retorno permanente:** é a interação em tempo real. Há interação instantânea de conteúdo, tornando possível a realização de jogos, acesso à internet, etc.

Para a proposta elaborada aqui, a interatividade no nível de retorno intermitente já é de grande valia para a validação de *feedback* dos usuários. Uma das ações mais importantes na construção das novas formas de interação comunicacional é trazer o desenvolvimento para o lado mais humano, ou seja, aproximar-se da audiência para saber o que ela deseja, quais são suas ambições, seus sonhos, suas vontades. 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.

Não é de hoje que as mídias buscam esse contato com o público, mas antes era mais uma interação do que interatividade, o consumidor podia enviar cartas e e-mails e 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 passa a sentir que tem poder de decisão em relação aos seus conteúdos preferidos.

Além desse tipo de iniciativa, abrir espaço para mostrar mensagens do público na tela da TV e, às vezes, até mesmo possibilitar que o apresentador responda ou comente as mensagens passa a criar essa sensação de bidirecionalidade. Não é mais apenas a TV que manda a mensagem, mas o espectador também pode fazer isso.

O que muda agora é o fato de o consumidor ser inserido no contexto da interatividade na qual a participação é mais ativa, o que pode proporcionar efeitos simultâneos. Há uma bidirecionalidade da informação e uma possibilidade de coproduzir o 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 dos seus personagens. As tramas passam a se modificar conforme o *feedback* desses grupos.

McLuhan (1972) vai definir esse movimento como “retribalização”, que é o movimento de reagrupamento de pessoas, que anteriormente viviam dispersas, ao redor de um assunto em comum.

Temos páginas oficiais de diversas marcas no Facebook, no Twitter e no Instagram, e as redes sociais medem grande parte do retorno do espectador para o produtor de conteúdo. Por meio dessas páginas, os consumidores podem se manifestar em relação a produtos físicos comprados, campanhas publicitárias, ideologias propagadas, gerar lembretes sobre programas, participar de enquetes e chats, interagir com outros usuários por meio de *tags*, memes e *gifs*, entre diversas outras opções, pois é um meio aberto para a interação marca-consumidores e consumidores-outros consumidores.

## A AUDIODESCRIÇÃO NO CONTEXTO DA ERA DA CONVERGÊNCIA

Analisando esse contexto, surge a necessidade de abrir um canal de troca com o usuário de recursos de acessibilidade, mais especificamente com os deficientes visuais, por meio da produção de conteúdos extras com audiodescrição. O canal deve ser um lugar em que a produção desse conteúdo seja validada por meio do *feedback* do usuário, deixando o recurso mais humanizado possível, mais próximo do que a audiência deseja.

Para isso, faz-se necessária a aplicação de conceitos como a convergência midiática, os novos usos de aparelhos eletrônicos e a questão da mobilidade e interatividade mencionados no tópico anterior.

Com a abertura de um canal que se baseia no conceito de segunda tela, mas com as opções de utilização do recurso de acessibilidade e de avaliação de tudo o que está sendo disponibilizado, tem-se 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 realidade de hoje constitui-se na absorção de informação por meio de multiplataformas. A maioria das pessoas acaba utilizando mais de uma plataforma ao mesmo tempo. Assistimos TV pesquisando conteúdos no *tablet*, vemos um filme enquanto mexemos no *smartphone*.

É a partir dessa realidade que a interação está sendo repensada. Se novas maneiras de interagir com um público, que já é multitarefas, estão sendo pensadas dentro da mídia, por que não aplicar esses estudos para a área de produção de conteúdo acessível?

A adaptação do conceito de segunda tela está relacionada com a questão da simultaneidade de uso interativo com a primeira tela. Quando esse conceito é aplicado, estamos pensando sempre na interação de dois ou mais aparelhos ao mesmo tempo, sendo que a utilização da segunda tela com a visão faz com que sua atenção visual seja retirada do conteúdo primário e transferida para o secundário, abrindo o canal auditivo para captar informações do programa da primeira tela.

Como o público-alvo desta pesquisa é constituído, em sua maioria, de deficientes visuais, a utilização simultânea desses aparelhos é inviabilizada, porque eles têm apenas um canal de recepção do conteúdo, o auditivo, tanto da primeira tela quanto da segunda.

Para isso, faz-se necessário maior estudo para a integração desses conceitos, adaptando-a à realidade dos deficientes visuais. O público deve ser

capaz de acessar os conteúdos extras, interagir com outras pessoas e oferecer o *feedback* sobre o que está sendo disponibilizado, porém, essa utilização não poderá ocorrer simultaneamente, mas poderá ser acessada antes, nos intervalos, posteriormente, ou até com a utilização do recurso de pausa em conteúdos sob demanda.

Essa proposta foi elaborada por meio do questionamento mencionado nesta seção e devido à restrição temporal que ocorre na produção da audiodescrição, fazendo com que alternativas tenham que ser pensadas para a redução da perda da essência da obra audiovisual.

Segundo Benecke (2004, p. 78),

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.

O recurso de acessibilidade beneficia não só o público de deficientes visuais mas também idosos, disléxicos, analfabetos e demais pessoas que tenham dificuldade para compreender conteúdos audiovisuais.

A AD pode ser aplicada em todos os contextos em que a imagem é o canal de informação: teatro, dança, museu, arquitetura, obras audiovisuais, fotografias, etc.

Sendo explorada neste trabalho a audiodescrição em conteúdos audiovisuais, especificamente, é necessário lidar com a restrição temporal entre os diálogos, que interfere muito na transposição da essência audiovisual para o público-alvo do recurso.

Dessa maneira, faz-se necessária a busca por alternativas para minimizar a perda de conteúdo e de essência da obra audiovisual.

A construção cinematográfica ocorre a partir de uma mediação mecânica que é manipulada pelo homem para reproduzir a realidade a partir de um recorte único. As imagens são construções subjetivas do diretor, não podem ser consideradas como realidade, são manipulações do real. Por meio dessa construção de imagens promovidas por esse olhar mediado, o espectador passa a ter a oportunidade de ter experiências sensoriais.

O sentimento gerado pelas imagens deve-se à construção audiovisual que pode decorrer da montagem, do movimento da câmera, do foco, do

tempo, dos diálogos, etc. Tudo o que está sendo mostrado carrega um sentido em si que é estudado pelo profissional da respectiva área, por isso deve ser valorizado.

O simbolismo absorvido pelo espectador decorre de toda uma construção de repertório. Depois de tanto ver imagens sendo apresentadas daquela maneira, ele acaba absorvendo aquele sentimento que só poderá ser desvendado com o exercício da reflexão sobre os sentidos gerados, que muitas vezes só ocorre muito tempo depois de ter consumido o vídeo, ou até depois de assisti-lo mais de uma vez.

Continuando a discussão dos desafios já expostos, como impactar o público com deficiência visual? Como explicar as emoções que estão sendo transmitidas na tela? Como transpor a imagem em som?

Como proposta de um modelo de acessibilidade de conteúdos audiovisuais que visa a diminuição da perda de conteúdo audiovisual, este trabalho explorará a produção da audiodescrição em relação à produção de conteúdos extratela no contexto da convergência midiática e da interatividade.

Muitos teóricos defendem a não exposição de informações extras, como forma de não subjugar o conhecimento do espectador com deficiência, porém, tais inserções são pensadas no caso de eles já terem um repertório que favoreça a construção audiovisual em suas mentes.

No entanto, é necessário atentar-se àqueles que não têm essa capacidade de interpretação e reflexão sobre os significados propostos pela construção da narrativa audiovisual. São para essas pessoas que os conteúdos extras farão total diferença, são para elas que a audiodescrição deve ser pensada como uma transposição da linguagem cinematográfica em palavras, por isso a importância de o profissional que for lidar com o recurso ter pleno conhecimento da construção audiovisual. Ele deve ter a habilidade de suprir a imagem pela voz, que, quando bem utilizada, tem tanto poder de envolver o espectador quanto a imagem.

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, 1995, p. 143).

Além dos temas já discutidos anteriormente, o conceito de “audiointrodução” corrobora com essa tentativa de amenizar as perdas de conteúdo, enriquecendo o acesso de deficientes visuais e outros potenciais públicos-alvo a conteúdos audiovisuais.

