

Interpretar e descrever na audiodescrição, ou: o que poderia significar “limitar a um mínimo a interpretação”?

“Suas pupilas estão dilatadas. Ela franze os olhos” (objetiva)

versus

“Ela está com olhos sonhadores”⁶⁵ (interpretativa).
(Chmiel; Mazur, 2012, p. 65)

Neste capítulo, será feita uma reflexão sobre as possibilidades e limites de atuação do audiodescritor, tendo como norte os conceitos de “interpretar” e de “descrever”, à luz da exigência de se “limitar a um mínimo a interpretação” na AD. Essa análise, em diálogo com estudos que extrapolam o campo da AD, culmina na formulação de algumas respostas e parâmetros que em alguma medida contribuam para o aprofundamento e organização de um campo no qual ainda convivem de forma assistemática uma série de concepções, termos e proposições. Depois, essa reflexão será ilustrada com casos específicos e, por fim, já se encaminhando para a pesquisa de recepção, tema do último capítulo desta tese, será esboçado um quadro da AD dos gestos sob a perspectiva teórica aqui delineada.

A presente análise procura adensar a crítica a crenças que ainda predominam e podem ser prejudiciais ao atual processo de fortalecimento da audiodescrição, o qual pode se beneficiar com um melhor entendimento dos termos e conceitos usados nas proposições e normas que vêm sendo elaboradas.

Se nos valem de “estudos que extrapolam o campo da AD” é porque aspectos básicos do debate em torno de diferentes concepções de “descrever” e “interpretar” já foram formulados há décadas não só em campos como a filosofia e a psicanálise, como também nos estudos da tradução. Estes últimos, ainda que à época mais voltados para a tradução de ficção, propunham desconstruir a velha dicotomia traduzir/interpretar, análoga, no que se refere à AD, ao binarismo descrição/interpretação, ambos calcados na oposição objetivo/subjetivo.

Parte-se aqui da convicção de que esse debate está na base do trabalho do audiodescritor, daí porque se quer contribuir para a sua divulgação entre os

⁶⁵ “Her pupils are dilated. She squints her eyes” (objective) vs. “She has dreamy eyes” (interpretative) (Chmiel; Mazur, 2012, p. 65).

profissionais e os aprendizes da AD, os seus estudiosos e os seus diferentes públicos.

4.1.

Uma discussão terminológico-conceitual: *Interpretar* (subjetividade) e *descrever-traduzir* (objetividade) na AD e nos Estudos da Tradução

Abordaremos a dicotomia interpretação/descrição, específica da AD, relacionando-a à dicotomia interpretação/tradução, já consideravelmente discutida no campo mais amplo dos Estudos da Tradução. Focalizaremos, sobretudo, os usos teóricos dos termos “descrição” e “interpretação”, ou seja, diferentes sentidos que lhes são atribuídos, destacadas as noções de *objetividade* e *subjetividade* a eles respectivamente associadas. A relevância de tal discussão já se evidencia, para começar, quando se leva em conta que “descrição” é o termo que foi consagrado, nos usos de diferentes sociedades e línguas, para compor a denominação da atividade que a presente tese tematiza. Para tanto, começaremos tentando “organizar” os conceitos que aqui serão trabalhados e as diferentes formas como vêm sendo pensados. Tais conceitos ou termos já compareceram nesta tese, mas ainda sem profunda problematização.

No capítulo anterior (3), a noção de “interpretação” já foi introduzida a partir de Hurtado e Araújo, autoras que relacionam o gesto interpretativo ao uso de qualificativos. Araújo, ao mesmo tempo em que sinaliza que as impressões de mundo do audiodescritor estarão em seu trabalho, faz a ressalva de que ele deve tomar cuidado para não colocar suas *inferências* no texto, de modo que deixe que o espectador *interprete* ao seu modo o que está acontecendo no filme (2010, p. 86-7).

A *interpretação* é o aspecto da AD que vem sendo alvo de maior discordância, tanto entre os audiodescritores quanto em meio ao público-alvo. Quando as normatizações começaram a ser feitas, estabeleceu-se que as escolhas subjetivas, comumente relacionadas ao uso de qualificativos, deveriam ser evitadas e a objetividade deveria ser alcançada, a fim de impedir-se qualquer manipulação ou atitude paternalista. No campo da AD, as noções de interpretação e de descrição, se pensadas dicotomicamente, como se dá com frequência, levam a

um falseamento do que ocorre ou pode ocorrer na práxis audiodescritiva, na medida em que nunca se pode chegar a uma descrição absoluta, ou seja, “totalmente objetiva”, nem a uma interpretação pensada em termos de pura subjetividade.

A dicotomia descrever/interpretar, como toda dicotomia, implica essa absolutização de dois elementos supostamente opostos ou excludentes, assim implicando que se opte por um em detrimento do outro. Podemos dizer que até bem pouco tempo, nos debates em torno da AD, era claramente hegemônica a vilanização da interpretação, sob o argumento de ser “subjetiva”. Pedro Henrique Lima Praxedes Filho e Célia Maria Magalhães, no artigo “A neutralidade em ADs de pinturas: resultados preliminares de uma descrição via teoria da avaliatividade”, dizem a esse respeito:

É ainda preconizado, na literatura sobre AD, que o texto descritivo de um produto (audio)visual ou, em outras palavras, o *script* de uma AD tem que ser isento de qualquer interpretação/avaliação. Isso significa dizer que o audiodescritor precisa ter o cuidado de não permitir que suas opiniões pessoais sobre o produto entrem no texto. *Há de se ter, portanto, um texto neutro, isto é, sem qualquer marca de autoria.* A justificativa para essas prescrições tem a ver com o argumento de que não se pode retirar dos deficientes visuais (DVs) o direito de eles mesmos, à semelhança do que acontece com os videntes, construírem os julgamentos de valor e as emoções suscitados pelo objeto da AD (2013, p.73).

Os autores citam o posicionamento de Snyder sobre a interpretação na AD:

deve ser dada aos ouvintes a oportunidade de formular suas próprias interpretações com base em um comentário que seja o mais objetivo possível. Expressões como “he is furious” [“ele está furioso”] ou “she is upset” [“ela está chateada”] devem ser evitadas a todo custo ou substituídas por descrições como “he’s clenching his fist” [“ele está fechando o punho”] ou “she is crying” [“ela está chorando”] (2013, p. 74).

Posicionamentos desse tipo em relação à interpretação vêm aos poucos se alterando. Praxedes Filho e Magalhães mostram que poucos trabalhos tematizam essa questão uma vez que a ideia da neutralidade é praticamente consensual e citam dois trabalhos, um ensaio de Holland (2009) e um relato de pesquisa de Jimenes Hurtado (2007)⁶⁶. Outros trabalhos mais recentes também podem atestar essa mudança em curso como o artigo “AD reception research: some methodological considerations” (2012), das pesquisadoras Agnieska Chmiel e

⁶⁶ Esse trabalho de Hurtado também é uma referência importante para esta tese.

Iwona Mazur, e a tese de doutorado de Cristóbal Cabeza-Cárceles, intitulada *Audescrípció i recepció: efecte de la velocitat de narració, l'entonació i l'explicitació en la comprensió fílmica*, defendida, em 2013, na Universidade Autônoma de Barcelona.

Cabeza-Cárceles, autor da tese de doutorado mencionada acima, procura entender a falta de consenso que percebe na área em torno da problemática “representada” pelo termo “interpretação”: o ato de interpretar é tido como “subjetivo” e por isso não recomendável, em oposição a uma suposta descrição fiel e “objetiva”. O autor discrimina três formas diferentes de encarar “objetividade-subjetividade e interpretação”, e comenta cada uma delas, no âmbito das normatizações da atividade audiodescritora. Cabe lembrar, como já evidenciado no capítulo 3, que tais normas são em geral elaboradas a partir das perguntas “O quê?”, “Quem?”, “Como?”, “Quando?” e “Onde?” (ver seção 3.3).

Quanto à primeira forma, ele afirma que, por mais que os guias e normas existentes visem a orientar “o quê” deve ser descrito, é fato irrefutável que a escolha final é do audiodescritor e, nesse sentido, todas as ADs são *subjetivas*. Nas palavras do autor:

Aqui, o conceito de subjetividade está relacionado a *o quê* se audiodescrever e ao fato de que essa tradução intersemiótica que é a AD é feita por um sujeito (Hycks, 2005), o mesmo que ocorre com os outros tipos de tradução. Trata-se de uma das acepções que pode ser encontrada em qualquer dicionário, na qual “subjetivo” é definido como relativo ou pertencente ao sujeito, sobretudo ao sujeito pensante⁶⁷ (Cabeza-Cárceles, 2013, p. 144).

A segunda forma de encarar “objetividade-subjetividade e interpretação”, para o autor, também pode ser inferida em algumas normas e em trabalhos acadêmicos que não abordam a questão explicitamente, mas relacionam o conceito de subjetividade a “impressões pessoais” do audiodescritor. Esses casos fazem referência ao “como” se deve audiodescrever. Cabeza-Cárceles cita trecho da norma espanhola (AENOR, 2005), que diz que “deve-se evitar transmitir qualquer ponto de vista subjetivo”, e também do guia britânico (ITC, 2000), que igualmente recomenda evitar-se “a personal version”, “a personal opinion” ou “a

⁶⁷ Ací, el concepte de subjetivitat està relacionat amb el *què* s'audiodescriu i amb el fet que aquesta traducció intersemiótica que és l'AD la fa un subjecte (Hycks 2005), cosa compartida amb els altres tipus de traduccions. Es tracta d'una de les accepcions de *subjetiu* que trobem en qualsevol diccionari, la de relatiu o pertanyent al subjecte, sobretot al subjecte pensant.

personal view”⁶⁸. Ele acredita que isso é o que dizem não só os guias ou normas, como também os acadêmicos e os profissionais, quando recomendam a objetividade ou a ausência de interpretação, isto é, de inferências, preferências ou julgamentos do audiodescritor. Segundo Cabeza-Cárceles, todos aqueles, *consensualmente*, defendem a opção “ela chora” em lugar de “ela está triste” (2013, p. 145).

A terceira forma elencada por Cabeza-Cárceles põe em foco um determinado uso do termo “interpretação” que ele considera indevido e, por isso, sugere que seja substituído por “explicitação”. Aos olhos do autor, o problema, como no caso anterior, não reside em “o quê” deve ser descrito, mas no “como” fazê-lo, que geraria divergência entre as normas e os pesquisadores, não alcançando, portanto, o consenso que se percebeu no caso anterior. O autor mostra que enquanto Benecke e Dosh, Snyder e Mikul preferem uma “menor explicitação” para que o usuário chegue a suas próprias conclusões, Orero, Pujol e O’hara defendem uma “maior explicitação” sempre que for relevante para a trama.

O autor dá um exemplo para mostrar duas formas de audiodescrever, uma menos e outra mais explícita. Ele usa uma personagem fictícia que está assistindo a um congresso de tradução audiovisual e que, por ter ido a uma festa na noite anterior, não acordou a tempo de tomar o café da manhã. Ele diz que a personagem, após várias sessões, tem a aparência de cansado, boceja, olha o relógio e toca a barriga. A forma de audiodescrever menos explícita seria “Boceja e toca a barriga. São duas e meia.” e a forma mais explícita seria “Boceja, faminto e cansado. São duas e meia.”. Na primeira forma, o público precisa inferir que ele está cansado e faminto, enquanto na segunda, diz ele, se incluiu uma informação “adicional”, dispensando ao usuário da AD inferir o estado da personagem (Cabeza-Cárceles, 2013, p. 146). Podemos dizer que na segunda forma, deixou-se de audiodescrever o gesto para explicitar o seu significado.

Cabeza-Cárceles, a rigor, não trabalha dicotomicamente, ou seja, não argumenta favorável ou contrariamente à explicitação. Ele propõe três graus — menor, intermediário e maior — de explicitação de uma cena e, podemos dizer que, ao propor *graus*, a sua argumentação vem ao encontro dos nossos interesses.

⁶⁸ Talvez caiba esclarecer que tais fragmentos aspeados são palavras de autores ou normas traduzidas.

Assim como nesta tese, ele também fez uma pesquisa de recepção para avaliar (no seu caso dentre três versões de AD de um mesmo filme) que grau de explicitação afetava a compreensão de um determinado produto, e, a partir daí, encontrar parâmetros que auxiliassem na produção dos roteiros (Cabeza-Cárceles, 2013, p. 148).

A respeito de sua proposta de substituir “interpretação” por “explicitação”, cabe ainda comentar que ela pode ter resultado da consideração, pelo autor, de que o debate em torno da interpretação na AD vem se mostrando infrutífero em decorrência da valoração negativa dada ao termo pelos pesquisadores. Embora se possa julgar interessante a sua tentativa de seguir em frente com o debate, procurando acabar com “entraves terminológicos”, fica a questão: será o entrave de fato (apenas) terminológico? Tendemos a dizer que não, e por isso insistimos com o termo “interpretação”, com interesse em analisar os seus usos para melhor compreendê-los e, quem sabe, neles interferir positivamente. Percebe-se entre audiodescritores um “posicionamento político” contrário à “informação adicional” trazida, por exemplo, pelos adjetivos “faminto” e “cansado”, referidos mais acima, sob a alegação de que essa explicitação/interpretação subestima a inteligência do público. Em outras palavras, ao dar essa informação, o audiodescritor estaria tirando o direito da pessoa com deficiência visual de chegar às suas próprias conclusões. Poder-se-ia contra-argumentar dizendo que a AD com maior explicitação-interpretação, ao acelerar o entendimento, auxilia na fruição da trama.

Antes de Cabeza-Cárceles, Gert Vercauteren (2007a) abordara a problemática da interpretação na AD, afirmando que “*descrever implica sempre em interpretar o que se vê*”. Esse autor adverte ou esclarece que a interpretação ocorre por conta da “natureza implícita” dos filmes. Tal afirmação nos permite supor que se os filmes não fossem de “natureza implícita” a interpretação não ocorreria. Para melhor esclarecer o que pode significar “natureza implícita” na colocação de Vercauteren, faremos uma comparação entre a estratégia narrativa utilizada, de modo geral, na televisão e no cinema. Primordialmente, na TV a narrativa é naturalista, menos simbólica, ou seja, ela explicita mais as informações, evitando o uso de elipses. Ela costuma explicar mudanças temporais, espaciais, entre outras, por meio de legendas ou em falas de personagens. No cinema, de modo geral, a narrativa é mais sutil e construída com elementos

estéticos que permitem uma “abertura de sentidos” (ver Betton, 1987). Vercauteren sugere que é possível, a partir do conhecimento da linguagem cinematográfica, limitar a interpretação. Isso porque cada componente da filmagem, como plano, ângulo etc., tem âmbitos de intenções finitos.

A orientação de Vercauteren de se “limitar a um mínimo a interpretação” nos suscitou várias questões, daí por que tomá-la como mote para a reflexão aqui desenvolvida. Abordaremos a dicotomia interpretação/descrição, específica da AD, relacionando-a à dicotomia interpretação/tradução, já muito discutida, sobretudo a partir da década de 1980, no campo mais amplo dos Estudos da Tradução.

4.1.1.

