

AUDIODESCRIÇÃO DE FILMES:

EXPERIÊNCIA, OBJETIVIDADE E ACESSIBILIDADE CULTURAL

*Jéssica David** *Felipe Hautequestt*** *Virginia Kastrup****

RESUMO

O objetivo do artigo é propor diretrizes para a audiodescrição, levando em conta peculiaridades cognitivas, bem como fatores sociais e políticos da vida de pessoas com deficiência visual. O artigo discute a experiência de assistir a um filme e analisa o problema da familiaridade com o cinema, com a narrativa de cada filme e com a própria técnica da audiodescrição. O desafio é criar condições favoráveis para a atualização de experiências cognitivas, afetivas e emocionais que o filme oferece. Visa ainda examinar o problema da objetividade e de outros parâmetros da audiodescrição, sugerindo algumas diretrizes para seu desenvolvimento no Brasil.

Palavras-chave: audiodescrição; deficiência visual; acessibilidade.

AUDIO DESCRIPTION OF FILMS:

EXPERIENCE, OBJECTIVITY AND CULTURAL ACCESSIBILITY

ABSTRACT

The aim of this paper is to propose guidelines for audio description, taking into account cognitive peculiarities, as well as social and political factors of people with visual impairment. The paper discusses the experience of watching a movie and analyses the problem of familiarity with the cinema, with the narrative of each film and with the technique of audio description itself. The challenge is to create favorable conditions for the promotion of cognitive, affective and emotional experience that the film offers. It also aims to examine the problem of objectivity and other parameters of audio description, suggesting some guidelines for its development in Brazil.

Keywords: audio description; visual disability; accessibility.

*Graduanda em Psicologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

E-mail: jessicasdavid@gmail.com

**Graduando em Psicologia na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

E-mail: fhautequestt@gmail.com

***Doutora em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1997), Professor Associado da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de Psicologia Geral e Experimental. Endereço: Av. Pasteur, 250 - Pav. Nilton Campos 2º andar, Urca, Rio de Janeiro, RJ – Brasil.

E-mail: virginia.kastrup@gmail.com.

Nos últimos anos, tem-se observado uma preocupação crescente nos diversos setores da sociedade com a inclusão cultural dos deficientes visuais. São muitos os esforços voltados para o desenvolvimento de estratégias inclusivas que lhes permitam uma apropriação efetiva do espaço cultural. Entre tais iniciativas de acessibilidade, encontra-se a audiodescrição, uma tecnologia social cujo objetivo é viabilizar a acessibilidade dos deficientes visuais a filmes, peças de teatro, espetáculos de dança, programas de TV etc. No Brasil, a primeira definição legal foi estabelecida na Portaria Nº 310, de junho de 2006, segundo a qual a audiodescrição “corresponde a uma locução, em língua portuguesa, sobreposta ao som original do programa, destinada a descrever imagens, sons, textos e demais informações que não poderiam ser percebidos ou compreendidos por pessoas com deficiência visual” (BRASIL, 2006), inspirada em publicações anteriores de pesquisadores brasileiros tais como Eliana Franco, Vera Santiago Araújo e Francisco Lima. Quando aplicada a filmes, a audiodescrição consiste basicamente na descrição verbal das imagens visuais e ocorre nos intervalos entre as falas do narrador ou dos personagens em cena. É desse tipo de audiodescrição que este artigo se ocupa. As recomendações da Portaria Nº 310 constituíram um primeiro e importante passo para a causa da acessibilidade. Todavia, elas são de caráter muito geral e inicial. O debate no âmbito da psicologia tem como finalidade levantar questões cognitivas e políticas implicadas no uso da audiodescrição e fortalecer seu desenvolvimento no país.

Com o intuito de realizar uma pesquisa sobre o tema, reunimos um grupo de deficientes visuais do Instituto Benjamin Constant (IBC),¹ no Rio de Janeiro. Já no primeiro encontro, um dos participantes relatou que nunca havia ido ao cinema. Ele possui baixa visão adquirida. Antes do agravamento de sua condição visual, trabalhava como cozinheiro num restaurante e, em virtude de sua rotina diária, nunca pôde ir ao cinema. Seu relato contrasta com o que nos disseram outros dois participantes, que não só frequentam salas de exibição com regularidade, como estão sempre assistindo a filmes² em casa. Eles são casados, possuem cegueira precoce e cultivaram a prática de ir ao cinema desde a infância. Ele é reabilitando do IBC e ela, professora de Braille na mesma instituição. Para outros deficientes visuais, a relação com o cinema se desenrolou de forma diferente. É este o caso de um segundo casal com quem trabalhamos, ela cega congênita, ele completamente cego aos 20 anos. Nenhum dos dois tinha o costume de ir ao cinema ou mesmo de assistir a filmes em casa. Até que passaram a integrar o corpo de alunos e usuários do IBC. O setor de reabilitação volta e meia promove passeios e idas ao cinema, reunindo professores, reabilitandos e acompanhantes. Desde que começaram a assistir a filmes, eles não pararam mais. Atualmente, não abrem mão disso. Por esses relatos, já se verifica que o grupo de deficientes visuais com quem trabalhamos nessa pesquisa apresenta uma grande diversidade no que se refere à sua familiaridade com o cinema.

O leitor poderia perguntar qual haveria de ser o interesse em desenvolver estratégias inclusivas para produtos culturais que parecem fortemente ancorados na visão, como é o caso do cinema. A resposta surge quando ouvimos os principais interessados na causa da audiodescrição: a saber, os próprios deficientes

visuais. De fato, muitos expressam o desejo de ir ao cinema. Se tomarmos como exemplo uma pessoa que tenha perdido a visão já na idade adulta e que, até então, tenha cultivado o hábito de ir ao cinema, compreendemos rapidamente a importância dela poder conservar o antigo prazer. Para uma pessoa que nunca tenha ido ao cinema antes, e que se veja lançada na condição da cegueira, o desejo pode não se colocar imediatamente. Mas talvez as oportunidades tenham sido escassas, mesmo quando enxergava. Além disso, é possível que a ausência de filmes audiodescritos nos circuitos de cinema seja uma das fortes causas do desinteresse de muitos cegos por esta arte. Nesse sentido, a audiodescrição pode produzir o desejo de assistir a filmes e fazer com que pessoas com deficiência visual participem do movimento cultural da cidade e encontrem, inclusive, novas maneiras de habitar o espaço público, saindo do isolamento que lhes é por vezes imposto.

