



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E CULTURA

MARCOS ALEXANDRE SENA DA SILVA

**A MORTE E A RISADA EM QUINCAS BERRO D'ÁGUA:
UM ESTUDO SOBRE A AUDIODESCRIÇÃO NUM FILME DE COMÉDIA**

Salvador
2018

MARCOS ALEXANDRE SENA DA SILVA

**A MORTE E A RISADA EM QUINCAS BERRO D'ÁGUA:
UM ESTUDO SOBRE A AUDIODESCRIÇÃO NUM FILME DE COMÉDIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Cultura, do Instituto de Letras, da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Língua e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Silvia La Regina

Salvador
2018

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Silva, Marcos Alexandre Sena da

A morte e a risada em Quincas Berro d'Água: um estudo sobre a audiodescrição num filme de comédia / Marcos Alexandre Sena da Silva. -- Salvador, 2018. 126 f. : il

Orientadora: Silvia La Regina.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Língua e Cultura) -- Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 2018.

1. Audiodescrição. 2. Tradução audiovisual. 3. Acessibilidade. 4. Comicidade. 5. Quincas Berro d'Água. I. La Regina, Silvia. II. Título.

À memória de Estácio Bezerra da Silva, meu avô, que tinha um coração enorme, o riso frouxo e a cabeça dura.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Profa. Dra. Silvia La Regina, por ter me dado a oportunidade de pesquisar audiodescrição, por ter acreditado neste trabalho, pela autonomia e pelo incentivo que me foram dados durante esta produção – e, mais do que isso, pela amizade e pelos curtos, mas intensos, momentos de aconselhamento pessoal e profissional.

Agradeço a **todos** os integrantes do TRAMAD (Tradução, Mídia e Audiodescrição), grupo de pesquisa da UFBA, pelo acolhimento, pelas ricas discussões textuais e pelas risadas em reunião.

Agradeço à Profa. Dra. Sandra Rosa Farias e à Profa. Dra. Elizabeth Reis Teixeira, por aceitarem o convite para participar da banca examinadora deste trabalho.

Agradeço ao Prof. Dr. Jorge Hernán Hierro, que me acolheu e me aconselhou, no período de estágio acadêmico.

Agradeço à Profa. Dra. Elizabeth Ramos, pela atenção, pela empatia e pelas inquietas aulas de tradução.

Agradeço a Camila Costa, minha esposa, meu amor, pela compreensão, pela dedicação, pela companhia, pela ajuda voluntária e pelos sábios conselhos relativos a este trabalho.

Agradeço à minha mãe, por tudo, sempre – e mais um pouco, pela compreensão à minha distância, quando na escrita deste trabalho.

Agradeço ao meu pai, também por tudo e sempre.

Agradeço à minha avó, pela inquestionável torcida.

Agradeço aos amigos Raul Oliveira e Susi Rosas, com quem dividi as dores e as delícias acadêmicas.

Agradeço aos amigos, colegas e familiares que, ainda que não tenham sido nomeados, foram, com certeza e com ternura, lembrados, pela curiosidade e pela disposição em discutir, de alguma forma, este trabalho.

Agradeço aos servidores técnicos-administrativos do Programa de Língua e Cultura, pela paciência e dedicação – em especial, a Ricardo, pelas respostas às minhas inúmeras perguntas.

Agradeço à CAPES, pelo apoio financeiro.

RESUMO

O presente trabalho busca contribuir para os estudos acerca da acessibilidade audiovisual, com enfoque na comicidade, a partir da audiodescrição, voltando-se, principalmente, para a inclusão social do público com deficiência visual. Também conhecida como AD e difundida como uma transformação de imagens em palavras, a audiodescrição se encaixa na definição de tradução intersemiótica, com base no conceito proposto por Roman Jakobson, em “Aspectos linguísticos da tradução”, de 1959 – estando aqui exposta numa relação que parte do livro *A morte e a morte de Quincas Berro d’Água*, de Jorge Amado, publicado em 1959, passa pelo filme *Quincas Berro d’Água*, de 2010, dirigido e roteirizado por Sérgio Machado, e se encerra nas audiodescrições propostas para as quatro cenas do longa-metragem em questão, a fim de se trabalhar os aspectos cômicos em cada uma delas. Trata-se, assim, da história de um cidadão de dupla vida: Joaquim Soares da Cunha, para sua família; para seus amigos, Quincas Berro d’Água, o “Rei dos vagabundos” da Bahia, que, como se não estivesse morto, é levado do próprio velório, pelos seus fiéis companheiros, para um passeio pelas ruas de Salvador. A audiodescrição deste trabalho foi elaborada e gravada, de forma não comercial; a opção pela utilização da linguagem (por vezes, bastante) informal, no roteiro audiodescritivo criado, objetiva dialogar a AD produzida com a comicidade do conteúdo filmado – entendendo que a obra acessibilizada não precisa fazer com que o espectador cego ou com baixa visão ria no mesmo instante e com a mesma intensidade do que o espectador normovisual.

Palavras-chave: Audiodescrição. Tradução audiovisual. Acessibilidade. Comicidade. *Quincas Berro d’Água*.

ABSTRACT

This work seeks to contribute to the studies about audiovisual accessibility, with a focus on comedy, based on audiodescription, focusing mainly on the social inclusion of the public with visual impairment. Also known as AD and disseminated as a transformation of images into words, audiodescription fits into the definition of intersemiotic translation, based on the concept proposed by Roman Jakobson in "Linguistic Aspects of Translation" from 1959 - being exposed here in a association that begins with Jorge Amado's book *Quincas Berro d'Água's death and death*, published in 1959; continues with the film *Quincas Berro d'Água*, directed and scripted by Sérgio Machado; and ends with the audiodescription pieces proposed for four scenes of the movie, in order to work on the comic aspects in each of them. It is, therefore, the story of a citizen of double life: Joaquim Soares da Cunha, for his family; for his friends, Quincas Berro d'Água, the "King of the vagabonds" of Bahia, who, as if he were not dead, is taken from his own funeral by his faithful companions for a walk in the streets of Salvador. The audiodescription of this work was elaborated and recorded, in a non-commercial way; the option of using the (sometimes quite) informal language in the audiodescriptive script aims to create the dialogue between the AD created on this work and the comedy of the film – with the understanding that the accessible work does not have to make the blind or low vision spectator laugh at the same moment and with the same intensity as the normovisual spectator.

Keywords: Audiodescription. Audiovisual translation. Accessibility. Comedy. *Quincas Berro d'Água*.

LISTA DE ABREVIATURAS

| | |
|-----------|---|
| ABL | Academia Brasileira de Letras |
| AD | Audiodescrição |
| ANCINE | Agência Nacional do Cinema |
| CAPES/MEC | Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior do Ministério da Educação |
| CIF | Classificação Internacional de Funcionalidade |
| CORDE | Coordenadoria Nacional para integração da Pessoa Portadora de Deficiência |
| DV | Deficiência Visual ou Deficiente Visual |
| EaD | Ensino a Distância |
| ESIST | <i>European Association for Studies in Screen Translation</i> |
| IBGE | Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística |
| ICIDH | Classificação Internacional de Lesão, Deficiência e <i>Handicap</i> ou <i>International Classification of Impairments, Disabilities and Handicaps</i> |
| ILUFBA | Instituto de Letras da UFBA |
| IN | Instrução Normativa |
| LC | Linguagem Cinematográfica |
| LEAD | Legendagem e Audiodescrição |
| LET | Línguas Estrangeiras e Tradução |
| LIBRAS | Língua Brasileira de Sinais |
| LSE | Legenda para Surdos e Ensurdecidos |
| MATAV | Mídia Acessível e Tradução Audiovisual |
| MEC | Ministério da Educação |
| NAPNEs | Núcleos de Apoio às Pessoas com Necessidades Específicas |
| NVDA | <i>NonVisual Desktop Access</i> |
| OMS | Organização Mundial da Saúde |
| ONU | Organização das Nações Unidas |
| PcD | Pessoas com Deficiência |
| PG | Plano Geral |
| PL | Projeção Luminosa ou Percepção Luminosa |

| | |
|---------|--|
| PPGE | Programa de Pós-Graduação em Educação |
| SBT | Sistema Brasileiro de Televisão |
| SEESP | Secretaria da Educação Especial |
| SETEC | Secretaria de Educação Tecnológica |
| SNPD | Secretaria Nacional de Promoção dos Direitos da Pessoa com Deficiência |
| TA | Tecnologia Assistiva |
| TAV | Tradução Audiovisual |
| TCA | Teatro Castro Alves |
| TEC NEP | Educação, Tecnologia, e Profissionalização para Pessoas com Necessidades Específicas |
| TRAMAD | Tradução, Mídia e Audiodescrição |
| UAB | Universidade Aberta do Brasil |
| UECE | Universidade Estadual do Ceará |
| UFBA | Universidade Federal da Bahia |
| UFC | Universidade Federal do Ceará |
| UFJF | Universidade Federal de Juiz de Fora |
| UnB | Universidade Federal de Brasília |
| UNESP | Universidade Estadual de São Paulo |
| WHO | <i>World Health Organization</i> |

LISTA DE FIGURAS

| | | |
|-----------|-----------------------|----|
| Figura 1 | Tabela de Snellen | 24 |
| Figura 2 | Plano Geral | 71 |
| Figura 3 | Plano Geral Médio | 72 |
| Figura 4 | Plano Fechado | 73 |
| Figura 5 | Plano Americano | 74 |
| Figura 6 | Primeiríssimo Plano | 75 |
| Figura 7 | Contraplano | 76 |
| Figura 8 | Plano Detalhe | 77 |
| Figura 9 | Ângulo Normal | 78 |
| Figura 10 | <i>Plongée</i> | 79 |
| Figura 11 | <i>Contra-plongée</i> | 80 |
| Figura 12 | Ângulo Frontal | 81 |
| Figura 13 | Ângulo $\frac{3}{4}$ | 82 |
| Figura 14 | Ângulo Perfil | 83 |
| Figura 15 | Ângulo de Nunca | 84 |

LISTA DE DESCRIÇÃO DAS FIGURAS

| | | |
|------------------------|-----------------------|----|
| Descrição da Figura 1 | Tabela de Snellen | 24 |
| Descrição da Figura 2 | Plano Geral | 71 |
| Descrição da Figura 3 | Plano Geral Médio | 72 |
| Descrição da Figura 4 | Plano Fechado | 73 |
| Descrição da Figura 5 | Plano Americano | 74 |
| Descrição da Figura 6 | Primeiríssimo Plano | 75 |
| Descrição da Figura 7 | Contraplano | 76 |
| Descrição da Figura 8 | Plano Detalhe | 77 |
| Descrição da Figura 9 | Ângulo Normal | 78 |
| Descrição da Figura 10 | <i>Plongée</i> | 79 |
| Descrição da Figura 11 | <i>Contra-plongée</i> | 80 |
| Descrição da Figura 12 | Ângulo Frontal | 81 |
| Descrição da Figura 13 | Ângulo $\frac{3}{4}$ | 82 |
| Descrição da Figura 14 | Ângulo Perfil | 83 |
| Descrição da Figura 15 | Ângulo de Nunca | 84 |

LISTA DE QUADROS

| | | |
|-----------|---|-----|
| Quadro 1 | Classes de acuidade visual | 26 |
| Quadro 2 | Programação com audiodescrição na TV brasileira | 88 |
| Quadro 3 | Roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 1 | 93 |
| Quadro 4 | Linha 1 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 1 | 94 |
| Quadro 5 | Linhas 2, 3, 4, 5 e 6 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 1 | 96 |
| Quadro 6 | Roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 2 | 97 |
| Quadro 7 | Linhas 6 e 7 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 2 | 99 |
| Quadro 8 | Linha 9 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 2 | 100 |
| Quadro 9 | Linha 9 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 2 | 101 |
| Quadro 10 | Linha 9 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 2 | 102 |
| Quadro 11 | Roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 3 | 103 |
| Quadro 12 | Linhas 6 e 7 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 3 | 104 |
| Quadro 13 | Linhas 8 e 9 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 3 | 106 |
| Quadro 14 | Linhas 8 e 9 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 3 | 106 |
| Quadro 15 | Roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 4 | 108 |
| Quadro 16 | Linha 1 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 4 | 111 |
| Quadro 17 | Linha 3 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 4 | 111 |
| Quadro 18 | Linha 6 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 4 | 111 |
| Quadro 19 | Linha 13 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 4 | 112 |
| Quadro 20 | Linha 2 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 4 | 112 |
| Quadro 21 | Linha 11 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 4 | 113 |

| | | |
|-----------|---|-----|
| Quadro 22 | Linhas 1, 2 e 3 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 4 | 113 |
| Quadro 23 | Linha 6 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 4 | 114 |

LISTA DE DESCRIÇÃO DOS QUADROS

| | | |
|------------------------|---|-----|
| Descrição do Quadro 1 | Classes de acuidade visual | 26 |
| Descrição do Quadro 2 | Programação com audiodescrição na TV brasileira | 88 |
| Descrição do Quadro 3 | Roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 1 | 94 |
| Descrição do Quadro 4 | Linha 1 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 1 | 94 |
| Descrição do Quadro 5 | Linhas 2, 3, 4, 5 e 6 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 1 | 96 |
| Descrição do Quadro 6 | Roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 2 | 98 |
| Descrição do Quadro 7 | Linhas 6 e 7 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 2 | 99 |
| Descrição do Quadro 8 | Linha 9 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 2 | 100 |
| Descrição do Quadro 9 | Linha 9 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 2 | 101 |
| Descrição do Quadro 10 | Linha 9 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 2 | 102 |
| Descrição do Quadro 11 | Roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 3 | 104 |
| Descrição do Quadro 12 | Linhas 6 e 7 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 3 | 105 |
| Descrição do Quadro 13 | Linhas 8 e 9 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 3 | 106 |
| Descrição do Quadro 14 | Linhas 8 e 9 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 3 | 107 |
| Descrição do Quadro 15 | Roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 4 | 109 |
| Descrição do Quadro 16 | Linha 1 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 4 | 111 |
| Descrição do Quadro 17 | Linha 3 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 4 | 111 |
| Descrição do Quadro 18 | Linha 6 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 4 | 111 |
| Descrição do Quadro 19 | Linha 13 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 4 | 112 |

| | | |
|------------------------|---|-----|
| Descrição do Quadro 20 | Linha 2 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 4 | 112 |
| Descrição do Quadro 21 | Linha 11 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 4 | 113 |
| Descrição do Quadro 22 | Linhas 1, 2 e 3 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 4 | 114 |
| Descrição do Quadro 23 | Linha 6 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 4 | 114 |

SUMÁRIO

| | | |
|-------|---|----|
| 1 | INTRODUÇÃO | 18 |
| 2 | DEFICIÊNCIA: DA INVISIBILIDADE À ACESSIBILIDADE | 22 |
| 2.1 | OS TRÊS PERÍODOS | 27 |
| 2.2 | VISOCENTRISMO | 30 |
| 3 | AS OBRAS EM QUESTÃO: A CRIATIVIDADE DE JORGE E A INTERPRETAÇÃO DE SÉRGIO | 37 |
| 3.1 | A(S) MORTE(S) DE QUINCAS BERRO D'ÁGUA | 38 |
| 3.1.1 | O livro | 38 |
| 3.1.2 | O filme | 40 |
| 3.2 | A RELAÇÃO (INTER)SEMIÓTICA ENTRE AS PARTES | 42 |
| 4 | HUMOR, COMICIDADE E RISO | 49 |
| 4.1 | OS TIPOS DE COMICIDADE | 53 |
| 4.1.1 | Os instrumentos linguísticos da comicidade | 54 |
| 4.1.2 | A mentira e a sátira | 55 |
| 4.1.3 | O exagero cômico | 55 |
| 4.2 | QUEM RI E QUEM NÃO RI | 56 |
| 5 | AUDIODESCRIÇÃO: TRADUÇÃO, CINEMA E HUMOR | 59 |
| 5.1 | A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA NA AD | 68 |
| 5.2 | AS LEGISLAÇÕES (CINEMATOGRAFICAS) AUDIOVISUAIS ACESSÍVEIS | 86 |
| 6 | A PROPOSTA AUDIODESCRITIVA – ELABORAÇÃO DO ROTEIRO E COMENTÁRIOS | 92 |
| 6.1 | CENA 1 | 93 |
| 6.1.1 | Sinopse pré-cena (audiodescrita) | 93 |
| 6.1.2 | Sobre os elementos gerais da cena | 94 |
| 6.1.3 | Sobre a linguagem cinematográfica | 95 |

| | | |
|-------|--------------------------------------|-----|
| 6.1.4 | Sobre a comicidade audiodescrita | 95 |
| 6.2 | CENA 2 | 97 |
| 6.2.1 | Sinopse pré-cena (audiodescrita) | 97 |
| 6.2.2 | Sobre as limitações tradutórias | 98 |
| 6.2.3 | Sobre a comicidade audiodescrita | 101 |
| 6.3 | CENA 3 | 103 |
| 6.3.1 | Sobre a cena (audiodescrita) | 103 |
| 6.3.2 | Sobre as limitações tradutórias | 104 |
| 6.3.3 | Sobre a narração audiodescritiva | 105 |
| 6.3.4 | Sobre a comicidade audiodescrita | 106 |
| 6.4 | CENA 4 | 108 |
| 6.4.1 | Sinopse pré-cena (audiodescrita) | 108 |
| 6.4.2 | Sobre as limitações tradutórias | 110 |
| 6.4.3 | Sobre (a AD em) Quincas Berro d'Água | 110 |
| 6.4.4 | Sobre a comicidade audiodescrita | 113 |
| 7 | CONSIDERAÇÕES FINAIS | 116 |
| | REFERÊNCIAS | 118 |

1 INTRODUÇÃO

Com base no conceito tradutório proposto por Roman Jakobson, em “Aspectos linguísticos da tradução”, publicado em 1959 (2000), a audiodescrição se encaixa no modelo intersemiótico, envolvendo dois signos diferentes: o verbal (com a elaboração do roteiro audiodescritivo) e o não-verbal (a partir de filmes, peças teatrais, obras de arte, jogos esportivos ou qualquer imagem em movimento ou estática). Também chamada de AD, primariamente voltada para pessoas com deficiência visual (pessoas cegas ou com baixa visão), a definição mais propagada de tal esfera tradutória é a de que consiste na transformação de imagens em palavras (FRANCO; SILVA, 2010). Empregada pela primeira vez em público, no Brasil, em 2003, durante o festival temático Assim Vivemos: Festival Internacional de Filmes Sobre Deficiência (FRANCO; SILVA, 2010), a audiodescrição (que completa, em 2018, uma existência “oficial” de apenas quinze anos) tem por finalidade tornar acessíveis diversos tipos de materiais visuais – incluindo filmes, o instrumento norteador deste trabalho.

Acredita-se que os dois temas-objetos desta dissertação, o gênero cômico e a audiodescrição, ainda não tenham sido abordados conjuntamente num mesmo trabalho, em pós-graduação *lato sensu*, em mestrado ou doutorado. No Brasil, destaca-se, como única referência encontrada, também em tais termos, o artigo de Letícia Schwartz – *Da arte de fazer rir: Uma reflexão acerca do humor na audiodescrição* (2016), que se concentrou em duas perspectivas, a do roteiro e a da narração; com pesquisas nas línguas inglesa e castelhana (*Approaching the audio description of humour* (2010), *The relevance of humour in Audio Description* (2009) e *La audiodescripción del humor*, de 2015)), Juan José Martínez-Sierra, que pode ser considerado o maior pesquisador desta temática, também serviu de referência para este trabalho – que buscou explorar diferentes contextos cômicos numa AD, como a linguagem a ser utilizada no roteiro, a gesticulação dos personagens e a narração empregada.

Esta dissertação está dividida em 7 capítulos, sendo o último relativo às considerações finais, e os demais sobre deficiência visual, tradução intersemiótica, comicidade, audiodescrição e a proposta audiodescritiva em questão (a parte prática: o roteiro elaborado, com comentários e marcações, estas que facilitam o trabalho narrativo, aqui registrado de modo não profissional,

para fins não comerciais). Deste modo, o presente trabalho propõe uma AD para o filme brasileiro “Quincas Berro D’Água” (2010), de Sérgio Machado, a fim de contribuir para a expansão e a afirmação da audiodescrição nacional, com enfoque no gênero da comédia; em acréscimo, discute, assim, a importância do humor no cenário da acessibilidade audiovisual – a partir da seleção de quatro cenas do filme, pensando em como retratar a comicidade presente, tornando-as, conseqüentemente, acessíveis.

Assim, o Capítulo 2, intitulado “Deficiência: da invisibilidade à acessibilidade”, destaca as transformações, relativas à deficiência, ocorridas ao longo do tempo, tanto no que se refere às terminologias (passando por *inválidos*, *incapacitados*, *defeituosos* etc.) quanto no que diz respeito a considerações ideológicas – que, hoje, promovem, no país, o *empoderamento*, que, dentre tantas questões, atribui poder de decisão e autonomia para a pessoa com deficiência. O capítulo ainda traz definições acerca da deficiência visual (desde a baixa visão à cegueira, esta de forma congênita ou adquirida), a partir de nomes como Sasaki e Vygotsky, por exemplo. Aqui, a teoria do segundo, Vygotsky, permeia todo um subcapítulo, a partir de três períodos, o místico, o biológico ou ingênuo e o científico ou sócio psicológico, que não foram desta forma nomeados por ele, mas assim entendidos, por meio dos conceitos. Tal capítulo também aborda outra importante questão e promove uma discussão acerca do visocentrismo, o fato de o sentido da visão ser sempre colocado em primeiro plano, desde Platão à cultura contemporânea, globalizada, passando ainda por Aristóteles e Descartes.

Em comunicação com a Linguística, o terceiro capítulo contrapõe abordagens de Ferdinand de Saussure e Charles Sanders Peirce: respectivamente, a *Semiologia* e a *Semiótica* (o estudo dos signos e de todas as linguagens). A partir da obra selecionada para pesquisa, o filme *Quincas Berro d’Água* (2010), o Capítulo 3 considera as definições tradutórias, a fim de contextualizar o processo, não sem antes revelar o conteúdo cinematográfico, por meio da sinopse. Com o título de “As obras em questão: a criatividade de Jorge, e a interpretação de Sérgio”, evocando uma relação intersemiótica entre as partes, o capítulo perpassa pela vida e obras dos autores: Jorge Amado e Sérgio Machado – evidenciando *A morte e a morte de Quincas Berro d’Água* (1959) e o longa-metragem que teve origem a partir de tal livro. A intenção é,

então, tratar de um tema no qual a audiodescrição está inserida, uma vez que aqui é identificada como uma tripla relação intersemiótica (neste caso, a partir da elaboração do roteiro audiodescritivo, que parte da obra realizada por Sérgio Machado, que, por sua vez, é baseada no livro de Jorge Amado).

O capítulo seguinte, de número 4, “Humor, comicidade e riso”, trata da relação entre comédia e sociedade, trazendo conceitos que têm sua origem em Platão e Aristóteles. Baseado no trabalho de Marta Rosas (2002), principalmente, e Sírio Possenti (1998), sustenta-se a tese de que, academicamente, o humor é inferiorizado; especialmente por meio de Vladimir Propp (1976 [1992]), o humor também é trabalhado, de alguma forma, sempre em contato com o filme em questão. Ao longo do capítulo, são apresentados três tipos de comicidade, como os instrumentos da linguagem, a mentira e a sátira e o exagero cômico, além do tópico sobre quem ri e quem não ri – tal seleção, baseada em Propp, se deu a partir das possibilidades de diálogo com as cenas escolhidas para análise e realização da audiodescrição. Por fim, tenta-se desvincular a imagem do humor da depreciação pessoal (o que não pode ser aplicado a certos teóricos do passado, como Bergson (1900 [2001]), e não cabe, principalmente, num trabalho acadêmico voltado para pessoas com deficiência como parte primordial e interessada).

No capítulo 5, “Audiodescrição: tradução, cinema e humor”, é retratada a admissão do audiovisual (e, posteriormente, da audiodescrição) no campo da tradução, chegando na esfera da comicidade, reunindo, assim, AD e o gênero cômico – entendendo, por meio de Martínez-Sierra (2015), que o humor pode ser criado, nos textos audiovisuais, a partir da linguagem, do som ou das imagens (e apesar de o filme selecionado abarcar as três opções, este trabalho, por conta das cenas escolhidas, se relaciona apenas com a primeira e a terceira). Por se tratar de um estudo que parte de um filme, no capítulo 5, há um destaque para a linguagem cinematográfica, com definições acerca dos planos (geral, geral médio, fechado, americano, primeiríssimo plano, contraplano, detalhe, normal, *plongée* e *contra-plongée*, além dos enquadramentos frontal, 3/4, perfil e de nuca), sendo todos apresentados a partir de exemplos retirados da própria obra cinematográfica em questão. O capítulo é encerrado com apresentação e discussão das legislações audiodescritivas, sejam elas Leis, Portarias, Decretos ou Instruções Normativas, que envolvam o cinema e a TV (incluindo uma

comparação entre a programação das Redes de Televisão Globo, Record e SBT).

Antecedendo o último capítulo, referente às considerações finais, o capítulo 6 é intitulado como “A proposta audiodescritiva – elaboração do roteiro e comentários”, ou seja, há o destaque para a criação do *script* audiodescritivo proposto para cada cena, seguido de comentários acerca das escolhas. Foram selecionadas quatro cenas – todas antecedidas por sinopses que remetem a ações anteriores, a fim de criar uma contextualização que auxilie naquele entendimento. Cada cena apresenta um roteiro que, por sua vez, contém as marcações indicadas e critérios que variaram, de acordo com o conteúdo – a linguagem cinematográfica, as limitações tradutórias, a narração da AD etc. Do primeiro ao último capítulo, o pensamento desta dissertação esteve voltada à acessibilidade, e, por isso, cada figura, quadro ou questão que remeta ao visual foi descrita, a fim de promover a acessibilidade (audio)descritiva.

2 DEFICIÊNCIA: DA INVISIBILIDADE À ACESSIBILIDADE

De acordo com a Organização Mundial da Saúde (OMS), ou *World Health Organization (WHO)*, em seu Relatório Mundial Sobre a Deficiência, publicado em 2011, sob o título *World Report on Disability*, mais de um bilhão de pessoas têm algum tipo de deficiência, o que representa cerca de 15% da população mundial. Destas, cerca de 314 milhões de pessoas ao redor do mundo têm problemas de visão, seja por enfermidades oculares ou erros de refração não corrigidos. Incluem-se, nesta contagem, 45 milhões de pessoas cegas. No Brasil, a Lei n.º 7.853/89 – que, dentre outras garantias legais, indicou a obrigatoriedade de se incluir questões específicas sobre pessoas com deficiência (PcD), termo que será adotado neste trabalho, nos censos nacionais – incorporou tal investigação ao Censo Demográfico de 1991, realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)¹. O Censo de Pessoas com Deficiência (IBGE, 2012), realizado em 2010, foi o primeiro a tratar, exclusivamente, da temática. Nele, verifica-se que mais de 45 milhões de brasileiros – ou, ainda, 23,9% da população – têm algum tipo de deficiência: visual, auditiva, motora e intelectual. Destes, 18,6% é relativo à deficiência visual, a maior ocorrência. No que concerne a regiões, o Nordeste prevalece, com 26,63% da população com pelo menos uma deficiência identificada; a Bahia, por sua vez, chega ao percentual de 25,39% de pessoas com deficiência, em 3.558.895 habitantes. Neste sentido, dentre as incontáveis abordagens importantes realizadas pelo último censo, Lenzi (2012) destaca duas: a primeira, o fato de ter partido da capacidade propriamente dita, não mais da questão da dificuldade; a segunda, a retirada do termo “incapaz” da categoria de resposta do questionário.

Este segundo fato, o da terminologia, acompanhou as mudanças ocorridas ao longo do tempo, que indicam evolução ideológica e comportamental. Neste sentido, Sasaki (2003) explica que “inválido” foi a nomenclatura que perdurou até o início do Séc. 20, apoiada em instituições, romances, leis, mídia etc.; a partir desta época até meados da década de 1960, surgiu o termo “incapacitados”, que, entre 1960 e 1980, foi substituído por “defeituoso”, “deficiente” e “excepcional”; na década de 1980, o vocábulo

¹ Contudo, Lenzi (2012) afirma que o tema da deficiência é pesquisado desde o primeiro Censo Demográfico realizado, em 1872, ainda pela Diretoria Geral de Estatística.

“deficiente” passou de substantivo para adjetivo e recebeu o acréscimo de outra palavra: “pessoas” – chegando a “pessoa deficiente”; em 1988, “pessoas portadoras de deficiência” substituiu o termo anterior e foi utilizado até 1993, gerando muita controvérsia acerca do termo “portador”; durante a década de 1990, surgiram expressões como “crianças especiais” e “alunos especiais”, incorporadas a “pessoas com necessidades especiais”. Seguindo, os anos 2000 foram marcados por eventos mundiais liderados por organizações de “pessoas com deficiência²”, expressão que faz parte do texto da Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência, adotado pela ONU (Organização das Nações Unidas), em 2007 (SASSAKI, 2003). No Brasil, a convenção em destaque foi aprovada por meio do Decreto Legislativo n.º 186/2008, e promulgado pelo Decreto n.º 6.949, em 2009. Nesta ansiosa busca pela melhor definição, por motivos diversos, chega-se a “pessoas com necessidades específicas”. Segundo Jacy (2010), o termo foi atualizado pelo programa *Educação, Tecnologia e Profissionalização para Pessoas com Necessidades Específicas* (TEC NEP/MEC), que, por sua vez, foi implantado pela Secretaria da Educação Tecnológica (SETEC) e pela extinta Secretaria da Educação Especial (SEESP), ambas do Ministério da Educação (MEC). Neste sentido, o Decreto nº 7.611, “que dispõe sobre a educação especial e o atendimento educacional especializado nas Instituições de Ensino brasileiras” (BRASIL, 2011), utiliza tal nomenclatura e serve, ainda, como base para a criação dos chamados Núcleos de Apoio às Pessoas com Necessidades Específicas (NAPNEs).

A evolução ideológica e comportamental demonstrada por tais terminologias dialoga com um maior entendimento acerca do indivíduo (suas necessidades, seus direitos), mas, também, com uma melhor compreensão sobre a maior modalidade de deficiência identificada no Brasil, a visual. Ressalta-se, assim, que o “funcionamento” da visão resulta da interação de várias atribuições visuais: “acuidade visual, campo visual, coordenação binocular, sensibilidade ao contraste, adaptação à luminosidade, adaptação à obscuridade,

² Segundo Sasaki (2003), é o termo preferido por grande parte da comunidade envolvida. Trata-se da terminologia presente na *Declaração de Salamanca*, de 1994, que valorizou o “empoderamento” da área, ou seja, o uso do poder individual para tomar decisões e controlar a situação.

visão de cores” (LEME, 2017). Assim, de acordo com Brandão (2016), a acuidade visual pode ser entendida como a aptidão ocular para distinguir os detalhes espaciais, ou seja, trata-se da capacidade que cada indivíduo tem de identificar a forma e o contorno dos objetos. Ela explica que a baixa acuidade visual ocorre quando o nível de visão é inferior ao que é considerado “normal”. Assim, os míopes, por exemplo, não possuem baixa visão, uma vez que a nitidez visual pode ser atendida com o uso de óculos ou lentes de contato. A autora ainda aponta que a forma mais correta de medir a acuidade visual é por meio da “Tabela de Snellen”³, também chamada de “Gráfico de Snellen”, representada a seguir, como Figura 1.

| | | |
|--------------------------|-----------|---------------|
| E | 1 | 20/200 |
| F P | 2 | 20/100 |
| T O Z | 3 | 20/70 |
| L P E D | 4 | 20/50 |
| P E C F D | 5 | 20/40 |
| E D F C Z P | 6 | 20/30 |
| F E L O P Z D | 7 | 20/25 |
| D E F P O T E C | 8 | 20/20 |
| L E F O D P C T | 9 | |
| F D P L T C E O | 10 | |
| P E Z O L C F T D | 11 | |

Figura 1 – Tabela de Snellen
Fonte: extraído de Brandão (2016)

Descrição da Figura 1

Imagem retangular vertical, com fundo branco e molduras, letras e números pretos, disposta em três colunas e onze linhas. A primeira coluna, à esquerda, apresenta apenas letras; progressiva e proporcionalmente, elas encolhem de tamanho e se avolumam em quantidade, na linha subsequente; a segunda enumera as linhas, numa contagem de 1 a 11; a terceira coluna, à direita,

³ Como assinala Brandão (2016), quando o sujeito não é familiarizado com o alfabeto, utiliza-se a “Tabela de Numerais” ou a “Tabela Optotipos”, aconselhada para crianças pequenas, na qual elas indicam com as mãos a direção das barras da letra “E”. Nos casos mais severos da perda visual, avalia-se se a pessoa identifica de onde vem a luz, “PL” ou projeção luminosa, e depois se ela percebe a luz, “PL” ou percepção luminosa.

também exibe apenas números, todos fracionados, numa crescente a cada linha abaixo. Tem-se, inicialmente, a sequência E 1 20/20; em seguida, F P 2 20/100; depois, T O Z 3 20/70; as letras se multiplicam e diminuem de tamanho a cada linha. No lado direito da tabela, a quarta linha apresenta o número 20/50; a quinta, 20/40; seguem como denominadores, 30, 25 e, por fim, 20, todos com o numerador também igual a 20. As linhas 9, 10 e 11 não apresentam resultados no lado direito da tabela.