Discussão terminológico-conceitual à luz dos Estudos da Tradução

Kanavillil Rajagopalan, no artigo “O conceito de interpretação na linguística: seus alicerces e seus desafios”, publicado em 1992, assinala que, de modo geral, para os linguistas a “interpretação consiste em uma espécie de explicitação” (p.64) e mostra que, nessa perspectiva, a interpretação assemelha-se à representação, na medida em que pressupõe um significado imanente ao texto e um leitor que anseia chegar a esse significado. Assim sendo, quando surgem propostas diferentes e divergentes de um texto, elege-se a interpretação certa e as demais são consideradas “errôneas” ou “não autorizadas”, como pode ser visto no caso de textos sagrados.

O autor mostra que há outra forma, não conflitante com essa primeira, de encarar a interpretação, que é a de tratá-la como “alargamento do significado original”. Nessa perspectiva, o leitor primeiro compreende o significado e depois o interpreta acrescentando “novas matizes de significação” (1992, p. 64).

Rosemary Arrojo, no artigo “Compreender x interpretar e a questão da tradução”, assinala, assim como Rajagopalan, que é na visão logocêntrica que a interpretação depende dessa primeira etapa de compreensão da realidade ou do texto. Nessa perspectiva, “o ato de ‘interpretar’ é em geral oposto ao de ‘compreender’” (1992, p.67). Para ela, a aceitação da noção de “compreensão” da

visão logocêntrica é particularmente problemática nos Estudos da Tradução, pois, como afirma a autora,

toda tradução, por mais simples e breve que seja, trai sua procedência, revela as opções, as circunstâncias, o tempo e a história de seu realizador. Toda tradução, por mais simples e breve que seja, revela ser produto de uma perspectiva, de um sujeito interpretante e, não meramente, uma compreensão “neutra” e desinteressada ou um resgate comprovadamente “correto” ou “incorreto” dos significados supostamente estáveis do texto de partida (1992, p. 68).

Arrojo afirma que a visão logocêntrica, por ignorar que as categorias são marcadas pelo tempo e espaço, ou seja, são produzidas por sujeitos situados em um contexto histórico determinado, está fadada ao fracasso. Ela conclui que “a compreensão, num plano humano e ‘não divino’, será, sempre também ‘interpretação’, uma produção — e não um resgate — de significados que impomos aos objetos, à realidade e aos textos” (1992, p.70).

É preciso fazer aqui um parêntese para já deixar indicada a necessidade de um esclarecimento terminológico-conceitual: há que se distinguir a interpretação inevitável, ou seja, implicada em qualquer leitura, da interpretação excessiva, isto é, que deliberadamente desfaz uma ambiguidade, hermetismo ou equivocidade aparentemente proposital no texto de origem, isto é, na imagem.

Nas falas de Hurtado, Araújo e Vercauteren, “interpretação” foi utilizada no sentido de “explicitar”. Araújo relaciona o uso de adjetivos à possibilidade de o audiodescritor expressar suas *inferências* no texto. Em outras palavras, ele expressaria sua visão pessoal e diminuiria a possibilidade do espectador se relacionar com a obra. Se, como Vercauteren afirma, os filmes têm natureza implícita, isso significa dizer que há uma ampla gama de interpretações possíveis do mesmo. Será que só haveria uma gama de interpretações possíveis porque os filmes tem natureza implícita?

Até o momento apareceram os conceitos: descrição, interpretação, inferência e explicitação. Podemos relacioná-los indicando que o audiodescritor ao optar pela *descrição* deixa que o espectador *infira* o que acontece na trama e o audiodescritor, ao optar por *interpretar*, *explicita* ou *explica* ao espectador o que acontece, expressando sua perspectiva da imagem, não fornecendo uma AD precisa da imagem e sim um ponto de vista.

Essa forma de relacionar os quatro conceitos nos parece a mais usual entre os pesquisadores da área, e é possível vislumbrar que eles vêm sendo trabalhados como oposição, na qual estaria presente também a oposição objetividade/subjetividade. Podemos tentar pensar e relacionar esses conceitos de outras formas.

Mas, antes de propor algo, consideramos importante aprofundar o debate em torno da oposição objetividade/subjetividade, descrição/interpretação. Essa discussão é importante, uma vez que problematiza questões que norteiam a maneira pela qual a AD vem sendo pensada.

Arrojo e Rajagopalan, no artigo “A noção de literalidade: metáfora primordial” (1992), afirmam que a maior parte das teorias que embasam os estudos da linguagem se funda na suposta existência da oposição objetiva entre sentido literal e sentido metafórico. Ao sentido literal, estaria associada a ideia de estabilidade do significado, e ao sentido figurado, a ideia de derivação e desvio.

Os autores mostram que essa oposição presente em literal/figurado, presente também nas oposições ciência/arte, sujeito/objeto, descrição/interpretação, é reflexo de uma concepção de mundo na qual a língua é vista como sistema de representação de objetos supostamente anteriores a ela, e cuja nomeação seria sua única função.

Arrojo e Rajagopalan, ao contrário, defendem que a questão da literalidade deve ser abordada a partir do pós-estruturalismo, tomando como inspiração o pensamento de Nietzsche, que, no texto “Sobre a verdade e a mentira no sentido extramoral”, se posiciona contra um suposto conhecimento universalmente válido, criticando a cristalização de conceitos, que simbolizariam uma verdade absoluta, e a sua associação aos valores morais. Para esse filósofo, compreender que a moral é uma construção social significa compreender que ela não provém de um conhecimento que se possa chamar de verdade. Ele defende que a associação entre moral-bom e imoral-ruim deve ser exposta a um exame crítico e profundo.

Agora, com efeito, é fixado aquilo que doravante deve ser “verdade”, isto é, é descoberta uma designação uniformemente válida e obrigatória das coisas, e a legislação da linguagem dá também as primeiras leis da verdade: pois surge aqui pela primeira vez o contraste entre verdade e mentira. O mentiroso usa designações válidas, as palavras, para fazer parecer o não-efetivo como efetivo (Nietzsche, 1978[1873], p.101).

A linguagem, em sua perspectiva, é um conjunto de metáforas: “acreditamos saber algo das coisas mesmas, se falamos de árvores, cores, neves e flores; e, no entanto, não possuímos nada mais do que metáforas das coisas, que de nenhum modo correspondem às entidades de origem” (Nietzsche, 1978, p.102).

A verdade, como conhecimento universalmente válido, seria metafórica, ilusória, antropomórfica, precária, dissimulada, mas indispensável para a vida. O grande problema, para Nietzsche, residiria no fato de tais verdades serem armadilhas aprisionadoras da renovação e da criatividade humana, impedindo assim a transvaloração dos valores. A linguagem, por ele entendida como práxis intersubjetiva, seria o berço da distinção entre verdade e mentira e depósito de figuras cristalizadas. É nesse sentido que, ao ser historicizada, pode-se abalar o imaginário segundo o qual a moral provém de um suposto conhecimento verdadeiro (natural, espontâneo, autônomo) universalmente válido e apresenta-la como uma construção historicamente determinada.

Além do pensamento de Nietzsche, Arrojo e Rajagopalan mostram que o conceito freudiano de inconsciente mudou radicalmente a noção de sujeito. Eles afirmam que

a partir do insight freudiano de que o homem carrega consigo um lado desejante e desconhecido, todo o conhecimento, todas as ciências, todas as “verdades”, todos os sentidos “literais” têm que ser necessariamente relativizados e reconhecidos como produto – ou sintoma – de uma interpretação, mediação inevitável entre homem e mundo (1992, p.54).

E, por fim, concluem que “a literalidade – a neutralidade, a razão, o puramente objetivo – é a grande metáfora, a metáfora primordial criada pelo homem que, entretanto, precisa se esquecer de que a inventou para não se lembrar da sua finitude e de suas limitações humanas” (1992, p.55).

É possível estabelecer um diálogo das ponderações de Arrojo e Rajagopalan com o pensamento de Peter Berger e Tomas Luckmann exposto no livro *A construção social da realidade* (2002[1966]). Berger e Luckmann sinalizam que os seres humanos se comportam de maneira diferente de acordo com cada situação. Além disso, constata-se que as relações sociais são construídas historicamente e sofrem um processo de naturalização por parte de ideologias que acabam por transformá-las em verdade. A naturalização das condutas humanas está relacionada com sua aprendizagem, pois, ao serem ensinados a uma nova geração, os conceitos institucionais – que são concebidos historicamente –

assumem a aparência de verdades. Isso ocorre porque, quando distante do momento em que foi criada, a instituição se transforma em “algo extra-humano”, estabelecendo que “é assim que as coisas são feitas”. Essa transformação da instituição em “algo extra-humano” ocorre na medida em que uma regra, que existe por diversas gerações, faz com que as pessoas acabem se esquecendo de que ela foi produzida por um homem. Ou seja, ao mesmo tempo em que os homens fazem suas regras, elas fazem o homem. De maneira análoga, Arrojo e Rajagopalan assinalam que somos iniciados em práticas e vivemos entrelaçados a elas; a linguagem e o mundo possuem laços mutuamente constitutivos, nos levando a estabelecer relações de sentido entre frases como se estas possuíssem sentidos em si.

Stanley Fish, como Berger e Luckmann, afirma que nossos comportamentos são moldados culturalmente: *aprendemos a reconhecer gestos, palavras, textos, de acordo com os contextos em que estão inscritos*. Esses comportamentos se cristalizam, naturalizando-se e transformando-se em verdades. Fish aborda essa temática utilizando como exemplo o caso de um aluno universitário que ao levantar o braço em uma sala de aula tem seu gesto compreendido, pelo grupo, como pedido para falar. Dependendo do contexto, esse gesto pode significar coisas distintas.

Para a maioria de nós estas coisas não precisam de explicação e, de fato, é difícil para nós imaginar que exista alguém que precise dela; mas isso ocorre porque o nosso conhecimento tácito a respeito do que significa frequentar a vida acadêmica foi adquirido tão gradualmente e há tanto tempo que já nem parece ser um conhecimento (e, portanto, algo que alguém possa não saber), mas sim algo que faz parte do mundo. Você poderia pensar que quando está andando pelo *campus* está simplesmente caminhando com as pernas que Deus lhe deu: mas o seu caminhar está impregnado de uma consciência internalizada acerca dos objetivos e práticas institucionais, das normas de comportamento, de listas de obrigações e proibições, de fronteiras invisíveis e do perigo de cruzá-las; e, conseqüentemente, você vê tudo como previamente organizado de acordo com aqueles mesmos objetivos e práticas (Fish, 1993, p. 161).

No texto “Como reconhecer um poema ao vê-lo” (1993), Fish afirma que os significados em um texto não têm propriedades fixas e estáveis, mas que os sentidos são produzidos pelas *comunidades interpretativas*.

Em outras palavras, os atos do reconhecimento, ao invés de serem desencadeados por características formais, são, na verdade, a origem de tais características. Não é a presença de qualidades poéticas que nos compele a prestar um determinado tipo de atenção, mas sim o ato de prestarmos um certo tipo de atenção que faz com que as qualidades poéticas se evidenciem (Fish, 1993, p. 158).

Esse autor argumenta que vemos um texto ou uma lista de referências bibliográficas como poema se olharmos para eles com olhos de poesia. Em outras palavras, “é” poesia o que uma comunidade interpretativa entende como tal. Nesse sentido, as pessoas reconhecem um texto, um poema, uma lista, não porque exista algo inerente a cada um deles, mas sim porque as diferenças são resultados de operações interpretativas distintas (Fish, 1993, p. 159).

A conclusão a que chegamos, pois, é que todos os objetos são construídos e não descobertos, e que são construídos através de estratégias interpretativas que colocamos em funcionamento. Isto, no entanto, não implica a subjetividade, pois os meios através dos quais os objetos são construídos são sociais e convencionais. Ou seja, o “eu” que realiza o trabalho interpretativo que dá vida a poemas, indicações de leituras e listas é um eu público e não um indivíduo isolado. Ninguém acorda de manhã e (à moda francesa) reinventa a poesia ou elabora um novo sistema educacional ou decide rejeitar a série em favor de uma outra forma de organização totalmente original. Não fazemos estas coisas porque não poderíamos mesmo fazê-las, porque as operações mentais que podemos realizar são limitadas pelas instituições dentro das quais já estamos inseridos. Estas instituições são anteriores a nós, e é apenas habitando-as, ou sendo por elas habitados, que temos acesso aos sentidos públicos e convencionais que elas têm. [...] Em resumo, à lista de objetos feitos ou construídos temos que acrescentar nós mesmos, pois somos, tanto quanto os poemas e as indicações de leitura que vemos, produtos de estruturas de pensamentos sociais e culturais (Fish, 1993, p. 162).

Também dialoga com os argumentos de Arrojo e Rajagopalan, Berger e Luckmann, e de Fish, o artigo “Tradução, pós-estruturalismo e interpretação”, de Maria Paula Frota, no qual ela afirma:

a concepção tradicional do gesto interpretante do ator e do tradutor implica um apagamento completo do “eu” e a exigência de que se comportem tal qual os papagaios. Não lhes é permitido interferir no objeto original, do mesmo modo que não lhes cabe “transcendê-lo”, como supostamente o fazem os prestigiados críticos, literatos e cientistas (1996, p. 89).

A autora mostra que na concepção tradicional, o tradutor é tido como um observador que de fora *descreve* o objeto; e como o sentido, nessa concepção, está no objeto, cabe ao tradutor vê-lo e reproduzi-lo, imparcialmente, na íntegra.

Segundo essa mesma perspectiva, a interpretação, por outro lado, seria resultado de uma pura subjetividade e estaria ligada à ideia de criação. Em concordância com os demais autores, Frota defende:

O seu fazer [do tradutor] não se vincula a textos ou contextos a priori dados, autônomos e excludentes, mas consiste em “suas” interpretações, as quais imprimem um formato àqueles. E esse formato, por sua vez, será sucessivamente reinterpretado pelos outros leitores. Suas interpretações, entretanto, vale insistir, são regidas por princípios e práticas sociais diversos e variáveis, mas implacáveis. Mas a tais princípios e práticas tampouco se deve atribuir uma objetividade, pois que tampouco existem fora das interpretações dos sujeitos-intérpretes (Fish, 1983). Essa cadeia interpretativa inexorável, sobredeterminada pelo desejo inconsciente, é, portanto, causa e efeito de nossa existência, dos lugares que tomamos na estrutura da linguagem, da vida. Não só de tradutores e atores; mas de autores, cientistas e críticos literários. Se atribuirmos a essas atividades um caráter fundamentalmente interpretativo, regido por ideologias e práticas sociais e históricas, não pode haver entre elas uma diferença qualitativa. Se há objetividade, esta há somente enquanto imaginário, o qual sabemos ser um engodo. Se há singularidade, esta há somente nas representações de nosso desejo inconsciente, o qual, fundante de nossa condição como sujeitos, é, também ele, estrutural, também efeito de linguagem. Assim, não é possível ao autor ser fonte única do que escreve, como não é possível ao tradutor a isenção que em geral lhe é exigida (p.89)⁶⁹.

Agrega novos elementos a esse debate o livro *Interpretação e superinterpretação* (2001), que reúne os textos das três conferências proferidas por Umberto Eco em seminário realizado em 1990, bem como os artigos-réplicas de três colaboradores, dentre eles Richard Rorty e Jonathan Culler, e mais a tréplica de Eco. Como diz o organizador do livro, Eco procura formas de limitar o alcance da interpretação e considera a possibilidade de uma leitura extrapolar por demais esse alcance, assim constituindo-se como uma “superinterpretação”⁷⁰.

