



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

ISABEL PITTA RIBEIRO MACHADO

A PARTE INVISÍVEL DO OLHAR

**AUDIODESCRIÇÃO NO CINEMA: A CONSTITUIÇÃO DAS
IMAGENS POR MEIO DAS PALAVRAS – UMA POSSIBILIDADE
DE EDUCAÇÃO VISUAL PARA A PESSOA COM DEFICIÊNCIA
VISUAL NO CINEMA**

CAMPINAS/SP

2015



ISABEL PITTA RIBEIRO MACHADO

A PARTE INVISÍVEL DO OLHAR

AUDIODESCRIÇÃO NO CINEMA: A CONSTITUIÇÃO DAS IMAGENS POR MEIO DAS PALAVRAS – UMA POSSIBILIDADE DE EDUCAÇÃO VISUAL PARA A PESSOA COM DEFICIÊNCIA VISUAL NO CINEMA

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM MULTIMEIOS DO INSTITUTO
DE ARTES DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE
CAMPINAS COMO PARTE DOS REQUISITOS EXIGIDOS
PARA A OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRA EM
MULTIMEIOS SOB ORIENTAÇÃO DO PROF. DR.
NUNO CESAR PEREIRA DE ABREU.

ORIENTADOR: PROF. DR. NUNO CÉSAR PEREIRA DE ABREU

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE A
VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO
DE Mestrado defendida por
ISABEL PITTA RIBEIRO MACHADO E
ORIENTADA PELO PROF. DR. NUNO
CESAR PEREIRA DE ABREU.
DATA: 26 DE AGOSTO DE 2015.

ASSINATURA DO ORIENTADOR:

CAMPINAS/SP

2015

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

Ficha catalográfica

Universidade Estadual de Campinas

Biblioteca do Instituto de Artes

Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

Machado, Isabel Pitta Ribeiro, 1962- M18p MacA parte invisível do olhar - audiodescrição no cinema : a constituição das imagens por meio das palavras - uma possibilidade de educação visual para a pessoa com deficiência visual no cinema / Isabel Pitta Ribeiro Machado. – Campinas, SP : [s.n.], 2015. MacOrientador: Nuno Cesar Pereira de Abreu. MacDissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Mac1. Audiodescrição. 2. Deficientes visuais. 3. Ensino visual. 4. Cinema . 5. Linguagem cinematográfica. 6. Acessibilidade cultural. I. Abreu, Nuno Cesar Pereira de, 1948-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The invisible side of the eye - audiodescription in the movies

Palavras-chave em inglês:

Audiodescription visual impairments

Visual education Cinema

Cinematic language

Cultural accessibility

Área de concentração: Multimeios

Titulação: Mestra em Multimeios

Banca examinadora:

Nuno Cesar Pereira de Abreu [Orientador]

Lívia Maria Villela de Mello Motta

Vilson Zattera

Data de defesa: 26-08-2015

Programa de Pós-Graduação: Multimeios

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Multimeios, apresentada pela
Mestranda Isabel Pitta Ribeiro Machado - RA 992922 como parte dos
requisitos para a obtenção do título de Mestra, perante a Banca Examinadora:

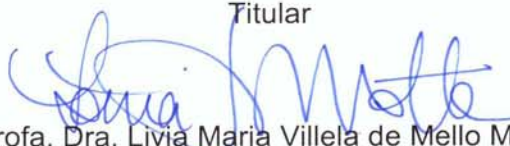


Prof. Dr. Nuno Cesar Pereira de Abreu
Presidente



Prof. Dr. Vilson Zattera

Titular



Profa. Dra. Livia Maria Villela de Mello Motta

Titular

Às minhas filhas Talita, Bruna e Olívia, pelas alegrias e pela compreensão de minha ausência.

Ao Paulo, meu amor, pelos cuidados e dedicação a nossa filha Olívia, para que eu pudesse me dedicar a esta escrita.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Nuno César de Abreu, pela participação ativa e direta neste processo de engrandecimento profissional, instigando novos olhares sobre a arte cinematográfica, meu eterno agradecimento.

À professora doutora da Banca de Defesa de Mestrado, Livia Motta, pela amizade, profissionalismo e pelo incentivo em fazer o mestrado, minha sincera gratidão.

Ao professor doutor Vilson Zattera, também da banca, pelos estudos, considerações e carinho, muito obrigada.

À Secretaria Municipal dos Direitos das Pessoas com Deficiência e Mobilidade Reduzida de Campinas – SMPD –, pelo apoio e pela possibilidade de desenvolver políticas públicas de audiodescrição de modo amplo, meu respeito e gratidão.

Às amigas Manu Alkmin, Jaqueline Fernandes e Bia Pires, pela cumplicidade, apoio incondicional e socorros.

Ao meu pai, pelo esteio e exemplo de amor à vida. Ao meu irmão, Rubens, pela referência ética e incentivo à realização desta dissertação. A Noemi Araújo, pela sinceridade dos afetos. Às minhas irmãs Adelisa e Tutti, pelas poucas e oportunas palavras. À família de Paulo, pelo carinho e apoio logístico durante a escrita da pesquisa.

A Eduarda Leme, pelo fortuito convite para narrar vídeos para pessoas com deficiência visual no Centro Cultural Louis Braille de Campinas e pela coautoria no projeto Ponto de Cultura Cinema em Palavras. Ao senhor Carlos Levin pelo apoio e pela firmeza constantes no desenvolvimento do Ponto de Cultura Cinema em Palavras. A Luiz Rodrigues, quando presidente do C. C. Braille, pelo apoio à continuidade do Ponto de Cultura.

Aos meus amigos audiodescritores/consultores com deficiência visual, Jean Braz e Evandro Chequi, toda a gratidão do mundo pelas leituras filosóficas e por me ensinarem a audiodescrever filmes. Às colegas do CCLBC, Cristina Loyola e Maria do Carmo Beletti, pelo companheirismo. A todos os funcionários e usuários do CCLB, pela convivência e aprendizado.

A Célio Turino, pela idealização do Programa Cultura Viva e dos Pontos de Cultura, que possibilitou a estruturação do P. C. Cinema em palavras. A Orestes Toledo, pela amizade, empenho e cumplicidade no ensino da história e da cultura do cinema, laboratório de reflexão para a construção desta pesquisa. A Adriana Maciel e à Secretaria de Cultura de Campinas, pelo respeito e apoio à inclusão, por meio da cessão do espaço do MIS Campinas para as sessões inclusivas de cinema realização do curso Cinema para todos, parte desta dissertação.

À amiga Cláudia Cotes, por me convidar para fazer parte da Vez da Voz e a trabalhar profissionalmente com a audiodescrição além de me apresentar a pessoas maravilhosas como Rogério Sousa, Fabiano Campos e Sara Bentes, obrigada pela amizade e pelos momentos divertidos.

Aos amigos do Laboratório de Acessibilidade (LAB)/Biblioteca Central Cesar Lattes, da Unicamp, pelo espaço de aprendizado permanente sobre acessibilidade. Aos participantes do Curso Cinema para todos, Jean Braz, Emmanuelle Alkmin, Cida Rosi, Mariana Barucco, Vilson Zattera, meu imenso obrigada pelos depoimentos e pela oportunidade de uma construção coletiva de possibilidades de olhar o cinema. A Cida Rosi, pela gentileza e comprometimento em registrar as aulas do curso. A Renata Lopes da Costa, pela amizade infinita. A Marta Ferreira, meu agradecimento pela tônica das palavras decantadas no percurso de meus caminhos possíveis.

A Lillia Gallana, por acreditar na audiodescrição e apoiar os Cursos de formação à audiodescrição. Às audiodescritoras Odila Fonseca, pelo exemplo de perseverança e pelo afeto; Marília Dessordi, Fernanda Landin, Magali Oliveira Arnais, Lilian Vilela, pela parceria nas mostras inclusivas de cinema.

A todos os meus alunos dos cursos de introdução à formação em audiodescrição, que contribuíram para meu aprendizado sobre a pluralidade do olhar de cada um, meu muito obrigada. Às minhas amigas de trabalho na SMPD, Camila Trajano, Josie Ananias, Juliana Damante, Isabel Abisai e Esperança Mazzilli, pelo constante ambiente de alegria, tão necessário para enfrentarmos a luta diária pela inclusão, meu agradecimento eterno. A todas as pessoas que participaram, contribuindo para a realização desta pesquisa, direta ou indiretamente, meu agradecimento.

A imagem é indivisível e inapreensível e depende da nossa consciência e do mundo real que tenta corporificar. Se o mundo for impenetrável, a imagem também o será.

Andrei Tarkovski

RESUMO

O cinema, a filosofia e a audiodescrição de filmes para pessoas com deficiência visual são os fios condutores para a busca de um entendimento maior sobre o efeito plural do olhar sobre as imagens e as formas pelas quais elas podem ser transformadas em palavras, por meio do recurso de acessibilidade da audiodescrição. A dissertação sugere possibilidades de uma educação visual para pessoas com deficiência visual no cinema. Para tal, foi organizado um curso de cinema com o objetivo de criar uma base de argumentação sustentada pela tríade conhecimento da linguagem cinematográfica, conhecimento da audiodescrição e formas de aplicabilidade para o público com deficiência visual. Além disso, a pesquisa traz reflexões que, referenciadas por depoimentos dos participantes com deficiência visual do curso de cinema, se desdobram sobre questões como: a construção do conhecimento, a partir de D. Diderot, Voltaire e D. Hume; a escrita e a palavra na construção da imagem poética e artística no cinema, em Manoel de Barros e V. Flusser; o cinema, por Rubens Machado Jr, Ismail Xavier, André Bazin, Eduardo Nunes e Helder Mendoza; e ainda três ensaios inspirados em filmes de A.Tarkovsky, A.Kurosawa e A.Kiarostami. Um dos objetos de estudo é a sequência da escadaria de Odessa, no filme *Encouraçado Potemkin*, de S.Eisenstein, que referencia a construção de um roteiro de audiodescrição de cinema que não se restrinja somente ao conteúdo da imagem, mas à forma pela qual ela é registrada, visto que um dos objetivos da audiodescrição é ampliar conceitos e aumentar o repertório imagético e simbólico das pessoas com deficiência visual.

Palavras-chave: 1. Audiodescrição 2. Deficientes visuais 3. Ensino visual 4. Cinema 5. Linguagem cinematográfica 6. Acessibilidade cultural

ABSTRACT

The cinema, philosophy and audio description movies for people with visual impairments are the wires drivers looking for a greater understanding about the effect of the plural look at the images and the ways in which they can be transformed into words through accessibility feature of the audio description. Dissertation suggests the possibility of a visual education for people with visual impairments in the movie theater. To do this, it was organized a course of the cinema for the purpose of creating a basis for reasoning sustained by triad knowledge language film, knowledge of the audio description and forms of applicability to the public with visual impairments. In addition, the research brings reflections, referenced by participants testimonials with vision impairments in the course of the cinema, unfold on issues such as: the building of the knowledge, from D. Diderot, Voltaire and D. Hume; the writing and the word in the construction of the poetic and artistic image in cinema, Manoel de Barros and V.Flusser; the cinema, by Rubens Machado Jr, Ismail Xavier, Andre Bazin, Eduardo Nunes and Helder Mendoza; even three essays movies inspired by A.Tarkovsky, A.Kurosawa and A.Kiarostami. One of the objects of study is the result of the Odessa staircase in the movie Bronenosets Potyomkin, S. Eisenstein, which references the construction of a road map for audio description movie that is not restricted only to the image contents, but the way which it is registered, since one of the goals of the audio description is to broaden the concepts and increase the imagery and symbolic repertoire of the people with visual impairments.

Keywords: 1. Audiodescription 2. visual impairments 3. Visual education 4. Cinema 5. Cinematic language 6. Cultural accessibility

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
CAPÍTULO I – A AUDIODESCRIÇÃO.....	22
1.1. Inclusão e acessibilidade: algumas palavras.....	22
1.2. Audiodescrição (AD) – conceito, objetivos e aplicabilidades.....	26
1.3. Breve história da audiodescrição: no mundo, no Brasil e em Campinas.....	30
CAPÍTULO II – EM BUSCA DE UMA EDUCAÇÃO VISUAL PARA A PESSOA COM DEFICIÊNCIA VISUAL NO CINEMA.....	39
2.1. O olhar.....	40
2.2. Audiodescrição e cinema: migração de conceitos.....	44
2.3. O roteiro cinematográfico do filme Chinatown – com a palavra, o roteirista de cinema.....	46
2.4. O roteiro de audiodescrição – com a palavra, o audiodescritor	50
2.5. Roteiro de audiodescrição e Link de Chinatown – considerações.....	51
2.6 As revisões de um roteiro de AD – o papel do revisor vidente e do consultor com deficiência visual.....	52
2.7. Outros olhares, novas palavras: A audiodescrição como um instante de suspensão da autonomia da imagem – as palavras, em Manoel de Barros, e a escrita, em Flusser.....	57
2.8. Cinema e linguagem – o exemplo da linguagem cinematográfica no filme Encouraçado Potemkin, como referência para um roteiro de audiodescrição.....	63
2.9. Duas versões de roteiros de AD para a sequência da Escadaria de Odessa.....	68
2.10. Glossário – mais do que uma síntese de terminologias, uma afirmação do cinema como linguagem.....	75
CAPÍTULO III – CURSO: INTRODUÇÃO A UM CINEMA PARA TODOS.....	87
3.1. Aula 1.....	89

3.1.1. Objetivos.....	
3.1.2. Apresentação do conteúdo programático:	
3.1.2.1. Introdução a uma teoria do olhar ¹	
3.1.2.2. História do cinema – panoramas: primórdios, os grandes estúdios brasileiros, Expressionismo alemão, Construtivismo russo, Surrealismo, Neorrealismo italiano, Realismo poético francês, Nouvelle vague francesa, Cinema novo, Cinema marginal.	
3.1.3. Os primórdios - a constituição do cinema como linguagem.....	91
3.1.3.1. <i>Filme antes do filme</i> , de Werner Nekes. Link e roteiro de AD: 1º Link.....	93
3.1.3.2. <i>A saída da fábrica</i> , de Louis e August Lumière. Link e roteiro de AD: 2º Link.....	94
3.1.3.3. <i>Viagem à lua</i> , de Georges Méliès. Link e roteiro de AD: 3º Link	94
3.1.3.4. <i>Golden Louis</i> , de David Griffith. Link e roteiro de AD: 4º Link.....	95
3.2. Aula 2 – Panorama dos primórdios do cinema brasileiro.....	96
3.2.1. Cinema mudo – aspectos do roteiro de AD no filme <i>Exemplo Regenerador</i> .	97
3.2.2. <i>Exemplo Regenerador</i> , de José Medina. Link e roteiro de AD: 5º Link.....	99
3.3. Aula 3 – O expressionismo alemão.....	103
3.3.1. Roteiro de AD de <i>Nosferatu</i> (pequenos fragmentos) – considerações sobre o filme.....	109
3.4. Aula 4 – O construtivismo russo.....	113
3.4.1. A narrativa cinematográfica como articulação de planos e a abordagem ao construtivismo russo.....	115
3.4.2. Artes plásticas Malevich e Tatlin.....	117
3.4.3. As vanguardas na poesia e no teatro: Maiakovski e Meyerhold.....	119
3.4.4. O filme <i>Encouraçado Potemkin</i>	122
3.5. Aula 5 – Panorama das outras escolas de cinema.....	124

3.6. Aula 6 – Encerramento do Curso: considerações finais e registro de depoimentos dos alunos sobre AD no cinema.....	124
CAPÍTULO IV – AUDIODESCRIÇÃO E ARTE - TARKOVSKY, KUROSAWA E Kiarostami – O CINEMA DE AUTOR COMO INSPIRAÇÃO.....	125
4.1. <i>Esculpir o tempo</i> – Esculpir as imagens artísticas do cinema sob o olhar de Tarkovsky.....	131
4.2. <i>Sonhos</i> de Akira Kurosawa – Imagens inspiradoras: uma relação entre o belo, a natureza, a loucura e o artista no episódio <i>Corvos</i> , sobre Van Gogh.....	134
4.3. <i>Shirin</i> – A metalinguagem audiodescrita no filme de Abbas Kiarostami.....	136
4.4. <i>Roteiro de AD de Shirin</i> (não existe cópia do filme no Brasil)	141
CAPÍTULO V – LEITURAS RELACIONADAS – UM DIÁLOGO POSSÍVEL ENTRE A FILOSOFIA E A AUDIODESCRIÇÃO.....	142
5.1. Leitura comentada da carta sobre os cegos.....	143
5.2. As percepções na audiodescrição e na construção do conhecimento da pessoa com deficiência visual – uma análise comparativa, sob a ótica das relações de percepção de David Hume.....	153
5.3. Algumas relações entre a <i>Carta sobre os cegos</i> , de Denis Diderot, e <i>Cândido</i> , de Voltaire – possíveis decorrências no contemporâneo.....	156
5.4. <i>Tratado sobre o Belo</i> e <i>Ensaaios sobre a pintura</i> , de Denis Diderot – reflexões para aqueles que não veem: uma investigação sobre a natureza do belo para as pessoas cegas.....	162
5.4.1. Breves ideias sobre o artista e sua natureza, à luz do <i>Tratado Sobre o Belo e dos Ensaaios Sobre a Pintura</i>	167
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	173
BIBLIOGRAFIA.....	178
ANEXOS.....	182

INTRODUÇÃO

Certa vez, ao conceder uma entrevista sobre audiodescrição em um Blog², me perguntaram quais eram as maiores dificuldades e alegrias em ser audiodescritor. Tive a necessidade de ampliar a questão e especificar dois tipos de dificuldades, as internas e as externas. A resposta reuniu elementos substanciais que podem contribuir na composição desta introdução ao universo da audiodescrição e das possibilidades do olhar:

Acho que a dificuldade se estabelece para o indivíduo numa relação de proporção de sua vontade e competência. Narrar filmes, para mim, foi algo que aconteceu naturalmente. Minha área de estudo e trabalho era o cinema, que conhecia muito bem. Por outro lado, eu estava num campo completamente desconhecido, que era o das pessoas que não enxergam. Mas meu encanto por esse mundo (Jean me matará por falar “desse mundo”!) foi tão grande que me deslumbrei. Foi um processo visceral, individual e coletivo, pois tive que aprender a fechar os olhos, a não ver, a rever, a refletir sobre a obviedade da imagem, a imaginar o tempo e o espaço misturados. Eu não tinha algo objetivo, não tinha um foco e foi aí que desfrutei dos ensinamentos de meu caro professor Milton José de Almeida, que sempre me alertou a não me especializar, pois o foco excessivo tiraria a possibilidade do olhar periférico e das outras possibilidades do olhar.

2

Em “Audiodescritor em foco: Entrevista com Bell Machado”, concedida ao audiodescritor / consultor com deficiência visual, Felipe Mianes. O Blog é um espaço de debate sobre as questões relacionadas às pessoas com deficiência visual, acessibilidade e inclusão.
<http://fmianes.blogspot.com.br/2013/04/audiodescritor-em-foco-entrevista-com.html>

Quanto às dificuldades externas, em comparação ao ano de 2000, não são nada! Não que a sociedade tenha mudado tanto, no que se refere à inclusão e às barreiras atitudinais, mas não sofro mais aquela sensação de estar só. Sempre tive a certeza de que as mudanças ocorrem a partir da vontade própria e do modo como ela se representa, e foi isso que me fez persistir. Hoje minha alegria é ainda maior porque vejo audiodescritores maravilhosos em caminhos diversos e que, juntos, lutam pela inclusão. Meu caminho solitário acabou e posso dizer para aqueles que me consideraram alienada, burguesa e obstinada, que valeu a pena.

A maior alegria em ser audiodescritora não é tanto poder descrever imagens para as pessoas que não enxergam ou não as compreendem muito bem, mas é dialogar sobre a parte invisível do olhar, aquela que está na mente de cada um, inclusive das pessoas que não enxergam.

O cinema, a filosofia e a audiodescrição de filmes para pessoas com deficiência visual, cujas descrições contemplem a linguagem cinematográfica, são os fios condutores para esta escrita na busca de um entendimento maior sobre o efeito plural do olhar sobre as imagens e as diversas formas pelas quais elas podem ser transformadas em palavras, por meio da audiodescrição, doravante denominada AD.

O cinema, como arte audiovisual, se comunica por meio de uma linguagem. No que se refere à linguagem visual, ou seja, à imagem, o cinema constrói sua comunicação de duas formas: pelo conteúdo da imagem e pela forma pela qual captamos este conteúdo. O conteúdo é responsável pelo sentido lógico e racional. A forma de registro são os planos e movimentos da câmera. O consultor com deficiência visual Jean Bráz, diz em depoimento (em anexos) “Eu quero entender o modo como a pessoa vidente pensou o filme”. Essa fala constata o quanto é importante uma audiodescrição que não se restrinja somente ao conteúdo da imagem, mas se estenda também à maneira pela qual aquela imagem foi filmada, ou seja, à sua forma de comunicação, visto que, um dos objetivos da AD é ampliar conceitos e aumentar o repertório imagético das pessoas com deficiência visual.

O estudo do cinema como arte e linguagem, assim como um recorte histórico filosófico sobre a construção do conhecimento por meio dos sentidos, norteou e aprofundou as reflexões sobre a questão do olhar, a percepção artística da imagem revelando sua poesia, as formas de descrição da imagem e suas representações por meio das palavras e da escrita. Essa teia de percepções levou à reflexão sobre o conceito de audiodescrição e à questão da inclusão.

Por quais desses temas eu deveria começar essa escrita se, a meu ver, cada um deles, é importante para se pensar no outro?

Como a audiodescrição e a inclusão são temas de discussão mais recentes, escolhi abordá-los já no capítulo I, “A audiodescrição”, no qual discorro sobre a importância da acessibilidade aos bens culturais; a inclusão no cinema diante de uma fragmentação das ideias sobre inclusão nos ambientes sociais e acadêmicos; a importância das formas de estimulações essenciais ou precoces para a apreensão das ideias e a formação de conceitos para a pessoa cega; a reconstituição da breve história da audiodescrição; conceito, objetivos e as infinitas aplicabilidades do recurso no sentido do desenvolvimento da autonomia intelectual da pessoa com deficiência visual.

O capítulo II, “Em busca de uma educação visual para a pessoa com deficiência visual no cinema”, é um capítulo no qual reúno alguns elementos de estudo que, a meu ver, são pressupostos para se pensar na audiodescrição do cinema, entre eles, o conceito de “olhar”.

Referenciado por um recorte histórico filosófico (que não pretende ser cronológico) sobre a construção do conhecimento e de uma noção de olhar, por meio das percepções e dos sentidos, este capítulo tem o objetivo de esclarecer a importância de o audiodescritor de cinema ter um conhecimento razoável da arte que pretende descrever e, portanto, a partir dessa concepção, assumir sua postura de pesquisador, razão pela qual estabeleço um paralelo entre as posturas do audiodescritor e do crítico de cinema, Rubens Machado Jr. O crítico, em seu artigo *Migração de conceitos* (set 2011), parte do pressuposto de que uma pesquisa requer constante revisão de conceitos e, ao analisar aspectos plásticos do cinema, revela a necessidade de rever os conceitos originários de outras artes visuais. É nesse sentido que acredito que a audiodescrição do cinema pode ser pensada, pois ao se elaborar roteiros de AD, surgem demandas que

evocam o estudo dos conceitos originários do audiovisual. Uma boa tradução (da língua ou da imagem), conduz o espectador a pensar em novos conceitos, como por exemplo, a questão do modo pelo qual as legendas ocupavam a tela na época do cinema mudo, assim como o seu tempo de permanência. É preciso conhecer a história do cinema e ter visto muitos filmes, para se atentar a esse detalhe de descrição presente no roteiro de AD, pois é ele que evoca no espectador, o debate sobre a construção do tempo nos filmes dos primórdios e o quanto esse espectador achava natural que aquela legenda ficasse tanto tempo na tela, diferente daquele de hoje, tido com um tempo excessivo. Essa questão leva ao debate sobre a questão da pressa, já presente no homem moderno e que está mais ainda presente nas reflexões do homem contemporâneo. Recentemente, ao narrar um filme dos primórdios brasileiros no Curso de especialização em audiodescrição, na UFJF, constatei que os alunos com deficiência visual desconheciam essa informação das legendas e que, se não houvesse uma descrição criteriosa não teríamos tido a possibilidade de reflexões sobre os conceitos de tempo na narrativa fílmica e na vida do homem contemporâneo.

Os temas abordados nesse capítulo são igualmente importantes àqueles que enxergam e ao espectador com deficiência visual que pretenda se inserir na cultura do cinema ou àquele que deseje se tornar um audiodescritor consultor de roteiros de AD. Por isso, é fundamental a aproximação de todos esses espectadores com as formas de construção de um roteiro cinematográfico, tanto aquele feito pelo próprio roteirista de cinema, como o de AD, feito pelo audiodescritor roteirista.

Nesta pesquisa, as questões relativas à revisão do roteiro de AD realizada pelo audiodescritor consultor com deficiência visual, são levantadas a partir das considerações de Jean Braz Costa, um dos primeiros especialistas com deficiência visual no Brasil, que é, antes de tudo, um conhecedor da arte cinematográfica.

O subtema “Outros olhares, novas palavras – a audiodescrição como um instante de suspensão da autonomia da imagem: as palavras, em Manoel de Barros e a escrita, em Vilém Flusser” propõe uma reflexão sobre o momento fugaz do olhar, no qual o audiodescritor elege a imagem a ser descrita, momento esse da possível suspensão da autonomia da imagem, tão necessária para a reflexão da imagem poética e para sua transformação em palavras. À luz do poeta Manoel de Barros e do filósofo Vilém Flusser em *A escrita - há futuro para a escrita?*, pode-se discutir profundamente

a busca de uma escrita que dê conta da representar uma imagem e, do sentido da palavra na construção de uma imagem poética e artística no cinema.

Em outro subtema “Cinema e linguagem – o exemplo da linguagem cinematográfica no filme Encouraçado Potemkin como referência para um roteiro de audiodescrição”, são abordadas as questões que envolvem a apreciação de um filme, tanto do ponto de vista de quem está enxergando as imagens, como daquele das que não as enxergam e se utilizam da audiodescrição para ter acesso às articulações de planos utilizadas pelo diretor Eisenstein.

Com o propósito de se fazer perceber as diferentes possibilidades de se descrever a sequência da escadaria de Odessa, são apresentadas duas versões distintas de roteiro de AD. Uma que apenas descreve as cenas, sem mencionar os movimentos que a câmera faz e as mudanças de planos, e outra na qual se descreve tudo isso detalhadamente. A propósito do cinema e sua linguagem, o crítico Ismail Xavier, em “O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência” (Paz e Terra, 2005), é referenciado, pois ele distingue algumas vertentes da tradição cinematográfica, entre elas, algumas que pressupõem o cinema como transparente, isto é, um cinema que conta com o fato de que todas as pessoas já tenham introjetadas em seu imaginário uma linguagem da imagem em movimento. Esse fato justificaria, talvez, o tipo de audiodescrição que não menciona a linguagem do cinema no roteiro de AD, pois pressupõe que o espectador a tenha introjetada. Desse modo, instala-se um debate muito interessante, pois as pessoas que nasceram cegas não têm a apreensão visual do mundo e é a audiodescrição que poderá contribuir para o entendimento do modo pelo qual as imagens são construídas no cinema.

O capítulo se encerra com um glossário de terminologias utilizadas por quem faz e estuda cinema e reafirma a ideia de que o cinema é uma linguagem que, como tal, deve ser contemplada no roteiro de audiodescrição. A propósito, cito o teórico e crítico de cinema André Bazin, para argumentar a favor do conhecimento da linguagem cinematográfica no processo de educação visual das pessoas com deficiência visual,

pois, de acordo com o autor, a evolução do espectador de cinema está vinculada a uma experiência individual do olhar e à experiência do cinema.

O capítulo III “Curso: introdução a um cinema para todos” apresenta todo o conteúdo programático do curso de cinema que foi ministrado, durante a pesquisa, com um grupo de pessoas com e sem deficiência visual.

Um dos objetivos da realização do curso foi criar uma base de argumentação sustentada pela tríade conhecimento da linguagem cinematográfica, conhecimento da audiodescrição e formas de aplicabilidade para o público com deficiência visual. Esse ambiente de discussão permitiu um avanço das ideias sobre a audiodescrição no cinema efetivado a partir de um diálogo próximo e contínuo entre o audiodescritor e pessoas com e sem deficiência visual. Nesse capítulo, consta todo o conteúdo teórico das aulas, organizado em fascículos.

Os filmes estudados foram exibidos com a audiodescrição ao vivo e alguns deles podem ser visualizados na internet e, em alguns trechos, acompanhados com o roteiro de audiodescrição.

O fato de a visão ser uma das matérias primas do fazer cinematográfico foi decisivo para que, antes de se falar da arte do cinema, se investigasse aquilo que tanto o cineasta, que produz, quanto o espectador, que assiste, têm em comum: a lente do olhar.

Organizado em seis aulas com a carga horária total de 12 horas, foi necessário condensar o conteúdo e selecionar filmes cujas contribuições para a formação da linguagem cinematográfica fossem extremamente significativas, por isso escolhi alguns filmes dos primórdios e as escolas de vanguarda do Expressionismo alemão e Construtivismo russo, referências significativas para o desenvolvimento da arte cinematográfica.

O cinema brasileiro dos primórdios e outras escolas, igualmente importantes, que surgiram no decorrer da história do cinema, foram citadas no curso de forma panorâmica, ou seja, com a apresentação das principais características e a exibição de

curtos trechos de alguns filmes. Foram elas: Surrealismo, Neorrealismo Italiano, Realismo Poético Francês, Nouvelle Vague Francesa, Cinema Novo e Cinema Marginal.

O construtivismo russo e o filme *Encouraçado Potemkin* foram estudados com profundidade pelo fato de o filme ter sido o objeto de estudo para a argumentação em favor de uma linguagem cinematográfica representada no roteiro de audiodescrição.

A última aula foi destinada ao encerramento do curso e ao registro dos depoimentos de alguns alunos. As referidas transcrições estão inseridas na dissertação em momentos propícios para uma melhor compreensão das argumentações, assim como reunidas nos anexos finais.

No capítulo IV, “Audiodescrição e arte: Tarkovsky, Kurosawa e Kiarostami – o cinema de autor como inspiração”, são apresentados três breves ensaios, nos quais os diretores de cinema Andrei Tarkovski, (1932-1986), Akira Kurosawa (1910-1998) e Abbas Kiarostami (1940), são referenciados, por meio de seus pensamentos e filmes, como fontes de inspiração para uma reflexão sobre a arte e o cinema descrito e, por consequência, para a elaboração de roteiros de audiodescrição. Os três textos apontam para uma audiodescrição que se insere no campo das artes e da poesia à medida que, ao descrever um cinema de autor, me sinto em busca da objetividade da imagem enquanto essa busca em nós, a subjetividade. São eles: “Esculpir o tempo – Esculpir as imagens artísticas do cinema sob o olhar de Tarkovsky”, “*Sonhos* (1990) de Akira Kurosawa – imagens inspiradoras: uma relação entre o belo, a natureza, a loucura e o artista no episódio *Corvos* sobre Van Gogh” e “*Shirin* (2008) – A metalinguagem audiodescrita no filme de Abbas Kiarostami”.

Para compor a reflexão sobre a forma de descrição de imagens, cito os autores Eduardo Nunes e Helder Mendoza, que versam sobre a questão da poética no cinema como forma de representação simbólica da arte cinematográfica e, por isso, devem estar presentes de alguma forma nas descrições do roteiro de AD, pois, podem contribuir para a formação de conceitos e consequentemente do simbólico no repertório imagético das pessoas com deficiência visual, gerando assim novas sensações e maior fruição dessa arte.

O capítulo V, “Leituras relacionadas – um diálogo possível entre a filosofia e a audiodescrição” reúne quatro textos no qual faço algumas considerações sobre as ideias de alguns filósofos iluministas, cujos pensamentos serviram como base de reflexão para a investigação de conceitos ligados a esta dissertação.

São eles: Leitura comentada da carta sobre os cegos; As percepções na audiodescrição e na construção do conhecimento da pessoa com deficiência visual – uma análise comparativa, sob a ótica das relações de percepção de David Hume”; Uma relação entre a *Carta sobre os cegos*, de Denis Diderot e *Cândido*, de Voltaire; Tratado sobre o Belo e Ensaio sobre a pintura – Reflexões para aqueles que não veem: uma investigação sobre a natureza do belo para as pessoas cegas.

Espero que este processo de apreensão de ideias e construção de novos conhecimentos aliados aos conteúdos abordados ofereçam subsídios não somente para se pensar em novas formas de audiodescrição, mas também para despertar um novo olhar naqueles que trabalham nas diversas áreas do cinema, desde a concepção do roteiro até direção, produção e crítica, e também nos que utilizam filmes como ferramenta de estudo e trabalho.

A partir do estudo dos autores escolhidos, cujas obras refletem, de um modo ou de outro, sobre o olhar e os sentidos como fonte de conhecimento e, levando em consideração o fato de que a apreensão das ideias sobre arte e cinema ocorre por meio das imagens, dos sons, da escrita e das palavras, esta pesquisa pretende investigar, não sob uma análise comparativa, mas da construção do repertório imagético, a maneira pela qual as pessoas que não veem (e conseqüentemente pelo efeito oposto, também as que veem) podem conhecer as imagens em movimento do cinema, por meio da audiodescrição.

A ampliação do repertório imagético da pessoa com deficiência visual faz parte de uma proposta de educação visual cujo processo possibilita a construção de uma memória dos artifícios do cinema para que ela possa desenvolver seu olhar crítico e se incluir culturalmente na arte cinematográfica, mote dessa escrita.

CAPÍTULO I – A AUDIODESCRIÇÃO

1.1. Inclusão e acessibilidade: algumas palavras

Não vejo sentido em falar de um recurso de acessibilidade sem antes falar do lugar que ele ocupa, e esse lugar se chama inclusão. Por essa razão, escolhi colocar o subtema “Inclusão e acessibilidade” dentro do capítulo “Audiodescrição”, mesmo que o contrário também seja verdadeiro.

É preocupante a fragmentação das ideias sobre inclusão e acessibilidade nas escolas e nas universidades, cujas histórias mostram que, em grande parte, o ensino inclusivo tem sido pensado pelas áreas da educação, da assistência social e da saúde, mas, poderia também ser ocupado pela área das artes e dos direitos humanos, pois direitos humanos devem estar presentes em todo e qualquer lugar.

No tocante à inclusão cultural no cinema, acredito não ser suficiente a disponibilização do recurso de acessibilidade da audiodescrição nos ambientes públicos. Tem que se pensar, sim, na formação das pessoas que consomem arte e cinema, mas para isso é fundamental pensar na formação daquelas que produzem e ensinam arte e cinema. A inclusão é um conceito que abrange todas as esferas do saber.

A partir da Convenção da ONU, a ideia de direitos humanos se renova e, por consequência, redimensiona o conceito de inclusão e acessibilidade.

De acordo com o artigo um da Convenção da ONU sobre os direitos das pessoas com deficiência, de 30 de março de 2007,

O propósito da presente Convenção é o de promover, proteger e assegurar o desfrute pleno e equitativo de todos os direitos humanos e liberdades fundamentais por todas as pessoas com deficiência e promover o respeito pela sua inerente dignidade. Pessoas com deficiência são

aquelas que têm impedimentos de longo prazo de natureza física, mental, intelectual ou sensorial, os quais, em interação com diversas barreiras, podem obstruir sua participação plena e efetiva na sociedade em igualdades de condições com as demais pessoas. E o artigo 2 define "Comunicação" abrange as línguas, a visualização de textos, o braille, a comunicação tátil, os caracteres ampliados, os dispositivos de multimídia acessível, assim como a linguagem simples, escrita e oral, os sistemas auditivos e os meios de voz digitalizada e os modos, meios e formatos aumentativos e alternativos de comunicação, inclusive a tecnologia da informação e comunicação acessíveis³

A questão da inclusão cultural está intrínseca a esta pesquisa porque, ao refletir sobre a formação das imagens para as pessoas com deficiência visual, o leitor vidente é convidado a se colocar no lugar do outro – mesmo ainda tendo em mente perguntas como: “Um cego quer saber das cores?”, “Ele entende a perspectiva?”, “Eu posso usar com eles termos visuais, como ver e olhar?”. Essas perguntas se dão devido à falta de oportunidades de convívio com a diversidade, pois grande parte dos espaços públicos (ruas, praças, clubes, lojas, restaurantes, ambientes de trabalho, escolas e universidades) não é pensada para o uso de pessoas com deficiência, fato que as exclui e as impede de usufruir de seus direitos constitucionais.

É fundamental dizer que o recurso da audiodescrição beneficia não somente pessoas com cegueira congênita ou adquirida, com deficiência visual ou baixa visão, mas disléxicos, pessoas com deficiência intelectual, idosos com baixa acuidade visual e pessoas que ficaram cegas no decorrer da vida.

No que se refere à acessibilidade cultural da pessoa com deficiência visual, a impossibilidade de ver se impõe no momento em que existe a barreira da comunicação. Para que a pessoa cega possa conhecer uma obra de arte, como um quadro, uma fotografia ou mesmo uma escultura que não se possa tocar, é necessária a acessibilidade comunicacional, que consiste em promover de algum modo, o acesso àquelas imagens,

³ Segundo o artigo 2º da Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência da ONU.

seja por meio da audiodescrição disponibilizada que pode ser em áudio guia ou impressão braile, ou uma reprodução em três dimensões (3D).

A exemplo da imprescindibilidade da acessibilidade comunicacional para o desenvolvimento da autonomia intelectual da pessoa com deficiência visual, cito o depoimento de Julia D.B., que tem deficiência visual depois de sua visita inclusiva à Mostra Itinerante da 31ª Bienal de São Paulo, realizada no Sesc Campinas⁴,

Com a audiodescrição eu me sinto incluída nesta exposição com vários artistas e volta a sensação de liberdade, de poder admirar obras artísticas, polêmicas e obras que eu ainda não conheço e obras que expressam algum tipo de sentimento.(incluir na nota de rodapé 4 a data: 26 de maio de 2015.

