

AD: principais características

Neste capítulo serão apresentados em detalhe os principais aspectos terminológico-conceituais da AD. Inicia-se pelas definições do termo elaboradas por pesquisadores e audiodescritores, para, em seguida, esmiuçar as principais características desse recurso, suas diferentes formas de realização, em contextos diversos, os principais profissionais e funções que ele compreende. Nesse momento, será tematizada a produção do roteiro, tendo em vista “o quê” e “como” audiodescrever, com uma discussão que traz também os termos-conceitos “inferência”, “explicitação”, “coerência local” e “coerência global”. Por fim, será enfocada a reconstrução da narrativa fílmica na AD, na medida em que esta tese aborda somente a AD de filmes.

3.1.

Definições de “audiodescrição”

As definições do termo “audiodescrição” que serão apresentadas e comentadas a seguir foram produzidas por importantes pesquisadores e audiodescritores e estão divulgadas no *site Ver com palavras*, administrado pela professora Lívia Motta, o qual contém uma seção destinada às definições de AD. Cabe esclarecer que foram escolhidas definições (casualmente todas de brasileiros) que não só parecem importantes, como apresentam uma relação rica entre si. Esses aspectos estarão grifados. O intuito é debater e dialogar com essas visões, que, embora apresentem uma base comum, trazem elementos por vezes suplementares e por vezes divergentes.

Vera Lucia Santiago, professora da UECE, pensa a AD como

uma modalidade de tradução audiovisual definida como a técnica utilizada para tornar o teatro, o cinema e a TV acessíveis para pessoas com deficiência visual. Trata-se de *uma narração adicional que descreve a ação, a linguagem corporal, as expressões faciais, os cenários e os figurinos. A tradução é colocada entre os diálogos e não interfere nos efeitos musicais e sonoros**.

* Nesta e nas demais citações extraídas do *site Ver com palavras*, o nome do *site* é a única referência disponível e o endereço eletrônico encontra-se nas referências bibliográficas. Vale

Lívia Motta, audiodescritora e professora da Coordenadoria Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão (Cogeae) da PUC-SP, complementa essa definição ampliando o público que se beneficia do recurso:

a audiodescrição 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. Além das pessoas com deficiência visual, a audiodescrição amplia também o entendimento de pessoas com *deficiência intelectual, idosos e disléxicos* (site *Ver com palavras*³³).

Eliana Franco³⁴, fundadora do grupo de pesquisa TRAMAD (Tradução, Mídia e Audiodescrição) da UFBA, acrescenta que a AD é um recurso de tecnologia assistiva³⁵, explica melhor como esse recurso é inserido nos Estudos da Tradução e assinala que a relação da AD com a trilha sonora do produto “permite a compreensão integral da obra”:

[a audiodescrição] é um recurso de tecnologia assistiva que permite a inclusão de pessoas com deficiência visual junto ao público de produtos audiovisuais. O recurso consiste na *tradução de imagens em palavras*. É, portanto, também

lembrar que nesta e nas demais citações os grifos são nossos assim como as traduções, cujo texto original é apresentado em nota.

³³ É interessante destacar que são poucos os estudos sobre a importância da audiodescrição para esses grupos (pessoas com deficiência intelectual, idosos e disléxicos). O grupo TRAMAD foi o primeiro no Brasil a fazer um estudo piloto com quatro alunos da APAE de Santo Amaro da Purificação, no interior da Bahia, no qual testaram a audiodescrição de um curta-metragem. As questões que nortearam esse estudo, cujos resultados foram apresentados no Congresso *Media for All*, em 2011, em Londres, foram: 1. A audiodescrição destinada às pessoas com deficiência visual melhora a compreensão do público com dificuldades de aprendizagem? 2. Em caso afirmativo, em que medida a AD destinada às pessoas com deficiência visual é eficiente para espectadores com dificuldades de aprendizagem? A principal e mais importante conclusão do estudo foi que, embora de grande ajuda, a audiodescrição destinada para deficientes visuais não é suficiente para pessoas com deficiência intelectual, sendo necessário, fazer audiodescrições mais interpretativas. Um desdobramento desse estudo piloto, mas não ainda uma pesquisa sistemática sobre o tema, foi a exposição de comemoração do centenário de Jorge Amado no MAM-Salvador, na qual o grupo preparou dois roteiros de audiodescrição, um destinado a pessoas com deficiência visual e, o outro, a pessoas com deficiência intelectual. Os resultados, apresentados no IV Advanced Research Seminar on Audio Description (ARSAD), em 2013, na Universidade Autônoma de Barcelona, mostraram que foram bem-sucedidos os roteiros pensados especificamente para cada público. O grupo considera esses estudos um passo inicial e pretende que sirvam como orientação para novas pesquisas sobre o impacto da audiodescrição no público formado por pessoas com deficiência intelectual (ver Franco, 2013, p. 67-74).

³⁴ A professora Eliana Franco deixou de coordenar o grupo em abril de 2014 quando se desligou da UFBA, mas continua colaborando com o grupo de pesquisa.

³⁵ “Tecnologia Assistiva é uma área do conhecimento, de característica interdisciplinar, que engloba produtos, recursos, metodologias, estratégias, práticas e serviços que objetivam promover a funcionalidade, relacionada à atividade e participação de pessoas com deficiência, incapacidades ou mobilidade reduzida, visando sua autonomia, independência, qualidade de vida e inclusão social”. Essa definição de tecnologia assistiva foi elaborada pelo Comitê de Ajudas Técnicas, instituído pela portaria nº 142, de 16 de novembro de 2006. Disponível em: <http://www.assistiva.com.br/tassistiva.html> Acesso em 09/01/2014.

definido como um modo de *tradução audiovisual intersemiótico*, onde o signo visual é transposto para o signo verbal. Essa transposição caracteriza-se pela *descrição objetiva* de imagens que, paralelamente e em conjunto com as falas originais, *permite a compreensão integral da narrativa audiovisual*. Como o próprio nome diz, um conteúdo audiovisual é formado pelo som e pela imagem, que se completam. A audiodescrição vem então preencher uma lacuna para o público deficiente visual.

Assim como Franco, Graciela Pozzobon, audiodescritora, e Lara Pozzobon, coordenadora da Lavoro Produções, produtora e curadora do *Assim Vivemos: Festival Internacional de Filmes sobre Deficiência*, afirmam que a AD se funda na descrição objetiva e acrescentam que o intuito dessas descrições é propiciar que as pessoas com deficiência visual usufruam e “capt[em] a subjetividade da narrativa”, como podemos perceber na citação abaixo:

o recurso consiste na *descrição clara e objetiva* de todas as informações que compreendemos visualmente e que não estão contidas nos diálogos, como, por exemplo, expressões faciais e corporais que comuniquem algo, informações sobre o ambiente, figurinos, efeitos especiais, mudanças de tempo e espaço, além da leitura de créditos, títulos e qualquer informação escrita na tela. A audiodescrição permite que o usuário receba a *informação contida na imagem* ao mesmo tempo em que esta aparece, possibilitando que a pessoa *desfrute integralmente da obra*, seguindo a trama e *captando a subjetividade da narrativa, da mesma forma que alguém que enxerga*. As descrições acontecem nos espaços entre os diálogos e nas pausas entre as informações sonoras do filme ou espetáculo, nunca se sobrepondo ao conteúdo sonoro relevante, de forma que a informação audiodescrita se harmoniza com os sons do filme.

Lara Pozzobon ainda complementa dizendo que

a audiodescrição *não tem o direito de explicar o que não está claro no filme*. O usuário de AD deve entender o filme e ao mesmo tempo ficar com as mesmas dúvidas que os videntes ficaram, considerando a dubiedade e a multiplicidade de sentidos presentes nas obras de arte.

Rosângela Barqueiro, audiodescritora da Fundação Laramara, vai além na questão do respeito ao produto audiovisual e assinala:

a audiodescrição é um exercício de respeito, de ética e só é mesmo de qualidade quando compartilhada. É um treino pessoal, que exige estudo e dedicação no que diz respeito às *inferências e interpretações*. É um movimento intenso de busca de alternativas “em palavras” *que garantam o entendimento sem super ou subestimar a capacidade de entendimento e história de vida do outro*. Manter-se dentro do que o autor

propõe, dentro de sua linguagem e dos fatos é um grande desafio, complexo e fascinante.

Até o momento, a partir das definições já apresentadas, é possível traçar alguns paralelos e levantar alguns questionamentos. De modo geral, há concordância em relação aos seguintes aspectos:

1. a AD é uma modalidade de tradução audiovisual intersemiótica, que, voltada principalmente para os deficientes visuais, traduz signos não verbais (fundamentalmente imagens) em signos verbais;
2. as ADs são inseridas nos intervalos dos diálogos e de sons importantes para a trama;
3. as ADs devem ser claras e objetivas;
4. as ADs não devem conter inferências e interpretações que acrescentem informações ao produto audiovisual. Em outras palavras, o audiodescritor não deve facilitar a compreensão da obra.

Alguns pontos ainda precisam ser mais bem esclarecidos, como o que se entende por descrição objetiva, inferência, interpretação e o que significa “captar a subjetividade da narrativa” (ver Pozzobon acima). Existe uma subjetividade presente na narrativa? Quanto pode ser explicitado na AD? Quais os critérios para definição desse limite? Quais são os limites e critérios para definir o que é “super ou subestimar a capacidade de entendimento” do espectador? Quais são os limites e critérios e o que o audiodescritor deve estudar para evitar as inferências e interpretações? Antes de aprofundar esses questionamentos, serão esmiuçados outros elementos importantes na AD e apresentadas algumas normas técnicas existentes. Assim sendo, os questionamentos suscitados e a distinção entre diferentes sentidos de “descrever” e “interpretar” serão retomados no debate sobre os limites da interpretação na AD, que será desenvolvido no próximo capítulo (4).

Voltaremos, agora, visando uma percepção sólida do objeto desta tese, a definições de “audiodescrição” segundo especialistas da área. A que se segue, formulada por Francisco Lima, coordenador de Estudos Inclusivos da Universidade Federal de Pernambuco, reflete sobre a técnica presente nessa prática. Lima diz:

de modo a responder ao direito de acesso à comunicação e à informação, portanto, surge uma técnica, e um profissional que

a empresa: a áudio-descrição³⁶ e o áudio-descritor, bem como são desenvolvidas tecnologias para a aplicação dessa técnica. Todavia, a áudio-descrição não é uma *descrição qualquer, despretensiosa, sem regras, aleatória*. Trata-se de *uma descrição regrada, adequada a construir entendimento*, onde antes não existia, ou era impreciso; *uma descrição plena de sentidos* e que mantém os atributos de ambos os elementos, do áudio e da descrição, com qualidade e independência. É assim que a áudio-descrição deve ser: *a ponte entre a imagem não vista e a imagem construída na mente de quem ouve a descrição*. Logo, a união dos sentidos se dá por uma ponte em cujas extremidades estão a imagem e a descrição. Essa ponte, o áudio-descritor, vem conduzir a imagem que sem a descrição será inacessível às pessoas com deficiência visual, mas que, com a áudio-descrição, tomará sentido.

Outra perspectiva é apresentada pela filósofa, audiodescritora e criadora do Ponto de Cultura Cinema em Palavras do Centro de Cultura Louis Braille de Campinas, Isabel Machado, que

consider[a] a audiodescrição como *uma forma de leitura reveladora* que evoca em seu público *uma multiplicidade de sensações e sentimentos capaz de gerar uma revolução sensitiva* muito necessária para a formação do gosto cinematográfico. Certamente não é somente o audiodescritor e *seu modo de traduzir* as imagens que influenciarão a PcDV [pessoa com deficiência visual], mas a própria linguagem da AD que, por si só, revoluciona os sentidos.

Ao dizer que o modo do audiodescritor traduzir as imagens influenciará a pessoa com deficiência visual, Isabel Machado evidencia que a mesma imagem pode ser traduzida de diferentes maneiras e vai além ao sinalizar que essa descrição (pessoal/singular) gera uma cadeia de sensações ou, nos termos da autora, uma revolução sensitiva. Já Lima ressalta a importância das regras na AD para o pleno desenvolvimento dessa prática. Cabe acrescentar que as regras são importantes como fundamentação para o trabalho; contudo, não podem ser muito restritivas, na medida em que cada obra terá seus desafios e especificidades. A locução da AD deve variar de acordo com o produto, para que ela não pareça algo estranho e sim parte do mesmo, o que deve ocorrer também com a escolha vocabular.

³⁶ Franco e Araújo, em seu artigo sobre Tradução Audiovisual na *Tradução em Revista* (nº11), apontam que falta na audiodescrição, e em outras áreas da TAV, terminologia e conceituação comuns, assim como uniformidade na grafia do termo que é, por alguns, escrito “áudio-descrição” e, por outros, “audiodescrição”. Nas citações aqui apresentadas, será preservada a grafia adotada pelo autor; contudo, a grafia utilizada neste trabalho, como pode já ser percebido desde o título, é “audiodescrição”.

Como Flavia Mayer aponta no artigo “O deficiente visual como leitor pressuposto”, a AD é uma técnica que começou a ser desenvolvida a partir da *perspectiva dos videntes* e que

cabe agora analisar de forma mais efetiva e aprofundada os processos semióticos, linguísticos e cognitivos envolvidos *na compreensão do discurso imagético pelos deficientes visuais*, a fim de contribuir para o apontamento de diretrizes para um modelo de audiodescrição acessível, levando-se em conta as características interpretativas e culturais dos deficientes visuais brasileiros (vol.7, nº 7, 2011).

Mayer sinaliza a necessidade de novas pesquisas que abordem a maneira pela qual as pessoas com deficiência visual se relacionam com as imagens. Concordamos com a autora e, como será visto mais adiante, considera-se muito positiva essa ênfase cada vez maior na incorporação das perspectivas das pessoas com deficiência visual no lugar de um visuocentrismo³⁷.

Nesta seção, foram abordadas algumas das características da AD extraídas das definições de pesquisadores e audiodescritores. Entre elas, podemos destacar que a AD é uma modalidade de tradução inserida nos espaços de silêncio dos produtos audiovisuais, cujo texto narrado deve ser objetivo. Vale ressaltar que nem todos os audiodescritores e pesquisadores citados afirmam que a AD deve ser objetiva e mesmo os que fazem essa afirmação tratam, muitas vezes, esse conceito de forma distinta. Na próxima seção, serão apresentadas as principais características da AD por outra perspectiva. Trataremos, sobretudo, de aspectos associados às técnicas de AD e seus realizadores.

3.2.

Tipos de audiodescrição

Ana Isabel Hernández Bartolomé e Gustavo Mendiluce Cabrera, no artigo “La semiótica de la traducción audiovisual para invidentes” (2005), afirmam que a AD é um processo complexo do qual participam diversos profissionais, dentre os quais se destacam o *audiodescritor* e o *locutor*. Estes são responsáveis pelas duas etapas primordiais da AD, respectivamente, a elaboração do *roteiro* e a sua

³⁷ O visuocentrismo centra a percepção no sentido da visão e considera a pessoa com deficiência visual sempre em relação e em comparação com o vidente. Também encontramos este termo com a grafia “visocentrismo”.

locução ou *narração* feita, esta, em um canal de som complementar ao do produto audiovisual. O texto elaborado pelo audiodescritor é designado “roteiro”, por funcionar como um guia que orienta uma equipe de produção para a gravação e edição do áudio (p. 246). Vale esclarecer que a elaboração do roteiro e a sua narração podem ser feitas pelo mesmo profissional.