A difundida avaliação ocular consiste em identificar as letras apresentadas, que diminuem sucessivamente e, como indica Brandão (2016), é realizada com a tabela posicionada a uma distância padrão da pessoa em exame. Conforme a autora, cada linha da tabela corresponde a uma fração, que representa a acuidade visual – e cada olho deve ser testado separadamente. A acuidade aparece, assim, constatada por duas partes numéricas, fracionadas, como em 20/100, quando a primeira, o numerador, é o indicador da distância entre o quadro e a pessoa, e a segunda, o denominador, representa a fileira das menores letras que o indivíduo consegue ler. Desta forma, ainda sob os ensinamentos de Brandão, a título de exemplificação, as letras “F” e “P”, da segunda linha da Tabela de Snellen, conseguem ser lidas por uma pessoa com acuidade visual 20/100 à distância de 20 metros; uma pessoa com acuidade visual total identifica essas mesmas letras da tabela à distância de 100 metros.

Neste cenário, destaca-se que, a partir do exame oftalmológico, no qual a avaliação também ocorre por meio da Tabela de Snellen, é possível identificar e diferenciar a cegueira e a baixa visão (ou visão subnormal, ou, ainda, ambliopia) – sendo esta última,

[...] complexa, devido à variedade e à intensidade de comprometimentos das funções visuais [que] englobam desde a simples percepção de luz até a redução da acuidade e do campo visual que interferem ou limitam a execução de tarefas e o desempenho geral. (SÁ; CAMPOS; SILVA, 2007, p. 16).

A diferenciação entre cegueira e baixa visão é, ainda, abordada pelo art. 5º do Decreto n.º 5.296/2004, que “estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida” (BRASIL, 2004). Porém, o referido artigo faz um adendo à concepção de deficiência visual, entendendo que esta se compreende em/na:

cegueira, na qual a acuidade visual é igual ou menor que 0,05 no melhor olho, com a melhor correção óptica; a baixa visão, que significa acuidade visual entre 0,3 e 0,05 no melhor olho, com a melhor correção óptica; os casos nos quais a somatória da medida do campo visual em ambos os olhos for igual ou menor que 60° [sessenta graus]; ou a ocorrência simultânea de quaisquer das condições anteriores (BRASIL, 2004, p. 2).

Para fins de entendimento, um quadro referente ao tema, intitulada, aqui, “Quadro 1”:

| Classe | Acuidade | % |
|----------------------|---------------------|-----------|
| Normal | 20/12 a 20/25 | 150 a 80 |
| Próximo do normal | 20/30 a 20/60 | 60 a 30 |
| Baixa visão moderada | 20/80 a 20/150 | 25 a 12 |
| Baixa visão severa | 20/200 a 20/400 | 10 a 5 |
| Baixa visão profunda | 20/500 a 20/1.000 | 4 a 2 |
| Próximo à cegueira | 20/1.200 a 20/2.500 | 1,5 a 0,8 |
| Cegueira total | SPL ⁴ | SPL |

Quadro 1 – Classes de acuidade visual

Fonte: Adaptado pelo autor, a partir do portal Veja (2010)⁵

Descrição do Quadro 1

Tabela retangular horizontalizada, dividida em três colunas e oito linhas. A primeira linha possui fundo em cinza escuro; as outras se alternam entre cinza claro e branco. As colunas se referem a classe, acuidade e porcentagem, respectivamente, da esquerda para a direita. As linhas apresentam os seguintes resultados: “Normal, com acuidade de 20/12 a 20/25, e entre 150 a 80%”; “Próximo do normal, com acuidade entre 20/30 e 20/60, com porcentagem de 60 a 30”; “Baixa visão moderada, com acuidade de 20/80 a 20/150, entre 25 a 12%”; “Baixa visão severa, com acuidade entre 20/200 e 20/400, com porcentagem de 10 a 5”; “Baixa visão profunda, entre 20/500 e 20/1.000 de acuidade, e 4 a 2%”; “Próximo a cegueira, com acuidade 20/1.200 a 20/2.500, e porcentagem entre 1,5 e 0,8”; a última fileira, classificada como “Cegueira total”, não aponta percepção luminosa, tanto no item de acuidade quanto na porcentagem.

Em acréscimo ao exposto, Batista e Enumo (2000) explicam que a deficiência visual pode ser congênita ou adquirida. Delou *et al.* (2009) complementam: a primeira é caracterizada como a que nasce com o indivíduo, podendo ser hereditária ou oriunda de complicações ocorridas durante a

⁴ Trata-se da acuidade visual sem percepção luminosa.

⁵ Disponível em: <<http://www.veja.com.br/baixavisao/>>. Acesso em: 16 ago. 2017.

gestação; a segunda, por sua vez, se apresenta no decorrer da vida do indivíduo, ou seja, ele nasce em plena atividade e depois, por alguma complicação, a perde – devido a causas orgânicas ou acidentais (SÁ; CAMPOS; OLIVEIRA, 2009). Albuquerque, Sousa e Guimarães (2015) vão além e afirmam que a deficiência congênita também pode se manifestar até os cinco anos de idade e que a adquirida é causada por meio de enfermidades ou acidentes após os cinco anos de vida. Nessa linha, Ormelezi (2006) afirma que, ao perder a visão até essa idade, a criança não terá uma memória visual, da qual poderia realizar as construções mentais das imagens, cores e luzes, às quais já teve acesso.

2.1. OS TRÊS PERÍODOS

Em *El niño ciego*, de 1929 (1997), Vygotsky propôs uma tríade periodal acerca da deficiência e dos seus elementos ao longo do tempo. Os períodos não foram nomeados, mas caracterizados como (a) místico, (b) biológico ou ingênuo e (c) científico ou sócio psicológico. No primeiro, compreendido entre a Antiguidade (por volta de 4.000 a.C. e 476 d.C.), a Idade Média (entre os Séc. 10 e 15) e a História Moderna (concebida, aproximadamente, entre 1453 e 1789), a deficiência, seja ela de qualquer ordem, como aponta Silva (1986), era entendida como uma miséria, uma infelicidade da humanidade. Há, neste período, uma contradição: segundo o autor, por um lado, o cego era tratado como inválido e indefeso, chegando a ser abandonado à própria sorte; por outro, era considerado portador de uma força mística superior, ou demoníaca ou resultante de punições das divindades ou dos seres superiores.

O segundo período⁶ proposto por Vygotsky corresponde à época do Iluminismo, no Séc. 18, e trouxe uma nova compreensão acerca do tema. A mística deu lugar à ciência. Segundo o autor, um grande feito histórico da época

⁶ Vale ressaltar que, nessa época, segundo Silva (1986), houve um grande feito: em 1819, um oficial do exército francês, Charles Barbier, apareceu com uma novidade: adaptar o que chamou de “sonografia” para o uso dos cegos. Tratava-se de um processo de escrita codificada e expressa por pontos salientes, com representação em 36 sons básicos da língua francesa. Alguns anos mais tarde, em 1833, surgiu, nos Estados Unidos, o primeiro livro para cegos – um alfabeto criado pelo educador Frielander. Porém, informações antagônicas britânicas davam conta de que o primeiro livro para cegos já havia surgido, em 1827, na Inglaterra. Contudo, antes mesmo de tais fatos, em 1825, o francês Louis Braille, baseando-se na ideia de Charles Barbier, desenvolveu seu sistema: com apenas seis pontos em relevo, conseguiu noventa e seis símbolos para letras comuns e acentuadas, números e pontuação. Na França, a adoção a tal sistema só ocorreu em 1854, dois anos após a morte do seu idealizador.

se deu com os avanços da psicologia, que levou à criação da educação e do ensino para os cegos – incorporando-os, mesmo que ainda de forma precária – à vida social e à cultura. Vygotsky ainda registra que a época também ficou marcada pelo entendimento de compensação dos órgãos, ou seja, haveria, neste sentido, por exemplo, uma elevação das funções do tato e do olfato para um indivíduo cego. Contudo, esta concepção biológica, intitulada ingênua, pelo autor, foi rapidamente refutada, mas trouxe uma grande contribuição: o fato de que, pela primeira vez, a cegueira não foi abordada como um defeito, mas como um fator mobilizador de novas forças e funções relativas à vida e às atividades (BATISTA; ENUMO, 2000).

O terceiro período proposto por Vygotsky, classificado de científico ou sócio psicológico, é referente à Época Moderna, que ficou caracterizada por pensar numa mobilização completa do aparelho psíquico em compensação ao funcionamento insuficiente de um órgão (BATISTA; ENUMO, 2000). Trata-se, assim, de uma reorganização complexa de toda a atividade psíquica, a fim de combater o impedimento sensorial. Segundo as autoras, estimulado, o organismo buscaria, então, alternativas para compensar a perda de um órgão – por meio do desenvolvimento dos outros sentidos, não em substituição de um por outro. A título de exemplificação, elas complementam que o tato deve ser entendido como um meio importante de obtenção de informações para o cego, porém, não como uma forma de “compensação sensorial” da falta de visão. Vygotsky reconhece que a cegueira cria dificuldades a muitas atividades da vida social, porém, também entende que o problema de tal deficiência é meramente instrumental, podendo ser considerada uma força, uma fonte de manifestação das capacidades – por mais paradoxal que possa parecer. O autor enxerga potencial para um desenvolvimento normal, dependendo do ambiente físico e social ao qual o indivíduo cego está inserido. Trata-se, assim, de uma abordagem pautada na busca pela “superação do defeito” (BATISTA; ENUMO, 2000). Assim, ao contrário do que se pregava, uma priorização das “perdas” resultantes da deficiência, Vygotsky focou no indivíduo e seu potencial.

Em conformidade ao exposto, Diniz (2007) aponta, inclusive, a revisão do termo *handicap*, ou “desvantagem”, proposto pela OMS, em 1980, na Classificação Internacional de Lesão, Deficiência e *Handicap*, ou *International Classification of Impairments, Disabilities and Handicaps* (ICIDH), a fim de

sistematizar a linguagem biomédica, afirmando que o termo poderia enfraquecer o combate da questão política da deficiência. Neste seguimento, a autora afirma que a revisão da ICIDH foi concluída em 2001 e, com a divulgação da Classificação Internacional de Funcionalidade, Deficiência e Saúde (CIF), *International Classification of Functioning, Disabilities and Health*, houve uma mudança na perspectiva: passou-se a encarar a deficiência como pertencente aos domínios da saúde, com base no corpo, no indivíduo e na sociedade, não mais como uma consequência de doenças, tal como recomendado pela ICIDH.

A mudança de pensamento ao longo do tempo, refletindo em alterações terminológicas e ideológicas relacionadas às pessoas com deficiência, alcançou inúmeras vertentes. Entre elas, a da Educação Inclusiva, que apresenta paradigmas que, em termos conceituais, podem, confortavelmente, ser estendidos a outras áreas. Como aponta Aranha (2011), trata-se dos paradigmas de serviços e de suporte – ou, respectivamente, dos modelos de integração e inclusão social. O primeiro, o princípio da normalização, como indica Damaso (2011), visa inserir as pessoas com deficiência ao padrão considerado “normal”, ou seja, o indivíduo deve se adequar ao meio no qual está inserido, tornando-se agente principal dos processos, capaz de agir de forma independente; o segundo, o paradigma de suporte, busca a inclusão social, a confraternização de cidadãos em espaços que contenham acessibilidade, ou seja, define-se por entender que um ambiente ou um aparelho seja acessível para todos. Desta forma, uma sociedade plural e inclusiva se alicerça

[n]a autonomia, [n]a independência na capacidade de decisão, [n]a igualdade de oportunidades, [n]o *empowerment*, [n]a valorização da diferença, [n]a responsabilidade cívica de todos e [n]a implementação de políticas de *mainstreaming* (NEVES, 2011, p. 398).

O termo *empowerment*, ou “empoderamento”, intrínseco ao pensamento da inclusão, tem sido utilizado em diferentes áreas do conhecimento e, como indicam Romero e Souza (2008), já é considerado outro paradigma que há muito se dá nos países mais avançados. Segundo as autoras, tal modelo, “se refere à garantia de poder de decisão e de determinação para o deficiente encaminhar

sua própria vida, objetivando promover sua autonomia”⁷. Como indica Baquero (2012), a Tradição do *Empowerment* (*Empowerment Tradition*) nasceu nos Estados Unidos, na segunda metade do Século 20, e tem suas origens na Reforma Protestante, iniciada por Lutero, no Séc. 16, na Europa, num movimento de protagonismo na luta por justiça social. No Brasil, Baquero afirma que o pensamento freireano entendeu o “empoderamento” de modo mais amplo: não apenas como uma ideia individual ou psicológica, mas como um processo de ação coletiva que se dá na interação entre os cidadãos e que envolve, impreterivelmente, um desequilíbrio nas relações de poder da sociedade.

Dessa maneira, entender o indivíduo e pensar sobre ele e sobre as questões que o envolvem fazem com que a deficiência individual passe a ser compreendida de forma abrangente, não mais como uma debilidade opressora, mas como uma realidade que requer acessibilidade. Para Sasaki (2009), a acessibilidade é um paradigma da sociedade, é o processo pelo qual os sistemas sociais comuns se tornam adequados para a diversidade humana – “composta por etnia, raça, língua, nacionalidade, gênero, orientação sexual, deficiência entre outros atributos” (SASSAKI, 2009, p. 1). Todos, ele continua, com a participação da respectiva comunidade em questão na formulação e execução dessas adequações. Sobre a acessibilidade, o autor conta que, nos anos 90, houve o surgimento de importantes questões: dentre elas, (a) o desenho universal, no qual ambientes, meios de transportes e utensílios deviam ser projetados para qualquer cidadão; (b) o paradigma da inclusão e da visão da diversidade humana, ampliando a noção de acessibilidade; (c) as normas sobre a equiparação de oportunidades para pessoas com deficiência; e, por fim, (d) a “Carta para o Terceiro Milênio”, aprovada pela Assembleia Governativa da *Rehabilitation International*, em 1999, a fim de “estender o acesso a todos os recursos da comunidade” (SASSAKI, 2009, p. 9).

2.2. VISOCENTRISMO⁸

⁷ De acordo com as autoras, a citação parte de um curso ministrado pela Prof.^a Maria Cândida Soares Del-Masso, na Prefeitura Municipal de São Paulo, no dia 11/07/07.

⁸ Relacionado com a audiodescrição, o visocentrismo será tema central da Tese de Doutorado de Manoela da Silva, com o título “AD para cego ver: pondo em xeque o visocentrismo em audiodescrição”, pelo PPGE (Programa de Pós-Graduação em Educação), da UFBA, orientada pela Profa. Dra. Alessandra Barros.

O mito da caverna, uma alegoria de intenção filosófico-pedagógica, é parte constituinte do “Livro VII” de *A República*, escrita por Platão (428 a.C.-348 a.C.). O filósofo grego supõe um diálogo entre dois personagens: Sócrates, seu mentor, e Glauco. O primeiro deles sugere uma situação hipotética, na qual, desde a infância, alguns homens morariam numa caverna, com as pernas e o pescoço acorrentados. Os prisioneiros não conseguiriam se mexer ou virar a cabeça para qualquer lado; seriam forçados a olhar somente para a parede que encerra aquele local. A luz que incidiria naquela morada subterrânea pertenceria a uma fogueira distante. Entre o fogo e a caverna, uma estrada ascendente, em certo ponto, murada. Os prisioneiros enxergariam apenas as sombras de outros homens refletidas na parede, transportando pedra, madeira e toda espécie de matéria. Os sons de fora ecoariam ali dentro. Sócrates sugere, assim, que um dos homens seria libertado e, conseqüentemente, forçado a olhar o fogo e os objetos que refletiriam na caverna. Glauco subscreve a conclusão de que, inicialmente, a luz iria magoar os olhos do ex-prisioneiro, que não conseguiria enxergar bem. Contudo, entre as noites, a claridade do sol denunciaria as estações e os anos e o faria compreender as situações vividas na sua primeira morada. Para Sócrates, o ex-prisioneiro lamentaria, então, pelos que haveriam ficado na escuridão, mas se alegraria, porque teria conhecido a realidade. Se houvesse uma volta às origens, seus olhos exigiriam bastante tempo para se reabilitar ao breu; seus companheiros ririam da situação e concluiriam que sair da caverna haveria lhe causado graves danos. Em vista disso, o ideal seria nunca partir.

Salienta-se que Platão polemiza a questão da visão, metaforicamente, por meio de um simulacro. Desta forma, afora uma discussão filosófica mais ampla do texto (já que, aqui, o relevante é o enfoque nos sentidos), há uma exaltação ao visual, ao longo do capítulo – como quando Sócrates defende que “[...] a alma da maioria dos homens não é obrigada a perguntar ao entendimento o que é um dedo, porque a visão nunca lhe testemunhou ao mesmo tempo que um dedo fosse algo diferente de um dedo” (PLATÃO, entre 380 a.C. e 370 a.C. [1997, p. 274-275]); ou quando o mesmo personagem entende o olho humano como “o mais perspicaz dos órgãos do corpo” (PLATÃO, 1997 p. 286); ou, ainda, quando ele correlaciona a cegueira e o conhecimento. Tem-se, assim, exemplos de

visocentrismo, o predomínio do privilégio da visão, em relação aos outros sentidos. Sá (2011, p. 179) esmiúça o entendimento acerca da questão, ao afirmar que, neste cenário, “a visão ocupa o topo dos sentidos e o centro das atenções e dos sistemas de expressão e comunicação humana”, não como algo pontual, mas durável, cotidiano. Como aponta Martins (2006), a gênese do centrismo visual que vigora no mundo ocidental advém do pensamento grego de ver e conhecer.

Os sentidos foram, assim, temas de discussão filosófica na Grécia Antiga. Platão entendia, por exemplo, que neles estavam inclusos a visão, a audição e o olfato, mas, também, a percepção de temperatura, o medo e o desejo (KRZNNARIC, 2013). Krznaric afirma que os cinco sentidos, tais quais se tem noção (visão, audição, olfato, tato e paladar), foram propostos por Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.). O filósofo australiano indica que, neste ponto, o pensamento aristotélico refletia a obsessão dos gregos por ordem e simetria – ou seja, como havia cinco elementos (terra, ar, água, fogo e éter, a quinta essência), deveria haver cinco sentidos, que foram hierarquizados. O autor ainda afirma que, além dos sentidos tradicionais, sustentados pelo pensador grego, outros cinco foram identificados no século passado: (a) termoccepção, que permite diferenciar temperaturas – exatamente como sugerido por Platão; (b) propriocepção ou cinestesia, que explica a consciência das partes do corpo de um indivíduo em relação umas às outras e a sensação de seu movimento no espaço; (c) nocicepção, o senso da dor; (d) equilíbriocepção, o sentido de equilíbrio; (e) e magnetorrecepção, relativo ao senso de direção. Para Aristóteles, em *Da alma*, escrito entre 384 a.C. e 322 a.C. (1984, p. 11), dentre todos os sentidos, a visão é o que melhor permite o conhecimento e propicia diferenciações. Contudo, Martins (2006) assegura que, embora enfatizasse a soberania visual, Aristóteles defendia que a audição era o sentido mais importante para o desenvolvimento intelectual.

Em termos gerais, concomitantemente revolucionário e herdeiro do pensamento grego, Descartes (1596-1650) levou à tona o racionalismo clássico (CHALMERS, 1993). A perspectiva em questão entende que o conhecimento é adquirido por meio do pensamento. Em outras palavras, Chalmers explica que, para um racionalista clássico,

[...] os verdadeiros fundamentos do conhecimento são acessíveis à mente pensante. As proposições que constituem aqueles fundamentos são reveladas como sendo claras, distintas e indiscutivelmente verdadeiras pela contemplação e raciocínio cuidadosos (1993, p. 153).

Defensor de uma teoria racional, em *Discurso do Método*, de 1637 (2001), Descartes, reproduz a hierarquia sensorial presente nos clássicos gregos e entende a visão como o mais nobre e o mais completo dos sentidos. Em todo caso, o filósofo francês não considera a questão visual como determinante para o conhecimento e aponta, ainda, a notoriedade alcançada por Homero, na cultura ocidental. O (controverso⁹) autor dos clássicos *Ilíada* e *Odisseia* era (ou seria) um poeta cego – fato que revela (ou revelaria), por um lado, uma abertura para a inclusão sociocultural e intelectual de uma pessoa com deficiência visual, posto que o conhecimento era transmitido verbalmente (KRZYNARIC, 2013); por outro, indica (ou indicaria), simplesmente, uma relação de poder: como buscou Esser (*apud* Martins, 2006), embora fosse possível encontrar homens cegos ocupando grandes cargos, suas oportunidades eram estritamente ligadas à sua classe social. A discussão acerca da existência de Homero não diminui ou encerra a importância dos fatos, pois, ainda que lendário, seu nome conserva o valor de uma pessoa com deficiência visual com alta capacidade intelectual.

Em oposição ao racionalismo clássico, legitimado por Descartes, há o empirismo, liderado, em sua esfera britânica, por John Locke (CHALMERS, 1993). Aqui, como explica Chalmers, entende-se que o conhecimento é adquirido por meio da observação. Neste ponto, para um empirista,

[...] os verdadeiros fundamentos do conhecimento são acessíveis aos indivíduos através dos sentidos. Os empiristas supõem que os indivíduos possam estabelecer como verdadeiras algumas afirmações confrontando o mundo através de seus sentidos. (CHALMERS, 1993, p. 153).

Em relação à importância cultural, segundo Classen (1997), a visão começou a se distanciar dos outros sentidos a partir dos Séc. 18 e 19, também por consequência do Iluminismo. Despertado, dentre outros, por John Locke, apontado por Chalmers (1993) como um dos primeiros empiristas modernos, o chamado “Século das Luzes” tinha o objetivo de “iluminar as trevas em que se

⁹ Como esclarece Souza (2012), não existe consenso sobre a existência de Homero e sobre o período em que ele teria vivido.

encontrava a sociedade” (TALLARICO; GOLINI, 2013, p. 37). Nessa época, dois fatores serviram como pilares visocêntricos da modernidade ocidental: o primeiro, a disseminação da palavra escrita como suporte de informação e comunicação – o que consolidou o uso da imprensa e popularizou o livro impresso e a literacia (que constituiu a etapa final da passagem de uma cultura tradicionalmente baseada na oralidade do conhecimento, para um contexto fundamentado nas faculdades da escrita e da leitura) (MARTINS, 2006); o segundo momento se deu pelo reconhecimento da visão como “sentido da ciência”, como explica Martins (2006). Essa aproximação entre as áreas fez com que se percebesse que, na prática científica, a visão era o sentido mais utilizado (CHALMERS, 1993). A partir disso, as verdades empíricas do universo passaram a ser vistas, e “o conhecimento científico foi depositado em acessórios visuais, como mapas, cartas e diagramas” (KRZYNARIC, 2013, p. 117). Para Classen, a teoria da evolução, postulada por Charles Darwin, abraçou o entendimento de visão como ciência e, por conseguinte, um centrismo visual, ao concebê-la como o sentido da civilização. Desta forma, Classen considera que o olfato, o tato, o paladar e a audição, “inferiores”, perdiam importância conforme o “homem” ascendia na escala da evolução. Ela completa que, ao fim do Séc. 19 e durante o Séc. 20, a formação da visão na sociedade foi ampliada, em decorrência de tecnologias visuais de extrema importância (como a fotografia e o cinema). Por esse motivo, é possível estender a informação precedente ao século atual, o qual, conforme Krznic (2013), abriga uma sociedade hipervisual.

Na cultura contemporânea, globalizada, não apenas as tecnologias, mas muitos acessórios (sejam eles visuais ou não) se mostram propulsores da visão como sentido primordial: além da fotografia e do cinema, TV, revistas, jornais, publicidades, documentários, internet etc., apontam para uma circulação de informações não apenas orais e textuais, mas, principalmente, visuais. As chamadas mídias sociais também se solidificaram como incrementos do visocentrismo. Nesta perspectiva, apesar de, até certo ponto, o WhatsApp conseguir rechaçar tal influência, permitindo o recurso de gravação de mensagem de voz (o que facilita o uso do aplicativo pelas pessoas com deficiência visual), há um maciço compartilhamento de imagens e vídeos – o que, dessa vez, sem um mecanismo de acessibilidade, desfavorece às pessoas cegas ou com baixa visão. As postagens que envolvem fotos, *gifs* ou gravações

também podem acontecer no Snapchat, Instagram, Facebook ou qualquer outra mídia social. Desta forma, aspirando o amplo acesso, a professora baiana Patrícia de Jesus, conhecida como Patrícia Braille¹⁰, criou o projeto *#PraCegoVer*, que objetiva disseminar a cultura da acessibilidade nas redes sociais, por meio da descrição de imagens, a fim de contribuir com as pessoas com deficiência visual. O projeto faz com que os cegos ou as pessoas com baixa visão consigam ler as descrições das postagens visuais no computador ou em qualquer dispositivo móvel, com o auxílio de programas leitores de tela (como NVDA (*NonVisual Desktop Access*), Jaws, Virtual Vision, DosVox, dentre outros) capazes de transformar em voz o conteúdo dos sites. Tratando ainda de imagens, porém, de modo mais amplo, Rogoff (1998) registra que elas transmitem informação, buscam atratividade – por vezes, interatividade – causam prazer e dor, influenciam em estilo, determinam o consumo e mediam as relações de poder; definem, ainda, quem é privilegiado, quais fantasias são alimentadas etc. Além dos acessórios impulsores visocêntricos citados, a língua (seja ela falada ou escrita), em diversos casos, também fomenta o culto à visão. Deste modo, num relacionamento, é possível “estar cego de amor” ou “não conseguir enxergar” os defeitos do outro, seguindo uma mesma lógica; em circunstância parecida, mas posição invertida, é possível “fazer alguém abrir os olhos” e tomar conhecimento de uma situação; paradoxalmente, o amor, que já é adjetivado como cego, quando surgido na mirada de um primeiro encontro, é chamado de “à primeira vista”; “a primeira impressão é a que fica”, dizem; mas, como, se “as aparências enganam”?; a fim de fugir de uma possível mágoa, diz-se que “o que os olhos não veem, o coração não sente”; sobre desejos, é possível “comer com os olhos”; o ditado sentencia: “quem não é visto não é lembrado”; se houver dúvidas, pode-se “pagar para ver” ou afirmar que “só acredita vendo”; quando em discordância da sentença aplicada, há a acusação de que “a justiça é cega”; em meio à ignorância, quem pouco sabe muito sabe, ou “em terra de cego, quem tem olho é rei” etc.

Como aponta Martins (2006), o impacto de uma cultura visual na vida de uma pessoa cega ou com baixa visão vai muito além das incidências realizadas no uso cotidiano da linguagem. O autor afirma que, ao reforçar a equação entre

¹⁰ Informações obtidas a partir da própria página do projeto, no Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/PraCegoVer/>>. Acesso em 27 set. 2017.

ver e conhecer, a modernidade ampliou a importância que a visão tem para o conhecimento do mundo. Assim, associar a cegueira à inabilidade, à alienação, à fragilidade, à reclusão e a outros adjetivos depreciativos (como o fez Platão, em suas metáforas, no mito da caverna) é estimular o senso comum, de que o ignorante está na escuridão, e o incapaz de conhecer é cego (LAKOFF; JOHNSON, 1999). Neste ponto, a relação entre visão e conhecimento contrasta com o modelo social, que “aponta para a compreensão da deficiência e do seu *status quo*, como forma de opressão social e não mais como um problema de saúde” (ARAÚJO, 2012, p. 23). Em âmbitos gerais, a abordagem da deficiência como prostração vai de encontro à ideia de inclusão das pessoas cegas ou com baixa visão. Como ratifica Burci (2016), a cegueira e a baixa visão não determinam o comprometimento intelectual das pessoas. Logo, negar tal premissa reforça os estigmas visocêntricos e enclausura as pessoas com deficiência visual numa caverna, cuja única saída é assimilar a sua incapacidade e ignorância.

3 AS OBRAS EM QUESTÃO: A CRIATIVIDADE DE JORGE E A INTERPRETAÇÃO DE SÉRGIO

Nascido em Itabuna, sul da Bahia, e merecedor de diversos e importantes prêmios literários nacionais e internacionais, Jorge Amado (1912 – 2001) retratou, com maestria, o universo baiano de décadas anteriores – o linguajar, a culinária, as diferenças sociais, o sincretismo religioso e quaisquer outras representações caracterizantes de tal cultura. Neste sentido, publicou obras como *Jubiabá* (1935), *Mar Morto* (1936), *Capitães da areia* (1937), *Gabriela, cravo e canela* (1958), *Tenda dos Milagres* (1969), *Tereza Batista cansada de guerra* (1972), *Tieta do Agreste* (1977) etc. Em 1961, foi eleito para a cadeira de número 23 da Academia Brasileira de Letras (ABL), que tem como patrono José de Alencar e como primeiro ocupante Machado de Assis¹¹. Suas obras literárias, que ainda comportam exemplares em braille e em formato de audiolivro, ganharam inúmeras versões para cinema, teatro e TV. Nesta linha, o filme *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), baseado no livro homônimo de Jorge Amado, publicado em 1966, dirigido por Bruno Barreto, foi, por três décadas, o detentor da maior bilheteria nacional – tendo sido visto por 10,7 milhões de pessoas¹².

Em 1959, o escritor baiano publicou a novela *A morte e a morte de Quincas Berro d'Água*, que também ganhou uma versão para a grande tela, sendo intitulada *Quincas Berro d'Água* (2010). A obra foi levada para o cinema pelo cineasta soteropolitano Sérgio Machado (nascido em 1968), que, na sua carreira, como Jorge Amado, também retrata o universo baiano, com seu múltiplo perfil cinematográfico, que passa por funções como assistente de direção, codiretor, diretor, diretor de elenco e roteirista. Tem-se, assim, obras como *3 Histórias da Bahia* (2001), *Cidade Baixa* (2005), *A coleção invisível* (2012) e *A Luta do Século* (2016). Em 2002, Sérgio Machado trabalhou pela primeira vez a partir de um texto de Jorge Amado – o que deu origem à minissérie *Pastores da Noite*, lançada pela Rede Globo de Televisão. Porém,

¹¹ As informações referentes a este capítulo foram retiradas do site oficial Fundação Casa de Jorge Amado. Disponível em: <<http://www.jorgeamado.org.br>>. Acesso em: 06 nov. 2017.

¹² Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/dona-flor-seus-dois-maridos-campeao-de-bilheteria-no-pais-por-tres-decadas-12114464>>. Acesso em: 07 nov. 2017.

não foi nesse momento o primeiro contato entre os dois baianos, o escritor e o cineasta. Segundo Tomazzoni (2010, on-line), o “apadrinhamento” aconteceu no início dos anos 1990, quando Jorge Amado assistiu ao média-metragem de Sérgio Machado, *Troca de Cabeças* (interpretado apenas por atores negros), ficou encantado com a obra e o convidou para uma conversa, na casa onde o escritor morava com sua esposa, Zélia Gattai. Após elogios, por parte do casal, Jorge Amado enviou, então, uma cópia VHS daquele trabalho para outro diretor, Walter Salles, que, por sua vez, convidou Machado para relevantes longas nacionais, como *Central do Brasil* (1998) e *Abril Despedaçado* (2001). Foi o impulso necessário para colocá-lo no cenário audiovisual brasileiro.

3.1 A(S) MORTE(S) DE QUINCAS BERRO D'ÁGUA

A morte e a morte de Quincas Berro d'Água (1959) foi o 18º livro publicado por Jorge Amado. Segundo o site oficial do escritor, o da Fundação Casa de Jorge Amado, a história do(s) falecimento(s) de Joaquim Soares da Cunha rodou o país e o mundo, muito antes de 2010, o ano de lançamento do filme, tendo tal cronologia: em 1972, uma recriação teatral, encenado pelo Teatro Livre da Bahia, Roberto Santana Produções, no Teatro Vila Velha, em Salvador; quatro anos mais tarde, em 1976, ainda na capital baiana, a peça foi levada, com a mesma direção, ao Teatro Castro Alves (TCA); em 1988, adaptação de Yvon Chaix, na França; em 1995, mais uma transposição em terras soteropolitanas – dessa vez, de Claudius Portugal, no TCA. Já em 1968, a já extinta TV Tupi produziu, em formato de telenovela, uma versão homônima; dez anos mais tarde, em 1978, uma transposição de Wálter Avancini e James Amado, *As mortes de Quincas Berro d'Água*, exibida pela Rede Globo de Televisão, por meio da série “Caso Especial”.