Trata-se de uma polêmica tão interessante quanto complexa, o que inviabiliza qualquer tentativa de analisá-la no âmbito deste trabalho. Mas se a trazemos é porque interessa à nossa crítica o argumento de que “há graus de aceitabilidade de interpretações” (p.176), as quais, desabsolutizadas, ou seja, pensadas em termos relacionais, podem ser (ainda que com dificuldades)

⁶⁹ Lembramos que são nossos todos grifos inseridos em citações e não identificados como grifos do autor.

⁷⁰ Também é mencionada em determinado momento do livro, a distinção, a nosso ver interessante, entre *understanding* e *overstanding*.

consideradas melhor ou pior sucedidas, dependendo do seu grau de aceitabilidade nas comunidades em que foram produzidas. Culler nos parece taxativo: “a forma pela qual a linguagem funciona [...] impede o estabelecimento de um limite ou fronteira nítida”; no entanto, essa falta de limites nítidos e identificáveis de antemão “não significa, como Eco parece temer, que o significado seja a criação livre do leitor. Mostra, ao contrário, que os mecanismos semióticos descritíveis funcionam de maneiras recorrentes [...]” (2001, p. 144).

Pode-se dizer que Culler e Eco, ao final, concordam em relação à ideia de graus de aceitabilidade de interpretações e podemos relacionar o que dizem com o que Fish apresenta no texto “What makes an interpretation acceptable?” (1980), quando argumenta que uma interpretação é ou não aceitável única e exclusivamente no interior de uma comunidade interpretativa. Afirmamos com esses autores que são as instituições que autorizam determinadas estratégias interpretativas, as quais circulam em meio a sujeitos institucionalizados que participam de um mesmo campo e que compartilham regras e estratégias de leitura as quais, por sua vez, possibilitam o intercâmbio e a convergência, ou não, de interpretações. Vale lembrar que as regras são dinâmicas e que uma interpretação não aceita hoje pode tornar-se aceitável em outro momento.

Essa ideia de interpretações menos ou mais aceitáveis, embora trabalhada no campo da crítica literária, merece ser trazida, ainda que com uma ou outra ressalva, para o campo da tradução em geral e, em particular, para o da AD. Afinal, o subtítulo deste capítulo pergunta: “O que poderia significar ‘limitar a um mínimo a interpretação’?”

4.1.2.

Discussão terminológico-conceitual na AD

Pensar as interpretações como tendo possibilidades e limites nunca identificados com total nitidez e de antemão, mas sim a partir de estratégias e regras institucionais (como vimos em Fish e também rapidamente na polêmica em torno da aceitabilidade de interpretações, travada por Eco e Culler) é de grande interesse para a AD, na medida em que esta é hoje, sem dúvida, uma práxis institucionalizada. Vale lembrar que a AD é uma prática institucionalizada recente, com menos de cinquenta anos de existência, e que a pesquisa nesse

campo começou na década de 1990. As normas, diretrizes ou orientações, bem como os primeiros trabalhos publicados defendiam, e certamente alguns ainda defendem, a neutralidade e imparcialidade dos audiodescritores. De maneira geral, a questão da objetividade e subjetividade está presente nos trabalhos e, normalmente, defende-se o que Iracema Vilaronga afirma no artigo “A dimensão formativa do cinema e a audiodescrição: um outro olhar” (2009):

A busca da fidelidade ao filme deve ser perseguida pelo audiodescritor (a), evitando antecipar, julgar ou interpretar o filme. Assim, ao invés de relatar que “o homem está emocionado”, cabe dizer que “o homem está chorando”, deixando que outros aspectos do filme interajam, permitindo fluir a subjetividade e uma compreensão e interpretação pessoal (2009, p. 1060).

Podemos identificar percepção similar a esta nas definições do termo “audiodescrição” de Graciela e Lara Pozzobon, disponíveis no *site Ver com palavras* e já apresentadas no capítulo 3 (p. 49). As Pozzobon afirmam que a AD é uma descrição clara e objetiva que permite que as pessoas com deficiência visual captem a subjetividade da narrativa. Sem dúvida essas autoras defendem várias das concepções criticadas por Rajagopalan, Arrojo e os outros autores aqui trazidos, quando elas postulam que o audiodescritor deve ser neutro, não interferir na obra, para que as pessoas com deficiência visual possam usufruir da “subjetividade da narrativa fílmica”, esta marcada por objetividade e clareza.

Evidencia-se aqui a visão tradicional, discutida nos Estudos da Tradução, segundo a qual interpretação e subjetividade estão associadas à ideia de criação e parcialidade, possíveis na produção de uma obra de arte, mas não de uma tradução, no presente caso uma audiodescrição, a qual estaria associada ao outro elemento das oposições binárias: compreensão, objetividade, imparcialidade, ciência, literalidade.

Francisco José de Lima também segue essa postura objetivista. No artigo “Introdução aos estudos do roteiro para áudio-descrição: sugestões para a construção de um script anotado”, ele afirma: “o tradutor visual que faz a áudio-descrição deve, portanto, estar atento aos ditames da ética, da moral e da conduta de seu ofício, bem como às diretrizes que orientam o ato tradutório”. Vale observar que Lima absolutiza ou universaliza a ética e a moral, bem como a conduta e as diretrizes do ofício tradutório. Seu ponto de vista pode ser percebido com clareza em passagens como as que se seguem, na qual o autor, ao elencar oito

pontos que devem ser seguidos pelo audiodescritor, destaca um tópico que se refere diretamente ao tema aqui discutido: “6. Deve *traduzir a imagem com objetividade, fidelidade, fidedignidade, sempre transmitindo o conteúdo sem censurar ou editoriar*” (2011a, p.7).

Nessa perspectiva, o audiodescritor se posicionaria como um observador isento que, de fora, descreve o objeto visual através da palavra falada. Essa é uma característica do pensamento moderno cientificista, de acordo com o qual o sujeito neutro examina um objeto, extrai a verdade – conhecimento adquirido por um processo racional – e expressa esse conhecimento em palavras.

Outro exemplo é o artigo “Reflexões sobre o pilar da áudio-descrição: ‘descreva o que você vê’”, de Fabiana Tavares dos Santos Silva, Viviane de Bona, Andreza da Nóbrega Arruda Silva, Isis Carvalho e Elisângela Viana da Silva, no qual as autoras afirmam:

Ao preencher as lacunas informacionais de imagens estáticas ou dinâmicas não captadas por determinado público, *o áudio-descritor não pode interferir em tais imagens e precisa seguir fielmente a regra geral “Descreva o que você vê!”*. Aí reside uma especialização na constituição do gênero áudio-descrição e na veiculação deste: a *objetividade*.

Assim, na medida em que utiliza descritivos que atribuem qualidade e vivacidade a imagens e ações, *o tradutor assume o papel de ator invisível*, indispensável para o trabalho, cuja função no enredo é dirigir a atenção unicamente para o que está sendo *descrito*.

Como podemos depreender, fica evidente que esse profissional está sempre fazendo escolhas intelectuais do que dizer e essas deverão ser justificadas a favor da obra. Nesta linha, *para prevenir que a individualidade do profissional se sobreponha à obra é fundamental que a áudio-descrição esteja alicerçada pelo aporte teórico até hoje postulado* (2010, p.10).

Lemos nessa citação alguns aspectos importantes a serem comentados. Um deles, no parágrafo logo acima, é que ao mesmo tempo em que as autoras defendem a objetividade, a não intervenção do audiodescritor e a fidelidade à obra (embora não definam como entendem “fidelidade”), elas parecem admitir que a “individualidade do profissional” pode refletir-se em seu trabalho e, exatamente por isso, acreditam que a teoria seja necessária para impedir que essa individualidade “se sobreponha à obra”. Em relação a esse mesmo parágrafo, cabe chamar atenção para a qualificação das escolhas do audiodescritor como “intelectuais”, ou seja, racionais, controladas, o que consideramos problemático.

Outro aspecto a comentar, o qual identificamos logo ao início da citação, é, mais uma vez, a ideia de que o audiodescritor não pode interferir nas imagens e deve seguir fielmente a regra geral da AD “descreva o que você vê”, sendo a objetividade o pilar desse recurso. Do nosso ponto de vista, ao contrário, o que se tem é a impossibilidade da descrição como gesto isento.

Um terceiro aspecto interessante, relacionado com o anterior, consiste na ideia de que o audiodescritor deve assumir o papel de “ator invisível”. O conto “O tradutor cleptomaniaco” (Kosztolányi, 1996), bastante conhecido entre os estudiosos da tradução, pode ser lido como uma metáfora da impossibilidade do tradutor se autoanular, mostrando como inalcançável o desejo de neutralidade, de uma reescrita ou de uma descrição objetiva em que se excluiria qualquer interpretação. Outros dois textos que ampliam esse debate são o romance *Pergunte ao pó*, escrito por John Fante e traduzido por Paulo Leminski (1984), e “Notas ao pé da página”, conto de Moacyr Scliar (1995). Pode-se, a partir deles, refletir sobre limites (im)possíveis de atuação do tradutor/audiodescritor, considerando-se que os dois tradutores — tanto Leminski, o tradutor real, quanto o tradutor-personagem que é criado por Scliar — interferem acentuadamente no próprio *corpo* da obra, com violência que em muito ultrapassa aquela que é inevitável em qualquer tradução. Enquanto o tradutor fictício apagou por completo o texto do autor, expulsando-o da obra e deixando só as notas escritas por ele próprio, tradutor, ao pé das páginas, Leminski, também em suas notas, dialoga com os leitores “criticando” a qualidade de passagens da obra de Fante:

* O poema é tão idiota no original quanto na tradução. (N. do T.). (1984, p. 79)

* Aí vai a tradução literal, que eu tenho mais o que fazer: [...] (N. do T.). (1984, p. 84)

A visibilidade desse tradutor é tão evidente que dispensa qualquer cotejo com o original. Interessante é cotejar essa tradução de Paulo Leminski com a tradução da mesma obra que foi publicada em 2003, esta de Roberto Muggiati.

Ainda outro aspecto interessante que vemos no artigo de Silva et al. é a síntese que elas fazem da “atitude do audiodescritor” que é proposta no código de conduta profissional previsto na norma dos Estados Unidos:

Sumarizando as diretrizes em comento [sic], o *site* <http://www.adinternacional.org/ADIad.html> orienta que em meio a elementos essenciais para atitude do áudio-descritor estão: utilização da tipologia textual descritiva, *objetividade*, unidade processual e temática, repertório linguístico,

neutralidade, pulsação rítmica (a locução acompanha a batida rítmica da obra), respeito ao silêncio comunicativo (a exemplo da sonoplastia que se constitui como elemento semiótico comunicativo), apropriação da técnica de equipamentos (a fim de evitar variações de volume e interferência com ruídos na utilização do microfone), *invisibilidade do áudio-descritor* (2010, p.12).

Essa síntese nos parece deixar explícito que as normas dos Estados Unidos postulam a invisibilidade, a neutralidade e a objetividade do audiodescritor, temas já bem debatidos nos Estudos da Tradução, o que não significa dizer que a discussão já esteja esgotada e que não haja espaço para sua continuidade. Apesar de as autoras parecerem concordar com essa postura, o que, de certa forma, reafirmam na conclusão, elas assinalam que “não é simples” ser objetivo e neutro:

Nesse sentido, o profissional habilitado [...] precisa orientar-se pela premissa “descreva o que você vê”. Contudo, não é simples seguir essa regra maior, pois a percepção visual é algo subjetivo e que, geralmente, depende da escolha do áudio-descritor, do ambiente e de experiências prévias, aspectos tão substantivos quanto a neutralidade, objetividade e a fidelidade ao que é lido pelo tradutor, seja diante de uma imagem estática ou dinâmica (2010, p.15).

Já pesquisadores como Vera Lucia Santiago Araújo, Gert Vercauteren, entre outros, não hesitam em argumentar favoravelmente à visão de que o audiodescritor não está fora do texto e de que pensamentos e crenças particulares estão presentes em suas produções textuais.

Isabel Machado, no capítulo “Ponto de Cultura Cinema em Palavras – a filosofia no projeto de inclusão social”, do livro *Audiodescrição: transformando imagens em palavras*, afirma, fazendo um movimento importante para a desconstrução da dicotomia descrever/interpretar: “a AD não é uma transcrição fonética, não é uma verdade absoluta, mas é uma leitura, sim, de um indivíduo diante de uma cena; portanto, não pode ser uma descrição universal” (2010, p. 128). Nesse sentido, ela vai de encontro à noção de objetividade presente no positivismo das ciências humanas do século XIX, defensoras da verdade e da universalidade.

No entanto, paradoxal ou mesmo contraditoriamente, a autora, ao mesmo tempo em que afirma não ser possível, do ponto de vista filosófico (nós diríamos de um certo ponto de vista filosófico), fazer uma descrição objetiva, ela afirma essa possibilidade do ponto de vista prático, a nosso ver recaindo numa absolutização de termos:

Até que ponto uma tradução pode ser neutra? [...] Uma das polêmicas está no questionamento: existe realmente um modo neutro de fazer a audiodescrição? Do ponto de vista filosófico, não. Do ponto de vista prático, sim, pois existe todo um aparato técnico com normas que possibilitam a descrição clara e objetiva, mas que, como em toda obra, permitem discussões (Machado, I., 2010, p. 128).

Machado reafirma esse posicionamento duplo ou paradoxal no artigo “A linguagem cinematográfica na audiodescrição”:

Como professora de história do cinema, com formação em filosofia, vejo a audiodescrição, não como uma tradução visual, nem mesmo como mera linguagem, mas como uma forma artística de expressão, visto que a descrição pressupõe um olhar, que nada mais é do que uma lente subjetiva daquilo que chamamos de realidade. Subjetiva porque existem muitas possibilidades de perceber-se o visível e de se sentir a esfera periférica da imagem para além de seu foco, uma vez que este, ao mesmo tempo em que define uma imagem, impede o vislumbre de outros entendimentos.

Como audiodescritora, faço uma descrição clara e objetiva das informações visuais buscando seguir as normas da ABNT, que sugerem as diretrizes para a produção do roteiro; porém, diante dos poucos espaços sem diálogos no filme, devo escolher quais serão as informações descritas. É essa escolha a que me refiro como sendo uma possibilidade de expressão artística, pois escolha é uma atitude de liberdade e, como tal, pode ser considerada uma expressão de arte (Machado, I., 2011, p. 2).

Também nesse trabalho mais recente de Machado, a afirmação de que faz “uma descrição clara e objetiva das informações visuais” convive com a ideia da escolha do audiodescritor como “uma atitude de liberdade”. Novamente há que se desconstruir a ideia de liberdade que o seu texto nos sugere e a relação que ela faz entre liberdade e criação artística. Machado a nosso ver enxerga liberdade como um absoluto, possibilidade de um sujeito livre e criativo que se *alterna* com aquele que atua no terreno objetivo determinado pelas “normas” e “diretrizes”: o primeiro escolhe, o segundo descreve.