Pablo Romero-Fresco e Louise Fryer, exploram esse tema em um capítulo do livro *Audio description: new perspectives illustrated* (2014). Nele, os autores expõem a funcionalidade da audiointrodução, que é a criação de notas introdutórias de 5 a 15 minutos a respeito de características da obra que não poderiam ser narradas apenas entre os diálogos. Nas notas, informações sobre os personagens, atores, cenários, locações, estilo, sinopse, projeções comerciais da obra, características do diretor e todas as demais informações relevantes para a construção cinematográfica podem e devem ser exploradas, mas também observamos uma limitação temporal.

Para agregar essa temática aos novos modelos de consumo, faz-se necessário transpormos as barreiras da produção de audiodescrição tradicional para atendermos à demanda de um público emergente que também anseia interagir, participar da produção e ter acesso a todos os conteúdos possíveis para a complementação do significado da obra assistida.

Com o intuito de propor um modelo de aplicação que percorra esses moldes, esta pesquisa busca a integração dos conceitos de segunda tela, interatividade, convergência, audiodescrição e audiointrodução adaptando-os e, assim, enriquecendo a produção do recurso, evitando grandes perdas de conteúdo da obra audiovisual.

Para isso, um modelo de aplicativo acessível foi desenvolvido, disponibilizando conteúdos extras sobre produções audiovisuais. Através dele, é possível gerar um *feedback* do conteúdo para o produtor e proporcionar interação entre os usuários. Baseando-se no conceito da audiointrodução, que nada mais é do que uma descrição prévia do conteúdo visual, as pessoas com deficiência visual poderão acessar, através desse aplicativo, conteúdos de seu interesse, totalmente acessíveis, antes, durante ou depois da fruição audiovisual. Essa proposta foi concluída em dezembro de 2016.

## REFERÊNCIAS

- BENECKE, B. Audio-description. *Meta*, Montreal, v. 49, n. 1, p. 78-80, abr. 2004.
- BERNARDINI, G. *A segunda tela na tv digital brasileira: um estudo dos processos midiáticos interativos*. 2015. 159 f. Dissertação (Mestre em Comunicação) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Bauru, 2015. Disponível em: <<http://repositorio.Unesp.br/bitstream/handle/11449/134190/000858068.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 15 jun. 2016.
- DANTAS, M. *A lógica do capital-informação*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- ERDAL, I. J. Researching media convergence and crossmedia news production mapping the field. *Nordicom Review*, v. 28, n. 2, p. 51-61, 2007.
- FINGER, C.; SOUZA, F. C. de. 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.
- FRYER, L.; ROMERO-FRESCO, P. Audiointroductions. In: MASZEROWSKA, A.; MATAMALA, A.; ORERO, P. (Ed.). *Audio description: new perspectives illustrated*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2014. p. 11-28.
- JENKINS, H. *Cultura da convergência*. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.
- McLUHAN, M. *A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico*. São Paulo: Editora Nacional; Editora da USP, 1972.
- NEGROPONTE, N. *A vida digital*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SILVA, E. S. Acesso a conteúdo extra e informações em tempo real como motivação para o uso da segunda tela. In: XXXVI CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 4 a 7 set. 2013, Manaus. *Anais eletrônicos...* Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Manaus, 2013. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-1086-1.pdf>>. Acesso em: 15 jun. de 2016.
- \_\_\_\_\_. *Segunda tela: interatividade, conteúdo extra e socialização*. 2014. 113 f. Dissertação (Mestrado em Televisão Digital) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Bauru, 2014. Disponível em: <<http://repositorio.Unesp.br/bitstream/handle/11449/123914/000816881.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

# AUDIODESCRIÇÃO DE PERSONAGENS COMO RECURSO DE ACESSIBILIDADE À TELENVELA BRASILEIRA

Suely Maciel<sup>31</sup>

Flávia Nosralla de O. Caruso<sup>32</sup>

Quando se trata dos meios audiovisuais, as pessoas com deficiência visual enfrentam uma barreira física que pode prejudicar a compreensão do conteúdo, haja vista que a imagem, à qual não têm acesso, é um componente importante da narrativa. A audiodescrição (AD) aparece, então, como uma alternativa de superação da limitação total (cegueira) ou parcial (baixa visão) na percepção dos aspectos iconográficos, portanto, contribui para a compreensão global da obra quando aplicada às produções audiovisuais. A AD pode ser considerada uma tradução de imagens em palavras como ferramenta de acessibilidade cultural para as pessoas com deficiência visual (PINOTTI, 2014).

A AD pode ser empregada em um grande leque de produções, sejam elas estáticas — como mostras de artes visuais ou exposições fotográficas — ou realizadas ao vivo — como espetáculos de teatro, de dança ou desfiles de escolas de samba. Sua utilização também é extremamente frutífera na criação audiovisual, nos mais distintos segmentos (cinematográfico, publicitário, televisivo, etc.). Nesse âmbito, o drama televisivo é uma boa oportunidade para a utilização dos recursos audiodescritivos, tendo em vista a diversidade e a extensão das produções, assim como a grande aceitação entre o público.

---

31 Doutora em Ciências da Comunicação. Docente do Departamento de Ciências Humanas da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC), Unesp-Bauru.

32 Graduada em Jornalismo pela Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC), Unesp-Bauru.

Nessa área, a teledramaturgia, incluindo séries, novelas, etc., é um dos principais setores da produção midiática na contemporaneidade e é realizada em escala global, com destaque para o caráter central de alguns países, como Estados Unidos, México, Inglaterra e Brasil. Esse tipo de produção é um dos produtos culturais brasileiros mais consumidos no exterior, além da grande presença no cotidiano da população brasileira. A telenovela brasileira é um produto de exportação de sucesso, sendo que as produções da Rede Globo de televisão transformaram-se em referência mundial no segmento. De acordo com o artigo de Becattini (2012), o *Guia ilustrado TV Globo: novelas e minisséries*, lançado em 2010, destaca que todas as dez novelas brasileiras mais repetidas no exterior são da referida emissora. Na lista estão desde produções recentes como *Caminho das Índias*, de 2009, até clássicos como *Escrava Isaura*, de 1976, *O Clone*, *Terra Nostra*, *O Rei do Gado*, etc.

Essas produções estão presentes em grande parte da programação dos canais no país e, muitas vezes, exercem influência direta na vida dos brasileiros, promovendo e/ou ampliando determinados comportamentos, introduzindo hábitos de consumo, suscitando discussões sobre temáticas específicas, etc. A relevância no cotidiano do país de origem também é grande. Uma pesquisa realizada pelo Sophia Mind, grupo de pesquisa e inteligência em marketing direto feminino, revela que 83% das mulheres brasileiras assistem a alguma telenovela e mais de 60% delas admitem ter seu cotidiano influenciado por roupas, cortes de cabelo e outros aspectos visuais e de comportamento apresentados pelos personagens dos folhetins (ROSSI, 2012).

Essa influência também pode ser comprovada entre o público de pessoas com deficiência visual atendidas pelo projeto Biblioteca Falada (BF), em particular, aquelas que frequentam instituições de São Paulo, como o Lar Escola Santa Luzia para Cegos (Bauru-SP) e o Centro de Prevenção à Cegueira (Americana-SP), com as quais o projeto mantém associação (SILVA, 2015).

O projeto BF vem atuando, desde 2014, na Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC) da Universidade Estadual Paulista (UNESP) de Bauru-SP. Ele visa promover o acesso à comunicação e à informação por meio da adaptação e transformação para áudio de material originalmente impresso ou de produções digitais e audiovisuais, tais como jornais, artigos científicos, sites, livros, filmes, pinturas, fotografias, etc. Para tal, realiza-se a adaptação da produção com base nos fundamentos da linguagem de

rádio (integração dos códigos verbal, sonoro e musical (BALSEBRE, 2005)) e nas etapas de produção sonora, como scripts de produção, locução, sonoplastia e edição (VIGIL, 2003).

Todas as produções estão disponíveis no site do projeto ([www.bibliotecafalada.com](http://www.bibliotecafalada.com)) e resultam de exigências do próprio público, que solicita ajustes para os membros do projeto (estudantes da UNESP e voluntários externos) nas reuniões periódicas que acontecem nas instituições ou através de e-mails ou mensagens na página do Facebook do BF ([www.facebook.com/bibliotecafalada](http://www.facebook.com/bibliotecafalada)).