3.1.1 O livro

Durante quase toda sua vida, Joaquim Soares da Cunha era um funcionário exemplar, respeitado pela família e pelos colegas, um homem de foco e comprometimento, até que, aos 50 anos, sem motivo aparente, ele sai de casa e passa a viver na rua – entregando-se à bebida e às farras, na

companhia de malandros e prostitutas de Salvador, por longos dez anos. Pela renúncia ao lar e escolha de vida, sua família passa a admitir sua inexistência,

[...] a ponto de seu nome não ser mais pronunciado e seus feitos não serem mais comentados na presença inocente das crianças, para as quais o avô Joaquim, de saudosa memória, morrera há muito, decentemente, cercado da estima e do respeito de todos (AMADO, 2008, p. 15).

Há, portanto, por parte da sua família, o constrangimento de ter o nome do patriarca ligado a lugares tão escusos e imorais, bem como a aposta na ideia de que morre o homem e nasce, então, a lenda de um grande cidadão, pois, como aponta o próprio Amado,

Quando um homem morre, ele se reintegra em sua respeitabilidade a mais autêntica, mesmo tendo cometido loucuras em sua vida. A morte apaga, com sua mão de ausência, as manchas do passado e a memória do morto fulge como diamante (2008, p. 17-18).

A morte (social) de Joaquim representa a vida de outro cidadão: Quincas Berro d'Água,

[o] “Rei dos vagabundos da Bahia”, escreviam sobre ele nas colunas policiais das gazetas, tipo de rua citado em crônicas de literatos ávidos de fácil pitoresco, dez anos envergonhando a família, salpicando-a com a lama daquela inconfessável celebridade. O “cachaceiro-mor de Salvador”, o “filósofo esfarrapado da Rampa do Mercado”, o “senador das gafieiras”, Quincas Berro d'Água, o “vagabundo por excelência” eis como o tratavam nos jornais, onde por vezes sua sórdida fotografia era estampada (AMADO, 2008, p. 39).

A morte de Quincas, por sua vez, definitiva ou não, não foi capaz de lhe tirar do rosto o

Sorriso cínico, imoral, de quem se divertia. O sorriso não havia mudado, contra ele nada tinham obtido os especialistas da funerária. Também ela, Vanda [sua filha], esquecerá de recomendar-lhes, de pedir uma fisionomia mais a caráter, mais de acordo com a solenidade da morte. Continuara aquele sorriso de Quincas Berro d'Água e, diante desse sorriso de mofa e gozo, de que adiantavam sapatos novos – novos em folha, enquanto o pobre Leonardo [seu genro] tinha de mandar botar, pela segunda vez, meia-sola nos seus –, de que adiantavam roupa negra, camisa alva, barba feita, cabelo engomado, mãos postas em oração? Porque Quincas ria daquilo tudo, um riso que se ia ampliando, alargando, que aos poucos ressoava na pocilga imunda [do seu quarto]. Ria com os lábios e com

os olhos, olhos a fitarem o monte de roupa suja e remendada, esquecida num canto pelos homens da funerária. O sorriso de Quincas Berro D'Água. (AMADO, 2008, p. 43)

Trata-se não mais de um indivíduo correto, respeitado e respeitador, mas de um sujeito erradio, dado à vida mundana. Ao seu redor, ainda que em momento de tristeza, pela sua partida definitiva, seus fiéis companheiros: Curió, Pastinha, Cabo Martim e Pé-de-Vento – os quatro que, sabedores da vontade de Berro d'Água de não ser enterrado num caixão, tiram o amigo do próprio velório e o levam para passear, pela última vez, nos locais de Salvador que ele mais frequentava. A “despedida” de Quincas das ruas as quais ele tanto frequentava termina no mar, em meio a uma terrível tempestade, encerrando, assim, a história do maior “cachaceiro” que se tem notícia, “somando um total de três [óbitos], fazendo de Quincas um recordista da morte, um campeão do falecimento” (AMADO, 2008, p. 15).

3.1.2 O filme

Dirigido por Sérgio Machado, o filme *Quincas Berro d'Água* (2010) é ambientado na década de 1950. Neste cenário, a morte do personagem principal (interpretado por Paulo José) circula, rapidamente, pelas ruas de Salvador. A notícia abala não só os mais próximos a ele, como também sua família, que havia se mantido distante, por longos anos. Para esta, trata-se do falecimento de Joaquim Soares da Cunha, um cidadão outrora casado e pai de família, um exímio ex-funcionário público, anteriormente respeitado – um sujeito que se cansou de uma vida monótona e previsível e se tornou um homem boêmio, livre de quaisquer amarras sociais. Ao sair de casa, ele deixa para trás não só suas conquistas, mas sua esposa e sua filha, Vanda (personagem vivida por Mariana Ximenes). Reconhecido, aos 50 anos, como Quincas Berro d'Água, festejado por malandros e prostitutas do subúrbio soteropolitano, ele se torna o sujeito mais erradio da capital baiana. A mudança de vida e de alcunha representa, assim, sua primeira morte, que se dá, não por literalidade, mas pelo contexto social: em total oposição ao cidadão que representava, um homem honrado, de passo medido, pasta sob o braço, digno de todos os aplausos, o antigo Joaquim se transformou em Quincas.

Em paralelo ao boato da primeira morte, corria a história de que Joaquim teria fugido com uma italiana, filha de um comendador. Porém, por dez anos, Quincas se entregou à bebida, à farra e às “mulheres da vida”, juntamente com seus fiéis companheiros: Curió (Frank Menezes), Pastinha (Flavio Bauraqui), Cabo Martim (Irandhir Santos) e Pé-de-Vento (Luis Miranda). A curiosa alcunha, Berro d’Água, foi incorporada ao apelido no balcão da venda de Alonso (Othon Bastos), quando Quincas se serve uma bebida de uma garrafa transparente reservada. Freguês habitual, Quincas entorna, ansiosamente, um copo, supondo se tratar de cachaça; em forma de súplica, o berro de “Água” (que não bebia há anos) ecoou pelos arredores e estremeceu as estruturas do Elevador Lacerda – um dos raros momentos em que a preocupação lhe rouba do rosto o sorriso sempre debochado (característica que nem os funcionários da funerária conseguiram eliminar, em seu velório). E é justamente no velar do corpo dele que se dá a dicotomia inicial da situação: de um lado, a sua família (que, apesar de o ter renegado durante todo o tempo da esbórnica, ainda desejava o rever, pela última vez, como um homem decente, o antigo Joaquim) *versus* os seus amigos (todos “companheiros de cachaça”), que concluem que aquele homem, tão boêmio e dado à vida mundana, jamais gostaria de voltar a trajar terno e gravata, principalmente na condição que lhe restou – o que, de fato, não era um desejo do “Comandante”, que queria ter seu corpo jogado ao mar.

É a partir dos anseios de Quincas que seus amigos decidem levá-lo a se despedir dos lugares que tanto já visitou. O corpo de Berro d’Água é retirado do próprio enterro e, carregado nos braços dos companheiros, passeia pelas ruas que lhe eram tão familiares – percorrendo ladeiras, becos, terreiro e até prostíbulo. Ao fim da andança, os cinco, juntamente com Benedita Boa Bunda e Manuela (interpretada por Marieta Severo), o grande amor de Quincas, se dirigem a uma pequena embarcação, que, em meio a temporal, raios e trovoadas, chacoalha nas ondas revoltas da baía de Todos-os-Santos e lança ao mar o corpo de Berro d’Água – dá-se, assim, sua terceira morte. Neste sentido, tal contagem se dá por: (1) a transformação de Joaquim Soares da Cunha em Quincas Berro d’Água; (2) o falecimento de tal personagem, em sentido literal; (3) o óbito de Quincas, descansando nas águas do mar – pois, para seus amigos (bêbados), o “segundo falecimento” (2) não passava de mais

uma das brincadeiras de Berro d'Água. Para estes, portanto, foi o terceiro (3), o legítimo falecer de Quincas, o que finalizou de vez a(s) sua(s) história(s).

3.2. A RELAÇÃO (INTER)SEMIÓTICA ENTRE AS PARTES

Nenhum texto é inteiramente original, porque a própria linguagem em sua essência já é uma tradução: primeiro, do mundo não-verbal e, depois, porque cada signo e cada frase é a tradução de outro signo e de outra frase (PAZ, 1971 [2009], p. 13-14).

Para Saussure, de acordo com Petter (2010, p. 14), “a língua é um ‘sistema de signos’, um conjunto de unidades que se relacionam organizadamente dentro de um todo”. Neste sentido, todas as linguagens, sejam elas verbais ou não, são sistemas de signos usados para a comunicação – aspecto em comum que permitiu conceber uma ciência que estuda todo e qualquer sistema de signos (PETTER, 2010): para Saussure, *Semiologia*; para Peirce, *Semiótica* (o estudo dos signos e de todas as linguagens). Santaella (1983) conta que a Semiótica tem, simultaneamente, três origens: a União Soviética, com os trabalhos dos filólogos A. N. Viesselovski e A. A. Potiebniá; a Europa Ocidental, a partir do Curso de Linguística Geral, proferido por Saussure (que, posterior e postumamente, foi transformado em livro e publicado, a partir das notas de aulas de alguns alunos); e, por fim, os EUA, com Charles Sanders Peirce (1839 – 1914), possivelmente, o principal nome da área – que entende que um signo

[...] ou *representamen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que eu, por vezes, denominei *fundamento* do representâmen (entre 1884 e 1914 [2005, p. 46]).

Sobre a colocação do vocábulo “ideia” neste contexto, Peirce (2005) explica que se refere ao ato de continuação de um pensamento, seja quando alguém sucede e desenvolve o raciocínio de outrem ou quando alguém relembra o que estava pensando ou continua a pensar – o que se configura a mesma ideia, não uma nova (ainda que em cada instante do intervalo temporal

entre os pensamentos). Então, envolvido em “fundamento”, “interpretante” e “objeto”, para que algo que se torne signo, esse algo deve representar seu objeto, ainda que de modo arbitrário (PEIRCE, 2005). De forma bastante conhecida e reverenciada, Saussure entende que o signo é a união entre “significante” e “significado”: o primeiro se refere à imagem acústica, à impressão psíquica dos sons; o segundo, por sua vez, é o conceito que se tem, a sua representação mental (FIORIN, 2010). Em meio a tantos conceitos, Peirce (2005) entende que as pessoas exprimem o contexto à sua volta por meio de uma tríade, qual seja: (1) Primeiridade, (2) Secundidade e (3) Terceiridade – neste caso, a escolha da terminologia utilizada por Peirce foi feita por se tratar de “palavras inteiramente novas, livres de falsas associações a quaisquer termos já existentes” (SANTAELLA, 1983, p. 22). Assim, o linguista americano refere-se, respectivamente, a (1) uma categoria que abarca entendimentos acerca de possibilidade e qualidade; (2) noções de choque e reação, incompletude, caráter factual; (3) elementos de generalização, norma e lei, pensamento em signos (PIGNATARI, 2004), por meio dos quais é possível realizar interpretações. Em termos de ilustração, tem-se que:

- a) Repousando e pensando sobre a vida, aberto a todas as possibilidades, Jorge Amado se encontra numa reunião entre amigos;
- b) Um dos amigos conta a história do velório de um boêmio, no qual a dor foi transformada em festa, pela solidariedade dos seus companheiros no momento da ausência – tirando o escritor baiano da primeira situação;
- c) Jorge Amado põe-se a pensar sobre tal conjuntura e organiza suas ideias, criando *A morte e a morte de Quincas Berro d'Água*¹³.

Desta maneira, de acordo com o exemplo acima, a Terceiridade inclui a Secundidade, que, por seu turno, abrange a Primeiridade. Em outras palavras, Jorge Amado organizou suas ideias e escreveu seu livro porque ouviu, numa reunião entre amigos, a história do velório de um boêmio, no qual a dor deu lugar à alegria; a notícia lhe tirou do estado de repouso e lhe chamou a

¹³ No posfácio da obra, assinado por Affonso Romano de Sant'Anna, é exposta a origem da ideia do livro, o exemplo utilizado, contada pelo próprio Jorge Amado, quando recebeu, da Universidade Federal do Ceará (UFC), em 1981, o título de doutor *honoris causa*.

atenção. Neste sentido, como indica Santaella (1983), a ideia mais simples de uma Terceiridade é pensá-la como signo – que, de acordo com Pignatari (2004, p. 19), trazendo mais um conceito proposto por Peirce, é classificado a partir de “ícone”, “índice” e “símbolo”, sendo:

a) *ícone* (primeiridade): mantém uma relação de analogia com seu objeto (um objeto, um desenho, um som); b) *índice* (secundidade): mantém uma relação direta com seu objeto (pegadas na areia, perfuração de bala); c) *símbolo* (terceiridade): relação convencional com o objeto ou referente (as palavras em geral).

Tem-se, assim, os preceitos básicos da Semiótica peirceana (uma abordagem ligada à lógica), que abriga todas as linguagens, sejam elas verbais ou não. Neste sentido, qualquer linguagem é, invariavelmente, multimodal (o que, por conseguinte, torna a Semiótica um estudo de múltiplos modos); a escrita é projetada visualmente, e a língua falada tem qualidades sonoras muito importantes (COPE; KALANTZIS, 2000). Kress (2010) explica, então, o que são os tais “modos”: trata-se de recursos semióticos socialmente formados e culturalmente voltados para a produção de significado. Como exemplos, o autor cita imagem, escrita, música, gestos, fala, imagem em movimento, trilha sonora e objetos 3D, utilizados na representação e na comunicação. Há, portanto, uma relação entre diferentes modos, relativos a diferentes meios, sejam eles rádio, TV, dança, literatura, jornal, fotografia, cinema etc. A Semiótica auxilia, desta forma, no estabelecimento das ligações entre dois ou mais códigos, duas ou mais linguagens, contribuindo para o entendimento do mundo não-verbal: “ler” um filme, uma dança, um quadro – servindo, assim, como base de interpretação no mundo verbal, em correlação ao mundo icônico não-verbal (PIGNATARI, 2004).

Ao passear por diferentes vertentes, a Semiótica também encontra abrigo na área de tradução. Neste campo, mais vale a tripartição clássica existente, definida por Roman Jakobson (2000), que se dá nas formas interlingual, intralingual e intersemiótica: a primeira se refere a traduções entre diferentes línguas; a segunda acontece dentro de uma mesma língua – em termos de exemplificação, tem-se as recriações utilizando apenas as variações do Português, sejam elas do Brasil, de Portugal ou de qualquer outro país falante da língua portuguesa; e a terceira, por sua vez, como já apresentada,

atua como transposição da linguagem verbal para a não-verbal (ou vice-versa), podendo envolver diferentes meios. Neste sentido, em se tratando de estudos tradutórios, cabe apontar que a grande discussão que permeia a área acontece acerca da questão da fidelidade ao texto “original”, também chamado de texto de partida, o qual evidencia a (o)posição entre duas escolas da área (notabilizando apenas os extremos, uma vez que, neste meio, ainda há a Teoria dos Polissistemas, de Even-Zohar – que pode ser conferida em “Teoria dos Polissistemas”, de 1978 (2013): de um lado, o logocentrismo, que, ao questionar a autenticidade do texto de chegada, sacraliza o texto de partida, considerando o tradutor um mero transportador de significados; do outro, a concepção desconstrutivista, baseada nos pensamentos de escritores como Walter Benjamin (1923), Jacques Derrida (1971) e Stanley Fish (1980), que confronta os ideais formalistas, defendendo a tese de reafirmação por parte do tradutor (TORRES, 2009). Em sua obra intitulada *A invisibilidade do tradutor: uma história da tradução*, de 1993, Lawrence Venuti defende, em linhas gerais, a tese de que o tradutor deve reivindicar o seu lugar na obra traduzida, por meio da sua interpretação.

Destarte, os logocentristas esperam que a tradução de uma obra seja “capaz de neutralizar diferenças linguísticas, culturais e históricas, ao mesmo tempo em que idealiza[m] o chamado ‘original’ pressupondo-o capaz de se manter o mesmo apesar das diferenças inevitáveis” (ARROJO, 1993), enquanto que os desconstrutivistas atuam a partir do entendimento de que cada tradução é única, pois cada tradutor é único, bem como suas experiências – e, segundo Derrida (1971), toda tradução tem como escopo exibir-se como uma nova possibilidade. Neste contexto, a tradução é, portanto, uma interpretação, uma recriação, a partir de um entendimento particular do texto de partida. Tal viés tradutório oferece espaço ao tradutor, garantindo-o uma margem de escolha e interpretação, sem a necessidade de questionamento acerca da legitimidade da obra. A tradução passa a ser, então, não uma imposição advinda de palavras ou imagens do texto de partida, mas uma escolha feita pelo tradutor, levando em consideração todas as questões ao seu redor – incluindo, também, o seu público-alvo. Ao optar pelo objeto de partida, conseqüentemente, o tradutor se apropria daquele texto (esteja ele em linguagem verbal ou não-verbal) e oferece a sua interpretação.

Nesta lógica, Ramos (2012, on-line) defende que

Todo texto resulta de diálogos com outros textos, isto é, todo texto é construído a partir da singularidade daquele que o tecem de suas leituras, de sua visão de mundo, de sua história... É essa certeza que nos leva a descartar a ideia do “original” para se referir a uma obra da qual o tradutor parte, para construir o novo texto literário, fílmico ou de outra natureza.

Em continuidade, ela afirma que

No caso específico da tradução entre literatura e cinema, é preciso que se considere um aspecto central: trata-se de duas artes distintas, cada uma com suas especificidades, como por exemplo, o fato de que o livro é escrito por um autor, dentro do tempo que lhe é necessário e conveniente, e o filme envolve uma equipe de profissionais que trabalha para concluir o trabalho dentro de um tempo limitado, particularmente, em face dos custos de uma produção cinematográfica. É preciso, ainda, que se leve em consideração que a tradução intersemiótica poderá implicar a recriação de uma obra literária com, digamos, 280 páginas, em um filme de uma hora e quinze minutos, implicando necessidade de operações como subtração de cenas, alteração da ordem dos acontecimentos, dentre várias outras (2012, on-line).

Desta forma, é possível entender que as obras são “abertas”, “livres” e, uma vez dispostas a comercialização, estão expostas e disponíveis a recriações e apropriações. Neste sentido, em se tratando das cenas a serem audiodescritas neste trabalho, presentes no filme *Quincas Berro d'Água*, é possível admiti-las dentro do contexto intersemiótico, ao considerar que tal obra advém de um livro – tendo um diálogo entre o audiovisual e o literário (ou, em relação à audiodescrição, entre o roteiro da AD e o filme). A apropriação acontece, então, tanto por parte do audiodescritor quanto por parte do diretor e roteirista obra cinematográfica – neste caso, Sérgio Machado, ao transpor o livro para a grande tela. A fim de evidenciar a situação e elucidar tal questão, cabe, assim, apontar as diferenças entre as obras, a escrita e a fílmica (respectivamente, a de linguagem verbal e a de linguagem não-verbal). Trata-se de modificações, adições ou subtrações, que, inevitavelmente, ocorrem numa tradução intersemiótica. Desta forma, as diferenças podem ser apontadas, inicialmente, levando em consideração os títulos: na obra cinematográfica, em comparação ao livro de Jorge Amado, o vocábulo “morte” é “esquecido”, restando apenas “Quincas Berro d'Água” – tendo, assim, uma possível legitimação do processo intersemiótico, no qual, de modo intencional

ou não, Sérgio Machado ratifica a sua posição como criador do produto audiovisual em questão; sobre a figura principal, Berro d'Água, ainda com seu modo escrachado e seu sorriso debochado, este é alçado ao posto de narrador-personagem, ainda que em se tratando de um sujeito falecido (como em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880), escrito por Machado de Assis (1881), e *Sunset Boulevard* (1950), obra cinematográfica dirigida por Billy Wilder); no filme escolhido para este trabalho, Vanda, a filha de Quincas, ganhou malícia e alguns anos (passando da infância para a idade adulta), e a personagem Benedita Boa Bunda ganhou vida, já que não existiu na obra escrita; até mesmo os dizeres finais de Quincas foram alterados, sendo, na obra escrita (2008, p. 91-92):

- 1 *“Me enterro como entender*
- 2 *Na hora que resolver.*
- 3 *Podem guardar seu caixão*
- 4 *Pra melhor ocasião.*
- 5 *Não vou deixar me prender*
- 6 *Em cova rasa no chão”.*
- 7 *E foi impossível saber*
- 8 *O resto de sua oração.*

Sérgio Machado, ratificando o conceito desconstrutivista da tradução (também por meio da apropriação), aproveita o espaço deixado por Jorge Amado, quando o escritor conta que há versões variadas sobre a frase derradeira de Quincas, pois “quem poderia ouvir direito no meio daquele temporal?” (2008, p. 91). O diretor e roteirista se posiciona, então, natural e acertadamente, como autor da obra, com decisões acerca de subtrações ou adições – pois, como indica Paz (2009), a tradução é uma tarefa em que a parte decisiva fica por conta da iniciativa do tradutor. Em se tratando de signo, este só pode representar seu objeto para um intérprete, o que produz em sua mente outro signo, que está relacionado ao objeto (SANTAELLA, 1983). Desta forma, na recriação de Machado, as últimas palavras de Berro d'Água ganham tamanho, um pouco mais de ousadia e mantém a identidade do personagem, com sua autenticidade e zombaria, tão peculiares:

- 1 *“Sete palmos de terra*
- 2 *Não vão me encarcerar.*

3 *Vagueio ao sabor das ondas*
4 *Num leito de espuma do mar.*
5 *Nem no céu, nem no inferno,*
6 *No mar é que eu vou morar.*
7 *Esperando Manuela*
8 *no colo de Yemanjá.*
9 *Tristeza não paga dívida,*
10 *É ditado bem conhecido.*
11 *Só tem que chorar a morte*
12 *Quem morreu sem ter vivido.*
13 *Podem guardar seu caixão*
14 *Pra melhor ocasião.*
15 *Não vou me deixar prender*
16 *Em cova rasa no chão.*
17 *Me enterro como entender*
18 *Na hora que resolver.*
19 *Não quero choro nem pressa*
20 *Não quero vela nem andor.*
21 *Pode enfiar tudo isso*
22 *No cu do comendador”.*

Isto posto, de forma relocada, o poema criado para o longa-metragem se vale de todos os versos utilizados na obra literária amadiana, referentes à última fala de Quincas: no primeiro, tem-se 22 versos; no segundo, 8; o poema declamado no filme abrange todos os dizeres diretos do livro (com o acréscimo da explicação onisciente “E foi impossível saber/O resto de sua oração”), reiterando, por um lado, as escolhas do diretor e roteirista da obra; e, por outro, legitimando a vontade do personagem principal em se afastar de um caixão ao fim da sua vida. A tradução é, portanto, uma questão de interpretação – esteja ela sob o entendimento interlingual, intralingual ou intersemiótico, sendo este último o estudo entre diferentes signos, um desdobramento da teoria semiótica *peirceana*, voltada para todas as linguagens, aqui representadas pelas formas verbais e não-verbais do “cachaceiro-mor de Salvador”, Quincas Berro d’Água.

4 HUMOR, COMICIDADE E RISO

No pensamento ocidental, “a mais antiga formulação sobre humor tem origem em Platão (428 – 348 a.C.) e Aristóteles (348 a.C. – 322 a.C.)” (SHIRAYAMA, 2006, p. 19). Ambos abordaram o tema, de forma dicotômica, opondo a tragédia e a comédia – considerada, naquele momento, um gênero de pouca relevância, pois as peças que envolviam humor eram encenadas apenas como um complemento dos verdadeiros espetáculos teatrais, que tinham como obra principal uma tragédia (FARIA, 2016). A comédia teve origem na Sicília, sul da Itália, e seus primeiros autores foram Epicarmo (540 a.C. – 450 a.C.) e Fórmis (Séc. V a.C.), segundo Aristóteles, em sua *Poética*, escrita entre 335 a.C. e 323 a.C. (2005); o filósofo em questão não demonstrava apreço pelo gênero. Segundo ele (2005, p. 23-24), o cômico é “uma espécie do feio. A comicidade, com efeito, é um defeito e uma feiúra sem dor nem destruição”. Em termos gerais, entende-se, aqui, a comédia como uma imitação de maus costumes – não em forma de generalização dos vícios, mas como uma apresentação do que pode ser entendido como ridículo (ARISTÓTELES, 2005). Resulta, portanto, da cultura grega, a noção de inferioridade do gênero cômico, em relação ao trágico, entendendo-o como algo pior, secundário, de menor importância.

Tendo o passado como inevitável influência, a fim de entender, de fato, a inferiorização do gênero cômico, em múltiplos campos, é possível chegar à Linguística e presumir que os estudos da linguagem também têm sua parcela de responsabilidade sobre tal inferência negativa: como afirma Rosas (2002), a ciência da linguagem, em sua forma descritiva, que envolve estruturalismo e gerativismo, excluiu o estudo das questões semânticas até o final da década de 70 – e recusou, por conseguinte, o tema da significação. Por certo tempo, as conclusões da área ficaram concentradas no binômio significante/significado, proposto por Saussure. No que diz respeito ao Gerativismo, Rosas (2002) complementa que este talvez tenha sido, ainda que involuntariamente, o principal agente influente pelo entendimento (acadêmico) pejorativo sobre a comédia, uma vez que, como linha predominantemente linguística teórica por quase quarenta anos, passou longe de qualquer interesse sobre o contexto e a interpretação.

Em relação ao “esquecimento” da linguística para com o humor, Possenti (1998, p. 20-21) explica:

- a) não há uma linguística que tenha tomado por base textos humorísticos para tentar descobrir o que faz com que um texto seja humorístico, do ponto de vista dos ingredientes linguísticos;
- b) no caso de se concluir que o humor não tem origem linguística, que ele não é da ordem da língua, não há uma linguística que explicita ou organize os ingredientes linguísticos que são acionados para que o humor se produza;
- c) não há uma linguística que se ocupe de decidir se os mecanismos explorados para a função humorística têm exclusivamente essa função ou se se trata do agenciamento circunstancial de um conjunto de fatores, cada um deles podendo ser responsável pela produção de outro tipo de efeito em outras circunstâncias ou em outros gêneros textuais.

Seja, então, popular ou acadêmico, o entendimento acerca da comédia é o mesmo – algo quase irrelevante, senão para divertir, “um meio de adquirir prazer”, conforme Freud, em *O chiste e sua relação com o inconsciente*, de 1905 (2017, p. 323). Isto posto, sobre os dois gêneros em questão, Aristóteles (2005) ainda pontua uma diferença básica: a comédia se propõe a imitar os homens, representando-os piores; a tragédia, por sua vez, os torna melhores do que são na realidade. Apropriando-se das palavras de Volkelt, Propp, em *Comicidade e Riso*, de 1976, explica que o cômico é “examinado no âmbito da estética, segundo um ponto de vista completamente diferente daquele do trágico” (1992, p. 18), mas não se trata de elementos opostos. De acordo com Volkelt (1905, p. 55, 341, 343 *apud* Propp (1992, p. 18), “Se existe algo oposto ao cômico, é o não-cômico, o sério”. A fim de ratificar o pensamento de não oposição entre os dois gêneros, é possível afirmar que a tragédia e a comédia apresentam algo em comum: por vezes, a primeira “revela um momento de ironia trágica ou um intermédio cômico e a comédia pode acenar para perspectivas inquietantes” (CARDOSO, 2008, p. 20). Há, ainda, a compreensão da tragicomédia, que, segundo Cardoso (2008, p. 18), provavelmente, foi utilizada, pela primeira vez, por Plauto (230 a.C. – 180 a.C.). Trata-se de um gênero misto, híbrido, de natureza, simultaneamente, cômica e trágica (CARDOSO, 2008).

A fim de seguir o raciocínio de que o cômico “deve ser estudado, antes de mais nada, *por si e enquanto tal*” (PROPP, 1992, p. 18), a palavra “humor”, que se encaixa na completude da comédia, tem sua origem no latim *humore*, relativo

a líquido – a doutrina médica chamada humorismo entendia que a disposição de uma pessoa dependia da natureza dos seus humores orgânicos (sangue, linfa, pituítas e bÍlis); assim, da secreção da bÍlis, dependia o bom ou o mau humor (NASCENTES, 1955). É importante, então, ressaltar o caráter individual do humor, que pode ser entendido como a capacidade de perceber e criar o cômico (PROPP, 1992). Conforme Travaglia (1990), o humor é uma espécie de arma, uma oportunidade de denúncia, um tipo de instrumento de manutenção do equilíbrio social e psicológico, uma forma de revelar e de flagrar outras realidades naturais ou culturais existentes, a fim de desmontar falsos equilíbrios. Nesta lógica, o humor desempenha um papel social e político na sociedade, por meio de diversas funções, sendo uma delas o ataque ao estabelecido, ao controle social, a fim de se posicionar como escape à cultura – o que seria uma abordagem social do humor (TRAVAGLIA, 1990). Em meio a tantas outras (sociológica, semiológica, comunicacional, antropológica etc.), Travaglia noticia (1990) a existência da abordagem psicológica, provavelmente iniciada por Freud; a primeira a se desenvolver e, praticamente, a única, por algum tempo. Há, nesta, três funções básicas:

- a) 'todas as piadas' (o humor) 'são um ataque a alguma espécie de censura ou repressão, controle físico ou mental imposto ao indivíduo pela sociedade fora dele;
- b) A forma e o significado da piada (do humor) são criados pelo modo de entrega – a piada (o humor) é um processo de comunicação que ocorre entre um emissor e um receptor, envolvendo a codificação de uma mensagem compartilhada;
- c) A formulação de qualquer enunciado de humor pelo humorista e sua audiência é grandemente dependente do contexto social (TRAVAGLIA, 1990, p. 59-60).

De acordo com Freud (2017, p. 268),

O cômico se apresenta, antes de tudo, como um achado involuntário nas relações sociais dos seres humanos. Ele se encontra nas pessoas, mais especificamente em seus movimentos, formas, ações e traços característicos; originalmente, é provável, apenas nas suas propriedades físicas, e mais tarde também nas psicológicas, bem como em sua maneira de externá-las. Por um modo muito usual de personificação, também os animais e objetos inanimados se tornam cômicos. Mas o cômico pode ser desvinculado da pessoa quando se reconhece a condição sob a qual ela parece cômica. Assim surge o cômico da situação, e saber disso abre a possibilidade de tornar uma pessoa cômica deliberadamente, colocando-a em situações nas quais essas condições do cômico se prendem a seus atos.

Relacionada ao humor, está a comicidade, que, de acordo com Bergson, filósofo francês (1859–1941), em *O riso*, de 1900 (2001), aparece sempre ligada ao propriamente humano. Segundo ele, é possível, por exemplo, observar uma paisagem e emitir uma opinião sobre ela, considerando-a bonita, sublime, insignificante ou feia, mas nunca risível, engraçada, em discordância da supracitada afirmativa de Freud; o mesmo se passa com animais, que só serão engraçados se apresentarem atitude ou expressão humana – contudo, apesar da importância, é possível que tal pensamento esbarre numa constatação: a título de exemplificação, ri-se dos formatos das nuvens, que até podem apresentar uma feição humana, mas também a de algum objeto, o que iria de encontro a essa perspectiva. Seguindo esta linha de raciocínio humanizada (em termos mais amplos), é considerado cômico o dito que faz rir de quem o disse (BERGSON, 2001). Para Freud, nessa miscelânea de indivíduos e emoções, “quem frui o efeito prazeroso do chiste não é quem o conta, mas quem dele ri, o ouvinte passivo” (2017, p. 143). Bergson (2001, p. 17) vai ainda mais longe e adota uma postura extremamente preconceituosa, ao afirmar que toda “deformidade” [sic] pode se tornar cômica, quando uma pessoa ‘bem-feita’ consiga a imitar”. Afora uma discussão maior, tanto sobre os termos utilizados quanto acerca do conceito a ser apreendido, tal pensamento só reforça o que o próprio autor afirma em outras preconceituosas linhas: “O riso é, acima de tudo, uma correção. Feito para humilhar, deve dar impressão penosa à pessoa que lhe serve de alvo” (BERGSON, 2001, p. 146). Neste sentido, Propp (1992) conta que há uma divisão, em relação ao conceito de comicidade, entendendo-o a partir de uma proposta “fina” e de uma “vulgar”: no primeiro caso, voltado para as pessoas cultas, nobres de espírito e de origem; o segundo, reservado à multidão, ao povo. Segundo o autor, trata-se da teoria dos dois aspectos cômicos, alto e baixo, surgida no Séc. 19, que

Nas poéticas daquele século afirma-se com frequência que nem todo o âmbito do cômico representa obrigatoriamente algo de baixo, mas que é como se ele tivesse dois aspectos: um deles relacionado com o domínio da estética, entendida como a ciência do belo, e o outro, que fica fora do domínio da estética e do belo e se apresenta como algo de muito baixo (PROPP, 1992, p. 20-21).