Ainda que em alguns casos de forma muito mais contundente do que em outros, tanto nas normas como nos trabalhos teóricos da AD, pode-se perceber uma vilanização do termo “interpretação”, na medida em que a ele é atribuído um valor de ato realizado a partir da cabeça livre de um indivíduo. Contudo, mesmo que contrariando muitas das afirmações feitas pelos próprios audiodescritores, a práxis audiodescritiva, considerada como os produtos efetivamente circulantes entre os usuários, muitas vezes vem se mostrando diferente. Para alguns audiodescritores em contato cotidiano com a atividade e seus produtos, como é o

caso da autora do presente trabalho, não parece difícil identificar em muitos desses referidos produtos traços que em “nossa lógica gradativa” localizaríamos como mais interpretativos e, em alguns casos, num ponto limítrofe de nossa série imaginária.

Para melhor ilustrar, apresentaremos de forma breve exemplos retirados de três filmes. Em *O palhaço*, filme usado na pesquisa de recepção, identificamos, na cena em que Valdemar expulsa Lola do carro, duas ADs que ilustram bem a variação de graus da interpretação. Podemos dizer que a AD “com lágrimas nos olhos, Lola encara Valdemar, que mantém o olhar fixo na estrada” seria mais descritiva, enquanto que a AD “triste, ela se aproxima” pode ser considerada mais interpretativa. Outro exemplo de AD mais interpretativa pode ser encontrado no filme *Benjamim*: na cena que ocorre no passado, a expressão do personagem é audiodescrita como “de surpresa e encantamento”. Já no filme *O estômago*, notamos uma interpretação acentuada na AD da cena que ocorre na cela: “um dos personagens da prisão tem manchas nas nádegas que lembram o queijo gorgonzola”. Essa AD explicita uma inferência do profissional, que associa as manchas ao queijo, elemento importante na trama.

Nosso objetivo não é apagar, visto que a consideramos operacionalmente necessária, toda e qualquer diferença entre “descrever” e “interpretar”; o intuito é, ao desconstruir a sua dicotomização, problematizar a relação entre os dois termos.

Jacques Derrida argumenta que toda dicotomia, mais do que opor dois termos, os hierarquiza, com frequência de modo a almejar a exclusão do termo inferior — no caso em questão, por exemplo, temos a defesa da descrição e o desejo de se eliminar a interpretação. É nesse sentido que Derrida esclarece que desconstruir uma dicotomia implica operar “um gesto duplo”, no qual, em um momento, opera-se uma inversão da hierarquia (no presente caso priorizando-se a interpretação em detrimento da descrição) e, em outro, um deslocamento, digamos, conceitual (2001, p. 47). A inversão dos termos se dá no interior do sistema desconstruído, ou seja, continua-se operando segundo a lógica dicotômica, mostrando suas ambiguidades, contradições. O deslocamento seria o momento, nesse duplo movimento, em que se mudaria de terreno, não se permaneceria mais no interior do sistema desconstruído. Como mostra Derrida:

É preciso também, por essa escrita dupla, justamente estratificada, deslocada e deslocante, marcar o afastamento

entre, de um lado, a inversão que coloca na posição inferior aquilo que estava na posição superior, que desconstrói a genealogia sublimante ou idealizante da oposição em questão e, de outro, a emergência repentina de um novo “conceito”, um conceito que não se deixa mais — que nunca se deixou — compreender no regime anterior (2001, p. 48-49).

Nesse momento, Derrida utiliza o que chamou de “indecidíveis”, unidades de simulacro que “não se deixam mais compreender na oposição filosófica (binária) e que, entretanto, habitam-na, opõem-lhe resistência, desorganizam-na, mas, sem nunca constituir um terceiro termo, *sem nunca* dar lugar a uma solução na forma da dialética especulativa” (2001, p. 49).

Se toda descrição envolve certo grau inevitável de interpretação, e se nenhuma interpretação é totalmente livre ou autônoma, podem não ser aceitas aquelas interpretações-descrições cujos efeitos pareçam exceder “esse” grau inevitável, nunca fixo ou sabido de antemão. O trabalho do audiodescritor envolve não a descrição de sentidos intrínsecos às imagens, mas a tentativa de identificar elementos que aparentemente as compõem, de acordo com os contextos em que se inscrevem, os quais tampouco existem fora de interpretações. Assim, a interpretação do audiodescritor (como já se argumentou juntamente com vários autores) será institucionalmente limitada. Em outras palavras, não é porque reconhecemos que múltiplas leituras ou interpretações são possíveis que somos conduzidos a um relativismo no qual qualquer interpretação seria válida. Os audiodescritores se apropriam de elementos visuais, configurando sentidos segundo um conjunto de práticas.

Ao mesmo tempo em que não é possível impedir que o audiodescritor exponha, em alguma medida, suas inferências, é possível, viável e importante que — sem negar as resistências empíricas e teóricas — procuremos constantemente debater para identificar e atualizar, junto às comunidades e em suas transitoriedades relacionais, estratégias interpretativas com as quais possamos melhor organizar esse novo campo e vislumbrar algumas condições de aceitabilidade para nossas práticas.

Já com o intuito de nos aproximarmos da próxima seção *desdobramentos na prática*, teceremos algumas considerações finais sobre o debate aqui travado, procurando refletir sobre aspectos importantes para a produção de uma AD. Retomaremos, também, as questões suscitadas no capítulo anterior quando foram

apresentadas as definições de “audiodescrição” elaboradas por pesquisadores e audiodescritores.

Para começar a refletir sobre aspectos importantes para AD, ampliaremos a reflexão de Maria Paula Frota, no artigo “Erros e lapsos de tradução: um tema para o ensino” (2006), sobre o binarismo certo/errado no ensino da tradução. A autora mostra que

É importante que nossos alunos saibam, o quanto antes melhor, que no mundo da tradução as nossas escolhas com frequência não podem ser rotuladas como erradas ou certas em termos absolutos. Todo professor de tradução, várias vezes por aula, se vê confrontado com a seguinte pergunta: “Então como é que fica?”. “Não fica”, precisamos responder. Essa pergunta envolve pelo menos uma crença totalmente equivocada, a crença na possibilidade de haver sempre uma tradução ideal, uma única tradução realmente correta. O aluno mais experiente tende a ir enxergando, com o tempo, a possível coexistência de diferentes opções, equivalentes em qualidade, mas por que não abreviar esse percurso do aluno (que aliás, deve-se dizer, pode não ocorrer se não os alertarmos) e, sobretudo, por que deixar escapar uma situação que constitui objeto de uma discussão tão rica e necessária? (2006, p. 146-7)

Frota propõe a ruptura com o binarismo certo/errado, inspirada da proposta de ruptura com o binarismo normal/patológico, efetuada por Freud, como pode ser percebido nas palavras da autora:

Essa proposta de ruptura com a dicotomia certo/errado tem como importante fonte de inspiração o mesmo tipo de proposta que fez Freud, sendo que em relação ao binarismo normal/patológico. No texto de 1937, “Análise terminável e interminável” (veja-se como o título é significativo para a discussão aqui desenvolvida), Freud diz:

Como é bem sabido, a situação analítica consiste em nos aliarmos com o ego da pessoa em tratamento, a fim de submeter partes de seu id que não estão controladas, o que equivale a dizer, incluí-las na síntese de seu ego. O fato de uma cooperação desse tipo habitualmente fracassar no caso dos psicóticos, nos fornece uma primeira base sólida para nosso julgamento. O ego, se com ele quisermos poder efetuar um pacto desse tipo, deve ser um ego normal. Mas um ego normal dessa espécie é, como a normalidade em geral, uma ficção ideal. O ego anormal, inútil para nossos fins, infelizmente não é ficção. Na verdade, toda pessoa normal é apenas normal na média. Seu ego aproxima-se do ego psicótico num lugar ou noutro e em maior ou menor extensão, e o seu grau de afastamento de determinada extremidade da série e de sua proximidade da outra nos fornecerá uma medida provisória daquilo que tão indefinidamente denominamos de “alteração do ego” (1996, v. XXIII, p. 251).

No texto em que se insere o fragmento citado, Freud questiona a possibilidade da cura pela psicanálise se por cura se entende “chegar a um nível de normalidade psíquica absoluta” e definitiva (idibem, p.235). Assim como um ego absolutamente normal, é segundo Freud, “uma ficção ideal”, não será também uma ficção ideal, salvo casos como o dos números, uma única tradução absolutamente correta, no sentido de unanimamente aceita como *a* tradução? Não haverá sempre uma alternativa também correta, preferida por alguns? (2006, p. 150, grifos do autor).

Como evidenciado por Frota não podemos tratar as audiodescrições a partir do binarismo certo/errado, uma vez que existem “diferentes opções, equivalentes em qualidade”. Este trabalho defende que normalmente uma das alternativas será mais aceitável pela maioria, do mesmo modo que Frota considera as escolhas interpostas por uma tradução como uma série gradativa que “vai do erro ao acerto, ou do menos adequado ao mais adequado”.

Nessa perspectiva, não parece ser viável a possibilidade de formular critérios e normas prescritivos, ou seja, que consideram determinados aspectos da AD como certos ou errados. Um bom exemplo seria o uso de adjetivos e de advérbios e, especialmente, da interpretação, como já mostramos na afirmação de que “não se deve interpretar na AD”. Entretanto, consideramos necessário aportar elementos que norteiem a produção da AD, sempre levando em conta que as escolhas são realizadas pelo audiodescritor, e que estas podem se aproximar mais da aceitabilidade pelo público ou de sua rejeição de acordo com as opções efetuadas. Vale lembrar que cada produto audiovisual tem características específicas que conduzem a soluções singulares.

Como elementos norteadores, estariam entre os principais pontos a serem observados pelo audiodescritor: a) identificar as características que julgar mais significativas da cena, levando em consideração o áudio do filme para não repetir uma informação; contudo, se o audiodescritor julgar que ela é importante para o desenvolvimento da trama, mesmo estando presente no áudio, a informação pode ser reforçada na AD, se houver tempo disponível; b) atribuir uma prioridade, prestando atenção para as características que julgar relevantes não só na cena, mas em todo o filme, e; c) recriar essas características consideradas mais significativas, levando em consideração: 1) o que pretende explicitar e o que pretende manter implícito; 2) que a estrutura frasal pode estar em consonância com o plano da cena ou movimento da câmera; por exemplo, em um *close-up*, informar primeiro o

sentido da expressão facial e, depois, quem é enfocado e o que faz (Atônito, João olha para Maria); outro exemplo, um suspense pode ser reproduzido através de uma pausa posta proposital no roteiro e reproduzida na locução e; 3) que os adjetivos e advérbios — normalmente relacionados à interpretação pelos audiodescritores — podem ser usados para auxiliar na composição da cena.

Talvez seja interessante associar a essas etapas para a avaliação de uma AD o critério quantitativo, tendo em vista que, em nossa perspectiva, partimos do princípio de que as ADs podem ser mais ou menos aceitáveis pelos públicos. Precisamos refletir, então, a partir de pesquisas de recepção, se as ADs ficam mais adequadas, ou são mais aceitáveis, aos diferentes perfis que compõem o público brasileiro com deficiência visual quando há um equilíbrio entre a inferência e a explicitação; quando a estrutura da frase procura reproduzir o efeito da linguagem cinematográfica; e se os adjetivos e advérbios podem auxiliar na composição da cena. Para tal avaliação é importante que os audiodescritores conheçam as categorias já apresentadas na seção 3.4 — explicitação e inferência e coerências local e global —, tendo em vista que essas estratégias podem ajudar na elaboração das ADs, quem sabe até limitando a “interpretação”, como proposto por Vercauteren.

A elaboração da AD envolve alguns fatores. Primeiro: o produto audiovisual — texto fonte — possui uma série de sentidos culturalmente determinados. O audiodescritor cumpre, assim como qualquer tradutor, os papéis de leitor-espectador e de reescritor. A leitura e reescrita efetuadas pelo audiodescritor serão singulares, na medida em que a maneira pela qual efetuará esses papéis será determinada por sua historicidade. Talvez o principal cuidado deva ser não oferecer uma subjetividade “vestida” de objetividade, já que, como Frota indica, “autor e tradutor [...] são livres e regidos. São livres para decidir e escolher, mas as decisões e escolhas que lhes são possíveis fazer já estão previamente determinadas pela sociedade, pela linguagem” (1996, p. 88).

Braun aborda essa questão sinalizando, como mostrado na seção 3.4, que nesses papéis de leitor-espectador e reescritor do audiodescritor reside a necessidade de aprender a isolar o que é visual do todo e a definir qual a relevância desse elemento para a compreensão da obra. Flavia Mayer, no artigo “A re-desterritorialização do cinema na audiodescrição”, acrescenta outro aspecto que deve ser levado em consideração:

É preciso ter em mente que, mesmo não decodificando a informação visual da forma como os videntes fazem, *as pessoas com deficiência visual possuem sim uma relação social e cultural com a imagem*. É preciso, pois, respeitar esta cultura que já existe, esta maneira de se relacionar com a realidade. O papel da audiodescrição é servir como uma possibilidade de acesso e novas interações, não de dominação da imagem (lógica pela qual nossa sociedade se orienta) sobre as pessoas com deficiência visual (2011, p.15).

Além de o audiodescritor precisar ser treinado para conseguir identificar e isolar do todo coerente informações fundamentais que não estão disponíveis para o público com deficiência visual, ele deve levar em consideração que a relação das pessoas com deficiência visual com a imagem é diferente da relação dos videntes. Virginia Kastrup a esse respeito, no capítulo “Atualizando virtualidades: construindo a articulação entre arte e deficiência visual”, do livro *Exercícios de ver e não ver: arte e pesquisa com pessoas com deficiência visual* (2010), diz:

devemos evitar o padrão visuocêntrico. Devemos estar cientes que os cegos e videntes têm diferentes maneiras de perceber e estar no mundo, sem que a maneira vidente seja a mais espontânea, natural ou correta. O cego não possui uma percepção inferior, mas distinta da nossa (p.68).

Em outras palavras, é necessário que o audiodescritor tenha noção de como essa outra cultura se relaciona com a imagem para produzir audiodescrições mais adequadas às pessoas com deficiência visual. Vale lembrar que essa não é uma tarefa fácil, levando-se em conta que não é possível tratar as pessoas com deficiência visual como um grupo homogêneo. Além da questão da individualidade, ou seja, de a história de vida de cada um interferir na maneira pela qual essa pessoa se relaciona no e com o mundo, uma diferença fundamental que embasa a maneira como o sujeito se relaciona com a imagem pode estar diretamente ligada ao tipo de deficiência visual, que variará dependendo de a pessoa ser cega ou ter baixa visão, e de serem congênita ou adquirida.

Outro elemento fundamental na atividade da AD é o conhecimento da linguagem do meio audiovisual que será audiodescrito. Como o tema desta tese é a AD de filmes, é fundamental o conhecimento da linguagem cinematográfica. Como Mayer aponta:

Se o sentido da imagem é função do contexto fílmico criado pela montagem, também o é do contexto mental do espectador, que reage conforme seu gosto, sua instrução, sua cultura, suas opiniões morais, políticas e sociais. Mais ainda, a simples legibilidade do filme exige o conhecimento de uma certa “gramática”: é preciso aprender a ler um filme, compreender

suas sutilezas, decifrar o sentido das imagens como se decifra o das palavras e dos conhecimentos (2011, p.5).