## ORIGEM DAS PRODUÇÕES

Dado que o objetivo do projeto é a produção de arquivos em áudio resultantes de adaptações de material originalmente escrito, visual e/ou textos audiovisuais, várias soluções alternativas foram procuradas por um pedido específico de estudantes do Lar Escola Santa Luzia: informações sobre telenovelas brasileiras e séries de televisão norte-americanas. A princípio, a resposta a essa demanda foi limitada à adaptação e locução dos chamados “resumos semanais”, ou seja, informações que fornecem os eventos mais importantes de cada episódio durante toda a semana e podem ser encontradas em jornais ou no próprio site da telenovela. Houve também áudios com *spoilers*, ou seja, informações sobre sequências futuras de quadros.

Com o tempo, essas produções, relativamente simples no início, tornaram-se mais complexas, até que se consolidaram em um novo formato, que fornece descrição física detalhada e síntese sobre o comportamento psicológico de todos os personagens do romance. Para essa descrição, alguns arquivos são adicionados com um trecho de fala de cada personagem para que o ouvinte possa associar a voz à corporeidade descrita. Também podem ser incluídos, como *background* ou nos intervalos das locuções, músicas e/ou efeitos sonoros característicos de um personagem particular ou um grupo de personagens, tais como pares românticos, por exemplo.

Esse formato de AD é apresentado como uma produção isolada, situada geralmente duas semanas após a estreia de uma nova série ou telenovela, e adicionada ao conjunto de resumos semanais de capítulos. Assim, as ADs dos dramas televisivos constituem-se como produções sonoras completas e

complexas, pois articulam todos os elementos característicos da linguagem dos meios de comunicação sonoros (palavra, música, efeito sonoro e silêncio) e todos os processos de produção nesses meios (elaboração do roteiro, sonoplastia e edição). O novo formato é também caracterizado como um modelo distinto de AD porque não se limita à palavra, como é típico deste tipo de produto acessível (FRANCO; SILVA, 2010). Ao utilizar o áudio e todos os recursos que a linguagem sonora permite, a proposta contribui para a acessibilidade das pessoas com deficiência visual, já que proporciona uma compreensão mais completa dos conteúdos televisivos. Ao mesmo tempo, também reforça a opção pelos meios sonoros como uma alternativa importante à acessibilidade, já que a audição se converte em um sentido de grande importância na ausência da visão.

## AS ETAPAS DA PRODUÇÃO

A AD de personagens é elaborada cada vez que há o lançamento de uma novela e tem como objetivo dar informações sobre características físicas, comportamentais e de personalidade dos principais personagens da trama, como protagonistas, suas famílias, personagens secundários, etc. Para isso, o primeiro passo é reunir informações básicas, como sinopses da novela, identificação de personagens principais, um resumo da trama e os possíveis desdobramentos da história. Também são acrescentadas curiosidades sobre os atores e a elaboração da trama. Uma vez reunidas, as informações são organizadas em dois tipos de roteiro: a) a sinopse geral, contando a história da novela, características de cenário e curiosidades sobre a produção; b) descrição dos personagens, com dados físicos, comportamentais e psicológicos de cada um deles.

Para a elaboração dos roteiros é necessário respeitar algumas etapas. Antes da estreia da novela, é feita uma investigação prévia sobre a trama e seus personagens. Essas informações estão facilmente disponíveis em jornais, revistas e em sites das próprias emissoras de televisão. Quando os primeiros capítulos vão ao ar, os produtores devem realizar um acompanhamento da produção, assistindo aos capítulos por, pelo menos, uma semana, para compreensão geral da história, da estrutura da trama e da organização de seus núcleos. Posteriormente, é preciso visitar o site oficial da telenovela

para conferir os trechos de capítulos disponibilizados pela emissora e para obter os arquivos de áudio com trechos de vozes de cada personagem.

Sobre essa base de dados são elaborados os roteiros, sendo que o da AD elenca dados como o nome do personagem, quem o interpreta, sua descrição física (contendo dados como idade, peso, altura, cor de pele, vestimentas e traços marcantes), o papel que ele representa na trama (relações familiares, ambições, etc.) e sua caracterização psicológica. Os roteiros são elaborados nas normas para produção de textos sonoros (aspectos verbais e de sonoplastia) (VIGIL, 2003; ORTRIWANO, 1986) e nas normas para AD (PINOTTI, 2014; NAVES et al., 2015).

Os roteiros são a base para a locução e servem de guia para a posterior adição de arquivos sonoros, como intervalos de fala dos personagens, efeitos de som e músicas. No caso da sinopse, há inserção somente da música de abertura da novela ou série (chamada “tema de abertura”) como *background* (música de fundo). Na AD de personagens, porém, a sonoplastia é mais completa e complexa: depois da descrição de cada personagem, é inserido um intervalo de áudio com uma fala dele e, em alguns casos, também a música e/ou o efeito sonoro que o caracteriza, para auxiliar na memorização de referências para o ouvinte.

Por regra geral, as produções respeitam um formato: o áudio inicia-se com a vinheta de abertura do projeto Biblioteca Falada e, a seguir, aparece a locução da descrição, intercalado com trechos de vozes de cada personagem descrito. Ao final de todas as descrições, o áudio é encerrado com os créditos da produção. É selecionado um *background* com cerca de quatro músicas da novela, sendo que o tema de abertura da novela será sempre o primeiro e o último a ser ouvido na gravação final, auxiliando o ouvinte na ambientação da trama. No meio da produção, outras músicas que aparecem nos episódios da novela são utilizadas, principalmente se associadas a personagens de destaque. Abaixo está parte de um roteiro de AD de personagens da novela *Além do Tempo*, da Rede Globo de televisão (a estreia foi em julho de 2015):

### **TEC: Vinheta de abertura do Biblioteca Falada<sup>33</sup>**

LOC: Começa agora a descrição de personagens da novela ALÉM DO TEMPO, da REDE GLOBO de Televisão

#### **TEC: SOBE/DESCE BG (música Palavras ao vento / Cassia Eller)**

LOC: LÍVIA, a jovem heroína da novela, é interpretada por ALINE MORAES.

LOC: LÍVIA é uma pessoa alegre. Dedicou sua vida à religião devido à imposição de sua mãe, EMÍLIA. Quando não está no convento, onde vive, ajuda sua mãe no pequeno comércio que possuem. LÍVIA é uma pessoa muito sonhadora e quer deixar o convento porque não tem verdadeira vocação religiosa.

LOC: LÍVIA é branca, com olhos e cabelos castanhos. Tem por volta de VINTE anos. A moça é magra e sua boca é grande. Seu cabelo é bem comprido, até a altura do peito. Por causa da religião, utiliza vestidos largos e em tons claros e pastel e sempre está com um colar de cruz no peito. LÍVIA mede UM METRO E SESENTA E TRÊS centímetros de altura e pesa cerca de CINQUENTA E CINCO quilos.

#### **TEC: Arquivo de voz da Lívia**

**De: ...mas você podia**

**Até: ...não gosto mais.**

#### **SOBE/DESCE BG**

LOC: Interpretada por ANA BEATRIZ NOGUEIRA, EMÍLIA é a mãe de LÍVIA.

---

33 As siglas **LOC**, **TEC** e **BG**, presentes no script de produção, referem-se, respectivamente, às indicações de **locução** (ou seja, trecho em linguagem verbal a ser vocalizado), **técnica** (indicação para atuação de sonoplasta, para inserção de trechos de gravação, efeitos sonoros ou música) e **background** ou **som de fundo**, geralmente uma música, de determinada sequência de áudio.

LOC: Emília é uma mulher sofrida e trabalhadora. Ela tem uma pequena vendinha na cidade de CAMPO BELO. Ela dedica sua vida para sua filha LÍVIA. Guarda em segredo um grande amor e, ao mesmo tempo, um grande ódio em seu coração.

LOC: EMÍLIA tem a pele branca, com cabelo castanho comprido, mas por causa da religião, o mantém preso em um coque. Tem as sobrancelhas bem finas e uma expressão um pouco triste. Suas vestimentas são sempre escuras e ela usa um manto negro. EMÍLIA tem em torno de QUARENTA anos e cerca de UM METRO E SESENTA de altura.

**TEC: Arquivo de voz da Emília**

**De: Lívia, não basta...**

**Até: ...não diga isso**

**SOBE/DESCE BG**

LOC: FELIPE, personagem de RAFAEL CARDOSO.

LOC: FELIPE é um jovem impetuoso, mas com bom caráter. Tem um filho com sua falecida mulher, de quem gostava muito.