Para acessibilidade de imagens em movimento como teatro ou cinema, somente o acesso sonoro não permite a compreensão do conteúdo e, por isso, o acesso às imagens por meio da audiodescrição é fundamental.

A inclusão está intrínseca nesta pesquisa também pelo fato de que participam dela pessoas com e sem deficiência visual e o texto tenta trazer em vários momentos o exercício da alteridade, pois a escrita ora se dirige ao leitor vidente ora àquele com deficiência visual, levando em consideração a particularidade do imaginário de cada um.

Embora não esteja entre os objetivos primeiros deste capítulo, é importante conhecer um pouco as formas de aquisição do conhecimento de uma pessoa com deficiência visual, pois elas ocorrem de modo diverso entre os que nasceram cegos e aqueles que perderam a visão no decorrer da vida, seja na infância ou mais velhos.

⁴ A Secretaria Municipal dos Direitos da Pessoa com Deficiência e Mobilidade Reduzida de Campinas – SMPD – em parceria com o Sesc e LAB/Unicamp, fez a acessibilidade comunicacional da Mostra itinerante em Campinas, SP, realizando sessões com audiodescrição de Bell Machado, Odila Fonseca e Marília Dessordi e Libras com a intérprete Josie Ananias.
<https://www.facebook.com/smpdcampinas/videos/vb.291272407677932/576274745844362/?type=2&theater>

A pessoa que nasce cega constrói seus conceitos por meio dos sentidos, assim como os videntes. No caso de não ter o sentido da visão, seu processo de conhecimento das coisas se dá por meio de uma estimulação. Segundo artigo de M.R.V.Carletto, para Vygotski,

A estimulação de crianças cegas desde os primeiros dias de vida, é determinante para a otimização de seu desenvolvimento na idade escolar. A estimulação, chamada de “estimulação essencial”, que corresponde ao trabalho realizado pelo professor especialista no período de 0 a 5 anos da criança cega, vai compreender atividades que atendam todas as áreas do desenvolvimento. Até os dois anos e meio, as ações da criança são principalmente de ordem biológica, com o intuito de satisfazer suas necessidades imediatas (sugar, balançar o chocalho, chorar, fechar os olhos diante de um movimento, etc). Após este período, o lado biológico fica para segundo plano e a criança começa a desenvolver os processos psicológicos superiores (VYGOTSKI, 1987), que são de natureza sócio-histórica, de interiorização de significados sociais derivados da atividade cultural, entre elas, a escola.⁵

Na elaboração do conceito de nuvem, por exemplo, uma audiodescrição do movimento das nuvens pode criar em cada pessoa cega diferentes ideias de nuvem, pois, a associação de ideias ocorre de uma forma individual, ligada a vários fatores, inclusive às experiências na infância e à maneira como cada um foi estimulado. Uma nuvem branca pode ser descrita para a pessoa cega com o tato de um pedaço de algodão para, dessa forma, associar a maciez do algodão à impressão visual que os videntes teriam ao olhar uma nuvem. A cor – branca, no caso – é relacionada à nuvem que não está carregada de água, pois quando fica escura é sinal de que está pronta para se transformar em chuva.

⁵ No artigo “*A estimulação essencial da criança cega*”, de Márcia Regina Vissoto Carletto.

Nos cursos de audiodescrição, no que se refere às cores, muitas pessoas questionam se elas devem ser mencionadas dentro do roteiro de audiodescrição ou se podem ser relacionadas e associadas a outras coisas. Essa dúvida ocorre por que, para quem enxerga, é difícil imaginar a maneira pela qual a pessoa cega apreende o conceito das cores. Para as pessoas que nunca enxergaram, as cores são apreendidas de acordo com a literatura mas também pelas associações de ideias, que por sua vez, determinam o modo particular de apreender essas cores e formar seus juízos sobre elas.

Quando se lê a história de Chapeuzinho Vermelho, as crianças escutam a palavra “vermelho” sabendo que é uma cor, mas não a conhecem/percebem pelo tato, a associam ao conhecimento que tiveram, por meio dos que veem, à cor da maçã, do morango e do céu no pôr ou nascer do sol. A cor vermelha é considerada uma “cor quente”, então, a associam ao calor, e quanto mais relações obtiverem, mais seus conceitos serão ampliados e maior será a capacidade do indivíduo de relacioná-los em situações de seu cotidiano.

Todas essas formas de apreensão das ideias são vitais para a formação de conceitos, e o cinema audiodescrito vem para isso também, para ampliar conceitos e, nas palavras de Emmanuelle Alkmin, “*ampliar conceitos significa ampliar a visão de mundo*”⁶.

1.2. Audiodescrição (AD) – conceito, objetivos e aplicabilidades

A audiodescrição é um recurso de acessibilidade também denominado de tecnologia assistiva, utilizado com o objetivo de ampliar o entendimento de pessoas com deficiência visual e baixa visão em todas as situações do cotidiano nas quais as informações visuais sejam fundamentais para o entendimento de um acontecimento ou de uma obra. É, portanto, também definido por Eliana Franco⁷ como

⁶ Emmanuelle Alkmin, advogada com deficiência visual desde os 6 meses de idade.

⁷ Eliana Paes Cardoso Franco é pós-doutora em Tradução Audiovisual pela Universidade Autônoma de Barcelona (2007) e doutora em Letras pela Universidade Católica de Leuven, Bélgica

um modo de tradução audiovisual intersemiótico, onde o signo visual é transposto para o signo verbal. Essa transposição caracteriza-se pela descrição objetiva de imagens que, paralelamente e em conjunto com as falas originais, permite a compreensão integral da narrativa audiovisual.⁸

A audiodescrição, como recurso de acessibilidade, também pode ser oferecida para idosos com baixa acuidade visual, disléxicos e pessoas com deficiência intelectual. Para essas últimas, mesmo tendo a visão, a audiodescrição é mais um canal de comunicação – a verbal – que pode ajudar a reafirmar ou a confirmar a comunicação visual estabelecida, melhorando, desse modo, a compreensão da obra.

A audiodescrição é feita por meio da descrição oral de imagens estáticas ou em movimento. No cinema, ela é inserida entre as falas dos personagens e permite que a pessoa com deficiência visual receba as informações sobre as paisagens, os cenários, a arquitetura da cidade, as ruas, os figurinos, as personagens, suas expressões faciais, a linguagem corporal, a quantidade de pessoas nas cenas, a movimentação de personagens e também as referências de mudança de tempo e espaço, se anoiteceu ou amanheceu, se os personagens mudaram de lugar, se estão dentro ou fora da cena, entre outras informações.

O recurso da audiodescrição pode ser oferecido ao vivo ou pré-gravado, em ambientes fechados ou abertos e pode ser aplicado em cinema, teatro, museu, espetáculo de dança, concertos sinfônicos, shows, óperas, desfiles, mostras e exposições de fotografias, esculturas, pinturas entre outros; turísticos, como caminhadas e passeios na cidade ou no campo, parques, zoológicos; esportivos, jogos de todos os tipos, competições e esportes radicais; acadêmicos, como em bibliotecas e ambientes de sala de aula (desde a creche, ensino fundamental e médio até a universidade), palestras,

(2000). Desde 2002 é docente da Universidade Federal da Bahia, onde coordena o grupo de pesquisa Tradução, Mídia e Audiodescrição (Tramad). Já orientou dissertações e teses em tradução audiovisual, literária, intersemiótica, automática e interpretação. Publicou inúmeros trabalhos no Brasil e no exterior e lançou em 2010 um livro sobre a tradução em voice over pela editora Peter Lang (Berna). Nos últimos anos, tem desenvolvido diversos trabalhos de audiodescrição para o cinema, o teatro e a dança.

⁸ Em trecho citado no blog *Ver com palavras*, de Lívia Motta. Disponível em: <http://www.vercompalavras.com.br/definicoes> Acesso em 15 de março de 2015.

seminários, congressos; socioculturais de diversas esferas, como feiras de ciências, tecnologia, gastronomia, sociais de todo os tipos como festas, casamentos e funerais e até mesmo em partos.

Tanto para a audiodescrição gravada como para aquela feita ao vivo, é fundamental que um audiodescritor roteirista estude previamente a obra a ser descrita e produza um pré- roteiro com as unidades descritivas, as quais serão lidas pelo audiodescritor narrador. Esse roteiro deve conter a minutagem exata em que cada descrição será narrada ao vivo ou, gravada em uma mídia. Nos dois casos, as deixas são muito importantes para facilitar a entrada pontual das unidades descritivas. Uma deixa é a última frase ou palavras do personagem, antes do momento exato de narrar a descrição. Desse modo, o narrador, mesmo sem ter acesso à minutagem do filme, poderá fazer a audiodescrição ao vivo com segurança.

Por exemplo:

deixa: eu disse que não te amo mais!

AD 00:38 Ela se vira e sai pela porta.

No caso de o recurso ser oferecido ao vivo, o audiodescritor fica em uma cabine acústica e transmite para as pessoas que estão com fones de ouvido, as descrições por meio de equipamentos de audiodescrição que incluem: fones de ouvido e aparelhos receptores.

É fundamental também que o roteiro seja revisado por outro especialista, o audiodescritor consultor, preferencialmente com deficiência visual. Ele tem a função de averiguar se as descrições da obra estão apresentadas de forma clara e até mesmo se existem ali informações excedentes ou desnecessárias. A audiodescrição não deve facilitar o entendimento das pessoas com deficiência visual e por isso não deve explicar ou antecipar as informações antes das cenas aparecerem na tela, porém, existem casos em que uma cena requer sua descrição, devido à importância da ação subsequente, pois, sem essa descrição, o espectador com deficiência visual não poderá compreender o que está acontecendo.

Um bom exemplo é quando, em uma determinada cena de um filme, alguém está para entrar em uma sala e lá dentro vai deparar com uma situação chocante. Se nesse exato momento em que um personagem abre a porta, outro começa a falar, o audiodescritor

não tem tempo para fazer a descrição, mesmo que sucinta. Então, mesmo diante da falta de tempo, esse é o caso excepcional em que a descrição da situação chocante pode começar um pouquinho antes (dois segundos) e terminar quando a imagem já está na tela, sobrepondo-se só um pouco ao início da fala do personagem. Deve-se buscar sempre termos curtos e, se estritamente necessário, ocultar os verbos.

A audiodescrição gravada é feita em estúdio, onde o narrador grava as unidades descritivas do roteiro. A trilha de audiodescrição deverá ser mixada à trilha original para DVD e também poderá ser mantida separada para ser exibida em canal especial de áudio em cinema ou TV ou para ser baixada em aplicativos. Nesses casos, só ouvem a descrição aqueles que estão com o fone de ouvido. No caso das gravações da AD serem feitas no mesmo canal de áudio, junto à trilha original, todos no ambiente ouvirão.

A direção de gravação deve ser feita por um técnico com a função de orientar a velocidade da fala, de acordo com o tempo que se tem para narrar, de indicar qual a melhor entonação da voz de modo que esteja apropriada ao gênero e ritmo do filme, regular o volume da voz para que não esteja mais alta que a dos personagens do filme, entre outras tarefas técnicas. A audiodescrição pré-gravada pode ser disponibilizada no cinema, em museus e em diversos lugares e situações por meio de aplicativos de celular e tablets. Porém ela não é indicada para espetáculos de teatro e dança, por exemplo, pois, além do cenário, as falas, movimentos, entradas e saídas de cena dos atores ou bailarinos nunca acontecem de forma idêntica, pelo simples fato de que no teatro, muitas vezes, o personagem se reconstrói no decorrer dos ensaios e da temporada. Este processo performático do ator é, de certo modo, constante e ocorre também, em outra perspectiva, com o diretor. Por isso, uma audiodescrição pré-gravada, (cujo roteiro foi finalizado e gravado depois do último ensaio), corre um grande risco de ficar completamente dessincronizada da apresentação ao vivo e isso significa uma ruptura não somente com a própria representação teatral, mas uma ruptura ética com o esse espectador que não enxerga, na medida em que lhe tira a possibilidade da escolha, de conferir o que é visto e ouvido dentro do verdadeiro tempo e espaço real.

Um dos aplicativos criados para proporcionar acessibilidade nas salas de cinema, Home Vídeo (DVD e Blue-ray) e internet é o MovieReading, que disponibiliza audiodescrição, legendas e Libras (Língua Brasileira de Sinais) com sincronismo automático por meio de reconhecimento do áudio. Ele pode ser baixado gratuitamente

no *smartphone* ou *tablet*. Basta selecionar um dos filmes e o recurso que deseje (audiodescrição, legenda ou Libras) e, aguardar o download. As legendas e Libras podem ser visualizadas também através de óculos eletrônicos, permitindo ao público mais conforto e atenção ao conteúdo fílmico⁹.

A audiodescrição de filmes ao vivo também requer o mesmo processo de estudo do filme daquela gravada, porém, como a locução é feita no momento em que o filme está sendo exibido, o narrador deve ter em mente a sequência fílmica e estar atento às deixas do roteiro de AD, pois o filme é projetado somente na tela do cinema e, às vezes, na cabine, não se tem acesso ao filme em um notebook com time code.

Já a audiodescrição simultânea é aquela na qual o audiodescritor não tem acesso prévio à obra e, por isso, ele deve ter muita experiência em eventos desse tipo, um bom repertório léxico e conhecimento das modalidades. A AD simultânea é muito utilizada em eventos ao vivo, como eventos sociais, congressos, palestras, shows, vernissages entre outros. É importante que, mesmo chamado de última hora, o audiodescritor busque fazer um pré-roteiro do evento. Os nomes e fotos dos palestrantes, geralmente estão disponibilizados na web ou em forma de “Breve currículo”. Desse modo, é possível se organizar e colocar no roteiro o tema do evento e a descrição dos palestrantes. No caso do cinema, a Web também traz trechos dos filmes com fotos dos atores para que se possa descrevê-los e se preparar para a esse tipo de Ad que requer muita experiência por parte do audiodescritor.

1.3. Breve história da audiodescrição

No mundo

A prática de se descrever o mundo visual para pessoas não videntes é imemorial. No entanto, enquanto atividade técnica e profissional, a AD nasceu em meados da década de 1970 nos Estados Unidos, a partir das ideias desenvolvidas por Gregory

⁹ Fonte: <http://iguale.com.br/moviereading>

Frazier em sua dissertação de mestrado. 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, pessoa com deficiência visual e fundadora do serviço de leitores via rádio The Metropolitan Washington Ear, e seu futuro marido, o voluntário Cody Pfanstiehl, foram responsáveis pela audiodescrição de *Major Barbara*, peça exibida no Arena Stage Theater em Washington DC em 1981. Na época, o Arena Stage Theater havia recebido recursos públicos para tornar suas produções mais acessíveis, e Margaret Rockwell foi contatada para ajudar nessa empreitada. Ela, por sua vez, buscou o auxílio de Cody Pfanstiehl, e o casal, então, passou a audiodescrever as produções teatrais. Eles também foram responsáveis pelas primeiras audiodescrições em fita cassete usadas em visitas a museus, parques e monumentos nos EUA, além de contribuir de maneira significativa para levar a AD à televisão. Em 1982, eles audiodescreveram a série de TV *American Playhouse*, transmitida pela Public Broadcasting Service (PBS). Enquanto o programa era exibido, a audiodescrição era transmitida simultaneamente via rádio. Os primeiros testes para transmitir programas televisivos com AD pré-gravada em rede nacional começaram quatro anos depois. A estação de TV WGBH, afiliada da PBS em Boston, anteviu a possibilidade de usar o recém-criado Programa de Áudio Secundário (SAP) para esse fim. A partir de 1986 e com o auxílio do Metropolitan Washington Ear, a WGBH começou a realizar vários testes de recepção com espectadores com deficiência visual. Esses testes culminaram na criação do Descriptive Video Services (DVS), o primeiro provedor de material audiodescrito pré-gravado para televisão dos EUA. O DVS foi oficialmente lançado em 1990. Ainda em 1990, quatro organizações foram premiadas pela National Academy of Television Arts and Sciences por suas importantes contribuições para levar a AD à televisão: o AudioVision Institute, criado pelos doutores Gregory Frazier e August Coppola em 1987, na San Francisco State University; a Narrative Television Network (NTN), fundada por James Stovall em 1989; o Metropolitan Washington Ear; e a WGBH. O AudioVision Institute, além de promover cursos em audiodescrição e pesquisar diversas aplicações para a técnica, foi responsável pela exibição do primeiro filme com AD nos EUA, *Tucker* de Francis Ford Coppola, irmão de August Coppola.

James Stovall havia começado a audiodescrever filmes em vídeo em 1988 e, em seguida, fundado a NTN para audiodescrever filmes para a TV a cabo, inicialmente sem a tecnologia SAP. Já a parceria entre o Metropolitan Washington Ear e a WGBH havia resultado na criação do DVS. Após sua estreia na televisão, a AD passou também a ser oferecida em óperas e no cinema. Em 1994, o Metropolitan Washington Ear audiodescreveu *Madame Butterfly* para a companhia Washington Opera. Já em 1992, a WGBH deu início ao projeto Motion Picture Access (MoPix) para levar a AD ao cinema em escala comercial. Vários testes foram feitos até que, em 1999, a primeira sala de cinema a contar com a tecnologia desenvolvida pelo grupo exibiu o filme *O Chacal*. Hoje, centenas de salas dispõem dos equipamentos e podem exibir filmes com audiodescrição nos EUA.

Uma década após seu nascimento, a AD foi gradativamente ganhando espaço também fora do território americano. A Europa foi apresentada à técnica em meados da década de 1980, 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. Após a Inglaterra, a AD, na forma pela qual a conhecemos hoje, chega à Espanha⁵. Em 1987, a Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE) audiodescreve o filme *O último Tango em Paris*. Em seguida, é a vez da França. O país é apresentado à técnica durante o Festival de Cannes de 1989. Dois extratos de filmes com AD, resultado de um curso de formação em audiodescrição realizado por estudantes franceses com o Audio Vision Institute, nos EUA, são exibidos na ocasião. Ainda em 1989, os franceses audiodescrevem seu primeiro filme, *Indiana Jones e a Última Cruzada*. Nesse mesmo ano, as primeiras sessões especiais de cinema com AD são organizadas na Alemanha, fruto dos relatos ouvidos sobre a exibição dos filmes em Cannes. Na televisão, a rede de TV bávara Bayerishes Rundfunk, de

Munique, foi pioneira em oferecer alguns itens de sua programação audiodescritos e por fazer uso sistemático de um consultor com deficiência visual durante o processo de audiodescrição desses itens. E assim, de país em país, a AD vai gradativamente ganhando espaço dentro e fora da Europa. Hoje, além dos Estados Unidos, os países que mais investem na audiodescrição, tanto na televisão quanto no cinema e no teatro, são Inglaterra, França, Espanha, Alemanha, Bélgica, Canadá, Austrália e Argentina.

No Brasil

A audiodescrição foi utilizada em público pela primeira vez no Brasil em 17 de agosto de 2003, no Centro Cultural Banco do Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, durante o festival temático *Assim Vivemos: Festival Internacional de Filmes sobre Deficiência*, que reproduz a ideia do festival *Wie Wir Leben* (Como Nós Vivemos), de Munique, na Alemanha, e que acontece a cada dois anos. Dois anos mais tarde, em 2005, foi lançado em DVD o primeiro filme audiodescrito do país, *Irmãos de Fé*¹⁰, seguido por *Ensaio sobre a cegueira*¹¹, de 2008, que constituem, até o momento, os únicos filmes audiodescritos lançados em circuito comercial. 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, em 2006, *O Santo e a Porca*, de Ariano Suassuna, foi o primeiro espetáculo teatral a ser exibido em São Paulo (SP) com audiodescrição feita por Lívia Motta e voluntários do Instituto Vivo, no Teatro Vivo. 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. Num outro âmbito, a audiodescrição também

¹⁰ *Irmãos de fé*. Direção de Moacyr Góes, Brasil, 2004.

¹¹ *Ensaio sobre a cegueira*. Direção de Fernando Meirelles, coprodução Brasil, Japão e Canadá, 2008.

começou a ser promovida para um público com deficiência visual mais restrito, com as sessões mensais de filmes audiodescritos ao vivo na Associação Laramara, em São Paulo, e por meio do projeto do Ponto de Cultura – Cinema em Palavras – promovido pelo Centro Cultural Louis Braille, em Campinas¹². Com o intuito de fortalecer e promover a audiodescrição no País, foi formada a primeira associação de audiodescritores do Brasil, a Associação Mídia Acessível – Midiace –, em setembro de 2008, formada basicamente por integrantes das universidades federais de Minas Gerais, Bahia e da Universidade Estadual do Ceará. Em outubro do mesmo ano, aconteceu o 1º. Encontro Nacional de Audiodescritores, realizado em São Paulo. O referido encontro, idealizado por Paulo Romeu Filho, reuniu audiodescritores de diferentes estados (Bahia, Ceará, Minas Gerais, Pernambuco, Rio de Janeiro e São Paulo) para discutir a situação da AD no Brasil.

E, no final de 2008, as pessoas com deficiência visual também ganharam seu primeiro site de filmes acessíveis, o www.blindtube.com, uma iniciativa da Lavoro Produções, Educs e Cinema Falado.

Todas essas ações pioneiras foram amplamente bem-recebidas. Contudo, sua continuidade tem dependido muito mais de iniciativas privadas do que do apoio das autoridades dos meios de comunicação no que diz respeito ao cumprimento da lei que garante o acesso da população brasileira com deficiência visual aos meios audiovisuais. 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 de dois anos, duas horas diárias de sua programação com audiodescrição. A quantidade de horas diárias deveria aumentar gradativamente para

¹² Cito aqui como importante referência o artigo AUDIODESCRIÇÃO: BREVE PASSEIO HISTÓRICO, de Eliana Paes Cardoso Franco e Manoela Cristina Correia Carvalho da Silva, na publicação *Audiodescrição: transformando imagens em palavras*, organizada por Livia Maria Villela de Mello Motta e Paulo Romeu Filho. São Paulo: Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paul, 2010. Pp. 23 – 42.

que, num prazo máximo de dez anos, ou seja, 2016, toda a programação estivesse acessível, no entanto, desde que o referido prazo foi vencido, em 27 de junho de 2008, três portarias já foram publicadas, numa clara demonstração de que os interesses das emissoras de TV ainda falam mais alto.

A Portaria 403 (BRASIL, 2008c) suspendeu a obrigatoriedade do recurso da audiodescrição por 30 dias. A Portaria 466 (BRASIL, 2008b), de 30 de julho de 2008, restabeleceu a obrigatoriedade do recurso e concedeu prazo de 90 dias para que as emissoras iniciassem a transmissão de programas com audiodescrição. A Portaria 661 (BRASIL, 2008a), de 14 de outubro do mesmo ano, suspendeu novamente a aplicação do recurso para realização de uma nova consulta pública sobre a questão, com prazo até 30 de janeiro de 2009, sendo possível sua prorrogação *sine die* e a convocação de mais uma audiência pública (ROMEUFILHO, 2008). Em novembro de 2009, o Ministério das Comunicações lança a Portaria 985, que abre uma nova consulta pública para propor alterações na Norma Complementar no 1/2006.

Em 1º de julho de 2011, por meio da Portaria 188 do Ministério das Comunicações, as emissoras de televisão aberta que operavam o sinal digital foram obrigadas a veicular duas horas por semana de programas com o recurso da audiodescrição e a partir de julho de 2015 passaram a veicular 6 horas de programação audiodescrita, com predominância para os filmes.

Em Campinas

Em 1999, antes da formação do Ponto de Cultura Cinema em Palavras (Edital 2004), no Centro Cultural Louis Braille¹³, a coordenadora do centro, Maria Eduarda

¹³ Artigo de minha autoria, intitulado “PONTO DE CULTURA CINEMA EM PALAVRAS – A FILOSOFIA NO PROJETO DE INCLUSÃO SOCIAL E DIGITAL” (pp. 139 – 150), sobre essa experiência foi publicado em 2011 no livro *Audiodescrição : transformando imagens em palavras*. (Disponível em: http://www.pessoacomdeficiencia.sp.gov.br/usr/share/documents/LIVRO_AUDIODESCRICAO_TRANSFORMANDO_IMAGENS_EM_PALAVRAS.pdf Acesso em 15 de março de 2015). Na introdução, por Livia Maria Villela de Mello Motta e Paulo Romeu Filho, indica-se que o livro contém “uma mostra significativa da produção intelectual brasileira sobre o tema, que reúne trabalhos de professores e

Leme, iniciou o projeto “Vídeo Narrado”, e quem narrava os filmes era Maria Cristina Loyola Martins, que mais tarde, em 2001, publicaria na Revista Benjamin Constant¹⁴, o primeiro trabalho a respeito de audiodescrição no Brasil, “Vendo filmes com o coração: o projeto vídeo narrado”. Esse consistia em exhibições de filmes de longa metragem em fitas de vídeo, para pessoas cegas ou com algum tipo de deficiência visual. Em 2000, a convite de Eduarda Leme, eu, Bell Machado, assumi o trabalho de narrar filmes todas as semanas no Centro Cultural Braille, e Maria Cristina passa a se dedicar ao ensino de locomoção para pessoas com deficiência visual no próprio Centro Braille. No mesmo ano, durante minha graduação no curso de filosofia da Unicamp, iniciei, com os usuários do Centro C. Braille, suas pesquisas sobre filósofos iluministas cujo objeto de estudo era a investigação das metáforas óticas e da construção do conhecimento por meio dos sentidos. Um dos primeiros filmes narrei foi Central do Brasil, (Em Anexos está a relação de filmes audiodescritos), na sala de vídeo que, à tarde, fazia um calor escaldante, diante de uma pequena televisão de tubo. Com um controle remoto na mão, fazia as pausas enquanto descrevia, para atender à enxurrada de perguntas que as pessoas com deficiência visual faziam durante o filme e às vezes também para dar tempo de descrever ou pensar no que seria descrito, pois até 2008, todos os filmes eram narrados ao vivo, sem roteiro prévio. Todos os filmes que eu escolhia ou que eram sugeridos pelo grupo eram filmes que eu conhecia muito bem e o fato de ser professora de história de cinema, me norteava para uma descrição não só das imagens, mas da maneira como elas eram mostradas. Com isso, percebi que ali as pessoas desconheciam totalmente as diferentes maneiras que as imagens podiam ser mostradas. Não conheciam os movimentos de câmera e suas significações simbólicas. Passaram a se interessar e perguntar detalhes das cenas e fui aprendendo então que cada um deles tinha uma intimidade do olhar. O maior desafio, na época, foi fazer as narrações, hoje denominadas simultâneas, da série Harry Potter e Senhor dos Anéis. Certamente, eu já havia assistido ao menos três vezes cada filme, nos cinemas e em videocassete, mas nem sequer pensava em elaborar os roteiros de cada um, pois, além de narrar um filme

profissionais da área, além de artigos e depoimentos de pessoas cegas e videntes engajadas na luta pela implementação do recurso no Brasil, mais especificamente na TV brasileira”. op. cit., p. 11.

¹⁴ Em artigo da Revista Benjamin Constant, ed. 22, agosto de 2002. Disponível em: <http://www.ibc.gov.br/?catid=4&itemid=64> Acesso em 15 de março de 2015.

diferente por semana, meu trabalho no Braille era voluntário e eu tinha outras responsabilidades fora do Braille.

Jean Braz, hoje meu consultor com deficiência visual, mas na época um estudante do ensino médio, escreveu seu depoimento sobre as primeiras sessões de cinema narrado, em 1999:

“Será que você é capaz de lembrar qual foi o primeiro filme que você assistiu na TV?”

Entendo que esta pergunta talvez seja algo de difícil resposta e talvez lembrar não fará nenhuma diferença. Porém, tenho certeza que para mim e para um grupo de amigos essa lembrança é algo que ficará guardado para sempre e não se deve ao fato de que conhecemos nossa primeira namorada ou porque a partir desse filme começamos a ver o mundo de forma diferente, mais sim porque foi a partir de um primeiro encontro em 1999 com Bel Machado que foi convidada pela coordenadora de uma instituição na cidade de Campinas, para narrar ao grupo, as cenas dos filmes que nós até então não tínhamos ideia do que acontecia, pois só o som ou as falas não eram capazes de revelar.

À *Primeira Vista*, foi esse o filme que marcou os nossos encontros semanais que eram cheios de descobertas, aprendizados e muita discussão sobre cada filme assistido, pois era comum fazermos um debate e discutir a opinião de cada um após o término de cada sessão. E elas nem sempre terminavam em um único encontro, pois uma vez ou outra, Bel, pausava ou voltava alguma cena que requeria uma explicação melhor do que estava acontecendo e isso um filme de duas horas poderiam demorar três ou quatro horas para assistirmos.

Mas isso não nos desanimava, pelo contrário, deixava o grupo mais curioso e os comentários que fazíamos traziam mais e mais colegas para o grupo que crescia a cada novo encontro.

Aos poucos, fomos dando dicas para Bel de como poderia tornar sua narração mais objetiva e clara e ela foi se acostumando com a ideia, o que tornava sua narração cada vez melhor e seu olhar atento o que fazia com que as cenas já não precisavam mais de tantas pausas para ser narradas.

E o que no começo era apenas uma forma de entretenimento para o grupo passou a ter muito mais importância do que somente diversão, pois permitia com que assistíssemos a filmes que eram trabalhados pelos professores em sala de aula e dessa forma conseguíamos também entregar as resenhas solicitadas.

Lembro que o que poderia ter sido para mim desesperador se tornou prazeroso e cheio de emoção ao assistir a trilogia das cores *A Igualdade é Branca*, *a Fraternidade é*

Vermelha e a Liberdade é Azul, pois além de narrar as cenas, Bel, fazia a leitura da legenda e foi só assim que consegui participar de um importante trabalho na faculdade sobre esse tema. Não preciso nem dizer que foram necessárias várias horas para assistirmos a cada um dos filmes, pois, ler a legenda e narrar as cenas não foi uma tarefa muito fácil para Bel, que não desanimou e aceitou ao desafio.

Aos poucos, Bel introduzia a linguagem cinematográfica em suas narrações, como close, panorâmica, foco, etc., o que, além de tornar sua narração mais objetiva, serviu para ensinar ao grupo uma linguagem tão presente no nosso dia a dia não só no cinema mais nos aparelhos que compramos como celulares e câmeras.

Em 2004, Eduarda Leme e eu, com alguns usuários com DV do Centro Cultural Braille, pesquisamos softwares de leitores de telas e escrevemos o projeto para participar do 1º Edital para formação de Pontos de Cultura no Brasil, um projeto de inclusão cultural e digital, do Programa Cultura Viva¹⁵. O nome do Ponto “Cinema em palavras” foi sugerido por Eduarda e prontamente aceito por mim. O projeto foi contemplado pelo Ministério da Cultura e continuei como coordenadora de 2005 a 2011.

Em 2005, o projeto foi agraciado com o Prêmio Cidadão RAC-CPFL, com o título de “Cinema para cegos”, uma premiação aos protagonistas de ações de responsabilidade social.

¹⁵ O Cultura Viva é um programa da Secretaria de Programas e Projetos Culturais do Ministério da Cultura do Brasil (MinC), que busca financiar práticas culturais pré-existent de grupos e associações culturais por meio do repasse direto de recursos. Na época, o programa era coordenado por Célio Turino e o ministro era Gilberto Gil.

No Ponto de Cultura as sessões de cinema narrado aconteciam 2 vezes por semana com exibição de dois filmes diferentes. Também ministrava um curso de italiano, aberto a todos os interessados com ou sem DV e o curso de roteiro de cinema.

CAPÍTULO II – EM BUSCA DE UMA EDUCAÇÃO VISUAL PARA A PESSOA COM DEFICIÊNCIA VISUAL NO CINEMA

Partindo do pressuposto de que este estudo versa sobre palavras que levam a imagens e sobre imagens que suscitam palavras, ele deve se dirigir a todo tipo de leitor; por isso, o leitor com deficiência visual, adquirida ou congênita, e aquele de baixa visão (doravante poderão também ser chamados de pessoa cega), devem ter certa complacência para com o leitor vidente (aquele que vê), pois, para o primeiro, algumas discussões e conceitos já estão consolidados, enquanto para o segundo, devem ainda ser esclarecidos, visto que muitos deles são considerados, até os dias atuais, mitos ou tabus.

O processo de educação visual evoca a reflexão sobre alguns conceitos inerentes à teia de relações na qual a audiodescrição no cinema está inserida, como, por exemplo, os sentidos como fonte de conhecimento, o olhar, as formas de percepção, a apreensão das imagens, a expressão verbal, o movimento das imagens, os artifícios da montagem no cinema assim como a linguagem que o constrói.

Num primeiro momento, é importante pensar no conceito do olhar que, intuitivamente, leva aos conceitos de ver e enxergar. Na prática das pessoas cegas, olhar significa perceber por meio de seus outros sentidos, mas no caso do cinema, são as descrições das imagens que lhes permitirão que o olhar seja ampliado e que enxerguem com sua própria imaginação.

A audiodescrição é feita pelos olhos de outra pessoa e esse movimento do olhar é o que liga o homem ao mundo exterior e, em seguida, num movimento interior, busca sua apreensão. Esse movimento se traduz na experiência do olhar.

Uma educação visual por meio da arte cinematográfica significa oferecer à pessoa cega novas possibilidades de apreensão das imagens para que ela adquira, a seu

modo, a experiência do olhar e estabeleça com liberdade sua conexão com o mundo exterior.

2.1 O olhar

Assistir a um filme pressupõe olhar. É preciso vê-lo, de algum modo, mas antes disso, seria interessante refletir sobre o conceito de “olhar”, a maneira pela qual esse conceito foi sendo construído nos diferentes tempos e espaços e principalmente em que direção os homens olhavam e em busca de quê.

Na Filosofia Antiga (final do século VI a.c até VII d.c) das escolas Física, Clássica, Helenística, grandes filósofos como Pitágoras, Sócrates, Platão, Aristóteles, Epicuro debruçaram em questões como “De que modo o mundo funciona? De onde o mundo vem? O que é o conhecimento? De que maneira as pessoas devem se comportar?”. Na Filosofia Medieval, (século VII ao século XIV), das escolas Patrística, Escolástica, Árabe, Judaica, Mística, os filósofos Agostinho, Tomás de Aquino, Avicena, Maimônides tinham como principal discussão a relação entre fé e razão na tentativa de separar o que pertenceria a Deus (a teologia) e o que pertenceria aos homens. Na Filosofia Moderna, (século XIV até o XVIII), das escolas da Filosofia do Renascimento, Racionalismo, Empirismo, Filosofia política e Iluminismo, filósofos como Descartes, Locke, Maquiavel, Espinosa, Rousseau e Kant sustentavam a preocupação com o homem racional e livre, com as mudanças na política e com a Esperança nas ciências empíricas; a Filosofia Contemporânea, (final do século XVIII até nossos dias), representada pelas escolas do idealismo, Positivismo, Socialismo, Existencialismo e Filosofia da ciência, a partir dos filósofos Hegel, Comte, Marx, Sartre, Shopenhauer, investigaram os problemas inspirados na revolução Francesa e na revolução Industrial, a crescente desumanização do processo social de produção e questionaram qual seria a validade do conhecimento e o que seria a ética e a lógica.

Contemplar as coisas do mundo também faz parte do trabalho do audiodescritor e, por isso, serão apresentadas a seguir, algumas reflexões sobre textos de filósofos que

refletiram sobre o olhar, a imaginação, as artes, a educação e a construção dos juízos sobre o belo. Esses aspectos são muito importantes para a formação do audiodescritor, no que se refere ao aprofundamento dos conceitos sobre as imagens, visto que este profissional deverá primeiro conhecer profundamente as imagens para depois descrevê-las objetivamente.

Uma reflexão sobre a questão do olhar e a construção do conhecimento por meio de todos os sentidos poderá levar o leitor a uma percepção mais acurada das imagens do cinema e dos processos de tradução visual que por meio das palavras se transformam em audiodescrição.

Para as pessoas com deficiência visual, olhar (termo utilizado por elas) é usar os sentidos para que se apreendam as coisas do mundo. Por meio da descrição das imagens no cinema, elas poderão enxergar melhor essas coisas do mundo.

Em “Leitura comentada da carta sobre os cegos”¹⁶, a citação “Diderot assume muitos aspectos Lockeanos como a vista, a audição, o olfato. Locke também repetia o dito aristotélico: Nada está no intelecto que não esteja primeiramente nos sentidos” indica que o conhecimento construído no intelecto é percebido por meio de todos os sentidos. Desse modo, a pessoa com deficiência visual também estabelece seus juízos sobre as coisas com os sentidos que possui e, portanto, de um modo próprio, o que demonstra que, no caso de um julgamento do olhar, “não é o olhar que engana, mas o juízo que se faz das percepções que vem por meio de todos os sentidos que possuímos”¹⁷. Essas percepções estão, por sua vez, atreladas às descrições dos que veem e aos respectivos aspectos socioculturais em que vivem.

É comum que pessoas com cegueira congênita, ao discorrerem sobre algo que percebem – seja uma percepção sensorial de alguém que se aproxima, ou tátil de um objeto ou alguma constatação de ideias –, se utilizem dos mesmos termos usados pelos

¹⁶ Em artigo de minha autoria: LEITURA COMENTADA DA CARTA SOBRE OS CEGOS. Vol. 3 (2010): Edição Nº 3 da Revista Brasileira de Tradução Visual (ISSN - 2176-9656) Disponível em: < www.rbtv.associadosdainclusao.com.br > Acesso em 15 de março de 2015

¹⁷ No mesmo artigo já citado.

videntes: “eu vejo”, “eu olho”, “vejam!”, “olhem!”. Pode-se dizer, então, que “*assistir a um filme pressupõe olhar, ver de algum modo*”.

Nessa perspectiva, a audiodescrição traz, por meio das descrições das imagens, novas possibilidades de enxergar para aqueles que já tinham imagens e que, agora, as ressignificaram, ampliando ainda mais os conceitos e o entendimento da narrativa do filme.

Com o objetivo de levar algumas reflexões para o âmbito das pessoas com deficiência visual, faz-se necessário um breve recorte na história da filosofia, no que diz respeito à maneira pela qual alguns autores se referem à construção do conhecimento, ao modo de olhar a arte e à imaginação.