O conhecimento da linguagem cinematográfica auxilia o trabalho do audiodescritor, na medida em que cada plano, movimento de câmera, ângulo, recursos de montagem, entre outros, tem efeito psicológico e valor dramático específicos, que desempenham determinado papel no todo. O conhecimento das possíveis intenções desses planos, ângulos e movimentos de câmera auxilia na produção de descrições mais precisas. Por exemplo, um recurso usual na linguagem cinematográfica é a sugestão de uma ação ao invés de sua explicitação. No filme *Proibido proibir*, uma personagem que estava doente no hospital falece. A representação desse falecimento foi efetuada a partir da imagem da maca da personagem vazia e o médico, que tinha uma relação próxima com a paciente, na cena seguinte chorando. Ao audiodescrever “a maca de Rosalina está vazia e sem roupa de cama”, o audiodescritor está fornecendo os elementos passo a passo para o espectador inferir, assim como o vidente, que ela faleceu.

Esses conhecimentos auxiliarão o audiodescritor a decidir o que julga que deve ser explicitado ou deixado implícito, sem que seja necessária a cautela posta nas normas, principalmente no que se refere ao uso de adjetivos e advérbios e nas ADs dos estados emocionais e dos gestos. O que hoje se afirma ser interpretação na AD e é visto de forma negativa, pode na verdade ser um elemento interessante para torná-la mais precisa. Em outras palavras, a interpretação na AD, entendida, como explicitação da dramaticidade cênica muitas vezes é essencial para o desenrolar da trama e, assim sendo, ao invés de negá-la, queremos assumi-la como necessária. Ao entendê-la como uma estratégia, enfrentando as dificuldades desse fazer tradutório (audiodescritivo), romperemos com as contradições que hoje nos embasam.

No estudo comparativo das diretrizes de AD existentes em diferentes países, publicado pelo Royal National Institute of Blind People, é mostrado que:

os advérbios podem ser úteis ao descrever emoções e ações, contudo, *não devem ser subjetivos*. Na verdade, as orientações da Alemanha dizem que todas as palavras escolhidas devem ser *as mais imparciais possíveis*. A mesma regra aplica-se às expressões faciais. [...] A norma Espanhola UNE sugere que os

adjetivos específicos podem ser usados, evitando-se aqueles de *significado impreciso*⁷¹ (2010, p.8).

É interessante notar que, por um lado, a locução adverbial grifada (“as mais imparciais possíveis”) relativiza a noção de imparcialidade e, a nosso ver, sugere a impossibilidade da descrição e interpretação em termos absolutos; contudo, por outro lado, o outro termo grifado (“significado impreciso”) mantém a dicotomia, uma vez que se forma o binarismo adjetivos específicos/adjetivos de significado impreciso, sendo o primeiro aceitável e o segundo excluído.

Julian Borne, no artigo “El impacto de las Directrices ITC” (2007), comenta que há uma contradição entre a teoria e a prática da interpretação na AD no Reino Unido, como podemos perceber no trecho abaixo:

Não há como não perceber certa contradição em relação à questão da interpretação tal como é tratada no ITC Guidance, já que, por um lado, se adverte que a interpretação deve ser evitada e, por outro, recomenda-se o uso de advérbios ou locuções adverbiais que são realmente interpretativas, sobretudo, no que se refere ao estado psicológico dos personagens, tal como vimos na comparação entre a abordagem estadunidense e britânica, e tal como ocorre também nos seguintes exemplos de descrições adequadas (2000:21): “Ela bate o pé direito impacientemente”; “Ela sorri maliciosamente para ele”. Portanto, há uma indicação clara a favor do uso de tais advérbios, apesar da ambiguidade sobre a conveniência ou não de interpretar. Notamos, por outro lado, o grande uso de alguns dos advérbios que aparecem nas citações. Alguns exemplos: “bruscamente”, “arrogante”, “intrigado” e “habilmente”⁷² (p.189-190).

Evidencia-se aí a relação que alguns pesquisadores fazem entre interpretar e o uso de advérbios ou adjetivos. Seriam as diretrizes do Reino Unido contraditórias por defenderem simultaneamente que não se deve interpretar e que

⁷¹ Adverbs can be useful when describing emotions and actions, but should not be subjective. In fact the German guidelines state that all the words chosen should be as impartial as possible. The same rule applies to facial express as well. [...] The Spanish UNE standard suggests that specific adjectives can be used, but avoiding those imprecise meaning.

⁷² No podemos sino percibir cierta contradicción e cuanto al tema de la interpretación tal como se trata en las Directrices ITC, ya que por un lado se advierte evitar ser interpretativo y por otro se recomienda utilizar adverbios o frases adverbiales que son efectivamente interpretativos, especialmente del estado psicológico de los personajes, tal como hemos visto en la comparación entre el enfoque estadounidense y el británico, y tal como ocurre también en los siguientes ejemplos de descripciones acertadas (2000:21): ‘She stamps her right foot impatiently’; ‘She grins at him mischievously’. De modo que existe una clara indicación a favor del uso de tales adverbios, a pesar de la ambigüedad sobre la conveniencia o no de interpretar. Notamos, por otra parte, el alto registro de algunos de los adverbios que aparecen en las citas. Ejemplo son: ‘brusquely’, ‘haughtily’, ‘quizzically’ y ‘deftly’.

advérbios e locuções adverbiais devem ser usados? Não existem sorrisos que, por suas circunstâncias, aparecem como evidentemente maliciosos? Afirmar que um sorriso é malicioso é necessariamente fazer uma interpretação e não uma descrição? Audiodescrever apenas como sorriso não seria omissão? E audiodescrever a fisionomia que leva o audiodescritor a inferir que aquele sorriso era malicioso garante a neutralidade e a objetividade? Além disso, será que essa audiodescrição passo a passo dos elementos que leva as pessoas a inferirem os gestos pode ser igual para videntes e deficientes visuais para não mencionar “entre os videntes” e “entre os deficientes visuais” ou, em outras palavras, será que esses elementos são suficientes para a imaginação do gesto tanto para videntes quanto para as pessoas com deficiência visual?

Ana Lúcia Palma Gonçalves, mestre em teatro, no artigo “O corpo mudo do ator cego”, comenta sua experiência ao dirigir atores cegos e apresenta algumas questões que permearam sua dissertação de mestrado. A autora mostra que falta às pessoas com deficiência visual um acervo de gestos e posturas que são aprendidos pelos videntes através do olhar ao longo de sua vida, e essa falta faz com que muitas vezes as palavras proferidas pelos atores cegos sejam contrariadas pelo corpo e rosto. A autora afirma:

De uma forma geral, o indivíduo não recebe uma educação que o conduza ao contato com seu corpo e aprende a utilizá-lo apenas para atender às necessidades funcionais do dia a dia. É inconsciente de sua postura e mobilidade e não possui um ouvido atento às solicitações que o corpo lhe faz. O alto-falante para frear esta inconsciência é a dor, que leva o sujeito à compreensão de que algo não vai tão bem como ele havia suposto.

Para o indivíduo não vidente, esta cisão perceptiva ainda pode ser mais grave, já que lhe faltam modelos externos a refletir sua imagem corpórea: seja pela impossibilidade de ver-se num espelho e perceber o ombro caído, o desvio na coluna, a cabeça pendida para um dos lados; seja pela falta de referenciais miméticos – aprendidos pelos videntes de forma inconsciente desde crianças. Assim, sua compreensão daquilo que vem a ser uma boa postura fica reduzida. Sua capacidade de movimentos fica restrita ao funcional. Enfim, sua atitude corporal fica prejudicada (s.p).

Podemos examinar a falta desse repertório gestual por outra perspectiva: os deficientes visuais têm suas próprias formas de se expressar corporalmente e essas não serão uniformes como consideramos o acervo dos videntes, por conta do aprendizado mimético. Não podemos dizer que os deficientes visuais formam um

grupo homogêneo. Nesse caso, por exemplo, a relação com o corpo variará, entre outros fatores, na medida em que a deficiência for congênita ou adquirida. Consideramos, portanto, mais interessante tratar gestos, expressões faciais etc., como referentes culturais, distinguindo-se ao menos duas culturas, a dos videntes e a dos deficientes visuais, o que já é uma grande simplificação. Marcia Moraes, no capítulo “PesquisarCOM: política ontológica e deficiência visual”, do livro *Exercícios de ver e não ver: arte e pesquisa com pessoas com deficiência visual*, conta uma experiência que teve como observadora participante em uma oficina de teatro com jovens e crianças cegas e com baixa visão, que ilustra bem o que aqui estamos defendendo. Na verdade, em seu relato, a autora vai além, mostrando que a criação do repertório gestual deve ser feita conjuntamente por videntes e deficientes visuais, como fica claro na citação a seguir:

A menina não tinha os mesmos referenciais que os videntes acerca de uma bailarina e não adiantavam as intervenções meramente verbais e visuocêntricas que lhe apontavam as ações de seu personagem: girar, levantar os braços, agir com leveza. Ela fazia os movimentos na medida em que ouvia o que lhe era dito, mas logo vinham outras observações: “o braço não deve ser levantado assim, cuide de encolher a barriga, não, não é assim que a bailarina gira, preste atenção nos pés, bailarina anda na ponta dos pés...”. Ou seja, a bailarina assentada no referencial vidente não era incorporada pela jovem. E, para ela, importava que a sua bailarina fosse bonita para quem enxergava, afinal, na plateia do teatro haveria pessoas cegas, com baixa visão e videntes. E, era ela mesma quem dizia: “ah, eu não quero pagar mico não, minha mãe vai estar me assistindo e eu quero estar bonita no palco!!” Isso me parecia bastante pertinente, a menina não queria fazer a bailarina de qualquer jeito, ela queria que a bailarina fizesse sentido para ela e para os videntes. Note, leitor, para ela e os videntes – este “e” faz toda a diferença (p. 27).

Moraes ressalta nesse episódio a necessidade da menina construir a bailarina junto, ou seja, de se partir de um espaço entre cegos e videntes e não de se impor um modelo.

Retomaremos, agora, as perguntas arroladas no capítulo 3, suscitadas pelas definições do termo “audiodescrição”⁷³, procurando relacioná-las às reflexões levantadas ao longo deste capítulo. O diálogo se dará, sobretudo, a partir de temas formulados de acordo com as perguntas do capítulo anterior, temas que podem ser

⁷³ 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? (p.59).

divididos em: a existência de “uma subjetividade da narrativa”; a possibilidade do audiodescritor evitar expor suas inferências ou, em outras palavras, interpretar; e os critérios e limites das inferências e interpretações do audiodescritor na AD.

Em relação ao primeiro tema: não há *uma* subjetividade *inerente* à narrativa. Um filme é elaborado a partir do conjunto de diferentes leituras e visões: o diretor, os atores, o figurinista, o montador, cada um dos profissionais envolvidos na produção constrói o filme a partir de lugares de fala distintos. Essa obra coletiva será interpretada de diferentes formas de acordo com a historicidade dos espectadores, assim como o audiodescritor, ao assistir ao filme para audiodescrevê-lo, o verá a partir de seu lugar de fala, ainda que tais lugares de fala sejam fundamentalmente sócio-históricos.

Mascarenhas aprofunda esse ponto evidenciando o processo tradutório pelo qual a AD passa:

Verificamos, portanto, no trajeto entre material audiovisual (texto fonte) e o produto audiodescrito (texto alvo), a relevância do leitor (audiodescritor/tradutor) que se apropria do texto audiovisual e dos seus paratextos, analisando-os e interpretando-os, para reescrever um novo texto (audiodescrição) a partir de textos anteriores, sendo o produto final deste processo, reinterpretado por novos e heterogêneos leitores/público com deficiência visual. Diante disso, apontam Hernández-Bartolomé & Mendiluce-Cabrera (2005, p.242), podemos afirmar que um mesmo produto, fruto de um complexo jogo semiótico multimodal, é interpretado por múltiplos pontos de vista, de modo que a comunicação deve ser concebida como multidirecional e interativa. Esta concepção do processo de interpretação envolvida no ato tradutório, além da subjetividade do leitor/tradutor, engloba outros aspectos importantes – como, contexto de produção, mercado, ideologia e cultura, por exemplo – que, segundo Franco (2000), estão relacionados à “cadeia de decisões” que constroem as pontes entre original e tradução e, por isso, dignos de atenção em estudos da área (2012, p.28).

O trabalho do audiodescritor consiste, com seu saber próprio, em reconhecer elementos importantes que compõem as imagens, de acordo com os contextos da cena e do filme, e não na descrição de sentidos supostamente intrínsecos às imagens. Mas, a interpretação do audiodescritor, como argumentado por Fish, será limitada pela comunidade interpretativa. Em outras palavras, não é porque reconhecemos que múltiplas leituras ou interpretações são possíveis que somos conduzidos a um relativismo absoluto, onde qualquer interpretação será válida, aceitável. Os audiodescritores se apropriam dos elementos configurando

sentidos para eles segundo um conjunto de práticas. Ao mesmo tempo em que não é possível impedir que o audiodescritor exponha, em alguma medida, suas inferências ou, em outras palavras, interprete, ainda que ele se esforce nesse sentido, é possível, viável e importante que se debatam limites da interpretação; não para evitá-la, insistimos. Ainda que o quiséssemos, a AD não pode ser nem totalmente descritiva (objetiva) e nem totalmente interpretativa (subjetiva).

Os adjetivos e os advérbios, ao mesmo tempo em que qualificam e, por isso, podem evidenciar mais rapidamente uma opinião, julgamento ou valoração, contribuindo para produzir audiodescrições mais subjetivas ou interpretativas, podem tornar a AD mais interessante e até mais precisa, na medida em que não impedem ou mesmo destroem da fruição da obra. Julgamos, pelo contrário, que eles podem propiciar agilidade na compreensão da dramaticidade cênica. Já as audiodescrições tidas como objetivas, e, portanto neutras — nas quais seriam deixadas apenas ou totalmente a cargo dos espectadores as inferências acerca do que acontece em cena — podem ser um entrave no envolvimento do público com a obra, pois podem criar obstáculos e retardar a compreensão de algum elemento da trama e pôr a perder toda a sequência do filme.

Na seção a seguir, apresentaremos alguns exemplos dessa questão na prática a partir da divulgação dos resultados de pesquisas nos artigos de Agnieszka Chmiel e Iwona Mazur — que abordam essa temática a partir de pesquisas de recepção; do grupo TRAMAD — que aborda a interpretação em um espetáculo de dança; de Anna Matamala e Naila Rami — que centram suas ponderações no uso de adjetivos e advérbios —; de Soraya Alves — que aborda essa problemática de forma indireta na AD de gestos e na correlação temporal no filme (linguagem cinematográfica) —; e no debate entre os pesquisadores, após apresentação no Seminário de Pesquisa Avançada em Audiodescrição, em Barcelona, sobre “interpretação” na AD da linguagem cinematográfica.

4.2.

Desdobramentos na prática

Agnieszka Chmiel e Iwona Mazur, no artigo “AD reception research: Some methodological considerations”, tecem comentários sobre os aspectos

metodológicos de duas pesquisas de recepção realizadas por elas na Polônia: um estudo piloto e um projeto de pesquisa em andamento, que têm como objetivo desenvolver orientações para AD que reflitam as preferências do público polonês. As autoras defendem que a pesquisa de recepção é a melhor maneira de “captar” as preferências do público e produzir ADs de melhor qualidade.