Cabe aqui uma importante ressalva: o processo de produção da AD na Alemanha é diferente do modo como é feito no resto da Europa e nos Estados Unidos. Bernd Benecke e Elmar Dosch afirmam que são necessárias três pessoas para a elaboração do roteiro de AD: dois videntes e um deficiente visual. Os dois videntes audiodescrevem o filme para a pessoa com deficiência visual, e esta sugere informações complementares que considera essenciais (Benecke, Dosh, 2004, p. 14). Já as etapas para a produção do roteiro e as diferentes formas de transmissão — ao vivo, gravada, simultânea — são fundamentalmente as mesmas. As principais diferenças são: o que é feito por dois videntes na Alemanha é feito por um vidente na maior parte dos países; e a pessoa com deficiência visual, que na Alemanha participa de todo o processo, nos demais países, quando presente, normalmente, exerce a função de consultor, apenas na revisão do roteiro.

A AD pode ser *gravada*, *ao vivo*, ou *simultânea*:

- em filmes e programas de TV que são gravados, ou seja, que não são ao vivo, *o roteiro e a locução são preparados antes da exibição*;
- em peças teatrais, visitas a museus, nos quais há margem para inovações “fora do script”, *o roteiro é elaborado antecipadamente, mas a locução da AD é feita no momento do evento*; e
- em programas, paradas ou reportagens de última hora e sem ensaio, fica inviabilizada a preparação do roteiro, daí decorrendo que *a audiodescrição é integralmente feita no momento do evento*.

Veja-se que, na AD ao vivo, o audiodescritor-roteirista preferencialmente tem que ser o locutor, pois a obra pode sofrer alterações ao ser exibida e, por isso, exigir que sejam feitas adaptações no roteiro. Caso a locução seja feita por outro profissional, o locutor deve conhecer bem o roteiro para fazer as adaptações necessárias. Na AD simultânea, o audiodescritor necessariamente tem que ser o locutor, já que o roteiro é elaborado no momento do evento. Já na AD gravada, o audiodescritor e o locutor podem ser profissionais diferentes, uma vez que o

produto audiovisual não sofrerá mudanças e, em decorrência disso, tampouco o roteiro.

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

- a) AD gravada para a tela: de programas audiovisuais com imagens dinâmicas, como filmes, séries de televisão, documentários, espetáculos etc., independente do meio em que será distribuído ou comercializado (televisão, cinema, DVD, internet).
- b) AD gravada para audioguia: de obras estáticas como monumentos, museus, galerias de arte, igrejas, palácios, exposições, entornos naturais e espaços temáticos em que não haja imagens dinâmicas e em que a experiência tátil ou novas tecnologias que simulem esse tipo de experiência têm uma grande importância.
- c) AD ao vivo: de obras teatrais, musicais, balé, ópera, esportes e outros espetáculos similares. Também entram nessa categoria congresso e qualquer manifestação pública como os atos políticos³⁸ (2007a, p. 17).

Essa categorização de Díaz Cintas difere daquela apresentada mais acima, na medida em que ele subdivide a AD em função de apenas duas formas: gravada e ao vivo; e distingue os produtos passíveis de AD em torno de três tipos: “imagens dinâmicas”, “obras estáticas” e “espetáculos, congressos ou manifestações públicas” — a esse terceiro tipo de evento, ele associa a “AD ao vivo”, e aos dois primeiros, a “AD gravada”.

Ou seja, se a classificação apresentada anteriormente à de Díaz Cintas tem como um critério básico a anterioridade ou a simultaneidade da locução e da escrita do roteiro relativamente à exibição do produto ou realização do evento, a

³⁸ a) AD grabada para la pantalla: de programas audiovisuales con imágenes en movimiento, como películas, series de televisión, documentales, espectáculos, etc., independientemente del soporte en el que se distribuyen o comercializan (televisión, cine, DVD, Internet).

b) AD grabada para audioguías: de obras estáticas como monumentos, museos, galerías de arte, iglesias, palacios, exposiciones, entornos naturales y espacios temáticos en las que (normalmente) no hay imágenes en movimiento y en las que la experiencia tátil, o nuevas tecnologías que simulen este tipo de experiencia, tiene una gran importancia.

c) AD en directo o semi-directo: de obras teatrales, musicales, ballet, ópera, deportes y otros espectáculos similares. También entran dentro de esta categoría los congresos y cualquier manifestación pública como los actos políticos.

classificação do autor espanhol parece privilegiar a natureza do objeto audiodescrito. Fundindo-se as duas formas de recortar o campo da AD, pode-se chegar à seguinte síntese: imagens estáticas e dinâmicas, dependendo do caso, podem ser audiodescritas por meio de gravação (com preparação do roteiro e locução gravada antes do evento), ao vivo (com preparação antecipada do roteiro e locução no momento do evento), ou de forma simultânea (com a preparação do roteiro e a locução no exato momento do evento).

Cabe agora examinar em certo grau de minúcia as etapas necessárias à produção de cada tipo de AD, num total de cinco (ou seis), dependendo de a AD ser gravada, ao vivo ou simultânea, e de as imagens, por sua vez, serem dinâmicas ou estáticas. Começa-se por aquela que compreende o maior número de etapas, a *AD gravada de imagens dinâmicas*, a qual, após a determinação do material audiovisual a ser audiodescrito, vai se constituindo através do seguinte processo:

- 1) assistir ao produto audiovisual, analisando a *relevância* das imagens para a narrativa. Marcar as cenas mais importantes, bem como aquelas em que o tempo para a AD é escasso, para que mais tarde, durante a elaboração do roteiro, o audiodescritor possa fazer escolhas compatíveis com o contexto do programa e com os intervalos de silêncio.
- 2) Elaborar o roteiro. Uma das características mais básicas da AD é a de que ela é inserida nos silêncios do produto audiovisual, entre as falas de personagens e de sons importantes para a trama. Na elaboração do roteiro, além da escolha das palavras que melhor descrevem as imagens, o audiodescritor deve marcar o tempo de entrada de cada AD. O roteiro precisa ser cronometrado de modo que caiba nos tempos de silêncio, sem interferir em outros aspectos audíveis importantes. Nessa etapa, o audiodescritor deve se preocupar principalmente com dois aspectos, sendo o primeiro deles a sincronia do produto — o ideal seria a sincronia total entre imagem e narração; mas, como na prática isso é pouco realizável, torna-se necessário, na maior parte das vezes, antecipar as ADs relativamente às imagens; o segundo aspecto dessa etapa de elaboração do roteiro que exige atenção por parte do audiodescritor é a não repetição de um elemento, que já esteja presente no áudio, de modo que se evite uma informação duplicada para não desperdiçar tempo, o qual, como já se viu,

é com frequência escasso. O êxito das ADs das imagens depende de sua eficiente integração no conjunto do áudio do produto.

- 3) Testar o roteiro oralmente (ensaiar para a gravação). Uma vez que o roteiro esteja pronto no que concerne à sua escrita, passa-se para a sua leitura em voz alta, a qual permite que se façam variados ajustes no texto. Além de se reelaborar o vocabulário, o estilo e ritmo do texto, comumente feitos nas revisões textuais, o ajuste mais importante a se fazer, no caso específico do roteiro para a AD, consiste em adequar cada AD ao respectivo tempo de silêncio.
- 4) Gravar o roteiro. Durante a gravação, os volumes da narração da AD precisam ser ajustados aos volumes do áudio do filme.
- 5) Revisar a gravação para corrigir os erros e omissões, evitando possíveis imperfeições na AD e verificando se os critérios intersemióticos foram preservados de modo que não altere o valor estético da obra audiovisual (ver Hernández Bartolomé & Mendiluce Cabrera, 2005: 246; ITC, 2000, p. 8-11).

É importante ressaltar que as etapas de produção da audiodescrição variam de acordo com as produtoras. Consideramos possível afirmar que normalmente, aqui no Brasil, a última etapa é a gravação e ajuste dos volumes. Assim sendo, a revisão final ocorre na etapa 3 e, em alguns casos, que particularmente consideramos o ideal, é feita em conjunto com um consultor com deficiência visual.

Como é possível perceber por suas etapas acima descritas, a AD gravada de imagens dinâmicas constitui-se como um texto multimodal, posto que o roteiro — além de necessariamente envolver escrita e oralidade (a narração ou locução é a única razão de ser de um roteiro de AD) — só ganha sentido em conjunto com a obra original, a qual, por sua vez, contém elementos verbais (falas das personagens e eventuais informações escritas, cartazes, por exemplo) e elementos auditivos não verbais (ambiência sonora de modo geral, sons da natureza, por exemplo).

Na *AD ao vivo de imagens dinâmicas*, como em uma peça de teatro ou um programa de TV ao vivo, o audiodescritor vai até a terceira etapa, momento em que revisa o material, isto é, testa o roteiro oralmente. Vale destacar que o roteiro

é feito inicialmente a partir de uma gravação do espetáculo e os ajustes são feitos nos últimos ensaios, podendo contar no fechamento do roteiro com a colaboração do coreógrafo ou diretor da peça. A etapa seguinte, que é a última, consiste na locução, a qual é feita no momento do evento e, como já indicado anteriormente, com a possibilidade de ajustes (menos ou mais significativos) do roteiro, devido a modificações no produto durante a apresentação.

Já na *AD simultânea de imagens dinâmicas*, o audiodescritor se atém somente ao item dois (elaborar o roteiro), embora com diferenças importantes. Antes de mais nada, cabe chamar atenção para o fato, interessante, de que na AD simultânea há toda uma gradação de simultaneidade, digamos assim — ela pode ser totalmente improvisada, num extremo dessa gradação, ou pode contar com algum tipo de preparação, como, por exemplo, no contexto de um congresso, se o audiodescritor tem a chance de ter algum contato prévio com o palestrante cujo trabalho será audiodescrito. Nesse caso não há roteiro ou, em outros termos, pode-se dizer que roteiro e locução são uma só e mesma coisa. Sem conhecer o produto, o audiodescritor terá dificuldade em escolher tanto os melhores momentos para inserir a AD quanto os elementos a serem priorizados. Ou seja, a sincronia e a escolha das palavras ficarão prejudicadas e, por isso, a AD simultânea deve ser escolhida somente como último recurso.

No caso da *AD de imagens estáticas gravada e ao vivo* (ver a categoria b de Díaz Cintas, acima), as etapas necessárias à sua produção assemelham-se às etapas da AD gravada de imagens dinâmicas. Primeiro, é necessário ter contato com a imagem, observando seus detalhes. Em uma segunda etapa, elabora-se o roteiro. Assim como nas imagens dinâmicas, a maneira pela qual a obra estática será descrita variará de acordo com a relevância dos aspectos da obra. Segundo Francisco Lima (2011b), as ADs devem ir do geral para o específico — em uma sequência lógica que segue de cima para baixo, da esquerda para a direita, do primeiro plano para o plano intermediário e o de fundo — e usar vocabulário amplo que consiga abarcar as diferentes características do objeto, tais como: forma, tamanho, cor, textura, disposição espacial e técnica artística. Apesar de a AD de imagens estáticas não sofrer restrições de tempo tão prementes como no caso das imagens dinâmicas, as ADs não devem ser longas, pois se tornam cansativas. Após o contato com a imagem e a elaboração do roteiro, as etapas são a gravação e a revisão das ADs, no caso de a locução ser *gravada*. Se a locução

for *ao vivo*, o audiodescritor deve revisar o material e o locutor, na última etapa, narrará as ADs (ver Lima, 2011b; Audio Description Coalition, 2007-2008). Quanto às ADs simultâneas dessas imagens estáticas, elas coincidem com as ADs simultâneas de imagens dinâmicas na medida em que não há roteiro.

Olhando-se para a AD sob a perspectiva que privilegia a oposição imagem dinâmica / imagem estática, pode-se dizer que, no caso da AD de imagens dinâmicas, o audiodescritor deve contemplar as questões “O quê?”, “Quem?”, “Como?”, “Quando?” e “Onde?” (ver Vercauteren, 2007b, 142); e, no caso da AD de imagens estáticas, o audiodescritor deverá se ater, primordialmente, à pergunta “Como é o objeto?” (ver Lima, 2011b; Audio Description Coalition, 2007-2008), mas também deve abordar “quem” o produziu, “quando” e “onde”.

Além desses “deveres” norteados pelas questões espaço-temporais, várias recomendações circulam entre os audiodescritores, como as que preconizam que não se deve resumir o que acontece — “por exemplo, não falar ‘eles brigam’, mas audiodescrever a cena ‘o homem alto dá um soco no homem com um chapéu de palha’”; não se deve interpretar o que acontece — por exemplo, “não falar ‘ele está doente’, mas ‘ele põe a mão sobre a testa e respira fundo’”; e não se deve dar informações importantes cedo demais para não contar uma piada antes da hora ou, digamos, acabar com o suspense em um filme” (Franco, 2006). Tais orientações não são universais, ou seja, variam entre regiões ou países; porém, há um pilar central, unânime, na AD: “Descreva o que você vê”.

Jorge Díaz Cintas, em 2006, produziu um documento para o Centro Español de Subtitulado y Audiodescripción (CESyA) com as competências profissionais do legendador para surdos e ensurdecidos e do audiodescritor. As competências do audiodescritor, tema de interesse para esta tese, estão divididas em quatro categorias: 1. linguísticas; 2. temáticas ou de conteúdo; 3. tecnológicas e aplicadas; e 4. pessoais e gerais. De modo geral, ele aponta como competências: bom domínio da língua materna; conhecimento profissional específico para cotejo, edição e revisão de texto na própria língua; domínio do inglês; conhecimentos sobre acessibilidade, deficiência visual e legislação; domínio das linguagens cinematográfica e teatral e da história da arte; conhecimento sobre locução; no mínimo conhecimentos de usuário de informática, mas preferencialmente conhecimento avançado; assim como conhecimento do

mercado de trabalho; boa capacidade para novos aprendizados autonomamente; e trabalho em grupo (Díaz Cintas, 2006, p. 15-25).

Antonio Vázquez — audiodescritor profissional que trabalha para Aristia, empresa que produz a AD (roteiro e locução) para o acervo privado da Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE) — produziu um documento comentando as competências propostas por Díaz Cintas. A maior crítica de Vázquez se refere ao domínio do inglês.

Díaz Cintas defende o uso do inglês por dois motivos: o primeiro seria que no mundo audiovisual se fala majoritariamente em inglês e o segundo seria que países de língua inglesa, como o Reino Unido e os Estados Unidos, produzem grande quantidade de AD de produtos audiovisuais que também são distribuídos na Espanha e, assim sendo, os roteiros de AD poderiam ser traduzidos do inglês para o espanhol.

Vázquez discorda dos dois motivos. Sobre o primeiro, ele afirma que o audiodescritor recebe as produções audiovisuais estrangeiras dubladas em espanhol e quando o tradutor da dublagem opta por manter a fala de alguma personagem na língua original são inseridas legendas para os videntes, que são lidas pelo locutor para as pessoas com deficiência visual. Deste modo, o audiodescritor não precisa saber inglês, pois terá acesso aos diálogos traduzidos seja através da dublagem ou da legendagem. Vázquez equipara a necessidade do conhecimento do inglês pelo audiodescritor à necessidade do conhecimento dessa língua por um ator de dublagem. Já sobre o segundo motivo, a tradução dos roteiros de AD do inglês para o espanhol, ele também se opõe por conta de a Espanha já ter suas próprias normas de AD adequadas a seu público, ao passo que as ADs produzidas em outras localidades estão ou poderiam estar em desacordo com gosto dos deficientes visuais espanhóis (Vázquez, 2006, p.1; ver Cabeza-Cárceles, 2013, p.53).