Além da ida ao cinema, existe ainda a prática muito comum de assistir a filmes em casa, pela TV, DVD ou computador. Neste caso, os deficientes visuais geralmente contam com uma audiodescrição informal, feita por familiares e amigos. Trata-se de uma descrição mais viva, permeada de emoção, que ocorre no improviso e no calor do acontecimento, já que o descritor também está diretamente interessado no filme. Decerto, tal descrição carece de um cuidado técnico e formal. Por outro lado, é feita por pessoas acostumadas ao convívio com deficientes visuais, o que as torna sensíveis ao que pode ser mais necessário e interessante para a descrição. É preciso ainda reconhecer que alguns cegos gostariam de assistir a filmes estando sozinhos, de modo autônomo. Trata-se de assegurar também a eles essa possibilidade. Assim, a pergunta do leitor quanto à pertinência de estratégias inclusivas como a audiodescrição recebe uma resposta simples e direta: “ela é uma reivindicação das pessoas com deficiência visual”. No Brasil, o desafio atual é produzir uma audiodescrição em larga escala e de qualidade, que atenda às expectativas e necessidades do público deficiente visual para assistir a filmes, tanto no cinema como em casa.

Diversas leis, decretos e portarias têm sido formulados pelo Ministério das Comunicações em prol da chamada eliminação de barreiras na comunicação, visando a garantir o direito de acesso à informação, à comunicação, à cultura e ao lazer. Entre tais documentos, destacamos três portarias. A N° 310, já citada anteriormente, previa que as emissoras de TV passassem a veicular, dentro de até dois anos, duas horas diárias de programação acessível em sua grade, com Libras, *closed caption*³ e audiodescrição. Em 2008, ao final desse prazo, as emissoras recorreram, argumentando que a quantidade de profissionais especializados em audiodescrição era insuficiente para suprir tal demanda. O Ministério das Comunicações lançou, então, a Portaria N° 466, que concedia mais 90 dias para a qualificação desses profissionais e a implementação dos recursos de acessibilidade. Antes do término desse novo prazo, o Ministério das Comunicações suspendeu novamente a obrigatoriedade, até 30 de janeiro de 2009, para a realização de uma nova consulta pública. Mas, em 26 de novembro desse mesmo ano, o Diário Oficial da União publicou a minuta de uma futura portaria alterando a Norma Complementar n° 1/2006, que reduziu de duas horas diárias para duas horas semanais a exigência de transmissão de programas audiodescritos. Além disso, ela

também alterou o cronograma para o cumprimento da determinação oficial, estabelecendo um prazo de dez anos para que 24 horas semanais da programação – e não mais a programação completa – sejam audiodescritas. Naturalmente, a nova proposta enfrenta muitas críticas por parte dos deficientes visuais e outros interessados, pois ela reduz em muito o alcance político da proposta original. Consideramos que a difusão da audiodescrição no Brasil necessita da implementação de políticas públicas específicas, de investimento financeiro na área e também do desenvolvimento de tecnologias sociais construídas de modo coletivo, com a participação ativa dos deficientes visuais (KASTRUP, 2010).

Do ponto de vista cognitivo, assistir a um filme é uma experiência que requer uma suspensão da atenção aos estímulos externos e internos referentes à vida prática, como demandas diversas e preocupações cotidianas. Ela envolve um mergulho da atenção nas imagens visuais e auditivas que o filme oferece, e um deixar-se conduzir pela história, pelos personagens e pelas emoções. Tomando como ponto de partida esta ideia, a audiodescrição não deve aparecer como um estímulo externo, que desvia a atenção do filme. Ela deve estar bem integrada às demais imagens auditivas que constituirão a experiência da pessoa que não dispõe da visão. O objetivo do artigo é propor algumas diretrizes para a audiodescrição, levando em conta peculiaridades cognitivas, bem como fatores sociais e políticos que cercam a vida de pessoas com deficiência visual. O artigo discute a experiência de assistir a um filme e analisa o problema da familiaridade com o cinema, com a narrativa de cada filme e com a própria técnica da audiodescrição. O desafio é criar condições favoráveis para a atualização de experiências cognitivas, afetivas e emocionais que o filme traz consigo. Visa ainda a examinar o problema da objetividade e de outros parâmetros da audiodescrição, sugerindo algumas diretrizes para seu desenvolvimento no Brasil.

Para a realização da pesquisa, montamos um grupo de trabalho formado por pesquisadores em psicologia cognitiva, alunos de iniciação científica, profissionais de cinema e seis deficientes visuais. Essa estratégia metodológica de trabalho coletivo, denominada PesquisarCOM (MORAES; KASTRUP, 2010), está em consonância com as políticas de pesquisa presentes no campo dos *disability studies* (OLIVER, 1996; MARTINS, 2006). De acordo com essa perspectiva, o conhecimento é entendido como um processo de construção coletiva. Assim, não se trata de uma pesquisa feita “sobre” ou “para” cegos, mas “com” cegos, de modo a transformá-los em coautores do conhecimento e das tecnologias desenvolvidas. Foram promovidas sessões semanais, com a exibição de filmes, sempre acompanhadas de discussão e análise. Os filmes assistidos incluíram *Irmãos de Fé* (2004), de Moacyr Góes, e *Ensaio Sobre a Cegueira* (2008), de Fernando Meirelles, as únicas duas produções audiodescritas disponíveis em locadoras à época.⁴ Assistimos também a filmes não audiodescritos, com o objetivo de experimentar formas variadas de audiodescrever.⁵ A pesquisa bibliográfica envolveu textos sobre psicologia (JAMES, 1978[1890]; DREYFUS, 1992; VARELA; THOMPSON; ROSCH, 2003; VYGOTSKI, 1997; HATWELL, 2003; REGO-MONTEIRO; MANHÃES; KASTRUP, 2007), cinema (AUMONT, 1995; CARRIÈRE, 1995; CHION, 1990; COSTA, 2005; METZ, 1972; MERLEAU-PONTY,

1969) e audiodescrição (TURNER; MATHIEU, 2007; GERBER, 2007; PIETY, 2003, 2004). Também consultamos sites sobre audiodescrição dos Estados Unidos, França, Canadá, Alemanha e Brasil.