Destarte, a seleção desfavorável dos epítetos que envolvem o conceito de cômico (algo baixo, insignificante, infinitamente pequeno etc.) “expressa certa

atitude negativa para com o riso e para com o cômico em geral e até certo desprezo” (PROPP, 1992, p. 20). Em meio a todas essas questões, Propp (1992, p. 24) entende que “diferentes aspectos de comicidade levam a diferentes tipos de riso”.

Sobre este, o riso, em oposição (e em contradição) às verdades negativas expostas, Bergson destaca uma função importante, a de “reprimir as tendências separatistas. Seu papel é corrigir a rigidez, transformando-a em flexibilidade, readaptar cada um a todos, enfim aparar arestas” (2001, p. 132). Em termos gerais,

O riso pode ser alegre ou triste, bom e indignado, inteligente e tolo, soberbo e cordial, indulgente e insinuante, depreciativo e tímido, amigável e hostil, irônico e sincero, sarcástico e ingênuo, terno e grosseiro, significativo e gratuito, triunfante e justificativo, despudorado e embaraçado. Pode-se ainda aumentar esta lista: divertido, melancólico, nervoso, histérico, gozador, fisiológico, animalesco. Pode ser até um riso tétrico (IURENIEV, 1964, p. 41, 8 *apud* PROPP, 1992, p. 27-28).

Insistindo em Bergson (2001), o riso não deve ser bondoso nem justo, pois sua função é intimidar humilhando – e isso, completa o autor, só é conseguido porque, mesmo nas melhores pessoas, há um *quê* de maldade ou de malícia. Num riso de zombaria, involuntariamente, um indivíduo “A” se compara àquele de quem ri, “B”; entendendo-se superior, o primeiro parte do pressuposto de não ter os defeitos do segundo. O riso acontece, então, pelo entendimento de “A” pensar ser, por exemplo, mais inteligente do que o sujeito “B” (PROPP, 1992). Para Propp (1992, p. 46) o riso é “uma arma de destruição: ele destrói a falsa autoridade e a falsa grandeza daqueles que são submetidos ao escárnio”, seja em conversas cotidianas, em atividades corriqueiras ou em obras artísticas – nestas últimas, quando teatrais ou cinematográficas, tende a propiciar bons momentos, acompanhado de surtos de riso periódicos, mais ou menos frequentes, mas não contínuos (PROPP, 1992).

4.1. OS TIPOS DE COMICIDADE

Em *Comicidade e Riso*, Vladimir Propp apresenta diferentes categorias de comicidade, quase sempre a partir do que chama de riso de zombaria, o tipo mais cotidiano, segundo o autor. Assim, ele explica que

Podem ser ridículos o aspecto da pessoa, seu rosto, sua silhueta, seus movimentos. Podem ser cômicos os raciocínios em que a pessoa aparenta pouco senso comum; um campo especial de escárnio é constituído pelo caráter do homem, pelo âmbito de sua vida moral, de suas aspirações, de seus desejos e de seus objetivos. Pode ser ridículo o que o homem diz, como manifestação daquelas características que não eram notadas enquanto ele permanecia calado. Em poucas palavras, tanto a vida física quanto a vida moral e intelectual do homem podem tornar-se objeto de riso (PROPP, 1992, p. 29).

Deste modo, o autor aponta uma lista de comidades contidas em diversas obras, explicitando o cômico na natureza, a natureza física do homem, a comicidade da semelhança, a comicidade das diferenças, o homem-coisa, a ridicularização das profissões, a paródia, o malogro da vontade, os alogismos etc. Neste trabalho, as comidades escolhidas para análise, baseadas na lista proposta por Propp, se deram a partir das possibilidades de diálogo com o filme em questão, *Quincas Berro d'Água* (ainda que, neste capítulo, não se busque vincular, diretamente, teorias cômicas à obra do diretor Sérgio Machado).

4.1.1. Os instrumentos linguísticos da comicidade

A fim de discutir os instrumentos linguísticos da comicidade, Propp (1992) expõe, então, trocadilhos, paradoxos e ironias. Sobre o primeiro, o trocadilho, entende-se que há palavras que possuem dois ou mais significados (algumas com sentido amplo, sejam elas abstratas ou concretas). De modo mais direto, relacionando-o com a comédia, explica-se: a partir de dois sujeitos, novamente “A” e “B”, o primeiro, o interlocutor, compreende a palavra em seu sentido mais amplo ou geral, e o segundo substitui esse significado por outro, mais restrito ou literal – o que suscita o riso, uma vez que anula o argumento do interlocutor, evidenciando a inconsistência do sujeito “A” (PROPP, 1992). Próximo ao trocadilho, está o paradoxo, quando há a aproximação de duas palavras com sentidos contrários. Como exemplo, pode-se utilizar o conhecido paradoxo da cegueira, a famosa frase de Antoine de Saint-Exupéry, em *O Pequeno Príncipe*, de 1942: “só se vê bem com o coração. O essencial é invisível aos olhos” (2005,

p. 72). Em relação ao último instrumento linguístico, a ironia, trata-se de expressar com palavras um conceito, a fim de que se subentenda outro, contrário; por meio da ironia, pode-se externar algo positivo, pretendendo expressar algo negativo, ou vice-versa, oposto ao que foi dito (PROPP, 1992). Como sentença Arruda (2005, p. 93), “o riso causado pela ironia é sempre calculado intelectualizado, refletido”.

4.1.2. A mentira e a sátira

Há dois tipos de mentira cômica, segundo Propp (1992): na primeira, o impostor procura enganar o interlocutor, fazendo passar a mentira por verdade (a mentira enganadora nem sempre é cômica; para sê-la, não deve levar a consequências trágicas); na segunda mentira cômica, ela pretende, simplesmente, divertir. A título de exemplificação, entre tantas, a mentira pode acontecer da seguinte forma: um indivíduo “A” faz uma intervenção que, imediatamente, desmascara o mentiroso, “B”, o que provoca (ou pode provocar) um surto de riso em todos os presentes; por conseguinte, o sujeito “B”, o impostor, é desmoralizado, e sua mentira é punida – o riso tende a acontecer no momento do desmascaramento (PROPP, 1992). A mentira ainda pode não ter em vista fins satíricos ou de desmoralização, expondo não o mentiroso, mas a sua história, a sua fábula, construída sobre um alogismo, como um nado numa piscina de leite e bordas de gelatina (PROPP, 1992).

Num emaranhado de ideias, é possível considerar, também, que o riso pode ser satírico ou não, mas é impossível dissociar a sátira do humorismo; ela não pode existir fora da comicidade, ainda que a comicidade possa subsistir fora dela (PROPP, 1992). A sátira tem uma vocação natural para a crítica ou para a censura dos vícios e dos maus costumes, mas, para que consiga o seu propósito ou alcance o efeito desejado, necessita do riso, da espiritualidade ou do humor (FERNANDES, 2012). Neste sentido, Propp (1992, p. 185-186) considera que “o desnudamento satírico é o fim, enquanto o conjunto dos procedimentos necessários à comicidade constitui o meio, os instrumentos graças aos quais se alcança o objetivo”.

4.1.3. O exagero cômico

Um detalhe importante, sobre tal tipo, é que, “para um exagero ser cômico, ele não pode aparecer como o objetivo em si, mas como simples meio utilizado pelo humorista” (ARRUDA, 2005, p. 40). O exagero cômico, como indica Propp (1992), pode ser compreendido a partir de três formas fundamentais, quais sejam: a caricatura, a hipérbole e o grotesco:

- a) caricatura: sua essência é a partir de um pormenor, um detalhe – que é exagerado,

de modo a atrair para si uma atenção exclusiva, enquanto todas as demais características de quem ou daquilo que é submetido à caricaturização a partir desse momento são canceladas e deixam de existir. A caricatura de fenômenos de ordem física (um nariz grande, uma barriga avantajada, a calvície) não se diferencia em nada da caricatura dos caracteres [ou personagens]. A representação cômica, caricatural, de um caráter está em tomar uma particularidade qualquer da pessoa e em representá-la como única, ou seja, em exagerá-la (PROPP, 1992, p. 88-89).

- b) hipérbole: a hipérbole (ridícula, no sentido cômico, quando ressalta as características negativas e não as positivas) é, na verdade, uma variação da caricatura: nesta última, ocorre o exagero de um pormenor; na hipérbole, o exagero é completo, do todo (PROPP, 1992).
- c) grotesco: aqui (o mais elevado e extremo grau do exagero), as dimensões do que fora aumentado se transforma em algo muito maior, extrapola os limites da realidade e penetra no domínio do fantástico, de acordo com Propp (1992). Ainda conforme o autor (1992), trata-se da forma de comicidade preferida pela arte popular, desde a Antiguidade.

4.2. QUEM RI E QUEM NÃO RI

Em face de tais percepções, não é correto afirmar, por exemplo, que, de modo preciso e generalizado, o riso sempre será consequência de uma cena cômica. Trata-se de um elemento subjetivo, que pode ser engraçado para um sujeito, mas não para outro – ou seja, há de se levar em conta, então, as diferenciações de caráter individual. Neste sentido, Propp (1992) entende que há pessoas que não são propensas ao riso, e que este fato pode ser

consequência de diversas causas. Porém, a questão parece ser mais ampla e talvez possa ser identificada mais à frente, quando o mesmo autor afirma que, sobre esse contexto, há razões de ordem histórica, social, nacional e pessoal e que “Cada época e cada povo possui seu próprio e específico sentido de humor e de cômico, que às vezes é incompreensível e inacessível [quicá impossível] em outras épocas” (PROPP, 1992, p. 32). Freud ainda complementa que

um grande número dos chistes que estão em curso terá um certo tempo de duração, a bem dizer um certo tempo de vida, que tem um florescimento e um declínio e acabará no completo esquecimento. A necessidade humana de obter prazer dos seus processos intelectuais sempre criará novos chistes seguindo os novos interesses da época. A força vital dos novos chistes não está neles mesmos; ela vem, através da alusão, desses interesses, cujo curso também determina o destino dos chistes. (FREUD, 2017, p. 177)

Desta forma, presentemente, é difícil discutir humor e, pelo menos, não abordar o considerado “politicamente correto” (que não deixa de ser um posicionamento político e social). Neste sentido, é possível entender que

anteriormente vivíamos em uma sociedade do conflito, onde as diferenças eram acirradas e os antagonismos sociais podiam e geravam embates, desordem e revoluções e na qual o humor crítico e agressivo, embora combatido pelos poderes e normatizações instituídas, tinha seu espaço e funções. Porém, ao passarmos para uma sociedade do consenso (e humorística), dominada pelo respeito exacerbado a diferença e por um discurso ético moralizante extremista, o humor para poder ser aceito deve, de fato, ter reios, regras e parâmetros de “boa conduta” estabelecidos a priori e, tal qual a maioria das coisas no e do mundo atual, a comicidade também tem de estar adequada, fundamentada e sintonizada ao discurso do politicamente correto (GRUDA, 2011, p. 4).

O autor entende, assim, que o discurso do humor passou a ser “uma das principais formas de mediação das relações entre as pessoas” (2011, p. 4). Passa-se, então, de um humor “baixo”, pesado, voltado à humilhação pessoal, por vezes caótico, para uma postura *light*, tornando-se lúdico, de acordo com Kuperman (2003 *apud* Gruda, 2011). Neste sentido, Propp (1992, p. 29), sempre ele, afirma que “é possível rir do homem em quase todas as suas manifestações. Exceção feita ao domínio dos sofrimentos, coisa que Aristóteles já havia notado”; o riso é, portanto, “incompatível com uma grande e autêntica dor” (PROPP, 1992, p. 36) e impossível, quando causa, ao menos, certo desconforto. De acordo com Propp (1992), a embriaguez, por exemplo (tão típica de Quincas e seus fiéis

companheiros) só é engraçada quando não é total, quando não se trata de vício, mas de um ou mais momentos de um sujeito bêbado. Deste modo, é possível entender que o riso não precisa estar, necessariamente, condenado à humilhação de outrem; nesta lógica, os diversos tipos de comicidade atestam opções que podem fazer do humor um recurso mais correto.

5 AUDIODESCRIÇÃO: TRADUÇÃO, CINEMA E HUMOR

É controversa e imprecisa a admissão do audiovisual nos estudos da tradução. Sobre o processo, Díaz Cintas (2004, p. 56) conta que, em 1956, a revista científica “O Linguista” tratou sobre o tema, ainda que superficialmente, sob o título de “Tradução e Cinema”; já entre o fim da década de 1950 e o início da década de 1960, foram publicados os primeiros artigos acadêmicos a associar, de fato, o meio audiovisual à tradução, numa edição especial de outra revista científica, a Babel, com o título de “Cinema e tradução”. A gradativa aproximação entre as áreas resultou na criação de diversas terminologias: de acordo com Gambier (2003), antes da nomenclatura atual, oficial, a tradução audiovisual (TAV ou AVT, em inglês, por *audiovisual translation*) foi, inicialmente, intitulada de “tradução de filmes”, por enfatizar o cinema. Depois, continua o autor (2003), já com a popularização da TV e do VHS, especialmente na Europa, houve a introdução do termo “transferência de linguagem”, enfatizando a linguagem, ainda que, ao conteúdo verbal, sejam adicionados elementos outros, como imagem e som. De acordo com Gambier (2003), o termo “audiovisual” significava, então, a televisão, o cinema, o vídeo e, ainda, o rádio – explicitando a dimensão multissemiótica dos programas de transmissão.

Em continuação, apesar do reconhecimento da (agora) TAV, ou seja, a inserção do audiovisual aos estudos tradutórios, muitos conceitos e teorias da tradução

[...] deixam de ser funcionais quando há a tentativa de aplicação das teorias à TAV – o que levou os teóricos da área a se concentrarem na análise de fenômenos empíricos menos complexos, em vez de complicar sua vida acadêmica com a reelaboração dos postulados existentes ou o desenvolvimento de novas teorias capazes de explicar a especificidade da TAV. Esta falta de pesquisa é responsável pelo entendimento da TAV como uma atividade marginal, principalmente se comparada à tradução de obras canônicas, como a Bíblia e os clássicos literários. Ao longo da história, apesar de ser um estudo relativamente recente, a tradução desempenhou um papel muito importante nas trocas culturais. Mesmo em sua dimensão mais glamorosa e canônica, a tradução ficou ausente das trocas acadêmicas; por isso, não surpreende o fato de que os estudos em TAV sejam ainda mais negligenciados (DÍAZ CINTAS, 2004, p. 52, tradução nossa).

Neste sentido, o autor expõe a marginalização da TAV dentro dos estudos da tradução, em comparação a outras áreas tradutórias, como a literária – que detém um grande número de pesquisas e serve como base para as teorias da área. Afora questões mais específicas, Díaz Cintas (2004) aponta a natureza polimórfica dos programas audiovisuais como outro obstáculo para a TAV dentro do contexto tradutório. Segundo o autor, trabalhar com dois textos escritos, nas línguas de partida e de chegada, por exemplo, não é tão laborioso quanto traduzir roteiros ou manusear programas de edição e criação de legendas para vídeos (que também poderão ser utilizados, em termos de tradução audiovisual com acessibilidade). Paradoxalmente, apesar de ser uma assertiva controvérsia, pela dificuldade em se medir a importância de um dos campos da área pela quantidade e pelo imediatismo, Díaz Cintas (2004) entende que, atualmente, a TAV é a atividade de tradução mais importante – afirmação que ele justifica com base em três motivos: o primeiro, o alto número de pessoas que atinge, principalmente por meio da televisão; o segundo, a grande quantidade de materiais audiovisuais que atravessam culturas, como filmes, séries, documentários, notícias, debates, shows etc.; e, por fim, o último, o imediatismo da recepção, a partir da televisão, do cinema, do DVD ou Blu-Ray, da internet etc.

Em adição, também é recente o entendimento acadêmico da acessibilidade nos estudos da tradução audiovisual. Segundo Orero (2005), o marco foi no ano de 1998, quando, no congresso *European Association for Studies in Screen Translation* (ESIST), Chas Donaldson mencionou publicamente seu interesse pela LSE. Hoje, a compreensão majoritária (quase que total) é de que, nesta esfera, os componentes relativos à acessibilidade (a AD, a LSE e a janela de LIBRAS) também são modalidades de tradução audiovisual, como bem definem Gambier (2003), Araújo (2010), entre outros. Franco e Araújo (2011), então, definem cada um dos elementos citados:

- a) Audiodescrição: destinada ao público cego ou com baixa visão, mas não exclusiva a estes. Trata-se, assim, de um elemento tradutório que também pode auxiliar pessoas com deficiência intelectual, com *déficit* de atenção, idosos e disléxicos (MOTTA; FILHO, 2010);

- b) Legenda fechada, legenda oculta ou legenda para surdos e ensurdecidos (LSE): LSE é a tradução do inglês *Subtitling for the deaf and the hard-of-hearing* (SDH), segundo as autoras, um termo sugerido por Selvatici (2010) e por membros de sua banca de mestrado – destinada a pessoas com deficiência auditiva;
- c) Janela com intérprete de LIBRAS: destinada a pessoas com deficiência auditiva.

Aderaldo (2014) vai além e entende tais componentes a partir de outra terminologia: a TAV acessível, que seria uma submodalidade da tradução audiovisual. O termo não foi amplamente adotado pelos pesquisadores da área, mas estreita a temática – o que, conseqüentemente, tende a auxiliar numa possível busca por escritas acadêmicas relacionadas à acessibilidade audiovisual. Cabe ressaltar, no entanto, que a legendagem e a dublagem, modalidades da TAV, também são instrumentos de acessibilidade, ainda que em termos gerais.

Nesta perspectiva, toda tradução carrega consigo a acessibilidade. Em se tratando da TAV, de fato, uma legendagem e uma dublagem proporcionam compreensão fílmica. Sem, pelo menos, um dos dois recursos citados, é impossível assistir a um filme estrangeiro (se não houver, por parte do espectador, uma proximidade com a língua apresentada na obra). A legendagem e a dublagem criam, então, acessibilidade; são instrumentos tradutórios que fazem com que grande parte da população tenha acesso a variados materiais audiovisuais (sejam eles longas ou curtas-metragens, peças teatrais etc.). Em contrapartida, nenhuma das modalidades da tradução audiovisual têm um caráter universal – exemplificando, uma dublagem pode ser voltada para normovisuais, mas nunca para um público surdo ou com deficiência auditiva (que, para uma maior compreensão de uma obra fílmica, precisa da LSE ou janela de LIBRAS); esta, a legenda para surdos e ensurdecidos, por sua vez, não consegue acessibilizar um filme para cegos ou pessoas com deficiência visual, que só são amplamente contemplados pela audiodescrição. Neste sentido, apesar de a legendagem e a dublagem poderem ser consideradas uma forma de acessibilidade, não favorecem a pessoas com deficiência.

Como observado, acessibilidade exprime a possibilidade de acesso a todas as parcelas da população, não só a lugares, produtos e serviços, mas também a informações e a materiais em áudio, vídeo ou audiovisual – os já explicitados janela de LIBRAS, LSE e AD (esta última modalidade da TAV foi definida por Franco e Silva (2010) como um tipo de tradução (audiovisual) intersemiótica que transforma imagens em palavras). Neste contexto, em se tratando de uma atividade usual, a prática de descrever o mundo visual, a fim de facilitar a compreensão do ouvinte, tal como se propõe a audiodescrição, é imemorial (FRANCO; SILVA, 2010) – ou seja, é impossível definir o seu ponto de partida, salvo em termos técnicos, profissionais e acadêmicos. Por esse ângulo, após seu debutto internacional, nos Estados Unidos e na Europa, na década de 80, a AD foi empregada pela primeira vez em público, no Brasil, em 2003, durante o festival temático Assim Vivemos: Festival Internacional de Filmes sobre Deficiência (FRANCO; SILVA, 2010) – completando, então, em 2018, uma “existência oficial” de apenas quinze anos; pouco tempo mais tarde, em 2005, foi lançado em DVD o primeiro filme audiodescrito do país, *Irmãos de Fé* (FRANCO; SILVA, 2010), cumprindo o que se entendia como finalidade essencial: ampliar a compreensão dos cegos ou pessoas com deficiência visual sobre tal obra. Como indicado, o escopo ainda pode ser ampliado para pessoas com deficiência intelectual, idosos e disléxicos (MOTTA; ROMEU FILHO, 2010). Silva e Barros (2017) também citam pesquisas relacionadas a autismo (FELLOWES, 2012), pessoas com deficiência intelectual (CARNEIRO, 2015) e até mesmo surdos (RIBEIRO; LIMA, 2012).

Naquele mesmo ano de lançamento do primeiro filme audiodescrito no Brasil, em 2005, foi criado o primeiro grupo de pesquisa do país voltado à acessibilidade audiovisual, do qual o presente pesquisador faz parte: o TRAMAD (Tradução, Mídia e Audiodescrição), vinculado ao Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (ILUFBA), fundado pela Prof.^a Dr.^a Eliana Franco e (hoje) coordenado pela Prof.^a M.^a Manoela Cristina da Silva, com a Prof.^a M.^a Deise Medina na vice coordenação¹⁴. Em 2008, houve a criação de outro grupo de pesquisa que visa o estudo da acessibilidade audiovisual, o

¹⁴ As informações acerca desta passagem foram retiradas do site de tal grupo de pesquisa. Disponível em: <www.tramad.com.br>. Acesso em: 10 ago. 2018.

LEAD (Legendagem e Audiodescrição), vinculado à Universidade Estadual do Ceará (UECE), coordenado pela Prof.^a Dr.^a Vera Lúcia Santiago Araújo¹⁵. Dois anos mais tarde, em 2010, foi criado mais um grupo de pesquisa pautando a acessibilidade audiovisual: o Acesso Livre, vinculado ao Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução (LET), da Universidade Federal de Brasília (UnB), coordenado pela Prof.^a Dr.^a Soraya Ferreira¹⁶. Em 2013, segundo Villela (2017, p. 8), a temática em questão também foi o mote para a criação do grupo de pesquisa MATAV (Mídia Acessível e Tradução Audiovisual), vinculado à Universidade Estadual de São Paulo, a UNESP, com sede em Bauru. À medida que pesquisas são desenvolvidas e trabalhos são realizados (inclusive em termos de perspectivas discordantes, a fim de criar um debate que possa favorecer o avanço da acessibilidade audiodescritiva), algumas barreiras são quebradas.

Assim, desde 2003, as pesquisas da área envolvem duas modalidades: a imagem estática e a chamada “imagem em movimento”, a partir de materiais que podem contemplar o áudio juntamente com o produto visual. A primeira, a imagem estática, pode se referir a audiodescrição em museus (ROSA; BONITO, 2016), a audiodescrição de esculturas (SANTOS, 2018, no prelo), de histórias em quadrinhos (NUNES; BUSARELLO, 2011), de portais eletrônicos (SOUSA; MARTINS; LEITE, 2015), entre outros; a segunda, um produto possivelmente audiovisual, a partir de filmes, peças de teatro (LEÃO, 2012), videoaulas na modalidade de educação a distância (BRAGA; ARAÚJO, 2015), espetáculos de dança (OLIVEIRA, 2013), jogos de futebol (COSTA, 2015) etc. A multiplicidade temática alcançada nas pesquisas audiodescritivas acontece não só pela dedicação e pelo interesse dos presentes na área, mas pela oportunidade de formação aos que ainda não a conhecem. Neste sentido, além dos cursos de introdução ou de extensão, já foram ofertadas, no Brasil, na modalidade de Ensino a Distância (EaD), três especializações em audiodescrição: duas promovidas pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), em parceria com a Secretaria Nacional de Promoção dos Direitos da

¹⁵ As informações acerca desta passagem foram retiradas do site de tal grupo de pesquisa. Disponível em: <<https://grupoleaduece.blogspot.com/>>. Acesso em: 10 ago. 2018.

¹⁶ As informações acerca desta passagem foram retiradas do site de tal grupo de pesquisa. Disponível em: <<https://grupoacessolivre.wordpress.com/>>. Acesso em: 10 ago. 2018.

Pessoa com Deficiência (SNPD), uma em 2014 e outra em 2015¹⁷, e uma ofertada pela UECE, em 2017, em parceria com a Universidade Aberta do Brasil (UAB), de forma gratuita, financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior do Ministério da Educação (CAPES/MEC) (ARAÚJO, 2017, on-line).

Numa área com apenas quinze anos de “existência oficial” e em busca de discussões cada vez mais constantes, é compreensível que haja, frequentemente, mudanças estruturais. Desta forma, em termos de construção das convicções audiodescritivas, em 2016, o Ministério da Cultura, por meio da Secretaria do Audiovisual, lançou o *Guia para produções audiovisuais acessíveis*, que trouxe novas (e, por vezes, divergentes) perspectivas a antigos pensamentos da área. A título de exemplificação, em relação à narração na AD, antes exigida como neutra, o Guia a entende de maneira mais flexível, de acordo com o gênero da obra, pois uma narração “mais pausada, com entonação melancólica, de uma cena dramática pode contribuir para a dramaticidade” (BRASIL, 2017, p. 21). No que concerne à nomeação dos personagens, outro fator importante na AD, a publicação sugere, ainda que com ressalvas, a identificação imediata, mesmo que seus nomes ainda não tenham sido pronunciados – com o evidente cuidado para não revelar suspenses (BRASIL, 2017, p. 27). Em oposição a tal pensamento, tinha-se como importante “respeitar integralmente a obra original, tomando cuidado para não fazer suposições nem antecipar alguma situação ou informação que ainda não foi apresentada concretamente pelo filme” (SANTANA, 2010, p. 124), ou ainda o entendimento de que a narração deva apresentar “Leveza em comédias, seriedade em dramas e assim por diante, mas nada que interfira ou antecipe algo ao espectador, pois isso cabe aos personagens, às trilhas e aos climas do próprio filme” (LAZZARI, 2010, p. 228); enfim, cabia à AD se resguardar, “descrever sem interpretar, sem antecipar os acontecimentos, selecionando palavras que facilitem a compreensão” (CAMPANHÃ *et. al.*, 2010, p. 243).

Neste sentido, Silva e Barros afirmam (2017, p. 163) que

¹⁷ As notícias relacionadas às duas especializações realizadas podem ser encontradas no site oficial do Núcleo do Grupo de Pesquisa em Inclusão, Movimento e Ensino a Distância (NGIME). Disponível em: <<http://www.ngime.ufjf.br/>>. Acesso em: 10 ago. 2018.

Em termos práticos, é o visocentrismo em AD que justifica a máxima de que não se deve fornecer nenhum conteúdo extra à pessoa com deficiência visual e a de que o roteiro só deve conter informações a que as pessoas que enxergam têm acesso através do próprio texto fonte [ou de partida]; não se pode esquecer, no entanto, do fato de que quem vê já carrega consigo todo um conjunto de informações da cultura vidente que é utilizado como aporte para interpretar aquilo a que assistem.

Em termos mais amplos, as autoras (2017, p. 163-164) ainda destacam e detalham os problemas da AD que mantêm relação direta com o visocentrismo, como:

- a) A decisão de nomear personagens somente após terem seus nomes revelados na trama, ou seja, no exato momento em que os videntes [ou normovisuais] obteriam essa informação. Tal situação pode acarretar a criação de sentenças longas e de difícil compreensão como: “A mulher de camisa azul segura a mão do menino de boné vermelho e caminha em direção ao homem de terno”;
- b) A opção de se descrever gestos e expressões faciais de um modo “objetivo”, mesmo quando se sabe que muitas pessoas com deficiência visual podem simplesmente não compreender o que é dito, ou seja, dar preferência a “A bibliotecária ergue o dedo indicador em riste e o posiciona em frente aos lábios” em vez de “A bibliotecária faz sinal de silêncio colocando o dedo indicador em riste à frente dos lábios”. Ou “Ele arregala os olhos e abre a boca. Suas pupilas estão dilatadas” em vez de “Ele toma um susto”;
- c) A preferência por uma narração neutra e a diretriz de que a AD não pode brilhar tanto quanto a trilha sonora original, pois ela não é parte integrante do texto fonte [ou de partida] e isto deve estar claro para os espectadores que dela fazem uso; tal afirmação persiste mesmo quando se sabe da importância do sentido da audição para pessoas que não enxergam e o fato de que a AD é uma modalidade de tradução (portanto reprodução/recriação do texto fonte [ou de partida]);
- d) A não inclusão de notas introdutórias em ADs pré-gravadas ou a sua omissão em produções ao vivo, bem como a omissão das visitas guiadas ao palco.

Com exceção da última observação, a letra *D*, as três primeiras, *A*, *B* e *C*, podem ser relacionadas à AD fílmica, independente do gênero – ferramenta pouco abordada nas pesquisas audiodescritivas, diferentemente do que acontece com a legendagem e a dublagem, outras modalidades da TAV. Nestas, cabe destacar, por exemplo, os estudos de Zabalbeascoa (1993, 1996, 2000), Fuentes-Luque (2001) e as italianas Gaiba (1994) e Chiaro (2007), todos retratando a temática do humor. Há, neste sentido, uma oposição quantitativa, entre o número de estudos que mesclam tradução audiovisual e

comicidade e a quantidade de pesquisas em AD voltadas ao gênero cômico (sejam elas em anais ou artigos científicos). Um dos primeiros (e escassos) estudiosos a tentar aproximar o humor e a AD foi Martínez-Sierra (2009, 2010, 2015). No Brasil, por meio de buscas no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES e na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (acessos em 16 de fevereiro de 2018), foi averiguado que ainda não há dissertações ou teses envolvendo, diretamente, as duas temáticas, sendo o artigo científico de Schwartz (2016) a única referência nacional encontrada, até então: “Da arte de fazer rir: Uma reflexão acerca do humor na audiodescrição de filmes de comédia”. Trata-se de um artigo que buscou discutir o gênero cômico na AD, tanto a partir da perspectiva do roteiro audiodescritivo quanto da narração.

Destarte, independentemente da modalidade, numa tradução audiovisual, o cômico é um dos aspectos mais difíceis de lidar, dentre os motivos, a restrição de tempo, a dificuldade em se transmitir a comicidade presente na cena, quando em filmes, e o obstáculo da especificidade cultural (o fato de transpor piadas de um país para outro), quando em AD interlinguística, por exemplo (MARTÍNEZ-SIERRA, 2015). Em contrapartida, tal complexidade é uma das razões pelas quais o trabalho do pesquisador/tradutor pode resultar estimulante, gratificante. Segundo Martínez-Sierra (2015), há, nesta linha, a preocupação inicial com dois dos fatores supracitados: os culturais e os técnicos. O primeiro, de modo claro, está relacionado a aspectos da(s) cultura(s) envolvida(s) – os plurais se referem à tradução interlinguística, que não é o caso deste trabalho (aqui, o obstáculo a ser vencido é o da competência para transpor elementos da cultura baiana, dispostos no filme); o segundo fator indicado por Martínez-Sierra trata das partes práticas, por exemplo, o tempo disponível numa cena, que pode ser muito curto, para a realização de uma descrição verbal. Afora tais preocupações costumeiras, que também podem ser transpostas para qualquer tipo de TAV que envolva o gênero cômico, em termos gerais, o autor (2015) identifica três formas diferentes, nas quais o humor pode ser criado nos textos audiovisuais, independentemente da modalidade: 1) a partir da linguagem; 2) a partir do som; 3) a partir das imagens. Neste sentido, o filme adotado abarca as três possibilidades – porém, as cenas selecionadas para esta dissertação compreendem apenas duas: as com base na linguagem e nas imagens.

Deste modo, transpondo as ideias para o roteiro audiodescritivo, o cômico pode até depender da linguagem ali utilizada, mas deve levar em conta, principalmente, as imagens – em especial, os gestos. Sobre estes, Costa (2014, p. 181-185) os categoriza em quatro tipos:

- a) os que substituem a fala, como a mímica;
- b) os emotivos simples, as expressões faciais e corporais que revelam estados emocionais facilmente reconhecíveis;
- c) os emotivos complexos, que têm maior camada de interpretação e são mais difíceis de precisar;
- d) os divergentes da fala, que contradizem a mensagem verbal.