Cabeza-Cárceles cita trabalho de Matamala e Orero, que leva em consideração a proposta de Díaz Cintas sobre as competências do audiodescritor, afirmando ser o trabalho dessas autoras mais interessante, na medida em que elas fazem uma revisão bibliográfica sobre a questão priorizando as competências mais importantes a serem trabalhadas em um curso universitário. As competências citadas abaixo foram estabelecidas no Mestrado de Tradução Audiovisual da Universidade Autônoma de Barcelona no módulo de AD.

- excelente domínio da língua materna, especialmente no que diz respeito ao vocabulário (sinônimos) e à gramática;
- capacidade de observar uma produção audiovisual e de selecionar as informações mais importantes;
- poder de síntese das informações para preservar a sincronia;
- habilidades vocais básicas;
- capacidade de adaptar a linguagem de acordo com o público-alvo e o produto, dominando diferentes registros linguísticos;
- capacidade de traduzir ADs e sincronizá-las de acordo com os intervalos de tempo disponíveis³⁹ (Matamala i Orero, 2007, p.334 apud Cabeza-Cárceles, 2013, p. 54).

Além dessas, outras competências, também consideradas importantes por Díaz Cintas, são adquiridas em outros módulos do mestrado, como o conhecimento da teoria fílmica e redação dos roteiros. O conhecimento da língua inglesa é requisito básico para a entrada no mestrado, estando também de acordo com o que aquele autor defende.

Podemos afirmar, em síntese, que para ser audiodescritor é necessário ter um ótimo conhecimento da língua materna; pelo menos um conhecimento básico de locução para que se possa produzir um bom roteiro, uma vez que a quantidade de palavras inserida no intervalo de silêncio do produto audiovisual está de acordo com a velocidade em que ela será narrada; um conhecimento básico da linguagem do produto que irá audiodescrever como a cinematográfica ou a teatral, por exemplo; e, no mínimo, um conhecimento básico de informática. Apesar da defesa de Díaz Cintas sobre o conhecimento do inglês, que é corroborada nas competências para entrada no mestrado da UAB, tendemos a concordar com Vázquez de que não é exatamente necessário o conhecimento dessa língua para a produção de roteiros de AD. Isso não significa dizer que o conhecimento dessa língua ou outra língua estrangeira não seja interessante para a formação do audiodescritor, uma vez que podem ser encomendados trabalhos em línguas

39

- excellent command of the other tongue, especially regarding vocabulary (synonyms) and grammar.
- ability to observe an audiovisual production and select the most critical information.
- ability to summarize information in order to reach synchronization.
- basic vocal skills.
- ability to adapt the linguistic stile to the target audience and to the product, by mastering different linguistic registers.
- ability to translate ADs and synchronize them with the time slots available.

estrangeiras e a tradução de roteiros de AD, que ainda não acontece ou, pelo menos, não muito por aqui, pode vir a se tornar uma prática.

Após a explanação das etapas necessárias para a produção da AD e as competências necessárias para ser um audiodescritor, discutiremos na próxima seção as regras necessárias para a produção dos roteiros de AD.

3.3.

Normas técnicas: Estados Unidos, Espanha, Alemanha e seus desdobramentos no Brasil

A prática de traduzir o mundo para pessoas com deficiência visual a rigor sempre existiu, feita intuitivamente por amigos e familiares de pessoas com deficiência visual. Ela passou a existir como atividade profissional na década de 1980 e, a partir de meados da década seguinte, a ser regulamentada por manuais confeccionados por especialistas em alguns países da Europa, como Alemanha, Reino Unido e Espanha, e nos Estados Unidos (ver Franco, 2010, vol.3). É importante ressaltar que as normas da Espanha e do Reino Unido são oficiais; a da Alemanha e de outros países da Europa (por exemplo, Bélgica, e, mais especificamente, Flandres) foram produzidas “individualmente” por profissionais (ver Vercauteren, 2007b, p. 140).

Cabeza-Cárceles afirma que há grande variedade de documentos que orientam a produção da AD e que estes vão desde normas elaboradas por organismos reguladores a documentos elaborados por profissionais, pesquisadores acadêmicos ou empresas, passando por livros e publicações na internet. O autor faz um histórico da criação desses guias, normas e orientações⁴⁰, que passamos a apresentar brevemente.

O primeiro guia elaborado foi o britânico, em 1996, pela Independent Television Commission (ITC); esse documento, denominado *ITC Guidance on Standards for Audio Description*, foi revisto em 2000 (ITC, 2000). Em 2001, nos Estados Unidos, Joe Clark publicou na *web* as *Standard Techniques in Audio Description*. Essa publicação foi incorporada ao documento *AD Guidelines*, na

⁴⁰ Utilizaremos esses termos como sinônimos, entendendo que esses documentos contém conjunto de regras, algumas vezes mais restritas e em outros casos mais abrangentes e maleáveis, para a produção das audiodescrições nas diferentes localidades.

publicação de 2003, da Audio Description International; contudo, esse documento ainda era básico e esquemático. Em 2009, um novo documento ampliou as orientações de 2003, trabalho efetuado pela American Council of the Blind, na publicação *Audio Description Standards*. Em 2004, a emissora de televisão pública da Baviera, Bayerischer Rundfunk, publicou um libreto intitulado *Wenn aus Bildern Worte Werden* (Quando as imagens tornam-se palavras), escrito por Elmar Dosh e Bernd Benecke. Em 2005, foi publicada na Espanha, pela Agencia Española de Normalización y Certificación (AENOR), a norma UNE 153020 – *Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías*. Em 2007, outro documento, *Standards for Audio Description and Code of Professional Conduct for Describers*, foi produzido nos Estados Unidos pela Audio Description Coalition, entidade que abriga audiodescritores e docentes de todo o país. A última revisão desse documento foi feita em 2009 e há uma versão traduzida em português disponível no site da Revista Brasileira de Tradução Visual. Em 2008, o Ministère des Affaires sociales et de la Santé publicou *Charte de l’audiodescription*. Nesse mesmo ano, Georgakopoulou, audiodescritora e pesquisadora acadêmica estabelecida no Reino Unido, publicou o documento *Audio Description Guidelines for Greek*. As últimas orientações foram publicadas em 2010: *Audio Description Background Paper*, elaborada por Chris Mikul para a Media Access Australia, e *Guidelines – Audio Description*, publicada pela Broadcasting Authority of Ireland (Cabeza-Cárceles, 2013, p. 42-47).

Como se pode perceber, uma considerável variedade de guias foi publicada para orientar as produções das ADs em diferentes países. Comentaremos, a seguir, os principais documentos, dialogando com análises comparativas dos mesmos, elaboradas por outros pesquisadores e instituições.

Gert Vercauteren, no capítulo “Towards a European guideline for audio description” (2007b), do livro *Media for all*, analisa os diversos guias europeus (Flandres, Alemanha, Espanha e Reino Unido), verificando as semelhanças e diferenças para propor a criação de uma orientação internacional, assim como elementos ainda carentes de investigação. De modo geral, ele indica que as orientações estão divididas em duas partes. Na primeira, são enumeradas as etapas de trabalho — assistir ao material, escrever o roteiro, revisá-lo, gravar, entre

outras —, como indicado na seção anterior. E, na segunda parte, são tratados exclusivamente os aspectos práticos da escrita do roteiro.

O autor assinala que as instruções podem ser reduzidas ou sintetizadas a quatro questões: “o quê”, “quanto”, “quando” e “como” audiodescrever. Vale ressaltar que essas quatro questões são interconectadas, estando uma implicada na outra. Em relação à questão “o quê” deve ser audiodescrito, Vercauteren faz uma discriminação importante entre *o tipo de material a ser audiodescrito* — imagens, sons difíceis de identificar, e textos na tela (como placas, legendas, créditos iniciais e finais etc.) — e *as informações relevantes a serem selecionadas*, cujo volume se relaciona com o tempo de silêncio disponível. É esse aspecto da primeira questão que a liga diretamente à segunda questão comum às normas: “quanto” deve ser audiodescrito. As diretrizes parecem concordar no que diz respeito ao tipo de material a ser audiodescrito, mas diferem em relação à relevância e ao volume, ou seja, ao “quanto”.⁴¹ Vercauteren afirma que esse é um tópico que precisa ser aprofundado, já que, além de divergirem, as normas não dizem muito a respeito. Na norma alemã, é dito que essa é “uma questão que não pode ser completamente respondida”; já a do Reino Unido afirma que “muita descrição pode ser exaustiva ou irritante”. O autor questiona se seria possível definir um volume máximo de AD.

As questões “o quê” e “quanto” audiodescrever são, portanto, bem interligadas, na medida em que ambas têm grande relação com a relevância do material a ser audiodescrito. O que será priorizado dependerá do que o áudio do produto audiovisual informa e do tempo de silêncio disponível. Aí surge a terceira questão: “quando” audiodescrever. Todos os guias concordam que as ADs devem ser feitas nos intervalos dos diálogos. Contudo, esses intervalos não podem ser preenchidos totalmente, já que as músicas e efeitos sonoros são importantes para o filme. Outro aspecto referente a esse tópico é a antecipação de cenas, a qual pode ser feita desde que não interfira no desenvolvimento da trama e a sincronia não seja extremamente importante.

O “como” audiodescrever dependerá igualmente do tempo de silêncio disponível e do que é mais relevante audiodescrever de acordo com o conteúdo da imagem e a linguagem cinematográfica. Muitas vezes, a ação é priorizada, devido

⁴¹ Como há consenso em torno do primeiro aspecto da questão “o quê” audiodescrever, esta tese não o tem como assunto de discussão.

a um espaço curto de silêncio, em detrimento da narrativa fílmica, ou, em outras palavras, do enquadramento e direção da cena. Vercauteren mostra que é esse ponto que as orientações mais focalizam e também onde residem as maiores diferenças. O “como” audiodescrever, para esse autor, pode ser dividido em linguagem/estilo de descrição e diferentes classes de palavras (Vercauteren, 2007b, p. 142-7).

Com relação ao estilo, algumas orientações são mais centradas na ação e mais restritas, como a norma espanhola, enquanto outras detalham diversos elementos e são mais volumosas, como o manual inglês *ITC Guidance*. A partir dos dois estudos que compararam as normas — o que foi feito por Vercauteren e o foi feito por Sonali Rai, Joan Greening e Leen Petré para o Royal National Institute of Blind People (RNIB) (2010) — é possível assinalar as seguintes convergências:

- 1- a AD deve usar o tempo presente na narrativa;
- 2- o texto deve ser coloquial — vocabulário rebuscado e frases complexas devem ser evitados —, na medida em que a audiodescrição é escrita para ser escutada.
- 3- a linguagem deve ser adaptada ao público e gênero do material;
- 4- a clareza é o objetivo principal. Além de saber priorizar as informações, o audiodescritor deve saber os elementos que podem ser antecipados;
- 5- não se deve interpretar o que acontece, nem emitir sua opinião;
- 6- a linguagem cinematográfica deve ser evitada;
- 7- deve ser evitado o uso da expressão “nós vemos”; e
- 8- devem ser gravados títulos, créditos e informações relativas à AD.

As diferenças entre as normas estão no uso de adjetivos e advérbios, no momento da nomeação das personagens e, principalmente, na quantidade de informação audiodescrita e no fornecimento de informações consideradas adicionais.

Nas diretrizes do Audio Description Coalition (EUA), é normatizado que o audiodescritor deve “us[ar] apenas adjetivos e advérbios que não ofereçam juízo de valor e que não sejam eles próprios sujeitos à interpretação” (p.8). Na norma UNE:152030 (Espanha), é dito que o audiodescritor deve usar “adjetivos

concretos⁴², evitando os de significado impreciso, mas não há nenhuma menção ao uso de advérbios (p.8). Já no *ITC Guidance*, é dito que o uso de “descriptive adjectives” (adjetivos que descrevem o substantivo) é muito importante na AD, podendo melhorar consideravelmente a compreensão de uma cena, mas não pode refletir o ponto de vista do audiodescritor (p.20). São dados dois exemplos para diferenciar uma AD objetiva de outra subjetiva:

“Ela senta em um sofá verde escuro mofado” — é uma indicação objetiva.

“Ela senta em um sofá verde escuro mofado horroroso” — é uma indicação subjetiva, aceitável somente se a feiura do sofá fosse a questão⁴³.

O uso de advérbios também é permitido, já que, segundo as orientações analisadas, eles contribuem para a AD da ação deixando-a mais clara, mas devem ser usados com cautela. Na norma, são discriminados dois tipos de advérbios de modo: os advérbios do primeiro tipo seriam específicos e descritivos, e por isso autorizados (“bruscamente”, “cuidadosamente”, “cautelosamente”, “jovialmente”, “avidamente”, “arrogantemente”, “ansiosamente”)⁴⁴; os advérbios do segundo tipo seriam vagos e interpretativos, e por isso desencorajados (“caracteristicamente”, “claramente”, “instintivamente”, “possivelmente”, “apropriadamente”)⁴⁵ (p.21).

A defesa do uso de determinados adjetivos e advérbios em detrimento de outros está relacionada à questão da interpretação. Contudo, não fica claro o que significa “interpretação” em cada uma das normas. O uso dos advérbios “bruscamente”, “cuidadosamente”, “cautelosamente”, “jovialmente” etc. não será feito a partir da interpretação do audiodescritor? E que adjetivos e advérbios (para não falar de qualquer palavra) não são sujeitos à interpretação? O que as normas procuram assegurar é uma AD objetiva em detrimento de uma subjetiva. Até que ponto isso é possível?

⁴² Não há correspondente na gramática da língua portuguesa.

⁴³ ‘She sits down on a dark green moth-eaten sofa’ – is an objective statement. ‘She sits down on a hideous dark green moth-eaten sofa’ – is subjective and would only be acceptable if the ugliness of the sofa were the issue.

⁴⁴ Brusquely, carefully, cautiously, jovially, eagerly, haughtily, anxiously.

⁴⁵ Characteristically, clearly, instinctively, arguably, suitably.

Ainda em relação à comparação entre as normas, não há consenso quanto ao momento de nomeação das personagens. As diretrizes dos Estados Unidos e da Alemanha definem que a personagem só deve ser referida pelo nome depois que este é mencionado na trama. Duas exceções são descritas na norma alemã: em filmes de época e quando uma personagem é nomeada tardiamente na trama. No estudo comparativo das normas feito pelo RNIB (2010, p. 6), é informado que as orientações da França e da Grécia convergem com a alemã e desencorajam os audiodescritores a nomearem as personagens antes que seus nomes apareçam no produto. A norma espanhola não tem orientação a esse respeito. Já as diretrizes do Reino Unido propõem que os nomes das personagens só não devem ser mencionados logo no início se a trama exigir que a identidade da personagem seja revelada posteriormente. E essa orientação é seguida na prática: os audiodescritores optam pela nomeação das personagens desde o início, antes mesmo de eles serem mencionados nos diálogos.

Para Vercauteren, é fundamental que se chegue a um acordo em relação à nomeação das personagens para a criação das diretrizes internacionais. Ele sugere alguns elementos para uniformizá-la, tomando como princípio que as personagens sejam nomeadas após os nomes serem mencionados no produto, seja oralmente ou por meio de sua inserção em uma legenda, exceto nos seguintes casos: (i) quando as personagens principais são nomeadas tardiamente na trama, pode ser útil nomear antes na AD, pois ajuda a evitar confusão entre os espectadores e facilita o trabalho do audiodescritor. Contudo, essa regra não pode ser aplicada quando a identidade da personagem precisa ser revelada tardiamente; (ii) pessoas famosas, que podem ser nomeadas imediatamente (por exemplo, no documentário *COP 15*, Marina Silva aparece e o nome dela não é mencionado, nem inserido como legenda. Nesse caso, o audiodescritor poderia nomeá-la imediatamente); (iii) quando várias personagens são introduzidas ao mesmo tempo, pode ser útil nomeá-las logo para evitar confusão; e (iv) quando várias personagens estão dialogando é importante informar quem está falando para garantir a compreensão dos espectadores (Vercauteren, 2007b, p. 146).