O CONCEITO DE FAMILIARIDADE

Já no primeiro encontro, assistimos em grupo a um trecho do filme *Ensaio Sobre a Cegueira* e algumas questões começaram a se colocar. Questões sobre a linguagem cinematográfica, o grau de detalhamento da descrição e as preferências individuais. Nesse aspecto, podemos mencionar a vez em que um dos participantes comentou que gostava de filmes de luta oriental: “Eu queria saber onde a espada atravessa o inimigo, que parte do corpo ela perfura”. Sua fala evidenciava uma expectativa muito singular, que dificilmente poderia ser prevista na elaboração da descrição; ela acenava, assim, para o fato de que nenhuma audiodescrição é capaz de contemplar as preferências de todos os espectadores. Depois de contar que nunca tinha ido ao cinema, outro participante afirmou: “Talvez, nas próximas vezes, eu possa ajudar mais, depois de assistir aos filmes algumas vezes. Quando eu estiver mais acostumado com a audiodescrição, aí vai ser mais fácil falar sobre o filme e dar uma opinião”. Esse “estar acostumado”, a que o participante se referiu, nos conduziu ao exame do conceito de familiaridade.

Foi William James (1978[1890]) o primeiro a formular a ideia de um “conhecimento por familiaridade” (*knowledge by acquaintance*), em oposição a um “conhecimento sobre” (*knowledge about*).⁶ A definição do conceito se encontra no capítulo VIII da obra *The Principles of Psychology*. O objetivo é distinguir dois tipos de conhecimento que ficam embaralhados no uso cotidiano, embora existam palavras diferentes para designá-los em várias línguas: *noscere* e *scire*, no latim; *kennen* e *wissen*, no alemão; *connaître* e *savoir*, no francês. Em português, essa diferença semântica é parcialmente expressa pelos verbos “conhecer” e “saber”.⁷ Enquanto o conhecimento “sobre”, atrelado ao verbo “conhecer”, possui um caráter mais conceitual e é mediado pela reflexão e pela elaboração discursiva, o conhecimento por familiaridade, ligado ao verbo “saber”, caracteriza-se por uma proveniência mais direta da dimensão sensível da experiência. Na primeira modalidade, o conhecimento visa a um objeto exterior constituído pela percepção; na segunda, sabe-se simplesmente, por uma apreensão intuitiva. James afirma que o conhecimento por familiaridade é aquele de cujo conteúdo, a rigor, nada podemos dizer. Quando dele falamos, uma distância já se intrometeu entre a consciência e a matéria subjetiva em que ela opera, e saltamos forçosamente para o conhecimento “sobre”. Trata-se, portanto, de um saber que não partilha da distinção fornecida pela linguagem, mantendo com a consciência uma relação de imanência. A familiaridade nos oferece um acontecimento simples e indiviso. Estou familiarizado com o sabor do tomate, com a cor vermelha e com o cheirinho de comida caseira. Sou capaz de reconhecê-los de imediato, por uma sensação de intimidade que experimento, embora eu mal os tenha discernido. Na medida em que tentar transmitir essas experiências para outras pessoas, já terei me destacado da experiência mesma e cedido lugar ao exercício do pensamento lógico. James acrescenta que, na condição de seres falantes, os humanos já revestem o mundo

ao seu redor de conhecimento “sobre”, de maneira que a percepção já é por si só plena de linguagem. Sendo assim, para apreender a experiência mais imediata do mundo, seria preciso que nos tivéssemos idealmente ao puro “isso” (it) característico da familiaridade, que é pura presença informe. Conhecemos as coisas por intermédio do pensamento lógico ou por essa via mais sensorial e menos elaborada intelectualmente e, no entanto, mais direta: a via da familiaridade. Deve-se dizer, por fim, que conhecimento por familiaridade e conhecimento “sobre” são termos relativos, diferindo não tanto em essência, mas em gradação. Para James, o conhecimento por familiaridade evolui na direção do conhecimento “sobre”.

Numa direção inversa, Hubert Dreyfus (1992) argumenta que o processo de aprendizagem transforma regras e representações, que chegam ao iniciante como instruções verbais, no conhecimento intuitivo do perito. A evolução se faz do conhecimento “sobre” para um conhecimento muito mais fino, direto e intuitivo. Um dos exemplos de Dreyfus é o do motorista, cuja perícia não se baseia em regras, representações nem tampouco na elaboração intelectual. Outros exemplos são o da cozinheira e o do jogador de futebol. Para abordar esse mesmo processo, Francisco Varela (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 2003) formula o conceito de corporificação do conhecimento. O conhecimento mais evoluído é aquele em que as representações mentais são eliminadas e o acoplamento com o mundo se faz de modo direto, corporificado e intuitivo (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 2003). A experiência direta não é fácil e é, às vezes, uma conquista, e não uma etapa a ser superada. É este conhecimento mais fino que cria condições para a inventividade, ou seja, para a criação de experiências e ações cognitivas novas (KASTRUP, 2001).

Consideremos o exemplo do aprendizado de uma língua estrangeira. De início, tenho um conhecimento das regras gramaticais e do significado de algumas palavras, mas não consigo ler ou conversar nesse idioma sem um constante esforço de tradução. Todo iniciante sente-se compelido a traduzir os vocábulos e expressões que ouve ou lê, para que compreenda conscientemente as estruturas frasais, os jogos de linguagem etc. Porém, conforme ganho domínio do idioma, aquele conhecimento “sobre”, que eu antes manuseava sem muita segurança, começa a se corporificar, tornando-se conhecimento por familiaridade. O esforço refletido e consciente se vê gradualmente reduzido, até que me flagro conversando com fluência, criando frases novas e sendo capaz de experimentar um outro modo de pensar. Converto-se, assim, o conhecimento “sobre” em conhecimento por familiaridade.

A familiaridade parece remeter a uma sensação de aconchego, de sentir-se em casa, sentir-se à vontade. Experimentamos tal sensação nas mais diversas situações do dia a dia. Quando me acho estirado no sofá de casa, após um dia agitado e cansativo, e ouço a música de um velho cd de jazz, o que se passa? Se volto minha atenção para a música, o estado em que me encontro difere do mero relaxamento. Mas certamente também não se confunde com a atitude de prontidão e alerta que sustento ao longo do dia para responder às exigências cotidianas e solucionar com eficiência os problemas que o mundo exterior me coloca. Esse estado no qual me deixo levar pela música de meu antigo e querido cd pode ser

descrito como uma sensação de calor e intimidade, de cumplicidade e entrega à experiência. O simples fato de me ver envolvido por um ambiente e uma música que conheço bem é capaz de lançar minha atenção em outra sintonia.