Devido ao conceito de visocentrismo e ao entendimento de que traduzir é, conseqüentemente, interpretar, a presente dissertação adotará, com base em Costa (2014), apenas as três primeiras categorias gestuais, a, b e c. Em acréscimo, cabe dizer que tais aspectos devem ser inseridos num tipo de narração audiodescritiva dirigida para o cômico, expressiva, com entonação e emoção. Em termos mais amplos, é possível afirmar que o riso talvez seja o mais prático objeto de avaliação de uma audiodescrição (SCHWARTZ, 2016), de modo que pode ser escutado em consequência de uma cena fílmica. Sendo assim, segundo Schwartz (2016, p. 58), numa AD que envolve um filme de humor, a questão central é responder (positivamente) à seguinte pergunta: “o espectador com deficiência visual riu como os espectadores videntes, nos mesmos momentos e com a mesma intensidade?”. Segundo a autora (2016, p. 68), “a audiodescrição de um filme de comédia só cumpre seu papel quando leva o espectador cego a rir, nos mesmos momentos e com a mesma intensidade dos espectadores videntes”. Mantendo a comparação entre as obras “com e sem acessibilidade”, é possível afirmar, em perspectiva oposta: em audiodescrições relacionadas à comédia, não importa se o riso do espectador cego ou com baixa visão acontecer antes ou depois do riso do espectador normovisual (ou até em escala menor); objetivando a compreensão do seu público alvo primário, o importante é que ele aconteça – preocupação justificada pelas já apontadas questões relacionadas à tradução audiovisual, como uma possível falta de tempo para a descrição verbal.

Neste sentido, é possível questionar, em relação ao humor numa audiodescrição de um filme de comédia: o pensamento de que um espectador cego ou com baixa visão deva rir no mesmo instante e com a mesma intensidade que um espectador normovisual não advém da lógica visocêntrica? Por esse ângulo, ainda que se tenha a intenção contrária, não há ou parece haver uma tendência a superiorizar a obra de partida, “sem acessibilidade”, em relação à outra, voltada a um público primariamente cego ou com baixa visão? Schwartz (2016, p. 58) afirma, desde o início: “o presente artigo é nortado por essa segunda alternativa [a de fugir da rigidez das normas], concentrando-se sobre as possibilidades de apreciação em detrimento da mera aquisição de informação”. Neste sentido, as questões aqui apresentadas são colocadas como possibilidades – em meio a tantas existentes nos estudos tradutórios.

5.1. A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA NA AD

Como explicam Aumont e Marie (2006), desde que começou a ser entendido como um produto de massa, o cinema suscitou o interesse de filósofos, sociólogos, psicólogos e alguns críticos de arte ou jornalistas. Posteriormente, dentre outros, os próprios cineastas passaram a elaborar estudos acerca da temática, “com tanta ou mais força teórica” (*Id. Ibid*). Tal cenário instituiu, no decorrer do tempo, um “conjunto de técnicas e procedimentos realizados com a câmera e com o auxílio de outros equipamentos que resultam na intenção de comunicar, de forma premeditada, uma significação” (FARIAS, 2013, p. 16): a Linguagem Cinematográfica (LC). Neste sentido, Martin (2005) considera o cinema uma arte e uma linguagem. A fim de ratificar este último elemento, o autor se apoia em outros nomes – segundo ele, Jean Cocteau entende o filme como “uma escrita em imagens”; Jean Epstein compreende o cinema como “a língua universal”; por fim, mas não menos importante, para Alexandre Arnoux (*apud* Martin *Op. Cit.*), “o cinema é uma linguagem de imagens com o seu vocabulário próprio, a sua sintaxe, flexões, elipses, convenções, gramática”. Tem-se, assim, algumas noções básicas acerca da Linguagem Cinematográfica:

- a) Plano ou tomada: como aponta Aumont (1994), a noção mais difundida de plano abrange os parâmetros de dimensão, quadro, ponto de vista, movimento, duração, ritmo e relação com outras imagens; segundo Martin (2005), a grandeza do plano é determinada pela distância entre a câmera e o assunto e pela distância focal da objetiva. Como explica Gerbase (2012, on-line)¹⁸, um mesmo plano pode ser filmado por diversas vezes – o que, conseqüentemente, geraria várias tomadas;
- b) Corte: é a passagem instantânea entre dois planos; segundo Aumont e Marie (2006), trata-se, aqui, do corte seco, uma vez que Deleuze (1985) propôs o conceito de “corte móvel”, a fim de definir a imagem-movimento e o plano cinematográfico;
- c) Cena: para Gerbase (2012, on-line), a cena é um conjunto de planos registrados num mesmo lugar. Desta forma, quando o local é alterado, passa-se, conseqüentemente, para uma próxima cena; de acordo com Aumont e Marie (2006, p. 45), “a cena [como espaço dramático] vale por uma certa unidade, indeterminada, de duração”;
- d) Sequência: trata-se do “sequenciamento de acontecimentos, em vários planos, cujo conjunto é fortemente unitário” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 168); para Gerbase (2012, on-line), por sua vez, trata-se de um “conjunto de planos (ou cenas) que estão interligados pela narrativa. O lugar pode variar, mas a ação tem continuidade lógica”. Neste sentido, pode-se dizer que duas cenas (a título de exemplificação, a de Quincas sendo retirado do caixão e a do mesmo personagem sendo levado às ruas do Pelourinho pelos seus companheiros) formariam uma única sequência.

Em meio a estes termos, Gerbase (2012, on-line) acrescenta mais duas noções básicas: a de movimento e a de enquadramento. O autor considera a primeira como uma das mais importantes de um filme, podendo acontecer dentro do quadro (quando as pessoas e as coisas se movem) ou pelo deslocamento da própria câmera. Neste sentido, Aumont e Marie (2006, p.

¹⁸ Carlos Gerbase, autor do livro *Primeiro filme: Descobrimdo – Fazendo – Pensando* (2012), publicado pela editora Artes e Ofícios, desenvolveu o site “Primeiro Filme” e disponibilizou, de forma sintética, 12 capítulos da sua obra. Disponível em: <www.primeirofilme.com.br>. Acesso em: 27 fev. 2018.

201) contam que “A mobilidade da câmera de tomada de vistas foi adquirida desde o início do cinema, colocando-a sobre algo móvel (carro, barco), e depois, quando ela se tornou mais leve, carregando-a sobre os ombros”. Sobre o conceito de movimento, Gerbase (2012, on-line) ainda aponta três divisões: os movimentos dentro do quadro, os movimentos da câmera e os movimentos da objetiva, que podem modificar o ângulo visual, a partir da aproximação (*ZOOM-IN*) ou do afastamento da imagem (*ZOOM-OUT*). Em relação aos dois primeiros, é possível assim defini-los:

- a) Movimentos dentro do quadro: a câmera fica parada, e as pessoas e os objetos mudam de posição, ou lateralmente ou se afastando ou se aproximando dela (ou numa combinação da primeira com a segunda ou terceira posição). A partir disso, nascem as expressões *ENTRAR EM QUADRO* e *SAIR DE QUADRO* (pela direita ou pela esquerda), bem como *AFASTAR-SE DA CÂMERA* ou *APROXIMAR-SE DA CÂMERA* – em inglês, respectivamente, *TAIL-AWAY* e *HEAD-ON* (GERBASE, 2012, on-line);
- b) Movimentos da câmera: a câmera se movimenta (de diversas maneiras) – e, de acordo com Betton (1987), tal movimento deve corresponder a uma necessidade física, psicológica ou dramática; o diretor da obra modifica o enquadramento (para mais aberto, mais fechado ou deslocando-a lateralmente). De acordo com Gerbase (2012, on-line), “Na panorâmica (ou *PAN*), a câmera movimenta-se sobre seu eixo, para cima, para baixo, para a direita, para a esquerda, ou obliquamente”. O autor ainda conta que outros segmentos tratam a panorâmica apenas quando a câmera se movimenta no eixo horizontal; quando na vertical, chama-se *TILT*. No *TRAVELLING* (ou *TRAV*), a câmera “viaja”, nas mãos do operador, seja sobre um carrinho ou sobre uma grua, em qualquer direção.

Se, para Gerbase, a noção de movimento é uma das principais da linguagem cinematográfica, a segunda, a de enquadramento, é a mais importante. Aumont e Marie (2006) contam que, apesar da concepção de quadro (como moldura) ser familiar à pintura e ter sido ampliada pela fotografia, as palavras “enquadrar” e “enquadramento” surgiram com o cinema, a fim de “designar o conjunto do processo, mental e material, pelo qual se chega a uma

imagem que contém um certo campo visto de um certo ângulo”. Para Deleuze (1983, p. 30), refere-se à “arte de escolher as partes de todos os tipos que entram num conjunto”. Trata-se do “primeiro aspecto da participação criadora” da câmera, a partir do registro da realidade, com o intuito de transformá-lo em matéria artística (MARTIN, 2005, p. 44). Dito de outra forma, é a partir do enquadramento que o diretor transmite a história do filme e influencia de que modo o espectador pode perceber o produto criado, por meio de três elementos: o plano, a altura do ângulo e o lado do ângulo (GERBASE, 2012, on-line).

Em relação ao primeiro, a terminologia utilizada e a quantidade de planos podem variar, de acordo com o autor adotado. Apesar de haver diversos tipos de planos (até mesmo no sentido da palavra) e estes serem considerados numerosos e raramente unívocos (MARTIN, 2005), este trabalho exemplificará alguns deles, sempre partindo das definições propostas pelos teóricos citados ao longo deste subcapítulo. Tem-se, neste sentido, outras noções que integram a LC – quais sejam:

- a) Plano Geral (PG): registro que pretende fazer uma apresentação espacial da imagem; é um plano de ambientação;



Figura 2 – Plano Geral

Fonte: extraído do filme *Quincas Berro d'Água*, de Sérgio Machado

Descrição da Figura 2

Imagem levemente escura de Salvador, que apresenta a divisão entre a Cidade Alta e a Cidade Baixa, conectadas pelo Elevador Lacerda. É noite. Ao fundo, à direita, a Baía de Todos os Santos. De longe, o ascensor presencia a chegada de múltiplas nuvens carregadas, prestes a desabar em chuva. Tímidas luzes de antigos edifícios arroteiam a construção vertical, que se inicia ao centro e conduz à esquerda da imagem, por meio de uma passarela iluminada.

- b) Plano Geral Médio: a câmera é posicionada a uma distância considerada mediana do objeto (que ocupa uma parte considerável do ambiente); é um plano de posicionamento e movimentação, com base em Gerbase (2012, on-line) – não confundir o Plano Geral Médio com o Plano Médio, que enquadra o personagem da cintura para cima, como indica Benvenuto (2013).



Figura 3 – Plano Geral Médio
 Fonte: extraído do filme *Quincas Berro d'Água*, de Sérgio Machado

Descrição da Figura 3

Imagem da sala de estar da casa de Vanda. À direita, uma poltrona bege e desocupada preconiza o vazio; ao fundo, uma escada amadeirada. Cabisbaixa, Vanda se encontra desolada, sentada em outra poltrona bege, com as mãos no joelho, ao centro da imagem; branca, com semblante

incrédulo e cabelo castanho, à altura dos ombros. Ela veste uma blusa em tom *off-white*, coberta por um bolero florido, com predominância na cor vinho; de mesma estampa, uma saia rodada que se encerra abaixo dos joelhos. Nos pés, sapatos de salto alto em tom claro. À esquerda, ao lado de uma cadeira vaga, uma TV (bastante) antiga denuncia a época.

- c) Plano Fechado (*Close-up*): a câmera fica bem próxima do objeto, que ocupa quase todo o cenário; é um plano de intimidade e expressão.



Figura 4 – Plano Fechado

Fonte: extraído do filme *Quincas Berro d'Água*, de Sérgio Machado

Descrição da Figura 4

Imagem aproximada do rosto de Leonardo, ligeiramente virado para a esquerda. Fundo quase todo escuro. Ele é branco e tem cabelo preto, rigorosamente repartido para o lado; arqueia as sobrancelhas e franze a testa, como se surpreso. Leonardo usa óculos de armação dourada e um bigode fino, acima dos também finos lábios. Ele veste uma camisa social branca e um suspensório em tom vinho, com ferragens douradas.

Os planos ainda podem ser classificados de uma forma mais complexa, como alerta Gerbase (2012, on-line). A lista a seguir mostra algumas possibilidades:

- a) Plano americano: é a imagem que enquadra a figura humana do joelho para cima. Como conta Benvenuto, “teve sua origem nos *westerns* americanos, com a função de mostrar a cartucheira do revólver na cintura” (2013, p. 29);



Figura 5 – Plano Americano

Fonte: extraído do filme *Quincas Berro d'Água*, de Sérgio Machado

Descrição da Figura 5

Imagem de Quincas Berro d'Água e seus companheiros no Pelourinho, à escuridão da noite soteropolitana. Ao fundo, antigos edifícios, claros e poucos iluminados. À direita, ligeiramente afastado, Curió: altura mediana, chapéu pequeno e preto; semblante fechado e bigode. Ele veste uma gravata borboleta preta e uma camisa social branca, de manga comprida, debaixo de um paletó xadrez que mescla bege, vermelho e preto. Calça escura. Levemente à frente e à esquerda da imagem, o trio Cabo Martim, Quincas Berro d'Água e Pastinha. Cabo Martim, mais próximo de Curió, é moreno, alto, tem cabelo preto, curto, com algumas entradas, e barba; ele veste uma camisa branca, mas já bastante encardida, com gola em “U”, que expõe alguns pelos do peito. Ele usa calça e casaco escuros. Com a mão esquerda, ele segura a também mão esquerda de Quincas, que perpassa o braço pelo pescoço de Cabo Martim. Quincas é moreno, tem uma altura mediana, um pequeno chapéu de palha na cabeça e olhos fechados; cabelos e bigode grisalhos. Ele traça uma camisa cinza, suja, um casaco verde e uma calça branca. O braço direito de Quincas perpassa pelo pescoço de Pastinha, que segura o braço do

amigo. Pastinha é negro, tem altura mediana e cabelo preto, curto. Ele veste um colete verde aberto e uma calça em tom claro. À esquerda destes, ligeiramente ao fundo, Pé de Vento carrega um objeto escuro. Ele usa um chapéu verde escuro e uma camisa branca por baixo de uma camisa verde de manga longa, aberta, e uma calça na mesma tonalidade.

- b) Primeiríssimo plano: o enquadramento da figura humana acontece dos ombros para cima; também é chamado de *big close-up* ou *big-close* (GERBASE, 2012, on-line);



Figura 6 – Primeiríssimo Plano
Fonte: extraído do filme *Quincas Berro d'Água*, de Sérgio Machado

Descrição da Figura 6

Imagem bastante aproximada do rosto de Quincas Berro d'Água. Fundo desfocado. Quincas olha para o lado direito, com semblante de angústia, e berra. Ele é moreno, tem cabelo grisalho e liso; sobrancelhas grossas arqueadas e testa franzida. Olhos arregalados, como que assustado, nariz grosso, bigode grisalho, barba por fazer e boca aberta, escancarada, como quem clama por algo, quase em desespero.

- c) Contraplano: como indica Benvenuto, é “utilizado para marcar oposição ou localização entre dois atores, principalmente em cenas de diálogo ou suspense” (2013, p. 30);



Figura 7 – Contraplano

Fonte: extraído do filme *Quincas Berro d'Água*, de Sérgio Machado

Descrição da Figura 7

Imagem de Vanda e Zico em diálogo, frente a frente, a partir da perspectiva dela. De costas, Vanda traja uma roupa com alça verde clara; ela tem cabelo castanho, ondulado, à altura dos ombros. Zico aparece à frente do portão de grandes brancas, que está aberto. Zico tem altura mediana, é negro, tem cabelo preto, curto, repartido para o lado, e um fino bigode. Ele traja um já batido terno branco, com gravata e cinto pretos. À altura do peito, uma flor vermelha no bolso esquerdo do paletó. Na mão direita, em sinal de respeito, ele segura um chapéu preto.

- d) Plano detalhe: há o enquadre de um objeto ou de uma parte do corpo (olho, mão, pé etc.), a fim de criar um destaque que serve como referência informativa para aquele momento ou para situações futuras.

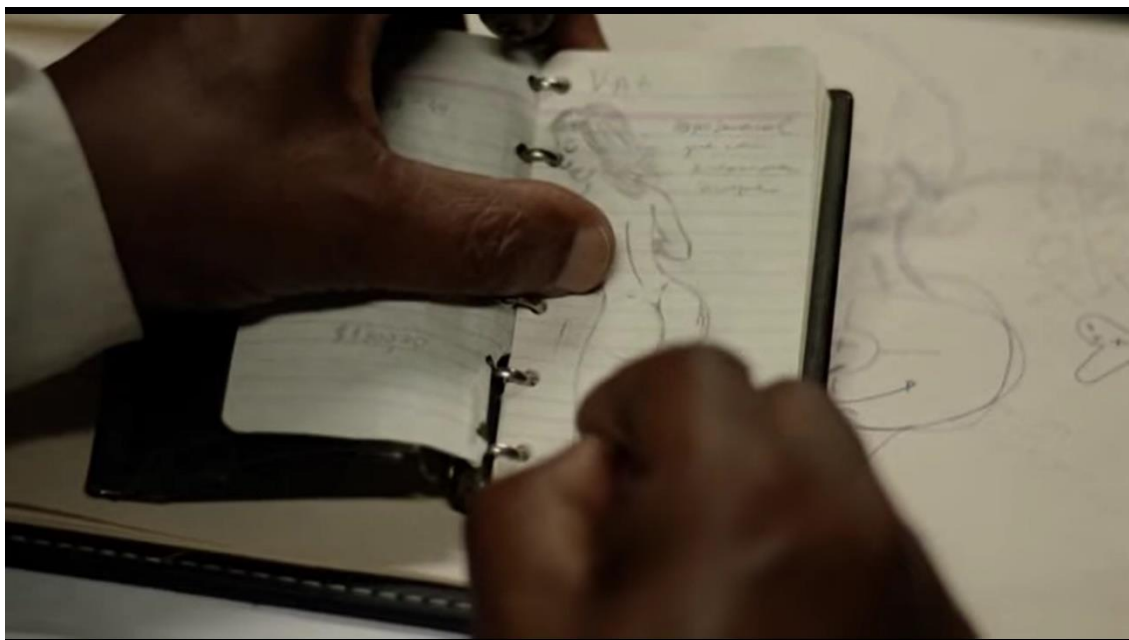


Figura 8 – Plano Detalhe
Fonte: extraído do filme *Quincas Berro d'Água*, de Sérgio Machado

Descrição da Figura 8

Imagem bastante aproximada do momento da confecção de um desenho numa caderneta de espiral. Mãos negras. A mão esquerda do Delegado Moraes segura a caderneta; a mão direita rabisca. Aberta, a caderneta exhibe anotações inelegíveis e um desenho de uma mulher de costas, com o rosto de perfil. Ela é magra, tem o cabelo à altura dos ombros e muitas curvas; as costas, nuas. Bunda arrebitada e biquíni fio dental.

Em relação à altura do ângulo, também há três posições fundamentais – ângulo normal, *plongée* e *contra-plongée*, sendo:

- a) Ângulo normal: as pessoas ou os objetos são filmados num plano horizontal, em relação à posição da câmera (BENVENUTO, 2013); ou seja, a câmera é mantida na altura do personagem, num ponto de vista que não indica, em relação a este, superioridade ou inferioridade (BETTON, 1987).



Figura 9 – Ângulo Normal

Fonte: extraído do filme *Quincas Berro d'Água*, de Sérgio Machado

Descrição da Figura 9

Imagem aproximada de Manuela. Fundo desfocado. Ela tem o rosto ligeiramente inclinado para a direita; é branca, tem cabelo em tom acaju, liso, preso com coque. Olhar preocupado, distante, e boca entreaberta. Manuela veste uma blusa escura debaixo de um xale verde de crochê. No pescoço, um desgastado colar de brilhante acanhado, em tons predominantemente branco e preto. Ela ergue a mão direita à altura dos olhos; unhas vermelhas; entre os dedos, um cigarro. No dedo médio, um antigo anel de pérola surrada.

- b) *Plongée* (ou “mergulho”, em francês): a câmera é voltada para baixo, acima do nível dos olhos do personagem (GERBASE, 2012, online). Benvenuto alerta para a intenção de tal ângulo, que, em cena, faz o ator parecer inferior (2013, p. 32); o *plongée* “diminui” a pessoa, cria um efeito de esmagamento, de ruína psicológica, sugere o sufocamento, a insensibilidade, a angústia, a sujeição das personagens” (BETTON, 1987, p. 34).



Figura 10 – *Plongée*

Fonte: extraído do filme *Quincas Berro d'Água*, de Sérgio Machado

Descrição da Figura 10

De cima para baixo, imagem aproximada de Pastinha. Ao fundo, uma parede de argila rosada desfocada. Pastinha é negro e tem cabelo penteado para o lado; preocupado, franze a testa e olha para cima. Barba por fazer e boca entreaberta. Pastinha veste um colete verde, aberto, e usa um colar que alterna pequenas bolas brancas e pretas.

- c) *Contra-plongée* (no sentido de “contra-mergulho”, em relação à palavra francesa em destaque): em oposição ao ângulo anterior, a câmera é voltada para cima, abaixo do nível dos olhos do personagem (GERBASE, 2012, on-line) – o que também vale para objetos. Benvenuto afirma que, em cena, tal ângulo faz o ator parecer superior (2013). Conforme Betton, o *contra-plongée* “magnifica os indivíduos, evoca a superioridade, o poder, o triunfo, o orgulho, a majestade, ou senão a tragédia e o pavor” (1987, p. 34-35).



Figura 11 – Contra-plongée

Fonte: extraído do filme *Quincas Berro d'Água*, de Sérgio Machado

Descrição da Figura 11

De baixo para cima, imagem de Cabo Martim. Dentro de um ambiente antigo, com uma parede de argila rosada, Cabo Martim apoia as mãos num corrimão de madeira. Ele é moreno, magro e tem cabelo curto; no meio da testa, uma veia alterada. Ele veste uma camiseta básica, branca e surrada, com gola em “U” e um furo à altura do coração; por cima, um antigo casaco militar azul, aberto, com duas insígnias de cada lado e a patente militar deitada nos ombros.

Chega-se, assim, ao último elemento da tríade que determina um enquadramento: o lado do ângulo¹⁹, que contempla quatro posições fundamentais (GERBASE, 2012, on-line):

- a) Frontal: a câmera está em linha reta com o nariz da pessoa filmada;

¹⁹ Todas as definições apresentadas sobre este elemento têm Gerbase (2012, on-line), *ipsis litteris*, como referência.



Figura 12 – Ângulo Frontal

Fonte: extraído do filme *Quincas Berro d'Água*, de Sérgio Machado

Descrição da Figura 12

Imagem de Manuela cantando. Fundo preto. Ela é branca, tem cabelo em tom acaju, liso, preso com coque. Maquiada, usa sombra, cílios postiços nos olhos fechados e batom vermelho na boca entreaberta; argolas e colar já desgastados. Ela usa um vestido decotado, predominantemente preto, com rosas vermelhas levemente espaçadas; alças vermelhas com detalhes em branco. Por cima, um xale preto que cobre apenas os braços. O braço direito segura o pequeno microfone em formato de taça de vinho; unhas vermelhas e um anel grande no dedo anelar; ela descansa o braço esquerdo com a mão espalmada no quadril.

- b) 3/4: a câmera forma um ângulo de aproximadamente 45 graus com o nariz da pessoa filmada. Essa posição pode ser realizada com muitas variantes.



Figura 13 – Ângulo $\frac{3}{4}$

Fonte: extraído do filme *Quincas Berro d'Água*, de Sérgio Machado

Descrição da Figura 13

Imagem aproximada de Vanda. Ao fundo, uma parede e uma porta de um ambiente antigo, de madeira. Vanda é branca, tem cabelo castanho, levemente ondulado, penteado para o lado; sobrancelha rala, olhos distantes, assustados, lábios finos, com um sutil batom nude, e boca entreaberta. Ligeiramente inclinada para a esquerda, ela veste uma blusa com detalhes verticalmente ondulados, predominantemente branca, com contornos em tom bege; por cima, um bolero florido, com gravuras de rosas e folhas verdes.

- c) Perfil: a câmera forma um ângulo de aproximadamente 90 graus com o nariz da pessoa filmada. O perfil pode ser feito à esquerda ou à direita.



Figura 14 – Ângulo Perfil
Fonte: extraído do filme *Quincas Berro d'Água*, de Sérgio Machado

Descrição da Figura 14

Imagem de Quincas entornando uma garrafa de cachaça. Num bar com um balcão antigo com tampo bege e manchas pretas espalhadas pelo tempo, Quincas se debruça. De perfil, ele levanta a cabeça e a garrafa. Ele é moreno, tem cabelo grisalho, liso e despenteado; sobrancelhas arqueadas, olhar alteado e bigode grisalho. Quincas veste um terno branco, mas extremamente encardido. Ele apoia a mão esquerda no balcão; a direita leva a garrafa à boca e entra em contato com o bigode e os lábios.

d) De nuca: a câmera está em linha reta com a nuca da pessoa filmada.



Figura 15 – Ângulo de Nuca

Fonte: extraído do filme *Quincas Berro d'Água*, de Sérgio Machado

Descrição da Figura 15

Imagem traseira e aproximada de Quincas na rua deserta. Fundo desfocado, pouco iluminado. À frente, um céu escuro. De costas, Quincas Berro d'Água. Ele usa um chapéu na cabeça e veste um paletó. A baixa iluminação local não permite identificar as cores das duas vestimentas.

Na AD, a Linguagem Cinematográfica, a gramática das obras fílmicas, aparece, acima de tudo, como mote de ideias e discussões: “Por que utilizá-la na descrição das imagens?”; “Por que não?”; “O público alvo (primário) em geral não entenderia”; “O público alvo (primário) especialista compreenderia” etc. – ou seja, há quem defenda a utilização dos termos técnicos cinematográficos numa audiodescrição, mas também há quem entenda seu uso apenas como mais uma das possibilidades da área. Desta forma, um lado busca justificar a aplicação da LC na AD com o objetivo de letramento visual das pessoas cegas ou com baixa visão; o outro, argumenta que a explicitação das técnicas fílmicas cria um distanciamento do público primário à trama e pode dificultar a compreensão da obra, por parte do indivíduo que não esteja familiarizado com os termos narrados, de acordo com Santiago Vigata (2016). A autora constata que “a informação relativa à linguagem cinematográfica é almejada unicamente pelos cinéfilos que perderam a visão em idade adulta”

(2016, p. 269). Segundo ela, estes “alegaram ter deixado de ir ao cinema por sentir uma terrível falta ao não poder perceber esses aspectos formais” – informação que não pode ser estendida às outras pessoas com deficiência visual, na sua pesquisa.

Em meio a tal impasse e diferentes perspectivas, uma audiodescrição combinada com a poética da Linguagem Cinematográfica talvez pudesse responder pela situação. Com base nos elementos característicos da tradução, propostos por Britto (2006), Farias entende ser possível encaminhar a AD (com atenção às limitações de tempo, consideração aos sons da obra etc.) da seguinte forma (2013, p. 189):

- 1) Identificar as características significativas da imagem e/ou cena de partida;
- 2) Atribuir uma prioridade a cada característica, de acordo com maior ou menor grau de contribuição oferecido ao efeito estético total da imagem/cena e ao efeito reflexivo na narrativa como um todo;
- 3) Recrear as características priorizadas considerando sua releitura a partir dos elementos da LC.

Deste modo, “a audiodescrição, em sua última forma, não precisa mais da imagem para ser. É com as palavras dispostas de forma reflexiva, poética, expressiva, sensível que ela vai existir” (SANTOS; SILVA; FARIAS, 2017, p. 71). Destaca-se, assim, a importância da palavra – também presente em Neves, que, por sua vez, entende que (2011, p. 58)

[...] a escolha lexical numa audiodescrição é de grande importância, pois contribuirá para o tom geral do produto final. A adequação do léxico à temática, ao registro do texto original e ao receptor será, no fundo, a meta a que se deve propor qualquer audiodescrição.

Neste sentido, Santos, Silva e Farias ratificam tal pensamento e acentuam que, na audiodescrição, se leva em consideração a linguagem da obra de partida (nesse caso, a cinematográfica), que é “transcrita num signo completamente diferente, o que não permite similaridade, mas sim a palavra esplêndida, na sua máxima completude estética” (2017, p. 74). Assim, os autores ainda pontuam que, quando expressiva, a AD “cria narrativas, poéticas, tessituras, poesias, prosas, discursos, reflexões” (2017, p. 71) – sendo, então, uma arte produzindo outra, por meio das palavras.

5.2. AS LEGISLAÇÕES (CINEMATOGRAFICAS) AUDIOVISUAIS ACESSÍVEIS

Ainda que o efeito prático não seja o esperado, algumas normas nacionais, relacionadas ao audiovisual, propõem-se garantir os direitos das pessoas com deficiência, neste sentido. Seja na TV ou no cinema (com o auxílio de tecnologias assistivas²⁰) há exigências legais que determinam a acessibilidade fílmica. Assim, entre Leis, Portarias, Decretos e Instruções Normativas, há de se levar em conta a importância do Decreto Federal n.º 5.296/2004 – que, no art. 23, sentencia que

Os teatros, cinemas, auditórios, estádios, ginásios de esporte, casas de espetáculos, salas de conferências e similares reservarão, pelo menos, dois por cento da lotação do estabelecimento para pessoas em cadeira de rodas, distribuídos pelo recinto em locais diversos, de boa visibilidade, próximos aos corredores, devidamente sinalizados, evitando-se áreas segregadas de público e a obstrução das saídas, em conformidade com as normas técnicas de acessibilidade da ABNT (BRASIL, 2004, p. 8-9).

Há, ainda, a obrigatoriedade à destinação a “dois por cento dos assentos para a acomodação de pessoas com deficiência visual e com mobilidade reduzida, incluindo obesos, em locais com boa recepção de mensagens sonoras” (BRASIL, 2004. p. 9), devidamente sinalizados e de acordo com os padrões técnicos de acessibilidade da ABNT. Em relação ao aspecto quantitativo, no que diz respeito ao artigo exposto, com base em experiências presenciadas, é possível afirmar que, pelo menos em parte (e em Salvador), o Decreto está sendo atendido: a parcela mínima de locais reservados obedece às exigências.

Posteriormente, em 2006, houve a Portaria n.º 310, que aprovou a Norma Complementar n.º 01/2006 – Recursos de acessibilidade, para pessoas com deficiência, na programação veiculada nos serviços de radiodifusão de sons e imagens e de retransmissão de televisão. Todavia, ela foi alterada por outra Portaria, a de n.º 188, de 24 de março de 2010, que, dentre outras

²⁰ A Instrução Normativa n.º 128, de 13 de setembro de 2016, entende a tecnologia assistiva (ou ajuda técnica) como “produtos, equipamentos, dispositivos, recursos, metodologias, estratégias, práticas e serviços que objetivem promover a funcionalidade” (BRASIL, 2016, p. 3), a fim de criar autonomia, qualidade de vida e inclusão social à pessoa com deficiência ou com mobilidade reduzida.

providências, atestou, na legislação, a grafia para o tipo narração que contém descrições de elementos visuais e “quaisquer informações adicionais que sejam relevantes para possibilitar a melhor compreensão desta por pessoas com deficiência visual e intelectual” (BRASIL, 2010, p. 1): “audiodescrição”, anteriormente escrita como “áudio-descrição” – o que foi, durante algum tempo, uma grande polêmica da área. Neste sentido, de acordo com Santos, Silva e Farias (2017, p. 70),

[...] segundo Marinheiro (2010), pautado tanto no Acordo Ortográfico de 1990, como no Acordo Ortográfico de 1945 [...], que, de acordo com ele, ainda vigora em Portugal: ‘o elemento áudio não é hifenizado (nem acentuado graficamente) quando é o primeiro elemento de compostos. Assim, a grafia da palavra é audiodescrição’.

Ademais da grafia, a Portaria n.º 188/2010 modificou os prazos para que as emissoras de TVs tornassem as suas programações acessíveis. Em relação à audiodescrição, o objetivo, que é gradual, é obter “no mínimo, vinte horas semanais, na programação veiculada no horário compreendido entre 6 (seis) e 2 (duas) horas, dentro do prazo de 120 (cento e vinte) meses, a contar de 1º de julho de 2010 (BRASIL, 2010, p. 2)”, ou seja, atingir vinte horas semanais de AD na programação das emissoras de TV, até 1º de julho de 2020. Até 1º de julho de 2018, a obrigatoriedade das emissoras é audiodescrever doze horas semanais da sua programação, entre 6 e 2 horas (BRASIL, 2010). Aproximadamente, 91 meses depois, ou 7 anos e meio, é possível comparar a programação semanal das emissoras e verificar a adequação à Portaria – em destaque, a semana de 27 de fevereiro a 5 de março de 2018²¹, com os programas ou filmes audiodescritos da Rede Globo de Televisão²², do Sistema

²¹ O período selecionado combinou a data da escrita deste subcapítulo com a disponibilidade dos dias nos sites das emissoras. A Rede Bandeirantes de Televisão seria uma das comparadas, devido a sua importância, porém, em seu site, não há qualquer informação sobre os programas que contemplam audiodescrição. A programação da Rede Bandeirantes de Televisão está disponível em: <www.band.uol.com.br/tv/programacao.asp>. Acesso em: 2 mar. 2018.