Acerca do volume de informações nos roteiros, Julian Bourne argumenta que ele pode variar desde restringir-se ao estritamente necessário para que o espectador acompanhe o fio condutor da obra, até uma AD minuciosa, que, em teoria, pode ser excessiva e sobrecarregar o processamento cognitivo do

espectador (Bourne, 2007, p. 181). De modo geral, as diretrizes reconhecem a dificuldade que é definir qual a quantidade de informação necessária, levando em consideração a narrativa audiovisual e tendo em vista que as preferências do público variam de acordo com a idade, gênero, grau de escolaridade, interesse ou expertise no assunto e o tipo de deficiência visual. O estilo adotado tem relação direta com a quantidade de informação oferecida: quando centrada na ação fornece menos detalhes da trama e é mais conciso do que o estilo detalhado, o qual fornece mais elementos sobre o ambiente, os aspectos físicos, a roupa e a idade das personagens. O roteiro de um longa-metragem baseado na norma espanhola usa, em média, aproximadamente 5.000 palavras na AD; já no roteiro baseado na norma do Reino Unido, usam-se aproximadamente 7.800 palavras (ver Bourne, 2007, Alves, 2011). Isso pode ser percebido no exemplo a seguir de uma cena do filme *As horas*:

AD britânica: Clarissa, protegida contra a manhã fria e nublada por um casaco de pelo de camelo e cachecol cinza com brincos de âmbar pendendo das orelhas e óculos escuros, carrega as flores pelo meat-packing district de Lower Manhattan na direção de uma antiga fábrica.

AD espanhola: Clarissa caminha pelas ruas de Nova Iorque com um grande buquê de flores⁴⁶.

Com relação ao uso de informações adicionais, Bourne assinala que as diretrizes dos Estados Unidos determinam que as ADs sejam puramente objetivas, sem explicação ou explicitação do seu significado, como pode ser percebido no caso da AD das expressões faciais exemplificada abaixo. No guia da Audio Description Coalition, é dito: “Permita aos ouvintes formarem suas próprias opiniões e tirem suas próprias conclusões. Não editorialize, não faça inferências, não explique, não analise, nem tente ‘ajudar’ de modo algum os ouvintes” (p. 8). Já no *ITC Guidance* é informado que para os pesquisadores britânicos a

⁴⁶ AD britânica: Clarissa wrapped up against the cold overcast morning, in a camel-hair coat and grey scarf with amber earrings dangling from her ears, and tinted glasses, carries the flowers through the meat-packing district of Lower Manhattan towards an old factory building.
AD espanhola: Clarissa camina por las calles de Nueva York con un gran ramo de flores entre los brazos.

explicação pode ajudar a minimizar possíveis confusões (ITC, 2000, p. 15), e são dados os seguintes exemplos comparando ADs dos dois países:

Ela aperta os lábios e franze os olhos.

Sua boca se abre e os olhos se arregalam.

Enquanto,

Ela franze os olhos de modo desconfiado.

Ela fica de queixo caído, em choque⁴⁷ (ITC, 2000, p.16).

Enquanto as diretrizes dos Estados Unidos não aceitam explicações ou explicitações, as do Reino Unido defendem o seu uso, alegando que elas facilitam a compreensão, mas nunca devem interpretar ou adiantar uma informação. Bourne (2007, p.189) assinala que, por um lado, o *ITC Guidance* adverte que não se pode interpretar; porém, por outro lado, recomenda utilizar advérbios ou locuções adverbiais que são efetivamente interpretativas, especialmente quando se referem ao estado psicológico das personagens. A autora chega a essa conclusão a partir dos exemplos dados na norma que comparam o estilo de AD dos Estados Unidos com o estilo britânico, como visto no exemplo acima, concluindo a partir deles que há clara indicação a favor do uso de advérbios, apesar da ambiguidade sobre a conveniência ou não de interpretar.⁴⁸

Outra diferença, bem importante, é a maneira como essas normas foram criadas (ver Franco, 2010, vol.3). A norma espanhola, conforme indicado na introdução do documento, é fruto do consenso entre usuários, empresas, emissoras e profissionais do setor. É informado que foram levadas especialmente em conta as opiniões, preferências e experiências das pessoas cegas e com baixa visão e dos profissionais que prestam esse serviço (AENOR, 2005, p.3). Contudo, não é mencionada a maneira como esses dados foram coletados e nem a quantidade de participantes, o que dificulta a avaliação da recepção dessas regras. No documento da Audio Description Coalition, é informado que suas diretrizes para AD e código de conduta para os audiodescritores foram “desenvolvidos a partir do treinamento,

⁴⁷ She purses her lips and narrows her eyes.
Her mouth drops open and her eyes widen.

Whereas,
She narrows her eyes suspiciously.
Her mouth drops open in shock.

⁴⁸ Esse tema será retomado no capítulo 4.

experiência, conhecimento e recursos conjuntos de um grupo de audiodescritores e formadores de diversas partes dos Estados Unidos conhecidos como Audio Description Coalition” (p. 59-60). Não há menção à participação de usuários de AD na elaboração dessas diretrizes, o que impossibilita saber se estas são ou não bem aceitas pelo público-alvo. Já no *ITC Guidance*, na introdução do documento, é informado que ele é fruto de uma pesquisa realizada entre 1992 e 1995 com 200 participantes e são detalhados os mecanismos utilizados, como, por exemplo, questionários sobre hábitos televisivos e as dificuldades enfrentadas; sessões de programas e filmes audiodescritos em que foram ouvidas as opiniões do público; e entrevistas periódicas de um grupo de cem pessoas que recebiam, a partir de receptores/codificadores especiais, de sete a dez horas de programação audiodescrita semanalmente. No final dessa introdução, é mostrado que há diferentes formas bem-sucedidas de audiodescrever e que a aceitação do público varia de acordo com as expectativas, necessidades e experiências das pessoas:

Em meio a um volume considerável de experiências valiosas, a pesquisa revelou que há muitas definições para uma audiodescrição de sucesso, não apenas porque os estilos de descrição diferem, mas porque há muitas diferenças fundamentais no que se refere às expectativas, necessidades e experiências do público⁴⁹ (ITC, 2000, p.4).

As normas da Espanha e dos Estados Unidos referem-se a diferentes produções, como teatro, ópera, dança, audioguia para museus, filmes etc. Já a norma do Reino Unido foi produzida especificamente para a televisão e, por conseguinte, contempla os diferentes gêneros televisivos, como novelas, documentários, programas infantis etc. Bourne assinala que a norma do Reino Unido parece ser mais consistente por indicar que há diferentes estilos de AD possíveis e terem sido realizadas pesquisas de recepção para a sua produção. Contudo, como já mostrado acima, ela assinala como aspecto negativo que essa norma é, às vezes, contraditória no que se refere à interpretação (2007, p.179-198).

Ainda sobre a comparação entre as diretrizes europeias, Vercauteren conclui:

⁴⁹ Among a large volume of valuable experience, the research revealed that there are many definitions of successful audio description, not merely because describing styles differ, but because there are many fundamental differences in audience expectation, need and experience (ITC, 2000, p.4).

As diretrizes atuais em Flandres, Alemanha, Espanha e Reino Unido são, definitivamente, ferramentas valiosas para a promoção da acessibilidade e do desenvolvimento da audiodescrição (gravada), mas são pouco mais do que um ponto de partida, já que são bastante vagas em algumas questões, enquanto, em outros casos, lhes falta estrutura e até mesmo algumas informações básicas. De fato, algumas questões são deixadas sem resposta e vários tópicos precisam ser estudados, não só em relação a como descrever (por exemplo, o que fazer quando os créditos iniciais coincidem com uma cena de ação, como expressões faciais devem ser descritas), mas também no que diz respeito a quanto deve ser descrito ou que informações devem ser priorizadas.

A fim de acelerar o processo de acessibilidade nos países onde não há audiodescrição ou onde ela é quase inexistente, seria útil a elaboração de um conjunto de diretrizes internacionais que atendesse às necessidades de todos os diferentes tipos de audiodescritores e que contivesse todas as informações necessárias a garantir descrições de alta qualidade. O presente levantamento pode ser usado como ponto de partida e como um primeiro esboço para o delineamento de tópicos de pesquisa⁵⁰ (Vercauteren, 2007b, p.147-8).

Conforme mencionado por Vercauteren, ainda há várias questões que precisam ser investigadas melhor, como “quanto”, “o quê” e “como” audiodescrever, principalmente as questões concernentes ao que deve ser priorizado e, tema aqui central, como expressões faciais e gestos devem ser audiodescritos. Voltando ao exemplo já mencionado na introdução do filme *Tropa de elite*, no qual o capitão Nascimento faz um gesto em que gira o braço 360 graus na posição vertical à frente do corpo. Audiodescrever esse gesto como “Capitão Nascimento ordena que revistem o ambiente” é interpretação? Será que a AD sem a interpretação ou explicitação do sentido do gesto permitirá a compreensão da ação ou perturbará a atenção do espectador? As diretrizes existentes não orientam quanto a essas questões e, por conseguinte, como defende Vercauteren, são um

⁵⁰ The current guidelines in Flanders, Germany, Spain and the United Kingdom are definitely valuable tools in the promotion of accessibility and the development of (recorded) audio description, but they are little more than a starting point since they remain rather vague on some issues, whereas in other instances they lack structure and even miss some basic information. Indeed, some questions are left unanswered and various issues have to be studied, not only with regard to how describe (e.g. what to do when opening titles coincide with an action scene, how should facial expressions be described), but also regarding how much should be described or how information can be prioritized.

In order to speed up the accessibility process in countries where audio description is not or hardly existent, it would be useful to draw up one set of international guidelines catering for the needs of all different types of describers and containing all the information necessary to provide high-quality descriptions. The present survey can be used as a starting point and as a first outline for the delineation of research topics.

importante ponto de partida, mas não podem ser pensadas como normas finais ou acabadas. Se as normas locais existentes já não dão conta de várias questões, será que normas internacionais conseguirão contemplar tantos pontos, levando também em consideração a heterogeneidade dos públicos, que será ainda maior? Para as normas funcionarem, sejam locais ou internacionais, elas precisam aceitar várias exceções, como propôs Vercauteren em relação à uniformização da nomeação das personagens, para abarcar as especificidades dos produtos audiovisuais. Acreditamos que normas internacionais não serão eficientes, pois a diversidade do público se amplia e, mesmo que seja possível uniformizar alguns itens das normas locais, nem todos podem ser uniformizados, como, por exemplo, a maior aceitação de ADs centradas na ação em um lugar e de ADs mais detalhadas em outro.

Aqui no Brasil, como já mencionado, estamos reeditando parte da norma ABNT NBR 15290, que se refere à AD, criada em 2005:

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.

Essa norma é superficial, pois não define o que se entende por narração (locução) mais objetiva em programas de adultos e mais poética em programas infantis, assim como não deixa claro o que se entende por descrição subjetiva, e, geralmente, não é levada em consideração pelos audiodescritores. Contudo, ela pode ser considerada um avanço no debate sobre a AD em nosso país. Se em 2014 ainda estamos dando os primeiros passos para o desenvolvimento desse recurso de

tecnologia assistiva, em 2005, a AD tinha acabado de ser iniciada como prática formal e não era conhecida por aqui com a nomenclatura atual. Para a reedição da norma, a ABNT contou com um grupo de trabalho, formado por audiodescritores e usuários, que reelaborou a normatização através de reuniões e grupo de debates na internet. O texto da normatização é agora bem mais amplo e abarca a AD de filmes e vídeos, espetáculos ao vivo como peças teatrais, *shows*, performances e espetáculos de dança, eventos acadêmicos e esportivos, audioguia e AD de museus e exposições, foi finalizado no final de 2013 e entra em consulta pública em 2014, ainda sem data definida pela ABNT⁵¹. Somente após as alterações necessárias ao texto, indicadas a partir da consulta pública, é que a norma será finalizada e publicada.

Eliana Franco, no artigo “A importância da pesquisa acadêmica para o estabelecimento de normas da audiodescrição no Brasil”, defende o uso das pesquisas de recepção como base para elaboração da norma, como pode ser percebido no trecho a seguir:

O grupo de trabalho prevê a participação de todos aqueles que têm se envolvido com a audiodescrição de uma forma ou de outra, através da prática, do estudo, da curiosidade, da recepção e da combinação de duas ou mais destas. Contudo, para que não caiamos em algumas ciladas ou discussões infrutíferas baseadas em preferências pessoais e opiniões subjetivas, argumento aqui a valiosa contribuição da pesquisa acadêmica, mais precisamente da pesquisa de recepção sistemática que tem sido desenvolvida por grupos de pesquisa de algumas universidades brasileiras, para a elaboração de normas da audiodescrição (Franco, 2010, p. 3).

Além de defender a realização de pesquisas de recepção para embasamento das normas, a autora traz duas importantes questões para reflexão: 1. a possibilidade ou não da existência de um consenso em relação às normas a serem adotadas no Brasil, uma vez que as expectativas, necessidades e preferências serão diferentes de acordo com os perfis das pessoas com deficiência visual nas diferentes regiões de nosso país; 2. o papel de consultor exercido por pessoas com deficiência visual, já que, sendo a AD ainda nova em nosso país, as pessoas ainda estão se acostumando com esse recurso e podem não estar aptas para atuar nessa posição.

⁵¹ O último contato feito com o coordenador do grupo de trabalho foi em julho de 2014.

Franco parte do texto da norma do Reino Unido, em que há diferentes estilos de AD válidos; salienta as diferenças nos públicos com deficiência visual no Brasil; questiona se é possível escolher entre esses estilos; e conclui:

Nossa tarefa, enquanto acadêmicos e profissionais da área, é contribuir para que o grau de generalização das normas a serem adotadas pela ABNT seja o menor possível, uma vez que ele deverá estar respaldado por pesquisas de recepção bem fundamentadas, onde as variáveis em questão são consideradas e as preferências observadas são testadas em diversos grupos de pessoas com deficiência visual, com diferentes perfis e de diferentes regiões do Brasil (Franco, 2010, vol.3, p. 13).

Outro artigo importante para esse debate é “Propostas para um modelo brasileiro de audiodescrição para deficientes visuais” (2011), de Soraya Ferreira Alves, Vervanne Couto Teles e Tomás Verdi Pereira. Nele, os autores delineiam as diferenças entre os modelos de AD espanhol (centrado na ação) e inglês (detalhado), apresentam as sugestões de pessoas com deficiência visual que participaram de uma pesquisa de recepção⁵², na qual foram apresentados quatro curtas-metragens confeccionados a partir desses modelos, e, por fim, expõem um modelo de AD proposto pelo grupo do qual fazem parte na Universidade de Brasília. A pergunta que regeu a pesquisa e os parâmetros apresentados foi: “Qual o modelo de AD que melhor atende às necessidades dos deficientes visuais quando assistem aos filmes?” (p. 13). Alguns dos pontos que segundo Vercauteren precisam ser aprofundados são discutidos de forma breve nesse artigo. Por exemplo, com relação à nomeação e determinação da função ou profissão das personagens, os autores sugerem que, apesar das controvérsias, é fundamental que sejam anunciados logo para facilitar a compreensão. Isso porque eles puderam verificar pela pesquisa que os participantes não conseguiram identificar a profissão de uma personagem (empregada doméstica) sem a sua definição na AD. Em cenas com muitas personagens, é mais fácil o entendimento pelo nome do que pelas características, como “menina loira de vestido rosa conversa com homem alto de preto que dá o braço a uma mulher alta, loira, que dá a mão a um menino loiro de uns oito anos...” (p.25). E personagens de uma série ou saga, por já serem conhecidos pelo público, podem ser nomeados desde o início. Podemos perceber então, que o que define a regra é o próprio produto audiovisual que é único.