Jean Jacques Rousseau, filósofo francês do século XVIII, foi o primeiro a dizer que a mente humana tem várias camadas e que, portanto, nem tudo que se vê é o que parece ser. O autor afirma: “*A vista é, de todos os sentidos, aquela que menos podemos separar dos julgamentos do espírito. É preciso ensinar a ver.*”¹⁸ E o que seria ensinar a ver? Significaria, talvez, ensinar a enxergar, ou seja, a perceber, a filtrar, a discernir sobre a subjetividade intrínseca ao ato de olhar, o que - no julgar de Rousseau – está atrelado aos valores individuais: o que chama de “julgamentos do espírito”.

O filósofo Denis Diderot¹⁹, também do século XVIII, foi o primeiro de sua geração a pensar o problema da comunicação e o modo de ver a arte. Experiências como, por exemplo, ir ao teatro e tapar os ouvidos para somente observar e tentar “*apalpar o sentido da visão*”, eram importantes para o autor, para que se pudesse perceber aquilo que um sentido dizia para o outro. Para Diderot, abstrair é traduzir e o sujeito é o resultado do trabalho dos cinco sentidos sobre si mesmo, resultado do tempo de nossa elaboração sobre o corpo e a natureza. Desse modo, o autor experimenta conhecer as imagens do espetáculo desprovido das informações sonoras (música e

¹⁸ Em *Emílio ou da Educação*. São Paulo: Saraiva, Col. Paideia, 4ª Ed., 2014.

¹⁹

diálogos). Diderot abstrai e traduz por meio dos sentidos. Ao mesmo tempo, o autor afirma que considera a vista como o sentido mais superficial e faz o elogio ao tato como fonte de conhecimento.

No século XVII, raciocinar significava calcular, e Diderot, ao contrário de alguns pensadores dessa época, como Espinoza, Descartes e Pascal, que desconfiavam da imaginação, afirmava que “*o que faz com que homens sejam homens é a imaginação*”. Sendo assim, o trabalho dos cinco sentidos sobre si mesmo determinaria, então, a particularidade de cada indivíduo perceber o belo e a imaginação poderia ser uma forma de liberdade para se criar e se compreender a obra de arte. Essa questão é importante nesta pesquisa, visto que, numa certa perspectiva, é por meio do ato de imaginar que a pessoa cega constrói a imagem e o conceito das coisas do mundo. Ela se apoia no conhecimento dos que veem, mas imagina de modo próprio.

No que se refere ao modo de ver a arte, Schopenhauer²⁰, filósofo polonês do século XVIII, afirma que o artista tem uma intuição imediata da essência e a sua representação é a obra de arte. Essa se concretiza mediante a capacidade do indivíduo de se autoesvaziar para então criar algo genuíno.

Para Emmanuel Kant²¹, filósofo alemão do século XVIII, “*quando vemos um objeto, já o vemos “como”, ou seja, ao olhar, imediatamente se julga. Uma coisa não pressupõe a outra: elas ocorrem ao mesmo tempo. No caso da pessoa cega, ver um objeto significa tocá-lo e, se possível, ao mesmo tempo, ouvir sua descrição. Para as coisas que não podem ser tocadas, somente a partir das descrições se conhece um objeto. No que se refere à arte, para o autor, a verdadeira obra de arte é sem interesse. Isso significa que o artista, no momento de sua inspiração, não deve levar em consideração a opinião da crítica, pois, se isso ocorrer, a sua arte deixará de ser verdadeira. Para a reflexão sobre as coisas visíveis é importante que o espectador veja ou, que tenha de algum modo, acesso às imagens. Nesse sentido, a descrição de obras de arte para as pessoas com deficiência visual torna-se fundamental.*

²⁰ Em “O mundo como vontade e representação”. III parte. Col. Os Pensadores. SP: Nova Cultural, 1988.

²¹ Idem Kant

O filósofo grego Platão²² (AC) afirma que a sabedoria consiste em conhecer-se a si mesmo e, para que isso ocorra, é necessário um processo de espelhamento que, mediante a relação com o outro que nos reflete, dê a dimensão de quem somos realmente. O filósofo afirma que “*um olho que queira ver-se tem que ter olho para o outro*”. O sentido figurativo da frase de Platão leva à questão da alteridade e provoca em todas as pessoas – as que veem ou não – um movimento de colocar-se no lugar do outro, tão essencial para as relações humanas.

A história da filosofia nos mostra a permanente reflexão sobre as coisas do mundo onde os conceitos têm sido questionados e repensados através do tempo pela sociedade dentro de suas contingências. Não é diferente com a audiodescrição, um conceito tão novo, que, ainda em construção pode e deve ser constantemente repensado e redimensionado.

2.2. Audiodescrição e cinema: migração de conceitos

A partir do recorte sobre a construção do conhecimento por meio dos sentidos, dentre eles, o olhar, tendo como referência alguns autores da história da filosofia e com o propósito de enfatizar a importância do audiodescritor de cinema deter um conhecimento razoável dos elementos que compõem a arte a que se refere, cito, como suporte desta argumentação, o artigo do crítico de cinema Rubens Machado Junior, Migração de conceitos: análise fílmica, ensaio e experiência estética²³, que reafirma a ideia de que uma pesquisa requer constante revisão de conceitos:

Exercitar métodos que a história da crítica dispõe, para analisar os aspectos plásticos do cinema e do vídeo tem exigido retrabalhar os conceitos originários de outras artes visuais, através da análise de obras, considerando-se não só a experiência que temos de sua organização estético-formal, como da descrição autocrítica desta experiência buscando sua singularização histórica. O autor afirma que, ao se fazer a análise estética

²² A citação a Platão é discutida no célebre diálogo de Sócrates com Alcebiades de Platão.

²³ Nos anais do 15º Encontro do Socine. Disponível em:

<http://www.socine.org.br/anais/2011/interna.asp?cod=757> Acesso em 15 de março de 2015.

e historiográfica de obras audiovisuais de artistas e cineastas, foram aflorando, em seu percurso de trabalho, questões de método que exigiam “um reexame dos procedimentos de análise normalmente utilizados no campo mais geral da crítica e da história do cinema. Afirma ainda que “os procedimentos de análise imanente se apoiariam inicialmente em autores com Aumont, Leutrat ou Kracauer, por um lado, e Wölfflin ou Argan, por outro, mas com especial com atenção às relações que se estabelecem entre realidades locais e aquelas internacionais”. R. Machado enfatiza:

Partimos de um pressuposto segundo o qual é necessário discutir um filme falando sobre o modo pelo qual ele está organizado “objetivamente”. Deste ponto de vista surgem de início as seguintes questões: Como ser “objetivo” ao falar de um filme sem deixar de lado a nossa “subjetividade”? Interessados em “comentar”, “interpretar” ou “julgar” uma obra nós não precisamos dizer com exatidão a que nos referimos, e para isso sabermos descrever — no filme — o que nos interessa? Como descrever aspectos de um filme de modo a provocar ou proporcionar a sua crítica? É possível analisar um filme sem comentá-lo, sem interpretá-lo ou sem julgá-lo? Da análise técnica à análise imanente, que fundamentos da crítica se agenciam? Quais são os procedimentos específicos da análise, do comentário e da interpretação? Qual é o espectro de possibilidades práticas e estilísticas de cada procedimento, e como se articulariam no conjunto do texto? Se a articulação do texto é capaz de construir conceitos pertinentes, a análise ganha dimensão ensaística? Como se posicionam as tradições da crítica diante destas questões?²⁴

Seguindo essa linha de raciocínio do autor citado, a audiodescrição não deve ter o objetivo apenas de ampliar o entendimento das pessoas cegas, mas também de possibilitar que elas estudem cinema, que participem de um debate de modo igualitário e por isso, as questões contempladas pelo crítico Rubens Machado devem ser também

²⁴

Em artigo citado anteriormente, da revista *Socine*.

consideradas pelo audiodescritor que pretenda se ocupar da inclusão cultural dessa arte. A dissociação de saberes e os conteúdos pressupostos acerca da obra a ser audiodescrita – mesmo que esses estejam consolidados – podem levar o audiodescritor a uma noção de inclusão muito equivocada, pois, enquanto, por um lado, pretende traduzir uma arte, por outro, pode negá-la por desconsiderar esses saberes e conteúdos, o que não permite que a pessoa com deficiência visual apreenda mais apropriadamente o sentido da obra audiodescrita.

2.3. O roteiro cinematográfico do filme Chinatown – com a palavra, o roteirista de cinema

A partir de alguns tópicos do Manual do Roteiro de Syd Field, muito utilizado em cursos de cinema, é possível fazer uma analogia entre a maneira de se construir um roteiro cinematográfico original e a de um roteiro de audiodescrição elaborado a partir do filme pronto. Vejamos.

De acordo com Field, *“o roteiro é uma história contada em imagens, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática”*. No roteiro de audiodescrição, cenas do chamado “ponto de virada” (que significa um incidente, um ponto que engancha) nem sempre podem ser descritas com detalhes, pois, muitas vezes, estão acompanhadas de diálogos dos personagens, sobrando pouco espaço entre as falas para a inserção da audiodescrição.

Dando continuidade a Field,

O roteirista tem aproximadamente trinta páginas para apresentar a história, os personagens, a premissa dramática, a situação e para estabelecer os relacionamentos entre o personagem principal e as outras pessoas que habitam os cenários de seu mundo.

O Ato II é uma unidade de ação dramática de aproximadamente sessenta páginas, e é mantido coeso no contexto dramático conhecido como

confrontação. Durante o segundo ato, o personagem principal enfrenta obstáculo após obstáculo, que o impedem de alcançar sua necessidade dramática. Todo drama é conflito. Sem conflito não há personagem; sem personagem, não há ação; sem ação, não há história; e sem história, não há roteiro.

O Ato III é uma unidade de ação dramática que vai do fim do Ato II, até o fim do roteiro, e é mantido coeso dentro do contexto dramático conhecido como resolução. Resolução não significa fim; resolução significa solução. Qual a solução do roteiro? Seu personagem principal sobrevive ou morre? Tem sucesso ou fracassa? (...) O Ato III resolve a história; não é o seu fim. Início, meio e fim; Ato I, Ato II e Ato III. Apresentação, confrontação, resolução, as partes que compõem o todo. A estrutura dramática do roteiro pode ser definida como uma organização linear de incidentes, episódios ou eventos inter relacionados que conduzem a uma resolução dramática. Ação é o que acontece; personagem, a quem acontece.

(...) O personagem é o fundamento essencial de seu roteiro. É o coração, alma e sistema nervoso de sua história. Primeiro, estabeleça o personagem principal. Depois separe os componentes da vida dele/dela em duas categorias básicas: interior e exterior.

A vida interior de seu personagem acontece a partir do nascimento até o momento em que o filme começa. É um processo que forma o personagem. A vida exterior do seu personagem acontece desde o momento em que o filme começa até a conclusão da história. É um processo que revela (define) o personagem. O diálogo é relacionado com a necessidade do seu personagem, suas esperanças e sonhos.

Para falar do enfoque na criação do personagem, percebe-se que, enquanto no roteiro original do filme se constrói o personagem, naquele de audiodescrição, o audiodescritor roteirista parte do personagem pronto para, então, reconstruí-lo em sua

descrição. Para se descrever um personagem no roteiro de audiodescrição, é importante verificar a maneira como o roteirista do filme o constrói. Field questiona:

Como se cria um personagem? O que é um personagem? Como você determina se o seu personagem vai dirigir um carro ou andar de bicicleta? Como estabelecer um relacionamento entre o personagem, sua ação e a história que está narrando? O personagem é o fundamento essencial de seu roteiro. É o coração, alma e sistema nervoso de sua história. (...) A vida interior de seu personagem acontece a partir de seu nascimento até o momento em que o filme começa. É um processo que forma o personagem. A vida exterior de seu personagem acontece desde o momento em que o filme começa até a conclusão da história. É um processo que revela o personagem.

Field considera que “o filme é um meio visual. Você deve encontrar maneiras de revelar os conflitos do seu personagem visualmente. Você não poderá revelar o que não conhece. Daí a distinção entre conhecer o seu personagem e revelá-lo no papel”. Também no roteiro de AD, o nome e a descrição do personagem não podem ser antecipados, devem ser citados somente no momento em que ele aparece na cena.

Em outro capítulo, Field retrata a importância das primeiras dez páginas no roteiro do filme *Chinatown*, de Robert Towne. O roteiro original nem sempre é seguido à risca pelo diretor do filme, neste caso de Roman Polanski. Muitas vezes, as cenas são alteradas no momento da filmagem, ou na montagem final. Por isso, um roteiro de audiodescrição não depende do original. Ele serve como uma referência para as características da obra.

Chinatown é um filme sobre um detetive particular que é contratado pela esposa de um homem proeminente para descobrir com quem ele está tendo um caso amoroso, e, no processo, envolve-se em vários assassinatos e descobre um escândalo de grandes proporções no suprimento de água.

Sobre a página 1 do roteiro original, Syd Field explica que

Tudo se relaciona num roteiro, por isso torna-se essencial introduzir os componentes de sua história desde o início. Você tem dez páginas para capturar ou fisgar o leitor, então tem que apresentar sua história imediatamente.” (...) “Até onde posso afirmar, Chinatown é o melhor roteiro americano escrito durante os anos 70.

As primeiras dez páginas apresentam o roteiro inteiro. Leia as primeiras páginas com cuidado. Note como o roteirista Towne apresenta seu personagem principal, como ele introduz a premissa dramática e revela a situação dramática.

No roteiro:

Fotografia enche a tela. Granulada, mas, indiscutivelmente, um homem e uma mulher fazendo amor. A fotografia treme. Som de um homem gemendo de angústia. A fotografia cai, revelando outra, mais comprometedora. Depois outra e outra. Mais gemidos.(...)

Voz de Curly (choroso): - Oh, não!

Interno escritório de Gittes: Curly joga as fotos sobre a mesa de Gittes. Curly ergue-se sobre Gittes e sua aos borbotões através de suas roupas de trabalhador, com a respiração progressivamente mais difícil. Uma gota pinga sobre a mesa brilhante de Gittes.

Gittes nota isso. Um ventilador gira. Gittes olha para ele. Parece refrescado e animado num terno de linho branco, a despeito do calor. Sem tirar os olhos de Curly, ele acende um cigarro usando um isqueiro de sua mesa.

Curly, num outro soluço angustiado, vira-se e golpeia a parede com o punho, ao mesmo tempo em que chuta a lata de lixo. Ele começa a soluçar de novo, desliza pela parede em que seu punho deixou uma

mossa considerável e cujo impacto entortou as fotos autografadas de várias estrelas de cinema.

Curly escorrega até as persianas e afunda nos próprios joelhos. Ele agora chora copiosamente, e sofre tal dor que realmente morde as persianas. Gittes não se move de sua cadeira” (...)

2.4. O roteiro de audiodescrição – com a palavra, o audiodescritor

De acordo com o artigo, “A linguagem cinematográfica de planos e movimentos²⁵”, o cinema utiliza dois meios para estabelecer a comunicação: a imagem e o som. A imagem constrói sua comunicação de duas formas: pelo conteúdo da imagem e pela forma pela qual captamos esse conteúdo. O conteúdo da imagem em uma cena é responsável pelo sentido lógico, puro, do objeto, cenário ou pessoa. A forma, a maneira pela qual a cena é mostrada é o que dá um sentido para ela e determina a carga dramática desse conteúdo: o lugar da câmera, o deslocamento realizado por ela, a maneira pela qual a ação é filmada, de qual ângulo, de que distância, qual parte do cenário foi focado ou desfocado, o ritmo em que as cenas aparecem, entre outros detalhes, porém, nem sempre há tempo no filme para todas as descrições.

Se a imagem no cinema constrói sua comunicação pela forma e conteúdo, a audiodescrição no cinema também deve seguir os pressupostos da linguagem da arte a que se propõe descrever.

No que se refere à duração das descrições, elas devem ser concisas para que se encaixem entre os diálogos do filme ou entre a letra das canções (no caso de o filme ter uma trilha sonora cuja letra seja importante para o entendimento da história). Contudo, deve-se levar em consideração que, mesmo que as descrições se encaixem dentro da minutagem, existe um tempo individual de elaboração das imagens a partir das palavras

²⁵ A linguagem cinematográfica de planos e movimentos em http://educom.fundhas.org.br/pdf/enquadramentos_movimentos_de_camera.pdf

e ele deve ser respeitado. Muitas pessoas com deficiência visual podem perder a linha de raciocínio devido ao fato de a locução ser feita de forma muito rápida. Por isso, o audiodescritor deve tentar reduzir o número de palavras e escolher adequadamente as cenas de relevância.

A norma sobre a audiodescrição/ABNT (Associação de Normas Técnicas) no Brasil já foi elaborada e está pronta para entrar em consulta pública.

As diretrizes especificadas nesta norma foram elaboradas com base nos preceitos do Desenho Universal e visam favorecer a percepção, a compreensão e a fruição de informações contidas em imagens dinâmicas ou estáticas, para pessoas impossibilitadas de ver ou com dificuldade para compreender tais imagens. A norma estabelece as diretrizes para a produção de audiodescrição e poderá orientar a prática e oferecer subsídios mínimos para os audiodescritores roteiristas em diversas modalidades de audiodescrição em cinema, teatro, óperas, dança, museus e exposições, shows, esportes e outros eventos sociais e culturais.

A norma deve nortear o audiodescritor na elaboração do roteiro de audiodescrição e todo profissional deve ter a responsabilidade para ponderá-la e aplicá-la de acordo com as especificidades de cada área (em anexos).

2.5. Roteiro de audiodescrição e Link de Chinatown – considerações

Link: https://www.youtube.com/watch?v=_yIsDCXJpqQ&feature=youtu.be

00:00 até 01:52 créditos do filme. Roteiro de Robert Towne. Direção Roman Polanski.

01:52 Em close, fotos desfocadas em preto e branco se alternam. São de um homem de chapéu e paletó, com as calças abaixadas sobre uma mulher de pernas abertas, deitada num matagal. (02:02)

02:02 Ela está só de blusa e meias calças. Aos poucos, vê-se um homem olhando as fotos e jogando-as no chão. Outra foto do casal onde o homem está por trás da mulher, de quatro no chão. (02:12)

02:12 O homem que está vendo as fotos está em pé em uma sala, onde outro homem de terno branco o observa, sentado numa poltrona (02:19)

2:20 Transtornado, joga as fotos pro alto e arremessa seu chapéu. Dá um soco na parede Olha pra o homem de terno branco. (02:27) Se apoia nas persianas da janela e as segura com força (02:31)

02:32 (fala do homem de terno branco) “*Está bem Curly, já é o suficiente*”...

Considerando-se os dois roteiros apresentados, o cinematográfico original e o de audiodescrição, pode se dizer que o original oferece elementos descritivos para o audiodescritor previamente se atentar aos detalhes como as roupas dos homens, os objetos e disposição dos móveis do escritório, os movimentos de câmera, entre outros elementos da linguagem do filme. Nesse sentido, o audiodescritor roteirista, imbuído desse conhecimento, terá mais critérios de observação para se atentar no momento de elaborar as descrições do roteiro de audiodescrição, que consiste na verdade, em uma reconstrução dos fragmentos das imagens dentro de um determinado tempo e espaço, reconstrução balizada pela sutileza do olhar.

No entanto, não é raro assistir a um filme totalmente diferente de seu roteiro original, pois, durante a filmagem, tanto o diretor e outros técnicos quanto os atores podem conceber formas alternativas de concepção de cena e atuação. O espaço e o tempo também podem ser redefinidos tanto na filmagem quanto na montagem final e, desse modo, surge outro filme! Essa edição final, que consiste no filme pronto, será a base concreta para o trabalho de elaboração de um roteiro de audiodescrição.

2.6. As revisões de um roteiro de AD – o papel do consultor vidente e do consultor com deficiência visual

Logo após a elaboração de um roteiro de AD, é preciso que outros audiodescritores consultores, um deles vidente e outro com deficiência visual, façam suas revisões para que encontrem a melhor forma de descrição das imagens. Esse trabalho consiste em avaliar se as unidades descritivas feitas pelo roteirista fornecem

informações claras, objetivas, suficientes e adequadas à estética e ao gênero do filme, assim como verificar se essas descrições não se excedem, no sentido de serem explicativas. Os consultores analisam as descrições feitas sobre os personagens, o cenário, os objetos e, no caso de filmes, os ambientes internos e externos, as paisagens, a iluminação das cenas, o modo pelo qual os personagens e as cenas são mostrados, entre tantos elementos, que estão elencados nas sugestões para a Norma ABNT – AD. Muitas vezes, a referência a uma mudança do tempo, se é dia ou noite, e do espaço, dentro ou fora, está confusa, e esse é o momento no qual o roteirista deve refletir sobre a maneira de descrever a cena.

Certamente, no processo de revisão, o consultor vidente, ao conferir as imagens poderá identificar erros ou apenas formas de descrever diferentes, pois apesar de a Norma apresentar algumas diretrizes para a audiodescrição, o recurso é um conceito que ainda está sendo aprofundado pelas diversas áreas de aplicabilidade e, por se tratar de uma tradução do olhar, é natural que as premissas conceituais conflituem na medida do entendimento de cada profissional. Desse modo, o consultor deve ter a ética e a sensibilidade de, ao confrontar suas percepções com aquelas do profissional que elaborou o roteiro, preservar, o máximo possível, a integridade desse roteirista. Na audiodescrição, não existe a obviedade da imagem, pois o óbvio se concretiza somente no momento em que a noção da certeza se afirma, e este processo é extremamente individual.

Quanto à revisão feita pelo consultor com deficiência visual, será efetuada com os mesmos objetivos e critérios, porém ouvindo as descrições durante o filme, para que possa questionar o entendimentos, pontuar as dúvidas de apreensão das ideias e fazer suas considerações específicas. Alguns deles participam da elaboração do roteiro de AD desde seu início, ao lado do audiodescritor roteirista. É muito comum a discordância entre roteiristas e revisores, com ou sem deficiência visual, quanto às formas de descrição e terminologias utilizadas. Enquanto alguns optam por termos como vê-se, pode-se ver ou vemos, outros escolhem referenciar o movimento da câmera como: câmera mostra ou simplesmente, visto de baixo ou de cima. O espectador com

deficiência visual também terá suas preferências, por motivos diferentes e, desse modo, o audiodescritor roteirista deverá encontrar, de acordo com seu entendimento da área, o melhor modo de resolver este impasse.

Outras situações de impasse são aquelas em que há uma discordância entre os revisores com deficiência visual no que diz respeito ao excesso de palavras e ritmo da narração. De acordo com alguns deles, isso ocorre devido ao fato de serem mais lentos na concatenação das ideias apreendidas e, desse modo, se confundem diante de tantas informações. Outros dizem que gostam de descrições detalhadas e sucessivas e não se importam se elas são narradas de forma acelerada. Esse segundo tipo de espectador geralmente é composto por pessoas que têm facilidade na apreensão das imagens e absorção dos conceitos e usufruem do recurso da audiodescrição há mais tempo.

Quando um roteiro de AD for enviado para ser revisado por um consultor com deficiência visual, é importante que informações como as notas introdutórias, sinopse, crítica e descrições detalhadas do cenário e personagens sejam enviadas em arquivos separados, para que cada consultor possa decidir a melhor maneira de iniciar sua consultoria. Jean Braz, por exemplo, consultor com deficiência visual, afirma que prefere assistir ao filme sem prévias informações porque elas contêm aspectos do filme que inferem em sua fruição. O consultor diz ainda que, se quiser se informar sobre o filme, busca os sites na web.

Ao analisar o significado de uma revisão de roteiro de AD feita pelo consultor cego, Jean diz que, em primeiro lugar, analisa se o audiodescritor roteirista conhece a linguagem do cinema:

o audiodescritor precisa reconstruir, de certa forma, todo o roteiro que começou inicialmente nas filmagens. Ele precisa começar a desconstruir todo aquele roteiro para que então possa passar o que ele está vendo ali. E como que ele faz isso? Utilizando-se da linguagem cinematográfica. Através da linguagem cinematográfica, é que ele vai conseguir construir

esse roteiro de uma forma inteligível para a pessoa que vai fazer uso do recurso de audiodescrição.²⁶

Jean diz que para revisar um roteiro, se utiliza dos mesmos elementos visuais que uma pessoa que enxerga tem, ou seja, analisa se aquelas descrições contemplam a linguagem da câmera, pois é por meio dessa linguagem, desse olho da câmera, que ele chega às sensações que o cineasta quis transmitir. Ele diz:

E eu preciso compreender esse universo; eu preciso entender e saber como as coisas acontecem através de um sentido que eu não tenho. E como que eu vou conseguir comentar (...)? E quando eu digo “comentar”, eu preciso comentar com os mesmos elementos que uma pessoa que enxerga tem. Eu preciso entender e compreender esse universo pra que eu consiga comentar um filme, pra que eu consiga usar dos elementos de posicionamento de câmera, porque como nós vimos no curso, a câmera é o olho do expectador. Então se esse olho é a câmera que transmite essa sensação, é a câmera que dá essa ideia. Porque sem ela não seria cinema, seria uma radionovela²⁷.

Não há um consenso sobre a utilização das terminologias que representam a linguagem do cinema no roteiro de audiodescrição. Algumas pessoas, usuárias do recurso da AD e roteiristas de AD as utilizam normalmente, outras não gostam.

O consultor Jean Braz diz que a questão da terminologia é algo que está presente no dia a dia de qualquer um. Ele diz:

Se hoje você pega um celular, por exemplo, você tem o zoom. E aí, o que é um zoom? Da onde veio essa terminologia? Da onde veio esse plano? Como se dá esse ‘tal’ de zoom? Então essa terminologia está presente hoje. Não tem como eu ignorar uma coisa que não está mais só no cinema, ela faz parte do meu dia a dia seja no meu celular, seja em uma câmera qualquer. Então eu tenho que entender o que é essa terminologia,

²⁶ em anexo 1. Transcrições de depoimentos dos alunos que participaram do curso de cinema.

²⁷ em anexo 1. Transcrições de depoimentos dos alunos que participaram do curso de cinema.

mais até do que você que enxerga. Porque você vê o zoom e você está vendo o que ele faz, onde ele aproxima. E eu? Então essa terminologia vai me fazer associar o que você está mexendo, com o que está acontecendo. Então eu a considero de extrema importância, porque é ela que me aproxima da realidade. Se eu quero ser, de fato, incluído, eu preciso entender e saber o que está acontecendo. Eu preciso sustentar esse meu entendimento.

Ao reafirmar sua posição de que a revisão de roteiro de audiodescrição é o momento em que o consultor deve atentar para as adequações das descrições relativas à linguagem do filme, Jean cita o exemplo de quando assistiu a trilogia de Kieslowski, sobre a revolução francesa:

é impossível você entender aquilo sem uma descrição de plano. Eu me lembro de uma cena que me deixa chocada até hoje, que é quando a personagem de Juliette Binoche bate a mão no muro. Ela pega a própria mão e bate no muro pra arrancar sangue da mão, porque ela precisava sentir uma dor maior do que a que ela já estava sentindo. Ela vai raspando a mão no muro. E como você vai entender isso sem uma audiodescrição? Olha o detalhe que a câmera pegou pra mostrar a mão dessa atriz pra mostrar que a mão dela ficou toda ralada. O detalhe que a câmera pegou pra mostrar que ali ela estava tendo uma expressão de dor, e que o objetivo dela, naquele momento, era sentir uma dor maior do que a que ela já estava sentindo.²⁸

De acordo com as considerações supracitadas, fica evidenciado que as opiniões dos consultores, mesmo que diversas entre si, podem contribuir de maneira considerável para a qualidade do roteiro de audiodescrição.

²⁸

em Anexo 1. Transcrições de depoimentos dos alunos do curso de cinema.

2.7. Outros olhares, novas palavras: a audiodescrição como um instante de suspensão da autonomia da imagem – as palavras, em Manoel de Barros, e a escrita, em Vilém Flusser

Fotografia “Um olhar”, de Walker Evans



[Descrição da fotografia “Um olhar”, de Walker Evans: fotografia em preto/branco de um homem de aproximadamente 30 anos. Tem a pele clara, o rosto magro, barba por fazer. Olhos claros, nariz reto e alongado, lábios estreitos. Seu cabelo é castanho, encaracolado e curto. O vemos da cintura para cima e parece estar com os braços apoiados em algo. Usa camisa branca amassada de manga longa por baixo de macacão jeans. Olha para a câmera, sério, com a testa levemente franzida e olhos um pouco cerrados. Parece cansado].

A audiodescrição pressupõe o olhar de um observador que, no momento da escolha da imagem a ser descrita, deixa como que em suspensão a autonomia dessa imagem, pois deve, antes de transformá-la em palavras, percebê-la, interpretá-la, traduzi-la de um modo único e próprio (mesmo que por um átimo), o que evoca, em outra perspectiva, uma discussão não somente sobre a identidade do autor da obra, mas também do audiodescritor e do espectador. Eis a parte invisível do olhar: aquela que está na mente de cada um.

A imagem descrita é o resultado de uma montagem interna das percepções do descritor. Essa imagem traz palavras que levam a outras, como as do poeta Manoel de Barros:

(...) poesia é casada com as imagens formadas pelas palavras, porém, as imagens são, no fundo, palavras que nos faltaram. poesia: o vão que ocupa: poesia: ocupação da palavra pela imagem: ocupação da imagem pelo ser. No fundo, é a nós, leitores-seres, que alguma coisa é dita, retida, é guardada, calada²⁹.

Se ocupar das imagens para transformá-las em palavras e se ocupar da palavra para traduzir as imagens é o trabalho do audiodescritor. A descrição de uma fotografia, de um objeto ou de uma cena de um filme cria na imaginação do outro que ouve um espaço, uma interferência, uma intromissão, que é rapidamente ocupado por outras ideias, que imediatamente se transformam em imagens, sensações, sentimentos, formas de memória e em novas palavras. A audiodescrição se ancora nas palavras e na imagem, cria ou forja uma ideia da imagem que vai se juntar ao conceito interno de cada um e, por isso, resulta numa diversidade de intelecções. A descrição de imagens estáticas, como esculturas ou fotografias ou uma paisagem urbana, sempre é feita a partir de um ponto de vista e, por isso, ele deve ser mencionado na descrição para posicionar a pessoa que ouve, a respeito do ângulo e da perspectiva. Sendo assim, pode-se ter uma ideia mais precisa de que as formas se modificam de acordo com a mudança de posição, dando inclusive, um novo sentido à obra. Tomo o exemplo da audiodescrição feita para a escultura de vidro da artista plástica Simone Kestelman, (Mostra Maravilhas. Disponível em: <http://www.blogdaaudiodescricao.com.br/2011/05/audiodescricao-das-esculturas-de-simone.html>) inspirada no edifício Copan, do arquiteto Oscar Niemeyer. Descrição: A escultura é feita de uma placa de vidro retangular e ondulada. A placa retangular está de pé e seu lado maior está fixado em uma base preta. A ondulação começa na extremidade esquerda fazendo uma curva convexa e em seguida outra

²⁹

In: O guardador de águas. RJ: Leya, 1989.

côncava (...) Vista de cima, vê-se sobre a base apenas um friso branco em forma da letra S alongada.

No caso do cinema, a descrição é uma possibilidade de ver as imagens a partir de um ponto de vista, o da câmera, que é também o do homem que filma. O momento da tradução dessas imagens em palavras é, em certa medida, o de uma transformação, de uma transferência, de uma indução, que são modos imprecisos (para nós que vemos e comparamos) e delatam a impossibilidade de uma tradução objetiva das imagens em palavras.

De acordo com Ernesto Giovanni Boccara³⁰, em sua introdução ao conteúdo programático da disciplina “Epistemologia e Antropologia da comunicação visual – A escrita: o roteiro e suas correlações com a imagem cinematográfica”³¹, "tanto a palavra como a imagem técnica são descontinuidades que recuperam sua continuidade na construção de uma significação intencional quando são relacionadas na produção de um filme". Essa questão demonstra o quanto a construção do conhecimento por meio da audiodescrição no cinema é a busca de

³⁰ Ernesto Giovanni Boccara, atualmente é Docente Associado MS-5 Doutor Livre Docente do Instituto de Artes da Unicamp no Departamento de Artes Plásticas. Teve formação básica acadêmica em artes plásticas na Associação Paulista de Belas Artes (1960-1970) onde lecionou pela primeira vez. Diplomou-se em Arquitetura e Urbanismo pela FAU S. José dos Campos em 1974. Seguiu carreira acadêmica a partir de Fevereiro- 1995 exercendo a docência como professor universitário e pesquisador, lecionando em várias Universidades do Estado de São Paulo: Universidade Mackenzie, Pontifícia Universidade Católica de Campinas-PUCCAMP, Centro Universitário Belas Artes, FAAP como Docente Titular Pleno em Design, UNIMEP e UNICAMP (desde 1996). Titulou-se Mestre (1977-1984) e Doutor (1987-1991) em Estruturas Ambientais Urbanas pela FAUUSP. Realizou pesquisa de Pós-Doutorado em Artes na Unicamp. Paralelamente à atividade docente desenvolveu seu trabalho como pintor e desenhista definindo sua linguagem própria desde 1970 mantendo uma produção constante de Desenhos e Pinturas, realizando exposições coletivas e individuais, no Brasil e exterior de suas obras com acervos permanentes na Pinacoteca de São Bernardo dos Campos, no MAM-SP e em coleções particulares no Brasil e no exterior Sua pintura é visionária dentro do Realismo Mágico(ver obras no site www.iar.unicamp.br/dap/obrasboccara.html). Criador do primeiro Mestrado em Moda na América Latina- Moda Arte e Cultura do SENAC e Coordenador deste em 2010. Coordenador do Projeto de Pesquisa Figurino: A reconstituição do Ballet Triádico de Oskar Schlemmer no Brasil(18 figurinos e dança), na Linha de Pesquisa Arte, Corpo e Indumentária no Centro Universitário SENAC-SP(2007-2010). Seu projeto de Pesquisa, orientações e disciplinas se circunscreve às fronteiras entre linguagens das Artes Visuais e Multimeios. Projetos de Pesquisa-Arte e Mediação : A convergência das linguagens expressivas da arte contemporânea mediadas por tecnologias da comunicação e o caráter híbrido resultante.

³¹ A disciplina DE-008-EB- Epistemologia e Antropologia da Comunicação Visual “A escrita: o roteiro e suas correlações com a imagem cinematográfica”, foi oferecida no II Sem de 2014 pela Pós-graduação em Multimeios, ministrada por E.G.Boccara e cursada no mesmo ano por Isabel P.R.Machado.

uma continuidade do entendimento, a partir da descontinuidade verborrágica e da descontinuidade abstrata das imagens. A escrita do roteiro de audiodescrição de um filme consiste em escolhas de imagens e formas de descrição. Para o autor pesquisado na referente disciplina, Vilém Flusser³², escrever é uma sucessão de formas de rasgar imagens, é um ato de fazer incisões, criar rupturas e isso também é aquilo que o audiodescritor faz com as imagens do filme, no entanto, um espectador que ouve (cego ou que permanece de olhos fechados) não poderá conferir qual a medida dessas rupturas, e o audiodescritor deverá ter a responsabilidade de transformar aquelas imagens em palavras. É a palavra que deverá fazer com que o fluxo contínuo das imagens não pare na mente da pessoa cega.

³² De acordo com a Revista on line eletrônica do Instituto Humanitas Unisinos, Vilém Flusser foi um filósofo e teórico da mídia nascido em 1920, em Praga. Em 1940, imigrou para o Brasil com Edith Barth, que viria a ser sua esposa. Aqui, naturalizou-se e viveu por mais de trinta anos, até seu retorno à Europa, no início da década de 1970. No Brasil, seu pensamento floresceu e seus primeiros textos foram escritos e publicados. Seu retorno ao velho continente o inseriu nos círculos intelectuais ao lado dos grandes pensadores da época, o que o tornou reconhecido mundialmente. Tanto na Europa como no Brasil, a radicalidade de seu pensamento, seus métodos não acadêmicos e o seu poder de argumentação chamavam a atenção até mesmo de seus críticos. Entretanto, embora seu mais conhecido livro, *Filosofia da caixa preta*, tenha sido publicado em mais de quinze países, boa parte do seu trabalho permanece desconhecido, inclusive do público brasileiro. Em:

http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=4565&secao=399

Gustavo Bernardo Krause. Doutor em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro é Professor Associado na mesma instituição. Em *A dúvida de Flusser*. Crítica: IRMÃS EM CONFLITO. Rainer Guldin. Tradução de Gisele de Carvalho do original inglês: *Unequal sisters*: Filósofo da língua? Teórico dos novos media? Pensador “digital”? Autor de fábulas filosóficas? Escritor de ensaios fenomenológicos? Filósofo ensaísta? Escritor-filósofo?

A obra do pensador brasileiro Vilém Flusser, nascido em 1920, em Praga, e morto num acidente de carro próximo à fronteira entre a República Tcheca e a Alemanha em 1991, ainda permanece difícil de ser classificada, desafiando tanto os teóricos da comunicação e das ciências dos *media* quanto os filósofos clássicos. Flusser estava consciente das fragilidades teóricas inerentes a seu estilo nômade de pensar movendo-se livremente entre línguas e formas de discurso: a possível falta de consistência terminológica e a ausência de um sistema global de referência estabilizado.

Estas duas razões poderiam explicar porque nenhuma escola flusseriana se tenha formado, até agora, em volta da sua filosofia. Mas Flusser sabia também que seu objetivo principal como escritor, um diálogo aberto com o leitor transformado em participante ativo do processo do pensamento, somente poderia ser atingido por sistemática desestabilização. Seus textos escapam de categorias bem delimitadas, constantemente alternando perspectivas e sempre provocando, com a ajuda de exageros desafiadores, analogias surpreendentes e contradições insolúveis. Isso explica, talvez, sua crescente popularidade entre escritores, fotógrafos e vídeo artistas. Em: <http://www.gustavobernardo.com/duvida.html>

Se para as pessoas que não enxergam os conceitos das coisas do mundo são ampliados a partir de seus sentidos e das descrições feitas pelos que veem, por meio de palavras (escritas ou lidas em braile ou ouvidas), talvez se possa refletir, a partir da leitura de Flusser, sobre a construção do conhecimento, não apenas no sentido de investigar a maneira como as imagens se formam na mente do espectador cego, mas, no caso do cinema, no processo pelo qual o roteirista de cinema por meio da escrita rasga as imagens de seu imaginário transformando-as /reduzindo-as/ traduzindo-as em textos para serem imaginados pelo diretor, o qual os transformará em imagens de um filme para que o audiodescritor as transforme em palavras para que então sejam imaginadas pelo espectador cego.