Por não ser o objetivo do artigo, Chmiel e Mazur não apresentam os resultados dessas pesquisas de recepção exceto por um dos resultados da pesquisa piloto, para justificar subsequentes alterações na abordagem da pesquisa de recepção em andamento, a qual relaciona-se à interpretação. As autoras acreditam que a problemática da interpretação deve ser incluída nas pesquisas de recepção por conta dos pontos de vista divergentes tanto entre os profissionais quanto entre pesquisadores de AD e a prevalência da opinião de que, para as pessoas com deficiência visual, a interpretação geralmente é importante. Baseadas nesses pressupostos, as autoras pediram aos entrevistados, na pesquisa piloto, que respondessem, no questionário, se consideravam as seguintes audiodescrições como “interpretação subjetiva”. O resultado encontra-se no quadro abaixo⁷⁴:

Descrição	Esta é interpretação subjetiva?	
	Sim	Não
ele o observa com preocupação	31%	69%
elegantemente vestidos	23%	77%
eles se entreolham surpresos	31%	69%
cantor atraente	46%	54%
morenas sensuais	62%	38%
Stefan preocupado	38%	62%
bate-lhe no ombro com bom humor	38%	62%

74

Description	Is this subjective interpretation?	
	Yes	No
he watches him with concern	31%	69%
elegantly dresses	23%	77%
they exchange surprised looks	31%	69%
attractive singer	46%	54%
sexy brunettes	62%	38%
worried Stefan	38%	62%
taps him on the shoulder good-naturedly	38%	62%

Como se pode ver, todas as ADs, exceto “morenas sensuais”, não foram consideradas “interpretação subjetiva” pela maioria dos entrevistados. As autoras, contudo, revelam que alguns entrevistados tiveram dificuldade em responder essas questões, por não compreenderem ou não participarem do debate em curso sobre objetividade e subjetividade. Por causa disso, elas consideram melhor procurar, de forma indireta, obter resultados sobre se determinadas ADs são ou não interpretação subjetiva. Passaram a fazê-lo na pesquisa de recepção em andamento, na qual descrevem as estratégias que utilizaram para avaliar se o público compreende melhor a cena a partir de uma AD objetiva ou a partir de uma mais subjetiva, especificamente relacionada às expressões faciais.

Essa análise foi baseada no acalorado debate em curso sobre se tais expressões devem ser descritas objetivamente ou se algum grau de interpretação deve ser permitido para facilitar a compreensão ou para se obter uma AD mais sintética por conta da limitação do tempo. Para tanto, as autoras produziram duas ADs e depois fizeram perguntas de compreensão, como pode ser percebido no exemplo abaixo. Vale lembrar não foram apresentados os resultados das perguntas presentes na citação, tendo em vista que o objetivo do artigo era discutir a metodologia.

“Suas pupilas estão dilatadas. Ela franze os olhos” (objetivo) *versus* “Ela está com olhos sonhadores” (interpretativa). Em seguida, fizemos uma pergunta de compreensão: “Qual era a expressão facial de Sabina ao conhecer Bronislaw no elevador?” (2012, p. 65)⁷⁵.

Apesar de aqueles resultados apresentados pelas autoras, no quadro mais acima, não serem conclusivos e se referirem a outra cultura, é interessante notar que eles podem sinalizar que a maneira pela qual os pesquisadores e audiodescritores vêm abordando a questão pode não ser a mais adequada. Precisamos de novas pesquisas que discutam essa abordagem.

O grupo TRAMAD testou a recepção de dois modelos de roteiro de AD em um espetáculo de dança, realizado em 2008. A primeira parte do espetáculo foi audiodescrita com a “interpretação de alguns elementos do cenário, dos personagens e da história” e a segunda parte continha ADs mais descritivas “voltadas para os movimentos dos dançarinos e o conteúdo visual, sem qualquer

⁷⁵ ‘Her pupils are dilated. She squints her eyes’ (objective) vs. ‘She has dreamy eyes’ (interpretative) We then asked a comprehension question: “What was Sabina’s facial expression after meeting Bronislaw, while in the lift?”

interpretação da intenção do movimento em cena” (Mascarenhas, 2012, p. 45). O resultado foi dividido: as pessoas com deficiência visual que tinham conhecimento ou contato com dança e nível cultural e social mais elevado preferiram a segunda versão enquanto que as pessoas com menor nível cultural e social e para quem a dança ou teatro eram desconhecidos preferiram a AD mais interpretativa. Esse resultado é bem interessante e mostra a necessidade de ampliação de pesquisas de recepção para o conhecimento dos públicos do nosso país (ver Franco, 2013, p. 70).

Anna Matamala e Naila Rami, no artigo “Análisis comparativo de la audiodescripción española y alemana de ‘Good-bye Lenin’ ” (2009), analisaram o tratamento dado às referências culturais nas ADs espanhola e alemã do filme *Adeus, Lênin!*. Elas também avaliaram o estilo prestando maior atenção à quantidade de informações, à AD de sentimentos e emoções e ao uso de adjetivos. As autoras constataram que as diferenças entre o espectador alemão e o espectador espanhol levam ao uso de estratégias distintas para a AD dos referentes culturais, assim como a quantidade de informações audiodescritas, o uso de adjetivos e a AD dos sentimentos e emoções são diferentes. Elas concluem que, apesar de não ser possível extrair generalizações a partir da análise de apenas um filme, esse estudo evidenciou diferenças nas ADs de meios culturais distintos voltados para espectadores de línguas e culturas diferentes.

Em relação à questão da interpretação, tema deste capítulo, as autoras mostram que tanto as diretrizes alemãs como a norma espanhola recomendam *descrever o que se vê sem interpretar*; contudo, essa recomendação revela-se bem mais complexa na prática. Vale ressaltar que as autoras tratam os termos “descrição” e “interpretação” dicotomicamente, como poderá ser percebido a seguir na apresentação da análise que fizeram.

Elas citam dois trabalhos também sobre o filme *Adeus, Lênin!*, que contrastam a AD alemã com a espanhola — um de Seibel e Jiménez (2007), no qual as autoras apresentam uma tabela contrastiva dos primeiros dezoito minutos do filme e constatam que a recomendação de não interpretar não é seguida na AD alemã; e outro de Rami (2006), que constatou o mesmo e observou também que a AD alemã é mais detalhada na que tange a sentimentos e emoções — e utilizam dois trechos do filme para ilustrar essa constatação. O primeiro exemplo é de uma

cena na qual a mãe explica aos filhos por que o pai foi embora quando eles eram pequenos⁷⁶.

AD espanhola: Bebe um gole de café. Chora.

AD alemã: Olha para Ariane, que a observa fixamente. Volta a olhar para Alex, que está sentado como se estivesse petrificado. Ariane move-se desconfortável. Christiane bebe um pouco de suco e olha com tristeza. Alex a olha desconcertado. Seus olhos estão cheios de lágrimas. Ariane observa sua mãe com pesar.

As autoras mostram que na AD espanhola não são audiodescritas as reações emotivas em forma de atos físicos dos filhos, cuja importância é evidente, na medida em que são essas reações que desencadeiam o segundo infarto na mãe. Outro aspecto apontado pelas autoras é que na AD espanhola é indicado que ela bebe café quando na realidade, ela bebe um suco. O mais curioso é que pode não ser uma coisa nem outra, pois eles servem uma bebida quente escura que parece chá e essa informação não tem relevância alguma para o rolar da trama.

É interessante notar que a AD alemã utiliza vários advérbios de modo — “como se estivesse petrificado”, “move-se desconfortável”, “olha com tristeza”, “olha desconcertado”, “observa com pesar” — os quais podem ser considerados inferências ou interpretações do audiodescritor a partir das reações das personagens. Na perspectiva das autoras, a AD espanhola seguiu a orientação de descrever sem interpretar; entretanto, deixou de audiodescrever as reações que são cruciais para o desenvolvimento do enredo.

O outro trecho apresentado pelas autoras mostra novamente que a AD alemã não segue a orientação de não interpretar, ou seja, de ser objetivo, e que a

⁷⁶

AD española: Bebe un sorbo de café. Lloro.	AD alemana: Sie blickt zu Ariane, die starrt sie gebannt an. Ihr blick wandert zu Alex. Er sitzt wie versteinert. Ariane rutscht unbehaglich hin und her. Christine nimmt einen Schluck Saft und blickt traurig. Alex musteret sie verblüfft, In ihren Augen stehen Tränen. Ariane betrachtet ihre Mutter verletzt.
	Traducción al español de la AD alemana: Mira a Ariane que la observa fijamente. Gira la mirada hacia Alex, que está sentado como si estuviera petrificado. Ariane se mueve incómoda. Christiane bebe un poco de zumo y mira con tristeza. Alex la examina desconcertado. Sus ojos están cuajados de lágrimas. Ariane observa dolida a su madre.

AD espanhola, em alguns momentos, que seriam facilmente deduzíveis pelo áudio do filme, também interpreta ou explicita a ação⁷⁷.

AD espanhola: Aparecem na televisão imagens de uma nave espacial na plataforma de lançamento. Alex e Ariane veem TV. Dois homens interrogam a mãe.

AD alemã: Uma televisão em preto e branco mostra imagens de um foguete preparado para a decolagem. Alex e sua irmã Ariane estão sentados em frente à TV a olhando concentrados. Alex cumprimenta um astronauta. O foguete decola. No corredor. A mãe de Alex segue dois homens. Alex tenta prestar atenção e volta a olhar fixamente para a televisão. Na cozinha. A mãe de Alex, Christiane, está sentada tensa.

A AD espanhola explicita que a mulher está sendo interrogada e a alemã audiodescreve o ambiente e o estado emocional da personagem, deixando que o público infira que ela está sendo interrogada através do áudio do filme. A escolha pela explicitação na AD espanhola pode ter sido efetuada, como Braun demonstra, para garantir a compreensão do desenrolar da trama, contudo, ela duplica uma ação que é evidente no áudio do filme.

Distintamente do julgamento das autoras, para nós, a AD alemã, mesmo com os adjetivos e advérbios, tidos como termos com maior carga subjetiva, seria mais objetiva ou descritiva, em nossos termos, porque está em um contexto onde aquele gesto ou expressão é reconhecido como tal.

Descrever e interpretar são conceitos operacionais necessários, ou seja, auxiliam a construir a teoria e a prática do audiodescritor que deve trabalhar na interseção deles, ou seja, tendo-os como polos extremos de um continuum de gradação. Não devemos, portanto, tratá-los de maneira hierarquizante ou mesmo excludente ou como atos isolados que não se misturam, pois, ao contrário, eles se

⁷⁷

AD española: En la televisión aparecen imágenes de una nave espacial en la rampa de lanzamiento. Alex y Ariane ven la tele. Dos hombres interrogan su madre.	AD alemã: Ein Schwarzweissfernseher zeigt Bilder einer Rakete vor dem Start. Alex und seine Schwester Ariane hocken gebannt vor dem Bildschirm. Alex winkt einem Kosmonauten zu. Die Rakete startet. Im Flur. Alex' Mutter folgt den beiden Männern durch die Wohnung. Alex horcht auf und starrt wieder zum Fernseher. In der Küche. Alex' Mutter Christiane hockt angespannt am Tisch. Traducción al español de la AD alemana: Un televisor en blanco e negro muestra imágenes de un cohete preparado para el despegue. Alex y su hermana Ariane están sentados delante de la pantalla y la miran absortos. Alex saluda a un cosmonauta. Alex intenta prestar atención y vuelve a mirar fijamente al televisor. En la cocina. La madre de Alex, Christiane, está sentada en pose tensa.
--	---

sobrepõem, formando interseções que contêm características de ambos em diferentes graus. Há termos e expressões de uso consagrado e que são reconhecidos pela grande maioria ligada a determinado sentido. Os atores, por exemplo, fazem uma leitura do roteiro para alinharem sua percepção do texto e verificar se a compreensão da rubrica é a mesma para todos. Caso não seja, eles debatem até chegar a um consenso. O autor usa a rubrica para que o ator saiba o estado de espírito da personagem naquele momento, e essa informação é fundamental na AD para a dramaticidade cênica.

Outro exemplo que consideramos ilustrativo do debate e dos diferentes posicionamentos acerca da interpretação na AD ocorreu no ARSAD – III Advanced Research Seminar on Audio Description. Nesse seminário, que ocorreu em Barcelona, em março de 2011, foram apresentados alguns resultados do trabalho realizado no projeto Cinema Nacional Legendado e Audiodescrito – Versão Videoteca, no qual foram produzidas ADs de trinta filmes⁷⁸, distribuídos por todo o país para instituições de pessoas com deficiência visual. Durante a elaboração das ADs, alguns roteiros foram avaliados por um grupo heterogêneo de pessoas com deficiência visual, que pediu alterações em algumas ADs e a inserção de outras. De modo geral, as solicitações foram atendidas, mas nem todas, uma vez em que certos detalhamentos não são viáveis por conta da restrição de tempo. No seminário em Barcelona, foi mostrado um trecho do filme *Os normais 2*, indicando a inserção de uma AD pedida pelo grupo. Na cena em questão, Vani caminha sozinha na praia após terminar o relacionamento com o noivo e lembra-se de uma conversa que teve com ele. O grupo pediu que fosse inserida a AD “Vani pensa”, um segundo antes do início *do voice-over* da lembrança da conversa da personagem com o ex-noivo, pois nem todos do grupo, ao escutarem as vozes das duas personagens, conseguiram entender que era o pensamento de Vani. Nos filmes, pensamentos são, em geral, “representados” pela imagem da personagem sem mexer os lábios com uma leve alteração no áudio, com um pouco mais de reverberação. Não seria possível audiodescrever que Vani caminha sem mexer os lábios na praia, pois essa AD causaria estranhamento e atrapalharia a continuidade da ação. Por outro lado, audiodescrever “Vani pensa” pode ser considerado explicitar que é o pensamento da personagem por conta da associação desses dois elementos: lábios fechados e áudio com eco.

⁷⁸ A autora desta tese foi responsável pelo roteiro e locução de quinze filmes nesse projeto.

Joel Snyder⁷⁹ defendeu que essa informação não deveria ser acrescentada ao filme, pois, a seu ver, usar explicitações nas ADs é uma espécie de paternalismo e uma forma de subestimar a inteligência do público. Concordamos que essa explicitação facilita a compreensão do filme e argumentamos que é justamente por isso que o uso desse recurso é positivo: com a inserção dessa AD, as pessoas poderão se concentrar no diálogo ao invés de ficarem tentando entender o que está acontecendo. Se a função da AD é permitir o acesso das pessoas com deficiência visual aos produtos audiovisuais, o uso da explicitação garante ou, pelo menos, tenta garantir o acesso à informação.

No artigo “Proposta para um modelo brasileiro de audiodescrição para deficientes visuais” (2011), Soraya Alves, Vervanne Couto Teles e Tomás Verdi Pereira comentam dois aspectos da AD do filme *Tropa de elite*, avaliados por um grupo de pessoas com deficiência visual de Brasília⁸⁰.