Cabe sublinhar que, embora existam gradações, transformações e passagens do conhecimento “sobre” para o conhecimento por familiaridade, e vice-versa, eles não se substituem. Em nosso caso, a audiodescrição, por sua natureza verbal, porta a marca de um conhecimento “sobre”. Por isso, ela não é capaz nem deve ser concebida para substituir a experiência direta do espectador. Por certo, ela pode ser meramente informativa e funcionar bem. Todavia, consideramos que o desafio é fazer com que ela componha com as falas dos personagens e com os demais elementos sonoros do filme, entrando em ressonância com eles, e produza um conjunto articulado e dotado de sintonia afetiva. É esse conjunto que será apreendido pela experiência direta do espectador. Neste caso, a linguagem utilizada na audiodescrição é um conhecimento capaz, ao mesmo tempo, de propagar sensações. Ela não possui apenas uma dimensão lógica e intelectual, mas também afetiva.

Assistir a um filme, seja ele audiodescrito ou não, pode dar lugar a experiências de encantamento, recolhimento, alegria, medo, tristeza, surpresa e estranhamento. Algumas delas, de caráter enigmático, têm a potência de colocar problemas e forçar a pensar. Elas suscitam a reflexão. Neste caso, o conhecimento “sobre” é desencadeado por uma estranha familiaridade com o enigma, ou seja, pela sensação direta do caráter problemático de uma cena, um personagem ou um momento do filme. Esse processo de reflexão está além dos limites da audiodescrição propriamente dita, embora ela possa ajudar a propiciá-lo.

Examinemos um exemplo mais próximo. Combino de ir ao cinema com os amigos e, no momento em que me acomodo no assento da sala de exibição, minhas inquietações pessoais se esvaem e estou pronto para imergir no filme. Sabemos que grande parte da magia do cinema provém daquilo que os videntes – como são denominados os que enxergam, no campo da deficiência visual – chamam de “escurinho do cinema”, mas que não se resume a um simples ambiente escuro, incluindo vários registros sensoriais: o geladinho do ar-condicionado, as poltronas acolchoadas, o cheirinho de pipoca, a acústica da sala, o tapete macio etc. Tais elementos respondem em conjunto por uma sensação de familiaridade, que concorre para suspender a atenção das demandas externas e preocupações internas, preparando para o mergulho na experiência do filme. Mas o problema da familiaridade não acaba aí. Veremos que a familiaridade com a linguagem do cinema teve de ser historicamente construída, assim acontece quando seguimos a narrativa de cada filme que assistimos.

FAMILIARIDADE COM O CINEMA

Uma das primeiras exposições públicas na história do cinema se deu com a projeção de uma coleção de imagens fotográficas animadas promovida pelos irmãos Lumière, no ano de 1885, em Paris. *L'Arrivée du Train en Gare* (A Chegada do Trem à Estação) assustou muitos espectadores, que saltaram de seus assentos e correram, com medo de serem atropelados pela locomotiva que seguia em di-

reção à câmera (COSTA, 2005). O início do cinema evidencia que a prática de fazer e assistir a filmes que comportem uma narrativa e uma linguagem próprias não existiu desde sempre. “Estamos tão condicionados a um modelo de cinema que nem sempre nos é fácil perceber a sua diversidade e a descontinuidade de sua história” (COSTA, 2005, p. 11).

O primeiro cinema (COSTA, 2005) se revela destituído de uma narrativa ou nos parece, atualmente, dotado de uma narrativa precária, que escapa e se desfaz a todo o momento. Notamos com facilidade as muitas descontinuidades que rompem com seus efeitos ilusórios. Assistir a um filme do primeiro período do cinema, aquele que se estendeu até 1915, nos causa por vezes certo desconforto, certa dificuldade em entender exatamente o que se passa ali. A instância narradora e a explicação das imagens se originavam fora do filme, provindo de um conhecimento prévio da história por parte do espectador ou das indicações fornecidas por um comentador durante a exibição (CARRIÈRE, 1995). No entanto, a ausência de uma estrutura narrativa autônoma não torna o primeiro cinema um cinema “primitivo”. Só para o cinema narrativo clássico é que foi fundamental inventar gradativamente um meio de representar, através de imagens, uma ficção com continuidade de tempo e homogeneidade de espaço. A narração fílmica, essa impressão de ordem independente da figura empírica de um narrador (METZ, 1972), uma vez incorporada às imagens, passou a funcionar como equivalente interno e invisível das explicações que o comentador inicialmente fornecia (COSTA, 2005). A construção de uma familiaridade com a linguagem cinematográfica parece, então, atravessar nossos modos de assistir e experimentar um filme.

[...] talvez essa linguagem tenha se tornado *familiar* demais para nós – muito pouco observada até – para continuar a manter nosso interesse. Bastaram quatro gerações de frequentadores de cinema para que a linguagem ficasse gravada em nossa memória cultural, em nossos reflexos, talvez até em nossos genes. As seqüências cinematográficas que nos envolvem e nos inundam hoje em dia são tão numerosas e interligadas que se poderia dizer que elas constituem o que Milan Kundera chama de “rio semântico”. Nele, nós e nossos pares nadamos sem esforço, encorajados por correntes *familiares*. (CARRIÈRE, 1995, p. 48, grifo nosso)

Nessa medida, estudar o que foi o primeiro cinema desnaturaliza nossos hábitos cinemáticos e evidencia a existência de uma aprendizagem cultural que se deu ao longo da história do cinema e que se atualiza na vida de cada espectador. Assim, a relação com o cinema é diferente entre pessoas que cresceram tendo o hábito de assistir a filmes e pessoas que não desfrutaram dessa mesma oportunidade. Mesmo aquelas que cultivam essa prática raramente gozam de uma familiaridade com todos os tipos de filme de modo indiferente. Existem aquelas que só costumam assistir às produções cinematográficas de teor mais comercial, que

visam apenas o entretenimento, outras que preferem o chamado cinema autoral, que já introduz um estilo próprio, e outras que apreciam o chamado cinema experimental, o qual ultrapassa os limites do já feito e cria novas linguagens.⁸

FAMILIARIDADE COM A NARRATIVA DO FILME

Devemos levar em conta em nossa análise um segundo grau de familiaridade: aquele que diz respeito ao conteúdo e à linguagem particulares de cada filme, ou seja, a seqüência dos acontecimentos que compõem a história do filme da maneira como são contados e articulados entre si. A pergunta que se coloca diz respeito à familiaridade gradual com a história de cada novo filme assistido e suas consequências para a audiodescrição.

