



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

ANA CLARA SANTOS OLIVEIRA

**POR UMA POÉTICA DA AUDIODESCRIÇÃO DE DANÇA: UMA
PROPOSTA PARA A CENA DA OBRA *PEQUETITAS COISAS ENTRE NÓS
MESMOS***

**Salvador
2013**

ANA CLARA SANTOS OLIVEIRA

**POR UMA POÉTICA DA AUDIODESCRIÇÃO DE DANÇA: UMA
PROPOSTA PARA A CENA DA OBRA *PEQUETITAS COISAS ENTRE NÓS
MESMOS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Dança.

Orientadora: Profa. Dra. Fátima Campos Daltro de Castro.

**Salvador
2013**

Sistema de Bibliotecas da UFBA

Oliveira, Ana Clara Santos.

Por uma poética da audiodescrição de dança : uma proposta para a cena da obra *Pequetitas coisas entre nós mesmos* / Ana Clara Santos Oliveira. - 2013.

146 f.: il.

Inclui apêndices e anexos.

Orientadora: Profª. Drª. Fátima Campos Daltro de Castro.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2013.

1. Dança. 2. Dança - Traduções. 3. Tradução e interpretação. 4. Deficientes visuais.
I. Castro, Fátima Campos Daltro de. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança.
III. Título.

CDD - 793.3
CDU - 793.3

ANA CLARA SANTOS OLIVEIRA

**POR UMA POÉTICA DA AUDIODESCRIBÇÃO DE DANÇA: UMA
PROPOSTA PARA A CENA DA OBRA *PEQUETITAS COISAS ENTRE NÓS
MESMOS***

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Dança,
Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 18 de Fevereiro de 2013.

Banca Examinadora

Fátima Campos Daltro de Castro - Orientadora

Doutora em Comunicação e Semiótica - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
(PUC/SP)
Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Lenira Peral Rengel

Doutora em Comunicação e Semiótica - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
(PUC/SP)
Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Eliana Paes Cardoso Franco

Doutora em Letras pela Katholieke Universiteit Leuven
(K.U.L./Bélgica)
Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Para minha avó Clarinda e para meus amados pais Ângela e Jorge:
pelos encantos que nutrem minha vida,
pelas existências calorosas na minha dança,
pelas imagens em fluxos permanentes de carinho e
pelo amor que brota a partir do saber de Deus.

AGRADECIMENTOS

“É tão bonito quando a gente entende que a gente é tanta gente onde quer que a gente vá. É tão bonito quando a gente sente que nunca estará sozinho por mais que pense estar” (Gonzaguinha). A Deus pelo amor e pelas orientações na vida! A muitas pessoas agradeço nesta caminhada...

Aos colaboradores participantes desta pesquisa da Associação Baiana de Cegos e a todas as demais pessoas com deficiência visual com quem compartilhei momentos de dança (contato-improvisação, improvisação e outras formas de dançar) e na arte de audiodescrever dança. Especialmente, tenho gratidão pela enorme ajuda e carinho: Durval, Ana, Gilvando, Hellen, Sandra, Roberto, Glécia, Matheus, Everaldo, Regina, Fernando, Lorena, Cleide, Alice, Cristovão e Carlinhos Santa Rita. Aos amigos Ednilson e Iracema, pelas trocas e disponibilidade também afetivas.

Ao Grupo X de Improvisação em Dança por compor a obra *Pequetitas Coisas Entre Nós Mesmos*, que tanto me afeta pelas presenças nas ausências, de maneira muito carinhosa; aos amigos dançarinos Edu O e Vivvy Fontoura pela confiança, amizade e prontidão durante todo o processo desta empreitada de crises, perdas, encontros e muitos afetos. À Fafá Daltro, querida orientadora com sugestões sempre precisas, pela leveza do pássaro, gentilezas, paciência e por conceder as oportunidades de fazer as audiodescrições ao vivo da obra *Alvuras*. Como diria Calvino, citando um verso de Paul Valéry: “É preciso ser leve como um pássaro e não como uma pluma”.

À minha grande família, em especial: meus pais Ângela e Jorge, grandes batalhadores; minhas doces avós, Clarinda e Dalva; tio Bau, tia Bel, Tchatcha (Ana Lúcia), tia Vilma, (primas) Jubinha, Bê, Lara e Poliana que sempre compreenderam minhas ausências e depositaram escuta, incentivos e amor. “É tão bonito quando a gente pisa firme nessas linhas que estão nas palmas de nossas mãos. É tão bonito quando a gente vai à vida nos caminhos onde bate bem mais forte o coração” (Gonzaguinha). Aos meus amados tios, que me deram o alento de que precisava, Djalma e Analice, sempre disponíveis em todos os instantes. Ao meu tranquilo primo Mateus, principalmente, pelos auxílios de informática, e a meu primo/irmão/amigo Rodrigo que tão jovem soube me auxiliar a sustentar as agonias, demonstrando o que há de melhor no seu bondoso coração. A Admilson, pela compreensão que não cessa e por me encorajar na realização deste sonho.

Aos amigos da Costa do Cacau, de onde parti, Itabuna e Ilhéus: Tine e Dra. Célia, do Núcleo Aprendendo Down, que desabrocharam imagens de ternura; às amigas do Centro de Cultura Adonias Filho (Catarina, Jaci Taksim, Thais Lulu, Tatah e Bel) que somam com os seus ventres na minha dança; Paty, Aíira, Claudinha, Aline, Herick, Adriana e Charinho que, mesmo na distância, demonstram seus afetos. Meu grande e amável amigo Danilo por existir tão generoso e fiel. Às queridas Professoras de Graduação Joslei Viana de Souza e Márcia Morel, que tanto incentivaram à pesquisa e ao compromisso com o outro no âmbito do ensino.

À Escola de Dança da UFBA por me fazer sentir que sempre estive em um lar. Agradeço aos funcionários César, Raquel, Ana e os demais pela atenção e receptividade. Agradecimento, também, à “tia Nete” do beiju por me socorrer nos lanches rápidos, nos cuidados e se empenhar a procurar uma morada para mim.

Aos colegas do Mestrado em Dança, especialmente: minhas amigas Patrícia Padu e Ana Cecília pelos abraços concedidos, por enxugar as lágrimas e por estarem juntas e misturadas no fluxo contínuo da vida. Aos amigos do Mestrado: Dorotea Bastos (Dot Flor), Graze, Joana, Bárbara, Camila, Isa, Thiago Assis, Lila, Clarisse e Mestre Zambi. Ao Acessibilidade em Trânsito Poético – Escola de Dança: Cátia, Vivy, Carlinha, Jaguar, Tereza, Tamara, Dilsileide, Darlene, Rubens e todos os outros. Aos amigos da Escola de Ballet Advanced, agora Ballet Marília Nascimento (Salvador-BA), pelas trocas e compreensões. Às minhas alunas de Dança do Ventre que vivenciaram todo este processo de Mestrado: Alba, Manuela, Rosângela, Mariluze, Sandra, Nara e todas as outras que também deixaram rastros em mim.

Ao grupo TRAMAD (Tradução, Mídia e Audiodescrição), do Instituto de Letras UFBA (Universidade Federal da Bahia), onde tenho um grande pertencimento por ser um ambiente de pesquisa que atravessa os muros acadêmicos. À Professora Doutora Eliana Franco pelas oportunidades, pelos puxões de orelha, exigências e pelo estímulo durante o processo. E às minhas amigas companheiras do grupo: Adriana, Sandra e Avany pelas conversas serenas. A todos os autores que alimentaram esta pesquisa, principalmente: Haroldo de Campos (*in memoriam*), Helena Katz, Christine Greiner, Lenira Rengel, Fátima Daltro, Eliana Franco, Vera Araújo, Renata Mascarenhas, Manoela Silva e Joel Snyder. Não poderia deixar de agradecer ao neurocientista Antônio Damásio (quem sabe um dia nos conheceremos) por apresentar os conceitos de imagens, emoção, sentimento e consciência e por mostrar o quanto emoção e razão estão ligadas.

À CAPES pela concessão de bolsa, tornando possível a concretude desta pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Dança – UFBA por todos os apoios e aos professores doutores pelo conhecimento, especialmente agradeço a: Adriana Bittencourt, por apresentar seus conceitos de imagens que são fundamentais nesta pesquisa e pelo enorme afeto desde quando cursava a disciplina como aluna especial do Mestrado; Lenira Rengel, pela dedicação e sugestões valiosas no trabalho; Gilsamara Moura, pela amizade e incentivo, e Lúcia Matos, pela disponibilidade em batalhar por um apoio financeiro para continuidade da pesquisa.

OLIVEIRA, Ana Clara Santos. POR UMA POÉTICA DA AUDIODESCRIÇÃO DE DANÇA: UMA PROPOSTA PARA A CENA DA OBRA *PEQUETITAS COISAS ENTRE NÓS MESMOS*. 2013. Dissertação (Mestrado) – Escola de Dança. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

RESUMO

A pesquisa se constitui numa proposta da audiodescrição de dança para o público adulto. Trata-se de um estudo de natureza qualitativa acerca da tradução de imagens de dança para adultos cegos e com baixa visão. Entende-se por audiodescrição (AD) de dança uma modalidade de tradução audiovisual intersemiótica, bem como uma arte que visa transformar as informações visuais em palavras como recurso de acessibilidade. A pesquisa nasce da urgência em semear uma busca por uma Poética da Audiodescrição de Dança, que tem como inspiração, para a escrita do roteiro, a recriação/transcrição de Campos (1992), uma vez que a dança apresenta ou quase não apresenta outros códigos sonoros verbais para que o espectador com deficiência visual construa sentidos para a obra. O estudo sugere também a compreensão de “mudanças de imaginário” que se faz vívida por uma epistemologia do Sul de Santos (2002) no que tange aos questionamentos sobre as Normas Internacionais de Audiodescrição. Tomamos como base a cena da obra de dança *Pequetitas Coisas Entre Nós Mesmos* (2011), do Grupo X de Improvisação em Dança, para construir os primeiros parâmetros no roteiro com a cocriação do público-alvo, ou seja, nosso objetivo foi delinear os primeiros passos que possam contribuir para o campo da audiodescrição de dança partindo do fazer da dança, sobretudo improvisação junto às pessoas com deficiência visual. No âmbito acadêmico e de impacto social, a pesquisa se justifica por contribuir para o entendimento da Dança como área promotora de conhecimento e por provocar os espaços de arte/cultura em relação à importância e obrigatoriedade da audiodescrição, visto que se tornou um direito garantido pela legislação brasileira. Os parâmetros utilizados no roteiro foram traçados através da obra o “Dicionário Laban” de Rengel (2003), bem como outros elementos importantes na dramaturgia da dança, e delineou-se então: movimento (Fatores do Movimento), as ações corporais básicas e os verbos de combinações de ideias; corpos dançantes (forma corpórea e figurinos dos dançarinos); níveis; ritmo-tempo e espaço (direção espacial e espaço cênico). Foram convidados 20 adultos a participar desta pesquisa desenvolvida na ABC (Associação Baiana de Cegos) em Salvador (BA). Dentre eles, participaram também algumas pessoas do CAP (Centro de Apoio Pedagógico para Atendimento às Pessoas com Deficiência Visual). Na coleta de dados foram utilizados diferentes instrumentos para as três fases dos procedimentos metodológicos: entrevistas de discussão de grupo (roda de entrevistas compartilhadas em cada oficina de dança e na apresentação da cena audiodescrita como teste); observações realizadas durante ou após as oficinas de dança; anotações no diário de campo; perguntas disparadoras durante as oficinas de dança e observações no processo de cocriação da cena do roteiro de audiodescrição. Foi possível o registro de fotos e gravações, o que possibilitou uma análise com mais precisão dos fatos ocorridos. A recriação demonstrou-se válida no processo de construção imagética dos envolvidos e a cocriação, por potencializar habilidades no corpo, se constituiu em um aspecto fundamental de conhecimento do público-alvo, auxiliando, a saber, sobre suas descrições. Acredita-se que os parâmetros ampliam o cenário da AD de dança, podendo ser aplicados e atualizados a depender de cada contexto de dança, bem como implementados nos cursos de formação de AD.

Palavras-chave: Audiodescrição. Dança. Deficiência Visual. Cocriação.

OLIVEIRA, Ana Clara Santos. FOR A POETIC AUDIO DESCRIPTION OF DANCE: A PROPOSITION FOR THE SCENE OF THE WORK 'PEQUETITAS COISAS ENTRE NÓS MESMOS'. 2013. Dissertation (Masters) — School of Dance. Federal University of Bahia, Salvador, 2013.

ABSTRACT

The present research presents the audio description of a dance spectacle aiming the adult audience. This is a qualitative study on the translation of dance images for blind and visually impaired adults. Audio description (AD) for dance is both a form of intersemiotic translation and an art which aim is to transform visual information into words as an accessibility resource. The research raises from the urgency to instigate the quest for a Poetics of Dance Audio Description, which seeks as inspiration for writing the script the recreation / transcreation concepts of Campos (1992), as dance presents no, or almost none, resonant verbal codes for the viewer to understand the work. The study also suggests the comprehension of "change of imagery", brought to life through the Southern Epistemology in Santos (2002), regarding the questioning on the International Standards for Audio Description. Based on a scene of the dance work *Pequetitas Coisas Entre Nós Mesmos* (2011) performed by the Group X of Dance Improvisation, we have started to define the first parameters on the script co-creation with the target audience. Our goal was to outline the first steps that can add to the field of audio description for dance starting from the making of a dance work as a partnership with people with visual impairments. Concerning both to the academic field as to the social impact of it, the research is justified by the contribution to the understanding of dance as a knowledge promoting area and by stimulating the spaces of art / culture to face audio description as something important and obligatory, since it is now assured by Brazilian law. The parameters used in the script were outlined through Rengel's "Laban Dictionary" (2003) that being: movement (Movement Factors), basic bodily actions and verbs of combining ideas; dancing bodies (bodily form and costumes of the dancers); levels; rhythm - pace and space (spatial direction and scenic space). 20 adults from ABC (Bahian Association of the Blind) research site in Salvador were invited to take part in this study. There were also some participants from CAP (Center for pedagogical Support Service for people with Visual Impairment). Three different instruments for data collection were used for the three phases of the methodological procedures: group discussion interviews (gathering for shared interviews after each workshop and presentation of the audiodescribed scene), observations made during or after the workshops, field journal notes, triggering questions during the workshops and observations during the co-creation of the audio description script of the selected scene. It was possible to take photos and make audio recordings, which allowed a more precise analysis of the facts. The recreation has proven to be valid on the imagery construction process. The co-creation, for it potentializes bodily skills, is a fundamental knowledge aspect for the target audience. The parameters are believed to widen the dance audio description scenery, such parameters can be applied and renewed according to each dance context, as well as being implemented on the curriculum of audio description courses.

Keywords: Audio description. Dance. Visual Impairment. Co-creation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Menu (Invertendo o chão) – Radar1 (Rute Mascarenhas e Lúria Morais), Salvador (BA).....	33
Figura 2: Associação de <i>Ballet</i> e Artes para <i>Cegos Fernanda Bianchini</i> , São Paulo. Espetáculo <i>A Bela Adormecida</i>	35
Figura 3: Cia Lunay – Tribal Brasil, João Pessoa (PB). Espetáculo <i>Axial</i>	37
Figura 4: Edu O e Fafá Daltro, Salvador (BA).	43
Figura 5: Edu O e Fafá Daltro, Salvador (BA).....	44
Figura 6: Acessibilidade em Trânsito Poético (Jaguar, Ana Carla, Ana Clara, Dilton), Salvador (BA).....	45
Figura 7: Acessibilidade em Trânsito Poético (Ana Carla, Rubens e Manu), Salvador (BA).46	
Figura 8: Acessibilidade em Trânsito Poético (Thuani) e Associação Baiana de Cegos (Cleide), Salvador (BA).....	48
Figura 9: Grupo X de Improvisação em Dança (Edu O e Viviane Fontoura), Salvador (BA).	100
Figura 10: Grupo X de Improvisação em Dança (Edu O e Viviane Fontoura), Salvador (BA).	103
Figura 11: Associação Baiana de Cegos (Fernando), Salvador (BA).	109
Figura 12: Acessibilidade em Trânsito Poético (Thuani e Dilsileide) e Associação Baiana de Cegos (Fernando e Cleide), Salvador (BA).....	110
Figura 13: Associação Baiana de Cegos, alunos do CAP (Gilvando e Ana Maria), Salvador (BA).....	111
Figura 14: Acessibilidade em Trânsito Poético (em destaque Ana Clara) e Associação Baiana de Cegos (em destaque Cleide), Salvador (BA).	112
Figura 15: Associação Baiana de Cegos (Fernando e Maria Hellen), Salvador (BA).	113
Figura 16: Grupo X (Vivy Fontoura) e Associação Baiana de Cegos (colaboradores participantes), Salvador (BA).	114
Figura 17: Discussão com todos os envolvidos, Salvador (BA).	118
Figura 18: Associação Baiana de Cegos (Glécia), Acessibilidade em Trânsito Poético (Ana Clara) e alunos do CAP (Ana Maria, Gilvando e Durval) na Escola de Dança UFBA. Salvador (BA).	120
Figura 19: Alunos do CAP (Ana Maria e Gilvando). Salvador (BA).	121

LISTA DE ABREVIATURAS

ABC	Associação Baiana de Cegos
ABRACE	Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas
ABNT	Associação Brasileira de Normas Técnicas
ACC DANA59	Atividade Curricular em Comunidade Acessibilidade em Trânsito Poético
AD	Audiodescrição
AML	Análise do Movimento Laban
ANDA	Associação Nacional de Pesquisadores em Dança
ARSAD	<i>Advanced Research Seminar on Audio Description</i>
CAP	Centro de Apoio Pedagógico para Atendimento às Pessoas com Deficiência Visual
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
GRUPO LEAD	Legendagem e Audiodescrição
LIBRAS	Língua Brasileira de Sinais
LMA	<i>Laban Movement Analysis</i>
LSE	Legendagem para surdos e ensurdecidos
ONCB	Organização Nacional de Cegos do Brasil
PID	Plataforma Internacional da Dança
SUDEF	Superintendência dos Direitos da Pessoa com Deficiência-BA
SJCDH	Secretaria da Justiça, Cidadania e Direitos Humanos - BA
TAV	Tradução Audiovisual
TCLE	Termo de Consentimento Livre e Esclarecido
Grupo TRAMAD	Tradução, Mídia e Audiodescrição
TRAMADAN	Tradução, Mídia, Audiodescrição e Dança
UECE	Universidade Estadual do Ceará
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 A DANÇA: DIÁLOGOS QUE SE CRUZAM E RESSOAM.....	19
2.1 MODOS DE PENSAR A DANÇA E O CORPO QUE DANÇA	26
2.2 IMAGENS DE DANÇA... AÇÕES DO/NO CORPO.....	33
2.3 QUAL DANÇA? A CENA DA IMPROVISAÇÃO	40
3 AUDIODESCRIÇÃO: UMA MODALIDADE DE TRADUÇÃO AUDIOVISUAL INTERSEMIÓTICA	49
3.1 DEFINIÇÕES DE AUDIODESCRIÇÃO	54
3.2 TIPOLOGIAS DE AUDIODESCRIÇÃO E OUTRAS INFORMAÇÕES	59
3.3 BREVE PANORAMA DA AD... PESQUISAS, NORMAS E TRILHAS ATÉ <i>OS 3 AUDÍVEIS</i>	65
3.4 LUZ, LEIS, AÇÃO... AD COMO ACESSIBILIDADE EM CENA.....	76
4 POR UMA POÉTICA DA AD DE DANÇA: PROPOSTA PARA CENA DA OBRA PEQUETITAS COISAS ENTRE NÓS MESMOS.....	80
5 HORIZONTE DA PESQUISA: METODOLOGIA.....	97
5.1 CONTEXTO DA PESQUISA: <i>PEQUETITAS COISAS ENTRE NÓS MESMOS</i> – GRUPO X DE IMPROVISAÇÃO EM DANÇA	99
5.2 O LOCAL DA PESQUISA E OS PROCEDIMENTOS	104
6 O ROTEIRO: APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DO RESULTADO	123
7 CONSIDERAÇÕES	132
REFERÊNCIAS	135
APÊNDICES	141
ANEXOS	145

1 INTRODUÇÃO

Ser audiodescritor é poder brincar com as palavras,
 Ordená-las, trocá-las e combiná-las...
 E escolher aquelas que melhor expressam isso ou aquilo,
 Que caibam aqui e acolá...
 E não é que isso vira mania,
 Brota que nem flor no jardim...
 Audiodescrição e poesia,
 Será que alguma rima posso encontrar?
 (LÍVIA MOTTA).

A presente pesquisa se constitui numa proposta da audiodescrição de dança para o público adulto, ou seja, num estudo acerca da tradução de dança para adultos cegos e com baixa visão. Esta pesquisa se propõe a investigar quais os primeiros parâmetros para uma Poética de Audiodescrição de Dança. Como desdobramento desta questão, deseja-se conhecer como é possível construir esses parâmetros no roteiro com a cocriação do público-alvo. Em outras palavras, trata-se da perspectiva de delinear os primeiros passos que possam contribuir para o campo da audiodescrição de dança tomando como base o fazer da dança junto às pessoas com deficiência visual.

O interesse pelo assunto foi gestado do amadurecimento das ideias, das (in)certezas, das ignições propulsoras e do desejo por transitar e cohabitar neste entrecruzamento ainda pouco iluminado. De fato, o universo dos palcos e a escrita sempre me atravessaram, impulsionando e modificando os modos de olhar. Importante salientar que desde o início da trajetória acadêmica já debruçava no campo da poética da dança acessível e sentia a necessidade de me aprofundar mais nesse imenso guarda-chuva de investigação.

O empenho pelo objeto de estudo eclodiu em 2010, quando aluna especial de uma disciplina de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, no ambiente de investigação do grupo de extensão Acessibilidade em Trânsito Poético (Atividade Curricular em Comunidade – ACC DANA59), coordenado pela Professora Doutora Fátima Daltro que, por sua vez, conheceu a audiodescrição através do projeto TRAMADAN (Tradução, Mídia, Audiodescrição e Dança – 2008/2009), que realizou a primeira audiodescrição de dança no Brasil com o espetáculo *Os 3 Audíveis*, em parceria com o grupo TRAMAD (Tradução, Mídia e Audiodescrição), da mesma universidade, coordenado pela Professora Doutora Eliana Franco.

Em 2011, concomitantemente, inicio os estudos de audiodescrição no grupo TRAMAD e obtenho a certificação no Curso de Formação, Roteiro e Produção em Audiodescrição da Fundação Dorina Nowill para Cegos, em São Paulo. Foram todos esses encontros de experiências, com suas possíveis aproximações e afastamentos e, seguramente, muitos outros dos quais não obtive consciência, que direcionaram esta pesquisa de Mestrado que, me animo a dizer, iniciou-se quando comecei a dançar e brincar de escrever na infância e se consolidou quando percebi a relação destes dois conhecimentos do corpo.

A audiodescrição, por meio da descrição acústica de imagens, objetiva o acesso de pessoas cegas e com baixa visão a produtos educativos e culturais que se valem em grande parte da narrativa visual, como os filmes no cinema e na TV, as peças de teatro, os espetáculos de dança e os vídeos da internet (FRANCO, 2010). A audiodescrição é uma modalidade de Tradução Audiovisual Intersemiótica, que consiste na transformação de imagens em palavras, ou seja, as informações visuais são traduzidas e geralmente escritas num texto (roteiro) e narradas como recurso para ampliar as possibilidades de acesso da pessoa com deficiência visual.

Audiodescrever dança é uma arte de possibilidades, é uma atividade de recriação e uma outra forma de criar/pensar dança que vem crescendo nos últimos anos. Assim, o ponto de partida nasce da urgência em semear uma busca por uma Poética da Audiodescrição de Dança, neste caso “poética” é entendida, na pesquisa, como uma maneira de realizar arte originada no próprio fazer poético, ou seja, o modo de fazer audiodescrição a partir da obra de partida, a dança.

É interessante realçar que a noção de abordar esta poética se organiza, principalmente, durante a ação (experienciada no fazer artístico da arte de audiodescrever, que também é testada no dançar, ambas as ações no/do corpo), não se tratando de um debate restrito a uma especulação teórica. É, necessariamente, uma reflexão da experiência vivida por rediscutir e mostrar outras possibilidades de construir audiodescrição de dança que, de certa forma, podem desestabilizar o pensamento hegemônico que ainda perpetua e divide as funções sem correlacioná-las: audiodescritor é quem descreve sem interpretar e a pessoa com deficiência visual somente um intérprete e/ou consultor. Uma Poética da Audiodescrição de Dança é uma negociação e trocas com o outro, em que traduzir é interpretar, sendo possível o papel de pessoas com deficiência visual também como cocriadores, isto é, com participação no processo de construção do roteiro. Além disso, esta proposta não busca opor-se às Normas Internacionais de Audiodescrição, pelo contrário, olhar para o que é dito e discutir para dar visibilidade às novas construções atreladas à dança.

A partir da obra de dança *Pequetitas Coisas Entre Nós Mesmos* (2011), do Grupo X de Improvisação em Dança, pensamos nos elementos constitutivos em cenas de dança para traçar os parâmetros, sem tentar se esquivar de todos os riscos que implicam partindo de um tipo específico, tampouco colocar todas as configurações de dança reunidas como se fossem idênticas, mas olhar para esta cena pensando nas possibilidades de tradução das imagens de dança.

Para dar conta das discussões empreendidas do objeto de estudo, desenhamos como objetivo geral: delinear os primeiros parâmetros para uma Poética da Audiodescrição de Dança a partir da construção conjunta com o público-alvo. Para tanto, traçamos três objetivos específicos: identificar elementos da dança partindo da obra *Pequetitas Coisas Entre Nós Mesmos* (2011); conhecer as descrições do grupo participante de pessoas com deficiência visual e elaborar o roteiro audiodescrito da cena de dança com a cocriação do grupo citado.

Foram convidados a participar desta pesquisa 20 adultos do sexo masculino e feminino com cegueira congênita e adquirida e, com baixa visão, membros da ABC (Associação Baiana de Cegos) – local da pesquisa, em Salvador, e algumas pessoas do CAP (Centro de Apoio Pedagógico para Atendimento às Pessoas com Deficiência Visual). Na coleta de dados foram utilizados diferentes instrumentos: entrevistas de discussão de grupo (roda de entrevistas compartilhadas em cada oficina de dança e na apresentação da cena audiodescrita como teste); observações realizadas durante ou após as oficinas de dança; anotações no diário de campo; perguntas disparadoras durante as oficinas e observações durante a cocriação da cena do roteiro de audiodescrição. Nas oficinas, foi possível também o registro de fotos e filmagens, o que possibilitou uma análise com mais precisão dos fatos ocorridos e das interações ao permitir olhar por diversas vezes sobre o fenômeno.

No âmbito acadêmico e de impacto social, esta pesquisa, de natureza qualitativa, se justifica por contribuir para o entendimento da Dança como área promotora de conhecimento e por provocar os espaços de arte/cultura em relação à importância e obrigatoriedade da audiodescrição, visto que se tornou um direito garantido pela legislação brasileira. Isso também implica buscar no estudo o início das vozes dos dançarinos e um trabalho que beneficie audiodescriitores com mais experiência e com pouca familiaridade com a dança e/ou consultores de audiodescrição e espectadores. Acredita-se na relevância por subverter os modos habituais de pensar dança, seja por parte daqueles que se relacionam diretamente com as cenas dançando, seja por parte daqueles que recebem esse mesmo fazer (audiodescritor/intérprete e espectador).

Ao abordar o assunto percebemos a escassez de referenciais específicos. Por esse motivo, foram estabelecidas conexões entre os pensamentos de alguns autores alicerçados na dança, na audiodescrição, nas ciências cognitivas, como as neurociências, e na filosofia política. As investigações, cujo escopo aborda a audiodescrição de modo geral, ainda não fornecem subsídios para que os primeiros parâmetros no Brasil sejam sugeridos para a dança, pois não trazem referenciais teóricos específicos da área ou os apresentam de maneira superficial. Identificamos na revisão bibliográfica a pesquisa com o teste de recepção do projeto TRAMADAN e a pesquisa de Joel Snyder, que trouxe a contribuição da Análise do Movimento Laban, como os trabalhos que se preocuparam em realizar um paralelo com a dança.

Entretanto aventura-se ao risco devido à escassez de estudos com referenciais específicos da dança, de que regras estabelecidas para todo tipo de produto audiodescrito desenvolvido em outros países sejam implantadas com rigor ao invés de usadas como fonte de inspiração para a criação de modelos específicos e flexíveis com parâmetros para a dança, que levem em consideração as vozes dos artistas da dança, público-alvo e outros envolvidos e suas diferenças, além de todos os nossos contextos de arte e plateia.

Assim, fez-se necessária uma construção de corpo teórico, baseado em livros e artigos, realizando as pontes precisas com todas as vantagens e problemáticas decorrentes destes deslocamentos. Para tanto, recorreu-se ao dispositivo denominado “redução interteórica”, dos filósofos Paul e Patricia *Churchland* (1995), explicado para entender o trânsito entre saberes:

[...] pode-se dizer que o exercício de “redução interteórica”, também chamado de “materialismo eliminativo”, ajuda a perceber questões que antes não pareciam pertinentes ou vantagens totalmente desconhecidas e alheias à nossa atenção. A ideia parte do princípio de que quando aplicamos uma teoria que normalmente não é usada para observar determinados fenômenos, iluminamos de modo inusitado a discussão. Isso pode acontecer entre teorias (como propõem os Churchlands) e também entre diferentes fenômenos. É assim que os deslocamentos conceituais parecem se transformar no trunfo das novas descobertas, não no sentido de explicar os fenômenos do mundo, mas no de reformulá-los. Trata-se de uma empreitada difícil e perigosa quando realizada com eficiência questionável, mas que também pode ser absolutamente reveladora (GREINER, 2005, p. 18).

Tal estratégia de “redução interteórica” estreitou os diálogos e observou o que já vem sendo produzido na dança e na audiodescrição para obter proposições e reflexões na pesquisa, além de adentrar criticamente na construção da proposta e não nos aprisionarmos em uma única fonte de possibilidade. Como esta pesquisa vive com a variável condensada do tempo e

não permitiu abranger sua complexidade, selecionou-se o que faz sentido à luz de inquietações e acordos que podem auxiliar outras possíveis pesquisas a respeito da audiodescrição de dança. Conjecturamos, então, que não há como imaginar audiodescrição de dança sem pensar no corpo.

No primeiro capítulo foi abordado o estudo da dança e seu paralelo com a ciência, sobretudo as Ciências Cognitivas que, juntas, contribuem para os entendimentos dos processos de criação e ensino de dança importantes para nutrir o objeto da pesquisa: audiodescrição de dança. Apresentaram-se ideias que dizem respeito ao que se configura como dança com o intuito de aproximar, sobretudo, o campo da audiodescrição da dança. A partir da autora Helena Katz (2005) se conhece o primeiro instante reflexivo importante para a dança, os modos de pensá-la como área de conhecimento e as maneiras de entender o corpo que dança, o que se refere ao fato que a singulariza: “a dança é o pensamento do corpo”. Este pensamento dialoga com a Teoria do Corpomídia, intitulada por Christine Greiner e Helena Katz (2005), que considera o corpo como mídia de si mesmo e não como veículo de transmissão. Essa teoria é uma sugestão para audiodescriptores que lidam, principalmente, com dança, pois, através dela, é possível considerar que dançarinos, audiodescriptores, espectadores com deficiência visual não são um meio por onde a informação de dança simplesmente passa (o que entra negocia com o que já está), são corpos resultados dos acordos. Nos acordos, a informação de dança é transmitida em processo contaminado, ou seja, não existe uma passividade e uma neutralidade nas ações ofertar, audiodescrever e receber as informações.

A teoria se conecta na pesquisa com a compreensão do “contemporâneo” definido por Giorgio Agambem (2009, p. 64), que contribui para estudar o corpo de modo contemporâneo e define a singular relação que se estabelece entre o indivíduo e o seu tempo, "o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele". O contemporâneo é relevante para a proposta porque pensa fora dos padrões hegemônicos das Normas de Audiodescrição e fica sempre na inquietação e na busca.

Ainda neste capítulo, discorremos sobre as imagens de dança pelo viés do autor neurocientista Antônio Damásio (2000) (2010), que conceitua emoção, sentimento e consciência, aspectos relacionados com as imagens, que conversa com a autora de dança Adriana Bittencourt (2012) para relatar que imagens não se limitam ao campo visual, são padrões mentais existentes em qualquer ser humano. As imagens de dança estáticas e em movimento no que tange à visualidade são imagens da mente ou padrões mentais com uma estrutura construída com os sinais oriundos de cada uma das modalidades sensoriais – visual

(“visual” para pessoas com deficiência visual), auditiva, olfativa, gustatória e somato-sensitiva. Consideramos que cada imagem de dança conta com uma interpretação de uma experiência do corpo e no corpo. Contextualizamos o tipo de dança contemporânea a qual se refere à obra *Pequetitas Coisas Entre Nós Mesmos* – improvisação com acordos prévios, apresentando brevemente as pesquisas do Grupo X que são Contato Improvisação e, principalmente, a própria improvisação cênica, pelos autores Fátima Correia (2004) (2005) (2007) – Fafá Daltro e Hugo Leonardo Silva (2009). Tomamos como embasamento o Grupo de Extensão, Acessibilidade em Trânsito Poético, que realizou junto à minha pesquisa algumas oficinas de dança na Associação Baiana de Cegos.

No segundo capítulo apresentamos a audiodescrição como modalidade de TAV (Tradução Audiovisual) intersemiótica pelas autoras Eliana Franco e Vera Araújo (2011). Ressaltamos, sem grandes aprofundamentos, a definição de semiótica por Santaella (1983) e intersemiótica por Júlio Plaza (2003), que reformulou a definição com inspiração no pensamento de transcrição/recriação de Haroldo de Campos (1992). Pode-se afirmar que a audiodescrição de dança, estando no campo da intersemiótica, é um processo de transcrição ou recriação a partir de algo, a obra de partida – dança.

Neste capítulo reunimos algumas definições de audiodescrição por Mascarenhas, (2012), Franco e Araújo (2011), Snyder (2011), Braun (2008), Jiménez Hurtado (2007), Coster e Mühleis (2007), Benecke (2007), sobretudo para auxiliar a área específica da dança na qual a produção acadêmica do assunto encontra-se na invisibilidade. Na sequência, apresentaram-se as tipologias e algumas informações da audiodescrição, principalmente pela autora Eliana Franco (2010). Franco e Silva (2010) nos contam acerca do breve panorama em nível internacional e nacional, importante para saber a respeito das pesquisas, Normas e as trilhas percorridas até o primeiro espetáculo de dança no Brasil, *Os 3 Audíveis*, do Grupo X de Improvisação em Dança, audiodescrito pelo projeto TRAMADAN.

Nas Normas são apresentados pontos que merecem discussão, como: “descreva o que você vê”, o que considera adotar a grande orientação “**não interpretar**”, “**evitar o uso de metáforas**”, **a neutralidade do audiodescritor** e, como mostra Snyder, “**menos é mais**” (bastante utilizada em algumas formações brasileiras). Sustentou-se em aportes teóricos considerando, ao final, que as Normas de Audiodescrição não contemplam as especificidades dos produtos neste caso, as obras de dança, bem como as pluralidades dos corpos. Frisamos, também, o cenário da acessibilidade em cena com os passos já realizados na contemporaneidade, as leis e a participação do público com deficiência como promovedor dos discursos políticos, antes executados apenas pelas pessoas sem deficiência.

No terceiro capítulo apresentamos a nossa proposta para a cena da obra *Pequetitas Coisas entre Nós Mesmos*, sintetizando a compreensão de que poética estamos falando, a urgência em semear os entendimentos iluminados por Boaventura de Souza Santos (2002), denominados “Epistemologias do Sul”, e a necessidade de listar os parâmetros pelo Método de Rudolf Laban, que possui uma terminologia ampla e de experimentação para auxiliar a verbalizar o movimento, através do “Dicionário Laban” da obra de Rengel (2003). Outros elementos, como figurino e iluminação, também são importantes da cena, por isso são tratados como parâmetros. Importante destacar que a proposta tem como inspiração, no que tange ao entendimento da escrita do roteiro, a recriação de Haroldo de Campos e a ideia do fazer universal generalizante das Normas que não impera. Além destas fontes, também recorreremos a determinados documentos de blogs e sites de audiodescrição e de armazenamento e compartilhamento de vídeos, cujas informações se fazem preciosas e necessárias.

No horizonte metodológico são apresentados os procedimentos adotados, materiais e outros, bem como a apresentação do roteiro com a cocriação do público-alvo e a análise de resultado. Findamos com as considerações provisórias acerca desta pesquisa, que já indica também as possibilidades de desdobramentos para estudo mais aprofundado de doutorado.

2 A DANÇA: DIÁLOGOS QUE SE CRUZAM E RESSOAM

Um, Dois, Três. Dissolver os efeitos dos antes, para nesta leitura desvestir os figurinos habituais. A dança é o Pensamento do corpo. [...]. A dança nasce quando no corpo se desenha um determinado tipo de circuitação neuronal/muscular. Este mapa, exclusivamente ele, tem o caráter de um pensamento. Quando ele se dá a ver no corpo, o corpo dança. Esse momento parece inaugural. No entanto, o apresentar-se da dança no corpo já representa o fim de um caminho. Quando ela se instala, a dança inaugura uma outra cadeia de circuitações para o corpo. Os acionamentos que impelem esse trânsito têm o mesmo caráter daquele que ocorre no cérebro humano. Dança: ordem que abriga o caos (KATZ, 2005a, p. 52).

Há diversos caminhos para cruzar diálogos e fazê-los soar agindo nos espaços ao mesmo passo que estes os afetam. As ideias da dança que nos guiam, afetam e nos fazem perguntar e perguntar são construídas num trânsito entre arte e ciência. Dois campos que lidam com a criatividade e com o corpo, por isso podem estar imbricados para não negligenciar a composição de saberes que não são pertencentes a um campo único. Arte e ciência estão em contaminação, sem fronteiras fixas, mas se estabelecem com os dados da experiência. Essa aproximação, como forma de conhecimento, ganha complexidades na medida em que se aumentam as informações que foram relacionadas e testadas nos processos de criação em dança.

O exercício de aproximação pode ser denominado de teorização/teorizar a dança que, durante muito tempo, não era realizado, perdendo a dança em relação a outras áreas, mais especificamente a outras formas cênicas de arte. Como estratégia adaptativa de garantir nossa continuação e como modo de aprofundar as experimentações criativas em busca de explicações, floresce a relação. O brilhante disso é que sempre nos resta o que questionar, pois, quanto mais se teoriza a dança, mais se quer saber, já que o que a ciência tem para partilhar não são apenas verdades, são dúvidas. Continuamos, enquanto artistas da dança, independentemente de qual seja o objeto de estudo, atuando com liberdade e flexibilidade, com a sensação radiante pelo que não é revelado em sua completude. “Os avanços da ciência não nos impedem o devaneio nem nos desumanizam” (KATZ, 2005b, p. 257).

Outros sentidos são produzidos quando se debruça nos cruzamentos, transbordando em pesquisas acadêmicas artísticas que propõem dança como área promotora de conhecimento e não apenas como instrumento a serviço de algo. Eis que as Ciências Cognitivas contribuem para os entendimentos de dança tanto nos processos de criação dos artistas quanto para o ensino da dança e, no nosso foco, nutrem também a Audiodescrição

(doravante AD) de dança, visto que uma boa parte do que se produz de conhecimento de dança, hoje, se vale da relação com essas ciências.

A nossa pesquisa em AD de dança traz o saber compositivo de outro tipo de pesquisa acadêmica artística na contemporaneidade, indo um pouco mais além da questão da acessibilidade cultural, pois reflete a recriação e cocriação do roteiro da obra de dança. A dança, aqui, não aparece isolada e nem separa a criação do roteiro da funcionalidade que ele tem para o mundo. É também uma pesquisa política que não aparta os saberes; saberes estes que não estão sozinhos, se misturam e permanecem dança. As palavras de Katz nos animam: “Quem fica preso no tempo, fica lá sozinho. Enquanto sistema vivo, a dança, como um rio, pode ser ocasionalmente desviada por uma brisa ou por um detrito. E permanece dança” (2005, p. 208).

Julgamos, então, que o audiodescritor pode mergulhar no campo da dança a fim de saber seus questionamentos, suas noções críticas, compreendendo-a para engendrar informações para a construção de roteiros de AD. Não estamos propondo que todo audiodescritor seja um dançarino, bailarino, um *performer*... um artista! E sim que consiga colecionar informações do rumor da dança. É importante recordar que aqui se fala de um lugar construído onde dança e audiodescrição se entrecruzam com uma escrita de alguém que é artista da dança e audiodescreve.