O primeiro ponto comentado pelos autores refere-se à repetição, a partir de outra perspectiva, de uma sequência que se encontra a quarenta minutos do início do filme. Ou seja, as ações são as mesmas, vistas a partir de outros enquadramentos. Isso foi evidenciado na AD. Eles assinalam: “Como [no filme] não há uma informação verbal precisa de que a cena está se repetindo, a AD introduziu essa informação: só com a descrição das imagens seria muito difícil a compreensão, já que a cena está muito distante da inicial” (Alves et al., 2011, p. 11).

O segundo aspecto é relativo às ADs dos gestos. No caso desse filme, os gestos foram audiodescritos de um modo ou em um grau mais descritivo, “sem” a explicitação ou interpretação dos seus sentidos. O grupo que avaliou a AD de *Tropa de elite* em Brasília não conseguiu entender e portanto inferir a função dos gestos nas cenas somente pela descrição do seu aspecto visual, sendo para eles necessária a sua explicitação ou interpretação.

Cabe aqui um importante parêntese. Esse filme não foi avaliado pelo grupo do Rio de Janeiro para o projeto Videoteca, mas foi feita sua exibição no

⁷⁹ Um dos primeiros audiodescritores dos Estados Unidos, atualmente presidente da Audio Description Associates e diretor do Audio Description Project do American Council of the Blind.

⁸⁰ Esse filme foi audiodescrito pela autora desta tese para os projetos Cinema Nacional Legendado e Audiodescrito e Cinema Nacional Legendado e Audiodescrito – Versão Videoteca e o grupo utilizou para a pesquisa a audiodescrição desse filme disponibilizada no projeto Cinema Nacional Legendado e Audiodescrito – Versão Videoteca.

CCBB no projeto Cinema Nacional Legendado e Audiodescrito, que, ao final, tem um debate com o público, no qual aspectos referentes à AD também são discutidos. Nesse debate não foi apresentada dificuldade na compreensão dos gestos. Contudo, há muita diferença entre uma avaliação direcionada e aquilo que se pode constatar em um debate. De qualquer modo, o material recolhido nesses debates é válido e por isso é utilizado como direcionamento para melhoria das ADs.

A opção pela AD dos gestos sem a explicitação dos seus sentidos foi tomada por conta do tempo disponível para a audiodescrição. O audiodescritor pode optar entre, pelo menos, três possíveis estratégias para a AD: uma mais descritiva, na qual são mencionados os movimentos que compõem os gestos; uma mais interpretativa, que explicita os sentidos dos gestos; e, a terceira, que juntaria as duas opções anteriores (AD mais descritiva e mais interpretativa). Apesar de a terceira opção poder ser a melhor para tentar contemplar os diferentes públicos da AD, ela nem sempre é viável por conta da restrição do tempo.

Na repetição da sequência inicial, vista por outra perspectiva após quarenta minutos de filme, já que tinha tempo disponível, optou-se por, além de se explicitar que ela consistia na repetição de uma sequência, audiodescrever elemento por elemento das cenas, utilizando a mesma terminologia da sequência inicial e inserindo os elementos novos mostrados pelos enquadramentos diferentes. Não era possível na AD dos gestos seguir essa mesma linha, pois o tempo era restrito. Por conseguinte, optou-se por uma apresentação mais descritiva dos elementos que compõe o gesto em detrimento de sua explicitação. Contudo, a partir dos relatórios e debates nos dois projetos já citados, atualmente, parece-nos a melhor opção, no caso da restrição de tempo, optar somente pela explicitação. Como Alves et al. defendem, precisamos ser sensíveis “à composição das cenas e à sua importância para o contexto da obra” (2011, p. 11) e, assim sendo, alguns esclarecimentos são fundamentais para a fruição dela.

A partir desses relatos na prática sobre a interpretação na AD, especialmente os que se referem aos gestos e estados emocionais das personagens (exemplos da pesquisa de recepção realizada na Polônia, do filme *Adeus Lênin!* e *Tropa de elite*), que teceremos, na seção a seguir, algumas considerações sobre a audiodescrição dos gestos, já caminhando para a parte final e prática da tese (pesquisa de recepção). Para tanto, utilizaremos a formulação teórica elaborada

nas seções anteriores de audiodescrições mais descritivas e mais interpretativas focada no objeto da pesquisa de recepção que são os gestos. Aqui cabe um esclarecimento importante: tratamos como gestos pantomimas, mímicas e expressões faciais que denotam estados emocionais das personagens. Usualmente, gestos (pantomimas e mímicas) e expressões faciais que denotam estados emocionais das personagens são tratados separadamente em pesquisas sobre AD. Assim sendo, mostraremos na seção a seguir reflexões de pesquisadores acerca dos gestos, mantendo essa distinção. Ao final dela, apresentaremos a classificação dos gestos, por nós elaborada para a pesquisa de recepção, baseada na proposta de classificação de gesto de Maria Helena Martins, momento em que se evidenciará que tratamos as expressões faciais que denotam emoções como gestos emotivos.

4.3.

Gestos

Iwona Mazur e Agnieszka Chmiel — no capítulo “Audio description made to measure: reflections on interpretation in AD based on the Pear Tree project data”, do livro *Media for All 3: audiovisual translation and media accessibility at the crossroads* (2012) — afirmam, como já indicado no capítulo 3 e nas seções anteriores deste capítulo, que a interpretação é o ponto em torno do qual não há consenso, tanto entre o público-alvo quanto entre os pesquisadores, e que, especialmente no começo das normatizações da AD, julgamentos subjetivos não eram bem-vindos e a objetividade era favorecida a fim de evitar qualquer manipulação ou atitude paternalista. Contudo, segundo elas, nem sempre estava claro que julgamentos eram considerados subjetivos e que tipo de interpretação era mais objetiva e poderia ser incluída na AD (p. 174). Elas afirmam que é extremamente difícil audiodescrever as expressões faciais objetivamente e de forma rápida, na medida em que o rosto humano é capaz de expressar emoções altamente complexas. Apesar de a tristeza ou alegria poderem ser objetivamente audiodescritas pelo choro ou pelo sorriso, há várias emoções e expressões faciais mais complexas que dificultam a AD. Um simples ato de levantar as sobrancelhas, por exemplo, pode significar ansiedade, alívio, surpresa, ironia e muitas outras emoções, quando combinado com movimentos de outros músculos faciais.

As autoras dialogam com a proposta de Elmar Dosch e Bernd Benecke de que o audiodescritor deve audiodescrever somente as expressões faciais importantes e “de forma mais sofisticada” (na nossa perspectiva, de forma mais descritiva deixando para o público inferir), dizendo, por exemplo, “ele aperta os olhos e os lábios e suas bochechas estão vermelhas” ao invés de “ele olha para ela nervoso”. Dosch e Benecke afirmam que o audiodescritor deve ser extremamente cauteloso na AD das expressões faciais, na medida em que, ela pode distorcer a profundidade do filme. Já Mazur e Chmiel afirmam que não estão convencidas de que essa forma de audiodescrever é suficiente para as emoções complexas expressas no rosto das personagens e de que sua compreensão e interpretação serão tão fáceis pelo público com deficiência visual quanto são, ou podem ser, para o público vidente (p.178).

Elas mostram que Pilar Orero e Gert Vercauteren partem do princípio de que caso se confirme que algumas emoções são universais ou, em outras palavras, corretamente identificáveis pela maioria das pessoas, as ADs subjetivas das emoções devem ser incluídas nos roteiros. Orero e Vercauteren dão alguns exemplos, entre eles, a substituição da AD “pálpebras e sobrancelhas levantam e o queixo fica caído” pela interpretação “surpresa” (p. 179).

As autoras concluem que são necessárias mais pesquisas de recepção junto a pessoas com deficiência visual para a produção de ADs de melhor qualidade (p. 186-7). Em concordância com essa ideia das autoras de que são necessárias novas pesquisas de recepção, e a partir da ampliação do quadro por elas esboçado, delineamos a presente pesquisa, cujo principal objetivo é testar se ADs mais interpretativas são necessárias, ou mesmo indispensáveis, para a fruição da obra cinematográfica, verificando se o uso de adjetivos e advérbios as tornam mais precisas ou se, pelo contrário, são elementos prejudiciais. De modo geral, analisaremos “como” devem ser feitas as ADs dos gestos. Retomando o exemplo já mencionado em capítulos anteriores, no filme *Tropa de elite*, em uma das cenas de incursão na favela, Capitão Nascimento, para se comunicar com os demais policiais do BOPE, gesticula passando a mão espalmada para baixo, na frente do pescoço, da esquerda para a direita. Será que a informação de que ele está mandando invadir a favela, uma interpretação possível para esse gesto nesse contexto, subestima a inteligência do público ou, pelo contrário, possibilita que ele vivencie a obra? Audiodescrever somente os movimentos não significaria a

manutenção de um padrão visuocêntrico? Para uma pessoa com cegueira congênita ou para outra pessoa com deficiência visual que não conheça os códigos dos gestos, que são aprendidos culturalmente através da visão, faz sentido somente a AD dos movimentos que compõem os gestos? Será que a AD dos movimentos que compõem os gestos faz sentido para pessoas com algum tipo de deficiência visual como, por exemplo, as que têm baixa visão ou cegueira adquirida? Aí se encontra o segundo objetivo da pesquisa de recepção: verificar se há diferenças nas preferências do público de acordo com o tipo de deficiência visual.

Como já mencionado anteriormente, no caso do primeiro e principal objetivo da pesquisa de recepção, partimos do princípio de que é mais produtivo para a recepção do público se a AD dos gestos for mais interpretativa do que descritiva, na medida em que o público pode ficar confuso na identificação do gesto só com a AD dos movimentos que o compõem, desfocando sua atenção de algo mais importante para a trama. Vale lembrar que há também a questão do tempo da TV ou cinema, que não permite ao público voltar à cena para rever a AD. Mesmo sendo possível no caso de um DVD, por exemplo, isso não é o mais adequado, na medida em que essas interrupções interferem na fruição do filme e sinalizam que a AD não está cumprindo a sua função no tempo disponível para sua inserção na obra. Nossa segunda hipótese é de que as preferências estão relacionadas tanto com o tipo de deficiência visual quanto com as histórias de vida de cada um.

Em resumo, a ênfase da pesquisa de recepção está no “como” audiodescrever: AD mais descritiva ou AD mais interpretativa, levando em consideração o quanto se pretende explicitar. Usamos como referência para elaboração dessas considerações os conceitos de *explicature* (explicitação) e *implicature* (inferência) de Braun e dos graus de explicitação de Cabeza-Cárceles, ambos já discutidos neste e no capítulo 3. Vejam-se no quadro abaixo as características de uma AD mais descritiva e de uma mais interpretativa.

Quadro 1 – Características: AD mais descritiva e AD mais interpretativa	
AD mais descritiva	AD mais interpretativa
1. audiodescreve os gestos passo a passo, sem sintetizá-los (chora, baixa a cabeça, passa a mão espalmada da esquerda para a direita).	1. sintetiza a informação, nomeando os gestos (está triste, com olhos sonhadores, autoconfiante, faz gesto de degola).
2. não explica.	2. explica, dando informação adicional, quando há tempo hábil (manda invadir), faz comparações e usa metáforas (como se fosse uma fonte).
3. adjetivos e advérbios podem ser usados, mas de forma restrita, dependendo do manual que o audiodescritor seguir e usa mais verbos e substantivos.	3. usa adjetivos e advérbios.

A AD mais interpretativa é mais explícita do que a da AD mais descritiva, na medida em que o significado do gesto é dito na AD mais interpretativa, enquanto que na AD mais descritiva, o espectador precisa inferir os possíveis significados para tais gestos.

No começo do cinema, na década de 1920, Béla Balázs escreveu um artigo intitulado “O homem visível” (1923), publicado na antologia *A experiência do cinema* (1983), no qual faz uma reflexão acerca dos gestos com o advento da câmera cinematográfica. Ele afirma que, com a descoberta da imprensa e a disseminação da escrita, a expressividade do corpo foi reduzida e que, com o cinema, se abria um novo caminho para o enriquecimento da expressividade da gesticulação. O autor considerava a possibilidade de que, em alguns anos, fosse possível, através do cinema, compilar em enciclopédias expressões faciais, corporais e gestuais, assim como é feito nos dicionários com as palavras. Mas advertia que o público podia ir ao cinema e aprendê-los, antes da criação das enciclopédias. Ele complementa:

Mas a linguagem dos gestos é muito mais individual e pessoal do que a linguagem das palavras, embora a expressão facial também tenha suas formas habituais e suas interpretações convencionais a um nível tão grande quanto poderia – e deveria – escrever uma “gestologia” comparada, com base no modelo oferecido pela linguística comparada. *Todavia esta linguagem da expressão facial e do gesto, embora possuindo certa*

tradição geralmente aceita, carece de regras rígidas que governam a gramática que, pelo mérito de nossas academias, são de uso obrigatório a todos nós. Não há escola que estabeleça que você deva expressar sua alegria com tal tipo de sorriso, ou o seu mau humor com aquele tipo de sobrancelha franzida. Não há erros passíveis de punição nesta ou naquela expressão facial, embora crianças, sem dúvida alguma, realmente observem e imitem tais gestos e caretas convencionais. Por outro lado, essas expressões são mais imediatamente induzidas por impulsos internos do que as palavras. Contudo, provavelmente será a arte do cinema que, afinal, poderá unir os povos e as nações, torná-los familiarizados uns com os outros e ajudá-los no sentido de uma compreensão mútua. O filme mudo não depende dos obstáculos isoladores impostos pelas diferenças linguísticas. Se olharmos para os rostos e gestos de cada um de nós, e os entendermos, não apenas estaremos nos entendendo, como também aprendendo a sentir as emoções de cada um. O gesto não é só uma projeção exterior da emoção, é também o que a deflagra (1983, p. 82).

Apesar de não concordarmos com a possibilidade da criação de enciclopédias que compilem os gestos, consideramos interessante trazer a reflexão desse autor sobre o tema, mesmo sendo do início do cinema (1923), pois ela situa-se no mapeamento que procuramos aqui fazer até chegarmos a nossa proposta e todos os autores com os quais dialogamos forneceram subsídios para a criação dela.

Se no começo do cinema, Balázs considerava possível compilar gestos em uma enciclopédia e questionava se não seria possível aproximar as nações através do cinema mudo, na medida em que seria mais fácil o entendimento das diferentes culturas sem a barreira linguística; bem mais recentemente, e já no âmbito da AD, Vercauteren e Orero propõem, se aproximando da reflexão de Balázs, que alguns gestos poderiam ser universais e, portanto, audiodescritos mais interpretativamente. Em outras palavras, os autores consideram que determinados gestos podem ser reconhecidos por grande quantidade de pessoas de diferentes culturas assim como Balázs levanta essa possibilidade. A proposta desses autores, por outro lado, nos chama atenção para o fato de que há gestos mais complexos e, conseqüentemente, que não são facilmente identificáveis e são sobre esses gestos que temos mais interesse. Assim sendo, trataremos aqui de uma gama de gestos maior, como veremos a seguir.

É importante ressaltar que o trecho do artigo de Béla Balázs mencionado trata mais das expressões faciais que denotam emoções; mas, como mostram

Paula Igareda e Alejandro Maiche, no artigo “Audio description of emotions in films using eye tracking” (2009), os gestos são movimentos cuja finalidade é a comunicação e neles estão incluídas as expressões faciais e a linguagem corporal.