LOC: FELIPE parece ter VINTE E CINCO anos, cerca de UM METRO E OITENTA de altura e aproximadamente SETENTA quilos. Tem o cabelo castanho claro curto e usa barba. Seus olhos são pequenos e sua boca é grande e rosada. Utiliza roupas elegantes, como lenços, camisas e sobretudos.

**TEC: Arquivo de voz de Felipe**

**De: ...parece que o carro**

**Até: ...leve-me daqui.**

[...]

LOC: Essa é uma produção do projeto de extensão BIBLIOTECA FALADA, da FAAC, UNESP BAURU.

LOC: As informações foram retiradas do site oficial da novela, no portal da REDE GLOBO de televisão na internet.

LOC: Roteiro de ISABELA MARÃO e de LARA SANT'ANNA.

LOC: Locução de LARISSA FERREIRA.

LOC: Edição de DANIELA FREIRE.

LOC: O projeto BIBLIOTECA FALADA é coordenado pela professora SUELY MACIEL.

### **TEC: Vinheta de encerramento do Biblioteca Falada**

Percebe-se que o roteiro traz toda a descrição dos personagens e as indicações para inserção de arquivos de áudio, que são falas dos personagens que gravamos durante a transmissão da novela.

Na elaboração dos roteiros, os produtores atentam-se para as peculiaridades da produção para mídias sonoras e, especialmente, aquelas aplicadas à AD. As frases devem ser compostas por “[...] orações coordenadas, sem muita complexidade.” (NAVES et al., 2015, p. 25). O uso de adjetivos tem uma importante função, pois ajuda a compor o imaginário em torno do personagem. Nesse aspecto, as cores podem causar dúvidas durante a elaboração do texto, principalmente quando se escreve para pessoas que já nasceram sem a visão. O projeto chegou a se questionar, durante um período, sobre qual era a relevância de se descrever as cores de pele, olhos, cabelos e vestimentas. Sobre isso, Naves et al. (2015, p. 24) explica:

Também se recomenda que as cores sejam referidas. Grande parte das pessoas com deficiência visual tem ou já teve alguma visão útil e, portanto, a memória de cores. As pessoas com cegueira congênita também atribuem significado para as cores. Objetivamente, as cores devem ser nomeadas por se tratar de objeto de significado sociocultural. As cores são empregadas em diferentes situações e contextos da vida em sociedade porque fazem parte de um sistema de códigos, símbolos e convenções.

Cada trama em que se baseia a AD tem cerca de quarenta personagens. No começo de 2015, com *Babilônia* e *Sete Vidas*, ambas da rede Globo, percebemos a necessidade de separar os personagens entre principais e secundários (cerca de 20 personagens em cada segmento) e de organizá-los também por núcleos temáticos. Essa demanda se deu devido ao fato de as produções ficarem muito longas, com cerca de 40 minutos, o que tornava a sua audição cansativa. Como são muitos personagens descritos, com riqueza de detalhes, os ouvintes podiam se perder na escuta e confundir as caracterizações.

A partir de então, passou-se a produzir um áudio longo, com todos os personagens, e sua divisão em áudios específicos: um áudio curto para cada personagem, permitindo que o ouvinte acesse apenas a descrição que deseja a qualquer momento; dois com personagens principais e secundários; e outros tantos sobre os núcleos da novela. Assim, espera-se proporcionar maior clareza na definição de cada personagem e de seu contexto.

Os resumos semanais completam o quadro de produções do BF relativas ao drama televisivo até o momento. Eles são elaborados a cada domingo, dia em que as equipes do projeto buscam informações e resumos dos capítulos em sites oficiais das novelas ou em publicações digitais e impressas sobre programação televisiva. Depois de reunidas, as informações são selecionadas por grau de importância e hierarquizadas no roteiro, tornando possível a produção de resumos mais sucintos e atrativos. Os roteiros são gravados e a eles é incluído somente o tema de abertura da novela ou série.

Algumas equipes de alunos dos cursos de Comunicação Social (Jornalismo, Rádio e Televisão e Relações Públicas) e Psicologia, voluntários em sua grande maioria, realizam todas as etapas de produção (investigação de dados, acompanhamento de capítulos, elaboração do roteiro, locução, sonoplastia e edição). Os roteiros, geralmente, são produzidos nos laboratórios de informática da universidade, assim como a sonoplastia e a edição. Para estas, é utilizado um *software* livre de edição de áudio denominado *Audacity*. A locução dos roteiros é feita nos estúdios da Rádio UNESP Virtual ou em um estúdio de rádio do Departamento de Comunicação Social da FAAC.

Uma vez finalizados, os arquivos de áudio com os resumos semanais e/ou ADs de personagens são disponibilizados de três formas: gravados, em formato MP3 ou AAC, em suportes físicos (CD) entregues às instituições associadas para que eles possam ser ouvidos em vários tipos de

reprodutores de áudio (MP3, *microsystem*, PC, *notebook*, *smartphone* e outros); enviados por e-mail, em formato MP3, às pessoas com deficiência visual que assim o desejarem; e disponibilizados no site do projeto BF ([www.bibliotecafalada.com](http://www.bibliotecafalada.com)). Desse modo, busca-se garantir o acesso do público às produções, com serviço completo, e também permitir que os usuários da internet em geral tenham acesso aos conteúdos. Os resumos são atualizados às segundas-feiras e as ADs de personagens estão disponíveis como uma produção individual em, no máximo, duas semanas depois da estreia da novela ou série.

## OS RESULTADOS E A IMPORTÂNCIA DAS AUDIODESCRIÇÕES DE PRODUÇÕES EM TELEDRAMATURGIA

O áudio sobre as tramas televisivas é uma das produções do projeto desde o princípio, uma vez que novelas e séries são produtos muito apreciados pelo público das organizações com o qual o BF trabalha. A princípio, somente eram feitos os resumos semanais e os *spoilers*. Entretanto, percebeu-se a necessidade de audiodescrever os personagens da trama, para que as pessoas com deficiência visual, ao escutar os resumos e assistir à telenovela, pudessem saber qual personagem estava falando, qual era sua vestimenta, seu físico, assim como ter informações extras sobre sua personalidade e seu papel na trama.

As ADs passaram a ser mais completas conforme as equipes foram dominando os recursos da produção em áudio. Inicialmente limitada às informações sobre o personagem (como o protagonista que o interpreta, sua descrição física e psicológica), a AD incorporou a voz e a música. Com isso, pretendeu-se permitir a associação imediata da voz com a corporalidade e a personalidade construída pela AD, pela qual se fez mais completo também o trabalho dos produtores, exigindo o crescente domínio do texto em áudio, da elaboração de roteiros, da locução e da edição. Desde então, a AD de personagens das tramas televisivas é uma das principais produções do BF, idealizada no projeto e aprimorada a cada nova estreia na televisão.

Ao fazer os resumos semanais e a AD, os alunos exercem três tarefas básicas da produção nos meios de comunicação sonoros: o roteiro, a locução e a edição. Tal conhecimento é essencial na formação dos participantes

do projeto, que são, em sua maioria, alunos dos cursos de Jornalismo e Rádio e Televisão. Além disso, a experiência contribui para a sensibilização desses estudantes quanto às necessidades das pessoas com deficiência visual e a necessidade de fomentar produções acessíveis. Os videntes, em geral, têm facilidade de encontrar e assimilar conteúdos diferentes, bem como interagir com eles, mas esta não é uma realidade de uma parte da população que, a despeito da deficiência visual, segue sendo consumidora de informação e de produções culturais. Proporcionar conteúdo acessível é enriquecedor não só para o público que o recebe mas também para aqueles que o produzem. Além disso, ADs permitem a aplicação prática em produções reais e não de laboratório. A produção de AD de personagens das novelas requer conhecimento e exercício de todo o aprendizado sobre os meios de comunicação sonoros e os recursos de comunicação, o que resulta em um produto acessível e interessante.

## **CONTRIBUIÇÃO PARA A ACESSIBILIDADE CULTURAL**

É possível, por meio das produções realizadas pelo projeto Biblioteca Falada, ampliar a compreensão e o exercício das práticas inclusivas, assim como problematizar o debate sobre elas. Ainda que não se possa negar que, nos últimos anos, esse tem sido um debate que cada vez mais mobiliza importantes setores da sociedade, não se pode também fechar os olhos diante de uma parcela significativa da população sem acesso completo à produção midiática e, em geral, à comunicação e à cultura.