A história de cada filme constitui sua narrativa. Não se deve confundir-la com aquilo a que chamamos de estrutura narrativa geral do cinema, que designa o modo hegemônico de se conceber a função do filme: a de contador de histórias.⁹ Quando começamos a ver um filme, o conteúdo e a forma de contar sua história ainda nos são desconhecidos. É só com o desenrolar da trama que eles se tornam, para o espectador, mais “familiares”. De fato, cada novo filme faz ao espectador um mesmo apelo: embarcar na história contada, participar do jogo que lhe é proposto, acompanhar a dinâmica que ali se desenvolve. O sucesso desse apelo junto ao público dependerá da habilidade do diretor, de um bom roteiro, de atuações convincentes e de outras qualidades técnicas. Enquanto a familiaridade com a linguagem cinematográfica cresce na medida em que assistimos a mais e mais filmes, a familiaridade com a narrativa de um dado filme tende a aumentar conforme embarcamos em sua história. Isso vale também para um filme audiodescrito.

A familiaridade com a narrativa de cada filme está atrelada, portanto, a uma série de fatores, cujo peso é variável. O processo pode diferir segundo o gênero de determinado filme. Por exemplo, um drama na maioria das vezes tem um ritmo mais lento e denso do que um filme de ação, e a narrativa de uma comédia romântica flui com uma leveza maior em relação a um *thriller*. Em segundo lugar, essa familiaridade está intimamente relacionada com a linearidade da trama. Quanto mais o filme em questão é comum, de trama linear e forma narrativa simples, menos ele exige do espectador. Por outro lado, uma trama não linear, que não obedece a uma seqüência cronológica dos fatos e possui várias idas e vindas, *flashbacks* e reviravoltas, demanda um tempo maior para a familiaridade. Tramas entrecruzadas, paralelas ou descontínuas favorecem um processo mais vagaroso e tortuoso.

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

UMA OBJETIVIDADE AFETIVA

Alguns parâmetros para audiodescrição são propostos nos vários países em que há um movimento de elaboração e implementação desse recurso de acessibilidade. Eles não configuram um quadro geral homogêneo, mas uma diretriz consensual é que a descrição nunca deve interferir no diálogo existente (TURNER; MATHIEU, 2007; GERBER, 2007; PIETY, 2003, 2004; AUDIO DESCRIPTION INTERNATIONAL (ADI), 2003; AMERICAN COUNCIL OF THE BLIND (ACB), 2009; AUDIOVISION, 2009; VERNES, 2002). Isso significa que há um espaço limitado de tempo dentro do qual a descrição deve ser feita. Em tese, a descrição é um processo infinito, mas nem tudo que poderia ser descrito, o será. Desse modo, uma pergunta que ressoa insistentemente durante o processo de elaboração da audiodescrição de um filme diz respeito ao que é relevante de ser descrito. A instrução “descreva o que você vê”, regra frequentemente ensinada no treinamento de audiodescritores (ADI, 2003; ACB, 2009), não responde à pergunta.

No cenário internacional, os estudos acadêmicos e iniciativas em audiodescrição entendem, de um modo geral, a figura do audiodescritor como a de uma testemunha ocular bem treinada. Na formação de audiodescritores, deve-se ensinar a notar os elementos visuais a que comumente não se daria atenção, tanto no sentido de ampliar o olhar quanto no de selecionar aquilo que deve ser descrito. Nessa escolha, a audiodescrição deve seguir do geral para o particular, criando primeiro um contexto (espaço, tempo, situação) para passar em seguida aos detalhes. Dependendo da situação, cabe, inclusive, fazer referência a cores, pois se sabe que muitas pessoas com deficiência visual adquirida conservam a lembrança e o significado de determinadas cores. Mesmo aquelas com cegueira congênita, embora nunca tenham visto uma cor, podem entender seu significado social em função da convivência com videntes. Por exemplo, apesar de não terem visto o branco, a cor remete ao sentido da paz.

A orientação é que a audiodescrição siga aquilo que alguns autores sugerem e que o *American Council of the Blind's Audio Description Project* (ACB, 2009) formula como os 4W: *when*, *where*, *who* e *what*. O primeiro e o segundo Ws referem-se a “quando” (*when*), indicando a hora do dia, se é claro ou escuro, nublado ou ensolarado, e a “onde” (*where*), indicando a localização da cena. Juntos, eles situam o espectador no tempo e no espaço. Em seguida, passa-se ao *who*, indicando quem está na imagem ou com o que ela se parece, fazendo referências às características físicas e relacionais do(s) personagem(s): cabelos, aspecto, características físicas marcantes, vestuário, se é pai, mãe, namorado ou mantém outro tipo de relacionamento significativo. O texto deve-se manter estritamente descritivo. Por exemplo, quando for necessário descrever a idade de dado personagem, deve-se optar por signos aproximativos, que permitam ao espectador imaginar por si próprio a idade do personagem. O último W é de “*what*”. Cabe à audiodescrição descrever o que está acontecendo e quais as ações mais importantes para uma compreensão clara da situação. Isso significa, por exemplo, descrever movimentos e gestos expressivos. A orientação mais importante é evitar inferências e interpretações subjetivas.

No Brasil, ainda não existe um conjunto de diretrizes formuladas exclusivamente para orientar o processo de audiodescrição, mas nos últimos anos começam a surgir pesquisas sobre o tema (LEÃO; ARAÚJO, 2009; LIMA;

GUEDES, L.; GUEDES, M., 2010; MACHADO, 2010; SALES; ARAÚJO, 2008; VILARONGA, 2009). A Norma Brasileira de Acessibilidade em Comunicação na Televisão (ABNT NBR 15290, 2005) não é uma lei, mas possui grande importância, posto que confere uma certificação de qualidade internacionalmente reconhecida. De acordo com essa NBR, a audiodescrição deve transmitir sucinta e objetivamente aquilo que não pode ser entendido sem a visão, evitando a descrição subjetiva. Além disso, a audiodescrição precisa ser compatível com o tipo de programação. Por exemplo, a audiodescrição de filmes de época deve portar informações que auxiliem a compreensão. Indica também a necessidade de haver distinção entre uma descrição objetiva feita em programações adultas e uma descrição poética para programas infantis.