Como andamento dessa pesquisa acadêmica artística, nossos diálogos apresentam, em primeiro instante reflexivo, o que singulariza a dança, aspecto que pode ser relevante para o conhecimento de um audiodescritor: o fato de ser um pensamento do corpo, estudo que trata a tese da pesquisadora e crítica de dança Helena Katz a partir de uma teoria evolucionista, neodarwinista, da semiótica peirceana e das ciências cognitivas. “Um, Dois, Três. A Dança é o pensamento do corpo” oferece três eixos independentes, correlacionados e sem sequência. O “Um”, ênfase sobre a percepção; o “Dois”, a respeito do conhecimento e o “Três”, sobre a evolução. Todos se estruturam na conexão entre âmbito artístico e científico.

O conceito de pensamento não é empregado no sentido do senso comum, ou seja, como uma atividade somente reflexiva acerca de um acontecimento – pensar sobre algo. Não é o pensar em uma roda de discussões ou escrever um texto crítico sobre uma obra de dança. O pensamento em dança já é um tipo específico de acontecimento, dito de outro modo, o termo pensamento é empregado para designar uma maneira de organizar informações, o jeito que o movimento encontrou para se mostrar – uma ação, e não o que vem depois dela.

Indo nesta direção, quando o corpo pensa no entendimento de quando ele organiza o seu movimento com um tipo de organização semelhante ao que promove o surgir dos nossos

pensamentos, ele dança. Assim sendo, o pensamento que se pensa e o pensar que se organiza motoramente como dança se tocam.

Quando se atravessa com esta proposição, consegue-se saber que a dança se diferencia (não por ser aquela que “faz pensar”) de outras construções de movimento que o corpo faz, mas nem por isso são menos importantes. Para a autora, a mesma natureza de pensamento só ocorre em alguns movimentos que o corpo realiza na mais vasta complexidade dos processos corporais porque recai na plasticidade neuronal do pensamento pela musculatura do corpo, isto é, quanto mais próximo um andar é da dança, mais “quase-pensamentos do corpo”.

Isto posto, a dança é um fenômeno que se faz existente afastado do poder exclusivo da mente e da linguagem verbal. Ela é pensamento como um tipo de raciocínio, uma forma lógica do corpo e um sistema complexo que apresenta inúmeras conexões num estado processual. Katz (2005c) esclarece que Peirce nos fala de um raciocínio como uma razoabilidade, nome que dá para uma espécie de “razão criativa”, encontrável na natureza humana, a qual se refere a uma razão em permanente estado de crescimento, que é diferente do racionalismo, pois inclui os aspectos afetivos e dinâmicos.

Apoiada nesta ideia, podemos pensar que o movimento de dança se realiza por operação deste tipo de razoabilidade. Criativo e em constante modificação, a ação do movimento de dança se desenvolve enquanto resultado do corpo em se empenhar para a sua continuidade.

Inserido neste viés, o movimento pode ser decifrado como a matriz cinética do pensamento do corpo. A hipótese de que o corpo, tal como o cérebro, também possui um pensamento, permite que se desloque a ênfase usual do entendimento da dança. Pensamento, aqui, deve ser entendido como uma ação movida por um propósito (*id.* 2005d, p.128).

Com a visão de dança como pensamento, solta-se da ideia de que para compor em dança basta dançar, como se a dança surgisse de uma força bem exterior ao corpo – uma ocorrência divina, uma ação específica que vem da alma, truques de mágica ou simplesmente apertar um botão que o corpo realiza de maneira mecânica. Contudo o pensamento hegemônico que se tem de dança ainda é atrelado às dicotomias corpo e alma, fazendo emergir outras como técnica e expressão, razão e emoção, teoria e prática, inato e adquirido e até dança e não-dança.

Junto a isso, existem também os discursos de dualismo de substância que o corpo que dança/cria/investiga não aguenta mais: a separação do corpo da mente, como se quem dança não utilizasse o cérebro-mente ou como se a mente fosse independente, substância autônoma

do intelecto que age fora do corpo. Somado a isso, também, existe a concepção de que dança é uma linguagem universal, seduzindo ainda os que querem se acomodar aos discursos obedientes a que foram impostos. Há os que acreditam ser o ballet uma linguagem universal, a base de todas as outras danças, preparando a pessoa para qualquer dança. Ao que vemos, nada foi tão rompido e os discursos rotulam e habitam companhias de dança ainda hoje. É certo que o ballet amplia a coordenação motora, auxilia na ativação da propriocepção (percepção que permite o equilíbrio postural), imprime uma presentificação na cena e pode alimentar outras linguagens, no entanto sua técnica é fundamental para quem deseja dançar ballet e não várias linguagens da dança.

Em sentido contrário, na atualidade as danças contemporâneas vêm ocupando mais espaço (principalmente nos editais em que ganham mais força mercadológica) e se reservando no direito de enunciar falas sobre todas as outras danças, entendidas como tradicionais, orientais, clássicas, modernas, por exemplo. Por vezes manifestam-se tão intensamente no âmbito acadêmico que parecem desprezar o que não diz ser contemporâneo. Conhecer dança realmente exige uma descrença básica, uma urgência humana de subversão.

A dança tem sido apresentada como um conhecimento desta ordem. Agrada a muitos enunciar que a dança é uma linguagem universal do homem uma vez que todos os homens dançam desde que se entendem por homens, em todas as regiões deste planeta. Mas quem se detiver nessa justificativa da dança como língua universal, perceberá o quanto ela tem de simplória, como acontece aos frutos de convicção e não de descoberta. [...]. A afirmação abriga toda e qualquer dança e todo e qualquer ser humano? Todavia, repetir lugares-comuns produz uma quase sensação de saciedade. Pura miragem. Porque conhecer dança exige uma descrença básica em formas definitivas. Sendo dança semiose permanente, o que nos cabe é a tarefa de empreender séries de séries de séries de aproximações (KATZ, 2005e, p. 43).

Com efeito, há registros muito antigos de corpos dançando em grutas – registros de pinturas rupestres que são considerados informações de dança segundo especialistas em pré-história e outros existentes no mundo contemporâneo. Se havia ou não a ocorrência de dança não iremos tratar aqui. Atinamos que são informações vívidas que permanecem no tempo. Mas não podemos atribuir este fator dos registros para a dança como universal, como se ela resistisse a todas as diferenças.

A dança é, portanto, um produto da ação do corpo, não se estende a tudo ou todos, não tem aptidões para conhecer tudo da vida: cada corpo constrói uma dança própria do jeito que interpreta e de acordo com os parâmetros anatômicos e fisiológicos que traz, com as técnicas adquiridas em relação com o ambiente e com a aprendizagem para uma tarefa precisa num

contexto de um tipo de dança. A dança é relativa ao conjunto de conhecimentos disponíveis em cada circunstância e as associações que o corpo desenvolve para ter conexões com outros corpos, saberes, outras danças.

Dança é ambiente que se apresenta por necessidade e pelas relações que o próprio corpo cria. Tudo acontece tão ligeiro quando dançamos que não temos acesso igualmente a tudo que se passa ao redor e com nós mesmos. “A dança como um lugar onde tudo se move tão rapidamente que, num primeiro olhar, só conseguimos nos dar conta dos seus efeitos, não da sua consistência” (KATZ, 2005f, p. 26). O que fica no corpo das conectividades sofre transformações que dependem de como causamos a ação e de como nossa percepção vê as mudanças. Tomamos, como exemplo, o processo de repetição num trabalho coreográfico de qualquer dança. Apesar de serem repetições, não ocorrem sem que haja diferenças entre elas, mesmo que sejam pequenas, produzem uma diferença ao serem notadas. Isto ocorre porque os códigos informativos que o corpo cria e abriga em si não são fixos, se comunicam. Segundo Bittencourt (2012, p. 24), “o corpo não produz cópias fiéis”. Afinal, o próprio processo de repetir uma sequência de passos ou a tentativa de “recuperar” uma improvisação que se fez em cena já modifica tudo e não estará especificadamente repetido como se imagina.

A habilidade que se repete melhora gradualmente através do treinamento que burila o exercício. No entanto, eventualmente, irrompem novas circuitações, que surpreendem o controle. Como se o corpo desenvolvesse uma “solução inteligente” não prevista pela consciência (KATZ, 2005g, p. 38-39).

No balé de repertórios a repetição – codificação de passos e sequências precisa estar ordenada em acordos para uma montagem. O que fica no(a) bailarino(a) como código eficaz tende a se estruturar, mas nunca de modo igual. A encenação de “O Lago dos Cines”, do compositor russo *Tchaikovsky* e com o libreto de *Vladimir Begitchev* e *Vasily Geltzer*, pode ser interpretado dramaticamente em corpos de qualquer parte do mundo, os quais manterão a coreografia de passos já prontos. Cada montagem aciona-se em cada bailarino de um modo e este estará inventando não formas coreográficas para trazer o roteiro, mas inventa formas de organizar esteticamente em si para imitar o outro.

Dentro de uma mesma companhia pertencente a um país específico é possível identificar no corpo de baile, apesar da semelhança dos movimentos, as diferenças sutis entre eles, pois o corpo carrega experiências, é natureza/cultura e não é, como se pensava, a doutrina da “Tábula Rasa” negada por Pinker (2004) como a cultura que inscreve no corpo que veio como uma folha em branco.

O que aparece como ação da dança não passa de um fim de uma rede que brotou como forma final de um passo ou de uma construção cênica na performatividade contemporânea, antes disso há um programa motor complexo que engloba células e ativa os neurônios motores. A dança vem como uma mensagem, que constitui o código sensorial do cérebro. No entanto há muito nesse trajeto.

Pode-se pensar em correlacionar algumas ideias dentro das ciências cognitivas, especialmente nas neurociências cognitivas referentes a processos cognitivos e ensino/aprendizagem em arte, aos treinamentos de dança e outros. Perguntamo-nos: como ocorre o movimento de dança? Não se consegue dar conta com demasiada precisão, pois o movimento de dança se apresenta no corpo em pluralidade e não se restringiria a uma explicação mecânica, o que se pode é elevar algumas contribuições que não há como desprezá-las.

Ribeiro e Teixeira (2009), referenciados nas investigações das neurociências da dança de *Steven Brown & Lawrence M. Parsons* (2008), explicam de maneira mais simples que as áreas de processamento sensorial nos lobos temporal, occipital e parietal (partes do neocórtex) interpretam os sinais recebidos do meio externo e interno, enviando sinais para as áreas de planejamento do movimento no córtex¹ frontal. Este processa que tipo de movimento deve ser executado, enviando sinais para a área motora suplementar, cerebelo e núcleos da base, responsáveis pela estratégia motora. Adiciona Ribeiro (2007) que o cerebelo e os núcleos da base monitoram a execução do movimento realizada pelos músculos que, por meio de órgãos sensoriais, mandam informações para o córtex sobre a orientação do corpo no espaço. Isso possibilita acordos na realização dos movimentos de dança que, a partir das adaptações, estabelecem em certa medida o que é necessário no momento, criando ignições no corpo, mexendo no estado corporal que está carregado de sensações, emoções, percepções e do que está ao redor.

Citando a aprendizagem de uma coreografia de dança do ventre, dança moderna, danças de salão (ou qualquer outra dança coreografada), cabe ao coreógrafo tentar acionar determinados aspectos nos intérpretes para conseguir costurar a ideia lançada na coreografia com o que se dá a ver no corpo que abarca todos os procedimentos escritos anteriormente. O intérprete soluciona, na cena, com o que ele pode fazer, com rigor ou menos rigor a depender dos lugares que ele ocupa. Quando um intérprete é também criador, o papel empenhado é

¹ Katz expõe que a parte mais antiga do córtex pertence ao sistema límbico que envolve uma coleção de estruturas associadas ao comportamento emocional, memória e outras funções. O neocórtex é a parte maior e mais nova em termos evolutivos.

maior: soluciona, desloca e inventa. Ao improvisar nem sempre fica evidente que aquilo é um movimento de dança; às vezes surge um movimento cotidiano de se esquivar de um obstáculo, pentear os cabelos, rolar em cima da cama, correr para pegar um ônibus; de todo modo, quando estamos na sala de ensaio, existe uma intencionalidade de transmutar qualquer ação em dança. Em suma: haverá sempre uma interpretação do corpo no aprendizado do movimento, o que é movido é a dança.

Expressa Katz (2005h) que a aprendizagem de dançar ou tocar um piano resulta da especialização a seu limite máximo e provisório, que alguns preferem conceitualizar de “automatismo depois da consciência”. Outros falam da situação como se existisse uma superação da técnica. O que advém é a habilidade conquistada que deixa de ser construída para se “naturalizar” no executante. Quando se “naturaliza”, não apenas passa a fazer parte do corpo como o singulariza, transforma em hábito, provocando um pertencimento como se estivesse estado desde sempre no corpo. “Não lembramos que foi construída, lenta e arduamente conquistada” (p. 127). Observação, atenção, seleção, repetição, interação, execução e também a previsão de acontecimentos e outros compõem um processo de aprendizagem da dança. Uma vez tendo sido aprendido, parece que se torna um movimento automatizado em certo grau, isto é, não precisa de monitoramento do todo feito pela consciência em nível elevado, porém acompanha funções cognitivas².

A automatização também é muito valiosa em tarefas motoras especializadas. Parte da técnica de um bom músico ou atleta não necessita aflorar à consciência, permitindo ao indivíduo concentrar-se no governo e no controle de sua técnica, visando a uma execução de alto nível, segundo uma intenção específica formulada para determinada composição (DAMÁSIO, 2000, p. 579).

O grande bailarino Klauss Vianna colore com belas palavras também o processo da dança no corpo enquanto aprendizado de arte que encarna em constantes alterações que não se estancam, pois cada vez que se realiza é um outro viver daquilo no corpo. Quanto mais os pensamentos estéticos se tornam conectados aos treinamentos técnicos, mais o aprendizado da dança continuará a se organizar no corpo no fazer da própria dança. Um natural impregnado de contaminação. Outro apresentar-se à percepção alheia.

² O termo cognitivo vai muito além do conhecimento lógico e do raciocínio como pertencentes às categorias estritamente mentais. Os processos de conhecimento estão espalhados pelo corpo, inclusive os não conscientes. Aplica-se o termo cognitivo e suas funções aos aspectos do sistema sensório-motor que contribuem para nossas habilidades de raciocinar, perceber, imaginar e outros envolvidos na linguagem (QUEIROZ, 2009).

Para dominar uma técnica é preciso incorporá-la inteiramente: só assim o movimento flui com naturalidade e o bailarino dança como respira. Então, já não há mais preocupação em conseguir uma técnica. Por isso costumo dizer a meus alunos: eu não danço, eu sou a dança. É o que gostaria que todo bailarino sentisse (VIANNA, 1991, p. 81).

Na AD de dança o aprendizado da técnica em fluxo contínuo se incorpora a cada vez que se executa (bem parecido com a dança), porque é uma aprendizagem do corpo. Não vem pronto e o novo pode acontecer a partir de “erros” na cena, vem com aquele frio na barriga quando se faz ao vivo, o que remete muito à sensação de quando entramos no palco para dançar. Um dia pode ser bom, noutro muito bom, como pode não ser tão interessante em outra vez. Torna-se inútil na AD de dança (e em qualquer outra AD) procurar o que é “perfeito”, mas ir amadurecendo as escolhas nas aprendizagens pouco a pouco com aportes específicos para orientar as escolhas.

2.1 MODOS DE PENSAR A DANÇA E O CORPO QUE DANÇA

Pensar dança e o corpo que produz dança propõe saber de eventos que desencadearam um percurso não cronológico contado, mas um caminho multidirecional de curvas, continuidades e processos evolutivos. Abraçar essa perspectiva modifica completamente nosso estudo de audiodescrição de dança porque agora possuímos a noção da organização na cena anexada às transformações do corpo. A cena, assim, só poderá ser descrita entendendo todas as suas curvas, o seu jeito, com suas relações, conduto há que considerar que não existe um entendimento único para ela. As relações que se constrói vêm das percepções de cada corpo que interage com o objeto de formas diversificadas.

Exemplificando, uma obra de dança do ventre interpretada do conto literário “As Mil e Uma Noites”, traduzido para o francês por *Antoine Galland*, conta um ordenamento – começo, meio e fim. Podemos examinar que a história do conto não é imutável, tem versões para todos os cantos porque está vinculada às experiências e mudanças do corpo e como ele narra os fatos pelos tempos. As transformações não se restringem a uma temporalidade isolada, são pertencentes da associação espaço-temporal. Daí, a nossa hipótese é que pensar numa cronologia da dança, ela sozinha, não se sustenta. Logo, levantamos algumas interpretações de seus processos no meio.

Depreender as estruturas do corpo e sua grandeza – nomes, inserções dos ossos, os ligamentos, os músculos e todos os seus desdobramentos – sempre foi interesse de estudiosos para tentar desvendar os mistérios do corpo e as “verdades” dos humanos. Algumas literaturas já apontam que as investigações vão desde quando os homens observavam uns aos outros e o entorno até a prática da dissecação humana, destacando os estudos da anatomia. Os séculos XVI, XVII e XVIII ficaram conhecidos como “séculos das vísceras” com os estudos de anatomistas e filósofos (GREINER, 2003). Depois que o ato da dissecação foi proibido os anatomistas, movidos pela curiosidade de pesquisa, continuaram suas práticas às escondidas. A partir do século XIX tomaram outra proporção e se concentraram no mapeamento do corpo no sentido de suas ações no meio com ênfase no movimento. No século XX muitas reformulações sucederam, passaram e outras ficaram, propondo modos de pensar/ler o corpo. Continua Greiner (2003) a dizer que ler um corpo passou a ser identificar a organização de certas representações, reconhecendo as formas de comunicação através da fisicalidade, do imaginário, da consciência e da relação co-evolutiva dos processos entre o que vem de fora com o que já está no corpo.

Os modos de pensar dança também passaram por estes processos de entender o corpo. Silva B. (2012) conclui que é da mobilidade do que é acessível e obscuro no corpo humano que surgem os questionamentos que norteiam os artistas da dança do século XX. Cita dançarinos e coreógrafos modernos, como Lőie Fuller³, Isadora Duncan⁴, Ruth St. Denis⁵, Martha Graham⁶, Doris Humphrey⁷, que, de algum jeito, romperam normatizações de modos de pensar dança na época impostos como o ideal (deslocaram o movimento de dança do eixo vertical, característica dos clássicos, para o centro de gravidade, característica forte da dança moderna), entretanto continuaram com as ideias de corpo-hierarquia pela relação de ensino da dança.

Junto a esses Merce Cunningham, Rudolf Laban e tantos outros nomes relevantes no cenário da dança, contribuíram com os modos de pensar que foram contemporâneos em suas épocas e hoje, constantemente revisitados por pesquisas. Laban propõe a mobilização integral do corpo sendo o movimento a essência da vida. A *labanotation*, seu sistema de notação em dança, permitia a organização de coreografias com um grande número de dançarinos sem

³ Dedicou-se à experiência sensorial através da iluminação, cores, formas, movimentos de ondulação em espiral do corpo trazendo contribuições da percepção do corpo em movimento.

⁴ Sem sapatilhas de ponta do balé clássico, fixou-se na ideia de encontrar a partir do torso (como movimento de origem) o surgimento de outros movimentos e a relação com o emocional.

⁵ Influência de assuntos orientais com elementos de divindades na construção para a cena. Os trabalhos objetivavam mover-se conscientemente para evitar a sobrecarga na coluna.

⁶ Confere à bacia o centro gravitacional e ao torso o lugar das emoções. Técnica com preocupação na respiração.

⁷ Propõe uma dança de saltos, voos e quedas.

ensaio prévio, somente por meio das partituras dadas e estudadas antecipadamente por pequenos grupos. Desenvolveu estudos sobre a análise espacial definindo igualmente os valores expressivos das direções que serviram de base para a criação de suas oito “dinâmicas” – uma combinação dos elementos espaço, tempo, peso e fluência. Outro legado deixado por ele foi a construção do personagem para as artes cênicas pautada no conhecimento do movimento e suas implicações psicológicas.

Silva B. (2012) coloca que Cunningham inaugura uma abordagem diferente até então não abordada. Com a parceria do músico/compositor *John Cage*, trazia a relação entre a dança e a música de modo interdependente. Cunningham estabelece condições básicas para sua criação do movimento e acredita não ser necessário criar significado para ele. Algumas das condições: qualquer movimento pode ser material para a dança; qualquer dançarino da companhia pode ser solista e qualquer área do espaço cênico pode ser utilizada. Passou a usar a tecnologia do *software* para compor, o que permitia visualizar um corpo virtual em três dimensões, de forma que podia solicitar aos seus dançarinos as movimentações daquele corpo apenas com o uso do computador.

E as mudanças continuam a todo vapor, sobretudo na relação dança e tecnologia. Ao que parece, dispararam-se outras cenas com propostas de dança, sobretudo nos últimos dez anos, no contexto brasileiro, assim como em outros países. Tais proposituras sempre são interrogadas com a pergunta que já virou clichê: isto é dança?

A pesquisadora Christine Greiner sugere que, a partir de 1970, período em que o Brasil viveu em regime militar e severa censura, os artistas da dança formulavam nos gestos os pensamentos como estratégia oculta, não para o outro em primeira instância, mas para si próprio em situação de alteridade. Assim, acredita-se que foi através desse momento que as experiências brasileiras de dança-performance ou “anti-danças” foram alimentadas.

As danças contemporâneas, como são chamadas no momento atual (e podemos dizer que são variadas e, por isso, não vamos nos ater em defini-las), ajudam na modificação da noção de ambiente, compreendido antes somente como um local onde acontecia a ação; agora, esta noção refere-se ao ambiente cultural, político, social, biológico, psicológico etc. Para Greiner (2010a), na dança contemporânea a coreografia não pode ser identificada da maneira como era entendida no passado, como uma colagem de criação de passos e a compreensão do que seja uma técnica pode fugir da construção de novos hábitos que são diferentes do que o corpo estava acostumado a fazer. Algumas coreografias não constroem mais “vocabulários” passíveis de serem entendidos, e sim revelam os próprios estados corporais.

Mudanças epistemológicas oriundas das danças contemporâneas vêm provocando estranhamento por não serem compatíveis com os pensamentos do corpo que dança, já formulados. O desejo de categorizá-las e defini-las, conforme o que apresentam, tem se tornado perturbador. O querer é de uma não nomeação, mas por que será que, quando olhamos, conseguimos dizer: é dança contemporânea ou é performance. Como é isso?

Nossa hipótese é que algumas delas já conseguem deixar rastros de que são manifestações de outra paisagem. A nudez, a “paragem” na cena, as instalações que trazem os riscos, a cortina que não se fecha, os figurinos como roupas do dia a dia, as quedas bruscas incansavelmente, o não agradecimento no final, a falta de música, o tocar ou aproximar-se do público, o se expor, e assim por diante, nos fazem notar que estamos diante de um certo modo de operar dança contemporânea.

Não há verdade definitiva sobre o que acontece nem no objeto em si, na sua imediaticidade, nem na reflexão sobre o objeto. Não existe ação corporal sem crise, conflito, tensão e incompletude. Algumas danças identificadas como anti-danças, nada mais fazem do que questionar convenções, molduras e modos de agir, carregando as suas manifestações para extremos, nem que seja apenas por divertimento, uma vez que não apenas a dor, mas o humor também pode ser transformador através de um riso que desestabiliza a cena, transformando-se em um jogo de vertigem, por exemplo (GREINER, 2010b, p. 4).

Do ano de 1980 até a década de 1990 fortalece-se a articulação político-filosófica das danças contemporâneas no país, o que levou à criação de novos eventos, como o circuito de festivais com a promoção de intercâmbios entre artistas brasileiros e estrangeiros. Os traços de performatividade ficam mais incisivos e as danças contemporâneas começam a acentuar o trabalho de formação de público. Na audiodescrição de dança no cenário brasileiro, por exemplo, a formação de público só aparece em 2008, com o primeiro espetáculo *Os 3 Audíveis*, que veremos no próximo capítulo.

As novas danças sugerem que repensemos os discursos de suas performatividades para sair do lugar de atribuir significados aos gestos (o que eles querem dizer?), pois a performatividade aliada ao verbal estaria na ação das palavras. Não é da natureza da dança apresentar movimentos com léxico tão claro e esclarecedor, principalmente dessas danças. Surgem também novos modos de pensar a dança e o corpo que dança como o ato de traduzir

em descrição verbal a chamada “escrita performativa” (*performative writing*⁸, que não é audiodescrição) e outras tantas formas de fazer.

Fica mais evidente, na contemporaneidade, o cenário das pessoas com deficiência atuando no âmbito artístico da dança, já que anteriormente eram relacionadas apenas para o trabalho da dançaterapia ou carregavam o estigma do corpo “coitadinho” que supera seus limites para ser aceito na sociedade que vive. Reconhece nesta escritura a importância da dança no que se refere aos aspectos psicológicos e sociais enfatizados estritamente na dançaterapia, contudo é do processo artístico que se discute firmemente na atualidade. Processo este onde a arte é o fator principal não recusando os aspectos que englobam o corpo. Incomoda a uma boa parcela da população quando pessoas com deficiência na cena não se apresentam somente na vertente da reabilitação ou como pessoas que eram incapazes e agora dançam com comoção, mas como corpos que produzem dança. Daí, a pergunta é de outra natureza: que dança é essa?

Correia (2007a) explana que ainda há invisibilidade quando o assunto é o corpo dançante que tem deficiência; eles são tratados, apesar de suas singularidades, como iguais, onde todos são igualmente incapacitados e estranhos, sendo que na dança esse é o corpo que encarna a ineficiência total. Semear a ideia de que é preciso falar do corpo e não escondê-lo é uma necessidade que dá início e nutre o movimento. “E se todos são tratados iguais, a tendência à homogeneização apaga as marcas das diferenças, da pluralidade de origem e da diversidade da procedência cultural” (CORREIA, 2007b, p. 38).

As propostas dos modos de pensar nos convidam para o entrecruzamento com a Teoria do Corpomídia intitulada por Greiner e Katz (2005), que considera o corpo como mídia de si mesmo e não como veículo de transmissão. Essa teoria é uma sugestão para audiodescriptores de dança, os mais novos e mais experientes. Entendê-la um pouco já muda nossa forma de viver e conhecer o que se apresenta como o desconhecido.

A Teoria do Corpomídia, que vem da abordagem tributária da Semiótica de Pierce, criada das Teorias Evolucionista Neodarwinista e da abordagem filosófica e tradutória de Lakoff & Johnson, entende que o corpo não recusa a informação do ambiente, pois ambos modificam-se mutuamente.

O corpo não é um lugar onde as informações que vêm do mundo são processadas para serem depois devolvidas ao mundo. O corpo não é um

⁸ Greiner explica que a noção de *performative writing* tem sido explorada por pesquisadores como Barbara Browning. É testar uma escrita que critique a obra não só com a descrição, mas com a aproximação dela a partir da sua própria materialidade.

meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação (GREINER; KATZ, 2005, p. 130-131).

Os processos co-evolutivos produzem uma rede de predisposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais nas relações do dentro e do fora. Embora corpo e ambiente estejam envolvidos em fluxos que não cessam de informação, há uma taxa de preservação que garante as singularidades de cada corpo. Ocorre que na relação de transmissão saímos do aprisionamento do corpo, que é recipiente, para conhecer a ideia de que as informações passam a fazer parte do corpo, viram corpo. Tudo parece ocorrer em tempo real. De forma mais clara, a mídia do corpomídia, então, identifica um estado do corpo. O corpo é mídia desse seu estado, por isso é sempre mídia de si mesmo com a coleção de informações que o constituem no momento.

Dançarinos, audiodescritores, espectadores com deficiência visual, assim, não são um meio por onde a informação de dança simplesmente passa (o que entra negocia com o que já está) e, portanto, são corpos resultados dos acordos. Nos acordos, a informação de dança é transmitida em processo contaminado. Todos somos corposmídia e processos de subjetivações! Não existe uma passividade com essa teoria nas mediações.

A teoria fita olhar para o entendimento do contemporâneo, e Agamben (2009) nos esclarece como esse contemporâneo percebe as rupturas – as vértebras quebradas. O pensar contemporaneamente não tem lugar simplesmente no tempo atual, é algo que nasce dentro deste e não cessa de interpretá-lo. O contemporâneo faz da fratura o lugar de um compromisso e de um encontro dos tempos dirigindo atenção ao que não foi vivido no passado, por isso percebe o que é arcaico. Ele não coincide perfeitamente com o que é posto em seu tempo, como, por exemplo, o que é colocado nas normas de audiodescrição, mas mantém um olhar fixo para o que é ofertado com o intuito de questionar. Olhar para a obra de dança *Pequetitas Coisas Entre Nós Mesmos* com certa distância e, ao mesmo tempo, na proximidade. Desenvolver a habilidade para impedir que o que está na luz não nos cause distração da necessidade de procurar o que não está nela de modo aparente. O contemporâneo serve para conhecer o escuro “[...], tal como a luz, um tipo de visão [...]. Também nos serve para aprender a ver a obra ‘naquilo que dela se fala’, mas ainda no escuro dessa fala”

(GREINER, 2010, p. 122). Ver não com excesso de visualidade ao mesmo tempo que ver como processo de cada um. Ver, ouvir e sentir.

Pode dizer-se contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua ínfima obscuridade. Por que conseguir perceber as trevas que provêm da época deveria nos interessar? Não é talvez o escuro uma experiência anônima e, por definição, impenetrável, algo que não está direcionado para nós e não pode, por isso, nos dizer respeito? Ao contrário, o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpretá-lo, algo eu, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o fecho de trevas que provêm do seu tempo (AGAMBEN, 2009, p. 63-64).

O contemporâneo pensa fora dos padrões hegemônicos e fica sempre na inquietação e na busca; pensa nos desafios e procura experienciar; não despreza o fato de que existem configurações de dança que atuam em espaços não convencionais (ruas, praias, shopping, ônibus etc.) e não se intimida tanto para tentar fazer audiodescrições nesses lugares quanto no questionar a si os modos de atuação neles.

O grupo Radar1⁹ (BA), com o espetáculo *Menu*, possui uma investigação de deslocamento da dança que amplia os lugares antes delimitados entre arte e o cotidiano da vida. O público é convidado a escolher a montagem de improvisação em “tempo real” (dentre as escolhas que se tem na obra) do músico e das dançarinas como um cardápio para “degustar”. As danças podem ser: na escada, porta, palco, corredor, parede, buraco – tudo escolhido em tempo real, assim como figurino, música, quantidade de dançarinas, instrumento. Assim como o Radar1, muitas propostas de grupos de dança no cenário nacional alinham-se com outras inovadoras. Então, como pensar a roterização na audiodescrição?

⁹ É um ambiente de experimento em dança, no qual os artistas estão abertos à pesquisa em improvisação. Disponível em: <<http://http://radarum.wordpress.com/>>. Acesso em: 9 dez. 2012.



Figura 1: Menu (Invertendo o chão) – Radar1 (Rute Mascarenhas e Líria Morais), Salvador (BA).

Fonte: Dissertação de Silva B. Foto de Marina Alfaya.

É tarefa do contemporâneo interrogar-se e repensar os modos de como fazer para dar margem à acessibilidade na dança para espectadores com deficiência visual num contexto de obra como essa. A resposta não pode ser a de imunização: “não dá para fazer”. “A imunidade articula vida e direito. No direito, refere-se a ficar isento de certas obrigações, e na vida, a tornar-se refratário a uma doença” (GREINER; KATZ, 2012, p. 9). Imunização dificulta o contato com arte contemporânea, a hipótese é de que seja uma estratégia biopolítica de preservar aprisionando, neste caso, a dança.

2.2 IMAGENS DE DANÇA... AÇÕES DO/NO CORPO

Na Dança, as dobraduras que separam imagem de corpo se grudam como uma fita de informações que enunciam que imagem e corpo não se deslocam e atestam que a imagem no corpo é uma das possibilidades de sua

comunicação, além de seu próprio acesso ao mundo (BITTENCOURT, 2012a, p. 14-15).

O que prolifera, quando o assunto é imagem nos veículos de comunicação em geral, é imagem pensada apenas como aquilo que está para o corpo ou no lugar dele, como um suporte ou canal de informação, uma reprodução fotográfica do que é real, um quadro, um anúncio publicitário e tudo que é visivelmente percebido. Tal visão vem de um legado que insiste em ficar desde a Idade Média com a necessidade de vincular o que é representado à sua semelhança. “Nessa perspectiva, a funcionalidade da relação entre imagem e ambiente aparece comprometida” (BITTENCOURT, 2012b, p. 12).

Quando estamos defronte de uma foto de bailarinos dançando no palco, normalmente dizemos que estamos vendo a imagem deles quando estavam em movimento no momento em que foi registrada a ação. O mundo das imagens fica aí, só no visual. Relevamos que as investigações sobre imagem se distribuem por várias disciplinas, tais como arte, antropologia, sociologia, semiótica, psicologia, as comunicações e os estudos da cognição. No empreendimento interdisciplinar, imagem se apresenta não somente no campo visual, como também se refere aos padrões da mente.

Ambos os domínios coexistem juntos nesta pesquisa. Santaella e Winfried (2012) manifestam que não há imagens como representações visuais (imagens cinematográficas, televisivas, gravuras, entre outras) que não tenham sido originadas de imagens mentais (imaginações, representações da mente, modelos e sucessivamente); de modo igual, não existem imagens mentais que não tenham algum vínculo no concreto ou no objeto visual. Lembremos que este estudo de audiodescrição de dança está no lugar das interseções das ciências cognitivas e um pouco da semiótica marcando o início de muitas trilhas.

Para o neurocientista Antônio Damásio (2000a), o termo imagens não é apenas visual, imagens são mentais ou padrões mentais com uma estrutura construída com os sinais oriundos de cada uma das modalidades sensoriais – visual, auditiva, olfativa, gustatória e somato-sensitiva, sendo que esta última inclui várias formas de percepção, a saber: tato, temperatura, dor, e muscular, visceral e vestibular. Em audiodescrição de dança, costuma-se dizer que são produzidas imagens visuais; antes disso, temos que conhecer o entendimento de que criamos imagens mentais das cenas de dança para comunicar; em outras palavras, não fica restrito à visualidade.



Figura 2: Associação de *Ballet* e Artes para *Cegos Fernanda Bianchini*, São Paulo. Espetáculo *A Bela Adormecida*.
Fonte: Foto - Acervo virtual.

Qualquer símbolo que concebamos é uma imagem (imagens conscientes acessadas diretamente e inconscientes nunca acessadas diretamente) com níveis na janela da mente. Muitas imagens de dança não possuem esse acesso direto, pois são produzidas na mente tão rapidamente que não se consegue processá-las; isso equivale para todos os agentes envolvidos: dançarinos, audiodescritor, espectadores, coreógrafos. As imagens representam aspectos do corpo e no corpo em ação que percebe.

Isso dá pistas ao pensamento do filósofo da mente Alva Nöe (2006), quando diz que o corpo em ação é o que percebe, pois a percepção não é algo que acontece fora dele. A percepção é intrinsecamente ativa e não uma simples informante das imagens; é determinada por um modo de conhecimento sensório-motor (sensações e movimentos). Imagens de dança produzem a percepção, que, por sua vez, se altera e apresenta no corpo formas diferenciadas

através das transições e das mediações que cada um realiza no meio. Como o corpo está mudando, está sempre mudando o seu modo de perceber as imagens de dança.

As imagens continuam a formar-se, a partir da percepção ou da recordação, mesmo quando não temos consciência delas. Muitas imagens nunca são favorecidas pela consciência e não são vistas nem ouvidas diretamente na mente consciente. Mesmo assim, em muitos casos, essas imagens conseguem influenciar o nosso pensamento e as nossas ações (DAMÁSIO, 2010b, p. 99).

A professora/pesquisadora de dança Adriana Bittencourt (2012c), em sua tese sobre imagens, torna claro que cada imagem de dança sempre conta com uma interpretação de uma experiência do corpo e no corpo, por esse motivo se diferenciam umas das outras. Imagens, quando aplicadas no contexto da dança, devem estar comprometidas com os modos que cada corpo organiza em si.

As imagens de dança, estáticas e em movimento, são ações do corpo ao se instituírem no corpo. Nos processos de comunicação, são uma coleção de informações que o corpo constitui no fluxo do tempo, reorganizando-se no jogo da instabilidade para se tornar uma presentidade (tempo imediato do corpo). Elas surgem correlacionadas com o ambiente, pois reverberam auto-organizações do/no corpo em diferentes níveis de descrição. O corpo faz “traduções” entre sinais de órgãos, terminações nervosas, trocas do cérebro com o meio cultural e as imagens de dança se consolidam, mas sempre se atualizando.

O corpo é uma construção que não cessa, por isso, descrever suas ações, como é o caso das audiodescrições, é sempre de alta complexidade porque engloba os processos de cognição para criar pensamentos, os quais dependem, demasiadamente, dos estados corporais. Para descrever imagens de dança utilizamos nossas percepções com a impossibilidade de descrever absolutamente tudo, pois o corpo conta com restrições e imprevisibilidades sobre a aparência dos fenômenos. Assim, “imagens são ações do corpo, pois o cérebro modifica o corpo, que modifica o cérebro, que modifica o ambiente, e é por ele modificado” (BITTENCOURT, 2012d, p. 30).

Uma imagem de dança em movimento também é proveniente das emoções e sentimentos que os corpos carregam na cena, juntamente com eles, pode existir algo inesperado na obra ao vivo para o dançarino que influenciará diretamente o misto das sensações. O espectador, por sua vez, dispara uma rede de imagens sucessivas segundo o que está sendo proposto e de acordo com suas estruturas cerebrais que sinalizam estados do corpo (mudança global no estado do organismo), já que também carregam suas emoções e

sentimentos na apreciação da obra dançada. Imagem é experiência, por isso, quanto mais um espectador com deficiência visual estiver formando imagens de dança e quanto mais sua percepção se volta para elas, mais reorganizará impressões da obra, ideias-pensamentos e familiaridade com a dança. As imagens de dança no corpo e do corpo no espetáculo *Axial*, por exemplo, não pedem para entrar e sair; elas têm sua própria organização e proposição. É o corpo comunicando imagens para o espectador, que, conseqüentemente, produz suas imagens.



Figura 3: Cia Lunay – Tribal Brasil, João Pessoa (PB). Espetáculo *Axial*.
Fonte: Foto - Acervo Virtual.

Definimos, com base nos argumentos da autora, que, mesmo as imagens evocadas na forma de relembrar uma coreografia ou recordar ao vivo alguma palavra-chave escrita no roteiro de audiodescrição em mãos, as imagens nunca são inteiramente conservadas; são únicas e evoluem (modificam). Portanto, o relembrar as imagens é o reconstruir que o corpo encontra no exato momento em que se começa a rememorar, uma ação que atualiza algo do que é eficiente das representações.

Relembrar também é uma modalidade de imagem e incide em reconhecer as experiências do corpo sob novas interpretações. Uma ação de memorização atualizada ocorre através dos receptores sensoriais, sob a gerência de dispositivo no cérebro ativando locais, a exemplo de um córtex de

associação. Esse mecanismo de reconhecimento que é indispensável para o corpo não é, todavia, uma cópia fiel de uma imagem de algum tipo de experiência passada (BITTENCOURT, 2012d, p. 24).

Logo, essas imagens de armazenamento pelo processo de aprendizagem são ações atualizadas em cena de dança a cada ensaio ou momento, no qual o audiodescritor rememora ou busca rastros (mesmo em cenas improvisadas) com algum aspecto passado, reconhece e negocia com o que está no momento em que faz o processo de memorização. Diante de uma obra de dança ou de qualquer outro objeto, nosso aparelho perceptivo produz novas percepções sobre ele, devido à potencialidade da ativação neuronal, que se especializa em lidar com cada imagem do corpo e do meio. “As imagens do corpo e as imagens do ambiente se interferem mutuamente, pois existem a partir de um mecanismo de troca processual, que faz parte da estratégia de sobrevivência da vida humana” (BITTENCOURT, 2012e, p. 81). Podem ser imagens de dança: um movimento, um som, palavras, uma alegria... uma emoção, um sentimento. Mas a autora alerta que elas não são uma alegoria do corpo, embora nossa imaginação seja parte constituinte de imagens.