- Quantos rasgos, ranhuras, rasuras e fissuras existem nessa comunicação, nessa tradução intersemiótica?

De acordo com a teoria da escrita de Flusser, “roteiristas escorregam impetuosamente no precipício. São equilibristas em uma acrobacia literária, pois existe a questão do equilíbrio entre texto e imagem”.³³

Retomando-se o ponto de vista do audiodescritor, (que se ancora nas imagens e nas palavras para dar possibilidades de enxergar ao espectador cego), a referida fala do autor remete ao trabalho do roteirista de audiodescrição, que sempre tem em mente o desejo de que as palavras escolhidas sejam adequadas o suficiente para a descrição das imagens. Apropriando-se dos termos de Flusser, se poderia dizer que “Roteiristas escorregam impetuosamente no precipício”, mas que, as imagens retransformadas em escrita pelo audiodescritor estão em meio a um abismo, suspensas por um desequilíbrio estático, para que sejam vistas, naquele instante fugaz.

A ideia de Flusser de que “roteiros de rádio dirigem-se a locutores sem imagens” nos leva a pensar sobre o roteiro de AD de cinema e também no de rádio que, embora pareçam semelhantes pelo fato de as cenas serem descritas, no primeiro existe uma

³³ Vilém Flusser, em *Filosofia da caixa preta*, cap. 17. São Paulo: Editora AnnaBlume, 2011. Retomado em *A escrita – Há futuro para a escrita?* São Paulo: Annablume, 2010.

câmera, cujos movimentos constituem uma vigorosa ferramenta geradora do sentido do filme. Tais movimentos de câmera e os cortes em planos são, de certo modo, os olhos do cinegrafista, do roteirista, do diretor e também do espectador cego, esse último, à espera das palavras e da imaginação do mesmo modo que os locutores de rádio. Contudo, no roteiro de rádio não existe a câmera. As cenas são descritas apenas no que se refere ao conteúdo da imagem.

Em Flusser,

As linhas do que está escrito não orientam os pensamentos apenas em sequência, mas se orientam ao receptor. Ultrapassam o ponto final e vão ao encontro do leitor", (...) "O que está escrito vai além da orientação dos pensamentos internamente, mas dirige-se aos outros, voltando-se para o exterior", (...) "Escrever é um estado de tensão entre o movimento para dentro e o movimento para fora.

Esse conjunto de ideias do autor, concebidas para aqueles que enxergam, faz ainda mais sentido para os cegos congênitos que nunca enxergaram, primeiro, porque tudo aquilo que é imaginado vem de uma abstração e, no cinema, as palavras ouvidas por meio da audiodescrição tomam outra proporção, pois têm uma função motora do imaginário; segundo por que a audiodescrição, sendo uma um tipo de tradução intersemiótica e uma fusão sonora denominada também de *hibridismo sonoro*³⁴, leva esse leitor/ouvinte a entrar, assim como o escritor, ao "*estado de tensão entre o movimento para dentro e para fora*", a partir do momento em que internaliza, ou seja, ouve de fora a descrição do visível, para então se encontrar lá dentro com sua representação, isto é elaborar para imaginar.

³⁴ "A audiodescrição como um hibridismo sonoro na obra de Peter Greenaway". Trabalho de Isabel. Pitta Ribeiro Machado, apresentado para a disciplina DE- 010 Processos de Criação na Realização Cinematográfica e Videográfica. Mediações e Hibridismos na Arte Contemporânea. Novas Linguagens em Diálogos de Cinema e Pintura. Ministrada no Instituto de Artes da Unicamp pela professora Dra Rosa Cohen. cursada no Mestrado no 1º semestre de 2013. Resumo do trabalho em Anexo 14.

A reflexão proposta por E.G.Boccaro sobre “o roteiro e suas correlações com a imagem cinematográfica” a partir de uma escrita e à luz do pensamento de Flusser de que “*a escrita dilacera as representações e as torna transparentes*” levam a uma “leitura” muito particular de que, num roteiro de audiodescrição, a escrita do visível, (representada como descrição), conduz a pessoa com deficiência visual a repensar sua apreensão dos códigos visuais e a se confrontar com suas representações para que, a partir daquela escrita ouvida (a descrição), possa ampliar seus conceitos tornando-os transparente e nitidamente visíveis, revelando para si próprios “uma certa” imagem cinematográfica.

Se considerarmos que ser objetivo é manter um foco e o olhar é plural, seria possível uma tradução de imagens em palavras dar conta, objetivamente, do cinema?

De acordo com a memória de cada um, temos um objeto e, a partir do juízo que fazemos de nossas percepções, vindas por meio dos sentidos, temos um olhar e então percebemos que a imagem que vemos não está nem no objeto em si, nem em nosso olhar, mas em nossa imaginação, que está, de acordo com o professor Milton José de Almeida, em um lugar que pode ser chamado de “entremundo”. Este é um lugar no qual a escolha transita e essa imagem poderá ou não ser revelada à pessoa cega na audiodescrição. Nesse labirinto, nessa dificuldade de, por meio das percepções, revelar objetivamente aquilo que os olhos viram, é que o audiodescritor deve trabalhar.

2.8. Cinema e linguagem – o exemplo da linguagem cinematográfica no filme ‘Encouraçado Potemkin’, como referência para um roteiro de audiodescrição

Para apreciar um filme, não é preciso entender de cinema, basta olhar e sentir.

Uma pessoa que vê e escuta cresce, por assim dizer, alfabetizada por códigos visuais e sonoros, estabelecidos pelos sentidos e pelos ambientes socioculturais.

A pessoa que não escuta precisa aprender outra forma de ter acesso às informações sonoras, que podem ser a escrita, a leitura labial, a Libras (Língua Brasileira de Sinais), entre outros.

É fato que as pessoas que veem, espectadores mais comuns de cinema, sequer pensam na possibilidade de que o espectador cego tenha interesse por essa arte. Puro engano, pois o fascínio pela experiência audiovisual não é exclusivo das pessoas que veem: ele também é exercido sobre as pessoas cegas. O diálogo entre a teoria e a prática da audiodescrição só estará preservado enquanto as duas partes, audiodescritor e espectador, tiverem a necessária e constante revisão dos conceitos sobre a arte do cinema e as formas de comunicação de suas imagens, a sua linguagem.

A pessoa que nasce cega, não tem acesso aos códigos visuais de comunicação, não nasceu enxergando. Tomando-se um exemplo de alguém que tropeça, ela pode tombar de uma vez só, se esborrachando com a cara no chão, ou pode tropeçar e cair aos poucos, se desequilibrando em dois ou três passos, ou pode tropeçar e, num rápido escorregão, cair sentada no chão. O leitor vidente já tem interiorizadas essas imagens que acabaram de ser descritas, talvez porque já tenha presenciado tais fatos, talvez porque tenha visto num filme, num desenho, ou conhece parte das descrições e, desse modo, engendra no imaginário rapidamente a cena, podendo até duvidar se já viu ou não uma dessas cenas, tamanho o registro da ideia concreta de imagens semelhantes. A pessoa que nasce cega precisa ainda criar esses registros e, por isso, a acessibilidade comunicacional das imagens é fundamental.

Retomando a questão inicial da apreciação do filme, o espectador não precisa conhecer cinema para poder apreciá-lo. Mas de que maneira o espectador cego poderá imaginar os detalhes dos movimentos e o tamanho da queda se não se imaginar em um lugar ou em outro? Por vezes, é o ângulo pelo qual uma imagem é vista que nos toca, seja de um tombo, de um rosto sorrindo, do seio de uma mulher ou de duas pessoas fazendo amor. Tudo isso é a linguagem do filme registrando, traduzindo, representando a linguagem do corpo.

Emmanuelle Alkmin afirma que, se existe o fascínio do cinema para a pessoa que enxerga, ou a pessoa cega apreende a razão do fascínio ou ela não será fascinada pela arte do cinema.³⁵

³⁵ Em depoimento para esta pesquisa no Encerramento do curso: “Tem um monte de Romeu e Julieta sendo refilmado, e o que muda? Muda a abordagem, não só de conteúdo, mas também a

No exemplo de *Potemkin*, sua própria linguagem pede um roteiro de AD que a referencie. Para justificar a importância dessa linguagem, estar presente em um roteiro de audiodescrição de filmes (o que não significa, necessariamente, usar as terminologias do cinema como zoom ou close ou, citar a palavra câmera), assim como do conhecimento dos termos técnicos, visto que eles representam o pensar de certa tradição cinematográfica e ajudam na apreensão das imagens, segue-se uma compilação de argumentos do artigo “O exemplo da linguagem cinematográfica em *Potemkin* como referência para um roteiro de audiodescrição de cinema” e de um “Glossário” com os termos que referenciam a linguagem cinematográfica de planos e movimentos. A mesma justificativa pode ser aplicada para a escolha da sequência da Escadaria de Odessa como objeto de estudo a ser referenciado no capítulo seguinte “Curso: introdução a um cinema para todos”.

Na audiodescrição de um filme, toda descrição escolhida significa o abandono de outras possibilidades e, portanto, a tendência a um determinado significado. O cinema audiodescrito, por vezes, é feito pelos olhos de um só audiodescritor que deve prestar conta de suas escolhas descritivas à pessoa cega, discernir o “ver” do “enxergar”, pois aquilo que não foi enxergado pode transformar um filme em outro.

O construtivismo russo caracterizou-se, entre outras qualidades, por expor o modo de construir os artefatos do filme por meio da montagem. Em *Potemkin*, percebe-se que o diretor quer mostrar, mais do que a ação em si, o efeito que ela produz no espectador. Esse efeito, esse sentido, se dá, muitas vezes, por meio da articulação dos

abordagem imagética pura. E como eu estabeleço a abordagem imagética pura? É entendendo a linguagem, entendendo um posicionamento de câmera, entendendo qual é o plano, qual é a tomada, o que a gente está querendo dizer com aquele foco daquela imagem. Exemplo disso, claro, é a *Bruxa de Blair*, por exemplo. Como eu entendo a *Bruxa de Blair*, sem saber o posicionamento de câmera? A mágica daquele filme é o posicionamento de câmera, porque o texto do filme é um texto pobre, que combina com qualquer outra questão do terror. Então o que muda? Muda exatamente a tomada de câmera. – Se eu não sei isso, o que o filme traz para mim? – Como que eu apreendo isso? Como que eu discuto isso, mas acima de tudo, como eu digo que eu vi um filme? (...) Eu não tenho como dizer que eu vi o filme ‘x’, sem que a audiodescrição traga pra mim “Como eu vi” e o ‘como eu vi’ é a linguagem cinematográfica, é onde está a câmera, é ‘de onde eu vi’. É ‘onde eu estava quando eu vi’, e esse Onde eu estava quando eu vi é o posicionamento de câmera. Se tem esse fascínio pra pessoa que enxerga, ou eu apreendo ele, ou eu não vou ser fascinada pela arte do cinema”.

planos e dos movimentos de câmera que, juntos, sugerem conceitos. Sem ter acesso a esses movimentos por meio da audiodescrição, o espectador cego não poderá compreender a maneira pela qual o conceito foi lançado ao imaginário das pessoas. O texto de Leandro Saraivaⁱ elucida muito bem o construtivismo como uma “pedagogia para os sentidos”:

Expondo o modo de construir os artefatos que nos sensibilizam, o construtivismo foi uma pedagogia para os sentidos. O melodrama que se desenvolveu na fase heroica da burguesia, contra o teatro aristocrático, era também uma pedagogia para o olhar. Mas a dramatização moral do mundo buscada pelo melodrama é tão mais eficiente quanto mais consiga ocultar suas operações, transmitindo a ideia de uma ordem natural das coisas. O construtivismo, expressão de uma revolução que quer refazer o mundo e encerrar toda a alienação humana, trabalha expondo o modo como as coisas são feitas. Os objetos construtivistas não são orgânicos: eles são feitos de fragmentos justapostos, pedaços do mundo que compõem um novo objeto. No limite, o construtivismo nega mesmo a função de representação do mundo – ou seja, nega a mais tradicional das funções definidoras da arte. O objeto construtivista sugere em sua “fatura” que, já que tudo é construção, tudo poderia ser diferente.

Diferentes são os roteiros de audiodescrição, pois no olhar não existe a medida exata, mas a certeza da pluralidade. No roteiro de um filme, definem-se os personagens, os locais das cenas, as ações e o modo como elas ocorrem, entre outras especificidades. Na elaboração de um roteiro de audiodescrição, partimos dele pronto e editado e, então, (em um processo contrário ao da roteirização), desconstruímos, desmembramos as ações em forma de um novo roteiro, descrevendo (aos olhos de cada audiodescritor) aqueles cenários, os deslocamentos de espaço e de tempo, os detalhes dos enquadramentos e os movimentos de câmera.

Quando perguntado à Emmanuelle, que é cega, se as terminologias do cinema usadas na AD a incomodavam, ela respondeu:

Se incomoda? A audiodescrição em si é interveniente, mas eu escolhi entrar em uma arte que é visual, sem o sentido da visão. Então, que essa intervenção seja algo que me aproxime dessa arte”. (...) “Eu sei que tem muitas pessoas cegas que dizem que a linguagem de câmera atrapalha. É com muito carinho que eu digo que você ir para o mundo do olhar, dá medo. Porque é algo que não se controla. Ir para o mundo do olhar, dá medo porque é algo que não é instintivo. É ao contrário, nosso cérebro se retrai disso; ele se protege porque ele quer se defender. E eu sei que toda mudança gera desconforto. E eu sei que esse desconforto esta aliado ao medo, e eu fico me perguntando se de fato te incomoda, ou se te tira da zona de conforto. E se de fato, incomoda, a gente tem até um medo de querer. Porque quando eu vejo para esse mundo do olhar, eu tenho que admitir que exista a autoridade do olhar sobre mim. E de repente eu passei minha vida inteira não admitindo isso. E de repente, agora, eu tenho que entender que um ‘close’ em uma lágrima, pode sim me fazer chorar só por ser dito isso. Mas eu tenho que me abrir pra isso eu tenho que enfrentar o medo e abrir o meu repertório. E isso significa sair da minha zona de conforto. Isso significa entrar em outra realidade que eu não domino, e que eu nunca vou dominar.

O pensamento de Emmanuelle também reafirma a questão: de que maneira o audiodescritor poderia mostrar às pessoas com deficiência visual o sentido do filme, quando esse lhes é dado por meio dos artifícios da montagem? E encontro uma só resposta: evidenciando-os, ou seja, descrevendo-os oralmente a partir do roteiro da audiodescrição.

A entrevista concedida a Eliana Morato, da Associação Midiace³⁶, reitera a questão do domínio da linguagem cinematográfica.

³⁶ Midiace em <http://www.midiace.com.br/index.php/exposicao/esculturas-de-simone-kestelman/808>

Midiace – “Temos visto alguns pesquisadores dizerem nos guiões de audiodescrição que devemos evitar o uso da linguagem fílmica. E aí, como ficamos? Usamos ou não”?

Bell Machado: “Eu gosto quando esta ideia é colocada à prova porque me faz pensar ainda mais sobre ela. Eu posso responder esta pergunta de várias formas. Primeiro eu não sei quem são esses pesquisadores, no sentido de que, será que eles conhecem a linguagem cinematográfica? Será que eles já estudaram a história do cinema? Será que eles são cinéfilos, estudaram, gostam realmente de ver muitos filmes? Não que, se eles não gostarem de cinema, de estudar cinema, eles não estão aptos a responder isto, a fazer audiodescrição, de forma alguma. Mas esta é uma pergunta que me passa pela cabeça. Será que, para eles, o cinema é só entretenimento ou eles entendem que o cinema é uma linguagem que serve como ferramenta de comunicação? Estas são algumas perguntas. Se sim, se eles gostam de cinema, já estudaram cinema e tudo mais e eles ainda acham isso, é uma opinião. É mais fácil, realmente, você fazer uma audiodescrição, sem usar esses termos. Mas eu vejo a audiodescrição da seguinte forma se quero inserir culturalmente, se quero fazer uma inclusão cultural de pessoas com deficiência visual no cinema, eu tenho que fazer uma inclusão do que significa aquela cultura de ver filmes”.

Se a cena da escadaria de Odessa for descrita sem salientar as mudanças de ponto de vista do cinegrafista por meio da câmera (que ora está lá embaixo no final da escadaria, filmando de baixo para cima as pessoas que correm desesperadamente em diversas direções e ora está no alto da escadaria, ao lado de uma estátua do ditador, mostrando a fileira de soldados emparelhados, que descem disparando seus fuzis contra o povo), não será possível o espectador com deficiência visual sentir o ritmo e o impacto da mudança de olhar que Eisenstein quer provocar, impacto que provoca a reflexão sobre o conceito de hierarquia e de luta de classe. É um cinema conceitual e somente a articulação dos planos o confirma. Essa experiência do corpo, ou melhor, do olhar somente poderá ser apreendida pela pessoa com deficiência visual por meio do relato da experiência do olhar do audiodescritor.

2.9. Duas versões de roteiros de AD para a sequência da Escadaria de Odessa

Em *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*³⁷, Ismail Xavier, um dos maiores teóricos de cinema no Brasil, traça um panorama das estéticas cinematográficas e analisa alguns conceitos em determinados tipos de cinema, “segundo os chamados dispositivos – aparatos econômico e tecnológico, na concepção de Jean-Louis Baudry”. Existem obras em que esses dispositivos ocorrem de forma reveladora e interpelam o espectador como sujeito. Essa operação é chamada de “opacidade”. Quando os dispositivos são dados de forma a gerar maior ilusão, opera-se a “transparência”.

O roteiro que se segue é um exemplo de roteiro muito utilizado pelos audiodescritores em diversos filmes, independentemente de sua época e estilo. Suas descrições não mencionam o lugar de onde a câmera filma nem o tipo de movimento que faz.

Analisando esse modo de audiodescrição, talvez possa se dizer que ele é elaborado de acordo com outra vertente da tradição cinematográfica, que pressupõe o cinema como transparente, o qual conta com o fato de que todas as pessoas já tenham introjetada uma linguagem da imagem em movimento.

Esse tipo de audiodescrição, feita para um cinema pressuposto como transparente, talvez seja mais adequado para um cinema dito comercial, porém ela não dá conta dos cinemas de vanguarda ou dos chamados de arte, ou de autor, pelo fato de desconsiderar ou desconhecer a opacidade do cinema.

Roteiro de AD que não contempla a linguagem do filme

³⁷ Considerada a mais importante obra sobre teoria cinematográfica produzida no Brasil, *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, de Ismail Xavier, tem a edição brasileira pela editora Paz e Terra. Um dos principais críticos do país, professor da ECA-USP e coordenador da *Coleção Cinema, Teatro e Modernidade* na Cosac Naify, Ismail Xavier é autor de *O olhar e a cena - Melodrama, Hollywood, Cinema Novo e Nelson Rodrigues* (2003) e *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*, este reeditado pela casa em 2007, 24 anos após a primeira publicação, há tempos esgotada no mercado.

00:00 – 00:04 Os soldados emparelhados descem os degraus de uma enorme escadaria. De perto, pernas descem as escadas. A multidão corre desesperada. Um homem tomba. Um menino senta à sua frente. Ao longe, pessoas desnorteadas correm enquanto outras caem. De costas, os soldados enfileirados que avançam escadaria abaixo. A multidão em pânico desce as escadas. Amedrontados, alguns espreitam por trás da amurada. Os soldados disparam os fuzis. As pessoas correm enquanto outras tentam se proteger. Corpos desabam pela escadaria. Idoso caído protege a cabeça com as mãos. Uma mulher corre pela escada de mãos dadas com o filho. Os soldados disparam formando uma nuvem de fumaça. O menino ferido tomba. A mãe continua descendo. O menino grita "mãe" com o sangue escorrendo pela testa. Ela se vira. Abre a boca apavorada ao ver o filho no chão. Ele chora e desmaia. Ela leva as mãos à cabeça, arregala os olhos.

Essa forma de audiodescrição certamente também satisfaz parte do público com deficiência visual, porém, de acordo com relatos de algumas pessoas com deficiência visual, realizados de 1999 a 2011 no Centro Cultural Braille de Campinas³⁸, confirmou-se que, muitas delas, depois de terem acesso à audiodescrição com ênfase na linguagem do cinema, passaram a não mais se satisfazer com as outras formas de descrição, pois já tinham introjetadas em suas memórias, em seus repertórios imagéticos, uma linguagem mais apurada e consistente da multiplicidade de artifícios que compõe as imagens em movimento do cinema.

O depoimento de Emmanuelle Alkmin, interlocutora da pesquisa e participante do curso de linguagem cinematográfica, bem expressa essa vertente de cinéfilos com deficiência visual que considera a linguagem cinematográfica condição necessária para apreensão das ideias da cultura cinematográfica:

"(...) no cinema, eu tenho que dizer: “ – Eu vi o filme X!” Isso é muito sério! Eu não tenho como dizer: Eu vi o filme X sem que a audiodescrição traga pra mim, como eu vi e o "como eu vi" é a linguagem cinematográfica. É onde está a câmera, é de onde eu vi, é onde eu estava quando e, esse onde eu estava é o posicionamento de câmera. Isso é

³⁸ De 1999 a 2011, Bell Machado realizou no Centro Cultural Braille de Campinas aproximadamente 300 exibições de filmes com audiodescrição, no início chamado de “vídeo narrado”, para pessoas com deficiência visual e baixa visão.

muito claro. Então, se tem esse fascínio para a pessoa que enxerga, ou eu o apreendo ou eu não vou ser fascinada pela arte do cinema"³⁹. (...) “Emmanuelle: A gente não enxerga e a gente está diante de uma arte que é só visual, quer dizer, é extremamente visual. O cinema conta histórias de uma maneira visual. Então eu acho que a audiodescrição faz essa intersecção de mundos. E isso é muito sério. Como você faz essa intersecção? Quando se fala do roteiro, se baseia um pouco nessa intersecção de mundos. Por que como eu trago alguém que não é visual, que falta exatamente o sentido que a arte prioritariamente usa para se mostrar esse mundo do cinema? Quando a gente fala em audiodescrição de cinema, pra mim, tem que estar muito bem claro: nós estamos em um mundo em que nós não temos a autonomia plena, ou quase nenhuma, para absorção, para a apreensão e para a percepção dessa arte.) **Em anexos**

Roteiro⁴⁰ de AD que contempla a linguagem do filme

<https://www.youtube.com/watch?v=a3BpFbsJd7Q>

00:00 – 00:04 Uma multidão corre descendo uma escadaria de centenas de degraus.

00:05 – 00:08 Uma mulher vem em direção à câmera com uma sombrinha aberta, que ocupa a tela.

00:08 – 00:12 Um homem sem pernas, desce degraus pela lateral escadaria, apoiando-se nas mãos.

00:12 – 00:15 Da estátua do Czar, no alto da escadaria, vê-se a cidade e os soldados emparelhados descendo as escadas. Detalhe de suas pernas em movimento (00:18)

00:18 – 00:22 Da base da escadaria, vê-se a multidão correndo desesperada.

³⁹ Em depoimento da advogada Emmanuelle Alckmin. Vídeo 2, 02:08min. a 03:12min.

⁴⁰ Roteiro elaborado pelos alunos do Curso de Pós-Graduação em Audiodescrição da Universidade Federal de Juiz de Fora (2014), sob supervisão e revisão da professora Bell Machado. Disciplina "Linguagem Cinematográfica". Alunos: Ana Maria Lima, Letícia Schwartz, Mônica Magnani, Vania Márcia. Revisão feita pelos audiodescritores/consultores com deficiência visual: Elizabeth Dias de Sá e Marilene Assis.

00:23 – 00:29 Detalhe das pernas, depois do corpo de um homem caindo, visto por vários ângulos. Um menino se senta à sua frente.

00:30 – 00:35 De frente para as escadas vemos homens , mulheres e crianças correndo sem rumo...caindo...

00:37 – 00:44 Do alto, novamente imagem dos soldados de costas com seus fuzis avançando contra o povo.

00:46 – 00:50 A câmera desce a escadaria junto às pessoas que correm

00:52 – 00:53 Apavoradas, as pessoas espreitam por trás da amurada.

01:00 – 01:13 Novamente, da estátua do Czar, no alto da escadaria, vê-se a cidade e os soldados disparando os fuzis. As pessoas correm enquanto outras tentam se proteger. Corpos desabam. Idoso caído protege a cabeça com as mãos.

01:13 – 01:18 Câmera desce pela lateral da escada e acompanha uma mãe correndo de mãos dadas com o filho.

01:19 – 01:22 Os soldados disparam formando uma nuvem de fumaça. O menino ferido tomba.

01:23 – 01:26 A mãe continua descendo. O menino grita "mãe" com o sangue escorrendo pela testa

01:27 – 01:29 Ela se vira. Abre a boca apavorada ao ver o filho no chão.

01:30 – 01:37 Ele chora e desmaia. Ela leva as mãos à cabeça, arregala os olhos. A multidão corre desenfreada.

01:39 – 01:46 Foco de pés pisoteando o corpo e a mão do menino que se contrai. Seu corpo rola e o peito é pisoteado diante do olhar de pavor da mãe.

01:47 – 01:51 do rosto da mãe que vem em direção à câmera e preenche toda a tela.

Após a exposição das duas formas de roteiro de AD, é muito importante que o leitor conheça também, a opinião de algumas pessoas com deficiência visual, no que se refere à audiodescrição e à maneira de construção do repertório de imagens a partir da linguagem do cinema: Jean Braz, audiodescritor consultor e Emmanuelle Alkmin, advogada.⁴¹:

Jean: *“O audiodescritor precisa reconstruir, de certa forma, todo o roteiro que começou inicialmente nas filmagens. Então ele precisa começar a desconstruir todo aquele roteiro para que ele então possa passar o que ele está vendo ali. E como que ele faz isso? Utilizando-se da linguagem cinematográfica. Através da linguagem cinematográfica, é que ele vai conseguir construir esse roteiro de uma forma inteligível para a pessoa que vai fazer uso do recurso de audiodescrição”.*

(...) Por que a questão do visual é importante? Por que eu preciso entender e conseguir me comunicar com as outras pessoas, e nem sempre no meu mundo (se é que eu posso chamar de mundo, porque eu considero que não existem dois mundos. Todos nós estamos inseridos no mesmo) eu tenho contato só com a pessoa que não enxerga. (...), o meu contato maior, é com as pessoas que enxergam. E eu preciso compreender esse universo; eu preciso entender e saber como as coisas acontecem através de um sentido que eu não tenho. E como que eu vou conseguir entender e compreender esse universo pra que eu consiga comentar um filme, pra que eu consiga comentar uma peça de teatro? E quando eu digo “comentar”, eu preciso comentar com os mesmos elementos que uma pessoa que enxerga tem. Eu preciso usar dos elementos de posicionamento de câmera, porque como nós vimos no curso, a câmera é o olho do expectador. Então se esse olho é a câmera que transmite essa sensação, é a câmera que dá essa ideia. Porque sem ela não seria cinema, seria uma radionovela. E como eu vou entender esse universo, se eu nunca enxerguei? Quem vai me passar isso de forma clara? Como vai chegar até mim essa noção? Ela precisa chegar de forma bem construída. Porque uma coisa é a descrição de uma imagem de um quadro. Outra coisa é você, além de descrever, me dar elementos que eu não tenho que vão me fazer entender isso. E você só

⁴¹ Estas transcrições foram feitas a partir do registro em vídeo dos depoimentos dos alunos com deficiência visual que participaram do “Curso: cinema para todos”, como parte desta dissertação.

vai conseguir me fazer entender isso, se você souber descrever com propriedade. E pra que você tenha propriedade, você tem que, no mínimo, entender do assunto que você está falando”.

Emmanuelle: “(...) por exemplo: temos as refilmagens. Romeu e Julieta é clássico. E o que acontece? Muda exatamente a questão da câmera, da tomada, do que eu quero pra isso. O que eu acho é que se você percebe as refilmagens, fala-se sobre isso. Tem um monte de Romeu e Julieta sendo refilmado, e o que muda? Muda a abordagem, não só de conteúdo, mas também a abordagem imagética pura. E como eu estabeleço a abordagem imagética pura? É entendendo a linguagem, entendendo um posicionamento de câmera, entendendo qual é o plano, qual é a tomada e o que a gente está querendo dizer com aquele foco daquela imagem”.

Nos depoimentos a seguir, Jean e Emmanuelle falam do uso da terminologia da linguagem do cinema e do roteiro de AD que pode ou não, primar pela poética, em detrimento da informação da cena:

Jean: “Olha, eu não preciso nem ir muito longe pra dizer o seguinte: a questão da terminologia é uma coisa que está presente no nosso dia a dia, ou seja, no dia a dia de qualquer um. Se hoje você pega um celular, por exemplo, você tem o zoom. E aí, o que é um zoom? Da onde veio essa terminologia? Da onde veio esse plano? Como se dá esse ‘tal’ de zoom? Então essa terminologia está presente hoje. Não tem como eu ignorar uma coisa que não está mais só no cinema, ela faz parte do meu dia a dia seja no meu celular, seja em uma câmera qualquer. Então eu tenho que entender o que é essa terminologia, mais até do que você que enxerga. Porque você vê o zoom e você está vendo o que ele faz, onde ele aproxima. E eu? Então essa terminologia vai me fazer associar o que você está mexendo, com o que está acontecendo. Então eu a considero de extrema importância, porque é ela que me aproxima da realidade. Se eu quero ser, de fato, incluído, eu preciso entender e saber o que está acontecendo. Eu preciso sustentar esse meu entendimento”.

Emmanuelle: *“Por que a gente, no dia a dia, escolhe ou tirar uma selfie ou pedir pra alguém tirar uma foto? Como eu faço essa escolha? Por que tem dias que eu estou no restaurante e quero tirar uma selfie, e em outro dia eu peço para tirarem uma foto?”*

Jean: *“E quais detalhes você vai conseguir tirando uma foto de você, e quais você vai conseguir se a foto for tirada por outra pessoa? Então a partir do momento que eu decido o que eu quero dessa imagem, eu vou ter que entender o plano da câmera, porque é através dele que eu vou conseguir passar o que eu quero pra quem enxerga”.*

A partir dos relatos de Jean e Emmanuelle, na defesa de uma audiodescrição que contemple a linguagem do cinema, fica evidenciado que as pessoas com deficiência visual que conheceram e tiveram acesso ao fazer cinematográfico por meio de audiodescrições com noções de planos e posicionamentos de câmera têm uma apreensão mais consistente das imagens e das ideias introjetadas por meio desses artifícios e, portanto, uma possibilidade de ampliação de conceitos e argumentações legítimas acerca do cinema.

2.10. Glossário – Mais que uma síntese de terminologias, uma afirmação do cinema como linguagem

Dando continuidade à argumentação acerca da importância de a linguagem cinematográfica estar presente em alguns roteiros de audiodescrição, faz necessária uma compilação dos termos cinematográficos e referentes significações decorrentes do fazer fílmico e que, portanto, não deveriam ser ignorados por aqueles que pretendem construir um fazer audiodescritivo.

No “capítulo III – Curso: introdução a um cinema para todos”, a fim de corroborar com a defesa desta pesquisa, o surgimento do cinema e sua constituição como linguagem são abordados com o objetivo de que o espectador possa acompanhar a maneira pela qual as imagens em movimento deixaram pouco a pouco, de ser mostradas por uma câmera fixa, que, aparentemente, só registrava cenas do cotidiano, imagens de um tempo histórico, e passaram a ganhar vida a partir dos “operadores das câmeras”.

André Bazin, em “A montagem proibida”, capítulo de *O que é o cinema – Ensaios*⁴², discorre sobre as diversas formas de montagem e decupagem do cinema documentário e demonstra muita prudência em definir “a priori” os gêneros de tema, pois as leis não se aplicam a todos os tipos indistintamente, ou seja,

isso é verdade para todos os documentários cujo objeto é reportar fatos que perdem o interesse se o acontecimento não ocorreu diante da câmera, isto é, o documentário aparentado com a reportagem” (...) “O fato de a noção de “atualidades reconstituídas” ter sido admitida no início do cinema, mostra bem a realidade da evolução do público.

Essa reflexão de Bazin sobre a evolução do público espectador de cinema é pertinente para uma argumentação acerca da educação visual das pessoas com deficiência visual para o cinema, pois aponta que a evolução como espectador está vinculada a uma experiência individual do olhar e à experiência do cinema, que significa ver e reparar na linguagem cinematográfica dos planos e dos movimentos de câmera. Como essa linguagem se concretiza na experiência do olhar da pessoa cega? Ela não se concretiza se não houver um roteiro de audiodescrição que a descreva.

Desse modo, na perspectiva de análise de A. Bazin, pode-se dizer que, em detrimento da noção de como as imagens se constituem no cinema (noção essa que se constrói a partir de referências que forneçam parâmetros de comparação entre imagens reais e reconstituídas pela montagem), o espectador cego terá de esperar um pouco para encontrar seu lugar como espectador crítico do cinema.

Considerando o que foi dito, segue o pensamento de André Bazin⁴³ que concebe o cinema como uma linguagem que possibilita falar da realidade e da imaginação:

O importante é que possamos dizer, ao mesmo tempo, que a matéria-prima do filme é autêntica e que, no entanto, “é cinema”. Assim, a tela reproduz o fluxo e refluxo de nossa imaginação, que se nutre da realidade

⁴² André Bazin. pg. 62 cap. VI Montagem proibida em *O que é o cinema – Ensaios*

⁴³ pág. 60. *O que é cinema – ensaios*) <https://cineartesanitoamaro.files.wordpress.com/2011/05/o-cinema-ensaios-andre-bazin.pdf>

à qual ela projeta se substituir; a fábula nasce da experiência que ela transcende.

Mas, reciprocamente, é preciso que o imaginário tenha na tela a densidade espacial do real. A montagem só pode ser utilizada aí dentro de limites precisos, sob pena de atentar contra a própria ontologia da fábula cinematográfica. Por exemplo, não é permitido ao realizador escamotear, com o campo/contracampo, a dificuldade de mostrar dois aspectos simultâneos de uma ação. Foi o que Albert Lamorisse compreendeu perfeitamente na sequência da caça ao coelho, em que vemos sempre simultaneamente, no campo, o cavalo, o menino e o coelho, mas ele quase comete um erro na sequência da captura de Crin Blanc, quando o menino é arrastado pelo cavalo galopando. Pouco importa que o animal – que vemos naquele momento, de longe, arrastar o pequeno Folco – seja falso Crin Blanc, tampouco que para essa operação arriscada o próprio Lamorisse tenha substituído o garoto, mas me incomoda que no final da sequência, quando o animal vai mais devagar e pára, a câmera não me mostre irrefutavelmente a proximidade física do cavalo e da criança. Uma panorâmica ou um travelling para trás poderia fazê-lo. Essa simples precaução teria autenticado retrospectivamente todos os planos anteriores, enquanto os dois planos sucessivos de Folco e do cavalo, escamoteando uma dificuldade que, no entanto, se tornou benigna naquele momento de episódio, vêm romper a bela fluidez espacial da ação.

Em seguida, o leitor poderá conhecer um glossário que representa, mais do que uma síntese de terminologias, uma afirmação do cinema como linguagem

A Linguagem cinematográfica de Planos e Movimentos⁴⁴

⁴⁴

A Linguagem cinematográfica de Planos e Movimentos em:
http://educom.fundhas.org.br/pdf/enquadramentos_movimentos_de_camera.pdf

Quando estudamos a linguagem cinematográfica de planos e movimentos, fazemos referência, em primeiro lugar, a um conjunto de sinais empregados em uma forma de comunicação. Esta é a definição mais elementar de linguagem. O cinema e a TV utilizam dois meios para estabelecer a comunicação: a imagem e o som. O som se divide em três categorias: locução, trilha sonora e efeito sonoro. Já a imagem, assunto deste capítulo, constrói sua comunicação de duas formas: pelo conteúdo da imagem e pela forma com que captamos este conteúdo. O conteúdo é responsável pelo sentido lógico e racional. A forma potencializa ou minimiza a dramaticidade do conteúdo. Em um exemplo direto, a imagem de uma pessoa levando um tiro na cabeça choca o espectador de qualquer forma. A imagem é captada pelo olho, compreendida pelo cérebro e seu conteúdo produz uma sensação desagradável, pelo menos para uma pessoa normal. Entretanto, a distância e o posicionamento da imagem influem muito na dramaticidade do ocorrido, seja para um beijo em uma telenovela, as lágrimas de uma criança em um telejornal ou o discurso de um político em sua campanha eleitoral. Esta capacidade de aumentar ou diminuir a dramaticidade da cena monta um dos paradigmas mais elementares da linguagem cinematográfica, traduzindo-se da seguinte forma: a distância do plano em que a câmera capta o personagem é igual à distância do personagem para o espectador.

Os planos

Plano de câmera é o nome dado a uma imagem capturada por uma câmera de cinema ou vídeo, que enquadre algo, geralmente um ser humano, de uma forma previamente definida. O primeiro cineasta a nomear e padronizar estes enquadramentos foi o norte-americano David Griffith e, por esta razão, ele é considerado por algumas escolas de cinema o pai da linguagem cinematográfica. Na verdade, a linguagem griffithiniana não é a única linguagem de cinema e muitos cineastas simplesmente a ignoram em produções alternativas, entretanto, é impossível negar que a linguagem de David Griffith é extremamente simples de se entender e que sua forma de trabalhar os planos de câmera, pela composição e pelo enquadramento, trouxeram significativos avanços à estrutura narrativa. Criada em uma época em que o cinema ainda era mudo, a

linguagem de planos e movimentos tem o importante papel de desenvolver uma narrativa visual compreensível a todos. De certa forma, a linguagem deu ao cinema a oportunidade de ser o primeiro veículo de comunicação de massas globalizado; foi sua incapacidade de transmitir sons sincronizados que forçou o cinema a desenvolver a narrativa visual como única forma de comunicação. O resultado foi a produção de filmes que podiam ser exibidos sem nenhum tipo de adaptação. Um dos cineastas que mais soube tirar proveito desta linguagem foi o inglês Charles Chaplin. De agora em diante, falaremos sobre a nomenclatura de planos e suas funções. Começamos do macro para o microambiente.