²² A programação da Rede Globo de Televisão está disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/programacao.html>>. Acesso em: 2 mar. 2018.

Brasileiro de Televisão (SBT)²³ e da Rede Record de Televisão²⁴, três emissoras televisivas do Brasil.

| | Rede Globo | Rede Record | SBT |
|---------------------------------------|---|--|------------------------------|
| <i>Segunda-feira, 26 de fevereiro</i> | | das 10h00 às 12h00: Programa Hoje em Dia | |
| <i>Terça-feira, 27 de fevereiro</i> | | das 10h00 às 12h00: Programa Hoje em Dia | |
| <i>Quarta-feira, 28 de fevereiro</i> | | das 10h00 às 12h00: Programa Hoje em Dia | |
| <i>Quinta-feira, 1 de março</i> | | das 10h00 às 12h00: Programa Hoje em Dia | |
| <i>Sexta, 2 de março</i> | | das 10h00 às 12h00: Programa Hoje em Dia | |
| <i>Sábado, 3 de março</i> | a partir de 00h49: Corujão – <i>Professora Sem Classe</i> (2011), de Jake Kasdan | das 15h00 às 17h00: Cine Aventura: <i>O Aventureiro – A Maldição da Caixa de Midas</i> (2013), de Jonathan Newman | das 6h00 às 8h00: Chaves |
| <i>Domingo, 4 de março</i> | | | das 9h00 às 11h00: Chaves |

Quadro 2 – Programação com audiodescrição na TV brasileira
Fonte: adaptado pelo autor, a partir das programações das emissoras

Descrição do Quadro 2

Tabela retangular verticalizada, dividida em quatro colunas e oito linhas. A primeira coluna se refere aos dias da semana, de segunda-feira, 26 de fevereiro, a domingo, 4 de março; a segunda coluna diz respeito às transmissões da Rede Globo; a terceira apresenta a programação oficial (com AD) da Rede Record; a última coluna aborda os programas audiodescritos do SBT. Há alternância entre fundo branco e cinza claro. De terça-feira, 27 de fevereiro, a sexta-feira, 2 de março, apenas a coluna da Rede Record é preenchida com audiodescrição na programação oficial: “das 10h00 às 12h00: Programa Hoje em Dia”. No sábado, 3 de março, todas as colunas são preenchidas: a segunda, a da Rede Globo, com a informação: “a partir de 00h49: Corujão – *Professora Sem Classe* (2011), de Jake Kasdan”; na terceira coluna, a Rede Record divulga: “das 15h00 às 17h00: Cine Aventura: *O Aventureiro – A Maldição da Caixa de Midas* (2013), de Jonathan Newman”; a coluna do SBT é preenchida com o seriado mexicano Chaves, das 6h00 às 8h00. Na linha subsequente, referente a domingo, 4 de março, apenas o SBT tem a coluna preenchida: “das 9h00 às 11h00: Chaves”.

²³ A programação do SBT está disponível em: <<http://www.sbt.com.br/programacao/>>. Acesso em: 2 mar. 2018.

²⁴ A programação da Rede Record de Televisão está disponível em: <recordtv.r7.com/programacao/>. Acesso em: 2 mar. 2018.

A partir da tabela apresentada, é possível afirmar que a única das três emissoras analisadas que respeita a Portaria em destaque é a Rede Record, apesar de audiodescrever um mesmo programa durante os dias da semana; o oposto acontece com o SBT, que, de segunda-feira a sexta, não apresenta, em sua programação, nenhuma atração audiodescrita. Todavia, aos sábados e domingos, pela manhã, nesta mesma emissora, há a transmissão do programa *Chaves* (seriado de comédia mexicano), com AD – num total de 4 horas semanais, longe das 12 exigidas; a Rede Globo, por sua vez, se mostrou a mais distante de tal acessibilidade, em amplos sentidos. Durante a semana analisada, a emissora contemplou com audiodescrição menos de duas horas da sua programação (a obra apresentada tem uma hora e trinta e três minutos). O fato a se levar em conta é que, quando exibidos na TV, todos os filmes são cortados, editados, por questões comerciais²⁵. Assim, pode-se calcular que, com *Professora Sem Classe*, a Rede Globo atingiu, aproximadamente, apenas uma hora de audiodescrição semanal. Ora, tendo iniciado às 00h49, considerando a obrigatoriedade legal de AD até às 2 horas, é possível deduzir que, com os cortes, a emissora não ultrapassou o intervalo de tempo estimado pela Portaria n.º 188/2010. Contudo, também ficou extremamente distante da meta considerada pela legislação.

O cinema, por sua vez, também recebeu contornos acessíveis. Neste sentido, a Instrução Normativa (IN) n.º 116, de 18 de dezembro de 2014, exige que todos os projetos audiovisuais “financiados com recursos públicos federais geridos pela ANCINE [Agência Nacional de Cinema] deverão contemplar nos seus orçamentos serviços de legendagem, legendagem descritiva, audiodescrição e LIBRAS” (com redação alterada pelo art. 1 da Instrução Normativa n.º 132, de 15 de março de 2017) – ou seja, todos os filmes nacionais, financiados com recursos públicos, devem ser amplamente acessíveis, tanto para pessoas com deficiência visual quanto para pessoas com deficiência auditiva. Outra IN, a de n.º 128, de 13 de setembro de 2016, em seu art. 3º, determina que “As salas de exibição comercial deverão dispor de tecnologia assistiva voltada à fruição dos recursos de legendagem,

²⁵ Sobre este tema, ler o esclarecedor artigo de Mônica Magnani Monte: Roteirizar, gravar, editar. Os efeitos da edição sobre os filmes audiodescritos exibidos na TV brasileira (2016).

legendagem descritiva, audiodescrição e LIBRAS”, providos na modalidade individual, sempre que solicitado pelo espectador. A IN em questão também define o quantitativo mínimo de equipamentos e suportes individuais voltados à promoção da acessibilidade visual e auditiva, a partir da quantidade de salas do complexo. Neste sentido, quando, por exemplo, se trata de um recinto pequeno, com apenas três salas, deve haver sete dispositivos disponíveis; em caso de ambiente maior, como doze salas de cinema, há indicação para quatorze equipamentos – sendo quinze o número máximo, ainda que para mais de vinte salas. Tais adequações obedeceriam aos seguintes prazos, de acordo com o Art. 6º da Instrução Normativa n.º 128, de 13 de setembro de 2016:

- I – Para grupos exibidores a partir de 21 (vinte e uma) salas de exibição:
 - a) No prazo de 14 (quatorze) meses, contados a partir da publicação desta Norma, 50% (cinquenta por cento) do total de salas; e
 - b) No prazo de 24 (vinte e quatro) meses, contados a partir da publicação desta Norma, 100% (cem por cento) do total de salas.
- II – Para grupos exibidores com até 20 (vinte) salas de exibição:
 - a) No prazo de 14 (quatorze) meses, contados a partir da publicação desta Norma, 30% (trinta por cento) do total de salas;
 - b) No prazo de 24 (vinte e quatro) meses, contados a partir da publicação desta Norma, 100% (cem por cento) do total de salas.

Porém, o prazo estipulado foi alterado pela Instrução Normativa n.º 137, de 17 de novembro de 2017, que prorrogou as datas limites anteriores – normatizando uma nova redação, qual seja:

- I – Para grupos exibidores a partir de 21 (vinte e uma) salas de exibição:
 - a) a partir do dia 16 de novembro de 2018, 50% (cinquenta por cento) do total das salas; e
 - b) a partir do dia 16 de setembro de 2019, 100% (cem por cento) do total de salas.
- II – Para grupos exibidores com até 20 (vinte) salas de exibição:
 - a) a partir do dia 16 de novembro de 2018, 30% (trinta por cento) do total das salas; e
 - b) a partir do dia 16 de setembro de 2019, 100% (cem por cento) do total das salas.

Em resumo, de acordo com a legislação em questão, a partir do dia 16 de novembro de 2019, todos os complexos cinematográficos do país devem disponibilizar equipamentos e suportes individuais voltados à promoção da

acessibilidade audiovisual e auditiva, por meio da audiodescrição, legendagem fechada e janela de LIBRAS. Cabe agora, então, saber se os novos prazos serão atendidos ou, mais uma vez, prorrogados.

6 A PROPOSTA AUDIODESCRITIVA – ELABORAÇÃO DO ROTEIRO E COMENTÁRIOS

Neste cenário em que, dentre tantos temas, se busca a acessibilidade, a tentativa de construção da comicidade perpassa pela valorização do roteiro audiodescritivo, utilizando, em muitos casos, palavras ou expressões que possam criar um ambiente favorável ao caráter cômico – ainda que esta seja uma questão extremamente subjetiva. Foram selecionadas, assim, 4 cenas do filme *Quincas Berro d'Água* (2010), de Sérgio Machado, que pudessem alcançar, a partir da audiodescrição, momentos distintos de comédia. Sobre tais cenas, cabe destacar alguns pontos:

- a) Todas estão antecedidas por sinopses que remetem a ações anteriores, a fim de criar uma contextualização;
- b) Nos roteiros elaborados em questão, não consta nenhuma descrição dos personagens, supondo que, caso se tratasse de uma AD completa para este mesmo filme, tais elementos já teriam sido descritos, antes de se chegar às cenas selecionadas – motivo pelo qual não foi descrita, por exemplo, a mudança de figurino de Quincas, que ocorre ao longo do filme;
- c) Na AD em si, as cenas são representadas por tabelas específicas – o roteiro audiodescritivo de cada uma delas, já formatado para gravação da narração (que, neste caso, aconteceu de forma amadora, considerando os fins, não comerciais);
- d) Cada tabela é composta por três colunas, dentre as quais, a terceira é a principal: é a que se refere à AD, de fato; a segunda diz respeito à minutagem, ao tempo de entrada e de saída da audiodescrição; a primeira coluna faz referência à numeração da AD, auxiliando na identificação das falas audiodescritas.

O roteiro audiodescritivo elaborado seguiu diversos critérios, que, por sua vez, variaram de acordo com o conteúdo da cena – tais como: a linguagem cinematográfica, as limitações tradutórias, a narração na AD etc.; o único subitem presente em todas as análises foi o da comicidade audiodescritiva, que tende a explorar o cômico pretendido. Sobre as ferramentas utilizadas no processo, o roteiro audiodescritivo

foi elaborado por meio do *software* gratuito Subtitle Workshop; as edições, tanto das cenas, quanto das gravações das narrações, foram realizadas no *software* (também gratuito, parte do pacote do Windows 10) Movie Maker.

6.1 CENA 1 – de 00:28:09 a 00:28:44

6.1.1. Sinopse pré-cena (audiodescrita): acompanhada de Adalberto, Leonardo e um imenso mal-estar, Marisa entra no quarto de Quincas, onde está o corpo sujeito de vida dupla. Indisposta, depois de ter comido bobó de camarão, comida tipicamente baiana, ela mal cumprimenta a sobrinha, Vanda, e já escancara a janela do local, a fim de afastar o odor causado pela sua indisposição intestinal. Rapidamente, os quatro recebem as visitas de Cabo Martim, Pé de Vento, Curió e Pastinha; a conservadora família de Joaquim Soares da Cunha se assusta com o nível das amigas de Quincas. Posteriormente, outras antigas companhias do defunto se apresentam, com pesar – três prostitutas que trabalham na “Casa de Manoela”: Marilene, Lolita e Shirley, uma transexual. Dá-se, então, a cena em questão:

| | | |
|---|-------------------------------|---|
| 1 | 00:00:00,195 --> 00:00:05,776 | No centro do quarto de Quincas, o caixão – entre a família, à esquerda, e os amigos, à direita. Pastinha lastima. |
| 2 | 00:00:07,203 --> 00:00:08,735 | O bobó castiga Marisa. |
| 3 | 00:00:14,396 --> 00:00:16,166 | Ela disfarça. |
| 4 | 00:00:16,666 --> 00:00:19,003 | Sentada, Marisa abana o fedor. |
| 5 | 00:00:21,347 --> 00:00:26,770 | Adalberto e Leonardo tapam o nariz. O constrangimento e a catinga se espalham. |
| 6 | 00:00:31,508 --> 00:00:34,488 | Marisa se afasta, carregando a podridão. |

Quadro 3 – Roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 1
 Fonte: próprio autor

Descrição do Quadro 3

Tabela retangular, dividida em três colunas e seis linhas. Fundo branco; contornos, letras e números em tom preto. A primeira coluna se refere ao número de falas audiodescritivas – consequentemente, o número de linhas; a segunda coluna diz respeito ao tempo de entrada e de saída das falas; a última é a coluna das falas audiodescritivas. A primeira linha tem a duração de 5 segundos e inicia em 0: “No centro do quarto de Quincas, o caixão – entre a família, à esquerda, e os amigos, à direita. Pastinha lastima”. A segunda linha tem início em 7 segundos e dura apenas 1 segundo, com a fala “O bobó castiga Marisa”; a fala seguinte, “Ela disfarça”, começa em 14 segundos e termina em 16 segundos. A quarta linha vai de 16 a 19 segundos e tem a fala “Sentada, Marisa abana o fedor”. A quinta linha, de 21 a 26 segundos, se refere à fala “Adalberto e Leonardo tapam o nariz. O constrangimento e a catanga se espalham”. A fala da última linha, “Marisa se afasta, carregando a podridão”, acontece entre 31 e 34 segundos.

6.1.2. Sobre os elementos gerais da cena: a Norma Brasileira de Audiodescrição, ABNT NBR 16.452, de 2016, versa que a regra espaço-temporal deve ser aplicada ao roteiro audiodescritivo privilegiando elementos como “o que”, “quem”, “como”, “onde” e “quando”, obviamente, sempre que houver espaço, entendendo as limitações tradutórias envolvidas, a fim de alcançar certas informações, tais como “a descrição da ação, personagens, cenários, gestos, expressões, enquadramento de cena e outros dados plásticos contidos nas imagens” (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS, 2016, p. 10). Em atendimento a tais pontos da Norma, a primeira descrição realizada, agora analisada, apresenta:

| | | |
|---|-------------------------------|---|
| 1 | 00:00:00,195 --> 00:00:05,776 | No centro do quarto de Quincas, o caixão – entre a família, à esquerda, e os amigos, à direita. Pastinha lastima. |
|---|-------------------------------|---|

Quadro 4 – Linha 1 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 1
 Fonte: próprio autor

Descrição do Quadro 4

Tabela retangular horizontalizada. Fundo branco; contornos, letras e números em tom preto. Apresenta apenas uma linha e três colunas. É a primeira linha do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 1, presente no “Quadro 3”. A primeira coluna se refere ao número de falas audiodescritivas – consequentemente, o número de linhas; a segunda coluna diz respeito ao tempo de entrada e de saída das falas; a última é a coluna das falas audiodescritivas. A linha única tem a duração de 5 segundos e inicia em 0, com a fala audiodescritiva: “No centro do quarto de Quincas, o caixão – entre a família, à esquerda, e os amigos, à direita. Pastinha lastima”.

Ainda neste ponto, a descrição “Pastinha lastima” indica de onde provêm as lamúrias, as lamentações, num quarto com uma grande quantidade de outros personagens. Tem-se, assim, a identificação precisa. Em termos gerais, a cena audiodescrita em questão prioriza não só o caráter gestual dos personagens, mas, também (e inclusive) os traços sonoros existentes – que, na obra de partida, o filme “sem acessibilidade”, se tornam propulsores do riso, com enfoque no problema intestinal da personagem Marisa.

6.1.3. Sobre a linguagem cinematográfica: a primeira descrição desta cena foi elaborada com a intenção de representar um plano de ambientação, o plano geral (também chamado de aberto), sem a necessidade de nomeá-lo tecnicamente; por meio das palavras, o objetivo foi o de criar uma imagem que representasse, naquele ambiente, a posição do caixão de Quincas, que, propositalmente, divide as partes envolvidas – de um lado, a família do defunto, à esquerda; do outro, localizados à direita do caixão, os amigos, os companheiros de Berro d’Água.

6.1.4. Sobre a comicidade audiodescrita: nesta cena, a busca pela descrição cômica se deu logo a partir da segunda passagem – obviamente, tendo Marisa como personagem principal. Foram selecionadas, então, cinco descrições.

| | | |
|---|-------------------------------|--------------------------------|
| 2 | 00:00:07,203 --> 00:00:08,735 | O bobó castiga Marisa. |
| 3 | 00:00:14,396 --> 00:00:16,166 | Ela disfarça. |
| 4 | 00:00:16,666 --> 00:00:19,003 | Sentada, Marisa abana o fedor. |

| | | |
|---|-------------------------------|--|
| 5 | 00:00:21,347 --> 00:00:26,770 | Adalberto e Leonardo tapam o nariz. O constrangimento e a catinga se espalham. |
| 6 | 00:00:31,508 --> 00:00:34,488 | Marisa se afasta, carregando a podridão. |

Quadro 5 – Linhas 2, 3, 4, 5 e 6 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 1
Fonte: próprio autor

Descrição do Quadro 5

Tabela retangular. Fundo branco; contornos, letras e números em tom preto. Apresenta cinco linhas e três colunas, que fazem parte do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 1, presente no “Quadro 3”. A primeira coluna se refere ao número de falas audiodescritivas – consequentemente, o número de linhas; a segunda coluna diz respeito ao tempo de entrada e de saída das falas; a última é a coluna das falas audiodescritivas. A primeira coluna está numerada de 2 a 6. A primeira linha tem início em 7 segundos e dura apenas 1 segundo, com a fala “O bobó castiga Marisa”; a fala seguinte, “Ela disfarça”, começa em 14 segundos e termina em 16 segundos. A terceira linha vai de 16 a 19 segundos e tem a fala “Sentada, Marisa abana o fedor”. A quarta linha, de número 5, de 21 a 26 segundos, se refere à fala “Adalberto e Leonardo tapam o nariz. O constrangimento e a catinga se espalham”. A fala da última linha, de número 6, “Marisa se afasta, carregando a podridão”, acontece entre 31 e 34 segundos.

As descrições 2, 3, 4, 5 e 6 são representações das consequências do mal-estar intestinal de Marisa. Como entende Schwartz (2016, p. 62), “a audiodescrição só ganha significado na interação entre o roteiro e o áudio do filme (diálogos, trilha e efeitos sonoros)”. Tem-se, deste modo, a importância em dialogar a comicidade audiodescritiva criada com a comédia já existente – ou seja, correlacionar as ações e os gestos descritos com os elementos sonoros da cena, que, por si só, já são motivos de riso. Assim, ganham importância as ações dos personagens, como em “Ela disfarça”, “Marisa abana o fedor”, “Adalberto e Leonardo tapam o nariz” (bem como a sequência: “O constrangimento e a catinga se espalham”) e “Marisa se afasta, carregando a podridão”. Neste sentido, cumpre-se a já mencionada tentativa de criar comicidade audiodescritiva a partir da linguagem, tanto com palavras quanto com expressões. Para isto, buscou-se formar um leque de opções, a partir de sinônimos que pudessem simbolizar o odor em questão

(de repente, nem tão usuais, como “catinga” e “podridão”, em tais representações). Para tanto, houve a utilização do Dicionário Etimológico, que, no verbete “fedor”, apontou (2010, p. 401):

Fedor, fedentina, podridão, mau cheiro, cheirume, bufa, flatulência, peido, pum, traque, ranço, catinga, malcheirosa; inhaca (bras.), gambá, carniça.

V. feder, ter mau cheiro, cheirar mal; putrificar, rançar, infetar.

Adj. fedorento, podre, desagradável, sufocante.

Ademais, apesar de uma certa busca pela escrita popular na AD elaborada, também houve o propósito de fugir de palavras ou expressões que pudessem emitir vulgaridade, em sentido mais amplo – como em “peido” ou “pum”. Acredita-se, assim, que, ainda que se trate de termos jocosos, um vocabulário mais curioso, irreverente, seria mais interessante para a comicidade cênica.

6.2. CENA 2 – de 00:33:48 a 00:35:43

6.2.1. Sinopse pré-cena (audiodescrita): indisposta, Marisa sai do quarto de Quincas e volta para casa, juntamente com Leonardo e Vanda; Adalberto fica, e como responsável pelo corpo do finado – há, por parte da família do defunto, preconceito e desconfiança, em relação aos fiéis companheiros de Berro d’Água. Quanto a estes, como afirma Cabo Martim, “um pelotão nunca deixa o seu comandante”. Nesta situação, tanto ele quanto Pé de Vento, Pastinha e Curió (além de Adalberto e o corpo do defunto) permanecem no quarto. Dá-se, assim, a descrição da cena seguinte:

| | | |
|---|-------------------------------|---|
| 1 | 00:00:00,843 --> 00:00:04,690 | No quarto, Adalberto, sentado, cochila defronte ao defunto. |
| 2 | 00:00:04,890 --> 00:00:08,251 | Com uma garrafa na mão, Martim encosta no caixão. |
| 3 | 00:00:16,363 --> 00:00:18,283 | Martim molha o bico com cachaça. |

| | | |
|----|-------------------------------|--|
| 4 | 00:00:31,970 --> 00:00:35,107 | Quincas quieto está; quieto fica. |
| 5 | 00:00:38,299 --> 00:00:41,260 | Martim leva a garrafa à boca habituada ao álcool. |
| 6 | 00:00:41,460 --> 00:00:45,840 | Sorratamente, ele furta um cigarro de Adalberto e se afasta à janela. |
| 7 | 00:00:46,040 --> 00:00:48,440 | Pé de Vento se aproxima do finado. |
| 8 | 00:01:02,149 --> 00:01:03,596 | A gia pula em Quincas. |
| 9 | 00:01:43,722 --> 00:01:47,899 | Martim vê o palpitar do coração de Quincas, feito o contínuo saltitar de uma rã. |
| 10 | 00:01:48,099 --> 00:01:53,102 | Satisfeito, lentamente, ele se aproxima do caixão. |

Quadro 6 – Roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 2
Fonte: próprio autor

Descrição do Quadro 6

Tabela retangular, dividida em três colunas e dez linhas. Fundo branco; contornos, letras e números em tom preto. A primeira coluna se refere ao número de falas audiodescritivas – conseqüentemente, o número de linhas; a segunda coluna diz respeito ao tempo de entrada e de saída das falas; a última é a coluna das falas audiodescritivas. A primeira linha vai do início, 0 segundos, até 4 segundos, com a fala “No quarto, Adalberto, sentado, cochila defronte ao defunto”. A segunda, de 4 a 8 segundos, se refere à fala “Com uma garrafa na mão, Martim encosta no caixão”. A linha seguinte dura 2 segundos, de 16 a 18 segundos, com a fala “Martim molha o bico com cachaça”. “Quincas quieto está; quieto fica” é a fala presente na quarta linha, de 31 a 35 segundos. Na seguinte, “Martim leva a garrafa à boca habituada ao álcool”, com a duração de 2 segundos, de 38 a 41 segundos. A linha 6 vai de 41 a 45 segundos, com a fala “Sorratamente, ele furta um cigarro de Adalberto e se afasta à janela”. A sétima linha, de 46 a 48 segundos, se refere à fala “Pé de Vento se aproxima do finado”. A linha oito tem início em 1 minuto e 2 segundos e dura apenas um segundo, com a fala “A gia pula em Quincas”. A penúltima linha, de 1 minuto e 43 segundos até 1 minutos e 47 segundos, tem a fala “Martim vê o palpitar do coração de Quincas, feito o contínuo saltitar de uma rã”. A fala da última linha, “Satisfeito, lentamente, ele se aproxima do caixão”, acontece entre 1 minuto e 48 segundos e 1 minuto e 53 segundos.

6.2.2. Sobre as limitações tradutórias: devido às restrições espaço-temporais, algumas descrições foram antecipadas; outras, atrasadas. Assim, tem-se:

| | | |
|---|-------------------------------|---|
| 6 | 00:00:41,460 --> 00:00:45,840 | Sorratamente, ele furta um cigarro de Adalberto e se afasta à janela. |
| 7 | 00:00:46,040 --> 00:00:48,440 | Pé de Vento se aproxima do finado. |

Quadro 7 – Linhas 6 e 7 do roteiro audiodescritivo da Cena 2

Fonte: próprio autor

Descrição do Quadro 7

Tabela retangular horizontalizada. Fundo branco; contornos, letras e números em tom preto. Apresenta apenas duas linhas e três colunas, que fazem parte do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 2, presente no “Quadro 6”. A primeira coluna se refere ao número de falas audiodescritivas – consequentemente, o número de linhas; a segunda coluna diz respeito ao tempo de entrada e de saída das falas; a última é a coluna das falas audiodescritivas. A primeira coluna está numerada com 6 e 7, respectivamente, na primeira e na segunda linha. A primeira linha vai de 41 a 45 segundos, com a fala “Sorratamente, ele furta um cigarro de Adalberto e se afasta à janela”. A segunda linha, de 46 a 48 segundos, se refere à fala “Pé de Vento se aproxima do finado”.

A fim de fugir de sobreposições (em relação a fala dos personagens), as descrições 6 e 7 acontecem de forma antecipada, em relação ao instante de sua ação no filme, ainda durante um momento de silêncio – acredita-se que, havendo tempo e espaço, o ideal é que as descrições, de fato, aconteçam, já que marcam, momentânea e respectivamente, a saída de Cabo Martim (afastando-se à janela) e a entrada de Pé de Vento em cena, ao se aproximar do caixão de Quincas (fato que não poderia ser descrito no momento do ato, uma vez que o personagem se direciona ao amigo defunto já tecendo comentários).

Por outro lado, a descrição de número 9 foi atrasada, já que também não houve espaço para ser realizada no momento do acontecido. Não há, por isto, qualquer prejuízo relacionado à obra audiovisual – em discordância da ideia de que a AD de um filme de comédia deve levar o espectador com deficiência visual a rir, nos mesmos instantes e com a mesma intensidade do público normovisual (SCHWARTZ, 2016). Além das fugas de sobreposições, a cena em questão conta com o apoio dos diálogos

dos personagens e de um comentário do finado Quincas, a fim de contextualizar o pensamento de Cabo Martim sobre a situação: para este último, tudo não passa de mais uma brincadeira de Berro d'Água. Por isto, o ex-cabo das Forças Armadas brasileiras pede algum sinal para o seu “Comandante”, a fim de confirmar sua previsão. Posteriormente, após a já saltar para o corpo de Quincas e se posicionar à altura do peito do defunto, debaixo do paletó, há a seguinte sucessão de fatos:

- 1) Fala de Pastinha: “O sapo *tá se bolindo* todo, parece um coração”;
- 2) O comentário em *off* de Quincas: “Mesmo quem acredita que não acredita em nada há de admitir: a vida manda seus sinais; basta ficar de olho aberto e ser amalucado o suficiente para entender”;
- 3) AD: *Martim vê o palpitar do coração de Quincas, feito o contínuo saltitar de uma rã.*

| | | |
|---|-------------------------------|--|
| 9 | 00:01:43,722 --> 00:01:47,899 | Martim vê o palpitar do coração de Quincas, feito o contínuo saltitar de uma rã. |
|---|-------------------------------|--|

Quadro 8 – Linha 9 do roteiro audiodescritivo da Cena 2
Fonte: próprio autor

Descrição do Quadro 8

Tabela retangular horizontalizada. Fundo branco; contornos, letras e números em tom preto. Apresenta apenas uma linha e três colunas. É a nona linha do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 2, presente no “Quadro 6”. A primeira coluna se refere ao número de falas audiodescritivas – consequentemente, o número de linhas; a segunda coluna diz respeito ao tempo de entrada e de saída das falas; a última é a coluna das falas audiodescritivas. A única linha tem a duração de 4 segundos; ela inicia em 1 minuto e 43 segundos e finaliza em 1 minuto e 47 segundos, com a fala audiodescritiva: “Martim vê o palpitar do coração de Quincas, feito o contínuo saltitar de uma rã”.

Deste modo, uma vez que há a criação de todo um pensamento a fim de levar à conclusão de Cabo Martim, é possível afirmar que não há prejuízo relativo à comicidade da cena, ainda que a AD

aconteça depois da ação. A AD elaborada nesta passagem, de certa forma, retoma a fala de Pastinha, no momento anterior. Neste sentido, o propósito da comparação entre o coração de Quincas e os saltos de uma rã também tende a auxiliar no entendimento, a fim de criar, instantaneamente, uma imagem mental sobre a gíria de Pastinha, que já passeava pelo corpo do defunto.

6.2.3. Sobre a comicidade audiodescrita: em comparação ao caráter cômico da cena anterior, esta apresenta uma diferença: a comicidade não mais dialoga com os traços sonoros já existentes, apenas com a ação ou a gesticulação dos personagens – ou, curiosamente, a falta dela. Neste sentido, seleciona-se:

| | | |
|---|-------------------------------|---|
| 3 | 00:00:16,363 --> 00:00:18,283 | Martim molha o bico com cachaça. |
| 4 | 00:00:31,970 --> 00:00:35,107 | Quincas quieto está; quieto fica. |
| 5 | 00:00:38,299 --> 00:00:41,260 | Martim leva a garrafa à boca habituada ao álcool. |

Quadro 9 – Linhas 2, 3 e 4 do roteiro audiodescritivo da Cena 2
Fonte: próprio autor

Descrição do Quadro 9

Tabela retangular horizontalizada. Fundo branco; contornos, letras e números em tom preto. Apresenta três linhas e três colunas, que fazem parte do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 2, presente no “Quadro 6”. A primeira coluna se refere ao número de falas audiodescritivas – consequentemente, o número de linhas; a segunda coluna diz respeito ao tempo de entrada e de saída das falas; a última é a coluna das falas audiodescritivas. A primeira coluna está enumerada de 3 a 5. A primeira linha tem a duração de 2 segundos e vai de 16 a 18 segundos, com a fala “Martim molha o bico com cachaça”. “Quincas quieto está; quieto fica” é a fala presente na quarta linha, de 31 a 35 segundos. Na última, há a fala “Martim leva a garrafa à boca habituada ao álcool”, com a duração de 2 segundos, de 38 a 41 segundos.

As descrições 3, 4 e 5 foram baseadas nos gestos (ou, como já colocado, a falta deles). Assim, as sentenças 3 e 5 dizem respeito a Cabo Martim, que bebe da garrafa que tem em mãos. A tentativa de comicidade fica por conta das expressões utilizadas: na 3, mais popular, “molhar o bico”; na 5, a partir de “à boca habituada ao

álcool”, que denota o hábito de Cabo Martim; a descrição 4, por sua vez, é caracterizada pela ausência de gesticulação – e, neste ponto, está a graça do momento, quando Cabo Martim faz um pedido a Quincas: “Eu sei que é sacanagem sua, *vei* sacana/Me dê só um sinal que tu *tá* vivo, vá; só um, Comandante, pequenininho *mermo*”. Em resposta, em AD, roteirizada, “Quincas quieto está; quieto fica”.

| | | |
|---|-------------------------------|--|
| 9 | 00:01:43,722 --> 00:01:47,899 | Martim vê o palpitar do coração de Quincas, feito o contínuo saltitar de uma rã. |
|---|-------------------------------|--|

Quadro 10 – Linha 9 do roteiro audiodescritivo da Cena 2

Fonte: próprio autor

Descrição do Quadro 10

Tabela retangular horizontalizada. Fundo branco; contornos, letras e números em tom preto. Apresenta apenas uma linha e três colunas. É a nona linha do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 2, presente no “Quadro 6”. A primeira coluna se refere ao número de falas audiodescritivas – consequentemente, o número de linhas; a segunda coluna diz respeito ao tempo de entrada e de saída das falas; a última é a coluna das falas audiodescritivas. A única linha tem a duração de 4 segundos; ela inicia em 1 minuto e 43 segundos e finaliza em 1 minuto e 47 segundos, com a fala audiodescritiva: “Martim vê o palpitar do coração de Quincas, feito o contínuo saltitar de uma rã”.

A descrição de número 9, talvez a parte mais importante da cena, expõe os saltos da gia de Pé de Vento em Quincas. A passagem em destaque sucede a seguinte fala de Pé de Vento (já mencionada): “o sapo *tá* se *bolino* todo, parece um coração”, acompanhada de algumas risadas, tanto dele quanto de Pastinha, que está envolvido na brincadeira. A comicidade se apresenta pelo fato de a gia se posicionar à altura do coração de Quincas e saltar, repetidas vezes – o que, para Cabo Martim (decerto afetado pela comoção da perda, mas também pela bebida), dá a impressão de que o coração de Quincas está batendo, ou seja, que o “Comandante” está vivo e que, consequentemente, tudo não passa mesmo de uma brincadeira de Berro d’Água.