Trabalhar com AD nos permite entender um pouco mais as barreiras que as pessoas com deficiência visual enfrentam em sua relação com os meios de comunicação audiovisual. Essa atividade também é importante para repensar o papel social do profissional de comunicação e aprimorar as habilidades utilizadas na produção dos áudios. Ao final, a importância da AD está precisamente na superação das brechas na compreensão, causadas pela falta de visão, e no desfrute dos deficientes visuais das produções nesse formato. Como reflete Pinotti (2014), a AD é uma ferramenta de acessibilidade cultural que tem como objetivo proporcionar às pessoas com deficiência visual “[...] a oportunidade de ver com os olhos do audiodescritor.” (p. 11).

## REFERÊNCIAS

BALSEBRE, A. A linguagem radiofônica. In: MEDITSCH, E. *Teorias do rádio: textos e contextos*. Florianópolis: Insular, 2005. p. 327-336.

BECATTINI, N. 10 novelas brasileiras mais reprisadas no exterior. *Superinteressante*, 16 out. 2012. Disponível em: <<http://super.abril.com.br/blog/superlistas/10-novelas-brasileiras-mais-reprisadas-no-exterior/>>. Acesso em: 22 dez. 2016.

BIBLIOTECA FALADA. Disponível em: <[www.bibliotecafalada.com](http://www.bibliotecafalada.com)>. Acesso em: 15 ago. 2016.

\_\_\_\_\_. Disponível em: <[www.facebook.com/bibliotecafalada](https://www.facebook.com/bibliotecafalada)>. Acesso em: 15 ago. 2016.

FRANCO, E. P. C.; SILVA, M. C. C. C. da. Audiodescrição: breve passeio histórico. In: MOTTA, L. M. V. de M.; ROMEU FILHO, P. (Org.). *Audiodescrição: transformando imagens em palavras*. São Paulo: Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010. p. 23-42. Disponível em <[http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/planejamento/prodam/arquivos/Livro\\_Audiodescricao.pdf#page=25](http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/planejamento/prodam/arquivos/Livro_Audiodescricao.pdf#page=25)>. Acesso em: 25 set. 2015.

NAVES, S. B. et al. Guia orientador para acessibilidade de produções audiovisuais. *Portal da Câmara dos Deputados*, nov. 2015. Disponível em: <[http://www.camara.gov.br/internet/agencia/pdf/guia\\_audiovisuais.pdf](http://www.camara.gov.br/internet/agencia/pdf/guia_audiovisuais.pdf)>. Acesso em: 7 mar. 2016.

ORTRIWANO, G. S. *A informação no rádio*. São Paulo: Summus, 1986.

PINOTTI, J. L. Comunicação e audiodescrição: estudos contemporâneos. *Revista Tríade*, Sorocaba, v. 2, n. 4, dez. 2014.

ROSSI, M. Pesquisa: 83% das mulheres assistem novelas no Brasil. *Istoé Dinheiro*, 2012. Disponível em: <<http://guilhermebarros.istoedinheiro.com.br/2012/11/02/pesquisa-83-das-mulheres-assistem-novelas-no-brasil/>>. Acesso em: 22 maio 2015.

SILVA, B. P. *Biblioteca Falada: garantindo o acesso à informação*. Bauru: Faculdade de Ciências, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2015. Relatório de pesquisa.

VIGIL, J. I. L. *Manual urgente para radialistas apaixonados*. São Paulo: Paulinas, 2003.

## CAPÍTULO VIII

# LA IMAGEN HABLADA

---

Kemi Oshiro Zardo<sup>34</sup>

## INTRODUCCIÓN

De todas las características incorporadas a la película desde su invención (como el sonido, el montaje, el color y los efectos especiales) el elemento de mayor impacto todavía sigue siendo la peculiaridad de su imagen o como mejor define Aumont, 2004, “el cine permanece, antes de más nada, un arte sobre la imagen y todo lo que no le pertenece”.

Así que, para mirar una película o hacer la construcción de imágenes se necesita de los sentidos. El primero es la visión, los ojos son herramientas de la visión, pero también se puede construir una imagen a partir de los otros sentidos como la audición.

## VER A TRAVÉS DE LA VOZ

Si hay imágenes es porque tenemos ojos: es evidente. Las imágenes, artefactos cada vez más abundantes e importantes en nuestra sociedad. (AUMONT, 2012).

El sentido de la visión es lo que más rápido hace al ser humano construir una imagen pero, esa construcción puede venir a través de otros sentidos como el tacto y la audición. Para Chion, 2011, “el sonido sigue siendo lo que nos hace ver en la pantalla lo que él quiere que veamos en ella”.

---

34 Mestre em Cinema, Especialista em audiodescrição.

Farias, 2013, recuerda que “el cine nació a finales del siglo XIX y consagró las imágenes como documentos”. Así, actuar con el cine posibilita promover el encuentro de valores, ideologías, estética, cultura y reflexiones que se encuentren y mesclen con las rutinas de las personas. El cine, con estas características, refuerza la perspectiva educativa promoviendo reflexiones sobre la dimensión entre la razón y emoción y gana impacto por añadir posibilidades de desenvolver distintos conocimientos y hacer aflorar múltiples sensaciones y sentimientos.

De esta forma, el cine y el conocimiento se convierten en distintas formas de miradas por traer como bagaje sensaciones, emociones, distintas historias de personas que forman un público distinto. En esta situación, la audiodescripción amplia y contribuye para la comprensión de las imágenes.

La audiodescripción es considerada, según Araújo, s.d. (apud CARVALHO; MAGALHÃES; ARAÚJO, 2013), como “la técnica utilizada para tornar el teatro, el cine y la televisión accesibles para las personas con discapacidades visuales”, y es puesta en práctica, según Benecke, 2004, “por medio de una narración adicional que describe la acción, el lenguaje corporal, las expresiones faciales, los escenarios y los trajes, de modo a permitir la traducción de estos para las personas “ciegas”.

Lo que se pretende es mostrar que la Audiodescripción y la figura del audiodescriptor (la persona que describe y traduce las imágenes en palabras) son fundamentales en un cine contemporáneo para que las personas con discapacidades visuales puedan comprender lo que pasa en una película, pero, así como la audiodescripción ocurre hoy, la descripción de imágenes, ya ocurría en el cine mudo. Claro que cada tiempo con sus propias características, pero era una práctica que empezó con el cine y se perdió con la llegada del cine sonoro.

## I PARTE: CON LOS OJOS DEL CORAZÓN

Hay diferencias y hay igualdades - no todo debe ser igual, así como no todo debe ser distinto (...) es necesario que tengamos el derecho de ser distintos cuando la igualdad nos hace distintos y el derecho de ser iguales cuando la diferencia nos deja inferiores. (MANTOAN, 2004).

Se puede relacionar la construcción del imaginario en el cine mucho más allá que solamente a través de la visión, pero también a partir de la utilización de recursos como la palabra. De esta manera, la construcción de la imagen empieza por el oído. Para Chion, 2011, “lo que se designa con la palabra “imagen” en el cine es, de hecho, no el contenido, sino el continente. Es el marco”. Él aún sigue y dice que la escucha es inseparable del hecho de oír, igual que la mirada está ligada al ver. Uno de los recursos a partir de la palabra es la voz en off, que en una película puede ser de un personaje, del propio director o de un narrador ajeno.

La palabra también es magia, la palabra es cine (...) Si yo hablo de una puerta, en seguida tengo la noción de lo que es una puerta; pero si digo la puerta lisa o la puerta completamente lisa, entonces es diferente, más precisa la imagen que me hago de ella. Por tanto, la palabra equivale a la imagen. (OLIVEIRA, 2002).

En tiempos más contemporáneos, la audiodescripción podría ser añadida en esos recursos, una vez que ayuda personas con discapacidades (sea porque les falta la visión o la tienen comprometida) a construir sus imágenes en un mundo tan visual como lo que se vive hoy.

## LA NECESIDAD DE DESCRIBIR: EL MOSTRAR Y EL DECIR

Cuando se plantea la cuestión de describir en palabras una escena de una película, lo más difícil y angustiante es saber que no se podrá describir todos los detalles presentes en esta imagen. Así, el audiodescriptor tendrá que elegir los elementos más importantes (aquellos que serán necesarios conocer para una mejor comprensión de la película hasta su final).