Damásio (2000c) conceitualiza as emoções em primárias, secundárias e de fundo, integrando-as às capacidades de raciocínio e decisão, sendo importantes para as orientações cognitivas. Emoções são conjuntos complexos de reações químicas e neurais que formam um padrão que é passível de observação pela terceira pessoa, seja nas expressões faciais que denota (alegria, tristeza, raiva e outras), nas posições do corpo, no suor gelado nas mãos nos momentos de apreensão... Já o sentimento é uma experiência mental das alterações do corpo, ligadas às regiões somatosensoriais (percepção, pensamento etc.), logo pessoal, de si mesmo, que não é passível de observação em outra pessoa. Na prática, isso significa que ninguém pode observar o sentimento que um outro vivencia. Assim, emoção e sentimento se constituem como informações do corpo, são distintos e associados.

Temos aí dois estágios que envolvem as imagens de dança: “um estado de emoção, que pode ser desencadeado e executado inconscientemente; um estado de sentimento, que pode ser representado inconscientemente” (DAMÁSIO, 2010d, p. 57). Os neurônios (células do sistema nervoso responsáveis pelo sistema sensorio-motor e pela atividade mental) liberam substâncias neurotransmissoras, como a noradrenalina, serotonina e dopamina, nesses estágios.

Durante as emoções, neurônios localizados no hipotálamo, no prosencéfalo basal e no tronco cerebral liberam essas substâncias químicas em várias porções mais rostrais do cérebro e, assim, transformam temporariamente o

modo de funcionamento de muitos circuitos neurais. Entre as consequências típicas do aumento e da diminuição da liberação desses neurotransmissores inclui-se a sensação de que nossos processos mentais sofreram aceleração ou desaceleração, sem falar na sensação de prazer ou desprazer que permeia a experiência mental. Essas sensações fazem parte de nosso sentimento, de uma emoção (DAMÁSIO, 2010e, p. 85).

Um terceiro estágio, “um estado de sentimento tornado consciente”, se apresenta, isto é, acontece quando o corpo conhece que está tendo emoção e sentimento. De forma mais elucidativa, os comandos químicos na corrente sanguínea e neurais disparados pela emoção ao produzir imagens de dança na mente mudam os estados globais do organismo, que podem provocar comportamentos como chorar e brincar. A consciência só ocorre quando há um conjunto dos fenômenos – conhecer uma emoção e sentir um sentimento.

O autor define a consciência como um estado mental particular em que temos o conhecimento da nossa própria existência e da existência que está ao redor. O estado mental consciente lida com o conhecimento auditivo, visual e todos os outros conhecimentos do corpo que manifestam propriedades qualitativas diversas para diferentes fluxos de sensoriais. A consciência nos faz estar afinados com os sentidos. O neurocientista difere consciência de autoconsciência, entendida esta última grosseiramente como conhecimento de si. “A consciência tem flutuações” (p. 211). Admitindo que, ao realizar a arte de audiodescrever ao vivo uma obra de dança, tudo acontece tão rapidamente, como pode um audiodescritor estar consciente enquanto audiodescreve?

Até onde sabemos, não estamos conscientes todo o tempo (é provável que seja assim também na audiodescrição ao vivo) e a maior parcela das nossas operações mentais é do inconsciente cognitivo, que são processos que ocorrem abaixo do nível cognitivo consciente. O inconsciente cognitivo¹⁰ reúne os sistemas de percepção, linguagem e de informação que, de alguma ordem, interferem e auxiliam a consciência. O nível de maturidade que o audiodescritor demonstra em trabalhos ao vivo está diretamente relacionado à sua proximidade com a dança. Nesses trabalhos, é possível supor a quantidade de informações colecionadas pelo audiodescritor através das oscilações de seu estado corporal, no qual o inconsciente cognitivo também está.

¹⁰ George Lakoff (1999) distingue o inconsciente cognitivo do inconsciente psicológico descrito por Freud.

2.3 QUAL DANÇA? A CENA DA IMPROVISACÃO

E o que dizer do corpo que dança, da complexidade sistêmica envolvida na montagem de uma obra coreográfica? Um sistema que envolve pessoas: um elenco de bailarinos que estejam adequados à estrutura coreográfica, o público, o diretor, os técnicos, etc., envolve também o ambiente do palco que, em alguns casos, significa todo um aparato de iluminação, cenografia, figurino e composição musical. São diversos sistemas que se organizam e se relacionam sistematicamente para o bem da obra que será apresentada. [...] Eles estão relacionados e limitados territorialmente pelo que se quer desenvolver. São contínuas negociações de informações dentro do sistema que age no mundo, e o mundo age no sistema. Corpo e ambiente em fluxo (CORREIA, 2007c, p. 32-33).

A dança da qual se fala na cena da obra *Pequetitas Coisas Entre Nós Mesmos*, do Grupo X de Improvisação em Dança (BA), está inserida no contexto da pós-modernidade. O grupo possui um modo diferenciado dos pressupostos modernos, pois investiga coreografias abertas à improvisação com acordos prévios nos processos de criação e nos roteiros e pesquisa também o contato improvisação nos encontros. Nesta obra o que predomina é a improvisação com negociações, o que se difere de uma improvisação aleatória. Segundo o dançarino/pesquisador do grupo Hugo Leonardo – Silva H. (2009a), as construções do Grupo X não partem necessariamente de um conceito da obra ou conceito de cada cena, embora as opções estéticas e os entendimentos de corpo contemporâneo sejam os norteadores da pesquisa artística em dança.

O grupo define o roteiro para o espetáculo como uma colagem de quadros para determinar uma trajetória que será percorrida em termos de trilhas musicais, movimentações, objetos cênicos, planos de iluminação, relações entre dançarinos, intervenções junto ao público e outros. Continua o dançarino, em seu livro “Poética da Oportunidade – Estruturas coreográficas abertas ao improviso” (2009b), que explana acerca da colagem no processo de criação, a qual não é feita ao acaso, mas por relações de coerência nos exercícios de composição que proporcionam códigos de pensamentos, que servem para alimentar a obra: “É como montar um quebra-cabeças do qual não conhecemos a imagem final, o que não é muito distinto do trabalho que é reservado para o público” (p. 69).

A criação ocorre numa *Jam session* de Contato Improvisação, como também nas oficinas e ensaios de improvisação. Através dessas, que podem ocorrer com o próprio grupo que dança no espetáculo, se estendendo ou não a outros participantes, a construção dos sentidos, das mensagens e das relações compartilhadas é apresentada no roteiro. *Jam* deriva

da expressão *jazz after midnight*, que faz referência ao costume dos músicos de jazz norte-americanos de se encontrarem após o trabalho para tocarem e improvisarem. Similarmente, o termo foi adotado pela prática de quem faz contato improvisação – fora das aulas, dos ensaios e das apresentações de obras. Para Silva H., funciona como um sistema que se auto-organiza e apresenta agentes de interação, “os dançantes e os músicos”, que atuam a partir de suas idiossincrasias, seus humores, desejos além das habilidades artísticas que trazem consigo em cada sessão. Um exemplo disso é o campo de observação e prática do projeto *Euphorico*, que é um intercâmbio promovido anualmente pelo Grupo X junto com a Cia Artmacadam/França. Em 2011 (no Brasil), nesse projeto, intitulado “*Euphorico: Je t’aime*”, ficou nítida a presença marcante na interação dos corpos que dançavam e do músico, o que, de certa forma, afeta na criação de qualquer obra do grupo em que a intensidade é a improvisação.

Em *Pequetitas Coisas Entre Nós Mesmos* é notório o contato improvisação em alguns instantes ou nos rastros dos corpos dançantes que, desde o início do grupo, sistematizam seus trabalhos na perspectiva do contato. Então, mesmo que a improvisação ganhe mais luz e espaço nessa obra (distanciando-se um pouco do contato), os corpos que dançam carregam o que foi construído no decorrer de suas experiências, sendo impossível descolar os aprendizados. Assim, o contato, para essa obra, serve de base porque atua como uma microestrutura de imprevisibilidade e de banco de memórias que se tornam atualizadas quando se improvisa isoladamente ou com o outro.

Imagina-se que, a essa altura, carece dissertar sobre a cena do Contato Improvisação – dança de comunicação por contato. Nos EUA, *Steve Paxton*, um bailarino que vinha de uma trajetória de trabalho na dança moderna e experimental com Merce Cunningham, Robert Ellis Dunn, com as performances de Judson Church Dance Theatre e Grand Union, no início dos anos 70, inicia uma dança que envolve o diálogo de corpos com o trabalho da troca de pesos entre participantes. Todas as superfícies do corpo servem como ponto e por elas o toque acontece no outro. Essa operação ficou conhecida como *contact improvisation*.

Articulando elementos simples, como contato corporal, partilha de peso e fluência, a proposta também se impregnava de princípios ideológicos que questionavam, entre tantas coisas, a valorização de cartilhas estéticas/comportamentais pré-definidas e aprovadas. Para os artistas vanguardistas daquela época, tais métodos distanciavam a arte do mundo real e cotidiano. Eles colocavam em pauta questões de hierarquia, gênero, estruturas econômicas que sustentavam a produção de arte, entre outros fatores. [...] O Contato Improvisação revelou-se rapidamente como um campo de convergência de pessoas com ocupações profissionais, interesses e corpos os mais diversos (SILVA H., 2009d, p. 22).

Embora Paxton seja reconhecido como o fundador, idealizador e guia do contato, a técnica foi rapidamente se expandindo e se afastando do seu controle direto. Variações de pressão, força e impulso reinventam os processos de infinitude dessa modalidade.

Contato Improvisação (contato corporal, fluxo livre de movimentos facultados pela partilha de peso e relação dinâmica entre os centros de gravidade do corpo de cada dançarino, diálogo entre os corpos que dançam e a música improvisada etc) em um ambiente de características definidas (determinado piso, determinada luminosidade, ventilação, temperatura, espaço etc) (SILVA H., 2009c, p. 40).

Paxton estava interessado em investigar como a improvisação em dança facilitaria a interação entre dançarinos e em como proporcionar a participação de todos sem empregar a hierarquização dos papéis sociais na dança e sem causar isolamentos. Para Foucault (1970), a sociedade vive um princípio de exclusão que engloba uma interdição, uma separação e uma rejeição que envolve o poder e o desejo. Supondo que em toda sociedade o discurso seja controlado, selecionado, redistribuído e dominado, o contato decide por escolhas de caminhos e por suas relações de micropoder agenciados pelos envolvidos – os limites (até onde eu vou e até onde os outros podem ir nessa dança) são negociados pelos sujeitos num jogo de estado de escuta corporal contínua, caso contrário o diálogo entre os corpos não flui. Apresenta-se o *contact improvisation* e a improvisação, uma ferramenta de via de acesso para a emergência de questões socioculturais.

Nesse sentido, deixam o movimento derivar de uma estética que cada um pode dar sem o objeto do virtuosismo alastrado. Procuram o contato e a improvisação em si por esta visível característica, pessoas de todos os jeitos, das mais variadas idades e pessoas com deficiência, sobretudo física. Importante verificar que essas configurações não acontecem sem preparação corporal só porque abarcam todos com ação (e que existem vários tipos de improvisação); é necessário ter condicionamentos, respeitar as estruturas anátomo-fisiológicas, levar para a cena o repertório motor tanto dos treinamentos prévios quanto das informações ambientais que podem ocasionar.



Figura 4: Edu O e Fafá Daltro, Salvador (BA).
Fonte: Foto - Acervo Grupo X.

Tomamos como eixo o estudo da dançarina/coreógrafa e professora/pesquisadora em dança Fafá Daltro, que cria um estudo centrado numa reflexão sobre o *contact* e sobre improvisação em cena como estratégia que dá ênfase às singularidades de cada corpo; nesse viés, a comunicação é ininterrupta e inscrita no corpo. Toma como início a análise do corpo cadeirante Edu O – dançarino Grupo X. Desenvolve sua investigação junto ao Grupo X. Para tanto, ela descreve:

Proponho uma reflexão sobre um trabalho mais complexo que abrange a construção da dança no corpo do dançarino cadeirante a partir da dança de comunicação por contato onde se verifica o aproveitamento da potencialidade do corpo, entendendo que o corpo é sempre mídia de si mesmo, local onde se dá o trânsito de informação. [...] O que aqui se propõe observa a dança que se inscreve no e do corpo dançarino. Uma ação que absorve a singularidade do artista independente do sexo, da cor, da idade ou tipo físico (CORREIA, 2006, p. 95-96).

Fafá Daltro vem propondo o sentido poético da dança espontânea entre os diferentes corpos nos grupos que coordena na Escola de Dança da UFBA (Universidade Federal da

Bahia), grupo de pesquisa Poética da Diferença¹¹ e grupo de extensão Acessibilidade em Trânsito Poético – ACC DANA59. As ações dos grupos se encontram intimamente ligadas às operações do Grupo profissional X. Como participante destes grupos, considero que a estruturação do contato ocorre pelas possibilidades dialógicas que permitem cada um ser agente e ter o controle sobre sua aprendizagem. Em duplas (como é o caso do contato), sentimos como se opera o movimento a dois, juntos, e percebemos os sinais que o parceiro oferta para não avançar ou em qualquer situação em que tenha desconforto físico e até mesmo quando o outro corresponde com insegurança, tremor, cuidado, leveza... Somos convidados, mas este convite nem sempre é aceito imediatamente.



Figura 5: Edu O e Fafá Daltro, Salvador (BA).
Fonte: Foto - Acervo Grupo X.

¹¹ Poética da Diferença se insere nas políticas de atenção às pessoas com deficiência (2004/2012), focaliza pesquisa em dança, respondendo aos territórios contemporâneos da arte, cultura e novas tecnologias. O trabalho referencia-se na compreensão de corpo como um estado/resultado transitório das suas relações com o meio (corpomídia) correlacionado com o ambiente de modo tal que reconfigura permanentemente sua história pessoal, social, psíquica, biológica, genética, educacional. Seus campos investigativos dialogam entre si num processo colaborativo e norteiam estudos de processos comunicacionais em dança: a) pesquisas investigativas para criação e configurações em dança, ação desenvolvida junto ao Grupo X de Improvisação em Dança, socializando informações de cursos, eventos, congressos e simpósios na área de Arte, Educação e Cultura que estejam acontecendo no Brasil e no Exterior; b) pesquisa em audiodescrição de imagens de espetáculos de Dança para pessoas com deficiências visuais; c) projeto Acessibilidade em Trânsito Poético - ações sociais em comunidade que procura criar diálogos entre sociedade e universidade a fim de reelaborar e produzir conhecimento sobre a realidade e alternativas de transformação. Disponível em: <<http://dgp.cnpq.br/buscaoperacional/detalhegrupo.jsp?grupo=0291803FMW8HPY>>. Acesso em: 04 de ago. 2012.

Para o encontro acontecer mais naturalmente e com certo grau de intimidade é preciso criar conectividade. O desafio é encontrar os movimentos espontâneos e improvisados do corpo. Para Correia (2004, p. 18), “o contato improvisação é uma dança onde duas pessoas se movimentam juntas, guiadas pela linguagem sensorial da pele como o calor, o peso, o toque, a pressão, a direção e as dinâmicas variadas”. Ao entrar em contato corporal aceitando os estímulos, possibilita o reconhecimento mais profundo do movimento. O gesto espontâneo, sensível, melhora a coordenação motora e torna os corpos mais conscientes. No Acessibilidade em Trânsito Poético o dançarino é estimulado a confrontar-se para descobrir suas possibilidades e ao mesmo tempo convidado a aceitar o outro como extensão de sua existência.



Figura 6: Acessibilidade em Trânsito Poético (Jaguar, Ana Carla, Ana Clara, Dilton), Salvador (BA).
Fonte: Foto - Acervo Pessoal.

Tanto o Acessibilidade em Trânsito Poético quanto o Grupo X propõem, quando o assunto é o dançarino com deficiência, as eficiências da dança no corpo sem objetivar tratá-lo como corpo “coitadinho”. Atualmente, o Acessibilidade tem como composição de seu projeto duas etapas de improvisação. A primeira, as reflexões em dança e os modos de configurações no e para o corpo do dançarino com deficiência através de práxis educativas em educação informal.



Figura 7: Acessibilidade em Trânsito Poético (Ana Carla, Rubens e Manu), Salvador (BA).
Fonte: Foto - Acervo pessoal.

Chama atenção para o fato de que na arte, e especificamente na dança, os discursos que emergem desses corpos falam do corpo vítima, incapacitado, o corpo coitadinho, ideias que estimulam a crença da ineficiência. Contrapondo a pensamento equivocado, usamos a teoria do Corpomídia para discutir que a dança construída nos corpos, sejam eles com deficiência ou não, é produzida e correspondente às suas experiências, diante de todas as interferências que os cerceiam e obstáculos intrínsecos ao viver cotidiano.

Na segunda etapa de improvisação, há observação dos modos de compreensão e interpretação da dança para a pessoa com deficiência visual através de audiodescrição de imagens de dança. Para tanto, oficinas de improvisação foram ministradas com um grupo de pessoas com deficiência visual na Associação Baiana de Cegos, que corresponde às atividades desta presente pesquisa como parte metodológica, descrita no horizonte da pesquisa.

Explicando um pouco mais sobre a dança com o corpo que possui deficiência visual, é importante compreender que o equilíbrio neste corpo encontra-se afetado e a insegurança é bastante presente nos movimentos de girar, saltar e se deslocar mais rapidamente no espaço; na medida em que esses corpos se conectam gradativamente com as ações, mostram movimentos criativos e melhor envolvimento com as suas próprias performances. No contato e na improvisação, quando o corpo com deficiência visual entra em contato com o chão ou

quando sente o peso ou o toque do colega, despertam-se aspectos antes desconhecidos pelo corpo, o que gera um pouco de estranheza.

Inicialmente, pode-se oferecer como orientação para o trabalho de dança com pessoas cegas ou com baixa visão o despertar para outros conceitos do que pode ser também dança; nada mais natural, pois, geralmente, as pessoas adultas com deficiência visual, quando dançam, iniciam seus aprendizados por meio das enriquecedoras danças de salão e lá, normalmente, ficam. Independentemente de essas pessoas trazerem ou não aprendizados de outras danças, a nova experiência deve compartilhar informações táteis, auditivas, cinestésicas para ampliar o repertório de movimento.

Cuidados, como não deixar objetos espalhados que machuquem quando o corpo rolar, por exemplo, são atitudes simples que devem ser inseridas na acessibilidade à dança. Depois, o treinamento é dedicado a capacitar o corpo para perceber os reflexos vindos do movimento, de forma que, a cada ação, ele se sente mais confiante e começa a criar dança através de soluções e de movimentos adquiridos no decorrer da vida. “O estímulo é físico, e é a partir deste estímulo toque-pele-contato que o indivíduo é convidado a colocar o seu universo de conhecimento corporal no momento em que está em contato com outra pessoa” (CORREIA, 2004, p. 35).

A improvisação, para pessoa com deficiência visual, como em qualquer outra pessoa, precisa que a estrutura física se alinhe a cada momento no ambiente, sendo as memórias acionadas e atualizadas mesmo que não se tome consciência de todo o processo. Pode servir para explorar movimentos para uma construção coreográfica posterior – sequência de movimentos de uma técnica (dança moderna, por exemplo) com espaços para germinação de outras movimentações dessa técnica, como pode ser a própria dança de modo livre e não com uma técnica específica, mas como técnicas corporais que envolvem a coleção de experiência motora sem cristalização de repertório. Neste último caso, a improvisação também pode ocorrer sem acordos prévios, neste caso, não opera com liberdade absoluta, pois o acaso e o caráter aleatório que ela resguarda estão vinculados ao que o corpo já conhece, mesmo não apresentando uma elaboração *a priori* (Silva B., 2012).

Leal (2012) define o termo improvisação como transgressão, pois improvisar modifica, quebra padrões, constrói novas articulações, desarticula e depende da entrega no momento presente e uma imensa habilidade para saber lidar com as transformações. A autora define o ato de improvisar em dança como técnicas do corpo sob vários aspectos: técnica de criação – utilizada para dar forma ao processo artístico; técnica de preparação corporal – para ampliar o vocabulário e as possibilidades no espaço e, por fim, técnica de interpretação –

como o “fim” resultado que lida com a dramaturgia do espetáculo no momento do seu acontecimento.

A escolha por um formato de improvisação depende dos objetivos. A tomada de decisões neles leva em consideração os fatores motivacionais, processos de atenção, sensações, emoções e sentimentos, planejar e o não planejamento, surpresa, espontaneidade, repetição e outros. A dança que predomina na obra (improvisação com acordos prévios) e, também, todas as formas de improvisação, de algum modo afetaram e constituíram nosso trabalho de desenvolver oficinas de dança com os participantes da pesquisa. O contato improvisação atuou em pequenos momentos (assim como é na obra). Pele a pele e seguindo na improvisação, a concepção de audiodescrever a cena da dança se enunciou de forma modificada em virtude das mudanças de atitude e percepções do outro.



Figura 8: Acessibilidade em Trânsito Poético (Thuani) e Associação Baiana de Cegos (Cleide), Salvador (BA).

Fonte: Foto - Acervo Pessoal.

3 AUDIODESCRIÇÃO: UMA MODALIDADE DE TRADUÇÃO AUDIOVISUAL INTERSEMIÓTICA

[...]
 porque não tens mensagem
 e teu conteúdo é tua forma
 e porque és feita de palavras
 e não sabes contar nenhuma estória
 e por isso és poesia
 como cage dizia
 ou como
 há pouco
 agosto
 o agosto:
 que a flor flore
 o colibri colibrisa
 e a poesia poesia
 (CAMPOS, 1985, p. 20).

A atividade tradutória, como campo de conhecimento dos Estudos de Tradução, consiste em uma tarefa bastante complexa que há tempos ocupa os profissionais da área e/ou estudiosos de outros campos que se relacionam diretamente com essa investigação. A audiodescrição é uma modalidade de tradução audiovisual (TAV) cujo caráter tradutório é permeado por discussões que devem ser levadas em consideração nesta pesquisa. Para desenhar a AD e relatar sua tessitura, é primordial explicar em linhas gerais o que é a TAV? O que é Semiótica? Que noção de intersemiótica aqui se instaura como modalidade da AD? Relevante destacar que não aprofundamos o estudo da semiótica, pois ela vai além do que está aqui exposto.

Longe de seguirmos um percurso cronológico detalhado, trilham-se aqui os pensamentos traçados por Franco e Araújo (2011a), que ressaltam como a nomenclatura TAV passou a vigorar após o momento em que o VHS se tornou popular, no final dos anos 1980. Segundo suas investigações (2011b, p. 1), audiovisual “significava o cinema, a televisão, o vídeo e, curiosamente, como Yves Gambier¹² considera, até mesmo o rádio, chamando assim a atenção para a dimensão multissemiótica de todos os programas transmitidos”. Na verdade, quando só havia cinema, o termo “tradução filmica” era suficiente; com a invenção da televisão e do vídeo, o uso do termo “tradução audiovisual” tornou-se mais frequente, sendo

¹² Doutor em Linguística e Professor em Tradução e Interpretação (Universidade de Turku, Finlândia). Publicou mais de 180 artigos e editados ou coeditados 20 livros. Foi Presidente da Sociedade Europeia de Estudos de Tradução (EST) 1998-2004. Disponível em: <http://www.languages-media.com/cv/gambier_yves.php>. Acesso em: 16 ago. 2012.

utilizado para cinema, televisão e vídeo. Embora existam outras terminologias, como “tradução multimídia” e “tradução multidimensional”, a TAV é o termo que tem predominado nos estudos após sua ampliação.

As autoras acrescentam que Gambier criou uma tipologia de classificação das modalidades da TAV que questiona o próprio termo “audiovisual” já definido, pois a “tradução à prima vista ou simultânea e a tradução de roteiro” se caracterizam por serem: a primeira, uma tradução de documento escrito para a verbalização e a segunda, uma tradução de um escrito para outro documento escrito, isto é, nenhum destes tipos se caracteriza, em seu fazer numa tela (*screen*), como a definição do termo sustentava. Sintetizamos, por assim dizer, que a TAV finalmente foi mais bem compreendida a partir dos pensamentos de Díaz Cintas¹³, embora merecedora de ressalvas de acordo com as autoras.

Em primeiro lugar, Díaz Cintas deixa claro que o meio audiovisual inclui todos os espaços onde há um sinal acústico e um sinal visual, independentemente de ser transmitido através de uma tela (que pode ser ao vivo ou não) ou de um palco (sempre ao vivo). Desta forma, a designação *screen translation* limitaria o escopo da tradução audiovisual, excluindo o que acontece fora da tela (FRANCO; ARAÚJO, 2011c, p. 3).

Admitem que os conceitos de TAV tiveram de ser repensados devido ao novo cenário em que leis de acessibilidade para o audiovisual sugeriram a tecnologia agir com outros recursos que tornassem a comunicação nesse âmbito acessível a pessoas com deficiência auditiva e visual, surgindo (*id*, p. 4) “a legendagem para surdos e ensurdecidos (LSE) e, bem mais recentemente, a audiodescrição (AD), destinada ao público cego e com deficiência visual”. Destarte, os tipos de TAV considerados pelas autoras após as reformulações são: legendagem para ouvintes, a LSE, a legendagem eletrônica ou *subtitling*, a dublagem, o *voice-over* e a AD.

Em tese, Mascarenhas (2012a) rememora a existência da recente flexibilização e ampliação do conceito de TAV com o objetivo de agregar diversas linguagens decorrentes dos avanços tecnológicos e dos meios de comunicação. Expõe que os avanços, seguidos de conquistas sociais no âmbito da acessibilidade, pouco a pouco vêm modificando o campo teórico-prático, de modo que novas modalidades surgem ganhando espaço tanto na área acadêmica quanto fora dos muros dela.

¹³ Doutoramento em Tradução Audiovisual (TAV) pela Universidade de Valencia na Espanha, tendo como objeto de pesquisa a legendagem. Atualmente, é professor de Tradução e Espanhol na Universidade de Roehampton em Londres, onde coordena o Mestrado em Tradução. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/download/.../6227>>. Acesso em: 16 ago. 2012.

A partir do estudo na revisão da taxonomia criada por Jakobson¹⁴ (1959) para os Estudos de Tradução, verificou-se que a AD está inserida dentro da perspectiva da TAV como modalidade intersemiótica. Então, o que se caracteriza por intersemiótica?

Há que se considerar, primeiramente, a Semiótica, que, segundo Santaella¹⁵ (1983), é a ciência dos signos que vem da raiz grega *semeion* (signos – produtos da consciência e representações de algo); em outras palavras, é a ciência de todas as linguagens.

“A Semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido” (*id*, p. 2).

Nessa medida, o termo linguagem se estende aos sistemas aparentemente mais inumanos como as linguagens binárias de que as máquinas se utilizam para se comunicar entre si e com o homem (a linguagem do computador, por exemplo), até tudo aquilo que, na natureza, fala ao homem e é sentido como linguagem. Haverá, assim, a linguagem das flores, dos ventos, dos ruídos, dos sinais de energia vital emitidos pelo corpo e, até mesmo, a linguagem do silêncio. Isso tudo, sem falar do sonho que, desde Freud, já sabemos que também se estrutura como linguagem (SANTAELLA, 1983, p. 2).

Desse modo, o ser humano lida todo o tempo com linguagens, pois faz parte do seu instinto. Não se trata de não querer lidar, é uma característica, é da nossa natureza. Segundo Pinker (2004, p. 10), “a linguagem não é uma invenção cultural, assim como tampouco a postura ereta o é”. É um produto do instinto biológico de nosso cérebro bem planejado e não exclusivo de uma espécie viva em particular no reino animal. Para comunicar, lidamos com linguagens e, mesmo sem o processo da fala, já traduzimos que é uma habilidade, como o autor prefere nomear de “instinto” (referindo-se ao que é natural) instalado nos cérebros pela evolução, da mesma maneira como cita “a construção de teias nas aranhas ou os sonares nos morcegos” (PINKER, 2004, p. 10). Cintila ainda o entendimento darwiniano,

Darwin concluía que a habilidade da linguagem é “uma tendência instintiva a adquirir uma arte”, desígnio não peculiar aos humanos, mas também encontrado em outras espécies, como os pássaros que aprendem a cantar. Um instinto da linguagem pode ser chocante para aqueles que pensam a linguagem como o zênite do intelecto humano e que pensam zumbis

¹⁴ De acordo com Jakobson (1959), existem três tipos de tradução: interlinguística (a passagem de um texto de uma língua para outra), a tradução intralinguística (a reescrita de um texto em uma mesma língua) e a tradução intersemiótica ou transmutação (conversão de um sistema de signos em outro, ou seja, na tradução de um texto verbal para um não-verbal ou vice-versa).

¹⁵ Aponta Santaella (1983) que existem três abordagens da Semiótica. São elas: Semiótica dos EUA, da União Soviética e a terceira da Europa Ocidental, sendo sua dedicação para a norte-americana, que germinou nos trabalhos do cientista-lógico-filósofo Charles Sanders Peirce, considerado “o pai da Semiótica”.

cobertos de pele e penas a construir um dique ou abandonar tudo e rumar para o sul. Mas um dos seguidores de Darwin, Willian James, observou que quem possui um instinto não precisa agir “fatalmente [como um] autômato”. Segundo ele, temos os mesmos instintos que os animais, e muitos outros além desses; nossa inteligência flexível provém da inter-relação entre muitos instintos divergentes. Com efeito, é justamente a natureza instintiva do pensamento humano que faz com que nos custe tanto perceber que ela é um instinto (PINKER, 2004, p. 12).

Neste ponto de vista, a linguagem é uma estratégia adaptativa, de permanência para sobreviver. Já a AD, que também é uma linguagem, não se refere a qualquer tradução, pois é atividade elaborada e complexa do corpo, podendo ser compreendida, como Pinker designa as práticas “culturais” humanas (como literatura narrativa, balé e outros), “como tecnologias inteligentes que criamos para realizar, exercitar e motivar módulos mentais originalmente destinados para funções adaptativas” (PINKER, 2004, p. 553).

Portanto, a Semiótica é um campo tão vasto que chega a cobrir o que, de acordo com Santaella (1983), chamamos por vida. Estuda a mediação da linguagem valorizando as relações com o mundo, com o outro e nós mesmos, cuja mediação é representação do real ou apresentação dele. A AD, como uma mediação da linguagem do corpo, é a representação acústica/verbal das imagens da dança ou signos, sendo pela representação que se acessa diretamente a obra dançada. A audiodescrição é mais uma possibilidade de representação daquilo do que é possível ter-se acesso. Tal conhecimento se dá tanto para o audiodescritor quanto para o espectador com deficiência visual, pois a mediação é via de mão dupla que nos permite acessar sempre parte de algo, ou seja, a dança. Mesmo sem a AD, no caso de pessoas videntes, a dança também é acessada por meio da representação.

É imprescindível começar a entender a Semiótica, pois ela traz a construção de que, para descrever determinada dança e apreciá-la, o corpo não conta com a possibilidade de conhecer absolutamente tudo da relação com o ambiente, por isso somos todos intérpretes. Fazemos a representação do signo em nossa mente, o que permite a apreciação, nos afastar e nos distanciar quando, por exemplo, não se tem familiaridade com um tipo de configuração de dança. Quanto mais se criam aproximações, serão maiores as possibilidades de construir representações do signo tanto na ação de audiodescrever dança quanto na apreciação dela a partir da AD. Todas as pessoas constroem representações e acessam a obra por essas representações.

Assim, para Santaella, toda semiótica é intersemiótica e é neste espaço que reconhecemos na AD um tipo de TAV, como já dito, de tradução intersemiótica – de linguagens que, como qualquer saber semiótico, está em processo. Nessa medida, a

intersemiótica é o estudo semiótico em diferentes linguagens que consiste na interpretação dos signos verbais através de sistemas de signos não-verbais, ou vice-versa. Por exemplo, a tradução do sistema de uma dança para outro sistema semiótico como a escrita e a locução ou a conversão de um texto literário como o Corsário, clássico de Lord Byron, para o espetáculo de ballet clássico. Como Silva M. (2009, p. 11) admite, “a tradução intersemiótica, ou transmutação, consistiria na conversão de um sistema de signos em outro, ou seja, na tradução de um texto verbal para um não verbal (dança, pintura, música, etc.), ou vice-versa”.

Esta definição de intersemiótica, que nada tem de simples e direta, apareceu de maneira explícita na taxonomia citada no início do capítulo e foi aprofundada nas pesquisas de Plaza (2003), embasada por conceitos de signos elaborados por Charles Peirce e reformulada com inspiração no pensamento de transcrição/recriação de Haroldo de Campos (1992).

É importante frisar que nosso intuito não é adentrar em muitas definições; por outro lado, reconhecemos a necessidade de escrever que, estudando a AD na definição intersemiótica, que por sua vez é revisitada com o transcriar, não cabe mais proferir a respeito da neutralidade e não interpretação que o audiodescritor deve ter e da fidelidade total de sua tradução.

A noção que Plaza propõe e nos ajuda a pensar e resguarda a criatividade, em virtude disso, não ignora as transformações inevitáveis na operação. Como o signo estético forma seu próprio objeto, na tradução de formas que empregam outro sistema de signos, há a tendência de criação de novas realidades, de “formar novos objetos imediatos, novas estruturas, que pela sua própria característica diferencial tendem a se desvincular do original¹⁶” (PLAZA, 2003, p. 30).

A tradução intersemiótica, neste caso a AD, portanto, é um processo de transcrição ou recriação a partir de algo, que pode ser a dança. Para Campos (1992, p. 24), “admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos [...] para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca”.

Campos sugere uma tradução para a poesia sustentada pela recriação preocupando-se em decidir qual a melhor forma de traduzir obras poéticas, quer dizer, não somente poesia, mas também, como revela, aquelas obras de arte em prosa que dizem respeito à primazia ao tratamento da palavra como objeto. Em outras nuances, nos apropriamos desse olhar da transcrição da arte da poesia para projetar tal entendimento na construção do texto-roteiro

¹⁶ Interpreta-se aqui por “original” a obra de partida, a que foi traduzida, pois compartilhamos da informação que processos artísticos sempre estarão em contaminação.

das cenas do espetáculo *Pequetitas Coisas Entre Nós Mesmos*. A questão da voz para o roteiro não foi o foco da pesquisa, porém ganhou espaço na cena audiodescrita por entendermos a importância de não dicotomizar escrita da voz em audiodescrição de dança.

Ainda, ele enfatiza suas ideias concebidas à arte da tradução como atividade ligada à interpretação em que, quanto maior a dificuldade de traduzir um signo, mais possibilidade recriável ele terá, pois é um ato crítico de semiose ilimitada. Assim, a cada novo olhar sobre o espetáculo a ser audiodescrito, seu conteúdo permite estabelecer interpretações e impactos que podem ser diferenciados, sendo uma experiência de reinvenção de linguagens que tece novas relações.

Em síntese: a reformulação do termo intersemiótica por Plaza (2003) trouxe contribuições no que tange a traduzir a “informação estética” considerada por “intraduzível”, como se costumava pensar em relação à dança. A AD, pautada assim, nos permite deslocar a informação estética da obra de dança a partir de outra informação, recriando-a. Assinalamos, noutras palavras, que o intraduzível poético (dança) só se deixa traduzir por meio de outro texto que seja tão inventivo quanto o “original”, transformando não só o conteúdo para outro como também uma forma poética para outra.

Neste contexto nada é literal nem absoluto. Aquilo que parece indizível para a linguagem sempre pode ser traduzido como um querer-dizer. Há uma fala secreta no silêncio que torna a tradução próxima da criação, além de lidar necessariamente com algum tipo de alteridade. Por isso é tão complexa (GREINER, 2010, p. 15).

Tendo em vista estas noções de partida da AD nesta escritura, a seguir daremos continuidade a considerações mais específicas.

3.1 DEFINIÇÕES DE AUDIODESCRIÇÃO

[...] O que, quem, como, onde e quando ganham cores e formas. As palavras vão chegando. E o entendimento completando. Um vê, o outro escuta, e com palavras podem enxergar, abrir a janela e espiar... Cultura e informação acessar. Quem audiodescreve vê com palavras. E quem assiste também vê com palavras (MOTTA¹⁷, VER COM PALAVRAS).

¹⁷ Disponível em: < <http://www.vercompalavras.com.br/home> >. Acesso em: 15 de junho. 2012.

Há diversos caminhos teóricos para a construção das definições da audiodescrição e a reflexão sobre eles impulsiona o desenvolvimento de outras formas de vê-los e entendê-los. Por se tratar de um campo ainda na invisibilidade, os pesquisadores que têm se especializado definem a AD de acordo com sua aplicação. Nesse contexto, a AD de dança consiste na tradução de imagens visuais em palavras, uma descrição narrada da obra de dança – elementos, os signos do espetáculo como o figurino, iluminação, qualidades estéticas de movimento (fluência, leveza, níveis, apoios e outros), cenografia, materiais cênicos, relações, expressividades, mudanças no espaço e qualquer outra imagem visualmente percebida.

De acordo com Franco e Araújo (2011d), a AD tem o objetivo de tornar produtos acessíveis a pessoas com deficiência visual por se definir como uma tradução em palavras das impressões visuais de um objeto, seja ele um filme, uma obra de arte, uma peça de teatro, um espetáculo de dança ou um evento esportivo.

Neste fazer, as imagens ou sinais visuais são descritas em áudio para otimizar a compreensão de produtos audiovisuais pelo público com deficiência visual (TRAMAD¹⁸). O TRAMAD também possui pesquisa em AD voltada para pessoas com deficiência intelectual. Com esse propósito de transformação de imagens para pessoas com deficiência visual, quer cegas ou com baixa visão, o conceito tem-se ampliado atualmente para promover acessibilidade também para pessoas com deficiência intelectual, dislexia e idosos. Entretanto o escopo desta pesquisa contempla apenas pessoas com deficiência visual. Com efeito, a AD

[...] é um recurso de acessibilidade que permite que as pessoas com deficiência visual possam assistir e entender melhor filmes, peças de teatro, programas de TV, exposições, mostras, musicais, óperas e outros, ouvindo o que pode ser visto. É a arte de transformar aquilo que é visto no que é ouvido, o que abre muitas janelas para o mundo para as pessoas com deficiência visual. Com este recurso, é possível conhecer cenários, figurinos, expressões faciais, linguagem corporal, entrada e saída de personagens de cena, bem como outros tipos de ação, utilizados em televisão, cinema, teatro, museus e exposições (MOTTA, 2008).

¹⁸ O grupo de pesquisa TRAMAD (Tradução, Mídia e Audiodescrição) foi formado em 2005 na UFBA (Universidade Federal da Bahia), coordenado pela Professora Doutora Eliana Franco. O grupo tem o objetivo de estudar e promover a acessibilidade audiovisual através da audiodescrição, ou seja, a tradução de imagens em palavras de produtos culturais audiovisuais e visuais (filmes, peças de teatro, espetáculos de dança, fotos, pinturas, esculturas, instalações, etc) para o público com deficiência visual e intelectual. É formado por pesquisadores doutores, mestres e graduados, que estão se especializando na teoria e na prática de diferentes modos de tradução audiovisual. Todos os integrantes do grupo são audiodescritores certificados. Hoje, o grupo também se dedica a outras formas de acessibilidade audiovisual. Em 2012, a Professora e Formadora em audiodescrição ministrou uma palestra sobre “Acessibilidade nas artes visuais e audiovisuais” no MAM-Bahia. Após este momento, o grupo realizou audiodescrição nas visitas guiadas da exposição *Jorge Amado e Universal* no MAM-Bahia. Disponível em: <<http://www.tramad.com.br/>>. Acesso em: 10 de nov. 2012.

De Coster e Mühleis (2007) assinalam que a AD torna acessíveis os produtos midiáticos, pois é a tradução em palavras das impressões visíveis de um objeto, podendo ser ele um filme, uma obra de arte, uma peça de teatro, um espetáculo de dança ou um evento como o esportivo. Acrescenta a autora:

Esta nova modalidade de tradução intersemiótica e sua função social de fazer acessível outros tipos textuais, ativa diferentes macrofunções comunicativas que dependem, na maioria das vezes, do texto multidimensional a que se subordina (JIMÉNEZ HURTADO, 2007, p. 58, tradução nossa).

Reunindo mais definições, podemos destacar Benecke (2007), que salienta ser a AD uma narração do que se vê, ou seja, da descrição da ação, linguagem corporal, expressões faciais, cenários e figurinos e o que mais for preciso, porém a descrição deve ser breve para transferir toda essa dimensão visual conservando limitações do tempo e de espaço. Ele considera tais questões: **O que descrever? Quando descrever? E como descrever?** (grifo nosso). Estas três problemáticas conduzem às escolhas e à tomada de decisão no ato tradutório; por esse motivo, numa determinada obra de dança podem existir diversas formas de produto audiodescrito, pois os modos de organização das descrições são múltiplos, conquanto o produto necessita adaptar-se para interagir com a obra, no sentido de olhar para o texto de partida, do mesmo modo que necessita de uma autonomia, uma vez que é também função da AD formar outro texto.