6.3. CENA 3 – de 00:51:45 a 00:52:38

6.3.1. Sinopse da cena (audiodescrita): já tarde, a fim de fazer Quincas aproveitar o pouco que lhe resta do próprio aniversário, seus companheiros mais fieis, Cabo Martim, Pé de Vento, Curió e Pastinha, decidem tirá-lo do quarto e levá-lo para passear nos locais de Salvador mais frequentados pelo “Comandante”. Dentre estes, o Terreiro de Mãe Ana, que, indignada por ver uma pessoa “naquele estado” entrando no axé, ordena a Cabo Martim que despache uma galinha d’Angola, “para não haver mais desacerto”. Os seguidores de Berro d’Água conseguem capturar o animal indicado, mas, depois de algum tempo, Pastinha o deixa escapar. Os quatro companheiros de Quincas partem, então, para capturar outra, da mesma espécie, invadindo uma das casas muradas da rua – que acontece de tal forma, em AD:

| | | |
|---|-------------------------------|---|
| 1 | 00:00:00,346 --> 00:00:03,313 | Na rua deserta, Pé de Vento mija num muro de concreto. |
| 2 | 00:00:17,007 --> 00:00:20,083 | Martim guarda as cartas no bolso e cata gravetos no chão. |
| 3 | 00:00:20,283 --> 00:00:24,327 | De punhos cerrados, ele iguala todos numa mesma altura e estende o braço. |
| 4 | 00:00:30,197 --> 00:00:33,580 | Recostado ao muro, Quincas parece aguardar a conclusão da disputa. |
| 5 | 00:00:33,780 --> 00:00:37,203 | Pé de Vento larga a fumaça do cigarro e lança sua sorte. |
| 6 | 00:00:37,403 --> 00:00:38,403 | Graveto longo. |
| 7 | 00:00:38,603 --> 00:00:42,333 | Martim indica a vez de Curió, que puxa um graveto e fica aliviado. |
| 8 | 00:00:45,660 --> 00:00:49,456 | Na sua vez, Pastinha hesita, recolhe a mão, reflete, respira. |

| | | |
|---|-------------------------------|---|
| | | (Calmamente) |
| 9 | 00:00:49,656 --> 00:00:51,542 | Sem paciência, Martim lhe empurra o menor graveto. (Rapidamente) |

Quadro 11 – Roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 3
Fonte: próprio autor

Descrição do Quadro 11

Tabela retangular horizontalizada. Fundo branco; contornos, letras e números em tom preto. Apresenta nove linhas e três colunas. A primeira coluna se refere ao número de falas audiodescritivas – consequentemente, o número de linhas; a segunda coluna diz respeito ao tempo de entrada e de saída das falas; a última é a coluna das falas audiodescritivas. A primeira linha tem a duração de 3 segundos e inicia em 0, com a fala “Na rua deserta, Pé de Vento mijá num muro de concreto”. A segunda linha, de 17 a 20 segundos, tem “Martim guarda as cartas no bolso e cata gravetos no chão” na última coluna. “De punhos cerrados, ele igual todos numa mesma altura e estende o braço” é o conteúdo da última coluna da linha 3; a fala acontece entre 20 e 24 segundos. Na linha subsequente, de 30 a 33 segundos, há a fala “Recostado ao muro, Quincas parece aguardar a conclusão da disputa”. Na quinta linha, de 33 a 37 segundos, a fala “Pé de Vento larga a fumaça do cigarro e lança sua sorte”. Na linha abaixo, com duração de apenas um segundo e início em 37 segundos, a fala “Graveto longo”. “Martim indica a vez de Curió, que puxa um graveto e fica aliviado” é o conteúdo da terceira coluna da linha 7, de 38 a 42 segundos. Na penúltima linha, de 45 a 49 segundos, há a fala “Na sua vez, Pastinha hesita, recolhe a mão, reflete, respira”; em vermelho, entre parênteses, a coluna 3 da linha 8 apresenta a indicação de “Calmamente”, em relação à narração. A última linha tem a fala “Sem paciência, Martim lhe empurra o menor graveto”, com indicação para narração rapidamente, de 49 a 51 segundos.

6.3.2. Sobre as limitações tradutórias: como na cena anterior, esta também apresentou restrições espaço-temporais, porém, de forma mais acentuada. Em dados momentos, como na passagem de número 6, “Graveto longo”, houve pouco espaço para a descrição, mas uma grande necessidade de utilização da AD (afinal, era preciso situar o público DV do fato de que Pé de Vento não havia puxado o menor graveto).

| | | |
|---|-------------------------------|----------------|
| 6 | 00:00:37,403 --> 00:00:38,403 | Graveto longo. |
|---|-------------------------------|----------------|

| | | |
|---|-------------------------------|--|
| 7 | 00:00:38,603 --> 00:00:42,333 | Martim indica a vez de Curió, que puxa um graveto e fica aliviado. |
|---|-------------------------------|--|

Quadro 12 – Linhas 6 e 7 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 3

Fonte: próprio autor

Descrição do Quadro 12

Tabela retangular horizontalizada. Fundo branco; contornos, letras e números em tom preto. Apresenta apenas duas linhas e três colunas, que fazem parte do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 3, presente no “Quadro 11”. A primeira coluna se refere ao número de falas audiodescritivas – consequentemente, o número de linhas; a segunda coluna diz respeito ao tempo de entrada e de saída das falas; a última é a coluna das falas audiodescritivas. A primeira coluna está numerada com 6 e 7, respectivamente, na primeira e na segunda linha. A primeira linha vai de 37 a 38 segundos, com a fala “Graveto longo”. A segunda linha, de 38 a 42 segundos, se refere à fala “Martim indica a vez de Curió, que puxa um graveto e fica aliviado”.

A descrição que se segue, a de número 7, por ausência de silêncio que desse margem para uma AD, necessitou de antecipação. Afinal, da mesma forma que a passagem anterior, era preciso situar o público DV de que seria a vez de Curió – que, após puxar o graveto, literalmente, respira aliviado (o que ratifica a necessidade da audiodescrição daquele momento, a fim de identificar o personagem que produziu tal som) e sugere comicidade.

6.3.3. Sobre a narração audiodescritiva: as duas últimas descrições foram elaboradas pensando em diferentes modos, em relação à narração: a primeira, a 8, com a finalidade de ser narrada de modo mais lento, mais calmo; a última, a 9, rapidamente, criando um contraste entre as duas. Na decisiva ação de Cabo Martim, a finalidade do personagem fica explícita: ele se aproveita da demora de Pastinha, quanto à escolha de um dos gravetos, para se livrar do problema de invadir uma residência. Considera-se, então, as descrições subsequentes (que apresentam, em vermelho, uma identificação para o modo de narração audiodescritiva a ser utilizada):

| | | |
|---|-------------------------------|---|
| 8 | 00:00:45,660 --> 00:00:49,456 | Na sua vez, Pastinha hesita, recolhe a mão, reflete, respira. (Calmamente) |
| 9 | 00:00:49,656 --> 00:00:51,542 | Sem paciência, Martim lhe empurra o menor graveto. (Rapidamente) |

Quadro 13 – Linhas 8 e 9 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 3
Fonte: próprio autor

Descrição do Quadro 13

Tabela retangular horizontalizada. Fundo branco; contornos, letras e números em tom preto. Apresenta apenas duas linhas e três colunas, que fazem parte do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 3, presente no “Quadro 11”. A primeira coluna se refere ao número de falas audiodescritivas – consequentemente, o número de linhas; a segunda coluna diz respeito ao tempo de entrada e de saída das falas; a última é a coluna das falas audiodescritivas. A primeira coluna está numerada com 8 e 9, respectivamente, na primeira e na segunda linha. Na linha 8, de 45 a 49 segundos, há a fala “Na sua vez, Pastinha hesita, recolhe a mão, reflete, respira”; em vermelho, entre parênteses, a coluna 3 da linha 8 apresenta a indicação de “Calmamente”, em relação à narração. A linha 9 tem a fala “Sem paciência, Martim lhe empurra o menor graveto”, com indicação para narração rapidamente, de 49 a 51 segundos.

Nesta cena, a narração audiodescritiva também exerce seu poder criador de comicidade. Acredita-se, assim, que tanto o modo (indicado no roteiro da AD, calmamente e rapidamente) quanto a entonação audiodescritiva, caminhando para a comicidade, podem provocar o riso exigido pela cena.

6.3.4. Sobre a comicidade audiodescrita:

| | | |
|---|-------------------------------|---|
| 8 | 00:00:45,660 --> 00:00:49,456 | Na sua vez, Pastinha hesita, recolhe a mão, reflete, respira. (Calmamente) |
|---|-------------------------------|---|

| | | |
|---|-------------------------------|---|
| 9 | 00:00:49,656 --> 00:00:51,542 | Sem paciência, Martim lhe empurra o menor graveto. (Rapidamente) |
|---|-------------------------------|---|

Quadro 14 – Linhas 8 e 9 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 3
Fonte: próprio autor

Descrição do Quadro 14

Tabela retangular horizontalizada. Fundo branco; contornos, letras e números em tom preto. Apresenta apenas duas linhas e três colunas, que fazem parte do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 3, presente no “Quadro 11”. A primeira coluna se refere ao número de falas audiodescritivas – consequentemente, o número de linhas; a segunda coluna diz respeito ao tempo de entrada e de saída das falas; a última é a coluna das falas audiodescritivas. A primeira coluna está numerada com 8 e 9, respectivamente, na primeira e na segunda linha. Na linha 8, de 45 a 49 segundos, há a fala “Na sua vez, Pastinha hesita, recolhe a mão, reflete, respira”; em vermelho, entre parênteses, a coluna 3 da linha 8 apresenta a indicação de “Calmamente”, em relação à narração. A linha 9 tem a fala “Sem paciência, Martim lhe empurra o menor graveto”, com indicação para narração rapidamente, de 49 a 51 segundos.

A esperteza de Cabo Martim combinada à sua falta de paciência com Pastinha é cômica. Ao fim da cena audiodescrita, o ex-militar entrega o graveto que ele quer a Pastinha e diz “Então, vai tu *mermo*”. Cabe esclarecer que, por diversas vezes, ao longo da obra, Pastinha é apresentado como um personagem ingênuo – o que pode lhe dar, por vezes, um caráter abobado, do qual seus próprios amigos se aproveitam. É possível, então, observar as situações que rondam Pastinha e, tecnicamente, compará-las com “um dos processos usuais da comédia clássica”, de acordo com Bergson (1983, p. 37). Detalhadamente, o autor (1983, p. 45) explica que não se trata

de uma palavra ou expressão repetidas por certo personagem, mas de uma situação, isto é, uma combinação de circunstâncias, que se repete exatamente em várias ocasiões, contrastando vivamente com o curso cambiante da vida. Já a experiência nos apresenta esse gênero de comicidade, mas apenas em estado rudimentar. Assim é que certo dia encontro na rua um amigo que há muito não via; a situação nada tem de cômica. Mas se, no mesmo dia, o encontro de novo, e ainda uma terceira ou quarta vez, acabamos por rir ambos da ‘coincidência’.

Deste modo, a intempestiva (mas, contraditoriamente, calculada) ação de Cabo Martim, na descrição 9, é apenas mais um exemplo de como os próprios amigos se aproveitam da ingenuidade de Pastinha – o que cria a comicidade não só pela forma de condução da ação, mas pela técnica cômica de repetição.

6.4. CENA 4 – de 01:16:34 a 01:18:10

6.4.1. Sinopse da cena (audiodescrita): o ambiente não está muito bom, na “Casa de Manuela”: a dona do local vai para a cama com Quincas e acaba chorando, abraçada ao defunto; ela conta a Pé de Vento e a Curió que Berro d’Água dormiu e que foi a primeira vez que ele falhou com ela. O clima é triste, pelo menos até a volta de Quincas, em companhia de Cabo Martim e Pastinha.

| | | |
|---|-------------------------------|---|
| 1 | 00:00:00,288 --> 00:00:04,011 | Cabisbaixo, Quincas adentra no salão, escorado em Martim e Pastinha. |
| 2 | 00:00:04,211 --> 00:00:06,117 | Manipulado pela dupla, o defunto saúda os presentes. |
| 3 | 00:00:26,127 --> 00:00:29,276 | Com um sorriso debochado estampado no rosto, Quincas balança. |
| 4 | 00:00:31,065 --> 00:00:33,473 | Curió se levanta da cadeira e se junta ao trio. |
| 5 | 00:00:33,673 --> 00:00:37,514 | Quase todo o salão festeja. Descrentes, Pé de Vento e Shirley observam. |
| 6 | 00:00:39,262 --> 00:00:41,815 | Entre Martim e Curió, Quincas segue a coreografia. |

| | | |
|----|-------------------------------|---|
| 7 | 00:00:42,015 --> 00:00:46,180 | Alegre, Pastinha dança um excêntrico samba na frente de Pé de Vento. |
| 8 | 00:00:46,380 --> 00:00:50,825 | Vai, vem, conclama o amigo, gira em repetidos saltos e chacoalha braços e pernas. |
| 9 | 00:00:52,488 --> 00:00:56,610 | Com caras e bocas, Pastinha põe a mão na cintura e rebola, aos olhos do amigo. |
| 10 | 00:00:56,810 --> 00:00:59,594 | Pé de Vento até resiste, mas sorri e cai na folia. |
| 11 | 00:01:07,480 --> 00:01:11,382 | Pelo pescoço, Martim sustenta a cabeça de Quincas, que teima em cair para todos os lados. |
| 12 | 00:01:20,559 --> 00:01:23,755 | Feliz, Pé de Vento abraça o defunto. Toda a farra os aplaude. |
| 13 | 00:01:23,955 --> 00:01:27,348 | Entre duas mulheres, a mão boba de Quincas alcança a bunda de uma delas. |

Quadro 15 – Roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 4

Fonte: próprio autor

Descrição do Quadro 15

Tabela retangular verticalizada. Fundo branco; contornos, letras e números em tom preto. Apresenta nove linhas e três colunas. A primeira coluna se refere ao número de falas audiodescritivas – conseqüentemente, o número de linhas; a segunda coluna diz respeito ao tempo de entrada e de saída das falas; a última é a coluna das falas audiodescritivas. A primeira linha tem a duração de 4 segundos, inicia em 0, com a fala “Cabisbaixo, Quincas adentra no salão, escorado em Martim e Pastinha”. A segunda linha, de 4 a 6 segundos, tem “Manipulado pela dupla, o defunto saúda os presentes”, na última coluna. “Com um sorriso debochado estampado no rosto, Quincas balança” é a fala audiodescritiva da terceira linha, de 26 a 29 segundos. A quarta linha vai de 31 a 33 segundos e tem a fala “Curió se levanta da cadeira e se junta ao trio”. Na linha abaixo, com duração de 4 segundos e início em 33 segundos, há a fala “Quase todo o salão festeja. Descrentes, Pé de Vento e Shirley observam”. A linha 6, de 39 a 41 segundos, tem “Entre Martim e Curió, Quincas segue a coreografia”. “Alegre, Pastinha dança um excêntrico samba na frente de Pé de Vento” é a fala audiodescritiva presente na linha 7, de 42 a 46 segundos. A terceira coluna da linha 8 tem “Vai, vem, conclama o amigo, gira em repetidos saltos e chacoalha braços e pernas”, de 46 segundos a 50 segundos. A linha 9 tem a duração de 4 segundos e início em 52 segundos, com a fala “Com

caras e bocas, Pastinha põe a mão na cintura e rebola, aos olhos do amigo”. A linha 10, de 56 a 59 segundos, tem “Pé de Vento até resiste, mas sorri e cai na folia”. A linha subsequente vai de 1 minuto e 7 segundos até 1 minuto e 11 segundos e tem a fala “Pelo pescoço, Martim sustenta a cabeça de Quincas, que teima em cair para todos os lados”. Na última coluna da linha 12, há “Feliz, Pé de Vento abraça o defunto. Toda a farra os aplaude”; o tempo é de 1 minuto e 20 segundos até 1 minuto e 23 segundos. A última linha tem a fala “Entre duas mulheres, a mão boba de Quincas alcança a bunda de uma delas”, de 1 minuto e 23 segundos a 1 minuto e 27 segundos.

6.4.2. Sobre as limitações tradutórias: toda a audiodescrição realizada nesta cena acontece sobreposta a uma música – e, possivelmente, não há outra maneira, senão esta, já que não há outros espaços para a descrição. Em alguns momentos, também acontece sobreposição a falas (por vezes, em *off*, quando o personagem que a emite não aparece na tela). Sobre o tema, a Norma Brasileira de Audiodescrição (2016, p. 11) versa que “A sobreposição é permitida somente quando a descrição da informação visual for considerada relevante para a compreensão”. Apesar de apresentar um verbo como *permitir* seguido de um advérbio de exclusão, como *somente*, limitando a liberdade tradutória, a ABNT NBR 16.452 corrobora para a sobreposição, na situação indicada, já que, sem a AD, seria complicado compreender a maioria das ações da cena em destaque.

6.4.3. Sobre (a AD em) Quincas Berro d’Água: bem como em todo o filme, Quincas é o personagem principal desta cena. No tocante à audiodescrição aqui apresentada, em relação a ele, a intenção foi a de explicitar duas perspectivas (o que, por sua vez, revalida a dicotomia apresentada pela obra, entre a família e os amigos de Berro d’Água): de um lado, respectivamente, a parte que o entende como defunto, e assim ele foi representado; do outro, os que pensam que tudo não passa de mais uma brincadeira de Quincas e acreditam que o estado em que ele se encontra é apenas por haver exagerado na bebida – assim, em alguns momentos, Berro d’Água também é alçado ao posto de sujeito das ações. As descrições abaixo representam, portanto, este último caso:

| | | |
|---|-------------------------------|--|
| 1 | 00:00:00,288 --> 00:00:04,011 | Cabisbaixo, Quincas adentra no salão, escorado em Martim e Pastinha. |
|---|-------------------------------|--|

Quadro 16 – Linha 1 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 4
Fonte: próprio autor

Descrição do Quadro 16

Tabela retangular horizontalizada. Fundo branco; contornos, letras e números em tom preto. Apresenta apenas uma linha e três colunas. É a primeira linha do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 4, presente no “Quadro 15”. A primeira coluna se refere ao número de falas audiodescritivas – consequentemente, o número de linhas; a segunda coluna diz respeito ao tempo de entrada e de saída das falas; a última é a coluna das falas audiodescritivas. A linha única tem a duração de 4 segundos e inicia em 0, com a fala “Cabisbaixo, Quincas adentra no salão, escorado em Martim e Pastinha”.

| | | |
|---|-------------------------------|---|
| 3 | 00:00:26,127 --> 00:00:29,276 | Com um sorriso debochado estampado no rosto, Quincas balança. |
|---|-------------------------------|---|

Quadro 17 – Linha 3 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 4
Fonte: próprio autor

Descrição do Quadro 17

Tabela retangular horizontalizada. Fundo branco; contornos, letras e números em tom preto. Apresenta apenas uma linha e três colunas. É a terceira linha do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 4, presente no “Quadro 15”. A primeira coluna se refere ao número de falas audiodescritivas – consequentemente, o número de linhas; a segunda coluna diz respeito ao tempo de entrada e de saída das falas; a última é a coluna das falas audiodescritivas. A linha única se refere à fala “Com um sorriso debochado estampado no rosto, Quincas balança” e é marcada no tempo de 26 a 29 segundos.

| | | |
|---|-------------------------------|--|
| 6 | 00:00:39,262 --> 00:00:41,815 | Entre Martim e Curió, Quincas segue a coreografia. |
|---|-------------------------------|--|

Quadro 18 – Linha 6 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 4
Fonte: próprio autor

Descrição do Quadro 18

Tabela retangular horizontalizada. Fundo branco; contornos, letras e números em tom preto. Apresenta apenas uma linha e três colunas. É a sexta linha do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 4, presente no “Quadro 15”. A

primeira coluna se refere ao número de falas audiodescritivas – consequentemente, o número de linhas; a segunda coluna diz respeito ao tempo de entrada e de saída das falas; a última é a coluna das falas audiodescritivas. A linha única se refere à fala “Entre Martim e Curió, Quincas segue a coreografia” e é marcada no tempo de 39 a 41 segundos.

| | | |
|----|-------------------------------|--|
| 13 | 00:01:23,955 --> 00:01:27,348 | Entre duas mulheres, a mão boba de Quincas alcança a bunda de uma delas. |
|----|-------------------------------|--|

Quadro 19 – Linha 13 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 4
Fonte: próprio autor

Descrição do Quadro 19

Tabela retangular horizontalizada. Fundo branco; contornos, letras e números em tom preto. Apresenta apenas uma linha e três colunas. É a décima terceira linha do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 4, presente no “Quadro 15”. A primeira coluna se refere ao número de falas audiodescritivas – consequentemente, o número de linhas; a segunda coluna diz respeito ao tempo de entrada e de saída das falas; a última é a coluna das falas audiodescritivas. A linha única se refere à fala “Entre duas mulheres, a mão boba de Quincas alcança a bunda de uma delas” e é marcada no tempo de 1 minuto e 23 segundos e 1 minuto e 27 segundos.

Deste modo, as descrições 1, 3, 6 e 13 apresentam o protagonista como sujeito, ainda que, obviamente, suas ações dependam dos outros personagens (como em “[...] Quincas adentra no salão” e “[...] Quincas segue a coreografia”) ou que aconteçam involuntariamente, como em “[...] a mão boba de Quincas alcança a bunda de uma delas”. Em contrapartida, em outros momentos, a evidenciação do estado mórbido de Berro d’Água foi assim descrito:

| | | |
|---|-------------------------------|--|
| 2 | 00:00:04,211 --> 00:00:06,117 | Manipulado pela dupla, o defunto saúda os presentes. |
|---|-------------------------------|--|

Quadro 20 – Linha 2 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 4
Fonte: próprio autor

Descrição do Quadro 20

Tabela retangular horizontalizada. Fundo branco; contornos, letras e números em tom preto. Apresenta apenas uma linha e três colunas. É a segunda linha do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 4, presente no “Quadro 15”. A

primeira coluna se refere ao número de falas audiodescritivas – consequentemente, o número de linhas; a segunda coluna diz respeito ao tempo de entrada e de saída das falas; a última é a coluna das falas audiodescritivas. A linha única se refere à fala “Manipulado pela dupla, o defunto saúda os presentes” e é marcada no tempo de 4 a 6 segundos.

| | | |
|----|-------------------------------|---|
| 11 | 00:01:07,480 --> 00:01:11,382 | Pelo pescoço, Martim sustenta a cabeça de Quincas, que teima em cair para todos os lados. |
|----|-------------------------------|---|

Quadro 21 – Linha 11 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 4
Fonte: próprio autor

Descrição do Quadro 21

Tabela retangular horizontalizada. Fundo branco; contornos, letras e números em tom preto. Apresenta apenas uma linha e três colunas. É a décima primeira linha do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 4, presente no “Quadro 15”. A primeira coluna se refere ao número de falas audiodescritivas – consequentemente, o número de linhas; a segunda coluna diz respeito ao tempo de entrada e de saída das falas; a última é a coluna das falas audiodescritivas. A linha única se refere à fala “Pelo pescoço, Martim sustenta a cabeça de Quincas, que teima em cair para todos os lados” e é marcada no tempo de 1 minuto e 7 segundos a 1 minuto e 11 segundos.

As duas descrições apresentadas refletem a dependência de Quincas para com os outros personagens, seus companheiros – o que, obviamente, não merece espanto, pois, ainda que não seja considerado como tal, se trata de um defunto. A passagem de número 11, por exemplo, é bastante explícita, ao se referir ao apoio que Cabo Martim dá a Berro d’Água, segurando a cabeça do “Comandante”, “[...] que teima em cair para todos os lados”.

6.4.4. Sobre a comicidade audiodescrita: nesta cena, o cômico se faz presente em diversas ocasiões. Assim, tem-se que:

| | | |
|---|-------------------------------|--|
| 1 | 00:00:00,288 --> 00:00:04,011 | Cabisbaixo, Quincas adentra no salão, escorado em Martim e Pastinha. |
| 2 | 00:00:04,211 --> 00:00:06,117 | Manipulado pela dupla, o defunto saúda os presentes. |

| | | |
|---|-------------------------------|---|
| 3 | 00:00:26,127 --> 00:00:29,276 | Com um sorriso debochado estampado no rosto, Quincas balança. |
|---|-------------------------------|---|

Quadro 22 – Linhas 1, 2 e 3 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 4
Fonte: próprio autor

Descrição do Quadro 22

Tabela retangular horizontalizada. Fundo branco; contornos, letras e números em tom preto. Apresenta três linhas e três colunas, que fazem parte roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 4, presente no “Quadro 15”. A primeira coluna se refere ao número de falas audiodescritivas – consequentemente, o número de linhas; a segunda coluna diz respeito ao tempo de entrada e de saída das falas; a última é a coluna das falas audiodescritivas. A primeira linha tem a duração de 4 segundos, inicia em 0, com a fala “Cabisbaixo, Quincas adentra no salão, escorado em Martim e Pastinha”. A segunda linha, de 4 a 6 segundos, tem “Manipulado pela dupla, o defunto saúda os presentes”, na última coluna. “Com um sorriso debochado estampado no rosto, Quincas balança” é a fala audiodescritiva da terceira linha, de 26 a 29 segundos.

No quesito da comicidade, as descrições acima, 1, 2 e 3, dialogam com o item anterior (a respeito das ações de Quincas). Destarte, é, no mínimo, curioso considerar o fato de existirem companheiros tão dedicados (ou tão bêbados), a ponto de não quererem acreditar que seu grande amigo faleceu – e mais, é cômico o fato destes mesmos amigos manipularem Quincas, fisicamente, como se este fosse ou pudesse ser o sujeito das próprias ações, como na descrição 1, ou até reconhecê-lo como senhor dos seus atos, criando uma dúvida sobre o que realmente acontece, como na descrição 3, quando o defunto estampa no rosto um sorriso debochado (que está presente não só na obra fílmica, mas na literária).

| | | |
|---|-------------------------------|--|
| 6 | 00:00:39,262 --> 00:00:41,815 | Entre Martim e Curió, Quincas segue a coreografia. |
|---|-------------------------------|--|

Quadro 23 – Linha 6 do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 4
Fonte: próprio autor

Descrição do Quadro 23

Tabela retangular horizontalizada. Fundo branco; contornos, letras e números em tom preto. Apresenta apenas uma linha e três colunas. É a sexta linha do roteiro audiodescritivo proposto para a Cena 4, presente no “Quadro 15”. A primeira coluna se refere ao número de falas audiodescritivas – consequentemente, o número de linhas; a segunda coluna diz respeito ao tempo de entrada e de saída das falas; a última é a coluna das falas audiodescritivas. A linha única se refere à fala “Entre Martim e Curió, Quincas segue a coreografia” e é marcada no tempo de 39 a 41 segundos.

Nesta cena, apesar de haver, a todo momento, o elemento sonoro, o principal é o gestual, seja na exótica dança de Pastinha, em frente a Pé de Vento, seja na ajuda de Cabo Martim a Quincas, ao sustentar a cabeça do “Comandante”, ou em qualquer situação do recorte selecionado do filme que focalize os movimentos dos personagens. Na presente descrição, a de número 6, há, por exemplo, a dança (quase) simétrica entre o trio Quincas, Cabo Martim e Curió, na qual o primeiro acompanha os passos outros dois, sendo novamente alçado ao posto de sujeito, fazendo ressurgir toda a discussão do item anterior – destacando, também outra vez, o fator cômico da impressão de um defunto gerir suas ações e movimentos.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Audiodescrever material de qualquer natureza requer habilidade e sensibilidade, por parte do audiodescritor. Em se tratando de filmes de comédia, empregar comicidade audiodescritiva a uma ou mais cenas que, por uma razão ou outra, já são cômicas suscita um pouco mais de dificuldade – ainda que se trate de uma questão subjetiva, o riso é um dos principais indícios, em termos de constatação de boa produtividade. Neste sentido, há de se pensar no outro, no indivíduo com deficiência visual, que depende da audiodescrição para uma melhor compreensão da obra. Divide-se, então, o longa-metragem objeto deste trabalho em: (A) um filme sem acessibilidade e (B) um filme (posteriormente) acessível, pelo menos em termos de deficiência visual. Deste modo, considerando-se duas obras cinematográficas, julga-se compreensível que o público de B não deva rir no mesmo instante e com a mesma intensidade do que o público da película A, normovisuais – levando em consideração, ainda, as próprias restrições tradutórias existentes. Em outras palavras, uma equivalência, em relação ao texto de partida, sem acessibilidade, não deve ser ponderada; uma obra cômica deve respeitar o tempo de riso do seu público (que é o foco de existência da audiodescrição). Assim, não importa se a piada ou o riso audiodescritivos aconteçam antes ou depois da piada ou do riso em cena; o que importa é que aconteçam – se houver tal necessidade.

O estudo específico de um gênero fílmico faz com que a AD se entranhe na acessibilidade audiovisual. Para isto, foram selecionadas quatro cenas que pudessem ser julgadas como cômicas, ainda que o humor também se refira ao particular de cada espectador; as cenas foram, então, roteirizadas (utilizando o *software* gratuito Subtitle Workshop) e narradas pelo próprio pesquisador. A preocupação inicial se deu com o tipo de linguagem adequada, e a opção foi partir para a informalidade, com um vocabulário que pudesse dialogar com o longa-metragem em questão e com a fala popular dos personagens do filme. Em termos mais amplos, com importância similar à da linguagem utilizada, está a narração, que também tende a auxiliar na composição do necessário para uma melhor compreensão da obra. Neste trabalho, a intenção foi de utilizar a narração acompanhando o gênero fílmico, fugindo da perspectiva de neutralidade (que não existe em tradução, como observou Cristina Carneiro Rodrigues (2000), com

base nas definições propostas por outros teóricos desconstrutivistas: Walter Benjamin (1923 [2008]), Jacques Derrida (1971), Rosemary Arrojo (1992), dentre outros)). Em destaque, a narração audiodescritiva apareceu apenas em uma das cenas selecionadas, retardada e acelerada, quando necessário, a fim de criar um contraste (o que, por sua vez, refletiu, tanto na comicidade, quanto, obviamente, na cena audiodescritos).

A presente audiodescrição (ainda que em cenas) é, portanto, resultado de escolhas tradutórias que, direcionadas à acessibilidade audiovisual, buscaram comicidade. Trata-se de uma área ainda muito nova, com espaço de sobra a ser explorado, também em termos de especificações – em relação à comédia, há pouquíssimas produções acadêmicas acerca do tema, porém, muito a ser pesquisado (seja por conta das vestimentas, seja por conta da gesticulação ou de qualquer outro motivo que alcance a comicidade audiodescritiva). Neste sentido, é importante pensar nos gêneros fílmicos como outra possibilidade de enfoque para a AD, por exemplo, com uma narração distante da (inexistente) neutralidade, mas próxima do estilo da obra. Enfim, em se tratando de um campo bastante propício a explorações, pretende-se, no futuro, com a mesma obra em questão, prosseguir com este mesmo tema, numa pesquisa maior, a fim de mesclar, definitivamente, comédia e audiodescrição, em busca da acessibilidade audiovisual.

REFERÊNCIAS

ACERVO O GLOBO. site. **'Dona Flor e seus dois maridos', campeão de bilheteria no país por três décadas**. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/dona-flor-seus-dois-maridos-campeao-de-bilheteria-no-pais-por-tres-decadas-12114464>>. Acesso em: 07 nov. 2017.

ADERALDO, Marisa Ferreira. **Proposta de parâmetros descritivos para audiodescrição à luz da interface revisitada entre tradução audiovisual acessível e semiótica social – multimodalidade**. Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Tese. Belo Horizonte, 2014.

ALBUQUERQUE, Maria Elizabeth B. C. de; SOUSA, Marckson Roberto F. de; GUIMARÃES, Ítalo José Bastos. **Organização da informação e acessibilidade para usuários deficientes visuais em bibliotecas, arquivos, museus e web**. *Biblionline*, João Pessoa, v. 11, n.º 2, p. 43 – 56, 2015. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/biblio/article/view/27627/15189>>. Acesso em: 14 ago. 2017.

AMADO, Jorge. **A morte e a morte de Quincas Berro d'Água** – posfácio de Affonso Romano de Sant'Anna. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARANHA, Maria Salete Fábio. **Paradigmas da Relação da Sociedade com as Pessoas com Deficiência**. *Revista do Ministério Público do Trabalho/Procuradoria Geral do Trabalho - Brasília*, Ano XI, no. 21, mar., 2001, pp. 160-173. Disponível em: <<http://www.adiron.com.br/arquivos/paradigmas.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2017.