Pero la cuestión de la descripción de los personajes, sentimientos o de los detalles más importantes de una escena no es solo un punto a ser observado en el cine. Hacer con que el público entienda lo que pasa en una escena, ya era presentado por el autor William Shakespeare, por ejemplo, en su texto: “El sueño de una noche de verano”, 2001, cuando el grupo de artesanos presenta su espectáculo y antes que empiecen la teatralización, un prólogo explica (de una forma breve y sencilla) quienes son los personajes, como están vestidos y como la escena ocurrirá.

## PRÓLOGO.

Amable auditorio, quizá os admiréis de esta pantomima; pero admiraos hasta que la verdad lo esclarezca todo. Este hombre es Píramo, si queréis saberlo; y esta bella señora es Tisbe, a no dudar. Este hombre lleno de cal y toscamente caracterizado representa el Muro, ese vil Muro que separaba a los amantes [...] (SHAKESPEARE, 2001).

En otro momento de la puesta en escena de los artesanos, es cuando el personaje Hocico, que hace el papel del muro en el espectáculo, anticipa lo que siglos después la audiodescripción haría en las transmisiones de teatro en directo, que es anunciar la entrada y/o la salida de un personaje, objeto o elemento para que la persona que utiliza el recurso de la audiodescripción sepa lo que hay en la escena. De esa forma, el Muro, anuncia “Así, yo, Muro, he desempeñado ya mi parte, y habiéndose ésta concluido, se retira el Muro. (Sale.)”.

En el cine, un ejemplo de descripción de la imagen está en la película “Deux ou trois choses que je sais d'elle” (1967), de Godard. En la película, el propio director entiende la necesidad de describirla. Al principio de la película, el director describe la actriz, como es, como se posiciona delante de la cámara y como está vestida. La voz del director traduce esa imagen en palabras. Es exactamente lo que la imagen presenta, pero la voz añade fuerza y ayuda en la construcción de aquella imagen en el imaginario de los espectadores.

Ella es Marina Vlady. Es una actriz. Lleva puesto un jersey azul noche con dos rayas amarillas. Es de origen ruso. Tiene el pelo castaño o negro claro... No estoy seguro. (GODARD, 1967, timecode: 1'39" - 1'57").

Después de la primera platica de Vlady, la actriz gira la cabeza y el director sigue con la descripción.

Ahora ella mueve su cabeza a la derecha, pero eso no significa nada. Ella es Juliette Janson. Vive aquí. Lleva puesto un jersey azul noche con dos rayas amarillas. Tiene el pelo castaño o negro claro... No estoy seguro. Es de origen ruso. (GODARD, 1967, timecode: 2'14" - 2'42").

Se puede decir que eso ya sería una manifestación de lo que algunos años más tarde surgiría con el nombre de Audiodescripción. Claro que con el paso del tiempo, estudios e investigaciones se especializaron en el proceso de búsqueda y una uniformización a ser seguidos cuando se produce este recurso en una película.

## **LA AUDIODESCRIPCIÓN: UN RECORRIDO DE LA MIRADA CON LOS OJOS DEL ALMA**

La audiodescripción puede ser considerada más que una herramienta de accesibilidad. Explicando de forma breve, según las definiciones presentadas por Ponce, 1996, Moreno, 1997, y Holland, 1999, la audiodescripción consiste fundamentalmente en proporcionar información sonora sobre todos aquellos datos, situaciones o aspectos que resulten esenciales para la adecuada comprensión de determinadas obras, hechos o manifestaciones, culturales o de cualquier otra índole, y que sólo aparezcan de manera visual.

La forma de entender la audiodescripción como modalidad de traducción intersemiótica consiste en, según Jakobson, 2005, “la interpretación de los signos verbales por medio del sistema de los signos no-verbales o el inverso, como en el caso de la audiodescripción”. Esa traducción posibilita el entendimiento y la interpretación. Pero hay audiodescriptores y teóricos como Snyder, 2004, Lima, Lima y Vieira, 2010, Motta y Romeu Filho, 2010, que defienden que el recurso de la audiodescripción no puede interpretar las imágenes, solo describirlas de una forma clara, objetiva, neutra y fiel. Esa mirada propone una audiodescripción exactamente igual que la imagen.

De esa forma, la audiodescripción permite el acceso a imágenes a través de una descripción. Presupone no inducir, no interferir en la interpretación que las personas con discapacidades visuales deban tener de la obra audiodescripta. Cambia los sentidos. Se mira a través de los oídos y lo visual pasa a ser sonoro.

## EL AUDIODESCRIPTOR: Y LA PRODUCCIÓN DEL GUIÓN DE AUDIODESCRIPCIÓN

Audiodescriptor no es solo la persona que presta su voz a la banda sonora de audiodescripción en una película, pero es también el que convierte las imágenes en palabras. Con el aumento de investigaciones en este tema algunas reglas se tornaron evidentes para una descripción aún más profesional.

En el cine, por ejemplo, la descripción de las imágenes son importantes, pues hace con que los espectadores se sitúen en la película. Otro aspecto del trabajo que requiere la delicadeza del audiodescriptor, ahora, específicamente del narrador que pone su voz en la audiodescripción, es lo se dice respecto a la neutralidad de la voz relacionada con el timbre a ser utilizado.

Cada película, o aún más específicamente, cada escena de una película, tiene un ritmo específico, una atmósfera que contiene un complejo de sentidos y emociones. Ese ritmo y atmósfera deben ser estrictamente respetados y acompañados por el timbre de la AD. (POZZOBON, 2010).

Aún sobre el timbre utilizado por el narrador de audiodescripción, Machado, 2010, dice que “en la práctica, el audiodescriptor debe intentar ser lo más neutro posible, haciendo que la persona con discapacidad visual forme su propia opinión al respecto de la película”.

Es fundamental observar que en un guión de audiodescripción no se puede interpretar o hacer juicio de nada, solo describir objetivamente lo que está en la imagen.

Todos sabemos que la objetividad, incluso en la prensa, es siempre relativa, por más que se busque (...) Las infinitas posibilidades del ‘cómo’ y cuáles son las mejores palabras para describir una imagen completan la compleja condición que llevará hasta la pluralidad de estilos, formas de AD, por más que el conjunto de normas sean respetadas por los audiodescriptores. (POZZOBON, 2010).

Además de la objetividad y la búsqueda por no interpretar las imágenes, solo describirlas, uno de los grandes desafíos de un audiodescriptor en el momento de hacer el guión es el tiempo.

## EL OÍDO Y LA MIRADA: LA PRODUCCIÓN DE SENSACIONES EN EL CUERPO-SUJETO

El hombre actual es “predominantemente visual”, es decir, la gran mayoría de las sensaciones del cuerpo es recibida por los ojos. Pero se sabe que el ser humano tiene otros sentidos, además de la visión, que también reciben informaciones y reconocen los signos. Para Chion, 2011, “se trataría de sensaciones táctiles que se deben ‘transcribir’ en sensaciones auditivas: se supone que el crujido de las medias de nylon debería expresar el tacto sedoso de las piernas enfundadas en ellas”. La memoria del espectador funciona entonces como un mezclador ideal, muy superior a una máquina, de impresiones visuales encadenadas unas a otras en el tiempo.

El ojo nos hace sumergir en un universo de posibilidades que le ofrece a la mente el deseo de crear nuevos conceptos e ideas de toda la información que pase a través de él. Es necesario estimular la mirada de los que ven y cambiar la mirada desatenta en curiosidad, introduciendo las miradas que están perdiéndose en esas formas y buscar lo que no existe más, transformando la imagen en algo irresistible. Haciendo con que el observador perciba en estas imágenes algo que todavía no había mirado. El oído se convierte en ojos cuando se busca asegurarse de algo. Es dejar que la imaginación críe y se apodere del objeto. Daney, 2013, dice que se relaciona la voz off con una ausencia de la imagen. “Creo que hay que darle la vuelta al procedimiento y referir a las voces a su efecto *en* o *sobre* la imagen, a la presencia de dicho efecto. Se tiene el interés de motivar esta mirada, estimulando “la mirada que se aproxima a las diferencias entre las cosas y los sentidos: una mirada ciega tocando la luz de la oscuridad.”