Jiménez Hurtado (2007b, p. 58, tradução nossa) compartilha que o roteiro da AD é um protótipo de texto que se subordina e carece de uma autonomia estrutural:

Esta nova modalidade de tradução intersemiótica e sua função social de fazer acessível outros tipos textuais ativa diferentes macrofunções comunicativas que dependem, na maioria das vezes, do texto multidimensional a que se subordina.

Argumenta Braun (2008), sobre o fator de interação das descrições da AD com outros modos de expressão da obra, a exemplo de efeitos de diálogo, música e demais expressões acústicas que possam existir. Como modo de TAV, ela defende o caráter tradutório da AD como arte que tem uma natureza de mediação intermodal, ou seja, relaciona modos visuais e diferentes modos acústicos. Por sua vez, a AD se diferencia das demais modalidades por traduzir essencialmente signos visuais por meio de signos verbais orais em interação com a obra de partida.

Para Doloughan & Rogers (2005 *apud* BRAUN, 2008), a AD é definida em primeiro lugar por compreender os modos visuais e acústicos de comunicação percebendo os significados de cada um e como se completam na obra, para depois considerar as estratégias linguísticas de recriação do significado da imagem, o que rememora e reforça a construção desta poética de AD de dança.

Ademais, Braun ajuda a desnudar a questão do não interpretar, contribuindo um pouco mais com entendimento de recriação na AD de dança desta pesquisa, quando diz que a natureza multimodal – o conteúdo de AD contendo o verbal, auditivo e elementos visuais tanto da fonte quanto do texto alvo – torna ainda mais complexa a intersubjetividade envolvida no processo interpretativo de um gênero audiodescrito, uma vez que o modo como o público com deficiência visual tem a leitura está condicionado à descrição do audiodescritor.

[...] no trajeto entre material audiovisual (texto fonte) e o produto audiodescrito (texto alvo), a relevância do leitor (audiodescritor/tradutor) que se apropria do texto audiovisual e dos seus paratextos, analisando-os e interpretando-os, para reescrever um novo texto (audiodescrição) a partir de textos anteriores, sendo o produto final deste processo, reinterpretado por novos e heterogêneos leitores/público com deficiência visual (MASCARENHAS, 2012b p. 28).

O olhar do audiodescritor sobre o que predomina na obra de dança a ser audiodescrita é sempre um elemento importante, visto que é este olhar que vai direcionar para os signos que precisam ser ditos, e isto não foge da interpretação. Até mesmo com um toque de olhos vendados conseguimos sentir e perceber que um objeto é volumoso, macio, áspero... até o sabor – doce, amargo... nos faz descrever parcialmente o objeto e nos conduz a escolhas. Tudo isto só é possível porque interpretamos a todo tempo.

Ao falar de interpretação não se está referindo à interpretação teatral, visto que o audiodescrever é fazer parte de outra cena – a cena da comunicação, ou seja, da AD. Essa interpretação não é “competir” com um ator ou dançarino na ação de audiodescrever. Ela aqui, falada, refere-se ao modo de organizar as informações quando se vê – as escolhas tradutórias, o estudo do produto a ser audiodescrito, o que é bem diferente de dar inferências explicando e subestimando ações que não estão claras.

A interpretação é no sentido de fazer as escolhas que não estão desvinculadas do estudo da dramaturgia cênica e de nossa leitura. É também na perspectiva de dar vida ao texto com a expressividade da voz, que deve ser adequada ao produto. Em tudo isso, nada tem de

neutralidade: não se pode imaginar descrever algo com passividade, pois o corpo, seja no ato da fala, seja na observação, seja nas ações de dança, é agente que comunica e se contamina.

Assim, é preciso desvestir essas noções para entender que uma AD de dança é interpretada por múltiplos pontos de vista e o espectador com deficiência visual um cocriador das cenas, das informações que recebe ao mesmo tempo em que modifica e leva, e não alguém passivo que apenas é sujeito receptor de algo produzido longe dele. De acordo com Katz (2003, p. 39), “o espectador, portanto, é esse sujeito construtor daquilo que percebe, uma espécie de coautor em tempo integral da realidade”. Rancière (2010), no que se refere ao espectador emancipado, traz a ideia de que qualquer sujeito tem o poder de interagir e interpretar a obra, do seu modo. Os dois pensamentos parecem coadunar no que diz respeito à não passividade de qualquer sujeito.

Outra definição de importância a ser destacada, que completa a natureza da AD, é:

A audiodescrição, portanto, como modalidade de TAV, compreende uma atividade complexa de mediação multidimensional, constituída pelo processo de busca e estabelecimento de relações funcionais entre sistemas de signos distintos: unidades linguísticas e imagéticas. Sua caracterização como atividade multidimensional consiste no fato de a AD ser parte da totalidade de um texto composto por modos visuais e acústicos variados (MASCARENHAS, 2012c, p. 28).

Sob a ótica de Snyder (2011), a AD é uma técnica de acessibilidade projetada para o benefício das pessoas, incluindo crianças que são cegas ou que têm baixa visão. Para ele, é uma arte literária, um tipo de poesia, a qual usa palavras sucintas, vívidas e imagéticas para transmitir o que não está completamente acessível a esta parte da população. Destaca quatro elementos que juntos definem a AD, sendo entendidos como enumeração de habilidades de um audiodescritor:

1) Observação: o audiodescritor deve se converter em um vidente ativo e perceber as imagens que constituem um produto;

2) Percepção do que é mais relevante: o audiodescritor tem que saber editar ou selecionar os aspectos mais importantes para a compreensão de um produto e isto inclui as cores e as orientações espaciais;

3) Linguagem: o audiodescritor deve ter habilidades verbais, usar linguagem imagética. Sua linguagem deve ser objetiva, simples e criativa (menos é mais) sem fazer interpretações no sentido de atribuir julgamentos;

4) Habilidades vocais: o audiodescritor deve desenvolver o instrumento vocal a partir do trabalho de suas faculdades interpretativas orais.

Por conseguinte, audiodescrever dança, para nós, é uma arte de possibilidades de invenções a partir das relações com as imagens das cenas. A AD de dança é uma atividade de tradução que o corpo faz para acessar sempre parte de algo que ocorre no corpo e suas relações. A AD de dança é uma maneira de escrever de forma artística, trazendo a voz como um elemento para fomentar a interpretação do ouvinte. A voz, portanto, é uma das qualidades deste fazer-dizer.

Como técnica, audiodescrever dança é um fazer criativo e, como recurso, é uma tecnologia de acessibilidade, não somente por lidar com aparatos de tradução simultânea e receptores; é uma tecnologia complexa do corpo que considera tanto os artefatos inventados quanto as formas de interface desses artefatos que promovem a interação entre grupos.

A partir destes conceitos, podemos discorrer sobre os tipos de AD.

3.2 TIPOLOGIAS DE AUDIODESCRIBÇÃO E OUTRAS INFORMAÇÕES

Segundo Franco (2010a, p. 1), “ela pode ser pré-gravada (filmes de cinema, TV e DVD e vídeos da internet), realizada ao vivo de modo ensaiado (peças de teatro e espetáculos de dança) ou simultaneamente (notícias de última hora, programas ao vivo, etc)”. Além disso, a pré-gravada, por sua vez, também pode ser aplicada nos audioguias de exposições e nos audiolivros e, independentemente do tipo, sempre acontece por meio de um roteiro com narração preparada previamente à exibição do produto audiovisual ao qual ela é mixada ao som da trilha do filme, por exemplo, depois de gravada e editada.

A AD pré-gravada pressupõe um roteiro, o qual será gravado por um locutor; neste caso se inserem os filmes e programas de TV, os quais o produto audiodescrito é inserido no intervalo entre os diálogos, evitando, sempre que possível, a sobreposição com as falas do texto fonte (FRANCO; ARAÚJO 2011e, p. 17).

Utilizando um programa de edição de som, a faixa da AD é editada, eliminando-se os ruídos, equalizando-se a voz gravada (grave, médio, agudo), e ajustando-se o volume, a fim de torná-la inteligível e o mais agradável possível aos ouvidos do público. Em seguida, utilizando um programa de edição de vídeo, a AD é incorporada ao filme ou programa, encaixando-se as inserções no tempo exato e equalizando-se as duas trilhas

sonoras, de forma que ambas alcancem os mesmos níveis de áudio (FRANCO; ARAÚJO 2011f, p. 18).

Franco e Araújo recorrem a Jiménez Hurtado (2010), que declara os elementos a serem audiodescritos de acordo com suas investigações; todavia estes correspondem mais às especificidades do cinema ou de outro tipo de AD pré-gravada, podendo, em alguns pontos, alimentar como fonte de inspiração o estabelecimento dos primeiros parâmetros para a dança. São eles: o narratológico – elementos visuais verbais, como os créditos e o logo dos produtores do filme, e não verbais, como os personagens, as vestimentas, os ambientes e as ações; o cinematográfico – a linguagem da câmera, e o linguístico – a linguagem usada. Nessa tipologia o roteiro é confeccionado, na maior parte das vezes, contendo aspectos como: o TCR, indicador da entrada e saída do texto da AD; o próprio texto da AD; as deixas, que são as últimas falas antes de entrar a AD; e as rubricas, que são as instruções para a locução.

Para a AD ao vivo, as autoras destacam que é necessário um roteiro construído com base num vídeo gravado do último ensaio do espetáculo de dança ou peça de teatro em duas versões, uma panorâmica do palco e outra focada na ação neste, e no roteiro final da peça, onde o texto da AD será inserido. Como a locução acontece em tempo real, não se adiciona o TCR, pois tudo acontece na hora, ao mesmo tempo em que a obra é exibida.

No caso da dança, não há roteiro escrito, mas apenas o DVD para dirigir o trabalho do audiodescritor/roteirista. No dia da apresentação, o audiodescritor/locutor fica numa cabine ou na sala de som do teatro e a AD chega aos espectadores por meio de fones, semelhantes aos equipamentos usados numa interpretação simultânea. Apesar da importância do roteiro, a AD ao vivo no teatro exige que o audiodescritor/locutor não tire os olhos do palco, uma vez que imprevistos podem acontecer a cada apresentação (*id.*, 2011g, p. 19).

Agregamos a isto o fato de que vemos cada vez mais espetáculos coreográficos ou coreografados com improvisação invadidos pela voz dos dançarinos, o que leva a roteiros escritos estruturados ou abertos à improvisação por parte do diretor/coreógrafo e/ou dançarinos, sendo este roteiro fundamental para o estudo e consideração na elaboração do roteiro pelo audiodescritor, não somente o DVD do último ensaio e/ou da apresentação. Ainda, existem trabalhos de dança, como os de Ballet de Repertório, que não possuem as falas ditas, contudo apresentam roteiros escritos com início, meio e fim, que devem nutrir o trabalho audiodescrito.

O audiodescritor precisa criar um vocabulário adequado àquela obra de dança para organizar o seu trabalho, dando importância às corporalidades em cena porque elas

demonstram atitudes e escolhas estéticas diferentes. Tecendo um paralelo com a dramaturgia da Dança do Ventre, existem movimentos ondulatórios (os camelos e variantes, por exemplo) que necessitam ser descritos mostrando a informação que se apresenta como importante naquele momento – a estética do mover do ventre como se fossem ondas ao invés de generalizar descrevendo que a bailarina/dançarina se mexe um pouquinho. Por esse motivo, acreditamos numa relação de tradução que não consiste apenas em passar de um sistema a outro, traduzir é algo que só pode ocorrer também mediante a interpretação conectada com o produto.

Expressões como “bailarino”, “dançarino”, “artista cênico”, “*performer*”, entre outras, que possam existir, falam sobre o trabalho, representam organizações diferentes e exigem adequação do audiodescritor ao trabalho. O mesmo se aplica na descrição introdutória (na entrada ao teatro), o uso de frases “o espetáculo trata-se de um trabalho de dança inclusiva”, sendo que o grupo não corresponde a uma perspectiva de inclusão mesmo com a presença de pessoas com deficiência em cena junto com pessoas sem deficiência ou “a bailarina está nua, com pés descalços...”, porém a mesma não se nomeia bailarina e o trabalho expõe claramente uma performance com linguagens variadas que não é formado por uma sequência de passos. Então, vemos a necessidade, se possível for, do acompanhamento do processo do trabalho de dança por parte do audiodescritor a fim de criar aproximações precisas e seus devidos distanciamentos, pois a arte de audiodescrever pede a transcrição, mas não esquece que existe todo o contexto de onde ela deve partir, a dança e todas as outras formas em que se audiodescreve.

A AD de eventos ou programas ao vivo, por vezes chamada de “audiodescrição simultânea”, para as autoras, já é totalmente improvisada e sem roteiro, uma vez que nunca se sabe o que pode acontecer num produto audiovisual desse tipo. No que diz respeito a este tipo, podemos destacar que a dança também pode ser realizada de modo simultâneo quando a obra é plenamente de improvisação sem acordos prévios cujos encadeamentos de ações e conexões compositivas ocorrem durante o ato de sua apresentação pública. Como já distinguido, existem diferentes tipos de improvisação, haja vista esta palavra não pode ser tratada como um modo único de organização, exigindo desse tipo de AD formas de aplicabilidade diferentes. Diante disso, elegemos nesta pesquisa a estrutura com predominância da improvisação – com ato de encenação e exploração de objetos que se configuram em objetos poéticos no tratamento da cena, para iniciar os primeiros parâmetros dessa poética.

Admitimos a necessidade da expressividade da voz na locução em todas as tipologias de AD. A partir de experiências com espetáculos de AD de dança e estudos de AD, constatamos que o trabalho de voz ajuda na criação da atmosfera cênica, pois interfere no espaço, provoca interações perceptivas no espectador com deficiência visual.

Pensando nisso, destaco aqui o Curso de Locução do Centro de Artes e Propaganda LTDA, ministrado por Radá Rezedá, e o Curso A Arte de Falar, coordenado por Mariana Freire, Ivan Alexandre e Juliana Leite, ambos na cidade de Salvador. Tais vivências me fizeram perceber o quão essencial é a vocalização para a arte de audiodescrever¹⁹. Não irradiaremos para o estudo específico da voz nesta pesquisa – nosso ponto é o roteiro, mesmo porque este fator é tão significativo que não daríamos conta deste recado, mas durante todo o tempo houve uma preocupação em garantir, dentro das nossas possibilidades atuais, trabalhos audiodescritos recheados tanto pela confecção de roteiros quanto pelo aprimoramento da voz diante de cada obra.

Elucidamos unicamente que alguns autores apresentam discursos distintos quanto à integração do trabalho de voz nas tipologias mencionadas. Benecke (2004) advoga que ela deve ser pouco expressiva para não dar inflexões e não confundir a AD com os diálogos do filme, para exemplificar, isto é, para não haver confusão de papéis do audiodescritor e do ator/artista cênico. Outros, como Iglesias²⁰ (2010 *apud* FRANCO; ARAÚJO 2011h), pensam em uma locução expressiva adequada ao produto para permitir uma relação mais prazerosa por parte do espectador. Concordamos com a opinião das autoras quando configuram a discussão baseadas em testes de recepção, os quais provaram que o trabalho de voz com expressividade, sem exageros e que acompanhe o ritmo da obra é vital para tornar a descrição ainda mais trabalhada.

Voz é corpo! Projetá-la significa tentar utilizar as escalas de intensidade para criar uma atmosfera sonora que promova o desenvolvimento da escuta ativa. Voz sussurrada,

¹⁹ Alguns autores consideram que o “audiodescritor” é aquele que produz o roteiro de AD e o locutor da AD é que expressa oralmente o roteiro audiodescrito, ou seja, nem sempre aquele que estará fazendo o trabalho de voz é audiodescritor, porém, geralmente, o audiodescritor é o mesmo que faz a narração, sendo o roteiro neste caso não o único trabalho do profissional. Outros mencionam termos: “audiodescritor-roteirista” e “audiodescritor-locutor”. Quando recorremos ao site, organizado por Graciela Pozzobon e Lara Pozzobon, vemos que atribuem o chamado “atores-audioescritores” àqueles que narram e que se diferenciam de audiodescritores-roteiristas. Consideramos que o trabalho de voz não deve ser limitado somente a atores, pois existem pessoas de variadas áreas que também preparam suas vozes para atuar na cena audiodescrita. O trabalho deve estar nas mãos daqueles que valorizam a voz como fator essencial, tão quanto o roteiro, caso contrário, poderemos ter uma cena de dança monótona quando ela dá a luz a uma confusão, por exemplo.

²⁰ IGLESIAS, E. La dimension paralingüística de la audiodescripción: un acercamiento multidisciplinar. *In*: JIMENÉZ, C.; RODRÍGUEZ, A.; SEIBEL, C. **Un corpus de cine. Teoría y práctica de la audiodescripción**. Granada: Ediciones Tragacanto, 2010. p. 205-224.

trêmula, firme, do suave ao intenso... em diálogo com a obra de dança, diz muito da ação cênica e de sua leitura. Portanto,

O som vocal tem o poder de ressoar no espaço cênico e atuar diretamente sobre a percepção e sensações da plateia. A voz propõe aos espectadores introduzirem nela o seu próprio imaginário, não se detendo somente nas informações das palavras, mas nas informações das sonoridades, nas frequências vibratórias que lhes chegam e que lhes fornecem outro espaço para a entrada no espetáculo. A projeção da voz, através da expansão das frequências vibratórias energéticas sonoras, que envolvem palavras enunciadas, sensibiliza sonoramente o público, pela criação de atmosferas sonoras para as cenas (MARTINS, 2008, p. 113).

A partir desses tipos de AD abre-se um parêntese para explicarmos a informação de como acontece uma AD de dança ao vivo, nosso enfoque aqui. Normalmente, os espectadores chegam cerca de 30 minutos antes do início da obra dançada, se assim o desejarem, a fim de fazerem o reconhecimento de palco, podendo tocar nos materiais cênicos, figurinos, sentindo as cores da iluminação que será utilizada e outros possíveis procedimentos. São estratégias adaptativas adotadas em espetáculos ao vivo e que representam, além do toque, descrições que provavelmente não poderão ser narradas no decorrer da obra propriamente dita devido ao próprio espaço curto de tempo e, durante o reconhecimento, podem ser detalhadas quanto ao figurino, características dos dançarinos, tamanho do palco, tipo do palco, modo de estruturação das cadeiras, capacidade de público. Pode ocorrer o não reconhecimento tátil, pois existem artistas que preferem permanecer mais concentrados nos camarins e até mesmo a direção do espetáculo tem o direito de não permitir a entrada no teatro antes do horário marcado, como pode o próprio espectador não chegar antes para isso. São escolhas de cada um e negociações que podemos fazer para garantir a acessibilidade.

Tomando como base ensinamentos de curso, artigos e estudos continuados no grupo TRAMAD, notamos nomes diferentes para se referir às descrições introdutórias. Destacamos as denominadas “notas proêmias” usadas em algumas formações. Lima e Lima (2012) comunicam que as notas proêmias são orientações, instruções introdutórias que antecedem a obra, mas não antecipam informações-chave que não foram reveladas aos espectadores videntes. Cabem nas notas proêmias anteceder aspectos que não poderão ser falados durante as cenas, como o release do espetáculo, que é geralmente distribuído ao público geral, contudo nunca está em Braille, entre outros. E não cabe nessas notas dizer que a dançarina irá fazer quedas bruscas ou que o personagem morre no final do filme.

Retornando para o como sucede, após as notas, o roteiro de AD será locutado a depender da estrutura da composição. Para exemplificar, algumas configurações de dança, como se vê bastante em danças contemporâneas, fazem ações antes da sala principal ou palco; podem iniciar o espetáculo na rua, no foyer... e, junto com os espectadores, caminharem para o teatro – isso já é uma ação cênica, e tem de ser transformada em palavras. Como a cabine fica dentro do teatro e não haverá tempo para a sua mobilidade de um lugar para outro de maneira rápida, para não perder os acontecimentos da cena o profissional deve se deslocar para realizar tais ações e depois ir para a cabine quando os dançarinos saírem dessa cena para o teatro. Equipamentos de tradução simultânea sem fio são apropriados para o deslocamento, que são os mesmos usados em visita a uma fábrica, auditoria, evento ao ar livre, que podem exigir mobilidade.

Independente de ter ou não o deslocamento, a equipe necessita estar preparada para esse tipo de AD de dança ao vivo, pois o espetáculo precisa transcorrer normalmente, sem incômodo para o restante do público. Dentro do teatro, o som do espetáculo é captado pelo usuário de AD pelo próprio sistema de som do palco, enquanto que o conteúdo audiodescrito, pelo fone de ouvido. Isto posto, no roteiro de AD de dança a mediação deve seguir com as descrições dos personagens, figurinos, espaço cênico, movimentos e tudo que for necessário dentro do fator tempo para que os espectadores com deficiência visual construam suas imagens e possam disseminá-las em outros contextos. Neste trânsito, as escolhas tradutórias são realizadas a fim de que a AD aconteça no tempo da obra, numa tradução em que sempre existirão restrições, pois a nossa percepção não permite nos dar conta da enorme gama de fenômenos que ocorre em nós mesmos e no ambiente.

Essa seleção do que será narrado, e tudo o que for escolhido, está intimamente ligada ao que é importante para o momento que se comunica, relacionado, inclusive, com a experiência, e com as maneiras de como se percebe as movimentações ao redor, do lugar onde ocupa o audiodescritor e do exercício de deslocamentos que ele faz para trabalhar. Em outras palavras, tem relação com a historicidade de cada audiodescritor e suas singularidades, por isso, existem roteiros de um mesmo produto de modos diferentes, assim como existem aspectos descritos em todos os roteiros em virtude da própria função e tipologias da AD.

Por fim, compartilhamos da ideia que, em quaisquer tipologias, uma AD nunca vai dar sempre tudo de informações para uma pessoa com deficiência visual e esse “tudo” também não é possível para nenhum intérprete vidente, pelo polêmico fato de referir-se a uma tradução de signos que depende dos jeitos como nos relacionamos com o produto. Depende também do aspecto da representatividade, daquilo que não se pode ter acesso, dos referenciais

que temos das experiências que valem para todos, videntes e não videntes. Importante frisar, ainda, que esse ponto não invalida o trabalho, pelo contrário, ratifica que cada um constrói suas percepções e que elas podem ou não ser parecidas.

3.3 BREVE PANORAMA DA AD... PESQUISAS, NORMAS E TRILHAS ATÉ OS 3 AUDÍVEIS

O registro do panorama em nível internacional realçando o contexto brasileiro é conhecimento basilar dos audiodescritores, logo, ao que nos parece, é um saber entendido pelos profissionais de AD oriundos das áreas de Letras, Comunicação e Educação. De maneira contrária, em Dança é pertinente considerar, pois a AD é um campo relativamente novo para artistas da dança em geral. Reunir um pouco do conjunto de eventos marcantes mostra não mais trajetórias individuais, e sim ações de coletividade que ampliam o campo da AD.

Considerando que, como tem sido argumentado, a prática de descrever o mundo visual para pessoas cegas sempre ocorreu através de familiares e outros; vem de tempos imemoriais. Enquanto atividade, a AD assim chamada nasceu²¹ em meados da década de 70 nos Estados Unidos, a partir das ideias desenvolvidas por *Gregory Frazier* em seu trabalho “*Master of Arts*” da Universidade de São Francisco – EUA, onde, pela primeira vez, o termo “audiodescrição” foi utilizado.

Segundo Franco e Silva (2010a, p. 24), “apesar de esse trabalho datar do ano de 1975, a AD teve seu *debut* somente na década seguinte graças ao trabalho do casal Margaret e Cody Pfanstiehl”. *Margaret Rockwell e Cody Pfanstiehl* foram responsáveis pela AD de *Major Barbara*, peça exibida no *Arena Stage Theater*, em *Washington DC*, em 1981, complementam.

Continuam a relatar que eles foram responsáveis, além das primeiras produções teatrais, também pelas primeiras audiodescrições em fita cassete utilizadas em visitas a parques, museus e monumentos nos EUA, contribuindo para levar a AD à televisão. A partir de então, outras ações em partes diversificadas do mundo foram sendo desenvolvidas no cinema e no teatro, após estreia dos trabalhos iniciais de AD.

²¹ Dados retirados do texto do curso Formação em Audiodescrição: Roteiro e Produção, em 2011, da Fundação Dorina Nowill para Cegos, coordenado por Viviane Sarraf.

A Europa foi apresentada à técnica em meados da década de 80, mais precisamente em 1985. As produções amadoras do pequeno teatro Robin Hood em Averham, na Inglaterra, foram as primeiras a contar com o recurso. Exibições de caráter profissional e em larga escala passaram a ser oferecidas no Theatre Royal em Windsor a partir de 1988, sendo a primeira delas a peça *Stepping Out*. Na televisão e no DVD, o RNIB (Royal National Institute of Blind People), a maior instituição de cegos do país, tem sido responsável pela promoção da audiodescrição em larga escala, elevando o país ao primeiro posto em volume de audiodescrição oferecida ao cidadão com deficiência visual (FRANCO; SILVA, 2010b, p. 26).

No site²², Livia Motta levanta que atualmente há 40 teatros no Reino Unido que oferecem, regularmente, apresentações com AD, sendo este país, nesse setor, seguido pela França, com 5 teatros. Pode-se citar que seguida da Inglaterra, a AD torna-se conhecida na Espanha com exibição de filmes e, depois, na Alemanha. E, assim, a AD vai ganhando espaço e desdobramentos pelo mundo.

É interessante marcar que no cinema o recurso sempre foi mais presente, apesar de ter adquirido grande força nos teatros dos Estados Unidos, Inglaterra, França, Espanha, Alemanha, Bélgica, Canadá, Austrália e Argentina, países estes que mais investem nesta acessibilidade comunicacional.

As pesquisas...

Outro aspecto saliente a descrever é que as pesquisas acadêmicas surgiram após quase vinte anos de existência da AD como atividade técnica e prática. Para não cairmos na dicotomia teoria e prática, entendemos que as atuações sempre partiram de ideias, o que talvez não existisse foram as formulações destes pensamentos em investigações – a reflexão profunda ou teorização.

Não restam dúvidas quanto à importância da pesquisa acadêmica para o aprofundamento do trabalho da arte de audiodescrever mesmo para aqueles que têm relação somente com a utilidade do recurso.

Os primeiros estudos foram conduzidos nos EUA e Inglaterra, nações com maior tradição em AD, e surgiram no contexto da implantação do recurso na TV. Nos EUA, muitas dessas pesquisas contaram com o apoio da *American Foundation for the Blind* (AFB) e envolveram o DVS. Na Inglaterra, a maioria dos estudos contou com o apoio do Royal National Institute of Blind People (RNIB) e aconteceu como parte integrante do projeto Audio Described Television (AUDETEL), um consórcio multinacional formado para investigar os diversos aspectos (técnicos, logísticos, artísticos, etc.) envolvidos na transmissão de programas audiodescritos pela TV na Europa.

²² Disponível em: <<http://www.planetaeducacao.com.br/portal/artigo.asp?artigo=1210>>. Acesso em: 05 de agosto. 2012.

Muitos desses estudos deram origem a artigos publicados em periódicos especializados ligados à questão da deficiência visual como o *Journal of Visual Impairment & Blindness* (EUA) e o *British Journal of Visual Impairment* (Inglaterra) (FRANCO; SILVA, 2010c, p. 27).

Os resultados dessas pesquisas foram bastante reveladores e abriram o caminho para outras linhas de investigações acerca do tema, inclusive para ratificar que a AD está realmente no campo da TAV como intersemiótica – fato questionado por parte da comunidade acadêmica de tradução estruturalista em virtude de não caracterizar uma tradução entre línguas, o que representou um enorme avanço, o qual não seria possível sem a pesquisa acadêmica. Não foram encontrados registros de pesquisas nesta época sobre AD de dança, o que implica na dificuldade tanto na atuação quanto em suportes teóricos que possam auxiliar a embasar experiências acadêmicas.

Estudos mais específicos no campo da tradução começaram a produzir material acerca da AD a partir do início dos anos 2000, cujas primeiras referências podem ser encontradas em uma edição da revista *The Translator* e, em 2005, merece destaque a revista *Translating Today*. Podem ser citados diversos trabalhos, dos quais listamos alguns: Matamala (2005) discorre sobre as especificidades da AD para a ópera com experiência pioneira na Catalúnia; Snyder (2011) enumera aplicações para a técnica para eventos multimídia, apresentações de circo, rodeios, exposições de patinação no gelo, descrição de ilustrações nos livros para público infantil; Braun²³ (2007) define os roteiros como um novo tipo de texto argumentando em favor da contribuição da análise do discurso.

Esses trabalhos, em geral, se ocuparam em traçar um breve histórico, detalhar as etapas do processo de audiodescrição de extrema relevância, apresentar normatizações com regras adotadas em diferentes países que são atribuídas para todos os produtos, delinear as competências necessárias aos profissionais e discutir outras questões (FRANCO; SILVA, 2010d). Livros também foram lançados, como *Traducción y Accesibilidad: subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual* (HURTADO, 2007), *Media for All: Subtitling for the Deaf, Audio Description and Sign Language* (DÍAZ CINTAS; ORERO; REMAEL, 2007).

²³ Para maior detalhamento sobre as pesquisas de Braun, conferir a tese. MASCARENHAS, R. A. **audiodescrição da minissérie policial *Luna Caliente*: uma proposta de tradução à luz da narratologia**. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Instituto de Letras, UFBA, Salvador.

As normas...

Pode-se pensar na origem das Normas de Audiodescrição, que, como discorrido, são importantes, mas acabam com suas regras se fixadas com rigorosidade engessando nossos fazeres, principalmente por não olhar para contextos específicos que dialogam com tantos outros, como são a dança e a cena brasileiras. Nossa pesquisa não se opõe, não recusa ou refuta as regras para a AD de outros países, a tarefa é, enquanto tradutores, cujo discurso/reflexão está nas práticas e nos referenciais, questionar; sempre revisitar, estudar, analisar e discutir essas normatizações para perceber o que elas podem dar conta e nos inspirar, bem como o que é de se refletir. Compartilha-se nesta pesquisa a ideia:

[...] acreditamos que a busca por uma normatização internacional ou até nacional para a AD seja inviável e improdutiva, pois ela não conseguiria contemplar todas as especificidades que envolvem todos os campos de aplicação dessa modalidade tradutória. Consideramos, no entanto, produtiva a construção de parâmetros para a AD visando, não a generalização, mas a especialização sobre as categorias dos produtos (MASCARENHAS, 2012d, p. 30).

Parâmetros, para nós, são flexíveis, ditos como guias que acompanham as modificações do corpo e seus cruzamentos – se o corpo muda as maneiras de operar, a audiodescrição também deve ser transformada. Podemos nos perguntar, assim como indaga a autora, “será possível realmente chegar a um consenso no Brasil sobre as normas a serem adotadas?” (FRANCO, 2010b, p. 12). Pensando-se nas diversas variáveis e no fato de que existem preferências, expectativas e necessidades do público-alvo que podem oscilar de acordo com a região ou o estado brasileiro, a tarefa de estudos das normas parece tornar-se uma missão inviável. Além disso, normas seguem regras que nem sempre olham as especificidades e tendem a se fixar no tempo e no espaço, como se eles fossem estáticos. Preferimos optar pelo desenvolvimento de pesquisas que investiguem parâmetros de audiodescrição para dança a serem usados no Brasil, pois existem muitas reflexões a serem feitas e que devem ser levadas em consideração.

Tomemos como base as quatro normas internacionais – a britânica (*ITC Guidance on Standards for Audiodescription*, 2000), a alemã (*Wenn aus Bilden Worte Werden*, 2004), a espanhola (UNE153020, 2005) e a norte-americana (*Audio Description Coalition*, 2008) – para discutir e trabalhar com argumentos o início da construção de nossa poética nesse Mestrado. Em primeiro lugar, temos que ponderar o aspecto que há nas normas britânica, espanhola e norte-americana quando, na introdução dos seus documentos, relatam suas

validades justificando-as com fontes importantes. Bebe-se do aporte teórico de Franco (2010c) ao citar que na norma americana os padrões de audiodescrição estabelecidos tiveram como princípios o treinamento formal e a experiência de audiodescritores, sendo a formação nesse campo a prática e a observação do trabalho de audiodescritores veteranos ou mais experientes. Discorre que essa norma não cita, em momento algum, a participação da pessoa com deficiência visual na tarefa de elaborar e validar suas regras; em outras palavras, “um documento que parece não refletir as expectativas de seu público-alvo pode facilmente apresentar-se equivocado em diversos pontos” (FRANCO, 2010d, p. 6).

Observa Franco que a norma espanhola já enfatiza o papel e o consenso do público-alvo na elaboração do documento igualmente o resultado das percepções dos profissionais especializados na área; no entanto falta-nos entender de que forma as opiniões, preferências e experiências foram coletadas, isto é, falta uma lacuna sobre a aplicação das metodologias avaliarem as normas. “A falta desse dado leva à suspeita de uma generalização sobre um número reduzido de opiniões pouco consistentes e representativas das reais necessidades dos usuários da audiodescrição na Espanha” (FRANCO, 2010e, p. 6-7).

Para a autora, a norma britânica é a mais cuidadosa sobre a necessidade de fazer com que o usuário da AD tenha voz no documento, pois parece resultar de um estudo sistemático para coletar das pessoas com deficiência dados quanto às preferências e necessidades em relação ao produto audiovisual audiodescrito. São enfatizados questionários, entrevistas, relatórios etc., juntamente com os créditos dos que foram colaboradores.

Nas Normas vê-se um aspecto fundamental: “o que descrever”. Trata-se de uma tarefa que direciona não somente para as informações como também as maneiras de dizê-las para não tornar a AD cansativa. Esse aspecto leva em conta a regra da AD para todos os produtos, inclusive espetáculos ao vivo, “descreva o que você vê”, a qual considera adotar a grande orientação: “**não interpretar**”. Entendendo a noção de intersemiótica em que a AD se instaura e partindo da ideia que para traduzir precisa-se interpretar, como se pode descrever com essa regra? Contraditório é quando as normas ressaltam que o uso de adjetivos e advérbios torna a audiodescrição mais clara, sendo permitidos com cautela, mas que adjetivos e advérbios não estão sujeitos a uma interpretação?

Este aspecto, entendido como **primeiro** da discussão aqui, é derrubado, sobretudo graças à pesquisa de Araújo (2011, p. 362), citando que Jimenez-Hurtado *et al* (2010) propôs parâmetros para a análise de roteiros de AD de filmes e programas de TV. Com os resultados, foram quebrados dois mitos na AD: um deles foi o do uso das palavras “olhe” e “veja”, consideradas politicamente incorretas em muitas diretrizes de AD. Araújo amplia explicando

que, investigando as palavras mais frequentes, Jimenez-Hurtado (2007) deparou-se justamente com essas duas. Depois das preposições e dos artigos, elas foram as mais utilizadas pelos audiodescritores. O outro foi de que o audiodescritor não deve interpretar, pois a estrutura oracional mais encontrada nos trabalhos de AD foi sujeito-predicado-predicativo, que implica, justamente, em interpretação. Expõe Araújo (2010, p. 98), como acréscimo disso:

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

De acordo com isso, consideramos que a narrativa vai trazer a leitura do audiodescritor no que se refere ao estudo/análise da obra de dança e, para que consiga traduzir, terá que interpretar, contudo sem atribuir seus comentários, julgamentos e reflexões. O que o audiodescritor precisa fazer é encontrar um equilíbrio nas descrições para não atribuir uma carga excessivamente subjetiva, ou seja, não emitir suas avaliações sobre a cena. Cada espectador terá suas impressões, pois não é dado a ele conclusões do que a obra quer dizer, mesmo porque existem obras de dança que só desejam provocar, e isto já é o bastante.

O **segundo** aspecto que merece discussão, mas que precisa de um estudo mais aprofundado para avançar: “**evitar o uso de metáforas**”, ressaltado bastante nos documentos norte-americanos. Podemos dizer, apenas, contudo sem desmerecer o documento, que, em AD de dança, o uso de metáforas pode ser explorado e não evitado para comunicar. Sucintamente, o processo de comunicação acontece por metáforas, enquanto figura de linguagem verbal, em um sentido mais específico como existe também um mecanismo cognitivo do corpo que é chamado de procedimento metafórico, isto quer dizer que o fazer artístico da AD não é somente um recurso de linguagem falada. E se aplica à perspectiva do receptor, pois as metáforas são também imagens conceituais relacionadas às experiências por serem formas de pensar e agir e sistematizam a comunicação.

Lakoff & Johnson (2002) relatam que as metáforas fazem parte da linguagem cotidiana, são processos tradutórios mediados pelo aparelho sensório-motor, possuem valor cognitivo e estão relacionadas ao nosso processo de conceitualização do mundo, não sendo apenas um recurso poético ou linguístico, mas também uma estratégia cognitiva de nos

relacionarmos com o ambiente. Segundo esses estudiosos (2002, p. 48), “a metáfora é, pois, uma operação cognitiva fundamental que consiste em compreender e experienciar uma coisa em termos de outra”.

As metáforas são importantes para audiodescrever dança não para facilitar, mas para dar acesso, porque, em geral, são carregadas de sentidos (mas nem sempre possuem significações únicas) e determinados sentidos levam a certas imagens do que o corpo que dança está fazendo. Por exemplo, é interessante descrever a ação contínua de uma bailarina que gira sobre um disco no chão, porém existem muitas formas de girar nesse disco. Se tivermos pouco tempo para descrever a ação que parece mecânica, podemos descrever usando mais a metáfora da bailarina da caixinha de música que enunciará de modo claro e objetivo imagens que estabelecem conexões com a ação do corpo que está visível.

O **terceiro** grande aspecto, que vem dos anteriores, anuncia muitas reflexões: **a neutralidade do audiodescritor**, aparente em todas as normas, chamando atenção no documento espanhol quando diz que as locuções também devem ser neutras. Essa mesma norma apresenta que a locução deve ter entonação, ritmo e vocalização adequada ficando contraditório o embasamento da neutralidade. O mesmo se pode pensar da invisibilidade do audiodescritor: se existe uma mediação na AD não há como sugerir uma invisibilidade, pois o profissional estará presente para audiodescrever o evento “visual”. Atrelada a essas questões, há também a ideia da fidelidade que deve orientar o audiodescritor, mas devemos saber que o próprio processo de descrever e perceber a imagem sofre restrições.

Não se pode esquecer que há perda de fidelidade em qualquer operação que transfere de um lugar para o outro a informação. Assim, de um existente no mundo para um existente no cérebro, ocorrerá alguma degradação de fidelidade (BITTENCOURT, 2012, p. 29).

O último aspecto é o “**menos é mais**”, como ensina Snyder (2011). Esta perspectiva é adotada, principalmente, nos espetáculos ao vivo devido à indisponibilidade para ser detalhista. Compartilhamos e bebemos um pouco dessa aplicação para não dar informações desnecessárias. Em contrapartida, em certos momentos, somos detalhistas, pois o que pode ser num filme um aspecto sem muita relevância, como um figurino, em dança pode representar a investigação da obra. Sem atropelar ou atrasar os fatos, o detalhe em dizer sobre como a respiração dos dançarinos aparece, dar acesso aos espectadores verem vividamente a intensidade que essa imagem causa. Dar mais detalhes ou não depende dos contextos e preferir uma coisa a outra depende de cada espectador.

No espetáculo *Os 3 Audíveis*, do Grupo X de Improvisação em Dança (2008; 2009), a AD realizada pelo TRAMAD com a pesquisa de recepção mostrou que não foi unânime a preferência dos espectadores com deficiência visual, sendo impossível agradar a todos ao mesmo tempo, pois existem escolhas tradutórias que podem ocorrer com mais detalhes se houver tempo para isso, ou não. Nossa tarefa é compreender que generalizar, dentro da pluralidade em que vivem os corpos, não é a melhor medida.

Rumo ao contexto brasileiro... Os 3 Audíveis, primeiro espetáculo de dança

No Brasil, a AD foi utilizada como recurso para o público com deficiência visual, pela primeira vez, no ano 2003, durante o Festival Assim Vivemos: Festival Internacional de Filmes sobre Deficiência. Anos mais tarde, em 2005, foi lançado em DVD o primeiro filme audiodescrito do país, “Irmãos de Fé”, seguido de “Ensaio sobre a Cegueira”, em 2008. No Livro “Audiodescrição transformando imagens em palavras”, as autoras Eliana Franco e Manuela Silva destacam,

Em 2008 surgiu também na televisão a primeira propaganda acessível para pessoas com deficiência, promovida pela marca Natura. O Festival de Cinema de Gramado, em sua edição de 2007, e o Festival Internacional de Curtas-metragens de São Paulo, nas edições de 2006 e 2007, foram as primeiras mostras não temáticas a exibirem filmes audiodescritos. No teatro, a peça *Andaime*, exibida em São Paulo em 2007, foi o primeiro espetáculo teatral a contar com o recurso. Já a montagem *Os Três Audíveis* foi o primeiro espetáculo de dança audiodescrito, que aconteceu em Salvador (maio de 2008) e em Curitiba (junho de 2009). E em maio de 2009, em Manaus, o público com deficiência visual pôde apreciar a primeira ópera audiodescrita do país, *Sansão e Dalila*, atração do XIII Festival Amazonas de Ópera (FRANCO; SILVA, 2010, p. 31-32e).