⁵² Realizada pelo grupo de pesquisa do qual os autores fazem parte na Universidade de Brasília.

Em relação à AD de expressões faciais e gestos, que denotam estados emocionais das personagens, eles defendem que devem ser audiodescritos os elementos que levem o espectador a inferir o estado emocional, contudo, informações adicionais são importantes, na medida em que facilitam a compreensão. Ao invés de dizer “ela está triste”, o audiodescritor deve informar que “ela leva as mãos ao rosto e chora” (p.24).

A defesa de que o audiodescritor “não deve interpretar o que vê” é constante, como podemos perceber, entre outras, nas recomendações referentes aos *adjetivos* — “os adjetivos descritivos são muito importantes na AD, pois tornam a cena clara para o espectador, mas não devem refletir a interpretação pessoal do audiodescritor” (p.23) —, aos *advérbios* — “os advérbios ajudam na descrição de uma ação, tornando-a a mais clara e aproximada possível, mas devem ser usados cuidadosamente, a fim de se evitarem interpretações” (p.23) —, e aos *estados emocionais* — “informações adicionais podem reduzir ou evitar confusões, mas não propomos interpretar sentimentos ou cenas, apenas dar informações mais precisas quando necessário” (p. 24); porém os autores fazem a ressalva de que o audiodescritor é “um observador ativo [...] [que] edita o que vê, ou seja, seleciona o que é mais importante para a compreensão e a apreciação de um evento” (p. 23). É interessante notar que os autores concordam com o posicionamento das diretrizes do Reino Unido em relação às informações adicionais e emprego de advérbios, enquanto para o uso de adjetivos foi seguida a orientação da norma espanhola.

Talvez seja interessante que novos estudos reflitam sobre os sentidos sociais dos gestos e expressões faciais, a construção e memorização da imagem mental nas pessoas com deficiência visual e a interpretação na AD. Pode-se dizer, de maneira genérica, que para os videntes a memória da personagem é visual e por isso não é necessária a repetição frequente de seu nome e nem sua nomeação desde o início, será que esperar a nomeação da personagem no filme não é querer manter o padrão dos videntes para as pessoas com deficiência visual? E, partindo do mesmo princípio, se a maior parte dos espectadores videntes ao ver um gesto ou expressão facial compreende o seu sentido de acordo com as características do mesmo, será que a maioria dos espectadores deficientes visuais pelas características conseguirá compreender seu significado? Vale lembrar que a AD trabalha em conjunto com o diálogo e sons da trama que possibilitam que o

receptor faça inferência sobre os significados. Contudo, nem sempre isso será suficiente. Traduzir o gesto em palavras, ou melhor, explicitar ou interpretar (dependendo de como se entenda esse termo) o gesto ou expressão facial e nomear as personagens desde o início não seria adequar a linguagem ao público, ao invés de subestimar a inteligência, como a norma norte-americana advoga?

Apesar de ainda existirem vários pontos que precisam ser investigados melhor, a AD vem avançando bem rapidamente na academia em nosso país. Os dois artigos acima citados são uma pequena amostra desse desenvolvimento.

O presente trabalho não pretende tratar de todas essas questões, mas busca refletir sobre “interpretação” e “descrição” na AD. Esses conceitos serão debatidos no próximo capítulo e desdobrados em uma pesquisa de recepção, cujos resultados serão apresentados no capítulo seguinte. Na próxima seção, serão discutidos outros conceitos importantes para a AD, dois deles — os conceitos de inferência e explicitação — que já apareceram nesta seção, mas não foram aprofundados.

3.4.

“O quê” e “como” audiodescrever: “inferência” e “explicitação”, “coerência global” e “coerência local”

A AD pode ser caracterizada como uma complexa atividade de mediação multimodal cognitivo-linguística cujo objetivo é a produção de um texto verbal. A AD faz parte de um novo produto, no qual os elementos visuais são substituídos por elementos sonoros, que contêm componentes sonoros verbais e não verbais. Trata-se de um processo de compreensão e produção textual, no qual diferentes modos semióticos interagem, assim como se relacionam com os conhecimentos, experiências e expectativas dos indivíduos participantes dessa mediação (Braun, 2007, p.2).

Juan Manuel Arcos Urrutia, no artigo “Análisis de guiones audiodescritos y propuestas para la mejora de la norma UNE 153020” (2012), afirma que a AD é um novo tipo textual que possui uma função social e outra comunicativa. A função social desse tipo de texto está relacionada com o tipo de público ao qual se destina, sendo levados em consideração suas crenças, conhecimentos de mundo e suas competências semânticas e pragmáticas. Já a função comunicativa é o sentido

que o texto adquire no ato da comunicação. Ele se caracteriza por se adaptar a um entorno comunicativo e cognitivo determinado, assim como tem a capacidade de ativar no público imagens mentais que ajudem as pessoas com deficiência visual, a qual é variável, a perceberem o mundo de forma “similar” aos videntes. Cabe observar, em relação a essa “similaridade”, que a consideramos bastante discutível já que, a nosso ver, ela assume um ideal visuocêntrico.

O autor sinaliza que o texto audiovisual acessível é composto por três textos interconectados: o produto audiovisual original; o roteiro da AD, que é escrito para ser narrado; e o resultado da junção dos dois primeiros, junção essa que torna o produto acessível. Em outras palavras, a AD, assim como as legendas, não é independente e só faz sentido em conjunto com as falas e efeitos sonoros do produto audiovisual original. O público – pessoas com deficiência visual – percebe o produto como um todo coerente a partir dos elementos disponíveis, quais sejam, diálogos ou falas, efeitos sonoros e AD. Do mesmo modo, o audiodescritor não percebe os diferentes canais (visual e acústico) do original separadamente, e sim como um todo coerente. Braun assinala que uma importante questão reside aí: a forma como o audiodescritor, a partir do todo coerente, identifica e isola as informações que não são acessíveis ao público com deficiência visual, mas que são essenciais para a construção de um todo coerente. Em outras palavras, quais são as ferramentas e critérios que o audiodescritor deve usar para formar um todo coerente para o público com deficiência visual “similar” ao dos videntes? (ver Braun, 2007, p. 2,3).

Braun, no artigo “Audio description from a discourse perspective” (2007), discute as vantagens de se usarem as noções de *explicature* e *implicature*, traduzidas por nós como “explicitação” e “inferência”, e de “coerência global” e “coerência local” (*local coherence* e *global coherence*), para analisar os processos envolvidos na AD e em sua recepção (ver Braun, 2007, p.5; Braun, 2008, p. 6)⁵³.

A autora mostra que no ato comunicativo há uma distinção entre o que o falante quer comunicar explicitamente (explicitação) e pressuposições implícitas que são feitas pelo destinatário (inferência) (Braun, 2007, p.6). Ao explicitar, o audiodescritor sintetiza a informação visual explicando o que acontece na cena, em vez de dar os elementos visuais individualmente para que o receptor infira o

⁵³ Braun discute também nesse artigo a noção de “modelo mental” (*mental model*), que não será aqui discutida por não ser o foco deste trabalho.

que acontece. Fornecer os elementos individualmente consiste então em adotar a estratégia da inferência. Note-se que a estratégia da explicitação designa um ato interpretativo *por parte do audiodescritor*: o audiodescritor explicita na AD a sua própria inferência; a estratégia de inferência, por sua vez, designa um ato interpretativo *por parte do receptor*: o receptor infere a partir da AD. Veja-se um exemplo de cada estratégia: “Ele se assusta.” e “Ele arregala os olhos, abre a boca e inclina a cabeça para trás.”.

De acordo com Braun, a diferença entre as duas estratégias pode ser vista como qualitativa: o receptor *interpreta* quando o audiodescritor adota a estratégia da inferência; e ele *compreende* quando o audiodescritor adota a estratégia da explicitação. É necessário refletir se a explicitação realmente limita a interpretação ou, pelo contrário, se ela não estimularia a fruição do produto ao facilitar a compreensão e, assim, possibilita maior envolvimento do espectador com o filme ou qualquer outro produto audiovisual.

A autora mostra que essas duas categorias são importantes para a AD também no que concerne ao fator tempo. Na medida em que o tempo determina o quanto pode ser dito na AD, o uso da estratégia da explicitação torna-se indicado nos casos em que o audiodescritor conta com um tempo limitado para inserir a AD.⁵⁴ Outro argumento a favor do uso da explicitação é que ADs extensas podem sobrecarregar o processamento cognitivo do espectador, prejudicando a sua fruição do filme, especialmente no caso de uma sequência longa de ações.

Braun utiliza a cena inicial do filme *As horas* para ilustrar como esses conceitos são utilizados na prática. Nas palavras da autora:

Para ilustrar isso, retornarei à parte da cena de abertura de *As Horas*. Nos termos de Sperber & Wilson, o *close* da mão de uma mulher junto com a caneta, a mesa de trabalho e parte da blusa da mulher dão as pistas para que se identifique o conteúdo “factual” dessa tomada. No nível mais básico, isso depende de reconhecer (ou seja, classificar) os itens individuais. Alguns deles podem ser ambíguos. A representação criada com base na premissa de que o item apresentado é uma caneta (e não, por exemplo, um pincel) teria a explicitação de que há uma mulher sentada a mesa escrevendo algo. Pode-se chegar a essa conclusão por meio de uma ou mais inferências (por exemplo, “mãos pertencem ao corpo humano”; ver Clark & Haviland 1974). As inferências poderiam incluir a suposição de que ela

⁵⁴ Chamamos atenção para o fato de que na tradução escrita interlingual, ou “propriamente dita”, para usar termos de Roman Jakobson, dá-se o fenômeno inverso: a explicitação torna o texto de chegada mais extenso.

está escrevendo uma carta ou um diário, ou que tem algo importante a “dizer”.

A AD do filme *As Horas* é particularmente interessante no que se refere à distinção entre explicitação e inferência. A cena acima é descrita da seguinte forma: “Ela [a mulher] cruza o gramado em direção ao portão no final do jardim. Mais cedo, ela está sentada escrevendo”. Ao usar a frase “ela está sentada escrevendo”, o audiodescritor decidiu explicitar, deixando à plateia a função de inferir a intenção da escrita. No entanto, ele não descreve as pistas individuais que levaram à explicitação. A descrição do tampo da escrivaninha Devenport e da mão da mulher segurando uma caneta tinteiro antiga poderia ter criado um efeito um tanto quanto “poético”, mas é fundamental entender a solução de forma contextualizada. Em primeiro lugar, há, obviamente, as limitações inerentes de tempo. A AD acima veio imediatamente antes do início do *voice-over* da mulher. Desta forma, era preciso uma frase bastante curta que passasse a ideia da ação principal – o ato de escrever, especialmente se o audiodescritor não considerou o som da ponta da caneta no papel como pista forte o suficiente para essa ação (que pode de fato não ser nesse caso). Em segundo lugar, e igualmente importante, as várias mudanças de tomada na cena de abertura requerem um grande número de inferências. A descrição das pistas individuais em vez da explicitação acabaria por deixar o público cego com uma carga de processamento bastante pesada, especialmente no começo do filme, onde há muitas outras impressões a processar. Por outro lado, a descrição da ação de escrever dá aos ouvintes acesso imediato à interpretação mais relevante no âmbito da explicitação⁵⁵ (2007, p.8).

⁵⁵ To illustrate this, I will return to part of the opening scene of *The Hours*. In Sperber & Wilson's terms, the close-up of a woman's hand together with the pen, the desktop and part of a woman's blouse provide the cues for identifying the 'factual' content of this shot. At the most basic level, this hinges on the successful recognition (viz. classification) of the individual items. Some of them may be ambiguous. The representation created on the basis of the assumption that the featured item is a pen (rather than e.g. a paint brush) would carry the *explicature* that there is a woman sitting at a desk writing something. This can be derived through one or more bridging inferences (e.g. 'hands belong to human bodies'; see Clark & Haviland 1974). The *implicatures* could include the assumptions that she is writing a letter or diary, or has something important to 'say'.

The AD narrative of *The Hours* is particularly interesting with regard to the explicature-implicature distinction here. The above scene is described as follows: “She [the woman] crosses lawn to a wicket gate at the end of the garden. Earlier, she sits writing.” Using the phrase “she sits writing”, the audio describer decided to verbalise the explicature, leaving it to the audience to draw implicatures regarding the purpose of the writing. He did not, however, describe the individual cues which led to the explicature. A description of a top a Davenport desk and the woman's hand holding an antique-style dip pen may have created a rather ‘poetic’ effect, but it is crucial to understand the solution in the overall context. Firstly, there are, of course, the ever prevailing timing constraints. The above AD narrative was followed immediately by the beginning of the woman's voice-over. Therefore, something very short was required to convey the main action of writing, especially if the audio describer did not deem the sound of a nib of the pen to be a sufficiently strong cue for this action (which it may well not be in this case). Secondly, and equally importantly, the many shot changes in the opening scene require a large number of bridging inferences. Describing the individual cues instead of verbalising the explicatures would leave the blind audience with a rather heavy processing load, especially at the beginning of a film, where there are many other impressions to process. By the contrast, describing the action of writing gives the audience instant access to the most relevant interpretation at explicature level.

O uso da explicitação em vez da inferência pode, como já sinalizado, melhorar a recepção, não sobrecarregando o público, assim como auxilia o audiodescritor a lidar com a restrição de tempo, limitação bem presente nos produtos audiovisuais em geral. É importante ressaltar que, embora a explicitação limite a inferência do receptor, ela não a exclui.

Braun salienta que a AD não deve ser considerada apenas um serviço que permite às pessoas com deficiência visual acessarem o conteúdo audiovisual; mais do que isso, ela permite que essas pessoas, ao usufruírem do produto antes era inacessível, tenham a possibilidade de criar e estabelecer relações com a obra. A autora defende que o trabalho de arte é a criação de significados e estímulos de suposições e que por isso é fundamental o conhecimento das duas categorias (explicitação e inferência). Em outras palavras, a partir do conhecimento dessas categorias, o audiodescritor poderá definir de forma mais consistente os momentos em que a explicitação auxiliará na fruição da obra e não interferirá na trama, e os momentos em que é necessário dar os elementos para que o espectador infira o que está acontecendo (ver Braun, 2007, p. 9). Vale lembrar que essa definição deve estar atrelada também à narrativa fílmica, pois o audiodescritor não deve explicitar elementos caso isso antecipe ou desfaça uma ambiguidade ou suspense importante para a trama.