Grande plano geral (GPG)

O plano mais aberto ou abrangente é o grande plano geral. Sua principal característica vem de sua função: passar ao espectador referência geográfica. As imagens de uma praia, montanha ou deserto, captadas em longas distâncias são bons exemplos de GPG. É importante destacar que, pela distância da câmera para o objeto, é impossível reconhecer uma pessoa, mas permite reconhecer a existência de uma multidão de pessoas. Geralmente, é utilizado no começo de uma sequência para passar ao espectador a referência do local onde acontece a ação. Em filmes onde a trama se desenrola em diferentes locais do mundo, o GPG é praticamente indispensável.

Outra função do GPG – Além de contribuir para a construção narrativa de um local, o GPG também pode ser usado para ressaltar a dimensão de algo grande, como, por exemplo, a destruição ambiental de uma determinada região. As grandes dimensões geográficas são excelentes para chamar a atenção, devido a suas proporções impressionantes e caráter intimidador. Um bom exemplo disto foi o documentário conceitual de Francis Ford Coppola, intitulado *Koyaanisqatsi*. Amparado somente na narrativa visual e com trilha sonora de Philip Glass, o documentário se utiliza de extensas sequências de GPG.

O plano geral

Com a função de passar uma referência mais específica do local, o plano geral já permite identificar pessoas. A fachada de um prédio, a Casa Branca, um carro estacionando em uma garagem, todos estes são bons exemplos de PG. Assim como o GPG, o PG também é utilizado no início de uma sequência com a finalidade de passar referência do ambiente em que ocorre o ato, e sua ausência também pode causar lacunas na narrativa visual. Isso não quer dizer que a falta do plano geral é um erro de direção. Por exemplo: se gravarmos uma sequência de gargalhadas somente utilizando planos fechados, isso vai aumentar a dramaticidade do sentimento expresso pelo personagem, ao mesmo tempo em que torna o ato algo sem espaço e sem contexto. A gargalhada sem contexto pode ser muito oportuna na construção do sentimento de desespero.

A relação humanoide dos planos

Todos os planos que vamos descrever daqui para frente, com exceção do detalhe e do plano conjunto, terão uma relação com o corpo humano. Isto quer dizer que os enquadramentos têm alguma referência por meio de partes do corpo e só são válidos para seres humanos e primatas.

Plano americano

Enquadra o personagem (humano) do joelho até a cabeça, portanto, é impossível fazer um plano americano de uma lata de sardinhas, pois as latas não possuem joelhos. O plano americano é um plano repleto de controvérsias. Algumas escolas de cinema o enquadram na altura da cintura, outras o chamam de plano conjunto. Vamos tentar colocar as questões de forma clara. Em primeiro lugar, atribuímos o enquadramento da altura dos joelhos, pois já possuímos uma nomenclatura para o plano na altura da cintura. E, em segundo lugar, vamos explicar o plano conjunto.

Plano conjunto

É o que chamamos de um plano conceito, ou seja, ele não está preso a uma referência corporal (joelho, cabeça, cintura, tórax), mas sim a uma ideia que pretendemos passar. Por exemplo, ao montarmos um conjunto de um personagem com seu carro na garagem, podemos enquadrá-lo de corpo inteiro e, portanto, o plano

conjunto também seria um plano geral. De outra maneira, eu posso captar a conversa de dois personagens em um corredor de hospital, optando por um conjunto que enquadre os personagens na altura do joelho, concentrando a atenção do espectador no diálogo e na cena. Eu teria agora um plano conjunto que seria também um plano americano. Para melhor entender, basta pensar no sentido do conjunto para narrativa do filme e não no enquadramento corporal.

Plano médio

Capta o personagem da cintura para a cabeça. Este plano é muito utilizado em telejornalismo, por uma razão muito simples: Se repararmos no quadro que representa o plano, podemos notar que, à medida que aproximamos a câmera do personagem, diminuimos o espaço de fundo e aumentamos a proporção do personagem no campo visual. E o que ganhamos com isso? Nós diminuimos gradativamente o espaço em segundo plano e repassamos sua atenção para o personagem em primeiro plano. Neste ponto, vamos voltar à frase destacada no começo do texto, lembram-se? A distância do plano em que a câmera capta o personagem é igual à distância do personagem para o espectador. Pois bem, tente imaginar que se uma pessoa é vista por você de corpo inteiro (dos pés até a cabeça), ela deve estar a uma distância de cerca de quatro a cinco metros, portanto esta é uma relação de distância. Por outro lado, se você vê a pessoa da altura da cintura para a cabeça, ela deve estar a cerca de 2 metros de distância. Mesmo que ainda distante de um contato íntimo, é claro que a distância dos planos estabeleceu uma relação de proximidade com você. Um repórter, ao relatar um determinado fato para você, vai se posicionar a uma distância que chame sua atenção, não seja muito íntima e que possa fazer conjunto com algo ao fundo, pois ele tem de estar inserido em algum contexto.

Meio primeiro plano

Da altura do tórax para a cabeça. Nesta distância, as relações começam a se estreitar muito. É a distância para um diálogo sério e, por esta razão, é muito utilizada para campanhas eleitorais. Veja bem, um político quer parecer amigo, quer estar perto do eleitor, quer ser íntimo, mas não abusado, o meio primeiro plano é o contato visual

perfeito. Isso também não quer dizer que todo o programa de TV vai ficar fechado na cara do candidato. O meio primeiro plano é utilizado só no momento em que o candidato vai expor suas principais ideias. O telejornalismo também recorre a este plano quando, geralmente, o âncora do noticiário vai concluir uma matéria importante, ou dar uma notícia séria.

Close

O close é um plano que vai do queixo até a testa. De todas as partes do corpo a que mais expressa sentimentos, com certeza, é o rosto. Ocupando quase todo o campo visual da tela da TV, o rosto faz com que o espectador dirija toda sua atenção para o sentimento do personagem, por isso o close também é conhecido como plano emotivo. Por esta razão, este plano é muito utilizado em teledramaturgia e em filmes românticos. Ao mesmo tempo, o close também é questionado em algumas redações de jornalismo, que veem nele uma espécie de oportunismo barato.

Detalhe

O detalhe muitas vezes é fundamental para a condução da narrativa visual. Ele é o responsável por tornar evidente este ou aquele objeto em cena. É neste momento também que o espectador está à mercê do produtor de vídeo, que mostra os detalhes daquilo que lhe convém e oculta qualquer traço de informação que possa causar uma impressão diferente daquilo que é pretendido. Vejamos um exemplo: Existe uma escola estadual em um bairro X da cidade. Como acontece na maioria das escolas públicas, algumas cadeiras estão quebradas e existem paredes em mau estado de conservação. Isso não representaria maior gravidade, mas a TV local faz oposição ao governo. Uma simples visita da TV à escola, alguns detalhes bem escolhidos e o colégio pode se tornar a prova de denúncia de descalabro administrativo do jornal da tarde.

Os movimentos

No início da história do cinema, a câmera ficava estática capturando as imagens; somente as pessoas e os objetos se moviam diante dela. Cabe lembrar que os equipamentos eram desajeitados e pesados. Em pouco tempo, a câmera passou a captar

imagens em movimento de dentro de alguns veículos como barcos e trens; surgiam o travelling e os movimentos de aproximação e afastamento das cenas. A câmera de cinema ganha então a capacidade de interagir com a cena e explorar uma linguagem que era impossível na fotografia estática.

O travelling

O travelling surgiu com o deslocamento lateral da câmera (da direita para a esquerda e vice-versa), colocando-a junto à janela de passageiro em um veículo em movimento. A aproximação e o afastamento das imagens utilizavam o mesmo processo, mas posicionando a câmera na frente ou atrás do veículo. Em todas as situações, a sensação de velocidade era surpreendente. Nos EUA, durante os anos 1910, se popularizou um tipo de cinema que imitava vagões de trem e utilizava filmagens que simulavam viagens pelo país. Hoje, o deslocamento lateral da câmera pode ser feito de muitas formas devido ao avanço dos equipamentos de filmagem.

Os movimentos panorâmicos e a base articulada do tripé

O próximo grande passo foi a criação de uma base articulada que se fixa entre o tripé de sustentação e a câmera. A ideia não era muito inovadora, os equipamentos de medição a distância da construção civil já empregavam este equipamento, no entanto a cabeça articulada permitia a fácil mobilidade dos movimentos, sem que a câmera saísse do local.

A panorâmica horizontal

O deslocamento lateral da câmera em torno do próprio eixo permite a ampliação do campo visual. Pode parecer, à primeira vista, igual ao travelling, mas possui profundas diferenças. Primeiro, a pan-horizontal depende apenas do deslocamento em torno do próprio eixo, enquanto o travelling depende do deslocamento do local através de um equipamento específico. A segunda e maior diferença está na dimensão espacial da imagem. Enquanto o travelling expõe uma parte do ambiente que vai se revelando em partes, a panorâmica horizontal permite, em apenas um e breve movimento, revelar

toda a dimensão da imagem. Este fato se tornará mais evidente ao estudarmos o conceito de ponto de fuga.

Panorâmica vertical

A panorâmica vertical é muito utilizada para destacar a altura de algo, geralmente, deixar em evidência a altura de um grande prédio, monumento ou captar a imagem de algo que se desloca verticalmente como um elevador ou foguete.

O dolly

Parecido com o movimento de panorâmica vertical, o dolly é o deslocamento vertical da câmera, executado por equipamentos especiais como tripés hidráulicos de estúdio ou gruas. Os movimentos de dolly não servem para deixar evidente a altura de algo, mas são muito bons para revelar detalhes de um elemento vertical. Um bom exemplo seria o dolly de uma exuberante atriz e seu maravilhoso vestido. A proximidade do movimento deixaria em evidência as curvas da atriz e os detalhes de seu vestido, ao passo que o deslocamento lento com o campo visual fechado revelaria um ar de suspense muito excitante.

Zoom

Os últimos movimentos não são tecnicamente movimentos, pois são feitos por um jogo de lentes e não pelo movimento da câmera. O zoom demorou a aparecer, pois foi preciso antes desenvolver o jogo de lentes compostas. Se repararmos na parte da frente de uma câmera de cinema, veremos um tubo com uma lente em uma das extremidades. Este tubo é chamado de objetiva. Hoje a objetiva é algo comum, em câmeras domésticas, as objetivas já são tão pequenas que se escondem dentro do corpo da câmera, mas nem sempre foi assim. No começo da história do cinema, as câmeras não possuíam o jogo de lentes objetivas e a distância tinha de ser previamente definida para se determinar qual lente focal seria utilizada. Por isso, uma das grandes características dos primeiros filmes foi a utilização do plano geral, grosseiramente utilizado para tudo. A propósito, foi por causa da revolução das lentes que se pôde desenvolver a linguagem de planos e movimentos. Na medida em que evoluía a

tecnologia das lentes, tornou-se possível captar imagens nos mais variados ângulos e rapidamente os diretores descobriram que era possível aproximar ou afastar a imagem pelo uso do jogo de lentes no momento em que gravavam. A estes efeitos foram dados os nomes de zoom-in e zoom-out.

Zoom-in

É a aproximação da imagem pelo jogo de lentes. Devido à facilidade de execução, este movimento é muito utilizado tanto em publicidade quanto em telejornalismo. Com a capacidade de ir de um plano aberto para um plano mais fechado, o zoom-in tem a capacidade de direcionar o olhar do espectador para uma característica específica da imagem, como por exemplo, uma pessoa em meio a uma multidão ou uma palavra no meio de um texto.

Zoom-out

O afastamento da imagem pelo jogo de lentes da câmera. Tendo o resultado oposto do zoom-in, o movimento de afastamento da imagem é muito eficiente para revelar, no tempo necessário, o ambiente ao redor do seu objeto de gravação. Por exemplo: A imagem do tronco de uma árvore cortada pode parecer sem importância, mas se executarmos um movimento de zoom-out revelando que esta árvore se encontra em meio a todo um campo de árvores derrubadas, à medida que o plano vai se abrindo a dramaticidade do fato vai se intensificando.

Câmeras com atitude

Além dos planos e dos movimentos, a câmera ainda pode transmitir ideias através de sua atitude em cena, recebendo assim alguns nomes característicos como câmera baixa, câmera alta, câmera subjetiva e câmera nervosa.

Câmera baixa/câmera nervosa

A altura em que posicionamos a câmera no momento da filmagem influencia muito a visão do espectador – uma câmera posicionada acima da cabeça do personagem passa a nítida sensação de inferioridade, enquanto a câmera baixa passa a sensação de

superioridade. Em campanhas eleitorais, é muito comum a utilização da câmera baixa para a produção da imagem de superioridade do candidato. A altura da câmera também pode ser utilizada em um filme para desenhar as linhas de força de cada personagem.

Câmera subjetiva

Em cena, a câmera pode tomar duas atitudes, a do espectador assistindo ao desenrolar do fato de forma neutra e passiva (câmera objetiva), ou a atitude do personagem interagindo na cena ao simular sua visão (câmera subjetiva). O recurso da câmera subjetiva é amplamente utilizado na construção narrativa de muitos filmes.

Câmera nervosa

Cineastas do passado, em constante busca de novas formas de expressar sentimentos pelas telas dos cinemas, passaram a buscar atitudes alternativas para o uso da câmera. Uma delas foi tentar passar o desconforto e a incerteza da sequência por meio do balanço desconcertante da câmera no momento de gravação. Isto deu certo no cinema. O que ninguém poderia imaginar é que a técnica seria algum dia utilizada em telejornalismo, mas o foi na década de 1990, em um programa espetaculoso e sensacionalista intitulado “Aqui Agora”. Posteriormente, algumas TVs norte-americanas também fizeram uso da técnica na cobertura do atentado de 11 de setembro. O mais importante da produção é saber por que se está executando determinado plano ou movimento, qual a necessidade dela na cena, e por que não utilizamos outro plano no lugar. A grande questão é: qual o melhor plano ou que movimento se encaixa nesta sequência, de forma a transmitir minha mensagem.

O glossário ou os planos e movimentos que representam a linguagem do cinema demonstram a busca de alternativas dos cineastas ao utilizar a câmera como expressão de sentidos. Espera-se que o leitor possa se utilizar desse conhecimento em sua reflexão sobre a arte cinematográfica.

CAPÍTULO III - CURSO: INTRODUÇÃO A UM CINEMA PARA TODOS⁴⁵

Quando eu venho pra uma aula de audiodescrição de cinema, que conta histórias, que mostram épocas, que criam realidades, que vão da ficção até um documentário, a audiodescrição serve para ampliar conceitos de pensamento. E isso é muito sério. Isso tem que ser dito, porque quando eu pensar, eu vou pensar na imagem descrita, e eu vou conseguir construir outras conceituações. Eu vou entender que eu posso dar um abraço, e que se eu passar a mão nas costas de um jeito, eu estou querendo dizer algo mais, eu estou dando uma licença maior ao meu corpo, por exemplo. Porque eu aprendi isso numa audiodescrição bem feita. Porque não dá pra imitar, não dá pra perceber. E isso é absolutamente exclusivo. Porque quando eu não penso, quando é retirada de mim a capacidade de imitação (e a visão faz isso), eu não tenho condição de estar igual na mesma sociedade. Então, quando eu falo da audiodescrição do cinema, eu estou falando muito mais, eu estou dizendo o que é um olhar. Como é um olhar em ‘close’? O que você está querendo ver de mim? Como eu sustento um ‘close’? Muitas vezes na vida prática, um olhar em close te faz abaixar a cabeça. Não se sustenta um olhar desses, mas eu preciso saber disso por que eu estou em um mundo de olhar que eu não tenho acesso. Então, se eu tenho uma

⁴⁵ As aulas foram ministradas na sala de cinema do Museu da Imagem e do Som – MIS – de Campinas, às segundas feiras, das 19 às 21h30. Os registros foram captados por Cida Rosi. Grupo: Cida Rosi (psicóloga e videomaker). Pessoas com deficiência visual: Jean Braz (jornalista e analista de sistemas), Emmanuelle Alckmin, (advogada), Vilson Zattera, (músico).

linguagem cinematográfica observada, eu estou ampliando a capacidade de pensamento visual.⁴⁶

A fala de Emmanuelle condiz com seu aprendizado no curso de cinema, realizado para a pesquisa de mestrado. Este curso foi desenvolvido com um grupo de pessoas com e sem deficiência visual durante o quarto semestre do mestrado.

Um dos objetivos foi criar uma base de argumentação sustentada pela tríade: conhecimento da linguagem cinematográfica, conhecimento da audiodescrição e formas de aplicabilidade para o público com deficiência visual; oportunizando um ambiente de discussão com os alunos, no qual o audiodescritor pudesse discutir a função da linguagem da câmera. Por isso, foi feito o registro em vídeo das aulas, assim como depoimentos com os relatos de experiência desses alunos.

Todo o conteúdo programático está referenciado de acordo com uma bibliografia composta por historiadores, teóricos, ensaístas e críticos do cinema e organizado em fascículos, distribuídos aos alunos, no fim de cada aula.

Os filmes estudados foram exibidos com a audiodescrição ao vivo. Alguns deles têm os respectivos links da internet, onde poderão ser visualizados. Também estão disponíveis, na sequência, trechos dos roteiros de audiodescrição.

O ponto de partida para a escolha do conteúdo do curso está atrelado, num primeiro momento, a minha formação em filosofia e, num segundo, a minha área de estudo e trabalho como professora de história do cinema e audiodescrição.

O fato de a visão ser uma das matérias-primas do fazer cinematográfico, foi decisivo para que, antes de se falar da arte do cinema, se investigasse aquilo que tanto o cineasta que produz como o espectador que assiste têm em comum: a lente do olhar. Iniciar a observação de um filme partindo dessa metáfora de que o olhar é uma lente pela qual cada indivíduo vê, é fundamental para que se possa perceber que o olhar é plural. Desse modo, é fundamental conhecer sua história, os primeiros passos para se

⁴⁶ Em Anexos: transcrições dos depoimentos de Emmanuelle Alkmin, advogada, com deficiência visual, uma das alunas do curso de cinema.

transformar fotografias em movimento, ver a maneira pela qual os mestres George Melies, David Griffith e Porter registravam cenas do cotidiano girando a manivela do cinematógrafo, em busca de uma linguagem da qual até hoje o cinema contemporâneo se utiliza.

Nessa mesma perspectiva, não poderiam ser postergadas as informações sobre a vanguarda do cinema expressionista e construtivista cujas diferentes linguagens deram subsídios para o desenvolvimento da arte cinematográfica, como poderão conferir nas respectivas aulas três (3) e quatro (4).

3.1 Aula 1

3.1.1. Objetivos

Esta aula inicial tem o objetivo apresentar o conteúdo programático do curso e mostrar como eram feitos os registros de imagens em movimento antes que o cinema desenvolvesse sua própria linguagem. Alguns filmes foram selecionados e exibidos para que se pudesse associar os realizadores com seus filmes e as respectivas inovações da linguagem.

Desse modo, é importante, antes de se entrar na história do cinema, uma introdução a uma suposta “teoria” do olhar, isto é, uma abordagem ao conceito de olhar, tendo como referência alguns filósofos que discutem a maneira de apreensão das imagens e a construção do conhecimento por meio do olhar e de todos os sentidos.

3.1.2. Apresentação do conteúdo programático:

- Leitura de textos sobre a teoria do olhar e a construção do conhecimento por meio dos sentidos.
- Debate sobre a construção de uma metodologia de ensino da linguagem cinematográfica com pessoas com deficiência visual.

- A polêmica sobre a utilização de uma terminologia de cinema no roteiro de audiodescrição. Explicação sobre o glossário / terminologia referente à linguagem cinematográfica.

3.1.2.2 História do cinema – abordagem panorâmica dos primórdios e das mais representativas escolas

- Cinema dos primórdios: Irmãos Lumière, Meliès, Griffith, Porter, Pathé.
- *Filme antes do filme* – documentário sobre as experiências relativas às ilusões óticas que precederam as imagens em movimento.
- Cinema brasileiro: Primórdios e grandes estúdios: Atlântida, Cinédia e Vera Cruz.
- Introdução ao Expressionismo Alemão – *O gabinete do Dr. Caligari* de Robert Wiene.
- Introdução ao Construtivismo Russo – *Encouraçado Potemkin* de Serguei Eisenstein e *O homem com a câmera*, Dziga Vertov.
- Introdução ao surrealismo – *O cão andaluz*, de Luis Buñuel e Salvador Dalí (roteiro de AD em Anexos)
- Introdução ao Neorealismo italiano – *Paisà* e *Roma cidade aberta*, de Roberto Rossellini e *Umberto D* e *Ladrões de bicicleta* de Vittorio de Sica.
- Introdução ao Realismo Poético Francês – *A Regra do Jogo* de Jean Renoir
- Introdução a Nouvelle Vague Francesa – *Acossado* de Jean-Luc Godard
- Introdução ao Cinema Novo – trechos de filmes de Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, entre eles, *Cinco vezes favela*, *Rio 40 graus*, *Rio Zona Norte*.
- Cinema marginal – *A mulher de todos* e *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla
- Exibição de filmes de referência dos primórdios, Expressionismo alemão e Construtivismo russo com audiodescrição ao vivo.

- Em Anexos, poderão ser encontrados os “fascículos das aulas” das outras escolas de cinema abordadas de forma panorâmica, assim como, trechos de roteiros de AD de algumas sequências de filmes que foram citados como, por exemplo, dos filmes *A doce vida*, de Federico Fellini e *Cão andaluz*, de Luis Buñuel e Salvador Dalí.

Surgimento das imagens em movimento no mundo

Estados Unidos – Já em 1893, havia um estúdio construído por Dickson, onde foram feitas as primeiras séries de fotografias animadas, as quais o americano Thomas Edson exibiu publicamente a partir de 1894 utilizando um aparelho chamado Kinetoscópio.

Alemanha – Em 1895, os irmãos Skladanowsky apresentaram em Berlim, com o aparelho Bioscop, fragmentos de cenas filmadas e projetadas em aparelhos de produção própria.

Itália – Em 1896, nasceu o cinema italiano com o filme de Italo Pacchioni, *Chegada do Trem na estação de Milão*.

É importante ser ressaltado que, na grande maioria dos filmes mudos dos primórdios, não se sabe ao certo qual música que era tocada, sempre ao vivo nas salas de exibições dos filmes. Desse modo, é comum encontrarmos esses filmes na internet com músicas diferentes.

3.1.3. Os primórdios – a constituição do cinema como linguagem⁴⁷

Já observou Comolli (1975, p.45) que não há texto da história do cinema que não se desacerte todo na hora de estabelecer uma data de nascimento, um limite que possa servir de marco para dizer: aqui começa o cinema. Sadoul (1946), Deslandes (1966), e Mannoni (1995), autores dos volumes mais respeitados sobre a invenção

⁴⁷ Os primórdios e a constituição do cinema como linguagem. Machado, Arlindo em Pré-cinemas e pós-cinemas - Campinas, SP: Papirus, 1997.

técnica do cinema, assinalam como significativo a invenção dos teatros de luz por Giovanni della Porta (século XVI), das projeções criptológicas por A. Kircher (séc. XVII), da lanterna mágica por C. Huygens, R. Hooke, J. Zahn, S. Rhannaeus, P. Van Musschenbroek e Edme-Gilles Guyot (séc. XVII e XVIII), do Panorama por R. Baker (séc. XVIII), da fotografia por Nicéphore Niépce e Louis Daguerre (séc. XIX), os experimentos com a persistência retiniana por J. Plateau (séc. XIX), os exercícios de decomposição do movimento por Étienne-Jules Marey e Eadweard Muybridge (séc. XIX), até a reunião mais sistemática de todas essas descobertas e invenções num único aparelho por *bricoleurs* como Thomas Edison, Louis e August Lumière, Max Skladanowsky, Robert W. Paul, Louis Augustin Le Prince e Jean Acme LeRoy, no final do séc. XIX. Mas, assim fazendo, eles estão privilegiando algumas das técnicas constitutivas do cinema, justamente aquelas que se podem datar cronologicamente. Outras técnicas, entretanto, como é o caso da *câmara obscura* e de seu mecanismo de produção de perspectiva, bem como a síntese do movimento, perdem-se na noite do tempo. (...)

Quanto mais os historiadores se aprofundam na história do cinema, na tentativa de desenterrar o primeiro ancestral, mais eles são remetidos para trás, até os mitos e ritos dos primórdios. Qualquer marco cronológico que possam eleger como inaugural será sempre arbitrário, pois o desejo e a procura do cinema são tão velhos quanto a civilização da qual somos filhos. O filme de Werner Nekes, *Was geschah wirklich zwischen den Bildern?* (O filme antes do filme/1985), é muito instrutivo nesse sentido, pois ao lado das máquinas e dos processos que constituem, digamos assim, a história oficial do cinema, ele arrola também uma coleção interminável de geringonças caseiras, destinadas a projetar artesanalmente imagens em movimento. (...) Tais histórias do cinema são sempre a história de sua positividade técnica, a história das teorias científicas da percepção e dos aparelhos destinados a operar a análise/síntese do movimento, cegas, entretanto, a toda uma acumulação subterrânea, uma vontade milenar de intervir no imaginário.

A leitura que faz André Bazin do livro de G.Sadoul sobre as origens do cinema, apesar de seu indisfarçável idealismo, é uma exceção solitária. Diz Bazin (1981, p.24): “Os fanáticos, os maníacos, os pioneiros desinteressados, capazes, como B. Palissy, de botar fogo em sua casa por alguns segundos de imagens tremeluzentes, não são cientistas ou industriais, mas indivíduos possuídos pela imaginação”. Arlindo Machado conclui que, portanto, o que fica reprimido na grande maioria dos discursos históricos sobre o cinema é o que a sociedade reprimiu na própria história do cinema: o devir do mundo dos sonhos, o afloramento do fantasma, a emergência do imaginário e o que ele tem de gratuito, excêntrico e desejante, tudo isso enfim, que constitui o motor do movimento invisível que conduz ao cinema.

3.1.3.1. *Filme antes do filme*, de Werner Nekes. Link e roteiro de AD: 1º Link

<https://www.youtube.com/watch?v=s0KADBMXY-8>

Descrição de um fragmento: (0:04) Imagens em movimento onde centenas de granulações formam figuras geométricas que se espelham. Dentro é uma estrela, uma flor. Cada ponta da estrela se estreita e forma outra flor que se encolhe e se transforma em estrela. (0:19)

De acordo com G.Sadoul, podemos definir o nascimento do cinema como um encontro de uma técnica com a indústria. Em se tratando da técnica, o inventor do cinema foi Louis Lumière em 1895, com a colaboração de seu irmão August. Certamente, já existiam estudos de imagens em movimento avançados nesse campo que foram aperfeiçoados por eles, mas ainda não era cinema. Existiam lanternas mágicas, ilusionismos e experimentos óticos.

Em 1895, na França, os irmãos Lumière, por meio de estudos e aperfeiçoamento de técnicas, construíram o cinematógrafo, aparelho que permitia filmar e depois exibir o filme projetando-o em uma tela. A primeira exibição foi no dia 28 de dezembro no Gran Café de Paris com o filme *A saída da fábrica*. O público vibrou. As cenas registradas eram do cotidiano: bondes, pessoas caminhando nas ruas, cidades, praças, banhos de

mar, portos, estações de trem, cenas de família. A câmera era fixa, e as cenas de lugares exóticos eram as mais apreciadas pelo público.

O cinema dos irmãos Lumière criou as denominadas “atualidades”, o documentário, a reportagem e também realizou as primeiras montagens de filmes, mas depois de alguns meses as pessoas começaram a reclamar das cenas, que eram sempre as mesmas.

3.1.3.2. *A saída da fábrica*, de Louis e August Lumière. Link e roteiro de AD: 2º Link

https://www.youtube.com/watch?v=Hwq_7X_Vz4E

O filme é em branco e preto, com ritmo mais acelerado que o real.

00:00 A câmera é fixa, não se move e está situada à frente de uma fábrica.

Imagem de parte de uma parede com uma porta e ao lado um grande portão fechado. Porta e portão se abrem ao mesmo tempo e dezenas de homens e mulheres saem em direções diferentes. A maioria das mulheres usa chapéus e vestidos longos com mangas compridas. Os homens saem a pé ou de bicicleta, uns estão vestidos de calça e camisa simples, outros de terno e chapéu. Ao fundo do portão vê-se um grande galpão com uma estrutura de madeira que sustenta o telhado. Pouco a pouco o número de pessoas vai diminuindo e o portão se fecha. (00:38)

Um ano após a criação do cinematógrafo, um mágico francês chamado Georges Méliès, começou a usar seus truques para filmar, deixando desse modo, seus filmes mais movimentados. Méliès dizia que o cinema deveria contar histórias para aguçar a imaginação e devido suas técnicas e montagens, foi considerado o “pai do espetáculo cinematográfico”.

3.1.3.3. *Viagem à lua*⁴⁸, de George Méliès. Link e roteiro de AD: 3º Link

<https://www.youtube.com/watch?v=9FTjRIq9xZQ>

⁴⁸

disponível na internet com AD gravada

Os filmes do americano David Griffith do período da Companhia Biograph (1908-1913), permanecem apoiados no quadro fixo primitivo.

Em *Golden Louis* (1909), o espaço fora de campo ainda não é trabalhado de forma significativa. A ação se concentra toda dentro dos limites do quadro e as histórias se passam em poucos cenários. Utiliza-se a montagem paralela, marca registrada de Griffith, e o primeiro plano.

Esse primeiro plano significa que, depois da câmera mostrar um plano aberto ou geral no qual uma menina está deitada em uma escada, é feito um corte e a cena seguinte já é a da mão da menina num primeiro plano (que ocupa toda a tela). Esse plano é filmado bem de perto, mostrando a moeda na mão de uma menina e corta a cena. Em seguida volta-se a filmar com 2 metros de distanciamento um plano aberto, mostrando o corpo da menina caído na escada. O primeiro plano aproximado da mão da menina, chamamos de *close* ou *detalhe* criado por Griffith para dirigir o olhar do espectador.

Já a montagem paralela, é feita por meio de cortes alternados que denunciam o passar do tempo, o “enquanto isso”. Em *Golden Louis*, filma-se a menina andando em frente a uma escadaria. Corta a cena. Tem início outra cena, dentro de um salão de jogos onde homens fazem apostas. Corta e volta para a mesma cena da menina. Essa articulação de planos leva o espectador a perceber que enquanto a menina está na escadaria, os homens jogam em outro lugar. Isso atualmente está tão introjetada na linguagem do cinema que chegamos a pensar que é um recurso óbvio, mas não era nos primórdios do cinema. Até hoje esses recursos da narrativa clássica são utilizados no cinema.

O filme de perseguição vai ocupar a partir de 1903, um lugar privilegiado no processo de linearização do filme e Griffith começa sua carreira utilizando esse modelo, como por exemplo, no filme “*Balked at the altar*” (1908).

3.1.3.4. *Golden Louis*, de David Griffith. Link e roteiro de AD: 4º Link

<https://www.youtube.com/watch?v=pjwEx1Q7N1w>

00:00 tela preta com logomarca da Biograph Company, composta pelo desenho de uma águia na cor branca, pousada em arabescos; *The Golden Louis*, 1909, Biograph Company, New York. (0:10)

0:10 Imagem de uma escadaria coberta de neve. Pessoas fantasiadas vestem capas, se movimentam, jogam serpentina e saem por trás da escadaria.

0:22 Em outra rua, uma mulher puxa uma criança. Param em frente a uma janela. A mulher se agacha e tira um dos sapatos da menina, amarra um pano em seu pé descalço, levanta-se, entrega-lhe o sapato e gesticula apontando o dedo para a menina. (0:35)

0:35 Um casal se aproxima. A menina, com o sapato em punho, estende a mão mendigando, mas eles a ignoram e vão embora. Um grupo fantasiado, brincando com neve, também passa por ela sem dar atenção. (0:45)

0:46 A menina vai de um lado para o outro e segue mendigando (0:50)

0:50 Chega cambaleando diante da escada inicial. Transeuntes a ignoram. Cansada, senta-se na escadaria coberta de neve. Reclina o corpo e dorme. (1:20)

3.2. Aula 2 – Panorama dos primórdios do cinema brasileiro⁴⁹

Em 1896, o cinema chegou ao Brasil. Ignora-se o nome do empresário, mas a máquina chamava-se *Omniógrapho* e as sessões ocorreram numa sala da Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro. O aparelho funcionou por duas ou três semanas. Depois disso o *Omniographo* se eclipsou para provavelmente ressurgir mais tarde, com outro nome.

⁴⁹

Cinema: trajetória no subdesenvolvimento – Paulo Emílio Sales Gomes

A primeira sala fixa foi instalada na Rua do Ouvidor em 31 de julho de 1897 e chamou-se “Salão de Novidades”. O cinema era novidade francesa, e o local passou logo a ser o “Salão Paris no Rio”, nome com que cumpriu seu papel na história do cinema no Brasil e do filme brasileiro. O principal dono do estabelecimento era Paschoal Segreto. Além do cinema, o “Salão Paris no Rio” oferecia grande variedade de divertimentos visuais e mecânicos. Contudo, as “vistas animadas” eram a principal atração e como havia necessidade de renovar o repertório, emissários de Segreto seguiam constantemente para Nova York ou Paris a fim de obter vistas novas e aparelhamento mais aperfeiçoado.

Em 1898, quando Afonso Segreto voltava de uma de suas viagens, tirou algumas vistas da baía de Guanabara com a câmera de filmar que comprara em Paris. Nesse dia, domingo, 19 de julho, a bordo do paquete francês “Bresil”, nasceu o cinema brasileiro⁵⁰.

Os dez primeiros anos do cinema brasileiro são paupérrimos. As salas fixas de projeção são poucas e praticamente limitadas a Rio e São Paulo. Até 1907, os filmes se limitavam a assuntos naturais. O “filme posado”, de enredo, só começou em 1908. Pairam ainda dúvidas sobre a primeira fita de ficção, mas a tradição aponta *Os estranguladores* o filme de grande relevo na história do cinema brasileiro, que foi exibido cerca de 800 vezes.

Até a metade do século 20, foram produzidos no Brasil cerca de 400 filmes. *Exemplo Regenerador*, realizado em 1919, foi um dos mais importantes com direção de José Medina e fotografia de Gilberto Rossi.

3.2.1. Cinema mudo – aspectos do roteiro de AD no filme ‘Exemplo Regenerador’

A partir da experiência da audiodescrição dos primeiros breves filmes mudos dos primórdios (cujas durações são de quinze segundos, um, dois, três minutos ou até dez minutos), que têm como referência sonora somente a música, sem o som das falas e os ruídos dos ambientes, percebeu-se a importância das legendas nesses filmes devido a suas diversas funções: as explicativas, na qual um narrador ajuda a explicar a história, a

⁵⁰ Esta informação foi contestada por pesquisas recentes que não encontram registros dessa fita nos jornais da época ou de sua exibição.

compor a narrativa do filme (no início, a linguagem do cinema ainda estava sendo construída); as que trazem os diálogos dos personagens e aquelas que aparecem entre aspas, como ditados que revelam a moral da época ou do filme.

É muito interessante observar o modo como as legendas aparecem no filme mudo, assim como o tempo que permanecem na tela. Elas não aparecem enquanto o filme está sendo exibido, na parte inferior, conforme o ritmo das falas, mas ocupam toda a tela substituindo as imagens do filme por dez segundos. Logo em seguida, voltam as imagens do filme, e assim por diante.

Provavelmente, hoje em dia, o espectador poderá ler duas ou até três vezes aquela mesma legenda, pois, como já mencionado, nos primórdios da linguagem fílmica ainda estava sendo construída, assim como sua relação de tempo e espaço.

Tomando-se como exemplo um dos filmes exibidos no curso, *Exemplo regenerador*, a locução da audiodescrição e da legenda ficam a critério do audiodescritor/locutor. Talvez a utilização de vozes diferentes possa ajudar no reconhecimento de cada personagem e, desse modo, contribuir para a melhor compreensão da narrativa.

A locução pode ser feita com duas ou mais vozes diferentes. Uma destinada à audiodescrição das imagens e outra à leitura das legendas ou, no caso da locução das legendas, poderia ter uma voz feminina para ler as legendas das falas da mulher, outra masculina, para as falas do marido, e, talvez, uma terceira para o mordomo ou o narrador da história e dos ditados.

Naturalmente, o espectador com deficiência visual, assim como aquele que enxerga, terá suas preferências devido aos mecanismos psicológicos de compreensão do filme e de projeção imaginária. Esses mecanismos fazem parte da complexa questão da identificação no cinema.

Na elaboração do roteiro de audiodescrição, o audiodescritor roteirista deverá manter, nas legendas, a escrita original das palavras que aparecem entre aspas, sem corrigi-la, como, por exemplo, “inteligente” e “creado”, pois, elas são a referência da

ortografia da época. Ela deve ser mantida para que o espectador cego possa ter acesso a essa curiosa informação. Já no roteiro da descrição das imagens, deve-se escrever de acordo com a nova ortografia, como por exemplo, inteligente, criado, etc.

No roteiro de AD de *Exemplo Regenerador*, a personagem feminina deve ser descrita como “mulher” até o momento em que não se vê a legenda “a boa esposa...”. A partir desse momento, a relação do casal está estabelecida e, portanto, se passa a usar “esposa”. Tão logo fique evidenciada a relação de hierarquia do criado com a esposa, já se deve alterar o termo para “mulher”, uma vez que “o criado e a esposa” podem sugerir um entendimento de que a esposa é do criado.