Incluímos a peça “A Graça da Vida”, no Teatro Vivo, em 2007, com o recurso AD. Na época, essas ações pioneiras com excelente receptividade não continuaram, pois foram realizadas por iniciativas privadas e, por dificuldade, transformaram-se em eventos isolados. Desde a sua oferta, a AD enfrenta barreiras no que diz respeito ao cumprimento da lei que garante o acesso da população brasileira aos meios audiovisuais e culturais.

Paralelamente a estas ações, outras obras foram idealizadas e concretizadas na dança, cinema, peça, emissoras de TV, exposições em museus, desfiles de moda, entre outros produtos, foram sendo audiodescritos.

Os 3 audíveis ...

Esse espetáculo do Grupo X de Improvisação em Dança, realizado em Salvador (2008) e em Curitiba (2009), contando com a AD do Grupo TRAMAD, através

do Projeto TRAMADAN (Tradução, Mídia, Audiodescrição e Dança), foi a primeira obra de dança no país, despertando interesse para outros trabalhos em AD de dança e, até hoje, comentado entre os frequentadores mais assíduos nos espetáculos na capital baiana.

É digno de nota que a pesquisa de recepção se estruturou a começar pelo roteiro da obra audiodescrita de 50 minutos. O roteiro foi dividido em duas partes, conforme assinala Franco (2010f): a primeira versão apresentava uma AD enriquecida da interpretação de alguns elementos de cenografia, dos personagens etc.; a segunda versão apresentava uma AD mais direcionada aos movimentos, ao conteúdo visual puro, sem qualquer interpretação da intenção daquele movimento em cena.

Neste período, o TRAMAD pretendia acumular conhecimento sobre as preferências dos espectadores com deficiência visual para poder elaborar as normas da audiodescrição. Hoje, é notório e está disponível no site do grupo, principalmente, depois de várias pesquisas de recepção, que o grupo investiga não mais o estabelecimento de regras gerais, mas sim diversos modelos que possam ser testados em busca de parâmetros específicos. Também é visível a mudança no entendimento da questão “interpretação”, visto que se sabe que não existe conteúdo visual puro, que não existe conteúdo visual que não esteja carregado do ambiente. Essa observação não invalida a pesquisa; ao contrário, pode-se ver as duas etapas como: a primeira com mais detalhes e mais metafórica; a segunda com menos detalhes, focalizada na descrição mais mecânica dos movimentos. O mais importante a acentuar é que, sendo um trabalho pioneiro, traz proposições que devemos levar em conta a fim de nos dirigir para outros lugares. Algumas observações da autora que ilustram o primeiro contato, momentos vívidos – um marco na história da dança, na história da audiodescrição brasileira:

Antes mesmo de o espetáculo começar, quando o público com deficiência visual foi levado ao palco para tocar o cenário e a roupa dos dançarinos, pôde-se perceber diferenças marcantes entre os membros do público-alvo, que era bastante heterogêneo em termos de idade, formação e hábitos. Por exemplo, enquanto todos quiseram subir ao palco e vivenciar as sensações dos elementos essenciais da peça, um indivíduo gentilmente se recusou a fazer o mesmo. O motivo era simples, o estranhamento de um ambiente onde jamais havia frequentado, aliado a uma personalidade introvertida. Outros que partilhavam dessa falta de hábito, mas que eram mais extrovertidos, tiveram que ser contidos em sua curiosidade, já que queriam praticamente invadir a coxia. Outros ainda, com uma sensibilidade e curiosidade mais aguçada, pediram que as luzes fossem acesas para poder “sentir a cor”. Essa última reação, além de reveladora para o pesquisador vidente menos informado, atesta para a necessidade de atenção às cores nos roteiros de audiodescrição (FRANCO, 2010g, p. 11).

A conclusão transitória, depois de questionados em uma sala, onde tudo foi filmado e gravado, foi que praticamente 50% do público com deficiência visual, que tinha alguma vivência do teatro e que partilhava um nível cultural e social mais elevado, preferiu a 2ª versão, enquanto aqueles para os quais o teatro era desconhecido e que possuíam um nível cultural e social menos elevado, a AD preferida foi a da 1ª versão. Isso mostrou mais uma vez que não se pode elaborar normas com base em percepções de um grupo com pessoas com deficiência pequeno (cegos de nascença, com cegueira adquirida, e, neste caso, o tempo de cegueira adquirida, com baixa visão e o grau da baixa visão) a partir de uma experimentação isolada.

A partir da obra pioneira, outras surgiram. Debruçamo-nos a fazer uma lista²⁴ dos espetáculos de dança com AD dos quais temos conhecimento:

- (2009) "The perfect human" e "Still" (Candoco Dance Company), em São Paulo, responsável Livia Motta;
- Performance da dançarina Liria Morays em Salvador (2009). Responsável Patrícia Silva de Jesus;
- (2010) Espetáculo "Leve" (Maria Agrelli e Renata Muniz), Recife. Responsabilidade da VouVer Acessibilidade;
- "Cabanagem" (Corpo de Dança do Amazonas), Recife (2011);
- "Divertssiment" (Cia Fernanda Bianchini Ballet), São Bernardo do Campo (2011), por Ver com Palavras;
- "Trajetórias", Porto Alegre, pela Mil Palavras;
- 2º Encontro O que é isto? de dança promovido pelo Grupo X de Improvisação em Dança, sob responsabilidade de Ana Clara Oliveira, com AD nos trabalhos o espetáculo "Pequetitas Coisas entre Nós Mesmos", do Grupo X de Improvisação em Dança, "Intento 3257,5", da Performer Estela Laponi, o espetáculo "As Borboletas", do Núcleo Vagapara, "Judite quer chorar, mas não consegue", do coreógrafo/dançarino Edu O, estes quatro trabalhos retratam minhas primeiras experiências em AD, todas realizadas em Salvador, mas não houve entrevistas com o público-alvo;
- (2012) Espetáculo "Leve" (Maria Agrelli e Renata Muniz), Recife, sob responsabilidade da VouVer;

²⁴ Os dados que compõem a lista foram encontrados espalhados em blogs e sites de audiodescrição e acessibilidade, são eles: <comaudiodescricao.blogspot.com/>; <<http://www.blogdaaudiodescricao.com.br/>>; <<http://www.fundacaodorina.org.br/blog/2011/11/2%C2%BA-encontro-o-que-e-isso-de-danca-salvador/>>; <<http://www.rinam.com.br/>> no Boletim RINAM - Nº53; <<http://oqueeissodedanca.wordpress.com/programacao-completa/>>. Nem todos os dados foram achados nas redes virtuais.

- Festival de Inverno de Garanhuns, com o espetáculo “O Jardim das Rosas Amarelas” (2012), seguido de outros espetáculos de dança, alguns de circo, peças teatrais e filmes.

- Espetáculo “Alvuras” (2012) do Grupo de Improvisação em Dança, Salvador, responsável Ana Clara Oliveira (TRAMAD), seguido de entrevistas com 15 espectadores cegos.

- “Francis Bacon” (Coreógrafo Ismael Ivo), São Paulo (2012), por Ver Com Palavras;

- Plataforma Internacional de Dança – PID 2012, em Salvador, com os espetáculos “O Corpo Perturbador” (Edu O e seu convidado Meia Lua) e “Estudo para Lesma” (Clara Trigo), sob responsabilidade de Ana Clara Oliveira (TRAMAD). Realizei os roteiros desses espetáculos junto à mediação de dança executada pela equipe de mediação da PID com o público-alvo. Em ambos os espetáculos fizemos entrevistas e algumas poucas gravações das reações dos espectadores quando os assistiam.

Sintetizamos uma pequena parte desta trajetória que muito nos interessa por dizer respeito às ocorrências da AD, principalmente no campo da dança. Tais ações trazem transformações corporais em distintos tempos/espacos de nossa existência. É impossível referir-se aos acontecimentos da AD sem olhar para as mudanças do corpo em negociações com o ambiente, modificando-o e sendo modificado.

A tentativa de criar imagem para que se possa entender o panorama e percurso histórico apresentado revela como grupos estão em movimento para engendrar impactos sociais que não se constituem apenas como atos de trabalho, mas de uma organização política em benefício da disseminação da arte/cultura em diversificadas classes sociais. As mudanças que emergem do relacionamento social a caminho da acessibilidade se movem em coletividade. Têm-se, assim, os grupos de trabalho de AD no Brasil como geradores das produções acadêmicas e acréscimo na formação para o mercado de trabalho: na Universidade Federal da Bahia (UFBA), o TRAMAD, coordenado pela Profa. Dra. Eliana Paes Cardoso Franco; Universidade Estadual do Ceará (UECE), o LEAD (Legendagem e Audiodescrição), coordenado pela Profa. Dra. Vera Lúcia Santiago Araújo, que investiga modelos para possíveis parâmetros de AD que atendam às necessidades das pessoas com deficiência visual no Brasil. Na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), o Centro de Estudos Inclusivos coordenado pelo Prof. Dr. Francisco Lima. Não obstante, destaque deve ser dado também aos trabalhos acadêmicos que germinam em Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília.

3.4 LUZ, LEIS, AÇÃO... AD COMO ACESSIBILIDADE EM CENA

Acessibilidade em cena é uma metáfora que designa a ação, o lócus social, político e cênico em que estão os agentes da acessibilidade, ocupação esta que sempre vive se modificando para trilhar outros discursos de enfrentamento e de direito. Os agentes que fazem este cenário fomentam atitudes, se envolvem em contextos e provocam reações para gerar leis a fim de propagar meios acessíveis, neste caso o comunicacional.

Não trataremos de defender a compreensão da cena com base em conceituações, pois o que se pretende é levantar momentos cruciais AD como essa cena e problematizar o contexto em que estão os teatros brasileiros no que tange ao direito ao recurso. Mas é interessante entender que “cena” tem origem do grego *óêçíp* ou *skênê*, que significa barraca/tablado, e, após ter sofrido transformações de terminologia, foi entendido como lugar ou local onde se apresenta algo, embora se configure, mais atualmente, como a ação de fazer cena para encenar (TEIXEIRA, 2011). Ela observa que as mudanças sofridas pela nomenclatura constataam que o conceito de cena agora é incorporado ao indivíduo, sob esta ótica, os agentes da acessibilidade em cena assumem estar na cena, pois são eles que fazem e se apropriam deste lugar permeável, o qual atravessa e é atravessado por ele.

Ousamos parafrasear que a acessibilidade em cena se caracteriza numa colaboração, gerada pelas trocas com o ambiente, que são todas as informações que vêm de fora do corpo e encontram ressonância com as experiências vivenciadas pelo corpo, para dar visibilidade à atuação do corpo com deficiência visual e o seu direito de apreciar dança. Os agentes são qualquer corpo que trabalha para tornar visível a diversidade, reivindicando:

O corpo hoje está em cena em toda a sua dimensão, exposto, fragmentado, mutilado, transfigurado em ações de enfrentamento, risco e resistência política. O corpo reivindica mais do que nunca o seu direito à intervenção e alteração do *status* sagrado a ele concebido. Essa profusão corporal na cena contemporânea não estabelece fronteiras, e tudo pode ser validado pela emergência de novos conceitos, de novas técnicas e experiências criativas em devir (TEIXEIRA, 2011, p. 103).

Pelas reivindicações que o corpo faz é que não podemos imaginar o corpo com deficiência longe dos discursos sobre os seus direitos. O corpo com deficiência é também agente. Uma reivindicação que citamos é o documento "Nada sobre nós, sem nós" na versão de Sasaki (2007, p. 8), como "Nenhum resultado a respeito das pessoas com deficiência

haverá de ser gerado sem a plena participação das próprias pessoas com deficiência", tema apresentado no Dia Internacional da Pessoa com Deficiência, em 2004, cujo evento foi promovido pela ONU (Organização das Nações Unidas), em que pessoas com deficiência tomaram frente para fazer valer o objetivo do lema de participação plena, já que era reduzido às instituições ou às pessoas sem deficiência, o poder. Pessoas com deficiência visual compondo junto com os grupos, ações coletivas dentro da comunidade geral para extrapolar os muros, estreitar caminhos e provocar positivamente instâncias governamentais ao direito igualitário e incentivo adequado. As reivindicações, portanto, representam mudanças atitudinais, uma filosofia que não deve também se restringir às pessoas com deficiência, caso aconteça, torna-se um gueto fechado que não comunica.

Nos dias atuais veem-se mudanças mais significativas resultantes desse intuito e não é necessário ir tão longe para apontá-las. Ações de grande e pequena proporção acontecem em todo país. No âmbito da dança, existe a presença de representantes governamentais para discutir, por exemplo, Políticas Públicas para a Cultura e os chamados editais específicos para artista com deficiência com a equivocada obrigação do laudo médico para constatar a deficiência. Bem, não entraremos neste aspecto, no entanto inevitavelmente os pequenos acontecimentos que envolvem a dança causam desdobramentos e desabrocham como reivindicações dos corpos, seja para ser contra ou a favor de determinadas exigências.

Frisamos o evento Papo Solar: Acessibilidade no Espaço da Cena (Salvador, Julho, 2012), no qual discorri sobre a acessibilidade comunicacional, AD. Importante ressaltar que dois dos palestrantes eram pessoas com deficiência, sendo um deles com cegueira, que explanou sobre a AD, e o outro, um representante da SUDEF (A Superintendência dos Direitos da Pessoa com Deficiência), órgão da Bahia. O 2º Encontro O que é isto? de dança, com a presença do Superintendente da SJCDH (Secretaria da Justiça, Cidadania e Direitos Humanos), Bahia. Ambos os eventos, em especial o Papo Solar, trouxeram a discussão da obrigatoriedade da AD nos teatros de modo regular com incentivo do governo. Foi chamada atenção para as consequências da ausência da efetivação de políticas públicas para a cultura. Lá, artistas com deficiência puderam ouvir e questionar posicionamentos acerca da acessibilidade no espaço da cena.

Expressamos ainda que, no Papo Solar, não houve oferta de condições para realizar trabalhos de audiodescrições dentro da cabine. Então, a chuchotagem audiodescritiva foi adotada (audiodescrição sussurrada) para mostrar também aos representantes de Secretaria de Cultura e demais pessoas que em um acontecimento que debate acessibilidade, com um

palestrante com deficiência visual, é mais que fundamental o incentivo para o cumprimento da lei.

Já na III Conferência Estadual dos Direitos das Pessoas com Deficiência da Bahia 2012 (com AD realizada pelo TRAMAD), aconteceu de modo simultâneo com condições de estrutura física para promover acessibilidade. Mesmo ali tivemos que orientar alguns palestrantes para não passar tão rapidamente os slides de tabelas substanciais ou com charge que não iriam explicar, pois aconteceu que em um dos dias da conferência o próprio público-alvo reivindicou o seu direito à AD de forma mais plena no evento.

Decerto que muitas outras ocorrências tão relevantes quanto estas estão surgindo em trabalhos colaborativos, cujo corpo, qualquer um, é propositor das ideologias que não se reduzem apenas às lutas pelos direitos iguais, exercem vozes no campo da dança. Apesar dessas diretrizes executadas e acrescidas por pessoas com deficiência, acentua outra autora,

Uma das formas encontradas por esses grupos minoritários para romper com esse paradigma²⁵ é a instalação de políticas afirmativas (ou compensatórias), que se tornam temporariamente necessárias para garantir seus direitos como cidadãos no que se refere a aspectos como acessibilidade, igualdade de direitos, mercado de trabalho, inclusão social e cultural. Mesmo em sociedades que já possuem firmes políticas inclusivas e os direitos das pessoas são garantidos, ainda se percebe uma tensão entre os diferentes grupos sociais, que abrange também seus referenciais de cultura (MATOS, 2012, p. 64).

Gradativamente, avanços foram conseguidos em virtude das políticas afirmativas, como a Lei sancionada nº 10.098, que oferta mobilidade e já promove a eliminação de barreiras na comunicação com mecanismos e alternativas técnicas que tornam acessíveis os sistemas de comunicação e sinalização às pessoas com deficiência e dificuldade de comunicação, para garantir-lhes o direito de acesso à informação²⁶, à cultura, ou seja, AD de dança, por exemplo.

Desde a promulgação da lei 10.098 (BRASIL, 2000), regulamentada pelo Decreto 5.296 (BRASIL, 2004), alterado pelo Decreto 5.645 (BRASIL, 2005) e pelo Decreto 5.762 (BRASIL, 2006b), o recurso da audiodescrição tornou-se um direito garantido pela legislação brasileira. Após consulta e audiência públicas e a oficialização da Norma Complementar nº1 (BRASIL, 2006a), as emissoras de TV foram obrigadas a oferecer, num prazo máximo

²⁵ É tratada pela autora como padrões de expectativa de normalidade que estigmatizam e delimitam atores sociais.

²⁶ Ver este livro, que apresenta uma série de portarias. L.M.V.M.; FILHO, P. R. **Audiodescrição. Transformando imagens em palavras.** Secretaria do Direito da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010.

de dois anos, duas horas diárias de sua programação com audiodescrição. A quantidade de horas diárias deveria aumentar gradativamente para que, num prazo máximo de dez anos, ou seja, 2016, toda a programação estivesse acessível (SILVA, 2009, p. 23).

Esta obrigatoriedade de quantidade por mês de espetáculos acessíveis ainda não foi estabelecida em relação aos teatros, mas é notório o direito à AD de dança em espaços onde a dança pode ser encontrada, não necessariamente, em espaços convencionais. O direito à dança está sendo exigido cada vez mais pelo corpo atuante e resultante do trânsito de trocas oriundas das mestiçagens entre natureza e cultura. Ainda é de acesso restrito, visto que nem todos os municípios possuem teatros e apenas uma parcela pequena dos espetáculos possui a arte de audiodescrever. As iniciativas que possuem incentivos dos editais se encontram com produtividades pontuais e não regulares nos teatros. Com isso, o fato de que uma obra de dança oferece, em virtude dos gastos, somente um horário, nunca todos.

Um dado revelador foi descobrir que, em São Paulo, quatro locais oferecem permanentemente o serviço de AD: Espaço Perfume Arte + História, Museu do Ipiranga, Memorial da Inclusão e um único teatro, o Teatro Vivo (COSTA; FROTA, 2011). Em 05 de outubro/2012, o Teatro do Movimento da Escola de Dança UFBA promoveu pela primeira vez um espetáculo de dança com audiodescrição, evento que fez parte desta pesquisa.

Recentemente, o Teatro do Movimento recebeu os equipamentos de tradução simultânea com o subprojeto “Audiodescrição para composição de infraestrutura multiusuária do Programa de Pós-Graduação em Dança”, sob coordenação da Professora Doutora Gilsamara Moura. Um dos objetivos da proposta é ofertar AD em todos os espetáculos apresentados. As ações apontam que acessibilidade em cena é assunto de todos, uma vez que não existe acessibilidade sem a presença do corpo, ela é o resultado dos acordos do corpo com o meio em fluxos. A acessibilidade, assim, faz parte de uma mudança de entendimento da deficiência, ou seja, o abandono do Modelo Médico de deficiência para o fortalecimento do Modelo Social de deficiência, que, por sua vez, corresponde a uma responsabilidade de todos. Então, o papel do espectador com deficiência visual no Modelo Social se vale também pelo compromisso que ele tem no que diz respeito a sua própria acessibilidade, inclusive para assumir funções possíveis como a de consultor de audiodescrição e, no caso da proposta: cocriador da AD de dança.

4 POR UMA POÉTICA DA AD DE DANÇA: PROPOSTA PARA CENA DA OBRA *PEQUETITAS COISAS ENTRE NÓS MESMOS*

Este lugar é uma maravilha. Mas como é que faz pra sair da ilha? Pela ponte, pela ponte. A ponte não é de concreto, não é de ferro. Não é de cimento. A ponte é até onde vai o meu pensamento. A ponte não é para ir nem pra voltar. A ponte é somente pra atravessar. Caminhar sobre as águas desse momento. A ponte nem tem que sair do lugar. Aponte pra onde quiser (LENINE, 1997, A Ponte).

Ao buscar uma poética da AD de dança como um modo de recriação partindo dos referenciais apresentados que se tornam específicos para o assunto, nos deparamos com a canção “A Ponte”, de Lenine, que levou à reflexão sobre a ideia da ponte como metáfora para a audiodescrição que, neste caso, estaria no lugar do entre. Navegando na canção, para sair da ilha, da zona de conforto, para não cair no aprisionamento, é preciso compreender este “entre lugar” como um ambiente que não seja impermeável às questões do mundo. Um lugar onde há movimentação e criação de conexões, como é o lugar das pontes. Adentrando mais, recordamos de um vídeo da autora Christine Greiner que relata sobre a mediação como possibilidade de criar pontes, deslocar abrindo o espaço comunicativo, o “No Entre Lugar” que nos faz mover mesmo quando estamos parados.

Permitam-se entender aqui a leitura da canção com este olhar, compreendendo a AD de dança como uma mediação – uma via de mão dupla (como já acordado), ocupando o entre lugar para que a comunicação aconteça. Este lugar não é restrito: dançarino, audiodescritor, espectador são intérpretes, cada um estabelece seus modos e operam em funções específicas, no entanto ocupam o “entre lugar” que é o lugar do conhecimento.

Primordialmente, temos que explicar alguns aspectos: de que poética estamos falando, por que das Epistemologias do Sul e por que apresentar, mesmo sem grandes aprofundamentos neste momento, o Método de Rudolf Laban no que tange à Análise do Movimento Laban (LMA – *Laban Movement Analysis*)?

Uma consideração em primeira instância sobre o termo poética é que devemos ter cuidado com as classificações gerais sobre o conceito, já que foi ampliado do seu sentido clássico situado como o estudo dos gêneros literários narrativos – lírico, épico e dramático, para a contemporaneidade.

Castro (2006) frisa que a nomenclatura teve origem no verbo grego *poiein*, que significa agir, fazer, sendo sua dinamicidade encontrada na obra de Aristóteles, não se

limitando a ela e a suas interpretações. Existem dois modos de entender Poética, do ponto de vista filosófico e do próprio fazer poético, isto é, das maneiras de produzir arte. Aponta que a poesia, os poetas e os poemas (obras) é que dão origem à Poética, e não o caminho inverso, pois são do próprio surgir do homem.

De poiein se originaram as palavras poeta, poema e poiesis. Posteriormente, como reflexão em torno do que eclode em todo poiein, se fundou a Poética. É a interpretação filosófica do que é a arte, isto é, o poeta, o poema e a poiesis. E como tal, há dois mil e quinhentos anos tem acompanhado as vicissitudes da filosofia e da arte na cultura ocidental. Ao lado da Poética filosófica, que pensa as obras poéticas por um paradigma que lhes é externo, podemos também pensar outra Poética, que se origina na dinâmica do próprio fazer poético. Há, portanto, duas Poéticas: a que nos advém na palavra do filósofo e a que nos advém na palavra do poeta, ou seja, nas obras como manifestação da poiesis. Nesta perspectiva, temos um duplo caminho contraditório. De um lado, a Poética filosófica define o que é a poiesis a partir da sua concepção de conhecimento, de outro, é a poiesis que se dá como Poética nos poemas dos poetas. Seja na palavra do filósofo, seja na voz do poeta, Poética e poiesis radicam na questão da interpretação. Examinar os diferentes aspectos da interpretação é lançar luz sobre a Poética e a poiesis (CASTRO, 1998, p. 2).

Diante disso, a Poética que trata a pesquisa é a que se caracteriza no campo do fazer poético, o qual se refere aos modos de produzir arte que estão presentes nas obras de todos os artistas, seja na área de dança, música, teatro, poesia, pintura, entre outras formas de arte. Costuma-se aplicar e limitar o termo no sentido romântico, mas a poética de que estamos falando é a que se dá a ver nas construções, nas próprias maneiras deste fazer artístico, que é a AD de dança.

A poética se volta tanto para as obras já realizadas quanto para as novas realizações e são modelos de orientação que guiam os jeitos de cada arte organizar seus conhecimentos. Assim, se atualizam e ficam bem distintas das que Aristóteles conhecia.

Castro (2006) retoma a questão da poética explicando que ela se tornou conhecida apenas pelo seu *technes* (técnica – fazer, essência do saber) e não também como o agir, *poietikes* (a essência do agir), sendo de extrema relevância não desprezar para a dimensão aristotélica que referencia a questão filosófica do agir, pois ela não está somente nas artes. Aristóteles assume várias afirmações inquietantes para a época, entre as quais a teoria da mimese (reproduz o real modificando-o) como princípio basilar da poética bem reveladora para entender determinados aspectos de obras artísticas. Entretanto, como já foi salientado, atentaremos aqui para a poética no viés do produzir que acontece no processo de roteirização,

para estabelecer a ideia de que o fazer artístico que estamos estudando está no corpo e não em um paradigma externo a ele.

Portanto, o que permeia a busca dessa poética é atravessado pela concepção de corpo, o qual não dissocia natureza e cultura, por este motivo pensa, entende a arte de audiodescrever dança não somente como fenômeno de linguagem verbal, mas também como ocorrências no/do corpo. E, mesmo quando não usamos a oralidade, tal fato já está acontecendo no corpo, não é uma ação possível apenas na verbalização. Greiner assinala que,

Como a comunicação se baseia no mesmo sistema conceitual que usamos para pensar e agir, a linguagem verbal se torna uma fonte importante de evidência do funcionamento do sistema. Importante, porém, não a única. Nosso sistema conceitual, que é encarnado e de raiz metafórica, ocupa um papel central, definindo as realidades cotidianas. Não há nada que esteja em um pensamento que não tenha estado também no sistema sensório-motor do corpo. Ou seja, quem dá início ao processo de comunicação é o movimento. Por isso também se torna indispensável saber como o corpo funciona (GREINER, 2010, p. 127).

Reconhecer que é no corpo que a ação dessa poética se organiza e que ele está sempre interagindo com o ambiente, resignificando-se e modificando o ambiente num processo que não se estanca, é atribuir significado na experiência corporal que tanto reconhece o aspecto linguístico e o conceitual, dependentes dos processos sensório-motores. A comunicação que se estabelece entre o audiodescritor e o espectador com deficiência visual começa não pelas palavras, como tanto se dissemina, mas inicia-se pelo próprio movimentar que é do corpo e aparece como palavras, funcionamento que nada é mais que corporal.

É mister expor que, para Roman Jakobson (1959), a poética trata fundamentalmente do problema ao interrogar sobre o que faz uma mensagem verbal se tornar uma obra de arte. Para trabalhar com os problemas da estrutura verbal temos que saber, de início, que a poética não se confina a ela; nos reportaremos aos exemplos citados: possibilidade de converter *O Morro dos Ventos Uivantes* em filme, as lendas medievais em afrescos e miniaturas, ou *L'après-midi d'un faune* em música, balé ou arte gráfica.

O que Jakobson descreve é que a poética e sua função não apenas está na ciência da linguagem verbal, mas compõe todos os discursos não verbais. Estes entendimentos também demonstram mais indícios explicativos de que a poética faz parte da audiodescrição em suas variedades de tipos, antes disso, faz parte do corpo que é intérprete.

A nossa proposta é sugerida por uma “epistemologia do Sul” desenvolvida por Boaventura de Souza Santos (2002), pois faz uma analogia das condições de urgência nas

audiodescrições brasileiras. Voltando à questão das normatizações, essa relação com as epistemologias ajuda a entender as normas não como aplicabilidades de respostas prontas que ditam regras que devemos seguir rigorosamente, como se costuma pensar. Acreditamos que elas também não foram postas com o objetivo de estabelecer um aspecto dominante, mas a situação que vem se instaurando no Brasil (por parte de algumas formações em audiodescrições brasileiras como replicadores fiéis), como discurso, parece apontar para uma inflexibilidade e trata as regras como acabadas.

Com isso, a situação que poderia ser pensar as normas como ponto para diálogo e de partida ou não necessariamente, passa a ser uma dominação e um fazer distante daquilo que vimos como o sujeito contemporâneo – que olha para o que já é posto e não cessa de questioná-lo.

Não podemos pensar no novo senão com conceitos do velho, da linguagem, do que temos, e ainda, quando queremos nomear coisas novas, devemos fazê-lo a partir de coisas questões velhas. É preciso reconhecer isso sem limitar nossa capacidade de imaginação epistemológica. O que estou propondo é um exercício de imaginação epistemológica e de imaginação democrática: as duas são formas da imaginação sociológica do século XXI (SANTOS, 2007, p. 20).

O conhecimento científico quase inteiramente produzido nos países desenvolvidos acaba se tornando conhecimento universal, legitimador e hegemônico, entretanto promove os interesses de seus países e constitui uma das formas produtivas da globalização neoliberal. De acordo com Santos (2004a), confrontado com essa situação, o FSM²⁷ (Fórum Social Mundial) propõe uma alternativa de mostrar que os conceitos de racionalidade e eficiência, subjacentes aos conceitos do conhecimento hegemônico, são restritos demais e não aprofundam com fecundidade para capturar entre todas aquelas que se dispõem à riqueza e à experiência social do mundo, principalmente quando não se olha para os conhecimentos populares ou leigos. Nem todas as normas trazem a participação do público-alvo na elaboração e na recepção das audiodescrições, as que dão credibilidade ao conhecimento não acadêmico não conseguem atingir a diversidade de vivências que, inclusive, engloba as vozes dos artistas da dança.

Santos (2002) propõe estudos que não tratam de uma única epistemologia, porém um conjunto de epistemologias, que, ao contrário das epistemologias do Norte, procuram incluir o

²⁷ Boaventura explica que o FSM não é um evento; não é uma conferência acadêmica, embora tenha muitos investigadores; não é um partido político, apesar de participarem militantes e ativistas de muitos partidos do mundo; não é um movimento social, embora se nomeie às vezes por movimento. É global, na maneira como abrange os conhecimentos locais, nacionais e globais. O FSM afirma a existência de uma globalização contra-hegemônica. É uma utopia crítica, epistemologia do Sul e política cosmopolita emergente (SANTOS, 2004b).

máximo das experiências de conhecimento do mundo para abrir pontes de intercomunicação. A partir dos conceitos centrais da epistemologia do Sul, escolhemos esse: a sociologia das ausências, a sociologia das emergências, a ecologia de saberes e a tradução intercultural. Vejamos a relevância de começar a refletir sobre a relação das epistemologias do Sul com a AD de dança, sobretudo.

A sociologia das ausências e das emergências são sociologias construídas contra as hegemonias, que identificam criticamente os aspectos que marginalizam ou destroem a experiência social. “A sociologia das ausências é uma investigação que visa demonstrar que o que não existe é, na verdade, ativamente produzido como não-existente, isto é, como uma alternativa não credível ao que existe” (*id.* 2004c, p. 14).

Ele destaca cinco modos de produção que propiciam o não-existente de aparecer. Destacamos duas das quais mais nos interessam neste momento: a “monocultura do tempo linear” – a ideia de que o tempo tem sentido e direção únicos, isto é, esta lógica produz não-existência como atrasado (que não serve para nada mais), tudo o que é assimétrico ao que é considerado avançado. Faz-nos pensar nas relações de tratamento que existem atualmente para com o país subdesenvolvido, o pré-moderno, a dança clássica, a dança inclusiva etc. e a “monocultura da universal e do global” – a não-existência do particular e do local, ou seja, o que não é universal e global tende a ficar inferior por ser designado como alternativa incrível.

Nesta última monocultura podemos refletir nas pesquisas que visam modelos de audiodescrições brasileiras e discutem o universalismo das normas, que, de um modo ou de outro, ficam entendidas para os que seguem e não as interrogam como alternativas que não estudam as normas e, portanto, não podem debater-las. Ressaltamos nossa pesquisa, que não se opõe, mas não coincide com muitas questões apresentadas. Por isso, a sociologia das ausências se mostra interessante, pois visa identificar o âmbito do desperdício da experiência social encarada como ausente para libertá-la e tornar visível e presente, como, por exemplo, a importância de construir parâmetros que contemplem as necessidades do lugar/ambiente/obra que se pretende audiodescrever.

No meio da dança refletimos que a sociologia das ausências também luta pela credibilidade para que a AD de dança não permaneça como uma “sociologia” ausente. Em congressos específicos de dança e artes cênicas como a ANDA (Associação Nacional de Pesquisadores em Dança) e ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação e Artes Cênicas), respectivamente, ao falar dessa pesquisa, despertando o interesse para o que não é visível no campo acadêmico artístico, nota-se essa sociologia buscando ação.

A ecologia dos saberes permite não somente superar a monocultura do conhecimento científico como sustenta a ideia de que os saberes não científicos são importantes. A chave não está em atribuir igual validade a esses saberes, mas, antes, permitir uma discussão para uma sociedade mais justa e democrática com igualdade de oportunidades. Esta ecologia equilibra a ideia de construir o roteiro “final” da cena da obra de dança – cocriação, com saberes não acadêmicos de dança ou de tradução. O fato de realizar esse trabalho de reconstrução do roteiro oportuniza e dá voz aos espectadores com deficiência visual. A participação já tem sido discutida por audiodescritores, mas ainda são poucos os trabalhos em que o corpo com deficiência visual aparece nos processos, em geral, é papel deste corpo a consultoria que corresponde a um roteiro configurado.

A sociologia das emergências, para Santos (2004d), é dirigida segundo o conceito do “Ainda-Não”, que é uma complexidade, pois exprime um movimento que é latente no seu próprio processo de se expressar. Inscreve no presente uma possibilidade incerta, mas nunca neutra. “A sociologia das emergências é a investigação das alternativas que cabem no horizonte das possibilidades concretas” (p. 25). É um ainda-não que atua enquanto possibilidades e sem direção predeterminada. Na pesquisa, é um ainda-não que busca, por um lado, conhecer as possibilidades de audiodescrever dança, por outro, definir princípios de ação que fomentem e promovam sua realização, como é o caso de identificar os primeiros parâmetros como modelos para o fazer da AD de dança. A Sociologia das Emergências produz experiências possíveis e já existem como emergências.

Por isso, a sociologia das emergências substitui a ideia de determinação pela ideia do cuidado. A axiologia do progresso, que justificou imensa destruição, é assim substituída pela axiologia do cuidado. Enquanto que na sociologia das ausências a axiologia do cuidado é exercida em relação às alternativas disponíveis, na axiologia das emergências a axiologia do cuidado é exercida às alternativas possíveis. Esta dimensão ética faz com que nem a sociologia das ausências nem a sociologia das emergências sejam sociologias convencionais (SANTOS, 2004e, p. 25).

Todas são importantes já que não é possível hoje uma epistemologia geral e, como salienta Santos, não é possível hoje uma norma geral, pois a diversidade do mundo é inesgotável, não sendo possível organizar uma norma geral para contemplar toda a realidade. Por isso, os modelos são possibilidades de criação e ajudam a pensar em outras realidades para a dança. E, ainda assim, teremos muito há fazer, pois o universo da dança é imenso.

A nossa proposição caminha para linhas móveis e flexíveis em busca de possíveis conexões. Os parâmetros não reduzem toda a heterogeneidade da dança, uma homogeneidade

que seria novamente uma totalidade que deixaria de fora muitas outras questões. O que está sendo construído nessa escritura poderá servir de inspiração para outras audiodescrições de dança, mas não pode servir como cópia fiel para uma audiodescrição de ballet, danças de salão, moderna, dança do ventre, performances, enfim, das diferentes propostas coreográficas e das tensões que as constituem. Existem coisas singulares na dança, como o fato de ela ser pensamento do corpo, do corpo que dança ser corpomídia, os fatores de movimento, mas para produzir sentido enquanto pensamento e teoria precisa-se fazer o que Boaventura chama de tradução, que é o último ponto da epistemologia do Sul tratado aqui.

A tradução é um processo intercultural, intersocial. Utilizamos uma metáfora transgressora da tradução linguística: é traduzir saberes em outros saberes, traduzir práticas e sujeitos de uns aos outros, é buscar inteligibilidade sem "canibalização", sem homogeneização (SANTOS, 2007, p. 37).

A tradução intercultural é “o procedimento que permite criar inteligibilidade recíproca entre as experiências do mundo, tanto as disponíveis como as possíveis, tal como são reveladas pela sociologia das ausências e pela sociologia das emergências, sem pôr em perigo a sua identidade e autonomia” (Santos, 2004f, 78-79). Esse tipo de tradução possibilita o diálogo intercultural, tanto dos diferentes saberes oriundos do Norte, do Sul, de áreas como dança e neurociência cognitiva, dança e TAV, entre danças, quanto entre culturas – pessoas videntes e pessoas com deficiência visual. A tradução intercultural é o princípio fundamental da epistemologia do Sul, que se baseia no pressuposto: “não há justiça social global sem justiça cognitiva global, ou seja, sem justiça entre os conhecimentos. Portanto é preciso tentar uma maneira nova de relacionar conhecimentos” (2007, p. 40).

Na nossa experiência podemos identificar que existe uma cultura da pessoa com deficiência visual assim como existe uma cultura vidente, que implicam na audiodescrição. Ainda, dentro de cada uma dessas culturas, existem várias outras. Para Silva M. (2009, p. 31), “a cultura da deficiência, portanto, combate a ideia de que a deficiência é intrinsecamente negativa e deixa claro o quanto a própria noção do que é ser deficiente também é um construto social”. Uma pessoa cega só é considerada pessoa com deficiência porque vive numa sociedade vidente. Essa autora cita que se o oposto acontecesse como acontece no conto *The Country of the Blind*, de Herbert George Wells (1911), que retrata a história de Nunez, o personagem de Wells que se perde nas montanhas e vai parar na terra dos cegos, a visão seria um tipo de transtorno. Na terra dos cegos todos estão perfeitamente adaptados, menos Nunez.

Nunez tropeça ao andar no escuro, algo inconcebível naquela cultura, e suas tentativas de lhes descrever o céu e as montanhas ao redor são entendidas como alucinações. Silva M. conta que, para o médico do vilarejo, só há uma solução para o caso de Nunez: remover os olhos do rapaz, que nasceram defeituosos e lhe causam perturbações da mente. Naquele lugar, os cegos viviam separados dos videntes por gerações e, por isso, era difícil perceber como a representação da realidade era diferente.

Acrescenta que, na audiodescrição, é complexo descrever um “arco-íris”, “linha do horizonte”, “transparente” etc. O que vale dizer, uma dançarina de vestido branco entra no palco, principalmente para quem não tem memória visual? Não será a mesma concepção da cor branca que os videntes estão vendo. São duas culturas que veem o branco de modos diferentes, mesmo ele representando uma simbologia social. Uma pessoa no Oriente pode não “ver” o branco da mesma maneira, já que lá essa cor simboliza o luto, a morte e a tristeza.

As diferentes expressões dessa cultura, materializada na linguagem corporal (o dedo indicador que toca os lábios como sinal de silêncio, por exemplo), na simbologia das cores, nos diferentes movimentos da história da arte, na evolução do design e da moda, etc., se constituem em elementos alheios ao universo não vidente e que, portanto, precisam ser traduzidos interculturalmente (SILVA M., 2009, p. 32).

Esse procedimento de tradução intercultural é um processo pelo qual vamos criando e dando sentido ao mundo que não tem realmente um sentido único, é um sentido de todos nós, é uma concepção de dignidade e de consciência humana. A tradução seria feita para permitir uma “desglobalização do local” aplicável tanto ao conhecimento como a práticas sociais.

Parafraseando a Epistemologia do Sul, o ‘Norte Global’ – as Normas de Audiodescrição acabam possuindo um caráter de dominação sobre (também quando nós mesmos seguimos com rigor, sem verificar a diversidade brasileira) o ‘Sul Global’, o que corresponde a uma relação de colonização (o colonizador e o colonizado). Seria uma ingenuidade não olharmos para a situação da aplicabilidade rigorosa das normas sem fazer uma análise crítica.