Apesar de considerar que o conhecimento e o uso das categorias são muito interessantes para a AD, consideramos importante refletir sobre o exemplo dado pela autora. A sequência inicial do filme apresenta cenas de momentos distintos da trama sem explicitar claramente a relação temporal entre elas. Somente ao final da sequência o espectador é capaz de inferir com certeza a relação temporal. Para que fique mais clara a nossa argumentação, será apresentada rapidamente essa sequência. Primeiro é focalizado um rio. Em seguida, mão feminina com aliança fecha o casaco. A mão é colocada no bolso. A imagem se amplia e mostra a mulher que vestiu o casaco. Ela sai de casa, caminha por um jardim e passa por um portão. A cena do portão muda para imagem em *close* de mão segurando uma caneta de pena. Nesse instante, começa um *voice-over* com voz feminina. Durante o *voice-over*, aparecem cenas intercaladas da mulher caminhando, da mão segurando a caneta escrevendo no papel, da mulher olhando ao redor e chegando à beira do rio, da mão hesitando em escrever, de um homem entrando na casa, novamente da mão com a caneta que volta a escrever,

da mulher colocando pedras no bolso e entrando no rio, do homem achando duas cartas, abrindo uma delas e lendo. É possível inserir algumas audiodescrições nas pausas do *voice-over*. Entretanto, essa escolha dependerá do que o audiodescritor considerar mais relevante para a trama (a pausa ou a AD da imagem). Vale lembrar que Braun, como se leu na citação acima, afirma que a AD “Mais cedo, ela está sentada escrevendo” é uma explicitação. Para nós, essa AD não explicita, mas antecipa a informação da escrita, já que o *voice-over* começa antes de a mão ser focalizada escrevendo no papel. Essa AD poderia ser considerada uma explicitação se não fosse focalizada a mão escrevendo. Nesse caso, tenderíamos a concordar com a autora de que essa explicitação não sobrecarregaria o espectador e permitiria que ele pudesse criar e estabelecer relações mais importantes com a obra.

Independente disso, há outros aspectos da AD dessa cena que precisam ser mais bem refletidos e investigados. Não é possível ver quem escreve no filme, pois só é focalizada a mão. Um espectador mais atento poderia perceber a mão com aliança, que não é a que está escrevendo, em uma aparição bem rápida na metade para o final do *voice-over*. A decisão por informar que é ela [a mulher que cruzou o jardim] interfere na escolha do diretor de deixar o público deduzir isso, mas como o tempo no meio do *voice-over* é curto para dar tantas informações, principalmente porque o que está sendo dito é fundamental para a trama, essa escolha pode ser considerada aceitável. Ainda assim, defendemos, com base nas normas discutidas, principalmente na que se refere a “descrever o que se vê”, que seria mais interessante deixar o público com deficiência visual inferir isso através da relação da AD com o áudio do filme. O que consideramos negativo nessa AD é a informação temporal expressa pelo “mais cedo”, tendo em vista que a estratégia do diretor nessa sequência foi não ser linear, criando um suspense. Ao informar que a ação da escrita é anterior, o audiodescritor decidiu explicitar a temporalidade ao invés de deixar o público inferir, alterando a estratégia utilizada no filme. Em outras palavras, essas categorias são importantes e devem ser escolhidas de acordo com a narrativa fílmica. Contudo, nem sempre será possível manter a opção da narrativa por conta da restrição do tempo, que, em nossa avaliação, não é o que ocorre no caso da sequência inicial desse filme.

A autora mostra que, além da explicitação e inferência, outro aspecto importante para a AD é a coerência, que pode se dar entre as ADs em uma cena,

entre todas as ADs do produto e também entre estas e o áudio do produto original. Braun afirma que a coerência pode ser caracterizada como conectividade no discurso (ver Braun, 2007, p. 9). Podemos relacionar a coerência global com o que Franco chama “de compreensão integral da obra” (cf. p.57).

Urritia complementa afirmando, apesar de não explicar sua motivação para essa afirmação, que a coerência é um mecanismo abstrato, pouco claro e algumas vezes difícil de entender. A coerência para ele se trata, de fato, daquela informação que associa todos os elementos que formam um texto e conectam as situações que o compõem. Ele sinaliza que como a AD não possui uma relação lógica de causa e efeito, ou seja, que elas não se sustentam por si só, a coerência do roteiro se mantém com os diálogos e efeitos sonoros do produto audiovisual. Nas palavras desse autor:

O roteiro da audiodescrição estabelece ligações com seus elementos internos ao longo de todo o roteiro e com elementos externos, o filme. O conceito de coerência, por sua vez baseado no fato de que emissor e receptor compartilham conhecimento do mundo igual ou parecido, também se realiza na audiodescrição, na medida em que o roteiro da AD é um texto que apresenta uma continuidade significativa com o filme⁵⁶ (2012, s.p.).

Braun, assim como Urritia, mas utilizando uma nomenclatura distinta, divide a coerência no produto audiovisual em local e global e faz um paralelo entre essas coerências nos discursos verbais. A autora mostra que, no discurso verbal, a coerência local é criada entre declarações similares, enquanto a coerência global está na consistência de tópicos de todo o discurso, como o estilo, registro e escolha de expressões. Já em discursos multimodais, como dos filmes, na coerência local, as ADs estão coerentemente colocadas em uma cena ou em uma sequência de cenas do produto. Já na coerência global, as ADs estão coerentemente colocadas em todo o produto, sendo utilizada a mesma nomenclatura no roteiro da AD e no áudio do filme. Caso seja necessária uma mudança na designação, esta é indicada na narração para manter a coerência.

Um exemplo de como a coerência global é importante pode ser visto no filme *Amores possíveis*. Nesse filme, são retratadas três possibilidades de vida

⁵⁶ El GAD (guión audiodescriptivo) establece lazos con sus elementos internos, a largo de todo el guión y con los externos, la película. El concepto de coherencia vendría a su vez dado por el hecho de que emisor y receptor comparten un mismo o parecido conocimiento del mundo, algo que también se cumple en la audiodescripción y debido a que el GAD es un texto con sentido que presenta una continuidad con respecto a la película.

para a mesma personagem, quinze anos após ele esperar por uma pessoa na porta de um cinema. As personagens são sempre as mesmas: Carlos, Júlia e Pedro, mas a caracterização deles em cada uma das possibilidades da vida de Carlos é diferente. Na primeira possibilidade, Carlos é um homem formal e casado. Isso fica caracterizado pelo cabelo sempre penteado, a barba aparada e o uso de óculos de grau. Na segunda possibilidade de vida, Carlos está casado com Pedro, seu melhor amigo, é separado de Julia e tem um filho com ela. Na caracterização dessa possibilidade de vida, Carlos está com o cabelo curto com topete, sempre penteado, barba feita e usa camisetas coladas ao corpo. Na terceira possibilidade, Carlos vive mimado pela mãe e sua caracterização é de um homem despojado com o cabelo despenteado e a barba por fazer. Para que o espectador possa acompanhar o filme sem ter dúvida de qual possibilidade de vida da personagem está sendo retratada, é necessário que o audiodescritor escolha uma forma para demarcar cada uma dessas possibilidades, sem ter que explicar isso na AD. Em outras palavras, se o audiodescritor decidir informar que são possibilidades de vida da personagem, ele estará explicando o filme; e, se ele não criar uma forma de diferenciar cada uma das possibilidades, ele estará omitindo uma informação importante para a fruição da obra. A coerência global, no caso desse filme, estará mantida se o audiodescritor optar por usar um qualificativo após o nome de Carlos e evidenciar isso em cada unidade de AD. Caso contrário, ele poderá manter a coerência local das cenas, mas não manterá a coerência global da obra. A autora afirma serem necessárias novas pesquisas para aprofundar modos de definir o que é mais relevante audiodescrever, levando em consideração o processo de compreensão do audiodescritor, no qual a construção dos significados é efetuada a partir de um todo coerente e não das partes. Ela diz que é importante aprofundar também os conhecimentos sobre a recepção do público, investigando as estratégias linguísticas e comunicativas para a criação do discurso verbal “de natureza” visual, incluindo a definição dos meios de expressão verbal que melhor se adequam e permitem que o público com deficiência visual forme um modelo mental coerente com o evento originalmente audiovisual (ver Braun, 2007, p.10-11).

Lima, assim como Braun, defende pesquisas de avaliação junto ao público para o estabelecimento de critérios e normas para a AD que levem em consideração o(s) perfil(s) dos mesmos, na medida em que, como o próprio autor

diz, “a cegueira não determina a pessoa, mas certamente influencia o modo como ela vê as coisas ao seu redor, como ela recepciona a informação visual traduzida em palavras, o que obriga ao áudio-descritor considerar a cegueira ou baixa visão em suas escolhas tradutórias” (Lima, 2011a, p. 8). Vale lembrar que não é possível satisfazer todos os espectadores.

Apesar de a maioria das normas e diretrizes, como mostrado, terem sido, elaboradas por videntes sem considerar os espectadores, já há pesquisas de recepção bem interessantes efetuadas em vários países.

A pesquisa de Catalina Jimenez Hurtado e sua equipe no projeto TRACCE⁵⁷ (assim como a de Salway no projeto TIWO⁵⁸) é um bom exemplo de avaliação das estratégias utilizadas pelos audiodescritores para definir “o quê” e “como” audiodescrever. Nela, utilizando um *corpus* que permanece em crescimento e atualmente tem cerca de 300 roteiros de AD espanholas, Hurtado e sua equipe procuram obter as características da linguagem da AD a partir da catalogação das escolhas léxico-gramaticais, sintáticas, semânticas e pragmáticas dos audiodescritores espanhóis e da comparação entre essas escolhas e o texto de origem, nesse caso, o canal visual do texto fílmico (ver Nuñez, Gallego, 2009, p. 96; Braun, 2008, p.9).

Hurtado, no artigo “Una gramática local del guión audiodescrito. Desde la semántica de un nuevo tipo de traducción” (2007), que se tornou referência para muitos audiodescritores, apresenta as bases epistemológicas e linguísticas de uma gramática local do texto audiodescrito e mostra que

o tradutor/audiodescritor reescreve todo o conjunto de imagens em um texto, atendo-se a uma série de regras gramaticais e discursivas. Estamos diante da criação de uma série de estruturas linguísticas recorrentes que nos permitirão criar uma gramática local do mesmo [roteiro]⁵⁹ (Hurtado, 2007, p.64).

⁵⁷ TRACCE – Traducción y Accesibilidad: Evaluación y gestión de los recursos de accesibilidad para discapacitados a través de la traducción audiovisual: audiodescripción para ciegos (Tradução e Acessibilidade: Avaliação e gestão de recursos de acessibilidade para pessoas com deficiência através da tradução audiovisual: audiodescrição para cegos), projeto no qual pesquisadores investigam o conceito de audiodescrição a partir de diferentes perspectivas de sua multimodalidade e buscam estabelecer critérios e parâmetros de análise para avaliar a AD como texto interdependente de seu contexto cognitivo mais imediato, que é o texto audiovisual.

⁵⁸ TIWO – Television in words (Televisão em palavras), projeto no qual Salway e sua equipe juntaram um corpus de 90 roteiros de audiodescrição britânica, que em sua análise quantitativa revelou um grande número de verbos que expressam uma forma específica de fazer algo (descrição da ação), além de mostrar que os elementos frequentemente selecionados nas descrições tendem a fornecer informações sobre o foco de atenção da personagem (ver Braun, 2008, p. 9).

⁵⁹ El traductor/audiodescriptor reescribe todo el conjunto de imágenes en un texto ateniéndose a una serie de reglas gramaticales y discursivas. Estamos ante la creación de una serie de estructuras

Entre essas regras, estão, por exemplo, o tipo de oração que se utiliza para audiodescrever emoções, sentimentos, ou os sintagmas mais recorrentes para audiodescrever a localização de algo em determinado lugar ou tempo (ver Hurtado, 2006, p.149). A autora informa que foi utilizado um *software* de análise textual para “etiquetagem” dos elementos semânticos presentes nos roteiros de AD. Essas etiquetas foram organizadas hierarquicamente, das categorias mais gerais para as mais específicas, e foram sendo compostas a partir da seleção dos lexemas mais utilizados. Os parâmetros mais gerais por ela identificados nas ADs foram três: elementos visuais não verbais; elementos visuais verbais; e estilo. Vejam-se brevemente cada um deles.

Os elementos visuais não verbais subdividem-se em i) personagens — por exemplo, “identificação do ator/atriz que interpreta a personagem” e “atributos físicos” desse último, como ‘etnia’ e ‘linguagem corporal’, além de “estados”, como os ‘emocionais’ ou ‘mentais’; ii) ambientação — como “localização espacial” e “descrição de ambientes internos e externos”; e iii) ações.

Os elementos visuais verbais referem-se aos créditos e às inserções, sendo as “legendas” um exemplo dessas últimas.

O estilo diz respeito, por exemplo, a um “estilo com tom literário”, ao uso (ou não) de “metalinguagem cinematográfica” e a um “estilo adaptado ao dialeto utilizado no filme” (Hurtado, 2007, p.69-70).

Em toda essa análise de Hurtado, pode-se perceber sua preocupação com a forma das ADs, sobretudo, com o conteúdo do produto audiovisual que deve ou não ser audiodescrito. É a partir dessa verificação das “estruturas linguísticas” mais utilizadas nos roteiros que a autora mostra, por exemplo, que são estatisticamente mais frequentes as informações que se relacionam com a mudança de ação em um filme e com o objeto que atrai a atenção das personagens. Outra conclusão a que ela chega, e que já foi apontada pelos audiodescritores de modo geral, é que o audiodescritor, ao traduzir o conteúdo visual, deve levar em conta o conteúdo acústico para não traduzir elementos visuais facilmente deduzíveis pelo conteúdo auditivo. Vê-se aí um dos aspectos fundamentais na AD: “o quê audiodescrever”. É necessário buscar não só um volume de informações suficiente para o público acompanhar a história, sem que

lingüísticas recurrentes que nos permitirán crear una gramática local del mismo (Hurtado, 2007, p.64).

a AD se torne cansativa, como também a melhor maneira de dar essas informações. E aí encontramos o outro aspecto fundamental: “como audiodescrever”.

Trata-se de uma tarefa nada simples se levarmos em conta que, ao lado da regra de ouro da AD, “descreva o que você vê”, considera-se necessário adotar a seguinte orientação: “não interpretar”.

É possível audiodescrever o que se vê sem interpretar? Vera Lúcia Santiago Araújo assinala, tendo como base o artigo de Hurtado, que essa autora quebra o mito de que o audiodescritor não deve interpretar, pois a estrutura frasal mais encontrada nas ADs, em 30% dos casos, foi sujeito–predicado–predicativo, e o predicativo nesse tipo de construção implica justamente a ocorrência de interpretação (ver Hurtado, 2007, p.77, Araújo, 2010, p.86-7). Vejam-se as ponderações de Araújo:

Devemos saber que, ao fazermos uma narrativa, sempre deixamos nossas impressões e nossa visão de mundo. O audiodescritor só *precisa tomar cuidado na escolha de sua adjetivação para não colocar suas inferências no texto*, principalmente aquelas cruciais para o entendimento do filme. A garantia da acessibilidade reside em que a leitura do filme seja feita pelo espectador, seja ele vidente, ouvinte, surdo ou com deficiência visual. Não faz parte do trabalho do audiodescritor facilitar essa leitura. Ele precisa traduzir as imagens para propiciar à pessoa com deficiência visual a oportunidade de fazer a própria interpretação (2010, p. 86-7).

É possível fazer uma ligação entre a citação de Araújo e os conceitos de explicitação e inferência de Braun. Araújo, ao mencionar que o audiodescritor “não deve colocar suas inferências no texto” e “deve propiciar que a pessoa com deficiência visual tenha a oportunidade de fazer a própria interpretação”, está defendendo, primordialmente, o uso da estratégia da *inferência* de Braun, ou seja, que o espectador tenha maior possibilidade de interpretar, inferindo a partir da AD.

Assim como Araújo, Vercauteren (2007a) defende que não é possível fugir da interpretação. O autor sinaliza, no entanto, que é possível limitá-la e que essa possibilidade relaciona-se ao conhecimento da linguagem cinematográfica — cortes, planos e ângulos. Em outras palavras, esse conhecimento propicia a redução da interpretação, na medida em que cada um desses recursos tem determinados efeitos de sentido. Esse conhecimento auxilia também na análise do

que deve ser explicitado e do que deve ser deixado implícito para o espectador inferir.