Mas o que é uma descrição “objetiva”? Algumas vezes uma descrição objetiva tem sido entendida como aquela que não demonstra envolvimento afetivo ou emocional com o filme. Ou seja, aquela que busca manter-se neutra, como quem descreve de uma posição externa e imparcial, sem ser afetado pelo filme que é descrito. No entanto, a questão que se coloca é que a pretensa neutralidade pode produzir efeitos indesejáveis. Um mesmo tom de voz, se utilizado na audiodescrição de uma comédia, de um filme de terror ou de um documentário, pode se integrar muito bem à paisagem do filme ou então destoar dela. Na busca pela neutralidade, certas vezes se produzem descrições com vozes monocórdias, robóticas e monótonas, que estão longe de não afetar o filme. Não se trata de defender uma descrição subjetiva, mas de entender que uma descrição objetiva é diferente de uma descrição neutra, e que se pode perfeitamente abrir mão da neutralidade sem cair na interpretação subjetiva. Descrever objetivamente significa descrever da forma que melhor combina com o filme, seus sons ambientais, seu tom e seu território afetivo. Ela deve ser integrada à paisagem do filme, favorecendo o mergulho, e não aparecer como algo externo. Não se trata de interpretar o que se passa no filme, lhe atribuindo juízos de valor, mas de abrir espaço para o uso de nuances discursivas para além da dimensão formal da linguagem: uma entonação, um ritmo, um modo de dizer. E, nessa direção, a audiodescrição distingue-se de uma narração, pois narrador é aquele que conta a história sob o seu ponto de vista.

Para entender o que é uma audiodescrição com objetividade afetiva, é preciso atentar para o fato de que a linguagem cinematográfica envolve diferentes iluminações, angulações e movimentos de câmera que não são arbitrariamente definidos (AUMONT, 1995). Da mesma forma, o som é um recurso importantíssimo e muito explorado. As alternâncias entre diálogos e silêncios, a trilha sonora, os sons de fundo, tudo isso compõe a paleta sonora do filme. Merleau-Ponty (1969) afirma, a esse propósito, que a união de imagem visual e sonora configura uma totalidade nova e irreduzível. Michel Chion (1990) chama a esses jogos visuais e sonoros de *audiovisão (audio-vision)*, pois não vemos um filme, mas o *audiovemos*. Ou seja, o filme e outros objetos audiovisuais convocam uma percepção específica, a *audiovisão*, que funciona essencialmente pela projeção e contaminação recíprocas entre o ouvido e o visto – ou o sugerido em ambos os casos.

O desafio da audiodescrição é concentrar tudo isso no áudio. É preciso salientar que, quando uma pessoa cega assiste a um filme, ela não se limita a prestar atenção às falas dos personagens e à audiodescrição. Há, entre muitos deficientes visuais, uma percepção intensificada pelos demais sentidos em função da ausência da visão, que se explica pela chamada teoria da compensação sensorial.¹⁰ Cabe sublinhar que a compensação sensorial não é um dom divino nem um rearranjo fisiológico, mas é construída cognitivamente ao longo da vida da pessoa cega. Existe, mas não é espontânea ou garantida de antemão e está relacionada ao direcionamento da atenção aos estímulos auditivos, táteis, olfativos e gustativos. Dada a atenção fortemente investida na audição, a paleta sonora de um filme ganha especial relevância.

Ao contrário do que poderia parecer, descrever o máximo possível nem sempre facilita a compreensão do filme. A trilha sonora original, o som ambiente, a entonação das vozes, enfim, toda a paleta sonora do filme pode por si só fornecer preciosas pistas à pessoa cega. A descrição em excesso pode significar menos pistas a desvendar ou mesmo um velamento das pistas auditivas existentes. Além disso, a descrição em excesso muitas vezes acaba por antecipar a narrativa ou por desfazer as ambiguidades propositais do filme, retirando parte de seu encanto. A audiodescrição não deve jamais preencher aquilo que é uma lacuna no próprio filme. Por fim, o objetivo da audiodescrição não deve ser fazer com que um filme seja totalmente compreendido, porque isso não ocorre com o próprio vidente, e talvez nem seja o propósito do cineasta. Uma boa audiodescrição participa do jogo do filme, procurando, sem fazer interpretações, entrar em consonância ou em sintonia afetiva com ele. Ela não precisa se resumir a uma função informativa, mas ganha em qualidade quando consegue acompanhar a tonalidade, a atmosfera e o afeto da linguagem cinematográfica. Por outro lado, há pessoas com deficiência visual que apreciam uma audiodescrição menos preocupada com a tonalidade afetiva pelo risco dela interferir na poética do filme.

ESBOÇANDO ALGUMAS DIRETRIZES

A experiência de assistir a filmes audiodescritos é uma composição de vários fatores intimamente articulados entre si. Vimos que a linguagem cinematográfica, tal como a conhecemos hoje, não existiu desde sempre e exigiu um aprendizado por parte do espectador. Argumentamos que esse aprendizado não foi somente de ordem histórica, coletiva e cultural, mas que se repete na vida de cada pessoa. Também propusemos que, à medida que assistimos a novos filmes, constrói-se gradualmente uma familiaridade com suas narrativas. Personagens e tramas vão se tornando mais definidos conforme embarcamos no filme e acompanhamos a dinâmica que ali se desdobra. Nessa direção, assim como foi preciso familiarizar-se com os modos de assistir a filmes ao longo da história do cinema, da vida de cada pessoa e a cada novo filme, talvez seja necessário construir uma familiaridade com a própria técnica da audiodescrição. Isso significa que ela não equivaleria a óculos, que basta colocar para que o resultado se faça ver. Ela melhora com o aprendizado, que não equivale a um treinamento sobre a técnica em si, mas concerne à prática de assistir a filmes audiodescritos.

A especificidade de cada filme com sua narrativa e seu estilo próprios, bem como a diversidade do público deficiente visual, constituem o complexo cenário da audiodescrição. Não parece possível definir regras rígidas para serem diretamente aplicadas. No entanto, podemos enumerar algumas diretrizes que levam em conta as particularidades cognitivas, necessidades e possibilidades dos deficientes visuais. De saída, há uma diferença entre aqueles que têm o hábito de assistir a filmes e os que não tiveram tal oportunidade. Desse modo, impõe-se também o desafio da formação desse tipo de público.