3.2.2. ‘Exemplo Regenerador’, de José Medina. Link e roteiro de AD: 5º Link

<https://www.youtube.com/watch?v=HJhRiY0Ydis>

00:00 No canto superior direito, duas moviolas giram para lados opostos, uma acima da outra e se transformam em pontos fixos vermelhos. Uma barra horizontal surge entre eles, da direita para a esquerda. Logo abaixo CINEMATECA BRASILEIRA. (00:14)

(00:13) Emoldurado por uma tira de negativo de filme, o texto: “Filmagem Brasileira. A primeira tentativa para a produção de filmes de arte executado pela Rossi film, a título de experiência, consistiu num pequeno drama social, feito em algumas horas do dia 14 de março de 1919”. (0:25)

00:26 Sobre fundo vermelho, os créditos: José Medina apresenta: EXEMPLO REGENERADOR. Com W. Moreno, Lucia Lais e J. Guedes de Castro. Direção original de José Medina. Fotografia de Gilberto Rossi. Produção da Rossi Filme em 1919.

00:38 As legendas aparecem intercaladas entre as cenas: “Casar não é casaca, diziam os antigos. Uma esposa é um mundo complicado, mas que precisa ser entendido”. / “Quando se dá o ‘sim’ no casamento, a muitas coisas desta vida se dá o ‘não’”.

00:49 O filme é mudo. Imagem em tons de sépia. Em uma sala, um homem caminha até um espelho que está acima do aparador de uma lareira. Legenda: “Um marido que se esquece do ‘sim’, lembra-se da vida desregrada, boa, geralmente, para os solteiros”. W.

Moreno /Ele se olha no espelho. Uma mulher se aproxima por trás e pousa a mão em seu ombro / Legenda: “A boa esposa perdoa o marido... perdoa por amor”. Lucia Laís / Ela tem cabelo cacheado, preso em um coque, e usa um vestido de poás”. O marido usa um fraque escuro sobre uma camisa clara. Ele se afasta e apoia a mão em um divã. A esposa se aproxima e toca em seu ombro. Legenda: “Sabes que dia é hoje? Ele franze a testa, olha para o alto e diz: “Não”. Legenda: “Faz hoje um ano que nos casamos... e eu gostaria que ficasses em casa hoje, dia do primeiro aniversário de nosso casamento”.

01:39 Ele não se volta para ela, nem a olha.

01:42 Legenda: “Aniversário de casamento? Ora... tenho uma conferência muito séria hoje...”

01:47 Ela fica cabisbaixa. Enquanto o casal conversa, um homem, mais velho, se aproxima. Legenda: “O criado da casa, como todo criado inteligente, observava, mas era sempre criado...” J. Guedes de Castro.

01:59 O homem mais velho, o criado, se aproxima do casal. A esposa se afasta e vai até o aparador. O criado entrega o cachecol ao marido, que o enrola no pescoço e o ajuda a vestir o sobretudo. Apoiada no aparador, a esposa os observa e suspira. O criado alinha o sobretudo, puxando-o pela bainha, entrega a cartola e as luvas e se curva ligeiramente. O marido coloca a cartola na cabeça e sai pela porta emoldurada por uma cortina.

2:20 Vista externa da casa através de um portão de ferro estilo Art Nouveau. O marido passa pela varanda, desce a escada e sai pelo portão. Caminha até um carro de época, cujo lugar do chofer é descoberto. Ao lado da porta, ele o aguarda, segurando um quepe. Abre a porta, o marido entra e o chofer toma seu lugar.

2:45 Na sala da casa o criado conversa com a madame

Legenda: Seu marido ainda não foi conquistado pela senhora.

02:53 A mulher se aproxima do criado. Legenda: Tem razão. Ele é meu marido e meu amor. (02:57) A madame cruza as mãos ao peito e abaixa a cabeça triste.

03:03 Legenda: Tenho um plano para a senhora conquistar seu marido.

03:08 Ela solta os braços

03:11 Imagem do carro em movimento. O marido fuma e olha pela janela enquanto o chofer dirige. O carro estaciona em uma rua com casas antigas. O chofer desce, tira o quepe e abre a porta.

03:40 O marido passa por um portal em arco, emoldurado por colunas de pedras, e desce uma escadaria. Ao fundo, treliças recobrem as janelas em arco do prédio ovalado.

03:47 Legenda: Uma hora depois.

03:50 Na sala da casa, o criado arruma a mesa, coberta com uma toalha com pontas em franjas. Sobre ela, há um vaso com flores, uma garrafa e duas taças. Ele coloca a bebida nas taças.

Olha em volta, ergue o dedo indicador, tira um envelope do bolso e sai.

04:11 No prédio ovalado, um rapaz em trajes escuros está ao pé de uma escadaria. Um mensageiro de boné se aproxima, segurando o envelope. O rapaz de trajes escuros desce a escadaria e volta, acompanhado do marido. O mensageiro tira o boné, entrega a ele o envelope e se afasta rapidamente. Ele abre o envelope, retira um papel e lê: (foco na carta) “sua esposa imita-o neste momento, na sua casa, olho por olho, dente por dente... Um amigo”.

04:43 O marido amassa o papel com expressão de raiva e desce a escada novamente.

04:52 Ele retorna, de cartola e casaco, com as luvas na mão, e se afasta.

04:58 O rapaz, ainda no mesmo lugar, olha para relógio e inclina a cabeça.

05:02 O chofer aguarda seu patrão à porta do carro. Eles partem.

05:12 No carro, close do rosto do marido, que mantém o olhar fixo à frente. Ele trinca os dentes, cerra os lábios e bufa.

05:26 O carro estaciona junto à calçada. O motorista corre para abrir a porta, mas o homem se antecipa e sai. Ele abre o portão, sobe os degraus que levam à varanda e, em seguida, entra em casa.

05:40 O marido entra na sala e vê a esposa fumando, deitada num divã. Ao lado dela, um homem está debruçado sobre a mesa com o rosto escondido pelos braços cruzados sobre a cabeça. O marido joga a cartola e o casaco e arranca o cachecol. (5:54) Close no cinzeiro com charuto, no rosto perturbado do marido, no homem debruçado e na esposa que fuma de olhos fechados (06:05)

06:06 Imagem da mão do marido tirando uma arma do bolso. Ele se aproxima de sua esposa lentamente.

06:16 Legenda: “que quer dizer isto?”

06:19 A esposa olha para ele e para o homem à mesa, que ergue a cabeça e se levanta, revelando ser o criado. Legenda: “Isto... nada mais é do que pode acontecer ao senhor se as ‘conferências’ continuam”. (06:31)

06:32 O criado se curva levemente para o marido e se retira. Ela permanece imóvel. A tela escurece. (06:38)

06:39 O casal lê na sala. Ela, recostada num divã lê um livro. Ele, sentado em uma cadeira a seu lado, segurando um jornal a admira. Inclina-se sobre ela e segura-lhe as mãos. Ela abre um largo sorriso e acaricia-lhe a mão. O criado entra de costas com uma bandeja, volta-se para o casal e os vê sorrindo e conversando com os rostos muito próximos, então sorri e sai rapidamente. A tela escurece. “Fim”.

Links dos filmes apresentados em sequência:

Filme antes do filme: <https://www.youtube.com/watch?v=s0KADBMXY-8>

Saída da fábrica: https://www.youtube.com/watch?v=Hwq_7X_Vz4E

Viagem à lua: <https://www.youtube.com/watch?v=wmGeWRukJcI>

<https://www.youtube.com/watch?v=5MnxfUsFvP0>

Golden Louis: <https://www.youtube.com/watch?v=pjwEx1Q7N1w>

Exemplo regenerador: <https://www.youtube.com/watch?v=HJhRiY0Ydis>

3.3. Aula 3 – O expressionismo alemão

Toda a parte histórica do curso foi estudada a partir dos livros *A Tela Demoníaca - As Influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*, de Lotte H. Eisner e *De Caligari a Hitler*, de Sigmund Kracauer.

Os trechos dos filmes exibidos com audiodescrição ao vivo foram: *A Morte Cansada*, *O Gabinete do Dr. Caligari* e *Nosferatu*

*O Expressionismo alemão*⁵¹

Logo após a Primeira Guerra Mundial, o espírito germânico se recompõe com dificuldade do desmoronamento do sonho imperialista; os mais intransigentes tentam se recobrar com um movimento de revolta, mas esse é imediatamente sufocado. A atmosfera conturbada atinge o paroxismo com a inflação, que provoca a destruição de todos os valores; e a inquietação inata dos alemães adquire proporções gigantescas.

Misticismo e magia – forças obscuras às quais, desde sempre, os alemães se abandonaram com satisfação – tinham florescido em face da morte nos campos de batalha. As hecatombes de jovens precocemente ceifados pareciam alimentar a nostalgia feroz dos sobreviventes. E os fantasmas que antes tinham povoado o romantismo alemão, se reanimavam tal como as sombras do Hades ao beberem sangue.

Vê-se assim incitada a eterna atração pelo que é obscuro e indeterminado, pela reflexão especulativa e obsedante chamada *Grübelei*, que resulta na doutrina apocalíptica do expressionismo.

⁵¹ EISNER, Lotte H. *A Tela Demoníaca - As Influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

A miséria e a preocupação constante com o amanhã contribuíram para que os artistas alemães se atirassem irrefletidamente nesse movimento que, a partir de 1910, tendia a fazer tabula rasa dos princípios que eram, até então, a base da arte.

Segundo K. Edschmid, fervoroso teórico do estilo, o expressionista não vê, tem visões. A cadeia de fatos (casas, doenças, prostitutas, clamores) não existe; só existe a visão interior que provocam. Os fatos e os objetos não são nada em si: é preciso aprofundar sua essência, discernir o que há além de sua forma accidental. É a mão do artista que, “atravessando-os, apodera-se do que há por trás deles” e permite o conhecimento de sua forma verdadeira, livre da sufocante pressão de uma “*falsa realidade*”. Dizem os expressionistas: “Devemos nos desligar da natureza e tentar resgatar a “expressão mais expressiva” de um objeto”.

De acordo com Henri Agel⁵², “O filme expressionista triunfou na Alemanha de 1914 a 1920. O movimento expressionista é o antinaturalismo. Manifestação de uma magia encantatória (segunda metade do século XVIII). Impulsão ao misticismo indefinido”.

Dois terços da literatura alemã se definem por valores noturnos: Richter, Hoffman, Novalis fazem da noite o momento crucial da existência, “A noite é o instante em que se rasga o véu das aparências e podemos, enfim, participar do segredo universal (...), “A noite é o palco das metamorfoses”

O Expressionismo se empenhará em espremer o sumo da noite com todas as suas forças. Rejeitará valores do dia e, por sua própria estética, tentará deslocá-los e rompê-los. Para atingir as fontes do ser, se embrenhará na mais espessa das trevas. O artista deve se liberar das injunções, das imposições, das exigências de uma falsa realidade, franquear-se com a tirania das aparências e procurar captar a essência e o significado eterno “dos fatos e objetos”.

Para o artista expressionista, é o homem que cria a realidade. Mas quem não enxerga a ambiguidade e a contradição da investigação do real?

⁵² Henri Agel em Estética do cinema, cap. III

- Exibição do filme *A Morte Cansada*, de Fritz Lang (1921)

S.Kracauer⁵³ afirma que, em sua tentativa de alterar os fundamentos do eu, a imaginação alemã não se limitou a trabalhar sobre a tirania, mas também se perguntou sobre o que poderia acontecer se a tirania fosse rejeitada como um padrão de vida.

Parecia ter uma única alternativa: o mundo se tornaria um caos, com todas as paixões e instintos correndo soltos. De 1920 a 1924, inclusive, anos em que o cinema alemão nunca defendeu ou visualizou a causa da liberdade, filmes descrevendo o poder dos impulsos desreprimidos eram tão comuns quanto aos dedicados aos tiranos. Os alemães certamente achavam que não tinham outra escolha senão o cataclisma da anarquia ou o regime tirânico. Qualquer das possibilidades pareciam carregadas de destruição. Diante dessa situação, a imaginação da época recorreu ao antigo conceito de Destino.

A destruição decretada por um destino inexorável não era mero acidente, mas um majestoso acontecimento que causava arrepios metafísicos tanto nos que o sofriam quanto naqueles que o testemunhavam. Como resultado de uma força superior, a destruição pelo menos tinha grandeza.

O segundo grupo de filmes no rastro de Caligari é composto por dois filmes de Fritz Lang, ambos sobre o papel do Destino. *Pode o amor mais do que a morte?* ou *A Morte Cansada*, o primeiro, apareceu em 1921, um ano antes de *Dr. Mabuse*.

Parte lenda, parte conto de fadas, a romântica história começa com uma moça e seu jovem amante entrando numa hospedaria de uma velha cidade. Um estranho misterioso junta-se a ele. Um *flashback* mostra que há muito tempo ele havia comprado (ou alugado por 99 anos), as terras vizinhas a um cemitério próximo e o havia cercado com uma enorme muralha sem portas. Depois de o amante ter desaparecido com o estrangeiro estranho, a moça sai em busca de seu amado chegando até a muralha e vê

⁵³

S.Kracauer em *De Caligari a Hitler*

almas de pessoas atravessando-a. Desmaia e é socorrida pelo boticário da cidade. Enquanto ele prepara um tônico, ela, desesperada, toma um veneno, mas antes que o faça, tem um longo sonho, no qual a muralha reaparece. Entra por uma porta com uma infundável escadaria. No topo, o estranho a espera. Ele é o Anjo da Morte, e como tal, agente do Destino, senão o próprio Destino, que a leva a uma sala escura cheia de velas ardentes, cada uma representando uma alma humana.

O desejo da moça de rever seu amado somente será satisfeito se ela puder evitar que a luz de três determinadas velas se extingam. Nesse ponto, os autores utilizam um recurso de composição, no qual três episódios contando a história dessas luzes interrompem a ação principal. Três vezes a moça tenta lograr o desejo do tirano de matar seu amante, três vezes o tirano realiza seu objetivo assassino com a ajuda da Morte, aliás do destino, que em cada caso se encarna no executor. De nada adianta, pois a moça não consegue em nenhuma das histórias (ou vidas), salvar seu amado. Implora à Morte que lhe dê outra chance na qual, se ela puder levar-lhe outra vida, a do amante lhe será devolvida. Não conseguindo, a Morte finalmente guia a moça moribunda até seu amante morto e, para sempre unidas, as duas almas sobem em direção ao céu passando por um monte florido.

Este enredo incute fortemente na plateia um ponto: o de que, não importam quão arbitrárias elas pareçam, as ações dos tiranos são realizações do Destino. O agente do Destino apoia a tirania não somente nos três episódios, mas também na história propriamente dita. O filme termina com a auto renúncia da moça, acompanhada de uma legenda que salienta seu significado religioso: “Ele, que perde sua vida, ganha-a”. Este sacrifício tem quase a mesma mensagem que a rendição final de Nina em *Nosferatu*.

O duradouro poder das imagens em *A morte cansada* é o mais surpreendente, porque tudo tinha que ser feito com a câmera imóvel, carregada na mão, e as cenas noturnas ainda eram impossíveis.

As imagens, em vez do enredo, revelam o caráter humano da Morte. Com cuidado infinito, ela acende a luz de uma vela, separando carinhosamente a alma de uma criança de seu corpo. Este gesto, como a ternura que ela mostra para com a moça, trai

sua oposição interior à sua tarefa. Ela detesta sua tarefa. Exatamente ao humanizar o agente do Destino, o filme enfatiza a irrevogabilidade das ações do Destino. Diferentes recursos pictóricos servem a um propósito análogo; é como se os efeitos visuais fossem calculados para imprimir na mente a natureza inflexível, aterrorizante, do Destino. Além de esconder o céu, o enorme muro que a Morte erigiu corre paralelo à tela, de modo que nenhuma linha de fuga permite uma estimativa de sua extensão. Quando a moça está parada em frente dele, o contraste entre sua imensidão e a pequena figura feminina simboliza o Destino inacessível às súplicas humanas. Essa inacessibilidade também é revelada pelos inumeráveis degraus que a moça sobe para se encontrar com a Morte.

A questão do povo alemão e sua relação com a morte são tratadas no livro *A Tela Demoníaca*⁵⁴:

O povo alemão se caracteriza por gostar da morte, enquanto as outras nações gostam da vida, diz Clemenceau em algum lugar. Não se trata antes, como dá a entender Hölderlin em *Hiperion*, de uma obsessão pelo fantasma da destruição? Não será verdade que o povo alemão, com seu medo intenso da morte, se consome na procura de meios que lhe permitam escapar do Destino?

De todos os cineastas alemães, Fritz Lang foi o que mais sofreu as influências de do teatro de Max Reinhardt. Tal origem de seu estilo aparece principalmente no episódio de Veneza, no Renascimento: degraus que sobem em diagonal desenharam seu contorno nítido num fundo límpido; uma multidão alegre desce por eles com aquele ritmo especial, aqueles movimentos impetuosos que animavam os figurantes de Reinhardt. Cenas de carnaval noturno com tochas cintilando no negro e trevas que parecem tremular lembram o impressionismo resplandecente com que o grande mágico do teatro executava os dramas de Shakespeare. Por meio da arte de Reinhardt, encontramos igualmente em Lang sinais daquelas cenas vigorosas e ardentes do *Quatrocento*, tais como revivem nos flancos dos cofres das noivas florentinas, a atitude despreocupada dos esbeltos hefebos de gibão curto e mantelete, encostados numa

⁵⁴ Lotte H Eisner em *A Tela demoníaca – As influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*

arcada, costeando um muro ou transpondo a passos largos os degraus de uma escada na perseguição de um adversário, não tem outra origem.

Lang é um arquiteto de formação e realçará as estrias ogivais do portal gótico de uma cripta com uma plástica luminosa, em contraste com as paredes escuras.

É principalmente o laboratório do boticário que adquire um aspecto singular: neste verdadeiro laboratório de alquimista, recipientes e utensílios variados brilham misteriosamente e, como se fossem fantasmas fosforescentes, surgem nas trevas esqueletos e animais empalhados. Reina uma atmosfera satânica, temos a impressão de que se tramam horríveis conspirações nesse lugar saído inteiramente de um conto de Hoffmann.

Esse método que consiste em enfatizar, em salientar, muitas vezes com exagero, o relevo e os contornos de um objeto ou os detalhes de um cenário, se tornará uma característica do filme alemão. A partir desse momento, os cenários passarão a ser iluminados na base, para acentuar o relevo deformando e transformando a plástica com uma articulação de linhas ofuscantes e insólitas. Também se começará a dispor nas laterais enormes refletores inclinados, de modo a iluminar violentamente a arquitetura e a produzir, com a ajuda de superfícies salientes, aqueles estridentes acordes de sombras e luzes que se tornaram clássicos. Chegarão mesmo a recortar os contornos e as próprias superfícies para torná-los irracionais, exagerando as cavidades das sombras e os jatos de luz. Os diretores e os operadores alemães brincarão com a luz a tal ponto que Kurtz poderá dizer que a luz cria às vezes “profundidades sem fundo”. Esses cineastas que apreciam os efeitos luminosos tratam a luz como se fosse um *raumgestaltender Faktor*, isto é, como um “elemento formador de espaço”.

Essas concepções, sem dúvida, influenciaram a arte de Lang, mas seria um erro considerar seus primeiros filmes como essencialmente expressionistas. O sentido intenso da plástica e o dom de manipular a iluminação para obter linhas arquitetônicas serão as únicas contribuições de Lang para a evolução expressionista.

A autora Lotte H. Eisner⁵⁵ pergunta: “Deve-se o singular prazer que experimentam os alemães em evocar o horror, além de certas tendências sádicas, ao desejo excessivo e muito germânico de submissão a uma disciplina?” Em *Poesia e verdade*, Goethe deplora “o infeliz princípio pedagógico que tende a livrar as crianças desde cedo, do medo do mistério e do invisível, acostumando-as a espetáculos aterrorizantes”. (...) Ambiguidade curiosa da alma alemã (será uma característica apenas do romantismo?): “Criamos *Märchen*”, diz Ludwig Tieck, “porque preferimos povoar o vazio monstruoso, o horrível caos”. O título completo do filme de Murnau é *Nosferatu, uma sinfonia do horror*.

3.3.1. Roteiro de AD de *Nosferatu* (pequenos fragmentos) - considerações sobre o filme

17'30" O jovem chega ao castelo e conhece Nosferatu

26' Nosferatu gosta da foto de Nina

30' Sonambulismo de Nina

33'40" ele abre o caixão. No navio, homens começam a morrer.

49' Nosferatu é descoberto no caixão no porão do navio

55' Nosferatu sai do porão do navio que chega à cidade. Pega seu caixão e vai carregando-o para a casa da frente da de Nina

1 h:15'00" Nina se levanta e vê Nosferatu na janela

1h17' cena da sombra do vampiro entrando na casa de Nina

1h18'36" Nosferatu chega na cama de Nina

Lotte Eisner diz que revendo o filme *Nosferatu*, lembra-se das palavras do autor Bela Balazs referindo se a ele como “*sopros glaciais do além*”.

⁵⁵ em A tela demoníaca, pg.71

- Por que razão o terror que emana de *Caligari* nos parece, comparado ao de *Nosferatu*, quase artificial?

Em Friedrich Wilhelm Murnau, o maior diretor que os alemães jamais tiveram, a visão cinematográfica nunca é apenas o resultado da tentativa de estilização do cenário. Ele criou as imagens mais estupendas, mais arrebatadoras da tela alemã. Murnau era formado em história da arte; enquanto F.Lang, retomando às vezes, quadros célebres, tenta reproduzi-los fielmente, Murnau deles conserva apenas uma lembrança e, por meio de uma elaboração interior, transforma as imagens em visões pessoais.

Procurando escapar, sair de si, Murnau não se exprimiu com aquela continuidade de concepção artística que tanto facilita a análise do estilo de Lang, por exemplo. Mas todos os seus filmes trazem a marca de uma dolorosa complexidade íntima, de uma luta que se travava dentro dele contra um mundo ao qual ele permanecia desesperadamente estranho. Somente em seu último filme, *Tabu*, Murnau parece ter enfim encontrado a paz e um pouco de felicidade no seio de uma natureza expansiva, que abolia o sentimento de culpa inerente à moral europeia. Murnau, nascido em 1888, trazia em si o terror que a ameaça do inumano parágrafo 175 do código penal, que se prestava a todos os horrores da chantagem, fez pairar sobre seus semelhantes até a revolução de 1918.

Murnau, artista consciencioso, alemão no bom sentido da palavra, nunca recorreu aos subterfúgios que podem facilitar a tarefa do criador. Por isso, seus filmes parecem um pouco pesados em certas passagens, revelando somente aos poucos o sentido profundo de seu ritmo.

Contrariamente à maioria dos filmes alemães da época, as paisagens, os planos da cidadezinha, ou do castelo de Nosferatu, foram filmadas ao ar livre. Ele sabia distinguir na natureza a possibilidade de belas imagens: filma a forma frágil de uma nuvem branca que paira sobre as dunas, onde o vento do Báltico brinca com os raros ramos de capim. Torna perceptível o frescor de um prado onde cavalos galopam com a leveza maravilhosa de animais livres de arreios.

A natureza participa do drama: por uma montagem sensível, o ímpeto das ondas faz prever a aproximação do vampiro, a iminência da desgraça que fulminará a cidade. Sobre todas as paisagens paira a grande sombra do sobrenatural.

Num filme de Murnau, cada plano tem uma função precisa e é inteiramente concebido tendo em vista sua participação na ação. Se repararmos, os vemos apenas por um instante o detalhe das velas infladas, esse plano é tão necessário à ação quanto à imagem anterior: a tomada em *plongée* das ondas rápidas que conduzem o navio contendo o lúgubre fardo.

A cor cinza, das colinas áridas ao redor do castelo do vampiro lembra, pela sobriedade extrema e quase documental, certas passagens dos filmes de Dovjenko.

Murnau foi um dos raros diretores alemães a ter pela paisagem um amor inato, mais característico dos diretores suecos, e sempre repudiou o uso de artifícios.

A arquitetura de *Nosferatu*, tipicamente nórdica – fachadas de tijolos com empenas truncadas –, adapta-se perfeitamente à ação insólita. Murnau não tem que falsear, com iluminações contrastantes, a fisionomia da pequena cidade do Báltico; não precisa absolutamente aumentar o mistério das ruelas e praças com um claro-escuro artificial. A câmera de Fritz Arno Wagner, com a direção de Murnau, se encarrega sozinha de evocar o extravagante pela utilização de ângulos imprevistos, que dão ao castelo do vampiro um aspecto sinistro quando, no pátio, Nosferatu prepara a estranha partida. Que há de mais expressivo que a rua comprida e estreita, espremida entre as fachadas de tijolos dispostos numa monotonia atroz, filmada em *plongée* de uma janela cujo parapeito atravessa a imagem?

No calçamento grosseiro, gatos pingados de cartola e sobrecasaca justa avançam lentamente, negros e rígidos, conduzindo aos pares, o caixão estreito de um pestífero. Nunca mais um expressionismo tão perfeito será atingido, e sua estilização será obtida sem que se recorresse ao menor artifício.

A câmera de Murnau e Wagner empreende também a evocação do horror. Lembremos que a figura do Dr. Caligari ou a de Cesar muitas vezes surgiam enviesadas,

num plano mantido deliberadamente vago, definido por Kurtz como “o plano ideal e puro da expressão transposta dos objetos”.

Já Murnau cria a atmosfera de terror com o movimento dos atores em direção à câmera: a forma horrenda do vampiro avança, com uma lentidão exasperante, da profundidade extrema de um plano para outro onde se torna de repente gigantesca. Murnau compreendeu todo o poder visual que emana da montagem e dirige com um virtuosismo realmente genial esta gama de planos, dosando a aproximação do vampiro ao mostrar por alguns segundos o efeito que sua visão produz sobre um jovem aterrorizado.

Frequentemente, causa espanto o fato de o diretor Robert Wiene, que utilizou em *Caligari* máscaras de formatos variados, nunca ter se servido, para aumentar a impressão de mistério e terror, dos recursos de trucagem que Meliès já empregava.

Em *A morte cansada*, F. Lang soube muito bem tirar partido dos efeitos das sobreimpressões e fusões: a caminhada dos mortos rumo ao grande muro, em sobreimpressão, as transformações diversas e as aparições súbitas mostram que compreendera os recursos de uma técnica capaz de transpor os limites impostos por uma arte bidimensional.

Em *Nosferatu*, pesadelo vivo, os movimentos bruscos da carruagem encantada que leva o jovem viajante ao país dos fantasmas ou dos caixões empilhados com uma rapidez atroz foram conseguidos pelo processo do “giro da manivela”. Os espectros das árvores brancas e nuas que se erguem sobre um fundo negro como carcaças de animais antidiluvianos, durante trajeto precipitado para o castelo do monstro, foram obtidos com a inserção de alguns metros de negativo de filme.

Melhor que muitos fanáticos pelo expressionismo, Murnau se utiliza da obsessão pelos objetos animados: no cais assombrado, a maca vazia do marujo morto continua a balançar suavemente; com um extremo cuidado quanto ao despojamento, Murnau indica apenas o vaivém do reflexo luminoso da oscilação contínua e monótona de uma

lâmpada suspensa na cabine deserta do veleiro, cujos marinheiros foram todos fulminados pela morte.

Parece que para o alemão, o lado demoníaco de um indivíduo comporta forçosamente um contraponto burguês. No mundo ambíguo do cinema alemão, ninguém está seguro de sua identidade e, além disso, pode-se muito bem perdê-la no caminho.

Os autores românticos, como Novalis ou Jean Paul, antecipando o delírio visual e o estado de efervescência ininterrupto dos expressionistas, parecem ter quase previsto os planos encadeados do cinema. Jean Paul assinala: “O mundo invisível, tal como o caos, queria gerar todas as coisas juntas e ao mesmo tempo; as flores se tornavam árvores, depois se transmutavam em colunas de nuvens, em cujo cume despontavam flores e rostos”. No romance de Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, são evocadas estranhas imagens em sobreimpressão.

Será presunção declarar que o cinema alemão não passa de um prolongamento do romantismo, e que a técnica moderna quase não faz outra coisa senão emprestar formas visíveis às imaginações românticas?

Odiado e genial ao mesmo tempo: *Fausto* de Murnau é uma boa adaptação para o cinema da obra de Goethe.

3.4. Aula 4 – O construtivismo russo

"Os entusiastas do cinema defendiam que ele era igual às outras artes porque transformava o caos e a ausência de significado do mundo numa estrutura e ritmo."⁵⁶

Partindo dessa ideia de que a arte transforma o caos e a ausência de significado do mundo numa certa estrutura e ritmo, deduz-se que exista uma ideia concebida na mente das pessoas do significado de caos e das coisas do mundo, para então se pensar na ideia de estrutura e ritmo de imagens. Para se estabelecer a ausência de significado,

⁵⁶ Einsenstein autossustentável, citação 1: Eugenio Carlos do Rego Araujo, em *As Teorias do Cinema*, aula 1.

há que se ter certa noção de conteúdos significativos. Essa noção é construída pelas percepções sensoriais e certamente pela visual. A estrutura e ritmo das imagens no cinema de Eisenstein e no cinema de autor, só podem ser percebidos pelas pessoas cegas por meio da audiodescrição, pois ela permite à pessoa cega relacionar o ritmo da montagem dos elementos visuais com o ritmo da música e desse modo, amplia-se a compreensão da obra. Mesmo que o cinema de Eisenstein não fosse mudo, se na época houvesse a possibilidade de se ouvir as falas e a trilha sonora, sua linguagem, ainda assim, demandaria uma adequada audiodescrição para dar conta de traduzir toda a simbologia conceitual da montagem eisensteiniana.

Um embasamento teórico sobre o construtivismo russo pode ajudar o leitor a melhor compreender o processo de construção do sentido por meio da linguagem e melhor assimilar sua importância no roteiro de audiodescrição no cinema.

Leandro Saraiva é citado no artigo “*A linguagem cinematográfica na audiodescrição*” e é retomado nos estudos sobre o construtivismo russo. A respeito do construtivismo, o autor diz “Expondo o modo de construir os artefatos que nos sensibiliza, o construtivismo foi uma pedagogia para os sentidos. O melodrama que se desenvolveu na fase heroica da burguesia, contra o teatro aristocrático, era também uma pedagogia para o olhar. Mas a dramatização moral do mundo buscada pelo melodrama é tão mais eficiente quanto mais consiga ocultar suas operações, transmitindo a ideia de uma ordem natural das coisas. O construtivismo, expressão de uma revolução que quer refazer o mundo e encerrar toda a alienação humana, trabalha expondo o modo como as coisas são feitas. Os objetos construtivistas não são orgânicos: eles são feitos de fragmentos justapostos, pedaços do mundo que compõem um novo objeto.

No limite, o construtivismo nega mesmo a função de representação do mundo – ou seja, nega a mais tradicional das funções definidoras da arte. O objeto construtivista sugere, em sua “fatura”, que “já que tudo é construção, tudo poderia ser diferente”.

3.4.1. A narrativa cinematográfica como articulação de planos e a abordagem ao construtivismo russo⁵⁷

Na prática cotidiana de uma produção, uma decupagem é um instrumento de trabalho, é a operação que consiste em decompor uma ação (relato) em planos (sequências), de modo mais ou menos preciso antes da filmagem.

Do ponto de vista formal, um filme é uma sucessão de “pedaços de tempo” e “pedaços de espaço”. A decupagem é a resultante de duas ações: aquela realizada no momento da filmagem, a decupagem do espaço; e aquela prevista em parte na filmagem e concluída na montagem, a decupagem do tempo.

O cineasta examina um filme sob dois aspectos sucessivos: elaboração e montagem. Numa montagem, distinguem-se cinco tipos de relações possíveis entre o tempo de um plano A e o tempo de um plano B:

Cortes contínuos – mostram o campo e logo após o contracampo (*Griffith*).

Raccord direto – continuação da ação de forma que o plano B parta exatamente do lugar de onde o A parou, podendo ser usadas duas câmeras simultâneas mostrando a ação em continuidade absoluta.

Elipse – fazendo o raccord, suprime-se uma parte da ação. Pode ser uma *elipse curta* (para ser percebida e medida), ou *elipse indefinida* (demonstrando uma diferença de horas ou até anos).

Retrocesso – na retomada do plano B, repete-se a ação deliberadamente.

Retrocesso indefinido – em forma de *Flash-back*, ou seja, pode-se voltar o tempo, mudando ou não o espaço.

Nas relações entre espaço de um plano A e de outro B temos:

⁵⁷

Fernando Mascarello (org.), História do Cinema Mundial

Continuidade, onde ocorre a troca de ângulo ou troca de tamanho de um objeto ou mesmo de um lugar; Descontinuidade espacial, podendo ser total e radical, onde o plano B não tem nenhum vínculo espacial com o plano A.

A finalidade da técnica de decupagem é tornar imperceptíveis as mudanças de plano com continuidade ou proximidade espacial.

O cinema de Eisenstein é conceitual, isto é, por meio da articulação de planos, o diretor contrapõe dois planos, que geram uma terceira imagem ou ideia. Por exemplo: a câmera está em cima da estátua de um ditador e filma de cima para baixo, o povo, que está bem abaixo. Corta e filma então do lugar em que o povo está, ou seja, debaixo, em direção à estátua no alto. Cria-se, desse modo, o conceito de hierarquia, poder ou diferença de classes. Eisenstein realiza uma montagem dinâmica, trabalha a ficção provocando o *pathos*, a emoção, o êxtase.

O cinema de Vertov é documentário, isto é, filma lugares diferentes em momentos diferentes e o diretor “interfere” somente no momento da montagem. Vertov formou o Cine-Olho, movimento de cineastas que intensificam a ação pelos fatos e não a ação pela ficção.

Com um pé no *front* da guerra civil e outro no ambiente cultural nos quais vanguardistas russos como o poeta, dramaturgo e teórico Vladimir Maiakovski, o pintor Kazimir Malevich, o teórico, ator e diretor de teatro Vsévolod Meyerhold e o pintor, escultor e arquiteto Vladimir Tatlin lutavam por uma revolução estética, cresceu-se uma geração de cineastas que revolucionaria o cinema para sempre.

“Chorei. Tive vontade de fugir. Aqui só se fala de forma. Beleza, beleza, beleza! Quanto à ideia, um grande silêncio, e se chegam a mencioná-la, é de tal maneira como se fossem ultrajados por ela. Meu Deus.”, disse Meyerhold, referindo-se ao conceito stanislavskiano (Teatro de Arte de Moscou).

Por isso é muito importante conhecer o teor das imagens nas pinturas e esculturas desses artistas, para que se possam relacionar essas imagens com aquelas dos

filmes construtivistas e, dessa forma, melhor entender a importância do contexto geográfico e histórico na produção artística de um país.

3.4.2. Artes Plásticas: Malevich e Tatlin

No início da década de 1910, o futurista italiano Marinetti fazia o elogio da vida moderna, do ambiente urbano, da velocidade das máquinas.

Na Rússia, a promessa futurista de superação total do passado era útil ao desejo de desenvolvimento dos intelectuais e artistas de um país provinciano. Mas os artistas russos dariam cores próprias ao movimento.

Malevich, tendo dominado as técnicas cubistas de colagem e sobreposição dinâmica de pontos de vista, elaborou sua própria resposta à poderosa influência futurista. Malevich chamava seu estilo de cubo-futurismo. Mantinha um diálogo formal com os centros europeus, mas elegia temas de um mundo camponês. Os camponeses cubo-futuristas de Malevich internalizam a tensão entre a utopia formal e o atraso social da Rússia subdesenvolvida (operação próxima ao modernismo brasileiro). Mas Malevich foi mais além na busca da autonomia da arte criando o suprematismo, que negava até a representação fragmentada do cubo-futurismo. Segundo ele, o futurismo tinha sido o último resquício mimético. Já a pintura suprematista, era feita de formas puras, sem referências.

Mais próximo do utopismo formal de Malevich, estava o trabalho pré-revolucionário de Tatlin. Seria ele que, anos depois, em 1920, viria a criar a mais célebre obra construtivista, o *Monumento a Terceira Internacional* (ou Torre de Tatlin), projeto que era um misto de arquitetura, engenharia, instalação e escultura.

A seguir, três quadros de Malevich. primeiro quadro: figuras geométricas coloridas representam imagens abstratas e desordenadas de casas. Entre elas a figura de um homem em pé. Segundo quadro: homens e mulheres estão em uma lavoura em um campo verde e seguram instrumentos de cultivo, entre eles uma foice. No primeiro plano, à frente, a imagem do homem bem maior do que as pessoas que estão ao fundo. Tanto as árvores, quanto os corpos, as pernas, os braços e os rostos das pessoas lembram

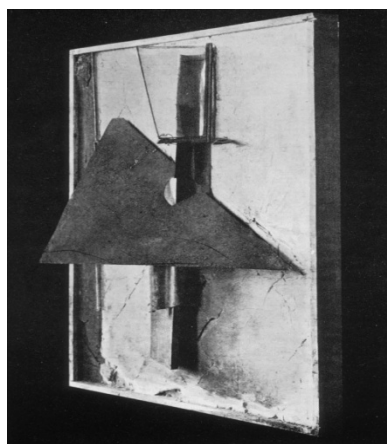
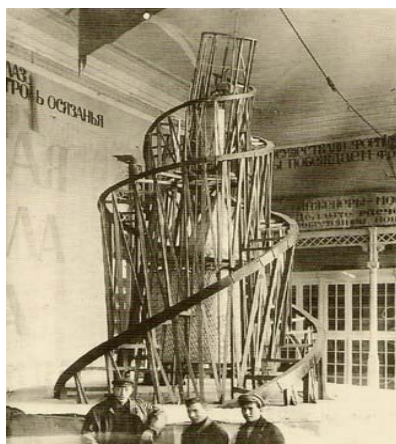
formas geométricas. Quadro 3 – Uma mulher que carrega algo nas costas ao lado de uma criança. Estão no campo.



Tatlin

A seguir, apresentam-se duas obras de Tatlin. A 1ª à esquerda é a Torre de Tatlin: uma construção vertical com aproximadamente 5 metros de altura. Do chão, ergue-se uma rampa em espiral em torno de um eixo vertical, sustentada por hastes verticais. O diâmetro em sua base é maior e conforme as rampas sobem as espirais se afunilam. A 2ª obra é um quadro. Dele, uma placa triangular saliente, se projeta para

frente, para fora do quadro. Outra placa retangular e estreita está grudada verticalmente no quadro e atravessa, no meio, a placa triangular.