Esse ponto discutido por Araújo e Vercauteren ainda precisa ser mais bem investigado. O que significa “limitar a um mínimo a interpretação”? Quais são as diferenças entre “descrever” e “interpretar” na AD? Mas, antes de aprofundar essa questão no próximo capítulo, vamos ver como recriar a narrativa audiovisual na AD a partir do conhecimento da linguagem cinematográfica.

3.5.

Reconstrução da narrativa fílmica na audiodescrição

Gert Vercauteren, no artigo “A narratological approach to content selection in audio description – towards a strategy for the description of narratological time” (2012), afirma que a AD como disciplina acadêmica vem se desenvolvendo e que começam a surgir pesquisas em diferentes perspectivas, mas, que duas questões ainda são o cerne dessas pesquisas: “o que deve ser descrito” (o conteúdo da AD) e “como deve ser descrito” (a forma da AD). Para procurar respostas à primeira pergunta diferentes metodologias têm sido usadas, como, por exemplo, análises de *corpora*, *eye-tracking* e narratologia. Para responder a segunda questão, os estudos se baseiam na análise do discurso, em pesquisas de recepção, entre outros. Apesar de Vercauteren apontar diferentes metodologias para pesquisar essas duas questões mais estudadas da AD, nos debruçaremos, nesta seção, somente sobre a narratologia por ser um bom aporte para a reconstrução da narrativa fílmica.

Renata Mascarenhas, em sua tese de doutorado *A audiodescrição da minissérie policial Luna Caliente: uma proposta de tradução à luz da narratologia*, afirma, em concordância com Vercauteren, que a narratologia é fundamental para se pensar “o quê” audiodescrever. Ela vai além e mostra que a narratologia também é interessante para estudar “como” audiodescrever, uma vez que, a partir dela, é possível “sistematizar parâmetros narrativo-discursivos para roteiros de AD, bem como compreender sua efetiva dinâmica e função enquanto suporte de diferentes formas narrativas audiovisuais” (2012, p.16).

A autora mostra que, na narrativa audiovisual, são estabelecidas relações entre os seus elementos, relações essas que não são feitas aleatoriamente; existem padrões que direcionam a leitura e o envolvimento do espectador (p.55). Cada gênero possui elementos específicos cujo intuito é provocar determinados efeitos emocionais, sensoriais ou cognitivos nos seus espectadores.

Nesse sentido, entendemos que as narrativas audiovisuais ficcionais são compostas de sequências de efeitos programados capazes de provocar expectativas e inferências por parte da recepção, cabendo ao tradutor/audiodescritor, portanto, inicialmente detectar os referidos efeitos previstos, para, em seguida, tentar recriá-los em seu roteiro. Para isso, o tradutor, em sua prática, deve considerar tanto os elementos paratextuais, quanto a estrutura da própria obra a ser traduzida (Mascarenhas, 2012, p.56).

Mascarenhas, citando Maria Perez Payá, mostra que um produto audiovisual resulta de pelo menos três outras escritas, quais sejam, o roteiro, a filmagem e a montagem. Assim sendo, é fundamental que o audiodescritor leve em consideração o contexto de produção da obra — no caso desta tese os filmes — para conseguir identificar estratégias de sua composição, como, por exemplo, estéticas e narrativas. Deste modo, o acesso ao roteiro do filme, o que dificilmente ocorre no mercado de trabalho, auxilia bastante na produção do roteiro da AD influenciando nas escolhas das estruturas discursivas — lexicais e sintáticas. O contato com o diretor e o montador do filme também são essenciais para uma escolha mais precisa do que deve necessariamente ser dito e do que pode ser deixado de fora.

Para recriação da linguagem cinematográfica no roteiro da AD, Mascarenhas associa a ambientação e ação das personagens ao nível lexical, a organização dos elementos nos enquadramentos da câmera ao nível sintático e a montagem ao nível discursivo. Payá — partindo do plano, menor unidade do filme que abarca a duração de um ponto de vista de um objeto ou personagem, estático ou em movimento — afirma que a posição da câmera, a angulação, os movimentos de câmera e os efeitos de iluminação e o tratamento fotográfico da imagem seriam, de algum modo, as “palavras” do diretor/autor. As cenas seriam as frases e as sequências, os parágrafos. Vale lembrar que uma sequência pode ser formada por uma ou várias cenas e estas, por sua vez, por um ou vários planos.

Assim sendo, na audiodescrição, os aspectos cenográficos como figurino, iluminação, ambientes e atuações das personagens estão relacionados às palavras escolhidas pelo audiodescritor. Já a organização desses elementos nos enquadramentos das câmeras e sua forma de apresentação correspondem à organização das frases e orações. E a montagem corresponde à organização e ordenação de todo o texto por meio de conectores temporais e espaciais que estabelecem coesão e coerência intratextual (as ADs entre si) e extratextual (as ADs com os outros elementos do filme como diálogo, efeitos sonoros, música, texto e a própria imagem) (Cf. Payá, 2010, p.124, 125; Mascarenhas, 2012, p. 96, Payá, 2007). Cabeza-Cárceles mostra que a perspectiva abordada pela análise do discurso proposta por Braun, que busca recriar a coerência fílmica na AD através dos conceitos de coerência local e global, se relaciona bem com a perspectiva centrada na narratologia, como fica evidente na fala de Mascarenhas em relação à coesão e coerência intratextual e extratextual (Cabeza-Cárceles, 2013, p. 74). Mascarenhas mostra ainda que

a linguagem da câmera e a cenografia, articuladas pela montagem, constroem efeitos específicos de composição a partir da função dramática ou poética e do propósito do gênero da narrativa, o que tem repercussões diretas sobre estratégias tradutórias do roteiro de audiodescrição. Nessa perspectiva, Payá (2007) destaca que, como espectador, o tradutor audiodescreve, previsivelmente, na ordem em que os autores do produto audiovisual direcionam a leitura das imagens, de modo que a focalização de uns elementos sobre outros na apresentação da imagem implica na construção sintático-discursiva do texto audiodescrito (Mascarenhas, 2012, p. 90).

Como ilustração da reprodução do discurso audiovisual na AD, Payá mostra que normalmente os planos gerais são audiodescritos do geral para o específico, informando-se primeiro o ambiente, o tempo e as personagens para depois audiodescrever as ações. Já os planos mais fechados costumam apresentar os estados emocionais e pensamentos; em outras palavras, informações específicas e subjetivas das personagens, sendo comum o maior uso de adjetivos e advérbios nessas situações. Já o escurecimento da tela, parte da articulação dos planos na montagem, representa uma quebra ou pausa na narrativa que é muitas vezes relacionada ao uso de conectores como “depois”, “no dia seguinte”, “outro dia”, dependendo do contexto do filme (Ver Payá, 2010, p. 122; Mascarenhas, 2012, p.90-1).

Payá elaborou um quadro da recriação da narrativa audiovisual na AD a partir da etiquetagem dos roteiros de AD e das imagens dos filmes. Essa autora participou do projeto denominado Tracce, citado na seção anterior. Esse projeto é coordenado por Hurtado e conta com a participação de outros pesquisadores, bolsistas e alunos. Os resultados de três anos de pesquisas desse projeto foram publicados no livro *Un corpus de cine: Teoría y práctica de la audiodescripción*, no qual está presente o quadro elaborado por Payá acima mencionado (Ver Payá, 2010, p.129-131). Mascarenhas, em sua tese de doutorado, ampliou e redimensionou o quadro elaborado por Payá, como mostraremos a seguir (2012, p. 92-95). Essa ampliação e redimensionamento foram necessários para a criação dos parâmetros que a autora utilizou em sua pesquisa. Para a formulação do quadro, Mascarenhas juntou aspectos narratológicos e imagéticos, que são tratados separadamente por Payá, e acrescentou algumas correspondências observadas em um *corpus* de AD — última coluna do quadro. Os elementos referentes ao nível lexical se encontram na primeira coluna da tabela, os do nível sintático na segunda e do discursivo na segunda e terceira colunas.

A narrativa audiovisual e sua recriação discursiva observada no <i>corpus</i> de roteiros de filmes audiodescritos			
ELEMENTOS NARRATOLÓGICOS NO AUDIOVISUAL	ETIQUETAGEM DA LINGUAGEM FÍLMICA	FUNÇÕES	CORRESPONDÊNCIAS OBSERVADAS NO CORPUS DE AD
- Ambientação - Cenário - Localização - Espacial - Temporal - Adereços/objetos - Iluminação - Cores	Enquadramento Tipos de planos: Planos estáticos – <i>Escala</i> Grande plano geral Plano geral	- Descrever	- Lugar (CC de lugar + SVO) - Coesão com a cena ou a sequência anterior
- Personagens - Atributos físicos - Idade - Etnia - Aspecto - Figurino - Estado físico - Linguagem corporal - Ação - Ambientação - Cenário - Distribuição dos elementos	Plano inteiro Plano americano	- Narrar	- Postura corporal - Figurino - Movimentos na cena.
- Personagens - Estado emocional - Estado físico - Estado mental	Plano médio Primeiro plano	- Analisar	- Linguagem corporal - Expressão facial - Olhadas - Psicologia
Fonte: tradução, ampliação e redimensionamento do quadro apresentado em PAYÁ (2010, p.129-131)			

A narrativa audiovisual e sua recriação discursiva observada no <i>corpus</i> de roteiros de filmes audiodescritos			
ELEMENTOS NARRATOLÓGICOS NO AUDIOVISUAL	ETIQUETAGEM DA LINGUAGEM FÍLMICA	FUNÇÕES	CORRESPONDÊNCIAS OBSERVADAS NO <i>CORPUS</i> DE AD
- Personagem Figurino/ adereços - Ação Gesto/ movimento detalhado - Ambientação Cenário Distribuição de um elemento Adereços	Plano detalhe	- Destacar	- Metonímia - Coesão: fóricos
- Personagem ↔ personagem [subjetivo] - Personagem ↔ ambientação [subjetivo] - Ambientação [objetivo] - Ambientação ↔ personagem [objetivo]	<i>Ângulos ou perspectiva</i> <i>Picado/ plongée</i> <i>Cenital (plongée total)</i> <i>Contra-picado/ (contre-plongée)</i> <i>Nadir (contre-plongée total)</i> Vista aérea Outros Localização da câmera No solo Atrás de um objeto Dentro de um objeto Outros	- Marcar pontos de vista	- Focalização (perspectivação) - Construções preposicionais - Tema-rema - Evidência da terminologia fílmica
- Personagem Atributos físicos (detalhes) - Personagem – ação Movimento/deslocamento - Ambientação Cenário Localização Espacial Temporal Adereços Iluminação Cores - Ambientação (mudança de espaço)/ ação dos personagens (modificação)	Planos com movimento: Movimentos de câmera Movimentos puros Grua/steadyvm Travelling Frontal Vertical Lateral Circular Panorâmica Horizontal Vertical Varrido/ Chicote (pan veloz) Zoom	- Descrever - Narrar - Destacar - Marcar pontos de vista - Acompanhar - Reenquadrar - Conectar dois ou mais espaços	- Evidência da terminologia fílmica - Verbos de movimento - CC de lugar (uso de movimentos como transições) - Subjetivação do discurso - Verbos de percepção
Fonte: tradução, ampliação e redimensionamento do quadro apresentado em PAYÁ (2010, p.129-131)			

A narrativa audiovisual e sua recriação discursiva observada no <i>corpus</i> de roteiros de filmes audiodescritos			
ELEMENTOS NARRATOLÓGICOS NO AUDIOVISUAL	ETIQUETAGEM DA LINGUAGEM FÍLMICA	FUNÇÕES	CORRESPONDÊNCIAS OBSERVADAS NO CORPUS DE AD
- Personagem – visão subjetiva (artificialidade ótica) ênfase no detalhe - Personagem – ambientação (relacionados)	Planos com movimento: Movimentos de câmera <i>Movimentos combinados</i> Travelling + zoom Pan Horiz + Pan vert Outros movimentos (agitação, rotação 360° etc)	- Descrever - Narrar - Destacar - Marcar pontos de vista - Acompanhar - Reenquadrar - Conectar dois ou mais espaços	A descrição depende do contexto e do valor da combinação, mas no geral: - Orações subordinadas copulativas ou justapostas - Verbos de movimento e conectivos espaço-temporais. - Léxico enfático: “com grande agitação” etc.
- Personagem-operador [subjetivo] - Personagem Estado emocional (nervosismo) - Ações (síntese) – tempo narrativo - Efeito cômico ou ridicularizante (contexto) - Ação (prolongamento) – tempo narrativo - Personagem (tempo subjetivo) - Ação-ênfase para a trama - Personagens Estado emocional - Ambientação Cenário Distribuição dos elementos Iluminação Cor	<i>Modo de filmagem</i> Câmera na mão Imagem acelerada Imagem desacelerada Outros (rebobinando, tela dentro de outra etc.) <i>Fotografia</i> Lentes ou focos especiais Filtros de imagens Profundidade de campo Outros	- Poética - Simbólica - Emotiva	- Metadiscurso ou explicação - Orações subordinadas (criação de subespaços) - Evidência da terminologia fílmica
Fonte: tradução, ampliação e redimensionamento do quadro apresentado em PAYÁ (2010, p.129-131)			

A narrativa audiovisual e sua recriação discursiva observada no corpus de roteiros de filmes audiodescritos

ELEMENTOS NARRATOLÓGICOS NO AUDIOVISUAL	ETIQUETAGEM DA LINGUAGEM FÍLMICA	FUNÇÕES	CORRESPONDÊNCIAS OBSERVADAS NO CORPUS DE AD
- Tempo transcorrido de modo geral; - Pausa longa - Efeito especial (tela branca) - Conexão entre sequências narrativas (em diferentes tempos)	Montagem <i>Transições</i> Fade out Fade in Fusão Outros efeitos de cortes (desfoque, borrado, pintura etc.)	- Pausa narrativa - Elipse	- Conectores discursivos temporais (No dia seguinte; Tempo depois, Dias mais tarde etc.) - Conectores discursivos espaciais - Evidência da terminologia fílmica
- Relação entre tempo e ação - Personagem Atributos físicos Estados físicos, emocionais - Ambientação Cenografia	<i>Ritmo da montagem</i> Acelerado Lento	- Emotiva	- Frases curtas, redução de palavras (síntese verbal) - Relação da descrição detalhada dos planos com o ritmo da trilha sonora - Locução - Prosódia
- Personagem – objeto (subjeto e objetivo) - Ações simultâneas em ambientes diferentes - Personagem/ação/ambiente (Simultaneidade visual) - Ações simultâneas no mesmo ambiente - Ações simultâneas (efeito de dilatação do tempo, personalidade fragmentada) - Tempo e ambientação (efeito de imagem, troca de cor, deformação da imagem etc.)	<i>Tipos de montagem</i> Plano-contraplano Montagem alternada Montagem paralela Montagem interna (profundidade de campo; foco/desfoco) Tela partida Flashback Antecipação/ Flashforward Outros	- Narrar - Relacionar - Contrapor	- Orações reflexivas recíprocas (se olham) - Orações ativas com verbos de percepção (ver, ouvir, sentir) - Conectores discursivos espaciais (em outro lugar etc.) - Conectores discursivos temporais (ao mesmo tempo, enquanto etc.) - Repetição lexical - Metáfora/ Comparação -Intervenções preposicionais (ao fundo, atrás deles etc.) - Orações subordinadas (criação de subespaços) - Evidência da terminologia fílmica - Verbos cognitivos (recordar, relembrar) -Verbos cognitivos (imaginar, fantasiar, ter uma visão)

Fonte: tradução, ampliação e redimensionamento do quadro apresentado em PAYÁ (2010, p.129-131)

Outros elementos — como as músicas, efeitos sonoros e silêncio — devem ser levados em consideração na reconstrução da linguagem cinematográfica na AD. A música enfatiza a expressividade da imagem, pode evidenciar os estados emocionais das personagens, criar efeito de previsibilidade, de suspense, entre outros. O efeito sonoro ou sonoplastia são os ruídos inseridos intencionalmente no filme para que o espectador reconheça e estabeleça conexões. Como Flavia Mayer mostra:

o essencial desses sons é tanto a sua capacidade de remeter à realidade referencial quanto a de criar para o espectador que contempla a sequência um novo sentido, ou seja, uma relação que não é a de índice, mas sim a de símbolo. Acreditamos, assim, que os efeitos sonoros cumprem algumas funções importantes na sintaxe da audiodescrição, como criar objetos sonoros, reais ou imaginários na mente dos espectadores (Mayer, 2012, p. 66).