ARAÚJO, Sheila Correia de. **A família e o desenvolvimento da criança cega**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Educação. Salvador: UFBA, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br>>. Acesso em: 21 set. 2017.

ARAÚJO, Vera Lúcia Santiago. A formação de audiodescritores no Ceará e em Minas Gerais: uma proposta baseada em pesquisa acadêmica. In: (Org.) Livia Maria Villela de Mello Motta e Paulo Romeu Filho. **Audiodescrição: transformando imagens em palavras**. São Paulo – Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010. ARISTÓTELES. **Da Alma**. In.: *Metafísica (Livro I e II)*. Trad. Vincenzo Coceo. São Paulo: Ed. Abril S. A. Cultural, 1984.

ARAÚJO, Vera Lúcia Santiago. site. **Chamada pública para Pós-Graduação gratuita em audiodescrição e legendagem na modalidade a distância**. Disponível em: <<http://www.blogdaaudiodescricao.com.br/2017/01/pos-graduacao-gratuita-audiodescricao.html>>. Acesso em: 10 ago. 2018.

_____. **Poética**. In: *A poética clássica*. Aristóteles, Horácio, Longino. – 12. Ed. – São Paulo: Editora Cultrix, 2005.

ARROJO, Rosemary. **As relações perigosas entre teorias e políticas de tradução**. In: *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993. pp. 27-33.

ARRUDA, Ângela Maria Pelizer de. **O humor pós-moderno como crítica contemporânea: uma análise de contos de Moacyr Scliar**. 2005. 179 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2005.

ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 16452: **Acessibilidade na comunicação – Audiodescrição**. Rio de Janeiro, 2016, 19 p.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1994.

_____; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. 2ª. edição. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2006.

BAQUERO, Rute Vivian Angelo. Empoderamento: instrumento de emancipação social? – Uma discussão conceitual. In: **Revista Debates**, Porto Alegre, v. 6, n.º 1, p. 173-187, jan-abr. 2012. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/debates/issue/view/1650>>. Acesso em: 15 ago. 2017.

BATISTA, Cecília G.; ENUMO, Sônia Regina F. Desenvolvimento humano e impedimentos de origem orgânica: o caso da deficiência visual. In: **Olhares diversos: estudando o desenvolvimento humano**. NOVO, H.A.; MENANDRO, M.C.S. (Org.). Vitória: UEMS, Programa de Pós-graduação em Psicologia, Capes, Proin, 2000, p. 157-174.

BENJAMIN, Walter. **The task of the translator**. Illuminations: essays and reflections. New York: Schocken Books, 2008. p. 69-82.

BENVENUTO, Sara Mabel Ancelmo. **Adaptação fílmica e audiodescrição: uma proposta de produção cinematográfica acessível para pessoas com deficiência visual**. 2013. 106 f., il. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Centro de Humanidades, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2013.

BERGSON, Henri. **O riso**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BETTON, Gérard. **Estática do Cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BRAGA, Klístenes Bastos; ARAÚJO, Vera Lúcia Santiago. A audiodescrição aplicada à tradução de videoaulas utilizadas na modalidade de educação a distância no ensino superior. In: (Org.) VILLELA, Lucinéa Marcelino; MARTINS, Sandra Eli S. de Oliveira; LEITE, Lúcia Pereira. **Recursos de acessibilidade aplicados ao ensino superior**. São Paulo: Bauru, FC/UNESP, 2015.

BRAILLE, Patrícia. **site. PraCegoVer**. Disponível em: <<https://www.facebook.com/PraCegoVer/>>. Acesso em 27 set. 2017.

BRANDÃO, Marina Leite. **site. Entendendo o quê é ACUIDADE VISUAL**. 2016. Disponível em: <<http://www.stargardt.com.br/entendendo-o-que-e-acuidade-visual/>>. Acesso em: 14 ago. 2017.

BRASIL. Câmara dos Deputados. Legislação brasileira sobre pessoas com deficiência [recurso eletrônico]. Brasília: Biblioteca Digital da Câmara dos Deputados – **D.O.U.** 7.ed., 2013. Disponível em: <<http://bd.camara.gov.br/bd/>>. Acesso em 15 ago. 2017.

_____. Declaração de Salamanca e Linha de Ação Sobre Necessidades Educacionais Especiais. Brasília: **D.O.U.** Corde, 1994.

_____. Decreto Federal n.º 5.296, de 2 de dezembro de 2004. Regulamenta as Leis n.º 10.048, de 8 de novembro de 2000, que dá prioridade de atendimento às pessoas que especifica, e 10.098, de 19 de dezembro de 2000, que estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, e dá outras providências. **D.O.U.**, 3 dez. 2004. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/2004/decreto-5296-2-dezembro-2004-534980-norma-actualizada-pe.pdf>>. Acesso em: 14 ago. 2017.

_____. Decreto Legislativo n.º 186, de 9 de julho de 2008. Aprova o texto da Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência e de seu Protocolo Facultativo, assinados em Nova York, em 30 de março de 2007. Brasília, DF, **D.O.U.** 9 jul. 2008.

_____. Decreto Legislativo n.º 7.611, de 17 de novembro de 2011. Dispõe sobre a educação especial e o atendimento educacional especializado nas Instituições de Ensino brasileiras. Brasília, DF, **D.O.U.** 17 nov. 2011.

_____. **Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis**. Ministério da Cultura e a Secretaria do Audiovisual, 2016. Disponível em: <<https://matavunesp.files.wordpress.com/2016/10/guiaparaproducoesaudiovisuaisacessiveis2016.pdf>>. Acesso em: 17 fev. 2018.

_____. Instrução Normativa n.º 116, de 18 de dezembro de 2014. Dispõe sobre as normas gerais e critérios básicos de acessibilidade a serem observados por projetos audiovisuais financiados com recursos públicos federais geridos pela ANCINE; altera as Instruções Normativas n.º. 22/03, 44/05, 61/07 e 80/08, e dá outras providências. **D.O.U.** 18 dez. 2014. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-116-de-18-de-dezembro-de-2014>>. Acesso em: 4 mar. 2018.

_____. Instrução Normativa n.º 128, de 13 de setembro de 2016. Dispõe sobre as normas gerais e critérios básicos de acessibilidade visual e auditiva a serem observados nos segmentos de distribuição e exibição cinematográfica. **D.O.U.** 13 set. 2016. Disponível em:

<<https://www.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-128-de-13-de-setembro-de-2016>>. Acesso em: 4 mar. 2018.

_____. Instrução Normativa n.º 132, de 15 de março de 2017. Altera dispositivos das Instruções Normativas n.º 116, de 18 de dezembro de 2014, e n.º 128, de 13 de setembro de 2016. **D.O.U.** 15 mar. 2017. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-132-de-15-de-mar-o-de-2017>>. Acesso em: 5 mar. 2018.

_____. Instrução Normativa n.º 137, de 17 de novembro de 2017. Altera dispositivos da Instrução Normativa n.º 128, de 13 de setembro de 2016. **D.O.U. 17 nov. 2017. Disponível em:** <<https://ancine.gov.br/pt-br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-137-de-17-de-novembro-de-2017>>. Acesso em: 5 mar. 2018.

_____. Lei n.º 7.853, de 24 de outubro de 1989. Dispõe sobre o apoio às pessoas portadoras de deficiência, sua integração social, sobre a Coordenadoria Nacional para Integração da Pessoa Portadora de Deficiência - Corde, institui a tutela jurisdicional de interesses coletivos ou difusos dessas pessoas, disciplina a atuação do Ministério Público, define crimes, e dá outras providências. Brasília, DF, **D.O.U.** 24 out. 1989.

_____. Portaria n.º 188, de 24 de março de 2010. Altera a redação da Norma Complementar n.º 01/2006 – Recursos de acessibilidade, para pessoas com deficiência, na programação veiculada nos serviços de radiodifusão de sons e imagens e de retransmissão de televisão, aprovada pela Portaria n.º 310, de 27 de junho de 2006. **D.O.U.** 24 mar. 2010. Disponível em: <<http://www.anatel.gov.br/legislacao/normas-do-mc/443-portaria-188>>. Acesso em: 4 mar. 2018.

_____. Portaria n.º 310, de 27 de junho de 2006. Aprova a Norma Complementar n.º 01/2006 – Recursos de acessibilidade, para pessoas com deficiência, na programação veiculada nos serviços de radiodifusão de sons e imagens e de retransmissão de televisão. **D.O.U.** 27 jun. 2006. Disponível em: <www.anatel.gov.br/legislacao/normas-do-mc/442-portaria-310>. Acesso em 4 mar. 2018.

BRITTO, Paulo H. **Correspondência formal e funcional em tradução poética**. In: Souza, Marcelo Paiva de, et al. Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução. Vitória: PPGL/MEL / Flor&Cultura, 2006.

BURCI, Taissa Vieira Lozano. **O processo da inclusão de pessoas com deficiência visual na educação superior a distância no Brasil**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Educação. Maringá: UEM, 2016. Disponível em: <<http://www.ppe.uem.br/dissertacoes.htm>>. Acesso em: 21 set. 2017.

CAMPANHÃ, Ana Maria *et al.* Audiodescrição no Centro Cultural São Paulo. In: (Org.) Livia Maria Villela de Mello Motta e Paulo Romeu Filho. **Audiodescrição: transformando imagens em palavras**. São Paulo – Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010.

CARDOSO, Zelia de Almeida. **O anfitrião, de Plauto: uma tragicomédia?**. Itinerários – Revista de Literatura, n.º 26, 15-34, 2008.

CARNEIRO, Bárbara Cristina dos Santos. **Repensando o roteiro de audiodescrição para o público com deficiência intelectual**. 2015. 284f. Dissertação (Mestrado em Tradução Audiovisual e Acessibilidade) – Programa de Pós-Graduação em Língua e Cultura, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

CAT - Comitê de Ajudas Técnicas. **Ata da Reunião VII, de dezembro de 2007 do Comitê de Ajudas Técnicas**. Secretaria Especial dos Direitos Humanos da Presidência da República (CORDE/SEDH/PR), 2007. Disponível em: <http://www.infoesp.net/CAT_Reuniao_VII.pdf>. Acesso em: 03 nov. 2017.

CHALMERS, Alan F. **O que é ciência afinal?** São Paulo: Ed. Brasiliense, 1993.

CHIARO, Delia. **The effect of translation on humour response: the case of dubbed comedy in Italy**. In.: Doubts and directions in translation studies. GAMBIER, Yves *et al.* Amsterdam-Filadélfia, 2007.

CLASSEN, Constance. Fundamentos de una antropología de los sentidos. Revista Internacional de Ciencias Sociales, n.º 153, 1997. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/115749901/Antropologia-de-los-Sentidos>>. Acesso em: 07 set. 2017.

COPE, Bill; KALANTZIS, Mary. Changes the Role of Schools. In: COPE, B.; KALANTZIS, M. (Org.). **Multiliteracies: Literacy Learning and the Design of Social Futures**. New York: Routledge, 2000. p. 121-234.

CORDE. **Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência**. Protocolo facultativo à Convenção sobre os Direitos da Pessoa com Deficiência. Brasília, DF, 2010.

COSTA, Celso André Nóbrega da. **A audiodescrição e/ou irradiação de jogo de futebol: qual o recurso mais acessível agora?** (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual do Ceará. Centro de Humanidades. Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada. Ceará: Fortaleza, 2015. 265 pp.

COSTA, Larissa. **Audiodescrição em filmes: História, discussão conceitual e pesquisa de acepção**. Tese de doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2014.

CRUZ, Décio Torres. As escolhas na tradução: the sequel. **Estudos linguísticos e literários**, vol. 39. Salvador: EDUFBA, jan./jun. 2009. pp. 129-182.

DAMASO, Michelle Cristina de M. C. **As barreiras arquitetônicas como entraves na inclusão de alunos com deficiência física**. Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Desenvolvimento Humano, Educação e Inclusão Escolar, da Faculdade UAB/UNB. Instituto de Psicologia, Departamento de Psicologia Escolar e do Programa de Pós-Graduação em Processos de Desenvolvimento Humano e Saúde. Brasília, DF, 2011.

DELEUZE; Gilles. **Cinema 1: a imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELOU, Cristina M. Carvalho; OLIVEIRA, Eloíza da S. G. de Oliveira; SANTOS, Fabiana; MAZZILLO, Ida Beatriz C. V. *et al.* – Curitiba: **Educação Inclusiva**. IESDE Brasil S.A., 2009. 164 p.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz M. N. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971. 252p. (Col. Debates, 49). Título original: L'écriture et la différence.

DESCARTES, René. **Discurso do Método**. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001.

DÍAZ CINTAS, Jorge. **Subtitling: the long journey to academic acknowledgement**. The Journal of Specialised Translation. Londres, 2004. Disponível em: <www.jostrans.org/issue01/art_diaz_cintas.php>. Acesso em: 9 fev. 2018.

DINIZ, Débora. **O que é deficiência**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Teoria dos polissistemas. [Tradução de Luis Fernando Marozo, Carlos Rizzon e Yanna Karlla Cunha]. **Revista Translation**, n.º 5, 2013. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/translatio/issue/view/2211/showToc>>. Acesso em: 13 dez. 2017.

FARIA, João Roberto Gomes de. Para ler o teatro romântico brasileiro. In: **Guia bibliográfico da FFLCH** [S.l.: s.n.], 2016. Disponível em: <fflch.usp.br/>. Acesso em: 21 jan. 2018.

FARIAS, Sandra Regina Rosa. **Audiodescrição e a poética da linguagem cinematográfica: um estudo de caso do filme Atrás das Nuvens**. 2013. 240 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

FELLOWES, Judith. Espectro autístico, legendas e áudio-descrição. Tradução de Tereza R. Gomes. **Revista Brasileira de Tradução Visual (RBTV)**, v. 13, 2012. Disponível em: <<http://www.associadosdainclusao.com.br/enades2016/sites/all/themes/berry/documentos/15-espectro-autistico-legendas-e-audio-descricao-por-judith-fellowes-traducao-de-tereza-r-gomes.pdf>>. Acesso em: 13 fev. 2018.

FERNANDES, José Alves. A presença do riso na literatura antiga. In.: **O riso no mundo antigo**. POMPEU, Ana Maria César; ARAÚJO, Orlando Luiz de; PIRES, Robert Brose [org.]. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012. 380 p.

FIORIN, José Luiz. Teoria dos signos. In: **Introdução à linguística**. José Luiz Fiorin (org.) ed. revista e atualizada. São Paulo: Contexto, 2010.

FISH, Stanley. **Is there a text in this class?** The authority of interpretative communities. Cambridge, Mass; London: Harvard UP, 1980.

FRANCO, Eliana; SILVA, Manoela C. Carvalho da. Audiodescrição: breve passeio histórico. In: (Org.) Lívia Maria Villela de Mello Motta e Paulo Romeu Filho. **Audiodescrição**: transformando imagens em palavras. São Paulo – Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010.

_____; ARAÚJO, Vera. S. Questões terminológico-conceituais no campo da tradução audiovisual. **Tradução em Revista**, n. 11, p. 1-23, 2011/2. Disponível em: <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/trad_em_revista.php?strSecao=input0>. Acesso em: 16 ago. 2017.

FREUD, Sigmund. **O chiste e sua relação com o inconsciente**. Trad.: Fernando Costa Matos. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

FUENTES-LUQUE, Adrián. **La recepción del humor audiovisual traducido**: estudio comparativo de fragmentos de las versiones doblada y subtitulada al español de la película Duck Soup, de los hermanos Marx. University of Granada, 2001.

FUNDAÇÃO CASA DE JORGE AMADO. **site**. Disponível em: <<http://www.jorgeamado.org.br>>. Acesso em: 06 nov. 2017.

GAIBA, Francesca. La traduzione di alcuni aspetti umoristici nel doppiaggio cinematografico. In: BACCOLINI, Raffaella; BOLLETIERI, Rosa Maria; GAVIOLI, Laura (eds.). **Il doppiaggio**. Trasposizioni linguistiche e culturali. Bologna, 1994.

GAMBIER, Yves. Introduction: Screen transadaptation: Perception and reception. Special issue on screen translation. **The Translator** 9 (2): 171–190. 2003.

GERBASE, Carlos. **site**. Disponível em: <www.primeirofilme.com.br>. Acesso em: 27 fev. 2018.

GRUDA, Mateus Pranzetti Paul. Os discursos do politicamente correto e do humor politicamente incorreto na atualidade. **Anais do III Colóquio da pós-graduação em Letras**. Assis: III Colóquio da pós-graduação em Letras, 2011.

GRUPO ACESSO LIVRE. Blog do grupo de pesquisa e extensão Acesso Livre – UnB. **site**. Disponível em: <<https://grupoacessolivre.wordpress.com/>>. Acesso em: 10 ago. 2018.

GRUPO LEAD. **site**. Grupo de Pesquisa em Tradução Audiovisual Acessível da Universidade Estadual do Ceará. Disponível em: <<https://grupoleaduece.blogspot.com/>>. Acesso em: 10 ago. 2018.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA – IBGE. **Cartilha do Censo 2010** – Pessoas com Deficiência. Brasília, DF: O instituto, 2012.

_____. – IBGE. **Censo Demográfico 1991/IBGE**. Rio de Janeiro, RJ: O instituto, 1991.

_____. – IBGE. **Censo Demográfico 2000/IBGE**. Rio de Janeiro, RJ: O instituto, 2000.

JACY, Maria Auxiliadora. **A inclusão de pessoas com necessidades específicas nos cursos de extensão do NAPNE/CEFET-MG**: possibilidades de trabalho e emprego. 2010. 111 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <<https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/3273/1/Maria%20Auxiliadora%20Jacy.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

JAKOBSON, Roman. **Aspectos linguísticos da tradução**. In: VENUTI, Lawrence. The translation Studies Reader. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2000 p. 113-118.

KRESS, Gunther R. **Multimodality**: a social semiotic approach to contemporary communication. New York: Routledge, 2010.

KRZANARIC, Roman. **Sobre a arte de viver**: lições da história para uma vida melhor. Tradução: Maria Luíza X. de A. Borges. Ed. Zahar. 2013.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Philosophy in the Flesh**: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought, Nova Iorque: Basic Books, 1999.

LAZZARI, Leonardo Rossi. A grande história da água. In: (Org.) Livia Maria Villela de Mello Motta e Paulo Romeu Filho. **Audiodescrição: transformando imagens em palavras**. São Paulo – Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010.

LEÃO, Bruna Alves. **Teatro acessível para crianças com deficiência visual: a audiodescrição de A vaca Lele**. (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual do Ceará. Centro de Humanidades. Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada. Ceará: Fortaleza, 2012. 125 pp.

LEME, Maria Eduarda S. **A representação da realidade em pessoas cegas desde o nascimento**. 2003. 126 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Disponível em: <http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/CAMP_26dcf98c7a2b3240fce628172516b363>. Acesso em: 12 ago. 2017.

LENZI, Maíra Bonna. Os dados sobre deficiência nos Censos Demográficos Brasileiro. In: Encontro Nacional de Estudos Populacionais, 18., 2012, Águas de Lindóia/SP. **Anais...** Rio de Janeiro/RJ, Escola Nacional de Ciências Estatísticas – ENCE, 2012.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Portugal, Lisboa: Dinalivro, 2005.

MARTÍNEZ-SIERRA, Juan José. **Approaching the audio description of humour**. ENTRECULTURAS, n.º 2, 2010. Disponível em: <<https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/7222/articulo07nº2entreculturas.Approachingtheaudiodescriptionofhumour.JuanJoséMartínezSierra.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 16 fev. 2018.

_____. **La audiodescripción del humor**. Un enfoque descriptivo y pragmático. Versión. Estudios de Comunicación y Política, núm. 35, março-abril, 2015.

_____. **The Relevance of Humour in Audio Description**. Intralinea, Vol. 11. Disponível em: <www.intralinea.org/archive/article/The_Relevance_of_Humour_in_Audio_Description>. Acesso em: 16 fev. 2018.

MARTINS, Bruno Sena. **E se eu fosse cego?** Narrativas silenciadas da deficiência. Porto: Edições Afrontamento, 2006.

MOTTA, Livia M. Villela de Mello; FILHO, Paulo Romeu. Apresentação. In: (Org.) Livia Maria Villela de Mello Motta e Paulo Romeu Filho. **Audiodescrição: transformando imagens em palavras**. São Paulo – Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010.

_____; _____. In: (Org.) Livia Maria Villela de Mello Motta e Paulo Romeu Filho. **Audiodescrição: transformando imagens em palavras**. São Paulo – Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010.

NASCENTES, Antenor. **Dicionário etimológico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Ed. Acadêmica, 1955.

NEVES, Alexandra Chicharo das. **O Estatuto Jurídico dos “Cidadãos Invisíveis”**: o longo caminho para a plena cidadania das pessoas com deficiência. Doutorado, Departamento de Direito, Universidade Autónoma de Lisboa. 2011. Disponível em: <<http://repositorio.ual.pt/>>. Acesso em: 15 ago. 2017.

NEVES, Josélia. **Guia de Audiodescrição Imagens que se Ouvem**. Portugal, Leiria: INR/IPL, 2011.

NÚCLEO DO GRUPO DE PESQUISA EM INCLUSÃO, MOVIMENTO E ENSINO A DISTÂNCIA (NGIME). **site**. Disponível em: <<http://www.ngime.ufjf.br/>>. Acesso em: 10 ago. 2018.

NUNES, Elton Vergara; BUSARELLO, Raul Inácio. A audiodescrição aplicada aos quadrinhos: em busca da educação inclusiva. In: WORLD CONGRESS ON COMMUNICATION AND ARTS, 4, 2011, São Paulo. **Anais...** São Paulo, Brasil: WCCA, 2011.

OLIVEIRA, Ana Clara Santos. **Por uma poética da audiodescrição de dança: uma proposta par a cena da obra Pequetitas Coisas entre Nós Mesmos**. (Dissertação de Mestrado).

Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Dança. Bahia: Salvador, 2013. 146 pp.

ORERO, Pilar. **La inclusión de la accesibilidad en comunicación audiovisual dentro de los estudios de traducción audiovisual.** *Quaderns; revista de traducció* [en línia], 2005, Núm. 12, p. 173-185. Disponível em: <<http://www.raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/article/view/25491>>. Acesso em: 12 fev. 2018.

Organização das Nações Unidas – ONU. **Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência.** 2007. Disponível em: <<http://www.pessoacomdeficiencia.gov.br/app/sites/default/files/publicacoes/convencaoopessoacomdeficiencia.pdf>>. Acesso em: 14 ago. 2017.

ORMELEZI, E. M. **Inclusão educacional e escolar da criança cega congênita com problemas na constituição subjetiva no desenvolvimento global:** uma leitura psicanalítica em estudos de caso. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-22062007-111924/pt-br.php>>. Acesso em: 14 ago. 2017.

PAZ, Octavio. **Tradução: literatura e literalidade.** Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica.** [tradução José Teixeira Coelho Neto] São Paulo: Perspectiva, 2005.

PETTER, Margarida. Linguagem, língua e linguística. In: **Introdução à linguística.** José Luiz Fiorin (org.) ed. revista e atualizada. São Paulo: Contexto, 2010.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & literatura.** 6. ed. São Paulo, Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

PLATÃO. **A República.** Tradução: Enrico Corvisieri. Ed. Nova Cultural Ltda. – São Paulo, entre 380 a.C. e 370 a.C. [1997]. Disponível em: <livros.bid>. Acesso em: 21 set. 2017.

PORTAL VEJAM. **site. Baixa visão.** Disponível em: <<http://www.vejam.com.br/baixavisao/>>. Acesso em: 16 ago. 2017.

POSSENTI, Sírio. **Os humores da língua:** análises linguísticas de piadas. Campinas: Mercado de Letras, 1998.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso.** [Tradução de Aurora Feroni Bernardini e Homero Freitas de Andrade]. São Paulo: Ed. Ática, 1992.

QUINCAS Berro d'Água. Direção: Sérgio Machado. [S.I.]: Imagem Filmes, 2010. 1 DVD (101 min.).

RAMOS, E. Elizabeth Ramos: **depoimento.** [10 de abril, 2012]. Bahia: Ciência e Cultura – Agência de Notícias em C&T. Entrevista concedida a Edvan Lessa. Disponível em: <<http://www.cienciaecultura.ufba.br/agenciadenoticias/entrevistas/elizabeth-ramos>>. Acesso em: 05 jun. 2017.

Rede Globo de Televisão. **site.** Programação. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/programacao.html>>. Acesso em: 2 mar. 2018.

Rede Record de Televisão. **site.** Programação. Disponível em: <recordtv.r7.com/programacao/>. Acesso em: 2 mar. 2018.

REHABILITATION INTERNATIONAL. **Carta para o Terceiro Milênio.** Londres, 1999. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seesp/arquivos/pdf/carta_milenio.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2017.

Relatório mundial sobre a deficiência / World Health Organization, The World Bank ; tradução Lexicus Serviços Lingüísticos. - São Paulo : SEDPcD, 2012. 334 p. Título original: **World report on disability** 2011.

RIBEIRO, Ernani N.; LIMA, Francisco José de. Contribuições da áudio-descrição para a aprendizagem de educandos surdos. **Revista Brasileira de Tradução Visual (RBTv)**, v. 10, 2012.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. **Tradução e diferença.** São Paulo: Editora Unesp, 2000, 237 pp.

ROGOFF, Irit. Studying Visual Culture. In: MIRZOEFF, Nicholas (Org.). **The Visual Culture Reader**. Londres: Routledge, 1998.

ROMERO, Rosana Aparecida S.; SOUZA, Sirleine Brandão de. Educação inclusiva: alguns marcos históricos que produziram a educação atual. In: EDUCERE. **Anais...** EDUCERE, 2008. Disponível em: <http://www.pucpr.br/eventos/educere/educere2008/anais/pdf/447_408.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2017.

ROSA, Janine da Mota; BONITO, Marco Antônio. Audiodescrição jornalística: uma experiência no Museu do Jango/RS. In: (Org.) CARPES, Daiana Stockey. **Audiodescrição: práticas e reflexões**. Ed. Catarse: Santa Cruz do Sul, 2016.

ROSAS, Marta. **Tradução de humor**: transcriando piadas. Rio de Janeiro: Ed. Lucerna, 2002.

SÁ, Elisabet Dias de. Atendimento educacional especializado para alunos cegos e com baixa visão. In: SILUK, Ana Cláudia Pavan. **Formação de professores para o atendimento educacional especializado**. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, 2011. p. 179-208.

_____; CAMPOS Izilda M. de e SILVA Myriam B. Campolina. **Atendimento Educacional Especializado-Deficiência Visual**. Inclusão escolar de alunos cegos e com baixa visão. São Paulo, SP: SESP/SEED/MEC, 2007.

SANTOS, Adriana de Carvalho Uripia. **Um olhar para além da mera apreciação**: o axé na audiodescrição das esculturas dos orixás do Dique do Tororó. Especialização em Tradução Audiovisual Acessível – Audiodescrição. Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza, 2018. No prelo.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. **O pequeno príncipe**. Tradução de Dom Marcos Barbosa. 48ª ed., 18ª impr. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. Ed. Brasiliense, 1983. Disponível em: <<http://lelivros.love/book/baixar-livro-o-que-e-semiotica-lucia-santaella-em-pdf-epub-e-mobi-ou-ler-online/>>. Acesso em: 14 dez. 2017.

SANTANA, Mauricio. A primeira audiodescrição na propaganda da TV brasileira: Natura Nature um banho de acessibilidade. In: (Org.) Livia Maria Villela de Mello Motta e Paulo Romeu Filho. **Audiodescrição: transformando imagens em palavras**. São Paulo – Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010.

SANTIAGO VIGATA, Helena. **A experiência artística das pessoas com deficiência visual em museus, teatros e cinemas**: uma análise pragmaticista. 2016. 313 f., il. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

SANTOS, Admilson; SILVA, Luciene Maria da; FARIAS, Sandra Regina Rosa. **O olhar, a palavra e a audiodescrição (AD)**. In: Revista FAEEBA – Ed. e Contemp., Salvador, v. 26, n.º 50, p. 63-76, set./dez. 2017.

SASSAKI, Romeu Kazumi. Como chamar as pessoas que têm deficiência. In: SASSAKI, R. K. **Vida independente**: História, movimento, liderança, conceito, filosofia e fundamentos. São Paulo: RNR, 2003, p. 12-16.

_____. Inclusão: acessibilidade no lazer, trabalho e educação. **Revista Nacional de Reabilitação (Reação)**, São Paulo, Ano XII, mar./abr. 2009, p. 10-16. Disponível em: <https://acessibilidade.ufg.br/up/211/o/SASSAKI_-_Acessibilidade.pdf?1473203319>. Acesso em: 15 ago. 2017.

SCHWARTZ, Letícia. Da arte de fazer rir: Uma reflexão acerca do humor na audiodescrição de filmes de comédia. In: (Org.) CARPES, Daiana Stockey. **Audiodescrição: práticas e reflexões**. Ed. Catarse: Santa Cruz do Sul, 2016.

SELVATICI, Carolina. **Closed caption**: conquistas e questões. Rio de Janeiro: 2010. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos da Linguagem). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

SHIRAYAMA, Glaucia Yassuco. **O risível e o discurso crítico nos Simpsons**: um enfoque argumentativo. 2006. 104 f. Dissertação (Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SILVA, Manoela C. Carvalho da; BARROS, Alessandra. Formação de audiodescritores consultores: inclusão e acessibilidade de ponta a ponta. In.: **Educação e Contemporaneidade**. Revista da FAEEBA, vol. 26, n.º 50 – set./dez, 2017.

_____. **AD para cego ver**: pondo em xeque o visocentrismo em audiodescrição. Tese de Doutorado: Programa de Pós-Graduação em Educação. Salvador: UFBA, 2017. No prelo.

SILVA, Otto Marques da. **A epopéia ignorada: a pessoa deficiente na história do mundo de ontem e de hoje**. São Paulo: CEDAS, 1986.

Sistema Brasileiro de Televisão. **site**. Programação. Disponível em: <<http://www.sbt.com.br/programacao/>>. Acesso em: 2 mar. 2018.

SOUSA, Gabrielle S. Pryor de; MARTINS, Sandra Eli S. de Oliveira; LEITE, Lúcia Pereira. Acessibilidade nos portais eletrônicos das Universidades Estaduais e Federais do Brasil. In: (Org.) VILLELA, Lucinéa Marcelino; MARTINS, Sandra Eli S. de Oliveira; LEITE, Lúcia Pereira. **Recursos de acessibilidade aplicados ao ensino superior**. São Paulo: Bauru, FC/UNESP, 2015.

SOUZA, Marcelo Miguel de. **Os aspectos poético-musicais nas obras de Homero**: métrica, ritmo e *performance* (Sec. VIII a.C.). Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História. Goiás: UFG, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br>>. Acesso em 30 set. 2017.

SUNSET Boulevard. Direção: Billy Wilder. Paramount Collection, 1950. 1 DVD (106 min.).

TALLARICO, Rafael; GOLINI, Vera Lúcia de Sousa. **Estado e Soberania** – Perspectivas no Direito Internacional Contemporâneo. Belo Horizonte: Ed. D'Plácido, 2013.

TOMAZZONI, Marco. **Sérgio Machado, “apadrinhado” por Jorge Amado**. 2010. Disponível em: < <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/sergio-machado-apadrinhado-por-jorge-amado/n1237628611133.html>>. Acesso em: 06 nov. 2017.

TRAMAD. **site**. Tradução, Mídia e Audiodescrição. Disponível em: <www.tramad.com.br>. Acesso em: 10 ago. 2018.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. Uma introdução ao estudo do humor pela lingüística. **D.E.L.T.A**, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 55-82, 1990.

VILLELA, Lucinéa Marcelino. Apresentação. In: (Org.) Lucinéa Marcelino Villela. **Acessibilidade audiovisual**: produção inclusiva nos contextos acadêmicos, culturais e nas plataformas web. São Paulo: Bauru, 2017.

VYGOTSKI, Lev Semionovitch. El niño ciego. In: **L. S. Vygotski, Obras Escogidas V**: Fundamentos de defectología (pp. 99-113). Madrid: Visor, 1997.

World Health Organization. **International classification of impairments, disabilities, and handicaps**. Geneva: World Health Organization, 1980.

ZABALBEASCOA, Patrick. **Developing Translation Studies to Better Account for Audiovisual Texts and Other New Forms of Text Production**. Tese de Doutorado. Universidade de Lérida, 1993.

_____. La traducción de la comedia televisiva: implicaciones teóricas. In.: BRAVO, J. M.; FERNÁNDEZ NISTAL, P. (org.). **A Spectrum of Translation Studies**. Universidade de Valladolid: Valladolid, 1996.

_____. La traducción del humor de Woody Allen o el arte de dominar la sutileza y la ironía. In.: **Traducción subordinada (I)**. El Doblaje. LORENZO, L; PEREIRA, A. Universidade de Vigo. Vigo, 2000.