3.4.3. As vanguardas na poesia e no teatro: Maiakovski e Meyerhold

Maiakovski foi o principal líder das vanguardas russas. Estreando na cena poética em 1912, sua atividade ao longo da década de 1910 foi fundamental para estabelecer o futurismo como força vital, referência de ousadia e engajamento enérgico para os jovens artistas que emergiram no furacão da revolução.

Sua poesia tinha, ao mesmo tempo, um forte componente experimental e iconoclasta e uma marcada veia dramática. Buscava dramatizar a matéria linguística criando na própria forma a tensão que pretendia insuflar na matéria vital, eminentemente histórica e coletiva, da qual tratava. Maiakovski canta um lirismo novo, em que a expressão pessoal se amalgama a um mundo dinamizado, tensionado. Essa arte recusa a dicção sentimental, lançando mão de invenções de rigor que anunciam planos de reconstrução universal. Isso, que está cifrado no suprematismo de Malevich e irá florescer na montagem Eisensteiniana e Vertoviana, é cantado na poesia de Maiakovski.

A colaboração entre poesia, teatro e artes plásticas vanguardistas seria consagrada na célebre peça teatral *Mistério bufo*, escrita por Maiakovski em 1918, dirigida por Meyerhold com cenografia de Malevich.

Meyerhold desenvolveu um processo novo de interpretação e lançou sua proposta de revolução teatral encenando espetáculos para um público bem popular. Para o autor, o grotesco era mais que um estilo, era o princípio do método que em 1922 ele batizaria de “biomecânica”. Tratava-se de adotar procedimentos de atuação de diversas tradições e, percebendo-os como codificações teatrais, reutilizá-los na criação de uma ação teatral estranha. Uma teatralidade exposta como linguagem, e não como mimese que oculta sua construção. A afinidade desse teatro com o clima de vanguarda das várias artes é evidente, com especial destaque para a afinidade com Eisenstein, que foi aluno de Meyerhold.

O Proletkult

O Proletkult (proletarskaia kultura significa cultura proletária) objetiva propagar uma cultura de origem proletária, que viesse dos próprios operários, constituindo, desse modo, a superestrutura que fortalecesse a ideologia soviética. Funcionando como um organismo independente, fundado em 1917, o Proletkult cresce num ritmo vertiginoso. Considera a arte como o mais poderoso instrumento das forças de classe, e defende que a arte deve ser fundada no coletivismo trabalhista; também observa que o proletariado deve manifestar o máximo possível de energia de classe, da espontaneidade e da inteligência revolucionário-socialista no processo artístico. As montagens teatrais do Proletkult causavam verdadeira destruição da instituição teatral, porquanto buscavam substituir as antigas estruturas pela demonstração baseada na qualidade da organização da vida coletiva das massas.

Eisenstein entra para o Proletkult no final de 1920, ocupando o cargo de cenógrafo. Nesse período, apenas 10% dos teatros de Moscou estão abertos, os outros foram fechados devido à origem de classe dos trabalhadores.

Aderindo violentamente às novas montagens teatrais, estuda com Meyerhold e toma maior contato com o cinema, principalmente através dos cineastas Lev Kuleshov⁵⁸ e Esfir Schub.

Provavelmente aqui pode ser encontrada a gênese de sua obra cinematográfica. De acordo com o próprio Eisenstein, "ao compreender o terrível poder da arte teatral, decidi por estudá-la atentamente, primeiro para dominar, depois para destruir". Lançavam-se as bases da arte cinematográfica de Eisenstein, como ele mesmo diria em um texto seu, *A Montagem de Atrações*:

"A atração tal como a concebemos é todo o fato mostrado, conhecido e verificado, concebido como uma pressão produzindo um efeito determinado sobre a atenção e a emotividade do espectador e combinado a outros fatos possuindo a propriedade de condensar a sua emoção em tal ou tal direção ditada pelos objetivos do espetáculo. Deste ponto de vista, o filme não pode contentar-se simplesmente em apresentar, em mostrar os acontecimentos, ele é também uma seleção tendenciosa desses acontecimentos, a sua confrontação, libertos das tarefas extremamente ligadas ao tema, e realizando, em conformidade com o objetivo ideológico do conjunto, um trabalho adequado ao público."

⁵⁸ O *Kuleshov Effect* deve seu nome ao russo Lev Kuleshov, cineasta e teórico de cinema que elaborou a maior parte de seu trabalho entre o final da década de 10 e o início dos anos 40. Ele fez parte da Escola de Cinema Moscovita. No que se refere à compreensão d um filme, um espectador compreende muito além do que consegue descrever de um filme. Ele pode não se dar conta do posicionamento dos personagens, de suas movimentações, da transição de planos a que estão sujeitos, mas inconscientemente ele sabe o significado de tudo isso. Por exemplo, embora um casal troque juras de amor em cena, se estiverem em cantos opostos do quadro cinematográfico ou se o diretor focar em seus olhos a apontarem para direções diferentes, então o espectador intuirá que esse amor não é tão vasto nem durará tanto. Pressentirá porque está condicionado por elementos da vida real, porque seu inconsciente percebe e age desse modo.

Um desses detalhes que são entendidos sem serem notados é o Efeito Kuleshov, que diz respeito a como o público interpreta um jogo de ação e reação entre imagens distintas. Seu desenvolvedor realizou um experimento para demonstrá-lo. Consistiu na exibição de um curta-metragem no qual o ator Ivan Mozzhukhin aparecia em cena, logo surgia outro quadro, e terminava com a reação de Ivan diante desse quadro. Isso feito três por vezes (diante de um prato de sopa, de uma criança e de uma mulher seminua). No entanto a plateia não sabia que a tomada inicial e de reação repetia-se nas três ocasiões). Fonte: Christian von Koenig 2011 <http://classicosuniversais.com/2011/06/12/montagem-e-efeito-kuleshov/>

Cria-se um cinema altamente embasado na ditadura do sentido. Abre-se caminho para filmes de extrema lucidez, marcados por diferentes objetivos de classe, ideológicos e históricos.

Montagem e Tipificação

Conforme dito anteriormente, Eisenstein foi claramente influenciado por *Meyerhold*, um dos principais teóricos da vanguarda teatral do início do século 20. Claramente contrário à escola psicologista de Stanislavsk, Meyerhold cria em um teatro desverbalizado que fundisse as tradições populares numa cena estilizada; logo, o ator deveria ser capaz de executar fisicamente quaisquer movimentos no mínimo tempo de reação possível. Não obstante, onde Eisenstein mostra-se mais influenciado é em um processo cinematográfico conhecido como tipagem e/ou tipificação. Essa propunha que o espectador deveria reconhecer as personagens através de simples traços físicos, preferencialmente faciais, em decorrência disso, Eisenstein, em todos os seus filmes, procura incansavelmente por atores que possam sugerir a situação da personagem no interior do filme, denotando, desse modo, sua carga ideológica.

Eisenstein também foi um dos mais eméritos teóricos da montagem, sendo a mesma responsável pelo vigor dramático de seus filmes. Dando continuidade aos trabalhos de *Kuleshov*, Eisenstein propõe o uso constante da montagem por ele chamada de intelectual, a qual propunha o conflito-justaposição de planos significativos paralelos. Também baseado na teoria dos reflexos condicionados de Pavlov, Eisenstein busca os estímulos corretos que operassem no espectador as reações desejadas.

3.4.4. O filme *Encouraçado Potemkin*

O sucesso de *A Greve* nos meios intelectuais e políticos bolcheviques foi tal que, logo em seguida, Eisenstein recebeu a incumbência de fazer um dos filmes destinados oficialmente a comemorar os vinte anos da revolução de 1905. O filme chamar-se-ia o ano de 1905, e Eisenstein tinha a mais completa autonomia para desenvolvê-lo;

entretanto, duas ressalvas foram feitas: o filme deveria ter um final feliz e positivo, e deveria ser concluída até o dia 20 de dezembro de 1925.

Logo Eisenstein começa o trabalho de preparação do filme. O roteiro previa que a ação deveria iniciar-se com a guerra russo-japonesa e terminar com a revolução de 1905, entretanto, uma viagem à cidade de Odessa, necessária para as filmagens, faz com que Eisenstein mude totalmente de projeto e resolva gravar apenas um dos episódios da Revolução de 1905.

O caso do motim a bordo do Encouraçado Príncipe Potemkin, de Taurine, que antes ocupava apenas meia página do roteiro, é tomado como ponto central do filme.

O *Encouraçado Potemkin* é, certamente, o filme de Eisenstein que penetrou mais fortemente nas largas massas de público de todo o mundo. Entretanto a versão hoje apreciada já não é a original, sobrevivem diversas versões diferentes, todas incompletas e complementares.

Diversos são os aspectos que fizeram de *O Encouraçado* marco na história do cinema: primeiramente a rigorosa estrutura; concebido como um drama de cinco atos, 1º) Os Homens e os Vermes; 2º) O Drama do Castelo da Popa, ou, O Incidente na Baía de Verna; 3º) O Sangue Clama Vingança; 4º) A Escadaria de Odessa; 5º) A Passagem da Esquadra. Decorrente dessa estrutura, o filme segue duas linhas de força: a particular, que diz respeito a cada um dos atos, e a global, que se refere à totalidade do filme.

Essa estrutura é construída com base numa reação dialética bipolar: a uma situação inicial em que a tensão cresce, sucede sempre uma reação antitética. Assim (ato 1) à descoberta da carne com vermes sucede uma reação da recusa em comer; à tentativa de sumária repressão (ato 2) sucede a revolta dos marinheiros; à tristeza causada pela morte de Vakulintchuk (ato 3) sucede o comício e a solidariedade da população de Odessa; à confraternização (ato 4) sucede a repressão sangrenta; à expectativa de confronto com a esquadra (ato 5) sugere a recusa desta em disparar e a passagem, triunfante do encouraçado. Esta dimensão dialética, que contém em cada ato dois componentes antagônicos, encontra sempre no início do ato seguinte a síntese que,

por sua vez, gera nova antítese e por aí afora. Assim, cada ato é como que o movimento histórico seguinte.

A utilização da metáfora (já feita em *A Greve*) também encontra neste filme exemplos mais sólidos e firmados: o balancear das mesas suspensas quando da recusa em comer (cujo ritmo é fator de tensão meramente mecânico, mas cuja interpretação pode ser entendida como expressão de certa indecisão, de certo movimento, ainda só pendular, que a qualquer momento poderá arrebentar as amarras), ou a célebre cena dos leões de pedra erguendo-se. O filme também apresenta diversas marcas intertextuais: o grito "um por todos, todos por um"; a mulher segurando a criança morta na escadaria de Odessa, cena que representa claramente a *Pietà*.

3.5. Aula 5 – Panorama das outras escolas de cinema

Exibição de pequenos trechos de filmes selecionados de cada escola citada no conteúdo programático. Os conteúdos das referentes escolas estão organizados em pequenos fascículos e disponíveis em Anexos.

3.6. Aula 6 – Encerramento do curso: considerações gerais e registro de depoimentos dos alunos sobre a audiodescrição no cinema. As transcrições dos depoimentos estão reunidas em Anexos.

CAPÍTULO IV – AUDIODESCRIÇÃO E ARTE - TARKOVSKY, KUROSAWA E KIAROSTAMI – O CINEMA DE AUTOR COMO INSPIRAÇÃO

Neste capítulo, três autores, também diretores do chamado cinema de arte ou de autor, são referenciados por meio de seus pensamentos ou filmes, como inspiradores para a elaboração de roteiros de audiodescrição cujas descrições fazem referências aos planos e movimentos de câmera. Essa inspiração afetiva tem um papel motor na produção dos roteiros, pois a técnica e a afetividade envolvem todo o processo da audiodescrição, desde a percepção do olhar até a busca das palavras para comunicar o objeto olhado. O estudo dessa relação do olhar com o objeto olhado, que numa certa perspectiva pode ser denominado de estética, é fundamental para o audiodescritor desse cinema, pois um dos objetivos desta pesquisa é também convidar as pessoas a mapearem, em seu imaginário, as lacunas de suas percepções.

A preocupação com uma audiodescrição que amplie os conceitos sobre a arte está contaminada, nesta pesquisa, pelo pensamento de Andrei Tarkovsky⁵⁹ e por sua investigação sobre o objetivo fundamental da arte, a razão de sua existência e quem são as pessoas que precisam dela. Para o autor, essas questões “são colocadas por qualquer pessoa que aprecie a arte”, porém, as pessoas às quais o autor se referiu certamente podiam olhar com seus próprios olhos.

Para a pessoa com deficiência visual, é muito complexo partir do pressuposto de que é preciso apreciar a arte para se discutir sua razão de ser, pois para ela, a arte está praticamente inacessível e, por consequência, muitos dos conceitos elaborados a partir de sua apreciação. Nos museus, exposições, teatros, cinemas, ou quaisquer outros lugares onde vemos as artes, não existem recursos de acessibilidade suficientes para que as pessoas com deficiência visual criem um repertório imagético consistente que possibilite a apreciação. No caso do cinema, fica difícil discutir sobre as imagens, quando não se tem a possibilidade de ouvir a audiodescrição das cenas ou, de ao menos, compreender que o modo pelo qual são mostradas e articuladas pode ser decisivo para se entender as óticas de representação, responsáveis pela fisionomia do objeto filmado.

⁵⁹

em *Esculpir o tempo*, cap. II [Arte – Anseio pelo ideal], p. 38.

Não importa se a pessoa com deficiência visual, por meio da audiodescrição, vai conseguir imaginar exatamente aquilo que o audiodescritor descreveu. O que importa é que por meio da audiodescrição, se amplie cada vez mais o repertório de imagens da pessoa com deficiência visual.

Eduardo Nunes refere-se à ideia de verdade, em seu artigo “A linguagem Secreta”⁶⁰, citando Giambattista Vico, “Vico avança da ideia da *verdade* para a ideia de uma *verdade criada* que é a transformação das coisas para a sua própria compreensão: uma *verdade poética*. A *verdade poética*, diferente da ideia de verdade como a conhecemos, seria a visão do artista criador sobre a vida”.

A propósito da questão poética no cinema, Helder Q. Mendoza, em sua dissertação de mestrado “A imagem poética”⁶¹, afirma que é fundamental num estudo sobre a influência da linguagem poética no cinema fazer uma investigação sobre a analogia entre a poesia das imagens e a cinematografia poética e que, nesse sentido, se deve ressaltar a importância do conceito de imagem para então se definir o que pode ser considerado poético no cinema. Segundo H.Q.Mendoza,

sempre aliada a elementos sonoros, dramáticos cenográficos, espaciais e temporais, a imagem constitui um dos componentes de maior profusão de sentidos e simbologias que o sistema cinematográfico dispõe. Assim sendo, para compreendermos a questão da imagem poética no cinema, precisamos inicialmente buscar definir quais seriam suas ramificações no âmbito da poeticidade e assim, posteriormente, identificar suas impressões no cinema.

H.Q.Mendoza afirma ainda que

⁶⁰ Eduardo Nunes em “A linguagem secreta”. Disponível em: <http://www3.ufrb.edu.br/cinecachoeira/2014/09/a-linguagem-secreta/>

⁶¹ Helder Quiroga Mendoza em Cinema e Poesia – uma relação intersemiótica em Akira Kurosawa- Dissertação de Mestrado – Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília. 2006. p. 13

a imagem é um fenômeno de apreensão da imaginação do artista e da expressão de um momento, talvez de um instante, que se fixa no infinito de nossa memória” (...) “É amplo o debate sobre a dicotomia entre ilusão e realidade quando se busca uma definição sobre o conceito de imagem” (...) “o que podemos dizer, de fato, é que no âmbito da poeticidade a imagem é representada como a entidade de recriação do que há de peculiar e único no mundo, ou seja, é através da imagem poética que podemos perceber a diversidade de relações possíveis presentes no inequívoco mundano de maneira inusitada. (...) À capacidade de captação dos sentidos provenientes da imagem, denominamos percepção artística, ou seja, aptidão de apreender, através da sensibilidade, a gama de significados que podem ser extraídos de determinada ação ou objeto”.

Citando o filósofo Gastón Bachelard, Mendoza diz que a imagem poética é um tipo de abstração ou impulso, compreendido de maneira efêmera e fugaz que, por meio da expressão artística do poeta, busca materialidade na poesia.

As considerações de Mendoza são importantes para a reflexão sobre a audiodescrição no cinema, no sentido de que, quando estamos assistindo a um filme, estamos usufruindo da imagem que, ligada a outros elementos de linguagem de câmera, sonoros, dramáticos, cenográficos, espaciais e temporais gera em cada espectador uma profusão dos sentidos. Esses elementos conjugados são a forma de representação simbólica da arte cinematográfica e, ao serem descritos em palavras, poderão contribuir para a formação de conceitos e do simbólico no repertório imagético das pessoas com deficiência visual, gerando novas sensações para a maior fruição dessa arte.

Se a imagem é um fenômeno de apreensão da imaginação do artista e de sua expressão (ou se preferirmos, da materialização) do instante fugaz dessa apreensão (seja na arte pictórica, cinematográfica ou literária), no âmbito da poeticidade a imagem é

representada como “recriação”, portanto, imagem poética e, por isso, o cinema, sendo uma linguagem, é revelado pela audiodescrição nunca na medida exata, mas possível.

Para que se possa ampliar a discussão sobre AD no cinema de arte ou de autor, é importante anteriormente se pensar no que seria um cinema de arte e por que existe essa distinção que deixa à parte outros filmes.

Pode-se definir cinema como uma máquina de registro de imagens em movimento que filma, pelo olho do cineasta, coisas imaginadas e vistas de modos diversos. Com a invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière 1895, o cinema entrou no século 20 recorrendo à noção de tempo de artes mais antigas, como a música e o teatro. Aos poucos, ao longo dos últimos 120 anos, criou sua própria linguagem e tornou-se capaz de expressar diferentes pontos de vista. Ao dominar as técnicas de edição das imagens em movimento, a sétima arte adquiriu meios de fazer o espectador viajar no tempo e no espaço. O cinema se comunica por sua linguagem própria (um conteúdo mostrado de certa forma), com diferentes propostas e estilos dentro dos diversos gêneros.

Para exemplificar um cinema de autor, pode se pensar em um filme cujo roteiro não tem como finalidade primeira um compromisso com o público, mas antes de tudo, com as ideias do próprio autor.

Já o cinema dito comercial, brasileiro ou estrangeiro, tem outra proposta, pois visa atingir ou conquistar grande parte de um público que vai ao cinema em busca de entretenimento, diversão e muita emoção. Sem cair numa caricatura desse tipo de filme e de seu público, de um modo geral esse público busca histórias que tenham ritmo, que não sejam “parados”, nem incômodos, que sejam alegres ou emocionantes. Podem ser filmes de época ou atuais, com as temáticas do romance, drama ou de guerra, porém, resoluções claras e lições de vida edificantes são as tendências para uma resposta positiva desse público que trará bons resultados de bilheteria, leia-se lucro. É o tipo de filme cujo espectador jamais ficará perdido tentando entender por que as cenas são estranhas ou desconectadas ou por que os personagens falam coisas que não se entendem. Outra característica do cinema comercial é a utilização de atores famosos e

bonitos que estejam em evidência nos sets cinematográficos e que também tenham boa produção e se possível, efeitos especiais. Para entender melhor esse universo de roteiros comerciais de grande parte dos filmes de Hollywood, vale assistir ao filme do cineasta americano Robert Altman, *O jogador* (1992). É importante esclarecer que nem sempre esses elementos definem a qualidade do filme ou se ele é bom ou ruim, pois esse julgamento dependerá do gosto cinematográfico de cada um.

Esse levantamento de características tem o objetivo de mostrar que existem filmes de todos os tipos que podem ou não ter uma complexidade de artifícios na montagem, mas geralmente são os filmes do cinema de autor ou cinema de arte, que merecem um estudo mais aprofundado e uma avaliação mais criteriosa do audiodescritor, no sentido de julgar a necessidade de se referir aos planos e movimentos de câmera. Uma atenção especial merecem os filmes de ficção e de ação, cujos diretores se utilizam da tecnologia dos efeitos especiais para causar a emoção, por isso, o audiodescritor deve estar atento às descrições dessas cenas para que também o espectador com deficiência visual possa ter a mesma fruição. O cinema de autor e um roteiro de audiodescrição adequado são fundamentais para a ampliação de conceitos do espectador com deficiência visual.

Existem filmes cuja proposta do autor é mostrar, por exemplo, a cidade, sua dinâmica, seu ritmo, suas idiossincrasias e é a particularidade do olhar, a forma pela qual a cidade foi representada a partir de cada cineasta que poderá dar elementos para uma reflexão sobre o modo que a cidade cresceu ou o comportamento das pessoas nas cidades dentro de um tempo histórico.

Rubens L.R.Machado Jr. afirma em sua palestra no Fórum Permanente⁶² que os filmes são um material rico para estudar a história das cidades do século 20. O crítico que pesquisa filmes para estudar as cidades afirma que “A cidade que vemos no cinema, transforma a cidade em que vivemos” e fala sobre as dificuldades de se imaginar São

⁶² Periódico Permanente - revista digital trimestral do Fórum Permanente.
http://www.forumpermanente.org/event_pres/cursos-disciplinas/disciplina-cap5937-intervencoes-urbanas-no-espaco-publico/relatos-eca/the-representation-of-sao-paulo-in-cinema-201cas-oticas-de-representacao-e-a-fisionomia-da-metropole-nos-meios-audiovisuais201d

Paulo cinematograficamente, diferentemente de Nova York, Rio de Janeiro e Nápoles, que possuem imagens que as tornaram cidades reconhecidas/ reconhecíveis. Para ele, investigar a razão disto é também uma das maiores dificuldades para a pesquisa das representações da cidade. Em uma coleção dos dez postais mais vendidos na última década e em cada década do século 20, raramente possui a mesma imagem de década para década, porque a cidade de São Paulo mudou sua fisionomia destruindo sua imagem de cidade anterior.

Para a relação da cidade com o cinema, Rubens Machado teve, em sua pesquisa, que contemplar cada época, conceituando em cada uma delas sua ótica de representação, visto que ela traz traços particulares em cada período.

O trabalho do autor evidencia o quanto as óticas de representação das imagens registradas são significativas para a formação dos conceitos dessas imagens e, é nesse sentido que o audiodescritor roteirista pode, ao reconhecer o cinema de autor, se apropriar de sua linguagem para descrevê-lo de acordo com a ótica desse autor.

Embora uma das premissas da arte seja a de que, ela não deve servir a algo, a audiodescrição aplicada ao cinema de autor pode tornar-se uma possibilidade de arte, na medida em que ela liberta o indivíduo para a fruição da obra. Nesse tipo de cinema, o audiodescritor se imbuí do desejo de revelação da imagem para, por meio de suas descrições, proporcionar ao imaginário da pessoa que não vê, novos conceitos apreendidos a partir das relações simbólicas que as palavras evocam. E sob a inspiração das questões que Tarkovski traz, como por exemplo, qual seria o objetivo da arte, a razão de sua existência e quem precisa dela, talvez possamos, enfim, a partir dessa teia de relações entre a imagem, a arte e a poesia, contribuir para que a pessoa que não vê descubra, por si mesma, qual o objetivo e a razão de existir da arte e por que precisa ou não dela.

4.1. Esculpir o tempo – Esculpir as imagens artísticas do cinema sob o olhar de A.Tarkovsky

Para Platão, olhar é recolher o tempo. Audiodescrever ou esculpir as imagens artísticas do cinema sob o olhar de Tarkovsky é a possibilidade de renovação do audiodescritor, é ganhar de presente o tempo para olhar de novo, é a busca incansável da palavra adequada para se descrever da melhor forma possível uma imagem pressuposta como verdadeira. Em princípio, vale se perguntar: qual imagem é a verdadeira?

Ao retomar Giambattista Vico, citado por Nunes, percebe-se que ele avança da ideia da *verdade* para a ideia de uma *verdade criada*, que é a transformação das coisas para a sua própria compreensão: uma *verdade poética*. A *verdade poética*, diferente da ideia de verdade como a conhecemos, seria a visão do artista criador sobre a vida.

Nunes, ao falar sobre a verdade poética, cita Tarkovski e diz que, “o autor entende esta verdade como necessária para a criação de um cinema como arte e assim, desenvolve o conceito de imagem artística”.

Considerando-se a *verdade poética* de Vico e a *imagem artística* de Tarkovski, reafirma-se a possibilidade da audiodescrição ser considerada também uma possibilidade artística, pois a AD se utiliza da subjetividade do olhar para revelar a verdade da imagem, seja ela uma imagem artística ou uma verdade poética.

Tarkovski diz:

É difícil imaginar que um conceito como “imagem artística” possa ser expresso através de uma tese precisa, fácil de formular e de compreender. Não é possível fazê-lo e ninguém desejaria que o fosse. Posso apenas dizer que a imagem avança para o infinito, e leva ao absoluto. Mesmo aquilo que se conhece como a ‘ideia’ da imagem, em sua multiplicidade de dimensões e significados, não pode, pela própria natureza das coisas, ser colocado em palavras (...)

A fala do autor produz um efeito no audiodescritor, no sentido de que descrever imagens vai muito além de descrever apenas o que é visto, pois Tarkovski coloca em cheque a própria ideia do que é visto e, sendo assim, o audiodescritor de cinema se sentirá provocado. A reflexão de Tarkovski é produtora por que instiga a pensar novamente, a refletir e a buscar uma ordem ideal também nas palavras e, para isso, tem-se que investigar, (nas palavras de Tarkovski), “a natureza das coisas”.

Retomando a fala do autor,

(...) mesmo aquilo que se conhece como a ideia de imagem (...) não pode, pela própria natureza das coisas, ser colocado em palavras. Porém, encontra expressão na arte. Quando o pensamento é expresso numa imagem artística, isso significa que se encontrou uma forma exata para ele, a forma que mais se aproxima da expressão do mundo do autor, capaz de concretizar o seu anseio pelo ideal”.

Nesse sentido, a audiodescrição continuará sempre sua busca pelas “incertas” palavras, na vontade de descrever as imagens artísticas do cinema daquele autor para que cada pessoa que não enxerga possa encontrar, por si, a relação entre a forma exata de expressão do mundo do artista e de seu mundo ideal, o que lhe permitirá criar uma nova dimensão de um suposto mundo real.

O livro *Esculpir o tempo* contém uma contestação visceral dos conceitos pressupostos e leva o leitor a naturalmente rever seus próprios conceitos, tarefa imprescindível para aqueles que pretendem descrever as coisas vistas do mundo.

“O autor diz que “a imagem é indivisível e inapreensível e depende da nossa consciência e do mundo real que tenta corporificar. Se o mundo for impenetrável, a imagem também o será. (...) Não podemos perceber o universo em sua totalidade, mas a imagem poética é capaz de exprimir essa totalidade. A imagem é uma impressão da verdade, um vislumbre da verdade que nos é permitido em nossa cegueira. (...)”. Esse pensamento, aplicado à audiodescrição, poderia levar, num primeiro momento, a um entendimento de que a descrição clara e objetiva da imagem é algo inalcançável, mas o

que está dito é que a pluralidade do olhar do artista constrói uma imagem poética revelada na filmagem que, por sua vez, será vista por outro, já transformada. Sim, é possível ser claro e objetivo ao fazer uma descrição, mas a percepção está em outra esfera, a da subjetividade. Das lacunas da percepção surge então a questão simbólica da cegueira, relativa às coisas vistas, porém, não percebidas.

– E de como se poderia audiodescrever algo que não foi percebido? E de que maneira as pessoas com deficiência visual, por exemplo, podem incorporar tais conceitos se nós, educadores não temos o hábito de pensar na acessibilidade e, numa certa perspectiva, deixamos o mundo ficar impenetrável para as pessoas cegas, diante da inacessibilidade das imagens?

Por isso é muito necessário, para quem descreve, o estudo da obra e da linguagem que a representa, para que se possa aguçar as percepções, desenvolver melhor os sentidos e por assim dizer, melhor observar. Assim o fazia já no século 18, o filósofo iluminista Denis Diderot, (nota de rodapé) quando visitava os Salões de Paris para observar e estudar as pinturas para depois ir a outras cidades discorrer sobre elas.

Tarkovski dizia

Com que simplicidade e precisão a vida é observada. Quanta disciplina de intelecto e nobreza de observação. (...) Quanto mais precisa a observação, tanto mais ela tende a ser única e, portanto, mais próxima de ser uma verdadeira imagem. (...) No cinema, de forma ainda mais intensa, a observação é o primeiro princípio da imagem, que sempre foi inseparável do registro fotográfico. A imagem cinematográfica assume uma forma quadridimensional e visível. (...) Em si mesmos, os fatos registrados naturalisticamente são absolutamente inadequados para a criação da imagem cinematográfica. No cinema, a imagem baseia-se na capacidade de apresentar como uma observação a percepção pessoal de um objeto.

O cinema para Tarkovski não é um mero registro natural do objeto, mas a capacidade de observação do artista, que, a partir da sua ótica de representação oferece uma nova imagem artística ou poética.

4.2. Sonhos, de Akira Kurosawa⁶³ – Imagens inspiradoras: uma relação entre o belo, a natureza, a loucura e o artista no episódio *Corvos*⁶⁴, sobre Van Gogh

Tomando como fonte inspiradora o curta-metragem *Corvos*, um dos belíssimos episódios do filme *Sonhos*, do cineasta japonês Akira Kurosawa e, à luz da pintura do pós-impressionista Vincent Van Gogh junto ao pensamento iluminista de Denis Diderot, permitiu-se pensar numa relação entre a natureza, o belo, o artista e a loucura.

Plutarco⁶⁵ disse que “A pintura é uma poesia muda, e a poesia, uma pintura que fala”. A partir dessa fala, percebe-se o quanto a imagem se comunica sem precisar das palavras e o quanto as palavras desenhavam a beleza da imagem. A audiodescrição se impõe diante de tantos saberes e obriga o leitor a repensar suas formas de se relacionar com a arte.

No episódio *Corvos*, um estudante de artes vai ao encontro do pintor Van Gogh no momento em que ele está pintando um quadro em meio ao campo. Em determinado momento do filme, Van Gogh diz ao estudante:

Uma cena que parece pintura não faz uma pintura. Olhando com atenção, verá que toda a natureza tem a sua beleza e, quando há essa beleza natural, eu simplesmente me perco nela. Então, como num sonho, a cena se pinta sozinha para mim. Sim, eu consumo esse cenário natural.

⁶³ Akira Kurosawa nasceu em 1910 e morreu aos 88 anos. Deixou uma vasta filmografia de 32 filmes. Foi pintor, ilustrador de revistas, publicitário e assistente de direção antes de se tornar cineasta. É o cineasta japonês mais conhecido no Ocidente.

⁶⁴ *Corvos* é um dos episódios do filme *Sonhos*, de Akira Kurosawa. O cineasta encontra Van Gogh em sua obra através do personagem vivido por Martin Scorsese. O filme se baseia mais em imagens que no diálogo e foi exibido entre os filmes fora de competição no Festival de Cannes de 1990.

⁶⁵ O dito “A pintura é uma poesia muda, e a poesia, uma pintura que fala.” é atribuído por Plutarco ao poeta lírico Simônides de Kéos (556-467/66 a.C.). Por causa dessa “antítese deslumbrante”, Lessing o chamou, no *Laoconte*, de o “Voltaire grego” (N.T.). In: SCHELLING, F.J.W.. *Filosofia da arte* [Trad. Márcio Suzuki]. São Paulo: Edusp, 2001, p. 196.

Devoro-o completamente! Então, quando termino, a imagem aparece completa diante de mim. Mas é tão difícil segurá-la aqui dentro!

Van Gogh diz que “toda a natureza tem sua beleza”, o que, num certo sentido, vai ao encontro das ideias da natureza em Diderot, que por sua vez, diz que “toda forma, bela ou feia, tem sua causa, e não existe um ser somente que não seja como deve ser, pois a natureza não faz nada de incorreto”.

Diderot infere que a natureza é perfeita quando dia que existe uma razão para que todas as coisas sejam aquilo que são. O artista parece captar a natureza e, por demais senti-la e observá-la, é levado a mimetizar-se a ela, libertando-se, enfim, da realidade. Nesse momento, o olhar do artista pode parecer o de um louco, o que diverge da ideia de Diderot, que afirma que “Louco não é aquele que perde a razão, mas que amplia os limites da razão para além das possibilidades humanas”.

Van Gogh certamente rompeu os limites da razão e os de seu tempo. A natureza, o louco e o artista, por vezes, estão muito além daquilo que se pretenda compreender. Em *Elogio da Loucura*, de Erasmo de Rotterdam, a Loucura fala sobre si mesma: faz seu próprio elogio e afirma que a razão, tida como propriedade dos sábios, impede os atos de loucura, mas, ao mesmo tempo, é somente a ausência dessa razão que dá ao homem a possibilidade de encontrar, entre tantas coisas, o prazer, a dor, a amizade, a fé, o riso e até mesmo a arte.

Van Gogh foi um gênio e, como tal, além de seu tempo; tinha um gosto desconhecido, cuja origem residia em sua alma de artista, solitária como sua obra.

Conhecer um artista é encontrar uma alegria. A natureza o acolhe e o encobre. Ele retorna, por vezes, ao mundo real para oferecer sua obra aos homens cegos, que não a enxergam. Constrói sua própria natureza, apropria-se de um novo corpo, como se retirasse parte dele de um mundo à parte. Resgata-se. A natureza beija seus pés, pois existe por ele e retribui esse amor concedendo-lhe a obra de arte. Somente o artista a vê e somente dele ela não se esconde.

4.3 *Shirin* - A metalinguagem audiodescrita no filme de Abbas Kiarostami



Cena do filme *Shirin*, de Abbas Kiarostami

Foto: domínio público.

[Descrição da foto: *Fotografia colorida. Close do rosto de uma mulher jovem, de aproximadamente 20 anos. Está sentada em um ambiente escuro e olha para sua frente. Atrás dela, vemos outras duas pessoas: um rapaz e parte do rosto de outra mulher. A mulher em close tem a pele clara e cabelos escuros, usa um lenço rosa sobre sua cabeça e em volta do pescoço. Seus olhos têm uma expressão de calma e tristeza e estão com lágrimas. A sobrancelha é grossa. A boca é carnuda e os lábios rosados.*]

A distinção entre ficção e realidade determina a estratégia que Abbas Kiarostami, um dos diretores mais conceituados do cinema persa – ou iraniano – adota para discutir em seus filmes a sua questão fundamental: a identidade.

A experiência de falar para pessoas que enxergam sobre coisas que já viram é muito diversa daquela de falar para pessoas que não enxergam sobre coisas que nunca viram (por meio do sentido da visão).

De acordo com o professor Milton José de Almeida⁶⁶, “cada filme me dá a metodologia”. Por isso, o filme *Shirin* é mais um objeto de estudo para a investigação sobre a maneira pela qual as imagens podem se formar na mente do espectador.

⁶⁶ Milton José de Almeida foi professor da Faculdade de Educação da Unicamp em Campinas. Estudava e realizava pesquisas sobre a Arte da Memória e as diferentes linguagens verbais, visuais e audiovisuais que dão forma e ideologia à Educação Cultural, ao imaginário e à inteligência

A percepção da ficção ou da realidade está intimamente ligada à maneira pela qual o indivíduo se relaciona com o mundo. Ela está dentro da teia de relações entre o olhar, o sentir e o pensar, que não se pressupõe. Aristóteles diz “não há nada no intelecto que não esteja primeiramente nos sentidos”. Em Kiarostami, a identidade do autor, do personagem ou do espectador será encontrada a partir dessa teia de relações íntimas e particulares de cada um. Por isso, talvez, para esse autor, sua obra maior consista em conseguir levar seu espectador a refletir não somente sobre os processos internos da realização do filme – os quais faz questão de expor, assim como no construtivismo de Eisenstein – mas, sobretudo, sobre nossos próprios processos internos da percepção.

Ao vermos os filmes de Kiarostami, somos arremessados a uma sensação de incompletude e incerteza tanto como espectadores, quanto à realidade do filme, essas sensações contradizem-se no decorrer do tempo. Como espectadores, cria-se uma identidade com a dor do personagem que nos entristece e que pode nos levar à angústia, mas também, por outro lado, levar-nos à alegria, pela falta de identificação com essa dor. No filme, tem-se, por vezes, a impressão de que é um documentário, tamanha a verdade da imagem e dos atores; por outras, uma grande encenação, tamanha a exposição dos artefatos da montagem. “Planejar sem matar as dúvidas e o incerto é a condição de meu cinema”. Essa afirmação de Kiarostami parece ser também a condição que a vida nos impõe na qual a incerteza é um princípio motor da busca pela resolução e, para que ela seja encontrada, não existem atalhos: tem-se que se percorrer todo o caminho. Para Kiarostami, aquilo que importa em seus filmes não é a resolução da história, mas o processo da busca, sua trajetória. Parece um cinema simples, e é: não abusa dos artifícios da montagem, não tem efeitos especiais, a produção não é em estúdio e a maioria dos atores não é profissional. Parece neorrealista⁶⁷, mas não é: o autor deseja e forja uma determinada aparência e, por isso, ela é, numa outra

contemporânea. Seus trabalhos e pesquisas também compreendiam as Artes das Imagens e a pesquisa e criação de vídeos artísticos. Coordenava o Laboratório de Estudos Audiovisuais Olho da FE e pertencia ao Departamento de Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte.

⁶⁷ o neorrealismo se opõe às formas anteriores do realismo cinematográfico, pelo despojamento do expressionismo e principalmente pela ausência total dos efeitos da montagem. Os diretores neorrealistas utilizam-se de cenários reais e muitas vezes de atores não profissionais, escolhidos de acordo com as situações e regiões enfocadas em cada filme.

perspectiva, essencial. Constrói a aparência com sua câmera que intervém sobre a realidade e a transforma. Sem a câmera, aquilo que agora nos parece simples estava invisível. Invisível como a sensação de não saber de onde vem a incerteza que nos arremessa aos limites do olhar, à distinção entre o ver e enxergar, à beira do abismo, metáfora que designa "no limite": lugar único onde nos sentimos entre a sutil linha que divide, entre outras coisas, o real do artifício.