No dicionário *Houaiss* “gesto” é definido como:

o movimento do corpo, especialmente mãos, braços e cabeça, voluntário ou involuntário, que *revela estado psicológico ou intenção de exprimir ou realizar algo, aceno ou mímica*. É uma expressão singular que se mostra em alguém ou em um semblante; aspecto, aparência ou fisionomia (grifo nosso).

Tadeusz Kowzan, no capítulo “Os signos no teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo”, do livro *Semiologia do teatro*, mostra:

o gesto constitui, depois da palavra (e sua forma escrita), o meio mais rico e maleável de exprimir os pensamentos, isto é, o sistema de signos mais desenvolvido. Os teóricos do gesto pretendem que seja possível fazer com a mão e o braço até 700.000 signos. (...) Diferenciando o gesto de outros sistemas cinéticos, nós o *consideramos como movimento ou atitude de mão, do braço, da perna, da cabeça, do corpo inteiro, visando criar ou comunicar signos*. Os signos gestuais compreendem várias categorias. Há aqueles que acompanham a palavra ou a substituem, que suprimem um elemento do cenário (movimento de braço para abrir uma porta imaginária), um acessório (jogo do pescador sem linha, sem vara, sem peixe, sem balde), gestos que significam um sentimento, uma emoção etc. (2012, p.106).

Podemos dizer, então, que gestos são movimentos corporais e faciais cuja finalidade é expressar, voluntária ou involuntária, uma emoção⁸¹, pensamento ou demonstração de algo. No caso dos atores, os gestos são intencionais, na medida em que ajudam a construir a persona da personagem que estão interpretando. Vale lembrar que os gestos são culturalmente determinados, que variam de uma sociedade para a outra. Podemos encontrar um mesmo gesto com significados distintos de acordo com a cultura, assim como encontrar um mesmo significado associado a gestos diferentes.

Maria Helena Martins, no capítulo “Proposta de classificação do gesto no teatro”, também no livro *Semiologia do teatro* (2012), propõe uma classificação dos gestos no teatro com base na função que cada gesto exerce em determinada

⁸¹ Utilizaremos “estado emocional” e “emoção” como sinônimos, uma vez que a distinção entre esses conceitos não interfere no estudo em questão: “Emoção é coleção de respostas desencadeadas por partes do corpo humano e o resultado final desse conjunto de respostas é o estado emocional definido pelas alterações de determinadas propriedades do corpo e em certas zonas do cérebro”.

Fonte: <http://paginas.fe.up.pt/~ee01256/JTeixeira/o%20estado%20emocional.html> Acesso em: março/2013.

situação, relacionando-o com vários elementos da cadeia comunicacional. A autora divide os gestos em *gestos que acompanham a fala*, *gestos que substituem a fala* e *gestos que independem da fala*. A proposta da autora será apresentada a seguir, na medida em que partimos dela para formular nossa classificação adaptada a AD.

Os gestos que acompanham a fala são divididos em:

- a) *redundantes* – reforçam a mensagem verbal (por exemplo: dizer sim e reafirmar balançando a cabeça para cima e para baixo);
- b) *negativos* – contradizem a mensagem verbal (por exemplo: dizer sim e mexer a cabeça para os lados indicando não);
- c) *dêiticos* – ilustram a mensagem verbal (por exemplo: apontar para o céu enquanto fala de Deus); e
- d) *emotivos* – revelam estados emocionais que não estejam sendo verbalizados e que, por isso, não podem ser englobados nas categorias de redundância ou negação (por exemplo: dizer obrigado e sorrir com malícia).

Os gestos que substituem a fala ou metalinguísticos são usados quando a língua falada não pode ou não deve ser usada (por exemplo: o gesto de V de vitória executado com os dedos indicador e médio).

Já os gestos que independem da fala são subdivididos em:

- a) *afetivos* – revelam estado afetivo — a autora afirma que esse gesto se diferencia do emotivo por não estar somente relacionado aos assuntos discutidos verbalmente, revelando a “atitude do sujeito frente a situações globais, reais ou imaginárias” (p.261) — (por exemplo: os personagens conversam sobre a seca e a fome e os olhos de um deles brilham indicando encantamento ou paixão pelo outro);
- b) *fáticos* – estabelecem contato entre os interlocutores (por exemplo: um personagem cutuca o outro para chamar sua atenção); e
- c) *estéticos* – chamam a atenção para sua própria forma e são estruturados de maneira ambígua em relação ao sistema de expectativas proposto pelo código cultural (por exemplo: um espetáculo de dança).

Apesar de essa classificação ter sido criada para o teatro, é possível estendê-la aos filmes, objeto desta tese, obviamente, levando em consideração as peculiaridades de cada meio. A ampliação será ainda maior, pois a adaptação será feita para que se adequem e sejam relevantes para a AD.

Dos tipos de gestos propostos por Martins, nos valeremos de quatro com pequenas adaptações, conforme explicado a seguir. Usaremos os gestos que substituem a fala (mímica/ pantomima), os *emotivos e afetivos* – que aqui serão englobados em uma única categoria, mas divididos em simples e complexos – e os contradizem a mensagem verbal, denominados por nós, respectivamente, como *substitutivos da fala, emotivos simples, emotivos complexos e divergentes da fala*.

Optamos por excluir os outros quatro tipos: os *gestos redundantes* e os *dêiticos* normalmente não são tão relevantes para a AD, já que a informação será recebida pelo áudio do filme, e, portanto utilizada, somente como reforço, caso haja tempo disponível. Os *fáticos* podem ser percebidos pelo contexto, sendo audiodescritos como reforço, caso haja tempo, mas não interferem de forma significativa na recepção. Já os *gestos estéticos* – cuja principal característica é chamar atenção pela forma e não pelos sentidos a eles atribuíveis, que têm como foco gerar sensações e não comunicar, apesar de serem muito importantes para a AD, não serão utilizados como categoria aqui, por não ser esse o foco da tese⁸².

Assim sendo, o foco estará nos gestos de mais difícil acesso ao público, ou por não serem explicitados no áudio ou por apresentarem, em geral, maior dificuldade de entendimento. Os *gestos emotivos* serão divididos em simples e complexos, pois há expressões faciais e corporais que são facilmente reconhecidas e compreendidas, como já mostrado e veremos mais profundamente adiante, não gerando grande debate na produção das ADs, e há também expressões bem complexas, com múltiplas significações, as quais geram dificuldades importantes na AD.

Igareda e Maiche, citando Orero e Vercauteren, assinalam que determinar os sentidos das expressões faciais é uma tarefa complexa por três razões: 1 – as expressões faciais podem não expressar nenhuma emoção ou só o humor da pessoa; 2 – mais de uma emoção pode ser expressa ao mesmo tempo a partir da combinação de diferentes expressões; e 3 – as emoções podem ser expressas com maior ou menor intensidade (Igareda; Maiche 2009, p. 22). Igareda, no capítulo “The audio description of emotions and gestures in Spanish-spoken films”, do livro *Audiovisual translation in close-up: practical and theoretical approaches*

⁸² Espetáculos de dança, por exemplo, se enquadram nessa categoria dos gestos estéticos. Na seção anterior, 4.2, encontra-se breve relato de pesquisa sobre audiodescrição de dança realizada pelo grupo TRAMAD.

(2012), mostra que há estudos que classificam as emoções em primárias e secundárias e que, a partir da correlação entre as expressões de diferentes áreas do rosto, é possível identificar algumas dessas emoções. Ela cita a divisão das emoções em oito grupos, proposta por Goleman:

- *Raiva*: fúria, indignação, ressentimento, ira, exasperação, indignação, vexação, acrimônia, aborrecimento, irritabilidade, hostilidade e, em casos extremos, como patologia, ódio e violência.
- *Tristeza*: sofrimento, dor, melancolia, desolação, autopiedade, solidão, desalento, desespero e, como patologia, depressão profunda.
- *Medo*: ansiedade, apreensão, nervosismo, preocupação, consternação, receio, desconfiança, hesitação, pavor, temor, horror e, como patologia, fobia e pânico.
- *Prazer*: felicidade, alegria, alívio, deleite, diversão, orgulho, excitação, arrebatamento, satisfação, euforia, êxtase, e, ao extremo, mania.
- *Amor*: aceitação, simpatia, confiança, bondade, afinidade, devoção, adoração, fascínio e caridade.
- *Surpresa*: choque, espanto, assombro e admiração.
- *Repugnância*: desprezo, repulsa, aversão, relutância e revolta.
- *Vergonha*: culpa, constrangimento, desgosto, remorso, humilhação, arrependimento, mortificação e penitência⁸³ (Goleman, 1996 apud Igareda, 2012, p.227).

Igareda também cita a correlação entre a expressão facial e as emoções, efetuada por Cortese e Butterfield:

- *Alegria*: as sobrancelhas estão levantadas, a boca está aberta e pode expressar diferentes tipos de sorriso, o corpo se movimenta, os olhos podem tanto se mover como ter um olhar fixo.

⁸³ *Anger*: fury, outrage, resentment, wrath, exasperation, indignation, vexation, acrimony, annoyance, irritability, hostility and, perhaps at the extreme, pathological hatred and violence;
Sadness: grief, sorrow, cheerlessness, gloom, melancholy, self-pity, loneliness, dejection, despair and, when pathological, severe depression;
Fear: anxiety, apprehension, nervousness, concern, consternation, misgiving, wariness, qualm, edginess, dread, fright, terror; as a psychopathology, phobia and panic;
Enjoyment: happiness, joy, relief, contentment, bliss, delight, amusement, pride, sensual pleasure, thrill, rapture, gratification, satisfaction, euphoria, whimsy, ecstasy and, at its farthest point, mania;
Love: acceptance, friendliness, trust, kindness, affinity, devotion, adoration, infatuation and agape;
Surprise: shock, astonishment, amazement and wonder;
Disgust: contempt, distain, scorn, abhorrence, aversion, distaste, and revulsion;
Shame: guilt, embarrassment, chagrin, remorse, humiliation, regret, mortification and contrition (Goleman, 1996 apud Igareda, 2012, p.227).

- *Raiva*: encarando a ofensa, olhos e sobrancelhas têm uma inclinação peculiar, fixa e rígida e os dentes podem estar rangendo.
- *Tristeza*: ausência de expressão, os olhos e os cantos da boca ficam caídos, as sobrancelhas se movem e há abatimento/queda geral das características faciais.
- *Surpresa*: aumento do tônus muscular, respiração ofegante, pupilas dilatadas, os olhos e a boca bem abertos, a parte interna e externa das sobrancelhas e pálpebras ficam levantadas, a mandíbula cai (boquiaberto), os joelhos flexionados e o corpo pende para frente.
- *Medo*: tremor, sobressalto, imobilidade por um tempo, possibilidade de ficar em silêncio ou gritar, os olhos e a boca bem abertos, o canto da boca se move para trás.
- *Desgosto*: as sobrancelhas ficam abaixadas e se unem, bochechas, queixo e lábio superior vão para cima, o nariz fica franzido, os cantos da boca e o lábio inferior ficam caídos e os olhos ficam apertados⁸⁴ (Cortese; Butterfield, 2008 apud Igareda, 2012, p. 228).

É possível perceber que não há uma correlação direta entre a divisão das emoções em oito grupos com a correlação entre as expressões faciais e as emoções. A alegria, por exemplo, que tem uma expressão facial correlacionada, faz parte do grupo prazer. Nele, há cerca de treze outras emoções. Cada uma delas terá uma expressão facial específica. Vale lembrar que cada indivíduo se expressa de uma determinada maneira, tornando mais difícil a identificação das emoções. Nos filmes, a identificação não se baseia só na fisionomia, mas se apoia também na narrativa fílmica e no enredo, que é novo a cada filme, complexificando a questão. Além disso, outro aspecto relevante a ser mencionado é que diferentes gêneros fílmicos podem expressar as mesmas emoções de diferentes maneiras. Contudo, essas classificações, de Goleman e de Cortese e Butterfield, auxiliam no mapeamento das emoções e suas expressões, e serviram como referências para a

⁸⁴ *Happiness*: eyebrows are raised, the mouth is open and can express different kinds of smiles, the body moves, the eyes also move or have a fixed look;

Anger: staring at the offender, eyes and eyebrows have a peculiar, fixed, stiff incline, the teeth may be clenched;

Sadness: lack of expression, the corners of the mouth fall, the eyebrows move, and there is a general depression of the facial features;

Surprise: increase in muscle tone, interrupted breathing, dilated pupils, the eyes and mouth are wide open, the internal and external part of eyebrows and eyelids lift up, the jaw goes down, the knees bend and the body leans forwards;

Fear: shudder, startle, immobility for a while, possibility of becoming silent or screaming, the eyes and mouth open wide, the corner of one's mouth moves backward;

Disgust: the eyebrows fall and come close together, the cheeks, chin and upper lip go up, puckered nose, the corners of the mouth and lower lip fall, the eyes become smaller (Cortese; Butterfield, 2008 apud Igareda, 2012).

preparação das ADs na pesquisa de recepção. As cenas dos filmes apresentadas na parte final da pesquisa foram escolhidas de acordo com os parâmetros baseados na classificação dos gestos de Maria Helena Martins, como pode ser visto no quadro abaixo:

Quadro 2 – Classificação dos gestos (AD)	
1. Gestos substitutivos da fala	São pantomimas ou mímicas. É a narração através do corpo sem o uso ou com o menor uso possível da palavra. Funda-se na linguagem corporal.
2. Gestos emotivos	São gestos que revelam estado emocional das personagens e, normalmente, são caracterizados nas expressões faciais. Eles dividem-se em simples e complexos.
2.a. Gestos emotivos simples	Expressões faciais e corporais que são facilmente reconhecidas e fazem parte das emoções primárias.
2.b. Gestos emotivos complexos	Combinações de diferentes expressões faciais e corporais que podem denotar mais de um estado emocional ao mesmo tempo.
3. Gestos divergentes da fala	São gestos que se relacionam à mensagem verbal contradizendo-a.

Conforme Igareda sinaliza, é necessário encontrar as formas mais eficientes de audiodescrever os gestos e é isso que procuraremos fazer na pesquisa de recepção. Centrada nos quatro tipos de gestos acima citados, a pesquisa visa também a aprofundar na prática o debate sobre a interpretação na AD, com a participação dos usuários desse recurso de tecnologia assistiva.

No próximo capítulo, apresentaremos a metodologia da pesquisa de recepção para, por fim, analisarmos os dados obtidos na mesma. Neste capítulo, procuramos abordar as possibilidades e limites da atuação do audiodescritor, refletindo a partir da exigência de se “limitar a um mínimo a interpretação”. Como Lima diz em sua definição, a AD é uma ponte entre a imagem não vista e a imagem mental construída. A AD, ao fazer essa mediação, possibilita o acesso à informação. Sendo assim, a busca pela objetividade e neutralidade, com as quais o audiodescritor descreveria seu objeto – a imagem –, está fadada à frustração. Assim como não é possível ao audiodescritor criar livremente, já que é regido e limitado por sua historicidade. São necessárias mais pesquisas. E esse é um dos

intuitos desta tese — ser mais uma das pesquisas a refletir sobre aceitabilidade das ADs por parte de nossos públicos, no nosso caso, enfocando, principalmente, a AD de gestos e estados emocionais e o uso de adjetivos e de advérbios.