O Norte oferece grandes embasamentos e deve nos inspirar (e vice-versa), entretanto deve-se estar atento para que a relação não fique em hierarquização do poder, neste caso, poder do campo do conhecimento. Em consonância,

As respostas fracas têm alguma credibilidade no Norte global porque foi neste que mais se desenvolveu o pensamento ortopédico e porque, traduzidas em políticas, são as respostas fracas que asseguram a continuação da

dominação neocolonial do Sul global pelo Norte global e permitem aos cidadãos deste último beneficiar dessa dominação sem que dela se dêem conta. No Sul global, as respostas fracas traduzem-se em imposições ideológicas e violências de toda a espécie no quotidiano dos cidadãos, excepto no das elites que constituem o pequeno mundo do Sul imperial, a “representação” do Norte global no Sul global. Adensa-se, no entanto, no espírito da época, o sentimento de que esta diferença de impactos, apesar de real e abissal, esconde a tragédia de uma condição comum: a saturação de conhecimento-lixo incessantemente produzido por um pensamento ortopédico que há muito deixou de pensar nas mulheres e nos homens comuns (SANTOS, 2008, p. 17).

O Sul é uma metáfora do sofrimento humano gerado pelo capitalismo e que tinha intuito de reinventar a emancipação social indo além da teoria produzida no Norte e da práxis sociopolítica que a mesma subscreveu. As epistemologias do Sul referem-se, então, às discussões sobre o colonialismo e o pós-colonialismo que refletem em duas dualidades abissais: norte e sul, oriente e ocidente. Daí um interesse neste saber de epistemologias, pois vai-se questionar quem produz as normas de audiodescrição, em que contexto e para quem seguir? É preciso questionar, ser ativo e, é claro, não isolar saberes do Sul, e sim articular, levá-los para as discussões do mundo.

Conhecemos a organização que foi instalada para elaboração das normas brasileiras. Para tanto, a ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas) conta com um grupo de trabalho que está reelaborando a norma ainda muito superficial desde o seu início – ABNT NBR 15290, criada em 2005, que se refere à acessibilidade em comunicação na televisão no tocante às transmissões televisivas e aos conteúdos distribuídos em diferentes formatos, como o VHS ou o DVD. Como o termo AD ainda não era muito usado, é substituído por “descrição em áudio de imagens e sons”. Seu texto não se aprofunda em várias questões, imaginem cogitar utilizá-lo para a dança, onde estariam as singularidades, e as vozes dos artistas? Será que existiu uma maior participação dos profissionais da televisão em sua elaboração?

Destaca Santos (2008, p. 5) que “uma epistemologia do Sul assenta em três orientações: aprender que existe o Sul; aprender a ir para o Sul; aprender a partir do Sul e com o Sul”. Buscar por uma epistemologia do Sul nos dá atos de coragem para falar levando em conta o que vemos, as nossas necessidades de políticas e, principalmente, a falta de formação de público, que ainda não é tão sólida – crianças brasileiras, por exemplo, em sua grande maioria, só vão aos teatros em eventos escolares, e isso não acontece só com crianças cegas. O próprio público adulto brasileiro não coloca tanto as idas ao teatro na sua lista orçamentária e, para muitos, realmente não dá para acrescentar mesmo. Enfim, ainda que tenha aumentado a frequência (não sabemos o real aumento) do público, que pode ser reflexo das políticas que

estimulam a fruição e a formação de plateia, ampliando a oferta de bens culturais, a situação de emergência do Brasil não deve ser a mesma nos países do Norte. Uma vez entendida a necessidade do Sul, sem isolá-lo, podemos seguir listando os parâmetros introdutórios.

Consideramos os conhecimentos do Método de Rudolf Laban que possui uma terminologia ampla e de experimentação para auxiliar a verbalizar o movimento, contudo, para não repetir equívocos que permitem uma compreensão manchada, usamos muito mais outros jeitos durante as oficinas de dança na Associação Baiana de Cegos para falar dos conceitos similares aos de Laban. A mesma estratégia foi adotada na criação do roteiro, que veremos no horizonte metodológico.

A obra o “Dicionário Laban”, da professora/dançarina/coreógrafa e pesquisadora de dança Lenira Rengel (2003), é o resultado de 22 anos de estudos e inicia um novo ciclo de Laban no Brasil. Apesar de bastante usado no campo da dança, parece ser a primeira vez que o dicionário se apresenta em estudos de AD no país. Apresenta, em ordem alfabética, verbetes numerados e as definições, com seu significado isolado. Existe uma sugestão de consulta que é um procedimento didático importante para apresentar primeiramente os pontos cruciais da teoria de Laban.

Rengel, que obteve aulas com a Mestre Maria Duschenes – introdutora do Método Laban no Brasil, nos ensina a ter a leitura de Laban, assim como de vários estudiosos do movimento e da dança, aplicando no corpo. Continua expressando, que não dá para saber Laban²⁸ apenas lendo; precisa-se experimentar e analisar para compreender, de forma mais ampla, os fatores de movimento e o que é chamado de descrição do fator, qualidade do fator, informação do fator de movimento e tarefa do fator de movimento.

Como ele pesquisava o movimento, não necessariamente o movimento de dança, apesar de bailarino e coreógrafo, seus estudos são complexos e seu método atua em diferentes campos, como artes, saúde, educação, indústria. Os fundamentos de Laban para compreensão do movimento, que são base de sua Eukinética, são o esforço ou a expressividade, pois o esforço, para ele, não tem conotação de força. Assim, chamou de eukinética as qualidades dinâmicas, fatores e/ou elementos do movimento, como os fatores fluxo, peso, espaço (foco) e tempo. “O fator fluência não é condicionante para a ação básica, pois qualquer que seja a

²⁸ O termo descrição refere-se à definição. O termo qualidade refere-se a atributos que indicam o como do movimento, distinção diferente da de ordem quantitativa ou mensurável. O termo informação refere-se ao aspecto de participação da atitude interna no movimento. O termo atitude refere-se ao uso da qualidade subjetiva do movimento (entendendo subjetivo como pessoal, individual), refere-se a uma intenção “interna”, a uma atitude “interior”, mas que se manifesta em movimento “exterior”. Interior e exterior acontecem juntos. Quando Laban falou de atitude interna foi para frisar que o movimento acontece dentro também. O termo tarefa refere-se ao aspecto que o fator de movimento auxilia a desenvolver na pessoa (RENGEL, 2004b, p. 11-12).

qualidade da fluência, a ação acontece” (RENGEL, 2003, p. 24). Define como Corêutica, nomeada também de harmonia espacial, o estudo da organização espacial dos movimentos, que forma as relações geométricas entre o corpo e o espaço dinâmico, incluindo o que chama de dimensões, diagonais e planos, para a ativação do espaço tridimensional ao redor do corpo.

Para começar a entender a relação dos estudos de Laban com AD de dança, acreditamos que o caminho mais plausível agora é focar na explicação da Eucinéutica e falar por outros modos quando tratar da organização espacial dos movimentos (Corêutica). Para tanto, temos que compreender os conceitos da eucinéutica. Então, com a classificação desses fatores, que compõem qualquer tipo de movimento, “em maior ou menor grau de manifestação”, podemos conhecer assim:

[...] para a palavra peso, é comum ouvir intensidade, força, energia, tensão. Todas fazem parte de peso, não é mesmo? É possível afirmar que Laban discriminou essas quatro palavras amplamente abrangentes para falar do “alfabeto” das manifestações de movimento. Acrescentando mais exemplos, com o intuito de mostrar a abrangência das quatro palavras, podemos pensar que: fluência abrange expansão, projeção de sentimentos e/ou emoções, contenção, etc.; espaço abrange linhas, formas, volumes, retas, curvas, direto, sinuoso, etc.; tempo abrange ritmo, duração, pulsação, etc (RENGEL, 2004a, p. 10-11).

A fluência é o primeiro fator observado no desenvolvimento da pessoa. Num bebê é possível ver fluência se manifestando com gradações, percebem-se movimentos de expansão e contração. O conceito de fluência tem duas formas qualitativas básicas de ser experienciado, assim denominadas: livre e/ou liberada: como fluente, abandonada, continuada e expandida; controlada e/ou contida e/ou limitada: como cuidadosa, restrita e contida. “A tarefa do fator fluência é a integração. A integração do movimento traz sensação de unidade entre as partes do corpo”.

A fluência apoia a manifestação da emoção pelo movimento, pois os extremos ou as gradações e/ou nuances entre um alto grau de abandono do controle ou uma atitude de extremo controle manifestam no movimento os aspectos da personalidade que envolvem a emoção (RENGEL, 2004c, p. 13).

O Fator de movimento espaço é o segundo fator observado na pessoa; trata do indivíduo que se movimenta e seu movimento no meio ambiente. Pode acontecer de forma direta (um único foco no espaço) ou flexível (multifoco). Para compreender esse fator, a forma direta habitualmente é empregada com movimentos retos e lineares, sem torções dos membros e do tronco. Relaciona-se à direção periférica do movimento (lembre-se de uma

valsa, do balé clássico). Já a atenção flexível no espaço frequentemente é empregada com movimentos torcidos. Respectivamente,

Relaciona-se à direção periférica do movimento (lembre-se de uma valsa, do balé clássico). Relaciona-se à direção central do movimento (lembre-se dos movimentos da capoeira). Tarefa do fator espaço é a comunicação. A comunicação que faz a pessoa se relacionar com o outro, com o mundo à sua volta (RENGEL, 2004d, p. 13).

O peso é o terceiro fator de movimento observado no desenvolvimento da pessoa e ajuda na captura da verticalidade. As qualidades são leve e firme, com todas as nuances de peso possíveis entre essas polaridades.

A tarefa do fator peso é auxiliar na assertividade, isto é, ajuda na afirmação da vontade. A assertividade dá estabilidade à pessoa, proporciona segurança (pense como é importante conseguir transportar nosso corpo sem ajuda do outro). O peso informa sobre a sensação do movimento. Peso traz ao movimento um aspecto mais físico da personalidade (*id.*, 2004e, p.14-15).

O tempo é o último fator a ser observado no desenvolvimento da pessoa. Possui duas formas qualitativas básicas de ser experienciado: sustentado e súbito, que podem ser ditos como lento e rápido. Rengel enfatiza que Laban preferia os termos sustentado e súbito por acreditar que rápido e lento são termos quantitativos, enquanto sustentado e súbito produzem uma atitude interna de sustentação ou de aceleração do tempo, isto é, de aspectos qualitativos.

O tempo traz ao movimento um aspecto mais intuitivo da personalidade. A tarefa do fator tempo é auxiliar na operacionalidade, isto é, na execução. O tempo informa sobre intuição, decisão, quer dizer, para lidarmos com o tempo estamos sempre decidindo: ou fazemos agora ou já passou; ou fazemos depressa ou sustentadamente (*id.*, 2004f, p. 15-16).

No tocante à AD de dança, o audiodescritor *Joel Snyder*, em parceria com a analista de movimento certificada *Esther Geiger*, estão se dedicando aos estudos na Análise de Movimento de Laban para fazer as anotações que permitirão ter algum entendimento das escolhas tradutórias e da linguagem utilizada. Não é surpresa o uso das oito combinações de ações corporais básicas na dança, tampouco a descrição delas, todavia a associação (em construção) do estudo de AD com o método labaniano, em parceria com alguém que compreende de movimento, de fato só é possível identificar nas investigações de *Geiger*.

Segundo Snyder (2011), “o que os dois conhecimentos têm em comum é a observação específica e a necessidade de objetivar as formas de olhar a fim de encontrar mais maneiras de

dizer o que estamos vendo”. [...] “o que a abordagem AML lhes oferece é um *spectrum* visual expandido e um vocabulário mais específico para descrever os movimentos” (p. 10). Acrescentamos ser bom lembrar que não são apenas os movimentos, muitas outras coisas estão na trama de uma obra de dança. Há muitas formas de descrever uma bailarina em um cisne branco, mas a bailarina (cisne branco) abre as asas de um modo específico, para criar as imagens específicas que não necessariamente precisam ser imitadoras das que o corpo que dança faz (mesmo porque cada corpo é um e não produzimos cópias fiéis, apesar de conseguirmos imitar muito bem), devemos usar vocabulários que cheguem próximos ao que estamos vendo, de maneira clara. Não é uma tarefa fácil, é de muita responsabilidade, mas aos poucos vamos ampliando na medida em que fazemos.

Como a AD de dança ao vivo acontece no tempo momento em que se dança, os audiodescritores devem ser claros e específicos para não ficar em tempo diferente da cena; em outras palavras, é preciso uma sincronia temporal. Pelo fato de não ter tempo para descrever tudo o que nossa percepção consegue captar (compreendendo que o “tudo” da percepção é a representação, é parte, e não o absoluto), os audiodescritores necessitam encontrar palavras concisas, criativas e imagéticas a fim de projetar imagens no ouvinte, por esses motivos as combinações das qualidades de esforço dos três fatores condicionantes para a ação básica – espaço, peso e tempo, são importantes, pois com elas notaremos que são **Oito Ações Corporais Básicas**, a saber:

- 1- Torcer: sua qualidade de espaço é flexível; sua qualidade de peso é firme; sua qualidade de tempo é sustentada.
- 2- Pressionar: sua qualidade de espaço é direta; sua qualidade de peso é firme; sua qualidade de tempo é sustentada.
- 3- Chicotear: sua qualidade de espaço é flexível; sua qualidade de peso é firme; sua qualidade de tempo é súbita.
- 4- Socar: sua qualidade de espaço é direta; sua qualidade de peso é firme; sua qualidade de tempo é súbita.
- 5- Flutuar: sua qualidade de espaço é flexível; sua qualidade de peso é leve; sua qualidade de tempo é sustentada.
- 6- Deslizar: sua qualidade de espaço é direta; sua qualidade de peso é leve; sua qualidade de tempo é sustentada.
- 7- Pontuar: sua qualidade de espaço é direta; sua qualidade de peso é leve; sua qualidade de tempo é súbita.
- 8- Sacudir: sua qualidade de espaço é flexível; sua qualidade de peso é leve; sua qualidade de tempo é súbita (RENGEL, 2003, p. 24).

A partir de um resumo da analista de movimento, Snyder (2011, p. 12-14) organizou uma lista de palavras de orientação ainda restrita para audiodescritores – um vocabulário. Vejamos na síntese por categorias:

Categoria Número 1: Alguns verbos básicos que denotam uma ação específica – andar, pisar, correr, pular, saltar, passar por cima de, galopar, girar. “Estas palavras dizem o que a pessoa que se movimenta está fazendo. Os audiodescritores precisam ser sucintos, mas também específicos”. Como é a forma de andar?

Categoria Número 2: Dinâmica do movimento – relativo a fluxo (fluir, progredir, afluir, mover-se como as ondas, ceder, afrouxar, entesar, resistir, apertar); relativo a tempo (competir em corrida, voar, arremessar-se, trotar, lançar com ímpeto, acelerar, andar depressa, apressar-se, sair às pressas, correr, adiantar, debandar, girar rapidamente, passear, arrastar-se, trotar, hesitar, saracotear, desacelerar, demorar-se, perambular, fazer cera); relativo à força²⁹ (pisar duro (de raiva), colidir, espatelar-se, caminhar penosamente, caminhar lenta e pesadamente, caminhar pesada e ruidosamente, andar lenta e descoordenadamente, tremular, andar na ponta dos pés, voar rapidamente); sobre foco (enfiar, encontrar o caminho de volta – com um equipamento, marchar, trilhar, rastrear, seguir, vaguear, avançar dando voltas – costurando entre carros, explorar, vistoriar). Snyder destaca também os verbos que trazem a combinação das ações, que podem ser vistos e analisados na sua referência. Alguns deles: mover-se para lá e para cá; mover-se como as ondas, ser arrastado pela correnteza e voar rapidamente.

Categoria número 3: espaço (direção espacial ou caminho) – entrar, aproximar-se, chegar, circular, navegar, circunavegar, mover-se em sentido lateral, dar um passo, dirigir-se cuidadosamente para, meandrar, vagar, ziguezaguear, mover-se em ângulo, andar ao léu, mover-se em forma de espiral, orbitar, seguir, progredir, deslizar, atravessar, evadir-se, invadir, perseguir, cassar, virar-se.

Categoria Número 4: Forma³⁰ corpórea ou atitude – “A ideia principal está contida na maneira do personagem realizar sua forma corporal em relação ao ambiente na medida em que se locomove”, avançar, recuar, seguir sinuosamente, rastejar, contorcer-se, escorrer lentamente, mancar, serpear, andar como os patos/gingar, desfilar, mover-se com grande esforço, entrelaçar-se, enroscar, balançar, rebolar.

Ao final, apresenta **Verbos de Combinação de Ideias**, muitos deles combinados às categorias:

²⁹ A partir do estudo do dicionário Laban preferimos chamar de peso e sua qualidade leve ou firme.

³⁰ O conceito de Forma por Warren Lamb significa a configuração que o movimento toma no espaço tridimensional. Este conceito passou a ser associado ao termo Esforço, formando o Sistema *effort/shape* – esforço/forma. Lamb fundamentou o conceito de esforço com base nas codificações de Laban. “Lamb criou um conjunto de sinais para *shape* que se referem a *effort*, ampliando mais ainda os diagramas de Laban” (RENGEL, 2003, p. 101).

(Espaço e Dinâmica) mergulhar, arremessar, jogar (navio), sair depressa, caminhar com afetação, precipitar-se, escapar, mover-se de modo desajeitado, aproximar-se silenciosamente, cravar, passar levemente sobre, andar com passos largos. (Espaço e Forma Corpórea) inclinar-se, querenar-se, deslizar, andar a passos rápidos, mover-se em sentido lateral. (Espaço e Ação corporal) escorregar, tropeçar (forma corpórea e dinâmica) sacudir, retirar-se de maneira furtiva, andar de modo afetado ou pomposo, tropeçar, sair depressa (ação corpórea e dinâmica) rodopiar, girar, tropeçar, marchar (espaço, dinâmica, forma corpórea) andar furtivamente, rastejar (SNYDER, 2011, p. 14).

Snyder conta que o vocabulário ofereceu as palavras para descrever os movimentos que acontecem em cada apresentação de dança da *Axis Dance Company*, situada em Oakland, na Califórnia. O vocabulário permitiu encontrar a “história” de cada coreografia, existindo ou não uma trama narrativa. Durante a elaboração do que ele chama de *script* da AD, o foco esteve em encontrar a “história” que contava: (p. 16) “Qual a ideia principal a dança comunica ao espectador/qual é a essência da dança? Essa “história” que ele põe não é a de encontrar os significados para os gestos, embora se possa descrever o movimento. Reafirmamos, novamente, não é da natureza da dança apresentar nos movimentos uma história de algo esclarecedor, mesmo num repertório clássico. Preferimos falar de singularidades da dança, pois compartilhamos do conhecimento de que não existe uma essência.

Com base nos referenciais ressaltados nos diálogos deste capítulo e nos capítulos anteriores, destacamos que nossa proposta tem como inspiração no que diz respeito ao entendimento da escrita do roteiro a recriação/transcrição de Haroldo de Campos. O transcriador, neste caso, o audiodescritor, recodifica a informação, inventa, cria paralelamente e, dentro do impulso criador de “partida” – a dança. Este pensamento de recriação é pertinente na proposta, pois foi o despertar da reformulação do conceito de intersemiótica de Júlio Plaza, que não envelheceu, pelo contrário, faz alusão inclusive ao início da criação da poética de AD de dança.

Outro aspecto de destaque é uma urgência de pensamento, que se refere a “mudanças de imaginário”, e que se faz vívida por uma epistemologia do Sul, em que a ideia do universal generalizante das Normas não impera. A proposta que segue não pretende alcançar infalivelmente um modelo, nem sugere uma postura de combate a outras epistemologias, sejam do Norte ou não; trata-se apenas de tentar subverter modos de entendimentos de mundo que compreendem o outro como inferência de nossas práticas e das nossas ações.

Por uma poética de audiodescrição de dança busca sempre o encontro com o outro, seja ele quem for. Um outro que revela a pessoa que tem deficiência visual não apenas como

consultor de roteiro, mas também como cocriador do processo da AD e como espectador de dança, que modifica e é modificado. Uma rede que tece aprendizados ininterruptos, que busca fazer do “entre lugar” uma ecologia de saberes onde o lugar é de todos os saberes que são chamados para converter-se em experiência transformadora.

A proposta: referenciais, tipos e parâmetros iniciais para os primeiros passos da Poética de Audiodescrição de Dança:

a) pensamentos para a dança como sugestão para audiodescritores:

- “A dança é o pensamento do corpo”, Helena Katz;
- A Teoria do Corpomídia, Helena Katz e Christine Greiner;
- Os pensamentos de Imagens de dança ações do/no corpo de Adriana Bittencourt, que se afina com as investigações da neurociência cognitiva de Antônio Damásio;
- O Dicionário Laban, Lenira Rengel;

b) tipos de AD de dança: ao vivo (como acontece mais) ou gravada (com a gravação da AD em estúdio mixado ao DVD do festival coreografado):

- AD de obras coreografadas pedem roteiros estruturados e ensaiados, princípio da poética no qual o audiodescritor aprende a selecionar as informações com estudos, recriando a partir da obra de “partida” (a seleção depende da familiaridade com a dança, historicidade que traz, própria maturidade com AD, memória atualizada, percepção etc.);

- AD de estruturas coreográficas abertas à improvisação ou Contato-improvisação pedem roteiros e ensaios abertos ao improviso, princípio da poética que possui estruturas mais flexíveis e que se rearranjam a partir de coreografias e acordos corporais entre dançarinos, compondo com improvisações no ato do acontecimento;

- AD de obra com improvisação em “tempo real” não há roteiros fixos, apenas algumas informações para colecionar que podem ser observadas nos processos artísticos (como o que parece repetir em uma dançarina, como se relaciona o grupo, os modos de organização etc.), princípio da poética que o audiodescritor precisa também de improvisação, pois não há um produto elaborado pronto, neste caso, precisa rearranjar de outros modos, compondo no ato que acontece. Apesar do caráter aleatório, não opera com liberdade total, pois o corpo só irá compor o que já conhece; para tanto, o audiodescritor terá de colecionar experiências de fazer AD de dança para agir.

c) os Parâmetros iniciais elencados para construir um modelo a partir da cena da obra de dança “Pequetitas Coisas Entre Nós Mesmos”:

- Movimento: entendido por Laban como Fatores do Movimento (fluência, espaço, tempo e peso), incluindo as ações corporais básicas e os verbos de combinações de ideias;

- Corpos dançantes: forma corpórea e figurinos dos dançarinos;
- Níveis: na instância de uma parte do corpo em relação à articulação na qual acontece o movimento (alto, médio ou baixo) e na instância do corpo todo em relação ao espaço geral (usamos mais essa segunda instância);
- Ritmo-tempo: origina-se dos ritmos produzidos pelos movimentos corporais;
- Espaço: direção espacial ou caminho e espaço cênico – palco, iluminação, cenário e materiais cênicos.

Considerações importantes: na AD ao vivo o tempo real não se restringe ao que acontece no momento atual, de agora. Tempo real é contínuo e descontínuo, envolve lembranças, projeções, atitudes, emoções. Todos os tipos devem ponderar o que pode ocorrer de eventos que não compõem as cenas da obra (mesmo nos roteiros estruturados), não somente dos acontecimentos imprevisíveis, que podem acometer um dançarino em determinado momento da cena, por exemplo, uma queda não prevista, um esquecimento de um passo e outros, mas do próprio fazer dele ao vivo que nunca será idêntico aos ensaios, é outro estado corporal quando ele se apresenta.

5 HORIZONTE DA PESQUISA: METODOLOGIA

Poucas pesquisas sobre audiodescrição de dança são desenvolvidas em nível internacional e, na esfera nacional, até onde temos conhecimento, esta é a primeira dissertação que trata especificadamente do assunto. É digna de nota a pesquisa de Joel Snyder, que traz a lista de orientação a partir da Análise de Movimento Laban e a pesquisa de recepção de Eliana Franco, que versa sobre a necessidade da criação de diretrizes no Brasil e relata a experiência da AD no espetáculo *Os 3 Audíveis*, realizada pelo grupo TRAMAD, seguida de apresentação em Montpellier, França. É quase raro o número de artigos de audiodescrição de dança publicados e apresentados em comunicação oral e demonstrativa, assim como são escassas pesquisas acadêmicas com testes de recepção e/ou com construção de roteiros para os primeiros parâmetros para a dança.

As pesquisas, cujo escopo aborda a audiodescrição de um modo geral, não fornecem subsídios para que os primeiros parâmetros brasileiros sejam sugeridos para a dança, pois não trazem referenciais teóricos específicos de dança. Aventura-se ao risco, devido à escassez de estudos, que regras estabelecidas para todo tipo de produto audiodescrito, desenvolvidas em outros países, sejam implantadas com rigor sem qualquer mapeamento com artistas envolvidos e com poucos dados junto ao público-alvo, ao invés de serem usadas como fonte de inspiração para a criação de modelos específicos com parâmetros para a dança, que levem em consideração as vozes dos envolvidos e suas diferenças, além de todos os nossos contextos de arte e plateia como a formação de público. Atreladas a esse fator, há confusões na área da dança sobre o funcionamento da audiodescrição, isso quando não se desconhece completamente sobre o tema, o que, de certa maneira, acaba diminuindo as possibilidades de envolvimento de artistas da dança com o assunto.

Devido ao período ainda incipiente das pesquisas acerca do conteúdo no país e em virtude de poder falar também do nosso lugar - dança, vimos uma carência de estudos sobre a criação do roteiro de audiodescrição de dança construído com um grupo de pessoas com deficiência visual a partir das experimentações da cena no corpo. Assim, construímos o roteiro junto ao público não vidente, encontrando pelo movimento as descrições de cada participante, que se tornou mais que um consultor, foi cocriador, tendo o direito de coautoria na obra audiodescrita.

Além disso, como são pouquíssimos os teatros que ofereciam espetáculos de dança constantemente, foi preciso dar prioridade ao estudo desse tipo de arte cujo caráter

predominante é o visual. Como as danças contemporâneas estão tão em evidência, principalmente por darem outras roupagens à arte e por tentarem desvestir pensamentos universalizantes, priorizou-se a dramaturgia do Grupo X de Improvisação em Dança, para o qual a audiodescrição já era familiar devido à sua parceria em 2008/2009 com o TRAMAD (Projeto TRAMADAN – Tradução, Mídia, Audiodescrição e Dança). A obra foi escolhida após ter assistido a uma apresentação de *Pequetitas Coisas Entre Nós Mesmos*, que imediatamente causou-me impressões e lembranças pelos arranjos musicais de samba e tango e por todos os momentos de presença na ausência que remetiam a algo vivido. Igualmente, o contexto da obra conversa com as propostas do Acesso em Trânsito Poético, que ajudou a ministrar as oficinas de dança com os participantes. A obra de dança escolhida atendeu os critérios e impulsionou para a empreitada de descobertas.

Para a aproximação com o seu contexto e antes de contatar os participantes, tivemos como metodologia:

- Primeira apreciação da obra no Teatro Solar Boa Vista, em 2011, seguida da análise da configuração da obra para a disciplina de Mestrado – Análise e Configurações da Dança;
- Segunda apreciação com ensaio de audiodescrição para obter as vozes de dançarinos (alguns videntes artistas da dança ou envolvidos com ela ouviram a AD e após foram gravadas entrevistas com as respectivas opiniões; não houve espectador com deficiência visual) no Espaço Xisto Bahia, no 2º Encontro O Que é Isto? de dança em 2011;
- Acompanhamento das postagens do blog do Grupo X no que se refere à obra nos anos 2011 e 2012; algumas oficinas de contato-improvisação com o Grupo X desde 2010 e conversas informais pelos ambientes de dança com dançarinos do grupo desde 2011;
- Participações de cirandas em que o grupo esteve comprometido com propostas acessíveis e leituras no Grupo Poético da Diferença;
- Apreciações do registro do vídeo disponível na internet e acompanhamento do processo criativo, bem como a escuta das músicas, sempre que possível, para criar conectividade³¹.

Assim sendo, realizou-se uma pesquisa de natureza qualitativa, uma vez que estimulou os participantes a colaborar, interpretar e construir juntos o roteiro de audiodescrição da cena a fim de costurarmos os primeiros parâmetros no que diz respeito aos elementos constitutivos

³¹ Conectividade é o parâmetro sistêmico que aponta para a capacidade dos elementos que compõem o sistema ligarem-se entre si e de sistemas em formação (protossistemas) estabelecerem-se em um ambiente (SILVA H., 2009, p. 56). Opera na seleção de novos elementos, em outras palavras, para que um elemento integre a composição (outro parâmetro sistêmico) do sistema é necessário que estabeleça, no mínimo, uma conexão com outro elemento que faça parte do agregado, que pode ser adereços, luz e tudo que entrar na composição (SILVA H., 2009).

em cenas de obra de dança. A pesquisa qualitativa se caracteriza pela abertura de perguntas buscando o aprofundamento por familiaridade, convivência e comunicação, além de tentar preservar a dinâmica, enquanto analisa e formata flexivelmente os fatos (DEMO, 2000).

Tal natureza de pesquisa não requer métodos estatísticos e considera a interpretação dos fenômenos no processo, por esse motivo se valeu de diferentes instrumentos de coleta de dados: entrevistas de discussão de grupo (roda de entrevistas compartilhadas em cada oficina e na apresentação da cena audiodescrita como teste), observações realizadas durante ou após as oficinas, anotações no diário de campo, perguntas disparadoras durante as oficinas e observações durante a cocriação da cena do roteiro de audiodescrição. Foi possível também o registro de fotos de alguns momentos e os encontros foram registrados (filmagem), o que possibilitou uma análise com mais precisão dos fatos ocorridos e das interações ao permitir o olhar por diversas vezes sobre o fenômeno. Além disso, materiais como aparelho de som, notebook, câmera digital e materiais das oficinas de dança auxiliaram no horizonte metodológico.

A metodologia desenvolvida possibilitou, então, que a cada oficina um bate-papo fosse realizado com entrevistas de discussões, que serviram para incentivar os participantes a relatarem o que havia de questões das audiodescrições das curtas performances das monitoras do Acessibilidade em Trânsito Poético ou das performances que alguns desenvolveram livremente a partir do conteúdo proposto nas aulas.

Muitas vezes, durante os experimentos, foi necessário conduzir os laboratórios criativos de dança, nos colocando como observadores, pois era preciso dar orientações – interferir com indicações expressadas verbalmente no que estava ocorrendo. As perguntas não foram aplicadas como questionários, e sim, durante as oficinas de dança – improvisações e contato improvisação, na medida em que se exigia dos participantes as descrições dos movimentos para o roteiro.

5.1 CONTEXTO DA PESQUISA: *PEQUETITAS COISAS ENTRE NÓS MESMOS* – GRUPO X DE IMPROVISAÇÃO EM DANÇA

O corpo é sempre mediação e toda mediação é uma tradução, o que implica em uma margem de redução. Isso significa que algum aspecto do objeto pode não ser revelado, e aquilo que se vê do objeto é sempre parcial, aproximado, não sendo jamais a realidade dada tal qual. Isto se dá em todas

as instâncias da vida. Ações do corpo que envolvem processos cognitivos de construção de pensamento, como é o caso da percepção de imagens, estão intrinsecamente relacionadas com as possibilidades de cada estado do corpo. A cada etapa de nossa vida somos uma coleção de informações que vai se modificando. Assim, em cada momento, interagimos de modos específicos com o ambiente. Lembrando sempre que o que o corpo consegue perceber do fluxo informacional no qual está envolvido, seja lá qual for sua percepção, nunca é a realidade dada, apenas uma parte dela (CORREIA, 2007, p. 55-56).

É impossível perceber a totalidade da obra de dança para audiodescrever, pois o corpo não dá conta de perceber todas as instâncias, percebe aquilo que está no seu campo e o que colecionou. O corpo percebe através de imagens construídas como padrões mentais provenientes dos sentidos visuais, olfativos, gustativos e sômato-sensitivos. “O que o sujeito percebe não são cópias exatas dos objetos, mas sim imagens das interações que são possíveis entre ele e o ambiente ao redor” (CORREIA, 2007, p. 56-57).

As imagens de *Pequetitas* acionaram mecanismos nos nossos estados de corpo ajudando a criar mapas no cérebro que, por sua vez, identificaram o que se encontrava no exterior (obra de dança) e todas as relações assumidas no tempo e espaço. Os mapas foram recordados no banco de memórias todas as vezes que interagíamos com esse objeto (a cena da obra). Quando havia uma ausência de identificação, o cérebro procurava uma saída com aquilo que dispõe tanto para formar quanto para refinar ações.



Figura 9: Grupo X de Improvisação em Dança (Edu O e Viviane Fontoura), Salvador (BA).
Fonte: Foto - Marina Alfaya. Acervo do Grupo X.

As alterações nos mapas cerebrais refletem o fato de nós mesmos nos encontrarmos em contínuo movimento, aproximando-nos ou afastando-nos do objeto para obter controle das nossas atividades (DAMÁSIO, 2010). Ao aprender mapas como imagens, conseguimos manipulá-las e aplicá-las para o raciocínio, atributo da consciência que permite compreender as imagens do tipo não verbal para ajudar a expor os conceitos que correspondem a palavras.

Apesar de tudo isso, o cérebro, sobretudo em tempo reduzido e com intensidade de fluxo de dança, apenas capta informações que têm identificações e não está impune às “falsas” (falsas porque não são reais, são representações da realidade) descrições que muitas vezes não temos a consciência de percebê-las. Isso é algo tão natural do corpo que, mesmo nos audiodescritores mais experientes, as imagens de dança são sempre parciais e especulativas, pois o comportamento que se vê no dançarino é a exposição para fora de algo que foi construído dentro, apesar de os pensamentos partirem das redes de relações. A imagem que se vê é de um dentro, portanto, é singular (CORREIA, 2007, p. 60).

Quanto mais se estudava a obra, mais se sentia a necessidade de reescrever a cena escolhida. E, na medida em que se percebiam as imagens, desde as simples até as não tão claras na mente, mais conseguíamos discriminá-las tornando-as mais próximas do que se chama representação. Com certeza, não reescreveríamos agora do mesmo modo que fizemos há meses atrás, pois já adquirimos um pouco mais de eficiência para poder escolher e equilibrar o vocabulário dessa representação. Ninguém fica na ponta dos pés tão bem equilibrado sem ter passado por processos anteriores, que envolvem inclusive o que se chama de erros. Portanto, para fins didáticos, para fortalecer a conectividade do processo e refinar o que já se alcançou, foi preciso trazer alguns aspectos da obra que nos moveram durante esse tempo.

O Grupo X de Improvisação em Dança foi fundado em 1998 e desde então está dedicado à criação e pesquisa artística, teórica e educacional em torno de questões ligadas à acessibilidade e de reflexões pertinentes à investigação e configuração em dança contemporânea que tenha a improvisação cênica como eixo aglutinador. Em 2002 o grupo iniciou uma segunda fase com a direção de Fafá Daltro e desde 2003 o grupo vence editais para a manutenção do elenco, programa de residências e circulação de obras com acessibilidade, incluindo a LIBRAS (Língua Brasileira de Sinais) e a AD.

Em 2011 o grupo cria *Pequetitas Coisas Entre Nós Mesmos*, uma obra em processo que tem o início fora da sala do teatro. Composta pelos dançarinos/coreógrafos Edu O, Viviane – Vivy Fontoura, Hugo Leonardo e ocasionalmente Fafá Daltro. Quem entra no

espaço onde a obra será apresentada vê de imediato Edu O³² (sem a cadeira de rodas) pendurando recadinhos e fotos num caminho de varais feitos de barbante que se cruzam e quase tocam o chão e Vivy³³ com uma bacia de alumínio repleta de pipoca comendo e oferecendo para quem vem chegando. Pipocas espalhadas que desenham caminhos no chão, canetas e pequenos papéis ficam também no chão para quem desejar deixar um recadinho e colocar nos varais. Algumas pessoas ficam por ali, enquanto outras já decidem entrar na sala do teatro e há quem se dispersa, fica na dúvida se eles estão arrumando os materiais cênicos porque se atrasaram ou se já é o espetáculo.

Dentro da sala de teatro o dançarino Hugo Leonardo³⁴ já está em cena, à frente do palco, em pé e dançando com a mão direita dentro de um elástico branco (eles podem mudar a cor) que o liga a uma cadeira sobre o palco. Várias ações acontecem, com entradas e saídas dos dançarinos e os materiais cênicos não estão presentes ou são levados ao palco por nada.

Os dançarinos Edu O³⁵ e Hugo Leonardo³⁶ escreveram o que *Pequetitas* representa para eles. Fafá Daltro³⁷, por sua vez, postou como release:

Pequetitas coisas... Não me falta cadeira nem bacia, não me falta sofá, só falta você sentada na sala, só falta você estar, só falta o seu pé descalço para pisar, para as janelas se abrirem pra mim. Balançando as cores no varal, até o teto tá de ponta-cabeça. A casa é sua, abajur, sala de jantar, não me falta o tempo que passa, só não dá mais para tanto esperar, o peso desse relógio. Eles continuam sentados na bacia (EDU O).

Criar e levar ao palco “Pequetitas” foi como uma festa para amigos irmãos em casa. Bons vinhos, iniciativas que se somam na cozinha, quartos invadidos, livros e discos derrubados, móveis arrastados, apitos de telefones diversos, humor e ternuras ecoando ecoando. Pessoas presentes, mesmo quando não comparecem. Fafá em Barcelona, Diane em Buenos Aires,

³² Mestrando em dança pelo PPGDANCA – UFBA (Universidade Federal da Bahia). Graduou-se no curso de Bacharelado em Artes Plásticas em 2001 pela Escola de Belas Artes da UFBA e concluiu Especialização em Arteterapia pela UCSAL em 2004. Estreou carreira de dançarino com o Grupo Sobre Rodas...? em 1998. Em 1999 começou suas pesquisas junto ao Grupo X de Improvisação em Dança. Participa desde 2010 até setembro de 2012 do projeto Unlimited, da Candoco Dance Company-Inglatera, para apresentações na China e nas Olimpíadas Culturais de Londres.

³³ Dançarina do Grupo X, bailarina clássica e graduada em licenciatura em dança pela Universidade Federal da Bahia. Monitora do Acessibilidade em Trânsito Poético e integrante do Grupo de Pesquisa Poética da Diferença.

³⁴ Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia e Mestre pelo Programa de Pós Graduação em Dança na mesma Universidade. Pesquisador e artista no Grupo de Pesquisa Poéticas Tecnológicas Corpoaudiovisual, dirigido por Ivani Santana, desde 2006, e Dançarino do Grupo X de Improvisação em Dança, direção artística de Fafá Daltro, desde 2002. Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&id=K4717890P6>>. Acesso em: 10.dez.2012.

³⁵ Disponível em: <<http://monologosnamadrugada.blogspot.com.br/2011/04/convite-aos-amigos-pequetitas-coisas.html>>. Acesso em: 07. jun.2011.

³⁶ Disponível em: <<http://www.hugo-leonardo.com/2011/11/espetaculo-pequetitas-coisas-entre-nos.html>>. Acesso em: 07. jun.2011.

³⁷ Disponível em: <<http://www.moodle.ufba.br/mod/forum/discuss.php?d=69636>>. Acesso em 07. jun.2011.

Ricardo e Andréa a caminho dos Estados Unidos, Iara cuidando da família, Vitor na dissertação de mestrado. No palco, com nossos laços afetivos elásticos, eu, Edu e Vivy. Trocando recadinhos de geladeira na convivência poética e fraterna, reconhecendo em nós o tempo que tem amadurecido cada um, nos ritmos de estar e não estar juntos. Sendo nós mesmos. A dançarina Elke Siedler postou em meu facebook a sua impressão: “Um misto de melancolia e felicidade de sermos singulares nesta vida!”. Fechou (HUGO LEONARDO).

Onde nossos olhares se cruzam... e vão além? Em nosso dia a dia vivido e recheado de experiências humanas, pouco a pouco vamos descobrindo detalhes do corpo do outro que nos encantam. Nos jeitos e trejeitos dos movimentos alheios encontramos as possibilidades do diálogo. Trocas de experiências interruptas. Agregamos diversos modos de ser filtrando o que mais nos aproximam, ou quem sabe, o que mais nos afastam. Inspirados e invadidos pelo outro nos tornamos instáveis. O nosso sucesso está em lidar com os desequilíbrios que nos são propostos. Tempo vai, tempo vai, tempo vai... O outro, um mundo de inspiração, de cheiros, sabores e cores... Essa proposta é uma incursão no universo do corpo do outro que está em mim (FAFÁ DALTRO).



Figura 10: Grupo X de Improvisação em Dança (Edu O e Viviane Fontoura), Salvador (BA).
Fonte: Foto - Marina Alfaya. Acervo do Grupo X.

Como podemos observar, a obra para esses três dançarinos parece refletir em sentidos da presente ausência que se instala e os impulsionam nos processos criativos. As lembranças se tornam vívidas com os objetos, gestualizações, os jeitos e os trejeitos que cada um plantou no outro. As ligações afetivas ilustradas pelo longo elástico presente nessa figura, a vontade do querer o outro perto e a memória desse outro em si ganham forma e sentidos diferenciados

em cada um. O público é convidado a contemplar os sentidos da obra através do que ele se identifica e não com o que a obra significa. Outras questões nunca serão visíveis a olho nu como o movimento interno que promove as reações químicas, acionando um grupo muscular que reverbera nas qualidades de movimentos.