## II PARTE: SONIDOS CON LOS OJOS ABIERTOS

El cine nació mudo. Pero el espectáculo cinematográfico jamás fue silencioso. Los procesos silenciosos permiten que el ser humano se reconozca, así como, el mundo que lo rodea. En diciembre de 1895, los hermanos Lumière, hicieron una presentación pública de su invento, que llamaron Cinematógrafo. El hecho causó sorpresa en los treinta espectadores, la

noticia se difundió, y en poco tiempo todas las grandes ciudades europeas tenían películas para exhibición. Al principio del cine, desde los años 1900 hasta 1910, aunque las imágenes no tuviesen sonido, siempre lo había de un piano, o un grupo de músicos o, añadido a eso, la presencia de un comentarador, cuyo papel fue de extrema importancia para la narración del cine. La figura del comentarador era necesaria, principalmente, porque explicaba y daba a los espectadores las informaciones que la exhibición no podía transmitir sin el auxilio de la voz (de la palabra, del sonido). Ellos ayudaban en el entendimiento de la película, pues, la narrativa verbal esclarecía lo que la narrativa visual no puede decir. Los comentaradores explicaban las imágenes en el mismo tiempo que ellas aparecían y utilizaban el improviso para la narración. Las manifestaciones narrativas orales del comentarador traducían lo que sería imposible decir de otra manera sino a través de la palabra.

Aunque mudo, el cine siempre ha estado relacionado con la palabra. Originalmente las imágenes eran registradas y proyectadas en silencio, porque la música, los ruidos y las palabras (a través de los comentarios) eran producidas ‘en directo’. Con el advenimiento de los intertítulos y, un poco más tarde, del cine sonoro, los comentaradores empezaron a desaparecer.

En el cine (...) tan pronto como se evoca algo visual y auditivamente por el verbo que lo hace nacer, enseguida vemos que lo que surge escapa a la abstracción: es concreto, rico en detalles y creador de sensaciones de las que el discurso no podría dar cuenta aunque se hablase durante mil años. (CHION, 2011).

Pero, la necesidad de una banda sonora ya estaba evidente en las películas mudas. Para satisfacer esta necesidad, los intertítulos aparecían en la pantalla conforme los personajes hablaban. Los intertítulos sirvieron para establecer dos efectos en las películas mudas: los del lenguaje y los narrativos. En los efectos del lenguaje, el espectador podría ser direccionado por entre los distintos significados posibles de una acción representada visualmente (fijación) o las palabras le implicaban un sentido ideológico permitiéndole interpretar lo que veía (instrucción). Ya los efectos narrativos ayudaron en la creación del mundo imaginativo.

*¿Qué veo de lo que oigo?: oigo una calle, un tren, voces. ¿Son visibles sus fuentes? ¿Fuera de campo? ¿Sugeridas visualmente? ¿Qué oigo de lo que veo?: pregunta simétrica a la que muchas veces es difícil*

responder con precisión, pues las fuentes potenciales de sonidos en un plano son más numerosas de lo que pueda imaginarse a priori. (...) Ruidos que están ahí, imágenes que están ahí, que solamente figuran en muchos casos para sugerir más delicada e intensamente ruidos e imágenes ausentes, y que tienen a menudo más importancia. (CHION, 2011).

## COMENTADORES Y BENSHIS: LAS VOCES QUE CONDUCEN AL SUEÑO

Cuando Jonathan Swift habla que “la visión es el arte de mirar cosas invisibles” se refiere al poder de creación del imaginario. En el cine, se puede decir que esta creación está, directamente, ligada al periodo de los comentaristas. Cuando se piensa sobre las proyecciones de las películas mudas, se debe tener en mente que ellas solían ser sonoras. Aunque que la banda sonora no estuviese en la película, en la sala se tenían elementos como fuentes sonoras. Uno de estos elementos sonoros eran los comentaristas, que hacían la lectura de las imágenes animadas en voz alta para todos los espectadores. A ellos les atribuía la función de orientación, de explicación de los detalles para que las personas entendiesen, principalmente, las películas de ficción.

Rick Altman, en su libro sobre el sonido en cine mudo (2004), ejemplifica el papel del comentarista a partir de una escena donde el ángel se le aparece a María. Así, Altman, 2004, recuerda que los comentaristas tenían dos tipos distintos de textos para una película. Según él, había el texto más largo “para ser leído cuando las luces estaban encendidas” y otro, un párrafo, más corto, para ser “aprendido de memoria y hablado en la oscuridad mientras las imágenes en movimiento se exhiben”.

Con la finalidad de entender cómo funcionaban los comentarios en una película, es fundamental separar las afirmaciones hechas por estos dos tipos de textos. El primero, era, principalmente, de naturaleza histórica, narrada en el pretérito y recuerda los espectadores de una historia conocida por todos. La fuerza de este texto no está en el papel del comentarista, pero con la Biblia y la tradición religiosa que hace parte del bagaje cultural de la gran mayoría de

espectadores estadounidenses contemporáneos. Ya en el segundo texto no se trata de la historia sino de la imagen fílmica:

- La mujer que se ve aquí es María
  - El personaje que aparece junto a ella es un ángel
  - El ángel le dice a María que ella fue la elegida delante de Dios.
- (ALTMAN, 2004).

En este momento, con la sala oscura, los comentaristas podrían ejercer su elocuencia e improvisación, promoviendo un espectáculo aparte de la película. Muchas veces, ellos eran conocidos como educadores, una vez que llevaban conocimiento y explicaciones para los espectadores, muchos de ellos habitantes de pequeñas ciudades. Con películas de una única escena los comentaristas identificaban los personajes, explicaban sus acciones o relaciones; con películas con más de un plan, se añadió información como la explicación de las conexiones entre los planos.

Así, los comentaristas que tenían la mejor imaginación, también eran los que producían los mejores discursos.

La presencia de los comentaristas marcó un país, donde la tradición de la cultura es tan fuerte como los efectos proyectados en el cine por este grupo de narradores. En las salas de cine japonesas, al principio de los años 20, delante de los espectadores, solía haber un hombre y delante de él, un cartel con su nombre y el título de la película. Futemma y Matos llaman a este comentarista de “katsuben” – nombre que añade los términos ‘KATSUdo sashin’ (fotografías móviles), y ‘BENshi’ (locutor o comentarista). El Katsuben vestía un kimono cuando presentaba una película japonesa, o un traje a rayas, para películas extranjeras, y era considerado un artista - visto que se situaba delante de los espectadores, mientras los dobladores se escondían detrás de la pantalla, buscando casi la transparencia.

Los comentaristas japoneses, estaban en el escenario, visibles, y eran tan importantes que hacían de la película un accesorio de su performance. Una vez que el país empezó a producir más películas, más katsuben fueron necesarios. La experiencia del “rensageki” en lo cual la pantalla y el palco se mezclaban convirtiéndose en una cosa solamente también contó con la participación de los comentaristas. Para entender lo que pasaba era necesario acompañar la acción de los actores en el escenario y en la pantalla, cuando las luces se apagaban y la proyección continuaba a contar la historia.

El cine japonés respetaba la figura del katsuben en el espectáculo cinematográfico. Una explicación sería el hecho de que la mayor parte de las

películas primitivas japonesas eran adaptaciones de las historias del “Kodan” (tradicción oral presentada por un narrador). Para los espectadores, el cine era la extensión de ese género pero con imágenes en movimiento. La época del cine mudo también puede ser percibida como la época donde la palabra tuvo más fuerza.

Para la inauguración de una nueva sala, fue anunciado un largo espectáculo en el cual sería contada la historia del “Pez Rubro”. Los espectadores han traído sus comidas y por más de diez horas, mientras las imágenes eran proyectadas, el benshi ha contado, sin interrupciones, historias del pez rubro. La película mostraba apenas algunas imágenes de un pez que tenía duración de algunos minutos. (FUTEMMA y MATTOS, 1996).

Esa era la particularidad de la época. La presencia del comentador era tan fuerte en la creación de un imaginario a través de la palabra que las personas se quedaban horas escuchando las historias. Luego los comentadores japoneses se convirtieron en ‘showman’ teniendo una publicidad alrededor de sus nombres.

Según J. L. Anderson, 1988, como otros performers, “los katsuben buscaban que sus apariciones fuesen más fuertes que los significados de las palabras”. Eso era lo que construía el espectáculo. Anderson presenta las tres funciones básicas de los benshis. La primera es el arte de la voz. Relacionar los sentidos con la visión y haciendo de la película una experiencia sensorial más completa. La lectura de los intertítulos (ampliando el concepto del doblaje) hacia parte de esa narración y era libre y tenía la traducción como forma de explicar los diálogos. La voz posibilita la creación de tensiones, ironías o comentarios ambiguos que el espectador veía en la pantalla y escuchaba del comentador. El uso de la palabra era también una forma de volver a la tradición de narrar historias (era un intento de que lo que pasa en la pantalla está ocurriendo en el mismo momento). La segunda función del comentador era el talento conquistado a través de sus presentaciones. El trabajo era valorizado conforme el comentador mostraba conocimiento y elocuencia y esa función lleva a la tercera que era del representante de los espectadores. Pues cuanto más reaccionaba con la película, más dentro de ella estaban los espectadores (y eso era lo que buscaba el público que oía los katsuben).