É preciso nunca esquecer que a cegueira é uma deficiência sensorial, e não um déficit intelectual generalizado. Por essa razão, devemos afastar a ideia da audiodescrição como uma técnica que visaria explicar um filme. É preciso ter bem claro que muitas pessoas cegas e com baixa visão estão bastante acostumadas a entender um filme por meio de referências auditivas, aí compreendidos os diálogos e os demais elementos da paleta sonora. Todavia, restam momentos ininteligíveis, porque lastreados em referências exclusivamente visuais, e que podem e devem ser esclarecidos por uma boa audiodescrição. O caminho da audiodescrição não é tampouco o da interpretação. A transformação da audiodescrição numa técnica interpretativa incorre em dois equívocos básicos: primeiro, supor a existência de um sentido único para o filme a ser desvelado pelo espectador e, segundo, crer que a pessoa com deficiência visual seria incapaz de apreendê-lo. Entretanto, todo filme possui múltiplos planos de sentido, comportando diferentes interpretações, dependendo da familiaridade e das referências mobilizadas. Portanto, qualquer interpretação fornecida a título de audiodescrição recai num indesejável subjetivismo. Além disso, a pessoa com deficiência visual não tem necessidade de que lhe forneçam um sentido pronto, sendo capaz de construí-lo por si mesma, como de resto o faz qualquer vidente. Isso significa não procurar narrar, nem interpretar, muito menos explicar o filme para as pessoas com deficiência visual. O desafio é produzir uma audiodescrição minimalista, próxima de uma descrição objetivamente sintonizada à linguagem, ao ritmo e à atmosfera afetiva do filme.

Audiodescrever um filme é mais do que colocar um texto entre as falas dos personagens. Requer um cuidado maior, que diz respeito à consideração da paleta sonora com todas as pistas que ela oferece. Muitas vezes, para a surpresa de um vidente, elas são mais aproveitadas na construção do sentido pelo deficiente visual do que em geral se imagina. Por esse motivo, a melhor audiodescrição não deve ter o intuito de preencher todas as lacunas ou os espaços entre as vozes dos personagens. O silêncio em si mesmo pode ter seu valor e supostos silêncios para os videntes muitas vezes fornecem pistas importantes. Um silêncio após uma fala de um casal enamorado que troca juras de amor ao pé do ouvido pode ser a pista de uma cena de beijo. No caso de filmes estrangeiros dublados, a acuidade auditiva da pessoa cega requer cuidado na escolha das vozes dos dubladores e dos audiodescritores. Vozes idênticas ou muito semelhantes produzem inevitável confusão para o espectador cego. Nada justifica que o número de dubladores seja menor que o de personagens ou que a voz do audiodescritor seja a mesma de um deles. A economia de orçamento pode comprometer a qualidade de todo um trabalho de audiodescrição.

Enfim, é preciso que cada vez mais a audiodescrição seja estimulada e seu direito garantido. Há uma grande batalha junto a exibidores, produtores e emissoras de TV que deve ser enfrentada para a inclusão cultural de pessoas com deficiência visual. Esboçamos algumas diretrizes que estão longe de constituir um conjunto de regras fixas a serem aplicadas. A audiodescrição deve sempre comportar uma certa dose de experimentação e invenção, para tentar dar conta da singularidade de cada filme. Deve, ao mesmo tempo, envolver as pessoas deficientes visuais nesse processo. A audiodescrição de filmes é urgente e deve ser implantada imediatamente. Existem normas internacionais que já são consolidadas e que podem servir de base para a implementação no Brasil. Mas, por certo, também há adequações e experimentações a serem feitas, o que fará com que, a médio e longo prazo, a qualidade da audiodescrição seja cada vez melhor. Com este artigo, esperamos ter oferecido uma pequena contribuição para acelerar este processo.

NOTAS

¹ O Instituto Benjamin Constant é um centro de referência nacional para as questões relativas à deficiência visual, vinculado ao Ministério da Educação. Ele capacita profissionais na área, presta assessoria a escolas e instituições diversas, oferece consultas gratuitas à população, possui uma escola e oficinas de reabilitação, produz material especializado, impressos em Braille e publicações científicas. Integraram o grupo de discussão funcionários, reabilitandos e usuários em geral do IBC. Os encontros aconteceram de março a junho de 2009.

² Neste trabalho, optamos por utilizar o verbo “assistir”, em vez de “ver”, de maneira a ressaltar que outros sentidos, além da visão, compõem a experiência com os filmes.

³ Closed caption, ou legenda oculta, é um recurso que permite a exibição de legendas na TV aberta, de modo a possibilitar que deficientes auditivos acompanhem os programas transmitidos. A função precisa ser acionada por uma tecla no controle remoto ou por um menu na tela do televisor. As legendas fornecem, além das falas, a indicação de sons presentes na cena.

⁴ Em agosto de 2010, o filme Chico Xavier, de Daniel Filho, foi lançado em DVD com versão audiodescrita disponível em todas as suas cópias. Existem outros filmes audiodescritos que, no entanto, não são encontrados nas locadoras.

⁵ Os encontros foram feitos no contexto do projeto de pesquisa Práticas Artísticas e Construção da Cidadania com Pessoas Deficientes Visuais, realizado pelo Núcleo de Pesquisa Cognição e Coletivos (NUCC), do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFRJ, e pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFF, em parceria com o Instituto Benjamin Constant. Apoio FAPERJ.

⁶ A distinção será, mais tarde, retomada pelo filósofo inglês Bertrand Russell e desenvolvida por outros rumos, segundo a inspiração analítica desse autor. (Cf. RUSSELL, 1963).

⁷ Vale assinalar que, na língua portuguesa, essa correspondência não é exata, pois o verbo “saber” parece portar sentidos muito variados conforme o empreguemos no modo transitivo direto ou indireto. “Saber de” e “saber sobre”, por exemplo, podem equivaler a “conhecer”, já que abarcam formas de saber indiretas e discursivas.

⁸ Esse arranjo é por certo bastante simplificado, pois tais categorias não são exaustivas e se misturam em diferentes combinações.

⁹ Nem todos os cineastas se enquadram nesse modelo hegemônico, principalmente aqueles que imprimem um traço mais experimental aos seus trabalhos.

¹⁰ Para um aprofundamento dessa questão, conferir os trabalhos de Vygotski (1997), Hattwell (2003) e Rego-Monteiro, Manhães e Kastrup (2007).

REFERÊNCIAS

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *NBR 15290*: acessibilidade em comunicação na televisão. Rio de Janeiro, 2005. Disponível em:

<<http://www.mpdft.gov.br/sicorde/normas/NBR15290.pdf>> Acesso em: 10 jan. 2009.

AMERICAN COUNCIL OF THE BLIND. *Audio Description Standards*. 2009. Disponível em: <http://www.acb.org/adp/docs/ADP_Standards.doc> Acesso em: 15 jun. 2009.