A opção por uma cena não comprometeu o trabalho, pois o relevante não era chegar a um entendimento linear, comum e correto da obra. Quando apresentada isoladamente, parece ganhar outro sentido, ao passo que continua inter-relacionada, o que modificou-se foi o exercício de interação e o que ficou foi a percepção daquela cena. No trecho escolhido, a musicalidade, a luz e os jeitos que cada um demonstrou colaboraram para partirmos com palavras e tons de voz para tentar nos adequar ao que estava se passando.

O DVD da obra possui 21 minutos e 29 segundos, sendo a cena selecionada como um acordo com os dançarinos/criadores Edu O e Vivy Fontoura. A cena possui aproximadamente 6 minutos e 30 segundos, a depender da improvisação em cena. Dançaram neste trecho Edu O e Vivy Fontoura e Fafá (substituiu Hugo Leonardo) na participação da entrega de um material cênico.

5.2 O LOCAL DA PESQUISA E OS PROCEDIMENTOS

No primeiro momento foi realizado um levantamento bibliográfico subsidiado por dissertações, teses, livros e periódicos a respeito dos assuntos que permeiam a pesquisa no ano de 2011. Iniciou-se a elaboração do projeto de pesquisa com intuito de fazer um aprofundamento com as questões referentes ao estudo. Este projeto foi apresentado no grupo TRAMAD durante um dos encontros do ano de 2012. Simultaneamente, fomos no mês de abril/2012 à ABC (Associação Baiana de Cegos), localizada na cidade de Salvador (BA), com um Ofício – Carta de Apresentação (ANEXO), convidar e tentar fechar parceria para realizar oficinas de dança junto à disciplina DANA59, intitulada “Acessibilidade em Trânsito Poético” da Escola de Dança – UFBA (Universidade Federal da Bahia), disciplina na qual foi desenvolvida a atividade do Tirocínio de Mestrado.

A Associação Baiana de Cegos³⁸ – ABC é uma organização que tem como objetivo promover a inclusão à educação, ao lazer e cultura, incentivo profissional das pessoas com

³⁸ Disponível em: <<http://www.associacaobaianadecegos.org.br/>>. Acesso em 10.abr.2012.

deficiência visual, tendo neste último aspecto a sua maior ênfase. Para tanto, desenvolve atividades de fiscalização, apoio e incentivo dos serviços que beneficiem as pessoas com deficiência visual no Estado da Bahia. Foi fundada em 14 de setembro de 1985 por um grupo de pessoas com deficiência visual, que sentiu a necessidade de promover a sua inclusão na sociedade. A entidade protagonizou de forma organizada o lançamento das bases de um projeto associativo voltado para o empoderamento de seus pares. Três anos após a sua fundação, com o apoio da Congregação Franciscana Imaculata, a Associação Baiana de Cegos foi contemplada com a sua sede própria, podendo, então, formar uma estrutura mais sólida e organizada que conta hoje com área de lazer, biblioteca, auditório, infocentro com vinte computadores, sala de produção Braille, salas para atendimento médico, psicológico e de assistente social etc. Conta com cerca de 230 associados (entre voluntários e pessoas com deficiência visual) e, filiada à Organização Nacional de Cegos do Brasil (ONCB), a ABC participa ativamente de fóruns e redes de defesa dos direitos de pessoas com deficiência.

Com a parceria firmada, marcamos uma reunião com dois diretores da ABC, agendamos a data para a divulgação e apresentação da proposta para os associados. Concomitantemente, conhecemos outras pessoas com deficiência visual, alunos do CAP (Centro de Apoio Pedagógico ao Deficiente Visual) – um centro do município de Salvador, que ficaram imediatamente interessados em contribuir na ABC. Os interessados em colaborar com a pesquisa foram convidados para a primeira oficina, que foi mais para esclarecimentos.

Solicitamos o conhecimento e assinatura do TCLE (Termo de Consentimento Livre e Esclarecido) (APÊNDICE I). A leitura e assinatura deste documento foi realizada em duas partes: a primeira com a presença da Assistente Social da ABC e a segunda com a presença de uma Mestranda da Pós-Graduação em Dança da UFBA e Monitora do Acessibilidade em Trânsito Poético.

Conseguimos formar um grupo em foco na ABC com 20 colaboradores participantes adultos dos sexos masculino e feminino, com cegueira congênita e adquirida e com visão subnormal, mais conhecido como baixa visão (colhemos os dados sobre o grau de sua deficiência visual). A grande maioria assinou o TCLE com o assinador em Braille da ABC ou com seu próprio assinador, necessitando alguns da ajuda de responsável para assinar por eles. Todos levaram consigo uma cópia deste documento.

Por fim, entre os meses de abril a maio/2012, às sextas-feiras, de 15h às 17h, os colaboradores começaram a participar das oficinas que seguiam com mostra aberta de audiodescrição, cujas performances foram construídas de acordo com o conteúdo trabalhado por alguns colaboradores e/ou por monitores da disciplina. Nem sempre obtivemos a presença

das monitoras e nem todos os encontros ficaram isolados na Associação. Fizemos deslocamentos para apreciar obras de dança com audiodescrição na cidade, bem como uma oficina num casarão colonial e outra na Escola de Dança da UFBA. Na Escola também expusemos o roteiro-teste no Teatro do Movimento, que foi a primeira vez que esse teatro contou com a audiodescrição. Utilizou-se um ofício (APÊNDICE II) para solicitar ajuda financeira do Programa de Pós da Escola.

É válido destacar que um colaborador participante logo de início justificou que não poderia dar continuidade por questões de ordem pessoal. Este grupo de 20 variava bastante nas oficinas (alguns porque começaram a trabalhar e só compareciam nos dias em que estavam de folga), o que propiciou considerar apenas 07 como cocriadores do roteiro assiduamente. Em novembro/2012 encerramos as atividades na ABC, contudo continuávamos a nos encontrar nos espetáculos com audiodescrição que aconteceram no final do ano letivo.

Os encontros foram divididos e encaminhados em fases para contemplar a ideia da pesquisa. A primeira – oficinas de improvisação e contato com mostra aberta de AD com performances desenvolvidas nas aulas. Os planos de aula foram corrigidos por Fafá Daltro com sugestões de todas as monitoras e mestrandas. Durante esta fase, entrevistas de discussão de grupo (roda de entrevistas compartilhadas em cada oficina), observações realizadas durante ou após as oficinas, anotações no diário de campo, perguntas disparadoras e direcionamentos durante as oficinas foram aplicadas, o que possibilitou criar os parâmetros iniciais.

A primeira fase correspondeu do início do período das oficinas até o mês de julho, junto ao Acessibilidade em Trânsito Poético. Destacamos uma oficina em especial, *Imagine Só: Construindo imagens do corpo*”, como uma das mais reveladoras para o objetivo da fase que era aproximar os colaboradores participantes da pesquisa com os tipos de configurações citadas e estimular que falassem de modo espontâneo acerca das curtas performances desenroladas após cada oficina, com o intuito de costurarmos os parâmetros iniciais que foram listados.

Para não chegarmos impondo as estéticas que estávamos buscando e já sabendo que alguns deles faziam dança de salão em outro local, explicamos nossa proposta e perguntamos o que eles acreditavam que iriam dançar. A maioria ressaltou que seria dança de salão e uma parcela pequena disse que seria dança contemporânea porque ouviu dizer pelos corredores. Em seguida, nos perguntaram se teriam alguma vivência em samba e bolero, por exemplo, pois sempre que iam a festas desses estilos ficavam querendo saber como é que se samba ou como se dança bolero para não se sentirem fora do ambiente. Decidimos, então, fazer uma ciranda improvisada de samba (sugestão de um dos colaboradores participantes da pesquisa)

para trazê-los mais perto de nós, cujo intuito não foi aprender passos de um tipo de samba, mas sentir como eles poderiam improvisar com o que já sabiam de dança. Através desse momento, percebemos a parte que era mais usada, o hábito de não sambar girando em torno do seu eixo, o de dirigir a cabeça sempre para o chão, os ritmos, o balanço que não tirava os pés do solo, a dificuldade de mover-se no espaço e em direções variadas etc. O interessante aqui foi perceber e sentir tendo como estratégia o toque e não somente as descrições: eles tocavam nos pés das monitoras na medida em que sambavam; fizemos com as mãos marcações no chão invertendo as funções com os pés; o estímulo sonoro das palmas para atingirmos um ritmo com o uso das mãos espalmadas nas coxas etc.

Voltando à oficina de destaque, no Acessibilidade em Trânsito Poético, chamamos oficina de cirandas artísticas, então a ciranda intitulada “*Imagine Só: Construindo imagens do corpo*” foi ministrada pelas monitoras Darlene Menezes e Dilsileide Aleluia (graduandas em Dança UFBA). Após a apresentação da proposta da ciranda, seguimos com a ideia do cacique (um líder) com objetivo de aquecer, flexibilizar e sensibilizar os corpos. O cacique consiste basicamente em uma proposição bastante visual em que todos serão caciques no momento em que desejarem (ninguém deveria falar que era a sua vez de ser cacique, pois ele deve acontecer espontaneamente): quando alguém realiza um movimento que pode ser um exercício de alongamento estático ou um aquecimento, os outros reproduzem da forma que conseguem. No caso de pessoas com deficiência visual, além de se realizar o movimento, a descrição acontecia ao mesmo tempo (alguns de nós ficávamos de olhos vendados). A maior dificuldade que percebemos foi retirar deles as descrições, pois logo de início eles diziam “eu estou fazendo assim”, perguntávamos, então, assim como? Como é difícil descrevermos o que estamos fazendo!

Indicações como: o cacique se espreguiça como, por que...?; qual o espaço que ele ocupa no espaço quando se espreguiça? Que espreguiçar é esse, é preguiçoso, é mais ágil? Indicações como essas foram realizadas e, pouco a pouco, eles se familiarizaram com a ideia de descrever o movimento que eles estavam fazendo e o cacique foi rodando de modo mais dinâmico e interativo.

As experimentações dos corpos começaram através dos sons da natureza (o vento, a chuva, o mar, os pássaros, a tempestade) e sons produzidos com materiais do cotidiano para a orientação das construções imagéticas do corpo. Materiais como jornal picado para representar a chuva, bolinhas de sabão representando os pingos da chuva e outras possibilidades foram colocados em cena para criar as imagens no corpo. Perguntávamos: o que esses materiais produzem? Como posso construir movimentos que se tornem danças com

as imagens em construção? Que sonoridades se escuta da natureza e o que elas produzem no corpo que improvisa? Movimento de um pássaro, que qualidade de movimento precisa ter? Tem leveza? O ruído propõe que movimento? O interessante desse momento foi observar as performances de cada um e suas potencialidades para improvisar. Um dos participantes chegou atrasado e preferiu ficar sentado, então, enquanto os demais estavam em cena, este ouvia as descrições do que estava acontecendo. Ficou surpreso e riu por saber que o barulho da chuva não era a chuva de fato (imaginava que fosse, pois o tempo estava bem nublado), era o som oriundo de uma caixinha de música que estava próximo dos participantes.

Para trabalhar as mudanças de níveis, direções e formas nas performances, as indicações foram as experiências do urbano para criar imagens de dança, como podem identificar o nível baixo em casa, na rua...? O mover-se em várias direções, a localização transformada, a locomoção do corpo em contato com o chão, que atitudes corpóreas se formam nesse estado de corpo? Essas e outras perguntas eram lançadas de forma mais clara partindo de aspectos que fazem parte do cotidiano de todos.

Muitas vezes, saíamos para observar e fazer anotações, mas a participação realizando juntos os movimentos e dando direcionamentos também fez parte deste trabalho. Após explorar a improvisação, fomos para o contato improvisação (entre si e em duplas – transferência de peso, atenção às possibilidades do corpo, bem como os seus limites e do outro, andar com pressa, o desviar do outro, que atitude corpórea precisa ter etc.), surpreendendo-os com as alternâncias de músicas (rápida, lenta, percussiva etc.), atualizando a memória (trazendo o que o corpo conheceu das experiências daquele momento).

Assim, essa oficina possibilitou o perceber de técnicas corporais improvisadas e contato improvisação, que se tornaram próximas às investigações do Grupo X e, sobretudo, no contexto da obra que se vale intensamente de improvisação com acordos assim como propagamos. Duas monitoras apresentaram sua composição improvisada e houve audiodescrição para o grupo (sem cabine), que pode se expressar após o ocorrido dando sugestões, principalmente, no vocabulário.



Figura 11: Associação Baiana de Cegos (Fernando), Salvador (BA).
Fonte: Acervo Pessoal.

A fim de ilustrar os fragmentos, apresentamos alguns registros dos participantes. Quando do seu relato pessoal, uma colaboradora participante cega nos conta que *fazer dança é interessante porque dá outra noção imaginativa de movimento porque na audiodescrição não dá tempo de dizer tudo*. Um colaborador participante cego acrescenta: *fiquei pensando na oportunidade de ter dançado porque dá outro entendimento, fico pensando como seria para uma pessoa com deficiência visual que não teve essa experiência ouvir só a audiodescrição, com certeza seria outra maneira de perceber... todas as duas são ricas e diferentes*. Um terceiro colaborador participante (o que permaneceu sentado) ressaltou em seguida: *é importante a audiodescrição porque percebi que o som da chuva vinha da caixa e não era chuva de verdade. E que as mãos cheias de pedaços de papéis de jornais deram a ideia de que eles estavam tomando banho, se molhando com a água da chuva quando passavam e jogavam os pedaços de papéis em si mesmos*. Um quarto colaborador participante enfatizou: *cada um percebe um pulo diferente e a dança pode interferir nesse perceber, pois fazendo pulos saberemos que existem várias formas de fazê-lo*.

Podemos considerar, nesta oficina, os quatro relatos correlacionados, de alguma maneira, por ressaltarem o experienciar da dança como importante tão quanto a apreciação dela. As falas mostram que são experiências e acontecimentos do corpo diferentes, ambos com as suas potencialidades. Descrever um pôr-do-sol não é a mesma coisa do que a experimentação do pôr-do-sol, ter a experiência do dançar é diferente da experiência do

apreciar uma dança, são modos de operações do corpo, de cognição dele, que não estão apartados do ambiente, por isso não podem ser classificados entre o bom e o não tão bom.

Percebemos também que a AD de dança dá margem à criação de imagens mentais que podem convergir para o sentido de quem criou (conforme a proposta do plano de aula), não do mesmo modo, pois cada corpo age conforme o que está no seu campo perceptivo.

Progressivamente, nas cirandas artísticas, fomos amarrando os parâmetros com a convivência constante com eles, sendo a construção de imagens uma estratégia adotada para possibilitar o entendimento das dinâmicas de movimento, da forma, do espaço, do ritmo-tempo e figurinos, o que deu sentido poético à proposta da pesquisa.



Figura 12: Acessibilidade em Trânsito Poético (Thuani e Dilsileide) e Associação Baiana de Cegos (Fernando e Cleide), Salvador (BA).

Fonte: Acervo Pessoal.

Nas demais oficinas desta primeira fase desenvolvemos improvisações e obtivemos respostas satisfatórias para o que desejávamos obter nessa primeira forma de não desvincular dança de sua audiodescrição. Inicialmente, os colaboradores participantes da nossa pesquisa tinham muitas informações para lidar: experimentar o chão, improvisar sem estarem encostados nos cantos ou com alguém os segurando, os fatores de movimento, o entendimento de que conceito de imagem estávamos falando (não entramos em termos específicos de área, mas dialogou-se), a preparação corporal que não era trabalhada

adequadamente reafirmando a ideia que vimos no capítulo inicial do “corpo coitadinho”, que não pode explorar, enfim, toda uma gama de deslocamentos precisou de um tempo para fazer parte do corpo.



Figura 13: Associação Baiana de Cegos, alunos do CAP (Gilvando e Ana Maria), Salvador (BA).
Fonte: Acervo Pessoal.

Gradativamente, fomos percebendo as necessidades, assim como eles percebiam as nossas, pois ressaltavam nas discussões os modos de condução fora das cirandas que precisávamos conhecer e, desse modo, aprender sobre a cultura cega. Fomos brotando em conjunto um clima de descontração e responsabilidade que foi sustentada durante todo o processo pelas trocas. Tendo iniciado estas mudanças, o grupo já possuía uma coleção de informações de dança, estando mais preparado para a responsabilidade partilhada de roteirização.



Figura 14: Acessibilidade em Trânsito Poético (em destaque Ana Clara) e Associação Baiana de Cegos (em destaque Cleide), Salvador (BA).

Fonte: Acervo Pessoal.

A **segunda fase** (agosto até 05 de outubro/2012) foi direcionada para o desenvolvimento dos planos de aulas com movimentações mais próximas da cena da obra de dança (uso de materiais e experimentos com o tango) e elaboração de dois roteiros-teste para a cena (um com menos descrições e outro mais carregado de descrições), que foram apresentados para o grupo no Teatro do Movimento da Escola de Dança UFBA ao vivo (em cabine). Durante esta fase, desenvolvemos planos de trabalhos bem direcionados aos exercícios de composição da cena costurando ainda mais os parâmetros iniciais.

Neste período, os colaboradores participantes já conseguiam fazer exercícios de alongamento descrevendo-os com maior facilidade (exemplo: entrelaço as mãos, virando-as para fora ao mesmo tempo em que estico os braços e depois dobro o tronco para ficar na linha do horizonte), igualmente a imagem da linha do horizonte já estava mais perceptível, ou seja, pôde-se entender que existia um aprendizado também da cultura vidente. No aquecimento foram ofertadas orientações para as ações corporais, como: girar, deslizar, flutuar, empurrar e equilibrar com a ideia de provocá-los a se mover dando mais ênfase à fluência, espaço, peso e tempo, com inspiração na cena.

Alternamos preferencialmente com as músicas da obra, principalmente com a música do tango (e outras músicas do tango). Indicações como: girar e observar como foi o giro com perguntas disparadoras para que o participante organizasse no espaço o proposto. Tem-se como exemplo: posso fazer o giro mais rápido e mais lento? andar apressadamente e pausar – o pausar o que provoca? e como fica o andar sem pausas? que intensidade posso dar para pausar? posso andar de costas, como fica? empurrar sentado o outro com o quadril para sair do lugar, o que modifica?

Com o elástico experimentar o tango em duplas (enquanto uma dupla experimenta, as demais escutam as descrições; experimentar em grupo). Como é se emaranhar um com o outro no elástico? como os dois podem girar e andar? e o vestir as mãos nos sapatos de salto alto, posso criar algum movimento a partir daí?

Foi necessário investigar passos do tango de maneiras diferentes e progressivamente exigir uma atitude corpórea específica para um tango. Ninguém dança tango como se dança um samba. Um tango assume o fator de movimento peso, por exemplo, com movimentos firmes, conseqüentemente exige uma qualidade de movimento que imprima isso. Importante verificar que sentimos um forte envolvimento dos colaboradores participantes com a improvisação ao ouvir as músicas. Mobilização de memórias que naquele momento se atualizavam de outros jeitos. Imagens de dança que desabrocharam e imagens que permaneceram nos nossos corpos.



Figura 15: Associação Baiana de Cegos (Fernando e Maria Hellen), Salvador (BA).
Fonte: Acervo Pessoal.

Depois eles foram apresentados à cena e os roteiros discutidos no teatro junto aos dançarinos Edu O e Vivy Fontoura, com monitores e mestrandos do Acessibilidade em Trânsito Poético e grupo de pesquisa Poética da Diferença. De fato, algumas proposições durante as discussões foram consideradas, no entanto os roteiros-teste serviram somente para a apresentação da cena a fim de que começassem a criar uma maior familiaridade com o contexto, ou seja, os testes não constituem o resultado “final” da pesquisa. Decerto, eles perceberam algumas diferenças entre os roteiros-teste, contudo notamos confusões em determinadas falas pelas lacunas deixadas. Certamente, o fato de provocar o primeiro impacto os deixou com mais tranquilidade para as descrições do roteiro, por esse motivo consideramos esse momento de extrema importância para o trabalho de cocriação pelo movimento.



Figura 16: Grupo X (Vivy Fontoura) e Associação Baiana de Cegos (colaboradores participantes), Salvador (BA).
Fonte: Acervo Pessoal.

A chegada ao teatro, o contato e a oportunidade de conversar sobre questões com os próprios dançarinos/criadores trouxeram mais sensibilidade para perceber a cena e participarem como cocriadores. Quando o corpo está em contato com o objeto (cena de dança) e se intensifica nessa relação, é possível que esteja mais preparado para interagir detalhadamente a encontros mais íntimos com ele. O Grupo X foi receptivo e bem atencioso durante as trocas de diálogos. A figura mostra a chegada ao teatro dos colaboradores participantes em conversas com a dançarina Vivy Fontoura.

A fim de ilustrar os fragmentos gravados desta etapa, trouxemos as falas de alguns colaboradores participantes em relação ao primeiro contato com a cena. Importante esclarecer que, devido ao fato de as falas acontecerem em roda de discussão, muitas vezes um pensamento complementou o outro ou havia discordâncias bem notáveis nas argumentações. Os diálogos foram se cruzando e a discussão se voltou para as dicas, dúvidas e demonstrações.

No seu relato, uma colaboradora participante (a) cega diz: *os roteiros foram de cenas completamente distintas, os jeitos foram diferentes, era outra peça de dança*. Depois ela retifica salientando que *o modo de falar era diferente de um roteiro-teste para o outro*. Um colaborador participante (b) argumenta tentando eliminar a confusão provocada pela primeira pessoa, *eu percebi que a primeira vez em que a cena foi apresentada foi de maneira menos dinâmica na fala e com menos descrições, na segunda vez as descrições tinham mais detalhes e era mais movimentado, porém era a mesma peça*. A colaboradora participante (c) sugere: *poderia ter no roteiro ou num projeto próximo a ideia dos espectadores demonstrarem o movimento no momento em que a dançarina realiza, por exemplo, ela cruza as mãos para cima da cabeça, nessa hora, a audiodescritora poderia solicitar que os espectadores fizessem o movimento como se fosse um X para saber se compreenderam a cruzada das mãos no alto*.

Alguns permaneceram calados enquanto a maioria destacou a impossibilidade de realizar a ideia em um trabalho ao vivo e a falta de lógica da demonstração devido ao objetivo do espectador que não é dançar, e sim assistir à peça, indagam e argumentam: *mas todo mundo sabe o que é cruzar as mãos para cima?; ou sabe o que é um X?; ela falou que foi acima da cabeça, não precisa dizer mais nada porque existe a imaginação*.

A discussão se intensifica quando a colaboradora participante (c) argumenta que, *eu digo assim, se houvesse uma monitora para aqueles que não entenderam fazer na hora o solicitado, faria toda a diferença... eu entendi tudo* (ela demonstra algumas ações e descreve), *mas existem pessoas que nunca enxergaram ou perderam a visão quando pequenas, sem duvidar da capacidade de ninguém, contudo essas pessoas podem não entender quando eu digo o formato do X porque podem nunca ter pegado num desenho em alto relevo... conheço colegas que não sabem como é o formato de uma rosa porque nunca tiveram acesso, então a dica é falar também do formato do X, que é criativo, e se puder demonstrar na hora melhor para ver se está correto o pensamento*. A opinião da colaboradora participante (c) foi totalmente descartada em relação à demonstração, sendo considerada como fundamental a ideia do formato do X pelo grupo.

A roda de discussão durante alguns minutos gira em torno dos temas acessibilidade, inclusão em diversificados espaços, inclusive igrejas e shows; em seguida, caminha para relatos que fogem, de certa forma, à discussão propriamente dita. Quando o colaborador participante (b) consegue retomar: *os audiodescritores narram também a partir dos conhecimentos que têm, mas podemos utilizar no roteiro um vocabulário mais popular e que todos possam ter acesso.* Ele cita dois exemplos de palavras que foram usadas: *Ana Clara falou contorcer e resplandece, fico pensando que o primeiro pode ser um termo muito técnico da dança e surge imediatamente a dúvida de como ele chega para aqueles que não dançam, talvez o contorcer também não seja um termo específico da área, nós é que sempre esperamos um contorcer do mesmo jeito, talvez não necessite ser da mesma maneira... o resplandecer eu entendi que a luz clareava/brilhava mais, todavia nem todo mundo ouve constantemente uma palavra como essa, pois envolve as questões sociais, de nível de escolaridade e outros.*

Como o nosso foco não era o teste de recepção, e sim apresentar a cena para a cocriação e discutir as informações, é possível sustentar, dentro do caráter qualitativo de pesquisa, que todas as falas selecionadas e citadas nos conduzem a ressaltar que os aspectos das preferências e das dicas englobam o envolvimento com a dança, o nível social, o perfil e o grau da deficiência, inclusive já mencionados no capítulo 2. A prática constante em dança, a pouca prática ou nenhuma podem ser variáveis para saber as maneiras que se percebe, um dos possíveis desdobramentos desta pesquisa.

Perguntamos o que eles acharam de uma determinada posição da dançarina – formato de um número 4 – e responderam em clima descontraído: (a) *eu não entendi esse suspender a perna em formato de 4;*(c) *é assim, ela cruzou uma perna em cima do joelho da outra (demonstrou sentada);* falando quase ao mesmo tempo a colaboradora participante (d) diz: *ela ficou com uma perna no chão bem rápido e cruzou a outra, dobrou em cima do joelho da perna de apoio.* O colaborador (e) pergunta ao grupo: *é isto que é a perna em forma do número 4? Uma perna esticada e a outra dobrada em cima, é isto?* Devolvemos a pergunta questionando se ele poderia fazer. O mesmo realizou o movimento com um 4 diferente do da dançarina, um número que ele pôde fazer de acordo com a sua percepção e foi o seu número 4. Na mesma discussão a (d) se levantou da cadeira e realizou um movimento mais próximo do que a dançarina fez. Levantaram quase simultaneamente outros colaboradores participantes para realizar suas performances desse movimento, uns mais próximos outros nem tanto, entretanto se expressaram por imagens que questionam uma eficiência absoluta, visto que cada corpo se organiza em suas relações.

O colaborador participante (f) expôs as dúvidas: *fiquei sem entender se o elástico estava por trás da cadeira de rodas ou não e como foi que o dançarino calçou os sapatos, se ele se abaixou para retirar os sapatos dela ou não?* Este procedimento foi bem interessante, pois obtivemos ajuda do dançarino Edu O com explicações que auxiliaram nas descrições posteriores. Pedimos que (f) segurasse o elástico que estava à sua frente, o mesmo prontamente colocou suas mãos no objeto. Edu O, que estava com o elástico preso no local onde se empurra a cadeira, aproximou-se e explicou fazendo o participante tocar com as mãos onde o objeto estava. Após, Edu O solicitou que puxasse o elástico com força, a fim de evidenciar como ele traz a dançarina para perto de si. Enfatiza (f), *então a dançarina fica por dentro do elástico?* Uma mestranda e coreógrafa de dança responde que sim e descreve que a cintura da dançarina ficava vestida no elástico.

Esclarecida esta dúvida, ele novamente pergunta sobre os sapatos. Outra colaboradora participante (g) recorda que *ele tirou um sapato do pé dela, depois o outro, vestiu os sapatos e saiu andando sentado na cadeira.* Edu O demonstra e descreve paralelamente a ação, sobressaindo o fato de que, para retirar os sapatos do pé da dançarina que estava no chão, ele necessita inclinar o tronco para frente e para baixo a fim de conseguir pegar os sapatos, pois está sentado na sua cadeira de rodas. O colaborador participante (f) tateia a cabeça e o tronco do dançarino percebendo a inclinação. Depois, o papel de dançarino fica para o colaborador que experimenta a retirada do sapato do dançarino como estratégia de entendimento e auxílio nas descrições. Por fim, perguntamos, nesta segunda fase, se devemos fazer o roteiro com descrições bem explicativas para facilitar o acesso às informações (se difere da questão da interpretação, porque compreendemos aqui que traduzir é interpretar, é nesse nível que a interpretação se dá).

A grande parcela reforça que explicações exageradas no momento das descrições podem atrapalhar, uma vez que a própria descrição já traz a leitura de quem vê, em outras palavras, pode-se afirmar que esta leitura é a visibilidade do audiodescritor, sujeito que não é neutro no processo de contaminação. Foi compreendido também que o ideal é que, após cada audiodescrição, houvesse um debate ou uma entrevista em que as explicações perfeitamente caberiam, como estava ocorrendo nesta fase. Torna mais interessante as descrições com vocabulários que parecem com aspectos do cotidiano e mais populares, como foi o caso do número 4, com linguagem metafórica. A oficina de dança para os que optam por experienciar de outros modos os signos da obra antes da exibição do espetáculo pode ser considerada uma opção inovadora e interessante para aproximá-los da peça com outra dimensão, porém deve-se

compreender que existe a impossibilidade de contemplar todas as informações dançadas, fato este referente a qualquer corpo.



Figura 17: Discussão com todos os envolvidos, Salvador (BA).
Fonte: Acervo Pessoal.

Este procedimento se prolongou até o cair da tarde com as vozes dos artistas mestrados em dança e graduandos da Escola de Dança da UFBA. Selecionamos apenas algumas vozes: *à medida que eles criam hábitos de assistir obras de dança, podem construir mais imagens e as percepções não serão as mesmas... a audiodescrição de dança é algo muito recente e dança contemporânea não traz esse sentido de lógica que se imagina ser apenas dança* (Fafá); *eu fico muito “perturbada” com essa história de ficar explicando os significados, não necessita estar assim... quando eu vou a um espetáculo ninguém fica me informando... temos que dar margem para eles construírem como a proposta de pesquisa já resguarda: uso de palavras que associa com coisas comuns e a sua voz, que foi mais intensa quando disse da segunda vez “ele puxa o elástico...” o verbo puxar ficou em evidência... a construção de imagens mais claras vem pouco a pouco* (Ana Cecília); *poderia dramatizar mais as palavras, muito mais do que foi, por exemplo, carregar de gritos se fosse essa imagem a exprimir, tipo sons da natureza, onomatopeia...* (Tâmara e outros presentes).

Nesta última fala pode-se observar a confusão gerada em torno do que seja uma AD; consideramos o trabalho de voz fundamental para tornar o texto mais vívido, o que se difere de tratar a AD como se fosse contação de histórias ou trabalho de ator. (Edu O) argumenta,

minha intenção não foi olhar para a dançarina com olhar de desejo, sedutor. (Ana Cecília) mas o olhar era um olhar completamente de tangueiro, pode não ser a intenção, contudo foi o que se viu. (Fafá) o pensamento para um pode representar algo, para o outro pode ser mais suave... podem não ser as mesmas percepções, contudo existe uma musicalidade, uma dança ali que envolvia os dançarinos, as trocas de olhares. (Riane) a mão que segurava por dentro da coxa da dançarina para girar, os olhares e etc indicam para mim uma dança envolvente, para mim o segundo roteiro-teste foi mais dinâmico e mais contextualizado, quase para maiores de 18 anos (riu, brincando). (Cátia) com dança não precisa ser igual e para que entender tão igual os movimentos? Mesmo reproduzindo não será idêntico porque cada um incorpora à sua maneira... aí é que entra também a poética de cada espectador que é também cocriador. (Ana Cecília) ressalta, finalizando, o reconhecimento como estratégia é interessante, mas talvez deixá-los tocar em posições de alguns movimentos que podem ser explorados pelos dançarinos além de antecipar, pode limitar as construções de imagens, daí o reconhecimento nesse molde pode atrapalhar... devemos enquanto artistas auxiliar a repensar essa estratégia tão adotada como você diz em obras de dança.

Reconhecemos que solicitar aos espectadores tocar nas posturas que podem vir a ser desenvolvidas é um fato antecipatório, que não está disponível para os videntes, mas não podem ser eliminados, pois cada contexto é único. Experimentar e averiguar são as opções mais adequadas. Todas essas vozes e muitas outras discorridas nos congressos de dança, principalmente, que por conta da variável tempo não pudemos transcrever, se mostraram pertinentes na pesquisa e, de algum modo, afetaram as orientações durante as oficinas e a condução da cocriação do roteiro para a cena com algumas ideias acatadas e outras permanecendo como reflexões das práticas compartilhadas.

A terceira e última fase da pesquisa foi compreendida num período curto do mês de novembro/2012. Mais conectados, este período foi fundamental, pois significou a elaboração e configuração do roteiro da cena em conjunto após as dúvidas esclarecidas. Enquanto acontecia o processo de descrição, reproduzíamos a cena para chegar o mais próximo do que se desejava. Quando chegávamos ao objetivo, e para isso contávamos com o toque também, era dada mais uma tarefa aos colaboradores participantes: descrever conosco os movimentos para o roteiro. Consideramos que as proposituras das fases são recriações: da tradução do visual para o verbal (primeira tentativa de recriação com roteiros-teste), do verbal para o movimento (segunda recriação em conjunto com os colaboradores participantes) e, por fim, do movimento em palavras transformadas em texto (finalmente o roteiro com a cocriação do público-alvo).

Dois fatores neste sistema complexo foram possíveis identificar na AD de dança: o primeiro, quando se transformou, fizemos por representação, não existindo cópias idênticas em nenhum instante, e o segundo, espectadores com deficiência visual podem ser cocriadores de roteiro de AD de dança. Ambos os fatores só puderam se tornar “reais” porque se construíram imagens semelhantes.

Semelhança é ter propriedades em comum, é um resultado consecutivo de produzir algo a partir de algo. “[...] acústica criativa de sobrevivência ao produzir padrões [...] no corpo um modelo implementado é nele modelado: pertencimento é algo compartilhado que sobrevive em processo” (BITTENCOURT, 2012, 32-33). Relevante destacar que, em virtude das repetições, realizamos um trabalho de preparação corporal antes dos experimentos para diminuir o risco de lesão e oferecer aquecimento adequado, explorando alguns parâmetros iniciais listados.



Figura 18: Associação Baiana de Cegos (Glécia), Acessibilidade em Trânsito Poético (Ana Clara) e alunos do CAP (Ana Maria, Gilvando e Durval) na Escola de Dança UFBA. Salvador (BA).
Fonte: Acervo Pessoal.

Durante os experimentos a grande dificuldade do grupo era escolher as palavras que contemplavam e se adequavam ao tempo, por sinal corresponde à mesma dificuldade do audiodescritor. Voltávamos repetidas vezes e o tempo não se encaixava. Foi quando eles perceberam a complexidade que os audiodescritores vivenciam diante de uma obra e notaram que a arte de audiodescrever não é uma tarefa fácil, sobretudo quando se trata de dança.

Perceberam e foram ajustando o modo de segurar, a exemplo, nas coxas de quem fazia o papel da dançarina (um momento da cena). Notaram que necessitavam (os homens), já que estavam sentados numa cadeira (como é o caso do dançarino cadeirante), enfatizar, entre outras qualidades, a firmeza para segurar nos joelhos e dançar junto. No momento da cena em que a dançarina faz uma queda para trás, criamos ajustes corporais e cada um realizou a queda que podia dar. O fato de não ter disponível uma cadeira de rodas possibilitou ainda mais ajustes, contudo conseguimos trazer as descrições e entrar em consenso quando havia discordância no grupo.



Figura 19: Alunos do CAP (Ana Maria e Gilvando). Salvador (BA).
Fonte: Acervo Pessoal.

A figura acima (19) mostra o casal Ana Maria e Gilvando no momento em que ele puxa uma perna de cada vez para retirar os sapatos – a participante não suportou ficar tanto tempo com os sapatos de salto alto, ficando surpresa com a agilidade e elegância da dançarina. Importante salientar que, durante a construção do roteiro, fazíamos revezamento dos papéis da dançarina e do dançarino para não causar exaustão e para que todos pudessem descrever e reproduzir. No último encontro tivemos um número reduzido de participantes, pois fechamos esta fase na Escola de Dança da UFBA, o que, de algum modo, não permitiu que os demais conseguissem chegar para trabalharmos a tempo. Apesar disso, obtivemos muito trabalho com resultados interessantes.

Durante todas as fases os instrumentos de coleta de dados e materiais discriminados na metodologia foram utilizados e todos tiveram oportunidades de externar suas opiniões. O resultado é o roteiro que foi construído nessa terceira e última fase com a experiência das fases anteriores. Esse dado foi analisado e usado para a escritura das considerações que se seguem.

6 O ROTEIRO: APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DO RESULTADO

1- Boas-vindas³⁹. Apresentação (NOME, MESTRADO, TRAMAD, DE ONDE ESTOU FALANDO). [Perguntar se estão ouvindo bem].

[LOCUÇÃO MAIS FORMAL E TOM MAIS AGUDO]

2- Notas:

a) Palco – não convencional, é um salão, sem degraus e sem cortinas; o salão possui tratamento acústico nas paredes; a plateia em formato de palco italiano, isso quer dizer quando a plateia está de frente para o espaço da cena. As cadeiras são revestidas de estofado vermelho. Refletores no teto. Este teatro possui duas portas nas laterais à sua direita (de entrada e saída) e a outra por onde os dançarinos geralmente entram. Não há cenários.

b) Dançarinos

Edu O é dançarino cadeirante, possui ombros largos e braços robustos, pele clara, é adulto jovem e calvo. Ele usa camiseta preta, calça, tênis e sua cadeira possui detalhes roxos. A dançarina é magra, cabelos escuros presos com um coque, pele parda, veste macacão preto justo, frente única de comprimento até os joelhos, realçando suas pernas longas, e usa sapatos de salto pretos.

3- Estratégia de Reconhecimento (se possível): antes da cena [Oferecer para tocarem nos elementos cênicos]. [BREVE PAUSA]

[MUDAR TOM DE VOZ – TOM MAIS GRAVE]

- *Pequenas Coisas Entre Nós Mesmos* – Obra do Grupo X de Improvisação em Dança

Onde nossos olhares se cruzam... e vão além? Em nosso dia a dia vivido e recheado de experiências, pouco a pouco vamos descobrindo detalhes do corpo do outro que nos encantam. Nos jeitos e trejeitos dos movimentos alheios encontramos as possibilidades do diálogo. Trocas de experiências ininterruptas. Agregamos diversos modos de ser filtrando o que mais nos aproxima, ou quem sabe, o que mais nos afasta. Inspirados e invadidos pelo outro, nos tornamos instáveis. O nosso sucesso está em lidar com os desequilíbrios que nos são propostos. Tempo vai, tempo vai, tempo vai... O outro, um mundo de inspiração, de cheiros, sabores e cores... [DESEJAR BOM ESPETÁCULO PARA TODOS]

³⁹ Nos números 1, 2 e 3 consideramos como aconteceu na fase 2 dos procedimentos metodológicos. Reconstruiremos caso exista uma oportunidade de apresentar quando a obra estiver em circulação. Importante ressaltar que este roteiro não é o produto acabado, será revisado pelo grupo TRAMAD e reapresentado para o Grupo X como roteiro configurado da cena. O roteiro representa um grande avanço na audiodescrição pelo seu caráter de cocriação com o público-alvo através da própria dança.

Cena⁴⁰: O trecho da cena começa em 11 minutos e se prolonga até 17 minutos e 30 segundos aproximadamente.

[RITMO NA VOZ – DAR ÊNFASE AOS VERBOS DE ACORDO COM A AÇÃO]

O dançarino que está sentado na cadeira de rodas e a dançarina, que está em pé, estão envolvidos dentro de um elástico (A COR PODE MUDAR) preto e grande. [MAIS RÁPIDO] Ele **puxa** o elástico com as mãos e **traz** a dançarina para perto dele. Ela tenta se **afastar** e se **desequilibra**. Ele **passa** o elástico por trás das costas. Ela se **equilibra** e os dois se alinham.

[MAIS RÁPIDO] Entra na cena uma mulher ruiva de cabelos curtos, que traz numa bandeja um par vermelho de sandálias (PODEM MUDAR PARA SAPATOS) altas. Oferece para o dançarino. Ele pega as sandálias com as mãos. A mulher sai de cena.

[TOM MAIS SUAVE] O dançarino cadeirante olha profundamente para as sandálias. Uma luz rosa ilumina os dançarinos. [TOM MAIS SEDUTOR PARA INICIAR O TANGO] A dançarina sai do elástico, se **aproxima** por trás dele, e calça uma mão na sandália e a eleva para cima da cabeça. Calça a outra. Cruza as mãos calçadas acima de sua cabeça formando um X. Ele **torce** o tronco e cola [ELES PODEM PRENDER] uma foto caricata do rosto da mulher ruiva no ventre da dançarina.