A cada sesión los comentarores tenían en cuenta el resultado de su trabajo, pues las personas participaban aplaudiendo cuando les gustaba una narración o con gritos de desaprobación.

Después de la llegada del cine sonoro, aunque más lento en Japón, los benshis desaparecieron. Mientras la película con sonido ‘hablaba’, los benshis ‘gritaban’. Ya no había espacio para ellos. Otro acontecimiento que determinó el desaparecimiento de los comentarores fue la subtitulación de las películas extranjeras.

## CONSIDERACIONES FINALES

Según Machado, 2010, no es la mirada que confunde, pero el juicio que se hace de las percepciones que llegan a través de los sentidos. Para hablar sobre la construcción de la preponderancia de la imagen, el cine puede ser entendido como el instrumento del inicio del siglo nacido con una larga tradición de aparatos tecnológicos visuales. Esa tradición, que es la maduración de una primacía de la visión, es lo que caracteriza la sociedad occidental desde el siglo XV.

Ampliando el entendimiento de la construcción de un imaginario a través de las palabras y transponiéndolo hasta el cine, se puede decir que los comentarores hacían un papel fundamental que hoy está representado por la figura de los audiodescriptores. Cuando se habla, cada vez más, de sustentabilidad y el discurso de que la sociedad es para todos se hace más fuerte, se rescata en la historia la presencia de los comentarores y se percibe que el cine era más accesible en su época muda.

Es célebre el aforismo de Bresson que nos recuerda que el cine sonoro ha aportado el silencio, y esta fórmula ilumina una justa paradoja: ha sido preciso que existan ruidos y voces para que sus ausencias e interrupciones profundicen en eso que se llama silencio, mientras que en el cine mudo, todo, por el contrario, sugería ruidos. (CHION, 2011).

Con el surgimiento del sonido hay una ruptura y se establece un marco de exclusión. Mientras genero textual, la audiodescripción tiene un carácter

multidimensional. Pues además de estructura narrativa se relaciona con imágenes y sonidos. Así, la audiodescripción debe tener una coherencia, incluso semiótica, o sea, la elección de las palabras en una descripción debe estar en armonía con el audio y la imagen presentados para que los espectadores busquen sus experiencias y hagan la formación de la imagen por sí propios.

A partir de eso, lo que se planteó en este trabajo fue proponer un paralelo entre los comentarios y los comentaristas del cine mudo (y los *benshis* en el cine japonés) y la audiodescripción y los audiodescriptores de la contemporaneidad. Este trabajo buscó presentarlos y contextualizarlos en sus determinadas (y tan distintas) épocas de actuaciones en el cine, para justamente buscar un hilo que los acecarse. Claro que los comentaristas y los audiodescriptores ejercen tareas un tanto distintas, pero el objetivo se mantiene, que es la creación/descripción de una imagen a partir de las palabras.

La audiodescripción, a través de la voz y del oído, hace el papel del ojo. Es como la pupila que se abre o se cierra según la cantidad de luz que entra por el ojo. La luz son las palabras que ayudan más, cuando bien utilizadas, a aclarar la construcción de una imagen (y la pupila cierra y hace su foco lejos), o menos, si el audiodescriptor se confunde con el juego de las palabras (y la pupila se queda más abierta hasta que la luz sea suficiente).

Los audiodescriptores llevan el bagaje de la descripción que ha venido de sus 'ancestrales' del cine mudo, pero la batalla y el desafío de la contemporaneidad es hacer las descripciones para todos (que les gustaría escuchar por auriculares) y que las películas pasen a ser pensadas para esas descripciones. Un buen ejercicio es pensar como se traducen las imágenes de forma que se cuente todo lo que una película puede decir.

## BIBLIOGRAFIA

ALTMAN, R. *Silent film sound*. Nova York: Columbia University Press, 2004.

ANDERSON, J. L. Spoken silents in the Japanese cinema, essay on the necessity of *Katsuben*. *Journal of Film and Video*, v. 40, n. 1, p. 13-33, 1988.

AUMONT, J. *El ojo interminavel: cinema y pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. *A imagem*. São Paulo: Papirus, 2012.

BENECKE, B. Audio-description. *Meta*, Montreal, v. 49, n. 1, p. 78-80, abr. 2004.

CARVALHO, W. J. de A.; MAGALHÃES, C. M. M.; ARAÚJO, V. L. S. Locução em filmes audiodescritos para pessoas cegas ou com baixa visão: uma contribuição à formação de audiodescritores. In: ARAÚJO, V. L. S.; ADERALDO, M. F. (Org.). *Novos rumos da pesquisa em audiodescrição no Brasil*. Curitiba: Editora CRV, 2013.

CHION, M. *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós Comunicación 53, 2011.

DANEY, S. Volver a la voz: sobre las voces en off, in, out, through. *Cinema Comparat/ive Cinema*, Barcelona, v. 1, n. 3, p. 19-21, 2013.

DEUX ou trois choses que je sais d'elle. Direção: Jean-Luc Godard. Intérpretes: Marina Vlady, Anny Duperey, Roger Montsoret, Raoul Lévy, Jean Narboni e outros. 1967.

FARIAS, S. R. R. *Audiodescrição y la poética del lenguaje cinematográfico: una investigación de caso de la película Atrás das Nuvens*. 2013. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

FUTEMMA, O.; MATTOS, J. F. Vozes que conduzem ao sonho. *Revista USP*, São Paulo, n. 29, p. 116-125, mar.-maio 1996.

HOLLAND, A. Audiodescription from the point of view of the describer. *Viewpoint*, n. 248, p. 73-75, 1999.

JAKOBSON, R. *Lingüística e comunicação*. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

LIMA, F. J.; LIMA, R. A. F.; VIEIRA, P. A. M. O traço de união da áudio-descrição: versos e controvérsias. *Revista Brasileira de Tradução Visual*, v. 3, n. 1, jun.-set. 2010.

MACHADO, B. Ponto de cultura cinema em palavras: a filosofia no projeto de inclusão social e digital. In: MOTTA, L. M. V. de M.; ROMEU FILHO, P. (Org.). *Audiodescrição: transformando imagens em palavras*. São Paulo: Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010. p. 139-150.

MANTOAN, M. T. E. O direito à diferença nas escolas: questões sobre a inclusão escolar de pessoas com e sem deficiências. *Revista Educação Especial*, Santa Maria, n. 23, 2004.

MORENO, F. J. N. Sistema AUDESC: el arte de hablar en imágenes. *Integración*, n. 23, p. 70-75, fev. 1997.

MOTTA, L. M. V. de M.; ROMEU FILHO, P. (Org.). *Audiodescrição: transformando imagens em palavras*. São Paulo: Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010.

OLIVEIRA, M. P. de. *E a terra invade a página: laços entre literatura, cinema e João Gilberto Noll*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

PONCE, F. Un puente sonoro entre los ciegos y el cine, el teatro y la televisión. *Boletín del Centro de Documentación de Ocio*, n. 9, p. 9-12, 1996.

POZZOBON, L. Blind tube: conceito, audiodescrição e perspectivas. In: MOTTA, L. M. V. de M.;

ROMEU FILHO, P. (Org.). *Audiodescrição: transformando imagens em palavras*. São Paulo: Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010. p. 107-115.

SHAKESPEARE, W. *El sueño de una noche de verano*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2001.

SNYDER, J. *Audio description: the visual made verbal*. Takoma Park: Audiodescription Associates, 2004.

## **Sobre o livro**

*Formato* 15,5 x 23 cm

*Tipologia* Minion Pro (texto)  
DIN 30640 (títulos)

*Projeto Gráfico* Canal 6 Editora  
[www.canal6.com.br](http://www.canal6.com.br)

*Capa e Diagramação* Erika Woelke

*Revisora português* Gislaine Caprioli

*Revisor espanhol* Pedro Graciano García Bocaranda





canal6 editora