AUDIO DESCRIPTION INTERNATIONAL. *Guidelines for Audio Description*. 2003. Disponível em: <<http://www.acb.org/adp/guidelines.html>> Acesso em: 15 ago. 2009.

AUDIOVISION. Disponível em: <<http://www.arte.tv/fr/Audiovision/403390.html>> Acesso em: 10 jun. 2009.

AUMONT, J. *A imagem*. 2. ed. Campinas: Papyrus, 1995.

BRASIL. Ministério das Comunicações. *Portaria 310*, de 27 de junho de 2006. Aprova a Norma nº 001/2006 - Recursos de acessibilidade, para pessoas com deficiência, na programação veiculada nos serviços de radiodifusão de sons e imagens e de retransmissão de televisão. Diário Oficial [da República Federativa do Brasil], Brasília, n.122, 28 jun. 2006. Seção 1, p. 34.

CARRIÈRE, J. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CHION, M. *L'audio-vision*. Paris: Nathan, 1990.

CHICO Xavier. Direção: Daniel Filho. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2010. 1 DVD.

COSTA, F. *O Primeiro Cinema*: espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Arzogue, 2005.

DREYFUS, H. La portée philosophique du connexionnisme. In: ANDLER D. (Org.). *Introduction aux sciences cognitives*. Paris: Gallimard, 1992. p. 352-373.

ENSAIO sobre a cegueira. Direção: Fernando Meirelles. Toronto: Rhombus Media, 2008. 1 DVD.

GERBER, E. Seeing isn't believing: blindness, race, and cultural literacy. *The*

Senses & Society, [S.l.], v. 2, p. 27-40, 2007.

HATWELL, Y. *Psychologie cognitive de la cécité precoce*. Paris: Dunod, 2003.

IRMÃOS de fé. Diretor : Moacyr Góes. [S.l.]: Columbia Pictures Brazil, 2004. 1 DVD.

JAMES, W. *Principles of psychology* (1890). Chicago: Enciclopedia Britannica, 1978.

KASTRUP, V. Aprendizagem, arte e invenção. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 6, n. 1, p. 17-25, 2001.

KASTRUP, V. Pesquisar, formar, intervir. In: SIMPÓSIO DE PESQUISA E INTERCÂMBIO CIENTÍFICO DA ANPEPP, 13., 2010, Fortaleza. *Anais...* Fortaleza: ANPEPP, 2010. v. 1. p. 169-182.

LEÃO, B. A., ARAÚJO V. L. S. *Cores no escuro*: audiodescrivendo carne trêmula. 2009. Disponível em: <<http://pmkbrasilaudiodescricao.blogspot.com.br/2009/07/cores-no-escuro-audiodescrivendo-carne.html>> Acesso em: 15 jul. 2010.

LIMA, F. J., GUEDES, L. C.; GUEDES, M. C. Áudio-descrição: orientações para uma prática sem barreiras atitudinais. *Revista Brasileira de Tradução Visual*, [S.l.], v. 2, n. 2, 2010. Disponível em: <<http://www.rbtv.associadosainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/28/22>> Acesso em: 5 jul. 2010.

MACHADO, F. O. Para inglês ouvir: política de adoção da audiodescrição na TV digital do Reino Unido. *Revista Brasileira de Tradução Visual*, [S.l.], v. 2, n. 2, 2010. Disponível em: <<http://www.rbtv.associadosainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/34/35>> Acesso em: 18 jul. 2010.

MARTINS, B. S. E. *E se eu fosse cego?*: narrativas silenciadas da deficiência. Portugal: Afrontamento, 2006.

MERLEAU-PONTY, M. O cinema e a nova psicologia. In: GRUNEWALD, J. L. (Org.). *A idéia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. p.17-32.

METZ, C. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MORAES, M.; KASTRUP, V. (Org.). *Exercícios de ver e não ver*: arte e pesquisa com pessoas com deficiência visual. Rio de Janeiro: Nau, 2010.

OLIVER, M. *Understanding disability: from theory to practice*. Londres: Palgrave, 1996.

PIETY, P. J. *Audio description, as visual assistive discourse: an investigation into language used to provide the visually disabled access to information in electronic texts*. 2003. 117 f. Thesis (Master of Arts in Communication, Culture and Technology)—Faculty of the Graduate School of Arts and Sciences of Georgetown University, Washington, 2003. Disponível em: <<http://cct.georgetown.edu/research/thesisdatabase/PhilPiety.pdf>>. Acesso em: 12 jun. 2009.

PIETY, P. J. The language system of audio description: an investigation as a discursive process. *Journal of Visual Impairment and Blindness*, Baltimore, v. 98, n. 8, 2004. p. 453-69.

REGO-MONTEIRO, P.; MANHÃES, L.; KASTRUP, V. Questões acerca da teoria da compensação no campo da deficiência visual. *Revista do Instituto Benjamin Constant*, Rio de Janeiro, v. 36, n. 13, p. 22-27, 2007.

RUSSELL, B. Knowledge by acquaintance and knowledge by description. In: _____. *Mysticism and Logic*. London: Allen & Unwin, 1963. p. 152-167.

SALES, W. B., ARAÚJO, V. L. S. Mudando o ponto de vista: Irmãos de Fé para cegos. In: SEMANA DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS DE PAU DOS FERROS, 6., 2008, Pau dos Ferros. *Anais... Pau dos Ferros: CAMEAM-UERN*, 2008. p. 1655-1662.

TURNER, J.; MATHIEU, S. *Audiovision ou comment faire voir l'information par les personnes aveugles et malvoyantes: lignes directrices pour la description d'images en mouvement*. Montreal: Universidade de Montreal, 2007.

VARELA, F.; THOMPSON, E.; ROSCH, E. *A Mente Incorporada*. Porto Alegre: Artmed, 2003.

VERNES, J. Audiovision sur les écrans. Yanous! Le magazine francophone du handicap, déc. 2002. Disponível em: <<http://www.yanous.com/tribus/aveugles/actu/actu021220.html>> Acesso em: 10 jun. 2009.

VILARONGA, I. A dimensão formativa do cinema e a audiodescrição: um outro olhar. In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM, 2., 2009, Londrina. *Anais... Londrina: [s.n.]*, 2009. p. 1056-1063. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais/trabalhos/pdf/Rodrigues_Iracema%20Vilaronga.pdf> Acesso em: 20 jul. 2010.

VYGOTSKI, L. *Fundamentos de Defectologia*. Madri: Visor, 1997.

Recebido em: 19 de fevereiro de 2011

Aceito em: 01 de fevereiro de 2012