Já o silêncio, que é bem raro, na medida em que só é possível em condições especiais (sem a presença de seres vivos e em local hermeticamente isolado), contrasta com os demais elementos sonoros do filme e até mesmo opõe-se a eles. O silêncio pode reforçar sentimentos como o luto, pode significar um ambiente como um hospital, pode sugerir uma mudança de cena, entre outras possibilidades. Isso significa dizer que a escolha dos momentos em que a AD será inserida deve considerar a importância desses elementos na obra deixando-os destacados, sem a inserção da AD, quando necessário. Jéssica David, Felipe Hautequestt e Virginia Kastrup, no artigo “Audiodescrição de filmes: experiência, objetividade e acessibilidade cultural” (2012) a esse respeito salientam que

audiodescrever um filme é mais do que colocar um texto entre as falas dos personagens. Requer um cuidado maior, que diz respeito à consideração da paleta sonora com todas as pistas que ela oferece. (...) Por esse motivo, a melhor audiodescrição não deve ter o intuito de preencher todas as lacunas ou os espaços entre as vozes dos personagens. O silêncio em si mesmo pode ter seu valor e supostos silêncios para os videntes muitas vezes fornecem pistas importantes (p.137).

Os autores mostram, citando Michel Chion (1990), que audiovemos um filme, o que significa dizer “que uma percepção influencia a outra e a transforma: não ‘vemos’ a mesma coisa quando ouvimos; não ‘ouvimos’ a mesma coisa quando ‘vemos’” (p.7). A audiovisão, portanto, é o conceito criado por esse autor para designar a relação imbricada entre o ouvido e o visto em um produto audiovisual. É nesse sentido que Braun sinaliza a dificuldade na tarefa do

audiodescritor em retirar do todo coerente o que é só imagético para transformar em texto a ser narrado (cf. p. 74). David et al. dialogam com essa ideia, salientando que “o desafio da audiodescrição é concentrar tudo isso no áudio” (p. 136). Eles vão além, mostrando que a paleta sonora tem maior relevância para muitas pessoas com deficiência visual, por conta da compensação sensorial, e daí a necessidade de se preservar os outros sons do filme além das falas das personagens. Entretanto, os autores chamam a atenção para o fato de que “a compensação sensorial não é um dom divino nem um rearranjo fisiológico, mas é construída cognitivamente ao longo da vida da pessoa cega” (p. 136). Essa compensação depende do direcionamento da atenção aos estímulos dos outros sentidos, mas não é espontânea e nem garantida.

Mayer agrega outros elementos que também precisam ser levados em consideração e mostra que o cinema — o filme — não é só o aparato técnico (movimento de câmera, luz etc.), mas envolve, além da música, ruído, ações, diálogos, elementos como o público e a crítica, por exemplo. Ele faz parte de uma estrutura que engloba produção, consumo, hábitos, valores simbólicos e imaginários. Como aponta Béla Balázs, no artigo “Nós estamos no filme”, “no cinema, a câmera carrega o espectador para dentro mesmo do filme. Vemos tudo como se fosse do interior, e estamos rodeados pelas personagens. Estes não precisam nos contar o que sentem, uma vez que nós vemos o que eles veem e da forma em que veem.” (Balázs, 1983, p. 85). O autor complementa essa ideia no artigo “A face das coisas”, afirmando que o espectador precisou ser educado a assistir aos filmes para saber que as coisas estão acontecendo simultaneamente e no mesmo lugar ainda que com a cena dividida em imagens separadas. Em outras palavras, mesmo o espectador vendo somente o rosto ou um pedaço do ambiente, ele compreende que a cena se mantém no espaço ou mudou de acordo com algumas pistas dadas pela direção e montagem como a música, o som ambiente ou a presença de um objeto visto de diferentes ângulos, de acordo com o corte da câmera. Nas palavras do autor:

O espectador deve participar com uma associação de ideias, uma síntese de consciência e imaginação aos quais o público de cinema teve, em primeiro lugar, que ser educado. (...) Mas a imagem seccionada (ou “plano”) deve ser ordenada e composta corretamente. Pode haver planos que escapam do todo, e a partir dos quais já não temos mais a sensação de estar no mesmo lugar, nem de ver a mesma cena como planos precedentes. Cabe

ao diretor, se assim o desejar, fazer com que o espectador sinta a continuidade da cena, sua unidade no tempo e no espaço, mesmo que, para orientação do espectador, ele não tenha mostrado nenhuma vez a imagem total da cena. Isso se consegue pela inclusão, em cada plano, de um movimento, um gesto, uma forma, algo que sirva de referência para o olho, com relação aos planos anteriores e posteriores, alguma coisa que se projete no plano seguinte (1983, p. 87-8).

David, Hautequestt e Kastrup corroboram com a colocação de Bela Balázs mostrando, a partir de uma retrospectiva ao começo do cinema, que a linguagem cinematográfica, tal como hoje conhecemos, foi sendo construída e foi necessário o aprendizado dos espectadores para reconhecê-la e entendê-la. Eles salientam que “esse aprendizado não foi somente de ordem histórica, coletiva e cultural, mas que se repete na vida de cada pessoa” (p. 136). Assim sendo, conforme as pessoas vão assistindo a novos filmes, elas vão gradualmente criando familiaridade com suas narrativas.

A AD tem a função de recriar a narrativa fílmica buscando reproduzir textualmente as secções e continuidades, mencionadas por Balázs, de acordo com as “propostas” da equipe que compõe a produção do filme, como o diretor e o montador, por exemplo. E assim como o público vidente vem passando por um processo educativo para assistir aos filmes, o público com deficiência visual também precisa ser inserido nesse aprendizado da linguagem da câmera. O que significa dizer que a câmera não é neutra, estando as produções dos filmes relacionadas aos momentos históricos em que são realizadas, assim como a aceitação ou não dos mesmos está ligada à identificação do espectador com as personagens em tela e com a própria câmera.

David et al. mostram que, no caso do público com deficiência visual além da familiaridade com a narrativa do filme é necessária também a familiaridade com a técnica da AD.

Talvez precisemos aprender a assistir a filmes com essa nova tecnologia. Uma nova forma de assistir a filmes que não é tão óbvia, assim como o cinema não o foi no começo de sua história ou não o é na vida de algumas pessoas. Ela só se dará pelo contato repetido com filmes audiodescritos. Com a prática, o texto da audiodescrição poderá ser mais facilmente integrado às demais imagens sonoras, compondo uma só experiência. A boa qualidade do trabalho de audiodescrição pode, por certo, favorecer todo esse processo (p.133).

Mayer reforça que tal complexidade faz com que o filme tenha diferentes sistemas de interpretação, admitindo vários níveis de leitura e que essas leituras estão atreladas ao contexto fílmico criado pela montagem e ao contexto do espectador, que reagirá de acordo com seu gosto, instrução, cultura etc. Ela corrobora, assim como David et al., Balázs e outros estudiosos do cinema, ser necessário aprender a ler um filme e que este se torna inteligível somente a partir do conhecimento de uma espécie de gramática⁶⁰.

Payá vai além e sinaliza:

o espectador de cinema, e ainda mais o analista ou audiodescritor não devem cometer o erro, no entanto, de tentar proceder à pesquisa de decodificação do *significado* do texto. A leitura de um texto não é a descoberta dos significados oferecidos através desta proposta, entendida como manifestação da *suposta* vontade de um suposto autor, que os inscreve. Um *texto* seria, portanto, o resultado de uma leitura concreta e individual em um contexto determinado⁶¹ (Payá, 2007, p.16).

Da mesma forma, cada AD é “uma leitura concreta e individual de um contexto determinado” e o audiodescritor deve ter conhecimento dessa gramática fílmica para traduzir seu texto de partida (o filme). Como assinala a autora, o “audiodescritor deve tornar-se primeiro espectador e analista de cinema e, em seguida, criador literário consciente dos limites de seu texto de chegada”⁶² (Payá, 2007, p.80).

Cabeza-Cárceles mostra que Fryer e Freeman, a partir de estudos de recepção, chegaram à conclusão de que o uso da linguagem cinematográfica na AD não cria rejeição na maioria dos participantes, mas, pelo contrário, bastante interesse. Em uma das pesquisas desses autores o resultado foi que 66,7% dos entrevistados preferiram a AD com o uso da linguagem cinematográfica à AD padrão. Um aspecto interessante e que deve ser ressaltado é que o grupo que melhor aceitou a AD com linguagem cinematográfica foi aquele que normalmente

⁶⁰ Mascarenhas entende essa gramática como “estratégias discursivas sistemáticas” e afirma que ela é “capaz de sintetizar e evocar, para os espectadores com deficiência visual, a experiência cultural e estética que o produto audiovisual propõe ao público vidente” (Mascarenhas, 2012, p. 90).

⁶¹ el espectador cinematográfico, y más aún el analista o audiodescriptor no deben incurrir en el error, sin embargo, de intentar proceder a su decodificación en la búsqueda del *significado* del texto. Leer un texto no es tanto un descubrimiento de los significados ofrecidos a través de dicha propuesta, entendida como manifestación de la *supuesta* voluntad de un supuesto autor, en que aquéllos se inscriben. Un *texto* sería, por tanto, el resultado de una lectura concreta e individual en un contexto determinado.

⁶² el audiodescriptor debe convertirse primero en espectador y analista cinematográfico y luego en creador literario consciente de los límites de su texto de llegada.

não usa AD e conseqüentemente é menos conservador em relação ao estilo de AD. Também relacionado com a linguagem fílmica, Fryer explora o uso de audiointroduções⁶³ em filmes, incomum nessa modalidade, mas presente em óperas e peças de teatro. A pesquisadora forneceu, nas audiointroduções, ADs mais detalhadas das personagens e dos ambientes, assim como a sinopse e os créditos dos filmes. Setenta por cento dos participantes consideraram úteis as audiointroduções e afirmaram ser interessante tê-las em outros filmes⁶⁴. A partir desses estudos, a pesquisadora defende uma revisão das normas, já que a maioria recomenda não usar a linguagem cinematográfica e não há menção ao uso de audiointrodução nos filmes (Cabeza-Cárceles, 2013, p.70, 79-80).

Por fim, antes de encerrar este capítulo e de modo a já caminharmos em direção ao próximo, consideramos importante mencionar uma questão conceitual discutida por Cabeza-Cárceles. Ele mostra que no começo dos estudos da AD pela narratologia, alguns autores, como Pujol (2007), apontaram para um problema terminológico na área, na medida em que, para se caracterizar a AD, se alternam as palavras “narração”, “descrição” ou mesmo “narração descritiva”. Pujol afirma que a AD pertence ao campo da narrativa, uma vez que explica uma história e, assim sendo, não se pode evitar a interpretação. Em outras palavras, Cabeza-Cárceles está evidenciando que independente da terminologia adotada a AD está sempre relacionada à narrativa do produto audiovisual e não é absolutamente neutra e objetiva. Ele continua sua explanação sobre esse tema mostrando que Finbow, a partir da análise da AD de uma série inglesa, faz outra tentativa de diferenciar tipos de AD, afirmando que a audiodescrição seria descritiva e objetiva e a audionarração seria narrativa e subjetiva. Em sua análise, Finbow (2010) conclui que o guia britânico *ITC Guidance* (2000) tem enfoque descritivo e objetivo ao invés de narrativo e subjetivo. Cabeza-Cárceles discorda do posicionamento de Finbow, uma vez que defende que a AD está sempre atrelada à narrativa, não sendo jamais puramente descritiva e objetiva. Ainda em sua explanação sobre as tentativas de diferenciar tipos de AD, Cabeza-Cárceles cita

⁶³ Audiointrodução é a audiodescrição feita no início, normalmente, de peças teatrais e óperas, na qual são fornecidas características dos cenários e das indumentárias das personagens, é feita a leitura do programa e há a possibilidade de visita ao palco, por exemplo. De fato, o conteúdo da audiointrodução varia de acordo com o audiodescritor e com a produção do evento.

⁶⁴ Aqui no Brasil, alguns DVDs produzidos pela Mil Palavras contam com audiointrodução. Um dos filmes utilizados na pesquisa de recepção (*Menos que nada*) tem esse recurso e, portanto, voltaremos a esse aspecto no capítulo 5.

trabalho de Kruger que também utiliza o termo audionarração, mas em termos diferentes do de Finbow. Kruger reconhece, Cabeza-Cárceles e nós concordamos com ele, que a AD pode ser mais descritiva ou conter mais elementos narrativos, em nossos termos ser mais interpretativa, e que a heterogeneidade e especificidades dos produtos levam o audiodescritor a definir qual melhor estratégia de acordo com o contexto.

Essa discussão trazida através de Cabeza-Cárceles sobre tipos de audiodescrição e a relação desses tipos com as noções de descrição e objetividade e interpretação e subjetividade introduzem o tema central do capítulo a seguir, no qual discutimos especialmente as relações entre os conceitos de “descrição” e “interpretação”.

Neste capítulo, procuramos trabalhar as principais características da AD abordando-as sob diferentes perspectivas. Primeiramente, algumas características da AD foram elencadas a partir das definições do termo elaboradas por profissionais e pesquisadores do campo. Em seguida, outras características foram discriminadas de acordo com o tipo de produto a ser audiodescrito (imagem estática ou dinâmica) e seu meio de exibição (gravada em filmes, ao vivo em peças de teatro e simultânea em programas de TV, por exemplo), enumerando-se também as etapas de produção das ADs de acordo com seu tipo e meio de exibição. Daí partiu-se para apresentação e comparação entre as normas existentes, assim como a apresentação e discussão de conceitos, que consideramos centrais para a AD, como os de inferência, explicitação, coerência local e global. Por fim, foi abordada a reconstrução da narrativa fílmica na AD, especialmente a partir da narratologia.

Pudemos constatar através do quadro aqui delineado que é bem arraigada a ideia de não facilitar da leitura do filme para os espectadores e que as normas defendem que não se deve utilizar a linguagem cinematográfica, apesar de alguns estudos já mostrarem que esse posicionamento precisa ser revisto ou pelo menos melhor estudado. Concordamos que a leitura do filme não deve ser facilitada, ou seja, que o audiodescritor não deve explicar o filme para o público e acreditamos que são necessários novos estudos e pesquisas de recepção que demonstrem, de fato, que o público rejeita o uso da linguagem cinematográfica na AD. Nossa principal constatação é que ainda se defende bastante a ideia de que a audiodescrição deve ser neutra e objetiva. Contudo, alguns pesquisadores já

abordam isso por outra perspectiva, como vimos com Cabeza-Cárceles logo acima, por exemplo, e veremos mais minuciosamente no capítulo a seguir, no qual, o debate estará centrado na problemática da interpretação na AD, e mostrará visões diferentes tanto entre os pesquisadores e audiodescritores quanto em meio ao público-alvo.