Girando em torno da cadeira, ela **desliza** suavemente o pé direito para trás e depois o outro, **cruxa** a perna direita na frente da esquerda, descruza, dá dois passos para frente, e **desenha** um círculo com a ponta dos pés no chão. Caminha e pausa. Ele, acompanhando-a com o olhar, enfia a mão entre as coxas da dançarina e segura em uma delas, gira **levemente**. Os dois ficam um de frente para o outro. Seus olhares se cruzam.

Movimentam-se juntos pela lateral, ela a **deslizar** o pé com elegância para trás. Ele a acompanha se **inclinando** para frente, apoiando as mãos nos joelhos dela. Param. [RÁPIDO]. Ela cruza uma perna em cima da outra em formato de um número 4. Continua a dar passos pequenos, ele solta um dos joelhos dela, estende o braço para o lado e **flutua** na cadeira. Ela **levanta** uma das pernas para trás, a perna escreve um círculo no ar.

A dançarina **pisa** para o lado cruzando os pés no chão com pausas. O dançarino **gira** na cadeira, segue com ela olhando para a foto colada no ventre. Ela caminha cruzando os pés. **Desliza** para trás. Ele acompanha com a mão na perna dela. **Deixa** a dançarina e **vira-se** de costas para ela. [RÁPIDO] A dançarina de repente vai atrás e **atira** a perna para ele pegar. O dançarino **segura** firme. Solta a perna, fica de frente para ela e a segura pela coxa. Juntos, dançam. Um vai para um lado e o outro para o outro. Ele a solta e **desliza** como se **flutuasse**

⁴⁰ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=qwzLtMfAnd8>>. Acesso em: 26 de jun. 2012.

em direção ao público com um olhar sem direção. [RÁPIDO] A dançarina se **apressa** atrás dele, envolve suas pernas na cadeira e a **freia** com os pés. Um de frente para o outro, ele **segura** firme nos joelhos dela e os dois caminham para o fundo lentamente. Juntos, eles dançam trocando de lado. Ele **torce** o tronco para se mover e a dançarina faz uma cruzada de perna alta.

Os dois **param**, um de frente para o outro. [TOM SUAVE] Ele envolve sua perna com um abraço colando a face no quadril dela. Ele se **afasta**. **Desliza** em direção ao público, se **torcendo** para admirá-la. [RÁPIDO] **Torce** o tronco, **pega** no encosto da cadeira e **gira** de frente para ela. [DEVAGAR] A dançarina se aproxima e dobra um joelho no outro em formato do número 4. Com suas pernas longas, **caminha** para trás **riscando** o chão com a ponta dos pés. Com seus braços fortes, ele se inclina para frente em direção a ela. Ele a **toca** e ela **escapa**. Vai para frente dele, que segura os joelhos dela. Os dois se movimentam para o lado. [RÁPIDO] Ela para de costas para o público e cruza no ar uma perna na outra. De novo, cruza. **Empurrando** apoiado nos joelhos dela, os dois seguem a caminhar pesadamente para o fundo e agora para frente. Ela se **desequilibra**. [RÁPIDO] **Cai** sentada com as mãos de sandálias apoiadas no chão.

[TOM MAIS GRAVE] O dançarino a olha com desejo, [TOM RÁPIDO E FORTE] **puxa** uma das pernas da dançarina, **retira** um sapato do pé dela e o **coloca** no chão. Ele **puxa** a outra perna descalçando o seu outro pé. Olham-se ao mesmo tempo. Ele **inclina** o tronco para frente e para baixo, **enfia** uma mão no sapato dela, **calça** a outra mão e **caminha** com as mãos no chão, como se os braços fossem suas pernas. Vai saindo de cena.

No meio da escuridão, um foco de luz branca ao redor da dançarina destaca as costas que estão à mostra. Ela cruza as mãos atrás das nádegas. [RÁPIDO] Depois **risca** um círculo no chão com uma sandália. Faz o mesmo com a outra. [DEVAGAR] **Desliza** o braço direito para o lado inclinando o tronco e retorna. [TOM FORTE] Se **contorce** girando o tronco. [RÁPIDO] **Risca** um círculo no chão com uma mão.

Torce bastante o tronco e aparecem os desenhos da sua coluna. Ela **desliza** o braço direito para o lado **inclinando** o tronco e **cai**. A mão esquerda fica suspensa no ar. Ela **tenta** levantar. Apoia a mão direita no chão e senta com as mãos cruzadas perto das nádegas. [RÁPIDO] O dançarino entra sentado de costas, sem camisa, mostrando a coluna em forma de S. Vai **empurrando** rapidamente a dançarina com as nádegas para fora da cena. [SUAVE] O palco vazio, pouco a pouco a luz vai se apagando.

A pesquisa qualitativa ora descrita tinha como objetivo geral delinear os primeiros parâmetros que pudessem contribuir para uma Poética da Audiodescrição de Dança atendendo

às características da área e tendo um público adulto não vidente cocriador na elaboração do roteiro. Tendo em vista a abrangência do assunto e, em contrapartida, os limites do tempo, decidiu-se priorizar em aspectos bastante mencionados como importantes também pelos profissionais presentes nos congressos de dança e artes cênicas em geral, como: delineamento dos primeiros parâmetros para uma Poética da Audiodescrição de Dança a partir da construção conjunta com o público-alvo. Para tanto, buscou-se identificar elementos da dança partindo da obra *Pequetitas Coisas Entre Nós Mesmos* (2011); conhecer as descrições do grupo participante de pessoas com deficiência visual e elaborar o roteiro audiodescrito da cena de dança com a cocriação do grupo com deficiência visual.

Apesar de focar somente em alguns diálogos, no processo se buscou escutar críticas e sugestões de agentes envolvidos no processo da AD de dança: artistas da dança, coreógrafos, audiodescritores, público-alvo e videntes. A audiodescrição descrita acima sugere uma análise da cocriação das imagens, das escolhas tradutórias e dos parâmetros traçados e costurados.

O emprego da palavra imagem nesta pesquisa é sinônimo de padrão mental, não se referindo apenas como imagem visual. Conforme visto, as imagens como padrões da mente são produzidas pelas modalidades sensoriais – visual, auditiva, olfativa, gustatória e somato-sensitiva. Podem ser acessadas diretamente somente na perspectiva de primeira pessoa (“minhas imagens, suas imagens”) e inconscientes quando nunca são acessadas diretamente pela primeira pessoa. O corpo que dança constrói muitas imagens através de suas experiências, das informações que tem e da percepção, porém nem todas se tornarão conscientes, quando conhecidas como suas é o resultado da consciência.

A percepção da maioria dos acontecimentos depende de atividades em várias regiões do cérebro criadoras de imagens e envolvem partes do cérebro relacionadas ao movimento. Esse padrão de atividade ocorre no ‘espaço imagético’. Para reconhecer o que está na percepção, temos que recuperar uma parte substancial da série de mapas explícitos que, na sua totalidade, representam o seu significado (DAMÁSIO, 2010). Neste caso, as imagens são acompanhadas da percepção de que está se aprendendo e está atento para elas.

Durante o processo da cocriação, quando o cérebro construiu imagens inconscientes não significa que são menos importantes. As conscientes e inconscientes são da interação com os meios físicos, biológicos e sociais, originadas de padrões neurais ou mapas neurais, compostos por neurônios que consistem circuitos ou redes. As imagens da natureza de uma instrução provenientes de uma descrição que cada colaborador participante criou na mente não são cópias absolutas do objeto específico (movimento), mas são imagens das relações que cada um obteve com o objeto, mobilizando o organismo, construídas na forma de padrão

neural, de acordo com a estrutura do corpo (DAMÁSIO, 2000). O movimento e as interações de fato existem como reais, contudo as imagens mentais não são tão reais quanto podem ser. No entanto as imagens foram construídas no cérebro inspiradas pela descrição verbal do movimento, resultando em imagens de dança no corpo de cada um, escolhidas segundo o objetivo que se desejava alcançar para a tradução em palavras. A intencionalidade de fazer os movimentos para a cocriação do roteiro, ou seja, reconstruir a cena, não foi a de esculpir os corpos modelando-os para o belo e para o ideal. A repetição foi no entendimento de que cada colaborador participante construísse suas imagens e as organizasse de um jeito que pudesse realizar e adaptar ao seu contexto ao invés de arremessar nos corpos informações para colher resultados “perfeitos”.

Na verdade, nunca conseguiríamos atingir uma reprodução fidedigna, pois nenhum dos corpos possui as singularidades de um corpo com deficiência física como é o do dançarino Edu O. Algumas imagens podem ser eficientes para alguns corpos, não para todos, pois os corpos não são genéricos (BITTENCOURT, 2012). Mesmo que possuíssem semelhanças físicas, a organização das imagens e a repetição delas se apresentam de modo diferenciado. Assim, o processo de cocriação entendeu a existência dos acordos que operavam nos corpos. A escolha tradutória no que diz respeito ao movimento em forma de um número 4, quando a dançarina dobra uma perna no joelho da outra perna, foi cocriado de um modo muito específico no corpo e a reprodução desta imagem se deu no processo de conservar parte de si mesma no ambiente. O mesmo se aplica a quem lê o roteiro e a quem escuta, mesmo com as semelhanças de imagens, não quer dizer que elas foram fiéis ao objeto, qualquer que seja a sua aparência.

O cérebro é um sistema criativo. Em vez de repetir fielmente o ambiente que o circunda, como seria o caso com um mecanismo engendrado para o processamento de informações, cada cérebro constrói mapas desse ambiente usando seus próprios parâmetros e sua própria estrutura interna, criando, assim, um mundo único para a classe de cérebros estruturados de modo comparável (DAMÁSIO, 2000, p. 407).

As imagens mentais, quando selecionadas como satisfatórias, tenderam a continuar a ser na medida em que ganhavam mais uma chance de se refazer na cocriação. Para cocriar foi preciso aprender, e no aprendizado da dança existe também a imitação, que não é copiar igualmente o outro, é trazer uma parte de um outro, a parte que foi possível de ser transmitida e contaminada no processo de replicação. Para Bittencourt (2012, p. 72), “É compartilhar, combinar informações: um acordo de reconhecimento de informações. Isto é: imagens se

“duplicam em si mesmas e propagam-se nos corpos”. Neste sentido, imitamos a cena com as imagens verbais constituídas na mente para atingirmos uma descrição do objeto que ao mesmo passo se interligava com a proposta na cena e era recriado no fazer.

Quando o colaborador participante observou o movimento pela descrição e pelo toque transmitido por nós, ele simulou o movimento internamente e realizou a imitação. Pode-se afirmar que ambos ficaram mais intensos na repetição em detrimento da familiaridade que possuíram com os movimentos no decorrer das oficinas de dança e na apresentação da cena. Assim, esses processos de imagens são aprendizados dos corpos, sendo sua eficiência não na reprodução do que está sendo repetido, e sim na aplicação de uma instrução.

Corpos aprendem imitando corpos; investigam-se nas imagens de outros corpos e se transformam, uma vez que o processo é cumulativo. [...]. Uma imagem que se replica é uma ideia que se propaga nos corpos. E tal ação não se incube de produzir interpretações ou significados nos mesmos. Esse é um outro atributo de tradução dos corpos. Difundir-se tem de fato um propósito: a permanência da informação (BITTENCOURT, 2012, p. 74).

A questão de almejar um entendimento igual de movimento se torna inviável, uma vez que as imagens emergem entre o que é possível e o que é possibilidade do corpo realizar. Isto, equivalente ao pensamento muito escutado nos congressos quando se deseja que o intérprete com deficiência visual tenha as mesmas compreensões dos videntes. Ouvimos alguns artistas da dança relatarem o incômodo quando escutam algum trecho de audiodescrição de dança disponível nas redes virtuais. Para esta pequena parcela, a ideia é que uma AD de dança não expressa o que se pretende dizer ou não narra a dimensão da obra, deixando a desejar o que se dá a ver nas tramas, como se o olho de algum vidente percebesse a totalidade do corpo que está dançando. Ou como se existisse a verdade interior nele que precisa ser revelada nas ações. Mais ainda, como se o intérprete não vidente não dispusesse de imagens, percepções, associações, relações, emoções, sentimentos, memórias, potencialidades...

De fato, ao revisitar o roteiro, percebemos que as escolhas tradutórias nos direcionaram para certos caminhos enquanto outros não puderam ser contemplados. De forma semelhante, o vidente, ao assistir a uma obra, traduz e inevitavelmente volta sua percepção para determinados aspectos, outras imagens não serão capturadas na mente dele e ainda existem as imagens das quais ele não terá consciência.

“Dessa maneira, cada ocorrência é singular exatamente por exibir um jeito próprio de se organizar. Assim, o alcance se estende para o entendimento de condições propícias para a emergência dos fenômenos em geral, ao invés de ideais” (BITTENCOURT, 2012, p. 53). As

imagens ocorrem como uma tradução contínua e se reorganizam na dimensão do reconhecimento a fim de gerar mais códigos; desta forma, não cabe mais a proliferação de imagens como cópias idênticas que provocam movimentos iguais e as mesmas percepções do que foi experienciado, visto e compreendido.

As escolhas tradutórias foram influenciadas pelas imagens que construímos desde a descrição para realizar a imitação da cena até as ocorrências de descrições da imitação. Nas escolhas, não há como o olho ser a câmara inocente e passiva e o cérebro não é um celuloide virgem e passivo, pensar assim é pura ficção (DAMÁSIO, 2010). Interagimos com a cena a partir do movimento e o cérebro, ao invés de registrar a estrutura, “registra as múltiplas consequências das interações do organismo com a realidade” (*id.*, 2010, p. 170).

Para nos certificarmos das escolhas tradutórias que desejávamos, repetíamos o movimento e depois descrevíamos em voz alta na tentativa de memorizar o que foi produzido. Tal tentativa englobou uma série de fatores que são associados à manipulação, ao tato, à evocação de recordações adquiridas anteriormente por meio do movimento e aos padrões sensorio-motores ligados ao desencadear de emoções e sentimentos relacionados com a cena. Então, aprendemos também pela capacidade de interagir com os conhecimentos que são semelhantes àquilo que está para experimentar, isto é, aprendemos devido à participação do nosso organismo. “Estímulos externos são convertidos em mensagens químico-elétricas, e estas, em representações. Traduções de traduções. [...] Tradução no sentido de trans(for)mação” (KATZ, 2005, p. 146).

As descrições realizadas pelas escolhas tradutórias dependeram de um conjunto de aspectos que envolveram a simulação, imitação, seleção, repetição, memorização, cocriação, recriação, entre outros. Portanto, as descrições acima representam, em primeiro lugar, as descrições que estavam abaixo do nível da consciência que motivaram em estados rápidos demais para se prestar atenção e as descrições das nossas experiências conscientes e não da própria cena de dança. “O que captamos do mundo não é o objeto menos nós, mas o objeto coproduzido por nós”. [...] O pensamento humano não é o real; traduz o real, faz uma representação dele” (KATZ, 2005, p. 125).

As escolhas tradutórias partiram também dos 5 parâmetros iniciais listados. No primeiro parâmetro, “Movimento”, analisamos os fatores do movimento – fluência, espaço, tempo e peso. As ações corporais básicas e os verbos de combinações de ideias descritos no capítulo 4 foram utilizados na medida em que percebemos as execuções dos dançarinos. Vejamos algumas influências deste primeiro parâmetro.

A fluência que pode ser liberada ou controlada apoia a “manifestação da emoção pelo movimento” (RENGEL, 2003, p. 64). Ousamos destacar do roteiro um trecho que foi possível discernir como um exemplo de característica da fluência, o que não significa necessariamente que os dançarinos vivenciaram mais conscientemente o fator: *ele envolve sua perna com um abraço colando a face no quadril dela. Ele se **afasta***. Interessante enfatizar que a “fluência é considerada como alimentadora dos outros fatores” [...]. Nem sempre em um movimento é possível identificar suas características, isso se deve ao fato de outras qualidades estarem mais imprimidas ao movimento (*id.*, 2003, p. 65).

O espaço pode ser de qualidade direta e flexível. “As qualidades de esforço em relação ao fator Espaço são concernentes ao tipo de concentração ou foco no espaço e não tanto ao aspecto da forma do movimento” (RENGEL, 2003, p. 66). A ação básica Deslizar possui qualidade de espaço direta: *Girando em torno da cadeira, ela **desliza** suavemente o pé direito para trás e depois o outro*.

Citando sobre o fator tempo, que possui qualidade sustentada e súbita, iluminamos o trecho do roteiro que segue: [...] *ele solta um dos joelhos dela, estende o braço para o lado e **flutua** na cadeira*. Flutuar sua qualidade de tempo é sustentada, ou seja, lenta. “A qualidade sustentada é percebida em movimento(s) lento(s) de longa duração” (RENGEL, 2003, p. 71).

O peso tem duas formas de qualidade: leve e firme. Em nível de análise, demos ênfase ao trecho do roteiro: *Ele **torce** o tronco e cola [ELES PODEM PRENDER] uma foto caricata do rosto da mulher ruiva no ventre da dançarina*. A ação básica Torcer possui a qualidade de peso firme. (RENGEL, 2003) movimentos firmes demonstram firmeza, tenacidade e também poder.

O segundo parâmetro, “Corpos dançarinos” – forma corpórea e figurinos. Tem-se no roteiro, por exemplo: *Vai **empurrando** rapidamente a dançarina com as nádegas* – na forma, de acordo com Snyder (2011), “a ideia principal está contida na maneira do personagem realizar sua forma corporal em relação ao ambiente na medida em que se locomove”. Em relação ao figurino, citamos: *A dançarina é magra, cabelos escuros presos com um coque, pele parda, veste macacão preto justo, frente única de comprimento até os joelhos, realçando suas pernas longas, e usa sapatos pretos*.

O terceiro parâmetro, “Níveis”, ocorre na instância de uma parte do corpo em relação à articulação na qual acontece o movimento e na instância do corpo todo, em relação ao espaço geral. *O dançarino, que está sentado na cadeira de rodas e a dançarina, que está em pé, estão envolvidos dentro de um elástico [...]*. Neste caso, o nível do dançarino está baixo em relação à dançarina.

O quarto parâmetro, “Ritmo-tempo”, origina-se dos ritmos produzidos pelos movimentos corporais. Podemos citar: *A dançarina pisa para o lado cruzando os pés no chão com pausas*. No quinto parâmetro, “Espaço: direção espacial e espaço cênico com palco, iluminação, cenário e materiais cênicos”, há vários exemplos no roteiro, então levantamos os seguintes: *A dançarina sai do elástico, se aproxima por trás dele, calça uma mão na sandália e a eleva para cima da cabeça*. A direção espacial, de acordo com Snyder (2011), aparece nos verbos que representam o sentido mais simples do termo, o caminho, por exemplo: entrar, aproximar-se, chegar, circular, navegar, circunavegar, mover-se em sentido lateral, dar um passo etc.

Importante relatar que estes exemplos constituíram os modos de utilizar os parâmetros no roteiro. Outros exemplos podem ser percebidos ao revisitar a obra audiodescrita da cena. Estes foram os primeiros passos, uma espécie de introdução em busca de uma poética da audiodescrição de dança construída com a cocriação dos colaboradores participantes com deficiência visual, vinculada às experimentações do fazer da dança e em discussão com diversas vozes encontradas no processo.

7 CONSIDERAÇÕES

A arte de audiodescrever dança é uma modalidade de Tradução Audiovisual Intersemiótica que visa tornar produtos acessíveis a pessoas com deficiência visual. É um processo de tradução intercultural que requer do audiodescritor interpretação e familiaridade. A dedicação na realização desta pesquisa teve como objetivo geral delinear os primeiros parâmetros para uma Poética da Audiodescrição de Dança, tomando como base a obra *Pequetitas Coisas Entre Nós Mesmos* (2011), do Grupo X de Improvisação em Dança. Ou seja, nosso objetivo foi realizar uma proposta de tradução de dança com a cocriação de adultos cegos e com baixa visão. Tratou da perspectiva de contribuição tendo como campo o fazer da própria dança, neste caso, o fazer da improvisação, principalmente.

Identificamos durante os procedimentos metodológicos os elementos da dança e conhecemos os modos de descrição de participantes não videntes e, por fim, elaboramos o roteiro em conjunto. A partir das oficinas de dança na ABC (Associação Baiana de Cegos), desenvolvemos nossas ações que tiveram em negociações com outras vozes importantes na tentativa de validar a pesquisa de natureza qualitativa. Algumas das considerações emergiram de referenciais teóricos bem pensados e revisitados, em contrapartida algumas nasceram dos experimentos teórico-práticos para o início de uma teorização, uma reflexão profunda no que tange à urgência implicada na pesquisa.

Optou-se por uma interdisciplinaridade para tecer os entrecruzamentos que regiam a pesquisa: audiodescrição e dança. Buscou-se como inspiração da escrita do roteiro a recriação/transcrição de Haroldo de Campos, que é aprofundada na reformulação do conceito de intersemiótica em que a audiodescrição se instaura. A proposta não pretendeu alcançar infalivelmente um modelo, tampouco assumir uma postura de combate às Normas de audiodescrição existentes. Sugeriu começar a pensar em “mudanças de imaginário” salientadas por uma epistemologia do Sul, de Boaventura Sousa Santos.

Considera-se que os aportes teóricos listados, a ideia da cocriação e os parâmetros iniciais, apesar de bastante promissores, necessitam ser mais investigados por estudos semelhantes junto ao público-alvo. A recriação demonstrou-se válida no processo de construção imagética dos envolvidos e a cocriação, por potencializar habilidades no corpo, se constituiu um aspecto fundamental de conhecimento do público-alvo, auxiliando, a saber, sobre suas descrições. Acredita-se que os parâmetros existentes no roteiro apresentados como resultados – Movimento (Fatores do Movimento), as ações corporais básicas e os verbos de

combinações de ideias; Corpos Dançantes (forma corpórea e figurinos dos dançarinos); Níveis; Ritmo-tempo e Espaço (direção espacial e espaço cênico), ampliam os entendimentos desse campo de tradução, podendo ser aplicados a outras obras de dança como fonte de inspiração e não como regra, bem como implementados nos cursos de formação de audiodescritores.

Algumas conclusões provisórias desta pesquisa de mestrado:

1. Ao que tudo indica, o audiodescritor mergulhando um pouco mais no campo da dança a fim de saber seus questionamentos, suas noções críticas, compreendendo-a pode engendrar informações para a construção de roteiros de AD.

2. As regras “descreva o que você vê”, que considera adotar a grande orientação “não interpretar”, o “evitar o uso de metáforas”, a neutralidade do audiodescritor são contraditórias e necessitam de mais questionamentos. Já o “menos é mais”, ressaltado nas lições de Joel Snyder, consideramos e aplicamos para que não sejam dadas informações desnecessárias. Porém tudo depende dos contextos e das preferências dos espectadores.

3. O pensamento em dança já é um tipo específico de acontecimento; dito de outro modo, o termo pensamento é empregado para designar uma maneira de organizar informações, o jeito que o movimento encontrou para se mostrar – uma ação e não o que vem depois dela; por esse motivo, a “dança é o pensamento do corpo”.

4. Ao que tudo indica, dançarinos, audiodescritores, espectadores com deficiência visual não são um meio por onde a informação de dança simplesmente passa (o que entra negocia com o que já está) e, portanto, são corpos resultados dos acordos. Nos acordos, a informação de dança é transmitida em processo contaminado (Teoria do Corpomídia). Não existe uma passividade com essa teoria nas mediações.

5. As imagens surgem correlacionadas com o ambiente, pois reverberam auto-organizações do/no corpo em diferentes níveis de descrição.

6. Para descrever imagens de dança utilizamos nossas percepções com a impossibilidade de descrever absolutamente tudo, pois o corpo conta com restrições e imprevisibilidades sobre a aparência dos fenômenos.

7. O Método Laban, que possui uma terminologia ampla e de experimentação, auxilia a verbalizar o movimento, fundamental para o ensino da dança e para a criação dos roteiros audiodescritos – através da obra o “Dicionário Laban” de Rengel (2003).

Espera-se que esta pesquisa tenha não só contribuído para o delineamento dos primeiros parâmetros para a construção de uma Poética que leve em consideração as especificidades da dança e o contexto brasileiro, mas também que possa servir como um

estímulo a pesquisas na área da dança, tradução e outras. Como possibilidade de desdobramentos, vislumbramos aprofundar na Análise de Movimento Laban (LMA – *Laban Movement Analysis*) e, mais recentemente, denominada de Análise Laban/Bartenieff de Movimento e, no entendimento de imagens, investigando, principalmente, as imagens como metáforas nos roteiros com a ideia de cocriação mais aprofundada a partir do fazer da dança.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ARAÚJO, Vera Lúcia. S. A formação de audiodescritores no Ceará e em Minas Gerais: uma proposta baseada em pesquisa acadêmica. *In*: MOTA, L.M.V.M.; FILHO, P. R. **Audiodescrição**. Transformando imagens em palavras. Secretaria do Direito da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010.

_____. Cinema de autor para pessoas com deficiência visual: a audiodescrição de o Grão. **Trabalho de Linguística Aplicada**, n ° 50.2, p. 357-378, Campinas, 2011.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 15290**: acessibilidade em comunicação na televisão. Rio de Janeiro, 2005. 10p. Disponível em: <<http://www.abnt.org.br>>. Acesso em: 04. ago. 2012.

BENECKE, Bernd. Audio description: phenomena of information sequencing. **Euroconferences MuTra**: LSP Translation Scenarios. Viena, 2007. Disponível em: <<http://www.euroconferences.info/proceedings/proceedings.php>>. Acesso em: 07 out. 2012.

BITTENCOURT, A. **Imagens como acontecimentos**: dispositivos do corpo, dispositivos da dança. Salvador: EDUFBA, 2012.

BRAUN, Sabine. Audio description research: state of the art and beyond. *In*: **Translation studies in the new millennium** 6, 2008.

BROWN, S.; PARSONS, L. Neuroscience and dancing. **SciAm**. v. 299, n. 1, p. 78- 83, 2008.

CAMPOS, Haroldo de. **A educação dos cinco sentidos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CASTRO, Manuel. Antônio. C de. **Poética e Poiesis**: a questão da interpretação. Departamento de Ciência da Literatura, Faculdade de Letras da UFRJ, 1998.

_____. Interdisciplinaridade poética: o 'entre'. *In: Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, 2006.

CHURCHLAND, Paul; CHURCHLAND, Patrícia. Intertheoretic reduction: a neuroscientist's field guide. *In: Nature's Imagination*. New York: Oxford University Press, 1995.

CORREIA, Fátima D de C. **O sentido da dança espontânea entre corpos diferentes**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

_____. A construção poética no (do) corpo cadeirante que dança. **Cadernos do Gipe-Cit**: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, Salvador, 2005.

_____. **Corpo sitiado..., A comunicação invisível. Dança, rodas e poéticas**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos de Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, São Paulo, 2007.

COSTA, Larissa; FROTA, Maria Paula. Audiodescrição: primeiros passos. **Tradução em Revista** 11, 2011.

DAMÁSIO, Antônio. **O mistério da consciência**: do corpo e das emoções ao conhecimento de si. Tradução: Laura T. Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **O livro da consciência**: a construção do cérebro consciente. Tradução de Luís Oliveira Santos. Lisboa: Temas & Debates, 2010.

DE COSTER, Karin; MÜHLEIS, Volkmar. Intersensorial translation: visual art made up by words. *In: CINTAS, J.D.; ORERO, P.; REMAEL, A. Media for all*: subtitling for the deaf, audio description, and sign language. Amsterdam; New York: Rodopi, 2007, p. 189-201.

DEMO, Pedro. **Metodologia do conhecimento científico**. São Paulo: Atlas, 2000.

DIAZ CINTAS, J. Audiovisual translation today. A question of accessibility for all. **Translating Today**. v. 4, p. 3-5, 2005.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Edições Loyola, São Paulo, 1996.

FRANCO, Eliana. P.C; SIVA, Manuela Cristina. C. de. Audiodescrição: breve passeio histórico. *In*: MOTA, L.M.V.M.; FILHO, P.R. **Audiodescrição**. Transformando imagens em palavras. Secretaria do Direito da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010, p. 23-43.

FRANCO, Eliana P.C. A importância da pesquisa acadêmica para o estabelecimento de normas da audiodescrição no Brasil. *In*: **RBTV – Revista Brasileira de Tradução Visual**, vol. 3, 2010. Disponível em: <<http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/38/39>>. Acesso em: 15 jan. 2012.

FRANCO, Eliana P. C.; ARAÚJO, Vera Lúcia. S. Questões terminológico-conceituais no campo da tradução audiovisual (TAV). *In*: FROTA, Maria Paula; MARTINS, Marcia A.P. (Orgs.). **Tradução Audiovisual (TAV)**. Número especial de Tradução em Revista, nº 11, 2011, p. 1-23. Disponível em: <<http://audiodescricao.com/site/files/2010/02/18884.pdf>>. Acesso em: 16 de out. 2012.

GAMBIER, Y. La traduction audiovisuelle un genre nouveau? *In*: GAMBIER, Y. (Ed.) **Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels**. Villeneuve d’Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 1996. p. 7-12.

GREINER, Chistine. Da cozinha de Deus às membranas virtuais do homem. *In*: **Leituras do corpo**. (Org.) por Christine Greiner e Cláudia Amorim. São Paulo. Annablume Editora, 2003.

_____. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. Articulações do corpomídia na dança. **Ensaio geral**, Belém, vol.2, n.3, 2010.

_____. **O corpo em crise**. São Paulo: Editora Annablume, 2010.

GREINER, Christine; KATZ, Helena. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. Por uma teoria do corpomídia. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. Visualidade e imunização: o *inframince* do ver/ouvir a dança. **II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA**, Comitê Dança e(m) Política, São Paulo, 2012.

HURTADO, Catalina. J. Uma gramática local del guión audiodescrito. Desde la semântica a la pragmática de um nuevo tipo de traducción. *In*: JIMENEZ HURTADO, C. **Traducción y**

acessibilidade. Subtitulação para surdos e audiodescrição para cegos: novas modalidades de tradução audiovisual. Frankfurt: Peter Lang, 2007, p. 55-80.

_____. Catalina. J. Un corpus de cine. Fundamentos metodológicos y aplicados de la audiodescripción. *In: JIMENÉZ, C.; RODRÍGUEZ, A.; SEIBEL, C. Un corpus de cine. Teoría y práctica de la audiodescripción.* Granada: Ediciones Tragacanto, 2010.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação.** 1959. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1991.

KATZ, H. **O espectador da arte contemporânea.** Catálogo Mostra Sesc de Artes: Ares e Pensares, São Paulo: SESC, 2003.

_____. **Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo.** Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.

LAKOFF, George e JOHNSON, Mark. **Philosophy in the flesh, the embodied mind and its challenge to western thought.** New York: Basic Books, 1999.

_____. **Metáforas da vida cotidiana.** São Paulo: EDUC, 2002.

LEAL, Patrícia. **Amargo perfume: a dança pelos sentidos.** São Paulo: Annablume, 2012.

LIMA, Francisco J.; LIMA, Rosângela A.F. Lições basilares para a formação do áudio-descritor empoderativo. *In: RBTV – Revista Brasileira de Tradução Visual*, nº 11, 2012. Disponível em: <www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/.../237>. Acesso em: 30 de out. 2012.

MARTINS, Janaína. T. **Os princípios da ressonância vocal na ludicidade dos jogos de corpo-voz para a formação do ator.** Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, UFBA, Salvador, 2008.

MASCARENHAS, R. **A audiodescrição da minissérie policial *Luna Caliente*: uma proposta de tradução à luz da narratologia.** Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Instituto de Letras, UFBA, Salvador, 2012.

MATOS, L. **Dança e diferença: cartografia de múltiplos corpos.** Salvador, EDUFBA: 2012.

MOTTA, Livia Maria. V. de. M. **Audiodescrição**: recurso de acessibilidade de inclusão social. 2008. Disponível em: <<http://www.bengalalegal.com/livia#301>>. Acesso em: 13 set. 2012.

NÖE, Alva. **Action in perception**. Londres: Mit Press, 2006.

PINKER, Steven. **Tábula rasa**. A negação contemporânea da natureza humana. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

QUEIROZ, C.F.P. de. **Corpo, mente, percepção**: movimento em BMC e dança. São Paulo: Annablume, Fapesb, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Disponível em: <http://antropofagiainterculturalismo.blogspot.com/2010/03/o-espectador-emancipado-artigo-de_12.html>. Acesso em: 10 jan. 2013.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2003.

_____. **O corpo e possíveis formas de manifestação em movimento**. São Paulo: Fundação para o Desenvolvimento da Educação - Diretoria de Projetos Especiais, 2004.

RIBEIRO, M.M. **Em busca das bases neurofisiológicas da dança-teatro de Pina Bausch**. [Monografia]. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Instituto de Ciências Biológicas; 2007.

RIBEIRO, Mônica M.; TEIXEIRA, Antonio Lúcio. **“Ensaio dentro da mente”**: dança e neurociências. Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador: Repertório: Teatro & Dança. ano 12, n. 12, 2009. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/4341>>. Acesso em: 10 nov. 2012.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTAELLA, L.; WINFRIED, N. **Imagem**: cognição, semiótica mídia. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 2012.

SANTOS, Boaventura de S. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 63, Outubro 2002.

_____. **O Fórum Social Mundial: manual de uso**. Madison, 2004.

_____. 1940. **Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social**. Tradução de: Mouzar Benedito. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. Epistemologias do Sul. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 80, p. 5-10, 2008.

SASSAKI, Romeu K. Nada sobre nós, sem nós: da integração à inclusão (Parte 1). **Revista Nacional de Reabilitação**, ano X, nº 57, p. 8-16, 2007. Disponível em: <<http://www.planetaeducacao.com.br/portal/artigo.asp?artigo=2072>>. Acesso em: 17 jul. 2011.

SILVA, Bárbara Conceição Santos da. **A tessitura de sentidos na composição improvisada em dança: como o dançarino cria propósitos para a cena**. 2012. Dissertação (Mestrado em Dança) - Programa de Pós-Graduação em Dança Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

SILVA, Hugo Leonardo da. **Poética da oportunidade: estruturas coreográficas abertas à improvisação**. Salvador: EDUFBA, 2009.

SILVA, Manoela Cristina C. C. da. **Com os olhos do coração: estudo acerca da audiodescrição de desenhos animados para o público infantil**. (Mestrado em Letras), Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

SNYDER, Joel. Áudio-descrição: uma ajuda para a literacia. **Revista Brasileira de Tradução Visual (RBTV)**, v. 6, n. 6, 2011.

TEIXEIRA, Carolina. **Deficiência em cena**. João Pessoa: Ideia, 2011.

VIANNA, Klauss. **A dança**. São Paulo: Siciliano, 1991.

APÊNDICES

**APÊNDICE A: Termo de Consentimento Livre e Esclarecido -
TCLE**

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidado para participar de uma pesquisa como voluntário. Se aceitar fazer parte do estudo, autorize ao final deste documento. Se não entender alguma coisa, peça esclarecimentos, e só assine após ter certeza de ter tirado todas as suas dúvidas. Este documento está em duas vias. Uma delas é sua e a outra é da pesquisadora responsável, a mesma pessoa que irá agora apresentar este documento.

INFORMAÇÕES SOBRE A PESQUISA:

Título do Projeto (provisório): “POÉTICA DA AUDIODESCRIÇÃO DE DANÇA: (RE)CRIAR, MEDIAR E COMUNICAR IMAGENS PARA ESPECTADORES CEGOS”

Pesquisador Responsável: Ana Clara Santos Oliveira

Instituição a que pertence o Pesquisador Responsável: Universidade Federal da Bahia (UFBA) – Programa de Pós-Graduação em Dança

DADOS DE IDENTIFICAÇÃO:

Informações sobre o participante:

Nome:

RG:

Endereço:

Cidade:

UF:

CEP:

Telefone:

Email:

Se preferir, informações sobre o responsável/cuidador:

Nome:

RG:

Grau de parentesco:

Endereço:

CEP:

Telefone:

E-mail:

1. Natureza da pesquisa: você está sendo convidado a participar de uma pesquisa sobre a audiodescrição de imagens de dança para espectadores adultos com deficiência visual. A principal questão é: Quais os parâmetros iniciais para audiodescrição de dança e como se pode construir esses parâmetros junto com o público-alvo?

2. Justificativa: a pesquisa se justifica por provocar os espaços de arte/cultura em relação à importância e obrigatoriedade da audiodescrição; é preciso que se façam estudos para que se ofereçam espetáculos de dança com audiodescrição atendendo às necessidades e preferências das pessoas com deficiência visual e que compartilhem primeiros passos, como parâmetros para a audiodescrição da dança.

3. Participantes da pesquisa: estamos convidando a participar da pesquisa, como voluntários, adultos do sexo feminino e masculino com deficiência visual da Associação Baiana de Cegos, como de outros locais.

4. Envolvimento na pesquisa: ao participar deste estudo você estará envolvido nas oficinas de dança e assistirá apreciando e cocriando a cena de um espetáculo de dança com audiodescrição ao vivo narradas por mim em um turno no Teatro (a definir); você participará de rodas de discussões. As informações (respostas, fotos, gravação) serão usadas somente na

APÊNDICE B: Solicitação de Ajuda Financeira ao PROAP

SOLICITAÇÃO AO PROGRAMA DE APOIO À PÓS-GRADUAÇÃO

Salvador, 14 de setembro 2012.

Att.: Escola de Dança

Eu, Ana Clara Santos Oliveira, bolsista Capes, aluna regularmente matriculada no Programa de Pós-Graduação em Dança, nível Mestrado, da Universidade Federal da Bahia, cujo nº de matrícula é 211115247, e inscrita no CPF sob o nº 01144598516, venho desenvolvendo o Projeto de Pesquisa em Audiodescrição de Imagens de Dança para Cegos (conforme mencionado no ofício do mês de julho). Dada a característica do Projeto, a necessidade de audiodescrever é uma constante, exigindo materiais adequados para fundamentar a pesquisa, por este motivo a minha coleta será apoiada com a locação de materiais com verba do PROAP (Programa de Apoio à Pós-Graduação). Juntamente com a minha orientadora, Fátima Campos Daltro de Castro, estamos solicitando o agendamento de pauta gratuito no Teatro do Movimento da Escola de Dança da UFBA para apresentar e coletar dados para a pesquisa a partir da obra audiodescrita “Pequetitas Coisas entre Nós Mesmos”. Necessitamos da pauta para o **dia 05 de outubro/2012, nos turnos matutino e vespertino, com término de atividades às 18h**. No turno matutino a empresa contratada para prestação de serviço de locação (materiais de audiodescrição) organizará seus equipamentos de tradução simultânea e equipe de produção da Coleta de Dados, bem como os dançarinos do espetáculo estarão realizando suas ações para o desenvolvimento pontual às 14h com o recebimento dos espectadores com deficiência visual (participantes e não participantes da pesquisa) e demais interessados. Não serão cobrados ingressos e o espetáculo não será exibido em sua totalidade, obedecerão aos procedimentos metodológicos escolhidos por mim, que contemplarão o estudo dissertativo. A pesquisa tem como título provisório “A Poética da Audiodescrição de Dança: (re)criar, mediar e comunicar imagens para espectadores com deficiência visual”, sob orientação da Profa. Dra. Fátima Daltro, que está ciente desta solicitação. Para a realização, fazem-se necessários: o agendamento do teatro, equipamentos de som, iluminação e técnico disponível para exercer operações de som e luz. Os dados serão coletados após o espetáculo. Limitado ao exposto, fique com meus votos de estima e consideração. Conto com a colaboração da Escola para esta coleta de dados que, com certeza, proporcionará impacto social e maior visibilidade do Teatro do Movimento, pois irá recepcionar sua primeira obra de dança com audiodescrição.

Salvador, 14 de setembro de 2012.

Ana Clara Santos Oliveira

ANEXOS

ANEXO A: Carta de Apresentação



ESCOLA DE DANÇA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

À Associação de Cegos da Bahia.

Eu, Fátima Correia Daltro, Profa. Dra. Escola de Dança – UFBA e coordenadora da Atividade Curricular em Comunidade, ACC DANA59, intitulada de “Acessibilidade em Trânsito Poético: oficina de dança para pessoas com deficiência”, venho solicitar a essa instituição a possibilidade de realizar oficinas de dança e mostra aberta de performances com audiodescrição de imagens para pessoas com deficiência visual, cujo objetivo é otimizar a compreensão e o acesso dessa camada da sociedade aos bens culturais oferecido pela cidade. Encontros no turno vespertino, onde haja uma concentração maior de pessoas cegas, seus professores e cuidadores.

Esse trabalho faz parte das pesquisas ora em andamento na escola de dança da mestranda Ana Clara Oliveira, e orientada por mim. A referida atividade conta com apoio da Pró-Reitoria de Extensão-PROEXT e Escola de Dança – UFBA desde 2004.

Atenciosamente.

Fátima Daltro de Castro Correia.

Coordenadora da ACC DANA59