O filme *Shirin* aguça os sentidos. A ficção e o real encontram-se dentro da sala de cinema, aquela na qual nos encontramos e também naquela em que estão os personagens do filme. Inicialmente assistimos a dois filmes: o que não vemos, que se passa na tela diante das mulheres, e apenas o ouvimos; o da plateia de mulheres, cujas expressões nos dão a única informação visível sobre a ação do filme ao qual elas assistem. A referência sonora e os rostos evocam, entretanto, um terceiro filme, que se constrói livremente em nossa mente, compondo mais uma parte invisível do olhar. Fechamos os olhos para melhor ouvir todas as vozes e sons para, então, os transformar em imagens. São muitas, pois não vieram do visível, mas de sua falta, o que nos dá a total liberdade e todas as possibilidades para imaginá-las.

Essa carga dramática também não está visível, mas apenas audível, por meio dos sons produzidos pelos personagens, pelos elementos cênicos que os rodeiam, por suas falas e pela narrativa em off de uma mulher que conta a história. A cegueira instala-se nesse espectador comum, mas não de todo.

A referência sonora e as expressões dos rostos femininos nos fazem enxergar outra trama: trazem, para cada espectador, imagens que permitem a construção de diversos filmes da vida de cada uma daquelas mulheres que, verbalmente, nada falam. A partir delas pode ser dado, portanto, um novo entendimento – mesmo que fragmentado – para a história ouvida. As mulheres da plateia são o fio condutor entre a trama da história e o espectador, ao mesmo tempo em que, por si sós, são um filme à parte.

Decorrido certo tempo de filme e passada a fase do estranhamento de não enxergarmos a tela, entramos num estado de dependência atávica daquelas mulheres.

Presos a elas, aguardamos seus olhares para que se unam ao nosso e, juntos, como se estivéssemos sentados lado a lado, assistamos ao filme. Mas, na verdade, somos, ao mesmo tempo, a plateia daquela plateia, somos a plateia do filme de Kiarostami e temos, por fim, a constatação de que ele nos coloca entre a ficção e a realidade. Essa é sua estratégia para nos levar ao conflito sobre a realidade do filme: reconstruir a identidade do espectador, dos personagens e do observador – no caso, do audiodescritor.

A audiodescrição do filme *Shirin* tem uma particularidade. O audiodescritor, pelo fato de apenas ouvir o som do filme, faz a si mesmo, mentalmente, a descrição de imagens que não vieram do visível, mas de um diálogo imaginado com o invisível. A vontade do audiodescritor é, naturalmente, a de descrever aquilo que imagina ver por meio dos sons que ouve, mas isso não é necessário, pois as pessoas que não enxergam também ouvem os sons e também podem imaginar. Resta ao audiodescritor o imenso desejo de ver o que o cego enxergou, mas isso só seria possível ouvindo sua descrição.

As metáforas óticas presentes em *Shirin* também são formas de diálogos entre os sentidos: “Shirin, minha doce”, “Flores não ririam e as nuvens não chorariam”, “Suas palavras são nocivas e muito amargas”, “Os olhos são espelhos da alma”.

Perceber o que um sentido diz para o outro, ver a passagem de uma forma de expressão (cinema) em outra (cinema descrito); entender a vontade de ver e a sua representação; colocar em desequilíbrio a interpretação; traduzir ou transformar as imagens em palavras são formas possíveis de inter-relações, fundamentais dentro do processo de conhecimento da imagem. Na audiodescrição de um filme, toda descrição escolhida significa o abandono de outras possibilidades e, portanto, a construção de um significado. Por isso, não há um modo perfeito e satisfatório na audiodescrição.

Transformar as imagens de um filme em palavras é um modo de explorar o repertório linguístico, imaginário e artístico do audiodescritor. Durante o momento em que a imagem é observada, o descritor entra em um momento suspenso de intensa reflexão sobre o que deve ser descrito, pois aquelas imagens são invisíveis para alguns, e somente ele pode torná-las visíveis para, assim, dar-lhes um sentido, de modo análogo ao que faz um cineasta e sua câmera.

Seja a descrição de uma cena, de uma pessoa, de um cenário, da mudança de tempo e espaço ou de um objeto, ela cria na imaginação daquele que ouve (cego ou não) um espaço (uma interferência, uma intromissão), que é rapidamente ocupado por outras ideias, transformadas em imagens, sensações e sentimentos. A imagem audiodescrita é resultado de uma montagem interna das percepções do descritor. Essas imagens trazem palavras. Milton de Almeida disse que “cinema é a arte da fala, a arte da oralidade” e que “A arte de ver está ligada à arte da memória”.

As palavras revelam a ideia das coisas. A audiodescrição ancora-se nas palavras e na imagem. Cria ou forja uma ideia da imagem que vai se juntar ao conceito interno de cada um, decantado na memória, e é o que torna diversa a inteligência.

Um objeto está na memória. O olhar sobre o objeto depende do juízo que se faz das percepções, que vêm por meio de todos os sentidos. A imagem que enxergamos não está nem no objeto em si, nem em nosso olhar, mas em nossa imaginação, que, de acordo com Milton de Almeida, é um lugar que pode ser chamado “entremundo”.

A imagem audiodescrita é para alguns, a intromissão desejada, a possibilidade de ampliar o entendimento e contribuir para o imaginário da pessoa cega; para outros, é a intromissão repudiada, visto que tira a autonomia da imagem e, por consequência, infere na liberdade da percepção do espectador.

A descrição do visível é o gesto da palavra, é como se descrevêssemos a música por meio de uma língua musical e dêssemos à imagem um gosto e um perfume. A descrição do visível pode levar o homem a confortar-se na loucura, a confrontar-se com a paz. É um deleite dos sentidos.

É, em nossa imaginação, em um lugar que Milton de Almeida chama “entremundo”, que se encontram as metáforas óticas de Shirin: o real, o artifício e sua distinção; é também nesse “entremundo” que vivem os personagens, os espectadores e os audiodescritores, que se encontram por causa do cinema, que só nos chega pelas mãos do cineasta, graças à parte invisível de seu olhar.

4.4. Roteiro de AD de *Shirin* (trecho inicial)

Duas mulheres numa sala escura olham para um mesmo lugar. Elas usam um lenço que envolve toda a cabeça e parte do pescoço. É uma sala de cinema. Na sala, vemos outras mulheres sentadas, e seus rostos são iluminados pela luz, talvez da projeção do filme na tela. A tela não é mostrada. Enquanto ouvimos as falas dos personagens e os ruídos do filme, a câmera agora mostra os rostos de muitas mulheres, ora em close, ora em grupos de duas.

CAPÍTULO V – LEITURAS RELACIONADAS – UM DIÁLOGO POSSÍVEL ENTRE A FILOSOFIA E A AUDIODESCRIÇÃO

Este capítulo reúne algumas pesquisas sobre textos de filósofos em parte iluministas, cujos pensamentos serviram como base de reflexão para uma investigação sobre as possíveis maneiras pelas quais um indivíduo constroi seu conhecimento e estabelece seus juízos e formula seus conceitos por meio do olhar, das percepções e dos sentidos, temas recorrentes nesta pesquisa, que por sua vez amplia o debate junto às pessoas com deficiência visual.

Em *Leitura comentada da Carta sobre os cegos*, estabeleço uma mediação entre um grupo de pessoas com deficiência visual e o pensamento do filósofo Denis Diderot, no debate sobre as maneiras pelas quais um cego congênito adquire o conhecimento.

A pesquisa intitulada *As percepções na audiodescrição e na construção do conhecimento da pessoa com deficiência visual – uma análise comparativa, sob a ótica das relações de percepção de David Hume*, consiste em, tomando como referência o pensamento do filósofo Davis Hume, em seu livro *Tratado da Natureza Humana*, fazer uma análise sobre complexidade e as contradições ao se abordar possibilidades de aquisição do conhecimento pela pessoa com deficiência visual.

Em *Algumas relações entre a Carta sobre os cegos, de Denis Diderot e Cândido, de Voltaire - possíveis decorrências no contemporâneo*, retoma-se a *Carta*, de Diderot, para estabelecer relações entre as duas obras, no que se refere à associação da visão aos outros sentidos para a formulação de metáforas óticas, recorrentes no livro *Cândido*.

A natureza do belo e a formação do juízo sobre a beleza são algumas das questões repensadas tanto na perspectiva de quem vê, como para aqueles que não veem em *Tratado sobre o Belo e Ensaio sobre a pintura - reflexões para aqueles que não veem: uma investigação sobre a natureza do belo para as pessoas com deficiência visual*.

Dando continuidade à reflexão sobre o belo, o texto *Breves ideias sobre o artista e sua natureza, à luz do Tratado Sobre o Belo e dos Ensaaios Sobre a Pintura*, versa sobre o papel do artista diante da natureza, o significado da obra de arte e principalmente, sobre a importância de todos os sentidos no exercício do olhar.

Creio que essas leituras filosóficas possam provocar o leitor no sentido de um aprofundamento das reflexões sobre a construção do conhecimento por meio dos sentidos e sobre as formas de ver, traduzir e imaginar as coisas visíveis do mundo.

5.1. Leitura comentada da Carta sobre os Cegos⁶⁸

O presente trabalho objetiva promover uma discussão crítica da leitura, a partir do debate sobre o conteúdo da *Carta sobre os cegos*, escrita pelo filósofo iluminista Denis Diderot e também discutir a questão da acessibilidade de pessoas com deficiência visual a textos de qualidade, para que os auxiliem na construção de princípios filosóficos e noções de cidadania.

A *Leitura comentada da Carta sobre os cegos* foi uma oportunidade rara na qual as pessoas com deficiência visual puderam conhecer uma abordagem filosófica sobre as metáforas do olhar e refletir sobre diversos conceitos no que se refere à construção do conhecimento.

Tal discussão permitiu a nós, videntes, confrontar o pensamento de Diderot ao das pessoas com deficiência visual e a aprender aquilo que somente os olhares não videntes podem perceber. Nesse sentido, a leitura crítica da *Carta sobre os cegos* foi, para mim, uma experiência singular, uma leitura do mundo.

A *Carta sobre os cegos* é um estudo no qual Denis Diderot discute, entre outras coisas, a maneira pela qual um cego congênito pode adquirir conhecimento, quando começa a enxergar, depois de fazer uma operação de cataratas. A investigação sobre o

⁶⁸ Trabalho originalmente apresentado em comunicação no COLE- Congresso de Leitura do Brasil- Unicamp, julho de 2005.

modo pelo qual a pessoa com deficiência visual reconhecerá os objetos e a importância dos sentidos como fonte de conhecimento são algumas das questões estudadas pelo filósofo.

A partir da leitura da *Carta sobre os cegos*, dou início ao meu trabalho desenvolvido, no Centro Cultural Louis Braille de Campinas, SP, no qual ressalto algumas passagens do texto e comparo as respostas do cego de Puilsaux às de outros cegos entrevistados, alguns de nascença, outros que perderam a visão ainda crianças, ou, ainda, aos que a perderam recentemente.

Faço, portanto, com eles, uma revisão comentada da *Carta sobre os cegos* em pontos considerados fundamentais para uma compreensão, aproximada ao menos, do universo dos cegos, que de acordo com alguns deles, é o mesmo daqueles que veem.

Foram entrevistados e autorizaram a publicação da pesquisa:

Alexandre Petrocini (cego desde os sete anos²), Cosmo Adão França (cego definitivamente com 15 anos, após um meningite²), Sidnei Francisco Leite (cego aos 22 anos, por acidente), Mezaky (cego aos 9 meses por medicação errada²), Jean Bráz da Costa (cego congênito)

Carta sobre os cegos

Introdução ao pensamento estético de Diderot⁶⁹

Denis Diderot foi o primeiro a pensar no problema da comunicação e no modo de ver a arte. Experiências, como, por exemplo, ir ao teatro e tapar os ouvidos para

² Estas pessoas perderam a visão em incubadoras: nascidos prematuros foram submetidos à luz forte de incubadoras, atingindo a retina e cegando-os.

²

²

⁶⁹ Denis Diderot, filósofo, nasceu em Langres, na França, em 1713. Esta obra o levou à prisão, no castelo de Vincennes.

somente observar e tentar “apalpar o sentido da visão”, eram importantes para o autor, para poder perceber o que um sentido diz para o outro.

Para Diderot, abstrair é traduzir. O sujeito é o resultado do trabalho dos cinco sentidos sobre si mesmo, resultado do tempo de nossa elaboração sobre o corpo e a natureza. O autor destaca a diferença entre o belo natural e o belo imaginário e afirma que a natureza tem como origem o caos: “Somos caos permanente em busca de ordem, conseguindo resultados transitórios”.

Para Diderot, existe um problema na passagem da poesia para a pintura, pois a seu ver, a arte tem maior valor em seu esboço do que nas cores e elas servem somente para adular o espectador. O autor afirma: “É preciso colocar ideias na pintura, e não só fazer o retrato perfeito da natureza. Quando você está pintando, está interpretando as ideias, traduzindo a natureza”. Talvez, para Diderot, a poesia, como forma subjetiva de tradução do sentimento, revele-se na pintura com uma dificuldade ainda maior, visto que o autor considera a vista como o sentido mais superficial e faz o elogio ao tato, como fonte de conhecimento.

No século 17, raciocinar significava calcular, e Diderot, ao contrário de pensadores como Espinosa, Descartes e Pascal, que desconfiavam da imaginação, afirmava: “O que faz com que homens sejam homens é a imaginação”. Tal afirmação nos leva a refletir sobre a imaginação como fonte da liberdade artística, assim como sobre o conceito da arte verdadeira.

Ao considerar a estética como o estudo das percepções humanas que leva ao que é belo, ocorrem as seguintes questões:

- O que faz com que os indivíduos julguem, ou percebam como belos, um quadro, uma música, uma poesia, um gesto, um movimento, um toque das mãos?
- Em cada caso, faz-se uso de um sentido apenas ou da associação de alguns deles?

Se para Diderot, o sujeito é o resultado do trabalho dos cinco sentidos sobre si mesmo, então, é exatamente a associação desses sentidos, elaborados com o tempo, que

determinará a particularidade da maneira pela qual cada indivíduo percebe o belo e o feio.

Como é o processo pelo qual um indivíduo passa no momento da criação de uma obra de arte?

Para o filósofo Schopenhauer, o artista tem a intuição imediata da essência, e sua representação é a obra de arte, é a capacidade de se autoesvaziar e criar algo genuíno. Para Kant, a verdadeira obra de arte é sem interesse. Em Diderot, no caso da pintura, é no esboço que está representada a arte maior.

- Até onde nosso intelecto pode servir nossas faculdades, ou até onde ele constitui-se a partir do olhar?

Diderot assume muitos aspectos Lockeanos como a vista, a audição, o olfato. Locke também repetia o dito aristotélico: “*Nada está no intelecto que não está primeiramente nos sentidos*”, que significa que todo conhecimento adquirido é percebido por meio dos sentidos e elaborado de forma própria tornado assim, diversa, a intelecção das coisas.

Leitura Comentada da *Carta sobre os cegos*

Diderot inicia a Carta, encontrando-se na casa do cego de Puilseaux e comenta o cuidado em manter a casa arrumada por parte dele e de seus familiares, pois existe uma grande dificuldade em encontrar coisas perdidas, o que os obriga a serem ordeiros.

No grupo de leitura, Alexandre, que tem deficiência visual desde os 7 anos, diz que não é organizado e Jean, com cegueira congênita, afirma que sofre, como todos, com as generalizações. A ordem, afirma, é relativa e a desordem não é própria das pessoas com deficiência visual ou das que veem, ou seja, o fato de ser cego não implica em necessariamente possuir determinadas qualidades ou defeitos.

Diferente de nós, pessoas videntes, as pessoas com deficiência visual devem estudar pelo tato a disposição entre as partes de um todo para formar um juízo sobre o belo, porém, ressalta Diderot, quando o cego afirma que algo é belo, ele não julga,

apenas se refere ao julgamento dos que veem: “a beleza para um cego, não é senão uma palavra, quando separada da utilidade, e com um órgão a menos, quanta coisa há, cuja utilidade lhe escapa!”.

Mezaky, que tem cegueira desde os 9 meses, diz que tal afirmação é relativa, pois gosta de carros e motos e, mesmo sem nenhuma utilidade para ele, gosta de tocá-los e, portanto, de suas formas.

Jean afirma que Diderot fala como se não houvesse outros sentidos:

Certamente o autor era completamente dependente da visão, não conseguia perceber com outros sentidos. Nós gostamos de muitas coisas que não nos são úteis. Algo pode não ter utilidade, mas acho bonito, através da minha sensação, do toque, de uma análise do objeto ou de alguém. O meu prazer está em poder tocar. As pessoas que dependem da visão são limitadas” e diz: “Matem Diderot!”.

Todos no grupo questionaram o fato do filósofo tirar conclusões generalizadas sobre os cegos congênitos, mesmo que reconhecesse a importância da construção do conhecimento por meio do tato.

Na *Carta sobre os cegos*, Diderot introduz a questão: “Os cegos não são realmente dignos de lástima, por não considerarem belo, senão o que é bom?”

As pessoas com deficiência visual que participaram do estudo discordam e dizem que a linguagem do ver é para todos, e que tem um sentido muito mais amplo: “*Tocando é mais prazeroso*”.

É interessante lembrar quantas vezes, no momento em que vemos um objeto, o pegamos e dizemos “*Deixe-me ver*”. Esse gesto denuncia a necessidade intrínseca do toque no processo da construção do conhecimento. Os videntes enganam-se ao pensar que se encontra o belo somente por meio do olhar. É preciso refletir sobre o que consiste o olhar. Quando temos a vontade de tocar, é como se fôssemos comprovar se aquilo que

vimos é também prazeroso de se tocar, ou talvez perceber com o tato, aquilo que a visão não consegue transmitir.

Todos os sentidos são fontes do conhecimento, modificam o modo de ver as coisas, produzem verdades relativas. Se o olhar engana, até onde podemos distinguir exatamente, se o erro está no olhar, ou em qualquer outro sentido, ou ainda no juízo que se faz das coisas percebidas?

Alguns cegos congênitos têm o tato mais estimulado e desenvolvido do que aquele dos videntes. No grupo, disseram que os videntes têm apenas a vantagem da distância, e eles, por sua vez, devem percorrê-la até o objeto para tocá-lo e sabê-lo, mas após esse percurso, tudo é igual e podem então afirmar: “Conheço isto”.

Alguns do grupo disseram que não são dignos de lástima, como afirmou Diderot, pois a associação de seus sentidos são suficientes para a formação do juízo sobre o belo e acrescentam “Como dizem que sou dependente de algo que nunca tive? O vidente, sim, depende da visão”.

A visão, de acordo com o grupo, os ajudaria muito na locomoção, mas é relativa, para a aquisição do conhecimento das coisas. Jean afirma que a visão engana e o tato não: *“Eu tenho a mesma imagem da cadeira, como você. Sei que é torta em alguns pontos e reta em outros. Apenas tenho que tocá-la, e vocês, têm a vantagem da distância. Veem logo que olham”*. Ele conta sobre o dia em que foi a um museu ver as esculturas do artista Lasar Segal e, ao tocar a escultura “Materno”, retratou para os que viam, a figura da mãe com o filho nos braços e sua cabeça encostada entre seus seios: *“Temos outros meios para ver”*. Disse que sentiu o que somente ele poderia sentir, com a mesma particularidade, propriedade de sensações e diversidade daqueles que enxergam.

A respeito da frase de Diderot “O cego discorre bem e de maneira justa sobre coisas desconhecidas”, alguns disseram que o problema não está em discorrer de forma justa ou ter a ideia justa sobre os termos que discorrem (visto que construíram tal conhecimento por meio de suas percepções), mas está no constante descrédito dos

videntes em relação à legitimidade da construção do conhecimento pelas pessoas com deficiência visual.

Na *Carta*, Diderot pergunta ao cego de Puilsaux o que ele entende por um espelho, e ele responde que “é uma certa máquina que põe as coisas em relevo longe de si mesmas”. Diderot diz então: “Nosso cego só tem conhecimento dos objetos pelo tato”.

De acordo com o autor, o cego sabe, pelos relatos dos outros homens, que é por meio da vista que se conhecem os objetos, assim como para ele o único modo é o tato, e conclui: *“A vista é uma espécie de tato, que se estende apenas aos objetos diferentes de nosso rosto, e afastados de nós. O tato nos dá apenas a ideia do relevo, portanto, um espelho é uma máquina que nos põe em relevo fora de nós mesmos”* (...) *“Como o espelho, que repete em relevo, escapa ao sentido do tato”*? E ao perguntar ao cego, o que são os olhos, responde: *“É um órgão sobre o qual o ar produz o efeito de minha mão sobre minha bengala”*

No que se refere à memória dos sons, Diderot afirma que os rostos não nos apresentam tanta diversidade como a que o cego “observa” nas vozes.

Alexandre, como alguns do grupo, diz conhecer uma pessoa pela voz: e exemplifica, *“Por exemplo, você é doce mas acho que não sempre...é firme. Tem deficiente que acha que pode saber a cor do cabelo de alguém pela voz, se é gorda ou alta. Eu acho isso impossível, por que a ideia que faço de alguém que acabo de conhecer é uma associação. A gente sempre corre o risco de errar. Tenho em minha memória o rosto de uma prima, que tinha a voz parecida com a sua. Então eu monto uma forma de boca, olhos, e essa é você para mim. Associo vozes que conheço com a sua, e essa associação é você.”*

Cosmo, que tem foi perdendo parcialmente a visão e aos 15 anos ficou cego, diz que a imagem de uma pessoa, é a sensação que a voz dela nos dá: *“Criamos uma forma, e é onde nos enganamos”*. Num certo momento, disse: *“O que mais sinto falta é de ficar olhando os olhos verdes de minha prima”*.

Alexandre me perguntou: *“Mas porque as pessoas dizem que, enquanto falamos, se olharmos nos olhos do outro, saberemos se está ou não dizendo a verdade? O que acontece, fisicamente com os olhos, que nos mostra, nos prova que aquilo que está sendo dito é verdadeiro”?*

Por alguns instantes, permaneci em silêncio, pois não conseguia descrever características físicas nos olhos, talvez por que eu tivesse de modo impreciso, as impressões do que chamamos de olhar. De que maneira poderia explicar para aquele cego congênito que, o olhar é algo diferente do órgão olho?

Jean disse-me que os videntes cometem um equívoco, ao considerarem a imagem um elemento fundamental. Afirmou que quando ele está triste, busca a distração na mesma proporção que nós, videntes, saindo à rua para conversar com alguém, lendo, ou ouvindo música.

Quando Diderot pergunta ao cego de Puilsaux se ficaria contente em ter olhos, a resposta é que, preferiria o aperfeiçoamento do órgão que possuía - as mãos e braços - do que ganhar aquele que lhe faltava.

Alexandre diz: *“Eu não quero mais enxergar, há algum tempo atrás eu queria, mas hoje não. Agora me acostumei, sei me virar. Conto comigo, sou um dos poucos cegos que anda sem bengala no calçadão, no centro de Campinas. Meu sonho era ser piloto de corrida. Às vezes eu sonho que estou num carro, passeando numa estrada”*. E se referindo aos sonhos, disse *“Sonhei com minha mochila, mas eu nunca a vi, sei sua forma e é com ela que sonho, sem cor, mas sei que é preta, porque me disseram”* e conclui que, os que veem lembram-se de imagens, e ele, de objetos reais tocados.

No que se refere à frase de Diderot: *“Casou-se para possuir olhos que lhe pertencessem”*, alguns do grupo disseram que, num certo sentido, a afirmação é verdadeira, por que certamente é mais fácil se locomover com alguém que não tenha as mesmas dificuldades, porém, é mais difícil namorar alguém que não tenha deficiência visual, pois o preconceito é grande e alguns já ouviram dos pais de namoradas, que não querem suas filhas sendo bengalas de cegos.

Diderot acredita que o estado dos órgãos e dos sentidos, tem influência sobre nossa metafísica e sobre nossa moral, e que as ideias puramente intelectuais dependem da conformação de nosso corpo, o que o leva a questionar o cego de Puilsaux, a respeito de seus vícios e virtudes. O autor afirma que a moral dos cegos é diferente da dos videntes.

Diante da afirmação, a questão foi colocada em suspensão para se refletir, antes de tudo, sobre os conceitos, que estão sempre atrelados ao tempo e espaço do indivíduo.

Diderot afirma que a imaginação de um cego é a faculdade de recordar e combinar sensações de pontos palpáveis, e a do visual, a de recordar e combinar pontos visíveis e coloridos, e conclui que, o cego de nascença tem uma abstração maior que a nossa.

Jean diz que abstrato é o amor, que não se pode tocar, *“a nossa imagem é real, Deus é uma imagem irreal”*.

Sidnei, cego há dois anos, disse que sonha com todas as imagens do tempo em que enxergava, mas quando no sonho, lembra que está cego, de repente tudo escurece.

Todos do grupo concordaram com Saunderson, (matemático e um dos mais renomados cientistas cegos do século XVII), que afirma que o tato pode tornar-se mais delicado que a vista, quando aperfeiçoado pelo exercício.

Diderot destaca na *Carta*, as seguintes questões, após um cego congênito ter feito a operação de cataratas:

1-Ele verá tão logo tenha feito a operação? 2-Caso veja, ele verá o suficiente para discernir as figuras; estará em condições de dar-lhes ao vê-las, os mesmos nomes que lhes atribuía anteriormente ao tocá-las; e terá demonstração de que os referidos nomes lhes convêm?

Segundo Diderot, logo que a pessoa cega começa a utilizar os olhos, a imagem que se lhe apresenta, não passará de um “conglomerado confuso de figuras e ele não terá condições de distinguir umas das outras”, e conclui que, somente a experiência

pode ensinar-lhe a julgar as distâncias dos objetos, ou seja, é preciso que o olho aprenda a ver.

Os cegos congênitos entrevistados no Braille concordam que, se um dia chegarem a enxergar, será difícil reconhecer um cubo e um globo à distância, sem tocá-los, pois sua fonte de conhecimento até então, era o tato.

Diderot prossegue a *Carta*, dizendo que devemos estar atentos às impressões que os objetos nos causam, e somente a experiência nos ensina a comparar as sensações, com o que as ocasiona. Nos corpos, complementa, há qualidades que jamais seriam percebidas sem o toque, pois às vezes, é o tato que instrui as pessoas a respeito da presença de certas modificações insensíveis aos olhos, podendo também ocorrer ao contrário, isto é, o da vista instruir o tato.

No último dia, ao término da leitura da *Carta sobre os cegos* para o grupo de pessoas com deficiência visual, Jean Braz se levantou, foi até o corredor do Centro Cultural Braille e voltou com uma frase que ali estava fixada. A frase era conhecida e pertencia a um livro que eu tinha lido na adolescência. Parecia-me poética e ingênua demais, diante de uma cultura na qual o olhar era tido como fonte do saber e da realidade.

Se por um lado Diderot elogia o tato e todos os outros sentidos, como fontes de conhecimento, por outro, ironicamente se distrai, na indelicadeza de suas conclusões. Talvez, como disseram alguns cegos, Diderot seja “completamente limitado à visão”.

A frase a qual Jean se referiu foi:- “*É com o coração que se vê corretamente. O essencial é invisível aos olhos*”. (Saint-Exupery em “O Pequeno Príncipe”)

Esse pensamento não é novo para a filosofia, mas é para um adolescente. Talvez ele não tenha o mesmo valor para o adolescente cego, visto que ele não se utiliza da visão para autenticar seu conhecimento e seus valores sobre as coisas, e sim de todos os seus sentidos.

Depois do estudo da *Carta* e da convivência com pessoas que aprendem diariamente a lidar com suas limitações, fica muito claro que não existe uma verdade sobre a construção do conhecimento das pessoas com deficiência visual, assim como não existe para os videntes.

Onde estará a certeza do olhar, caros filósofos, se o sublime é uma percepção que espanta; se a pintura é feita com o sentimento; se o belo se manifesta na obra do artista, numa luta desesperada de oferecer o fruto com graça?

Merleau Ponty afirmou que a única certeza está no movimento e, Platão disse que olhar é recolher o tempo. O tempo é de cada um e ele há de sempre vir, para iluminar o olhar de todos nós.

5.2. As percepções na audiodescrição e na construção do conhecimento da pessoa com deficiência visual – uma análise comparativa, sob a ótica das relações de percepção de David Hume

Este trabalho consiste em uma análise sobre as possibilidades de construção do conhecimento da pessoa com deficiência visual, tomando como referência o pensamento do filósofo Davis Hume, em Definição geral indicada pela análise da origem das ideias na Parte I do Livro I, do Tratado da Natureza Humana.

Diante da complexidade da argumentação acerca da aquisição do conhecimento pelas pessoas cegas, um elemento muito enriquecedor se impôs durante a experiência: a contradição.

O objeto de estudo para a análise foi o relato de experiência da audiodescrição do filme *A fraternidade é vermelha*, parte da trilogia do diretor polonês Krzysztof Kieslovski, exibido pela pesquisadora Isabel P. R.Machado para Jean Braz da Costa, que é cego, no CCLBC – Centro Cultural Louis Braille de Campinas.

O filme foi exibido num primeiro momento, sem audiodescrição, pelo professor da faculdade de jornalismo que Jean cursava em Campinas. Posteriormente, exibi para Jean, individualmente, no CCLBC, em russo, sua língua original, pois não havia uma versão dublada em português. Desse modo, tivemos que assisti-lo com pausas, para que fosse possível fazer as descrições das imagens e também ler as legendas. A audiodescrição foi do tipo simultânea, sem um roteiro prévio, devido ao ritmo de trabalho do projeto que era realizado no Centro, com exibições semanais de diferentes filmes com audiodescrição. A audiodescrição simultânea exige do audiodescritor o conhecimento prévio da história assim como uma percepção atenta dos elementos do filme como sua linguagem, por exemplo. Desse modo, em posse de anotações sobre a estética, características dos personagens, cores em evidência, o audiodescritor pode melhor interiorizar os aspectos relevantes e produzir uma audiodescrição segura.

O resultado final da audiodescrição foi muito satisfatório, pois, forneceu descrições suficientes para que Jean refletisse sobre as suas ideias apreendidas e construídas em seu imaginário, suporte determinante para a elaboração de seu relatório de disciplina. (publicado nesta dissertação em ANEXOS).

O conteúdo de *A fraternidade é vermelha* é denso e delicado, com temas como a morte, perdas, traições, mas também da busca de confiança. As descrições foram sucintas e precisas, feitas por uma locução, cujo tom da voz se modificava pouco, de acordo com a carga dramática das cenas.

Como em grande parte das audiodescrições simultâneas, percebi no final do trabalho as lacunas da percepção, cujo olhar pode ter visto tudo, mas nem tudo foi percebido e descrito. Tal constatação se confirmou no ano seguinte, quando li o trabalho de Jean. Estranhei o fato de não me lembrar de certos detalhes de algumas cenas descritas às quais Jean se referia e, perguntei de onde ele tinha tirado aquilo. Ele brincou comigo e respondeu: “*Bell, eu não vi o filme sozinho e sou cego. Se relatei no trabalho as cenas, foi porque você as descreveu para mim e, a partir delas, pude elaborar minhas ideias*”. E realmente ele fez um bom trabalho, porque realizou o processo de elaboração de ideias a partir das informações sonoras ouvidas: as imagens descritas e

diálogos originais e a partir do processo de reflexão, estabeleceu as relações necessárias de suas percepções e transformando os registros fílmicos de seu imaginário em ideias.

A experiência da audiodescrição simultânea é muito singular por que vemos as imagens rapidamente e imediatamente as descrevemos, já nos apressando para as próximas cenas e, ao mesmo tempo, analisando quais descrições que não serão tão relevantes para o entendimento posterior da história, pois teremos que suprimi-las devido à falta de tempo entre as falas do filme. Ou seja, são imagens vistas e perdidas ao mesmo tempo, sem registro na memória, neste mar de inconsciência que é o pobre cérebro do audiodescritor enquanto faz uma AD simultânea, que chamo de AD convulsiva!

A ampliação de conceitos da pessoa cega ou, se preferirmos, a aquisição de novos conhecimentos diante da audiodescrição, aliada à teoria de David Hume, de que *“Todas as nossas ideias simples, em sua primeira aparição, derivam de impressões simples, que lhes correspondem e que elas representam com exatidão”*, promovem um debate sobre o olhar da filosofia aplicado a um conceito tão novo, como a audiodescrição.

D.Hume divide as percepções da mente em *Ideias* e *Impressões*, com base no seu grau de vivacidade. As *Impressões*, obtidas por meio dos sentidos, são percepções mais fortes e vívidas, enquanto que as mais fracas são as *Ideias* ou *Pensamentos*, que estão no campo da Imaginação ou da Memória.

Tomando como referência a teoria de Hume, se poderia dizer que, Jean, por meio de seu sentido da audição, (não se utilizando, portanto, da visão), ouviu as descrições das cenas, isto é, teve percepções fortes e vívidas – o que Hume chama de *Impressões*, criando, desse modo, a *Ideia* do relato, registrada no campo da imaginação ou da memória.

É muito curioso analisar a “teoria das percepções” de Hume, (não se tem registro se foi pensada a questão da cegueira), aplicada à percepção de uma pessoa com deficiência visual, pois as *Impressões* para o filósofo, (o termo impressão

fenomenológica é também atribuído ao ato de “ver”), são percepções mais fortes e vívidas, (comumente atribuídas à visão), mas que no caso de Jean, foram obtidas sem o sentido da visão.

Já as *Ideias*, que na teoria de Hume, são as percepções mais fracas, estão no campo da imaginação ou da memória, um campo primordial, substancial, especialmente para as pessoas que não enxergam, um campo responsável pelas inter-relações do intelecto.

Certamente houve razões para que Hume relacionasse o conceito de *Impressão* aos de percepções fortes e vívidas, e também o conceito de *Pensamento* e *Ideia*, ao de percepções fracas. O que se pode afirmar, no entanto, é que, as percepções do audiodescritor, de alguma forma suscitam por meio da audiodescrição, outras percepções na pessoa que cega e que de um modo ou de outro, sejam elas, primárias, secundárias, mais fortes ou fracas, são necessárias para a formação dos juízos de todas as pessoas, que veem ou não, para que desse modo, se possa ampliar conceitos e construir novos conhecimentos.

5.3. Algumas relações entre a *Carta sobre os cegos*, de Denis Diderot e *Cândido*, de Voltaire - possíveis decorrências no contemporâneo

A *Carta sobre os cegos* é um estudo no qual o autor discute, entre outras coisas, a maneira pela qual um cego congênito constroi seu conhecimento, a partir do momento em que passa a enxergar, depois de fazer uma operação de cataratas. A investigação sobre o modo pelo qual a pessoa cega passa a reconhecer os objetos e a importância dos sentidos como fonte de seu conhecimento são algumas das questões estudadas pelo filósofo.

Durante a leitura de *Cândido*, percebeu-se que, muitas das reflexões estavam também presentes no texto “*Leitura comentada da Carta sobre os cegos*” e, por isso, este trabalho tenta estabelecer algumas relações entre essas duas obras visto que, o sentido

da visão associado aos outros promovem a possibilidade das formulações das metáforas óticas em *Cândido*.

Voltaire escreve em 1759, *Cândido ou o Otimismo*, “*No castelo do Senhor Barão de Thunder-tentrockh, na Westphalia, (Alemanha) havia um jovem rapaz ao qual a natureza lhe concedera as virtudes mais doces. Sua fisionomia anunciava sua alma. Tinha um juízo assaz reto e um espírito dos mais simples; por essas razões, acredito, era chamado Cândido*”. O jovem, mesmo com o auxílio da visão, era incoerente com a realidade das coisas e, enxergava o mundo com bons olhos. Diderot afirma em *Carta sobre os cegos*, que, os cegos pela falta da visão, “*aguçam todos os seus outros sentidos*”.

Confrontando-se os dois autores, a questão do aguçamento dos sentidos, que significa que eles foram desenvolvidos e estimulados, pode levar a um pressuposto de que, pela falta de um sentido, as pessoas com deficiência visual, apresentam potencialidades ou virtudes, o que seria um equívoco, pois, as virtudes, estão ligadas ao indivíduo, aos valores atribuídos aos juízos das percepções, e não diretamente aos sentidos ou à falta deles.

A questão do olhar, muito presente na *Carta sobre os cegos*, está representada em *Cândido* por meio das metáforas óticas, como em seu capítulo I “*(...) um jovem rapaz ao qual a natureza lhe concedera as virtudes mais doces. Sua fisionomia anunciava sua alma.*”

Na citada metáfora, Voltaire dá um sentido figurado, às qualidades de Cândido, se utilizando de outras palavras e conceitos para designar algo que tem, para ele, um significado associado. O conceito de “ternura” é expresso através das palavras “virtudes mais doces”; e a expressão “uma fisionomia que anunciava sua alma”, pode significar que seu rosto delatava sua bondade.

Essas correlações dependem das percepções dos sentidos, entre eles o da visão e o do paladar, sem os quais não se poderia associar uma característica presente na expressão do olhar à doçura do açúcar. Para as pessoas com deficiência visual, a

descrição junto ao tato, ampliará o conhecimento das expressões e, portanto, as possibilidades de se correlacionar os conceitos advindos do sentido da visão.

Os sentidos são fontes de conhecimento, o modo como os utilizamos, modificam o modo de ver as coisas e produzem verdades relativas. Considerando essa questão no estudo da “Carta sobre os cegos”, alguns cegos congênitos, disseram que o sentido da visão não lhes fazia falta, (pois nunca o tiveram) e que, portanto, um erro de juízo, (um olhar equivocado) ou uma formulação de uma metáfora, não dependeria somente da visão, mas das percepções fornecidas pelos outros sentidos. Neste momento a acesso às informações visuais por meio de descrições, os auxiliariam a elaborarem, ou não, correlações dos conceitos.

- Mas cabe a pergunta - Até onde se poderia distinguir exatamente, se um equívoco de observação pode ser atribuído exclusivamente ao sentido da visão?

A sensação de estar equivocada esteve presente durante toda a leitura de Cândido e é ela que leva à reflexão. Talvez esta sensação seja decorrente do fato de ver o sofrimento de Cândido ser encarado, por ele, com grande ingenuidade, e abusando da metáfora, com um otimismo cego e doentio. - De onde viria tanto otimismo?

A forma pela qual Cândido sente e percebe a realidade, nas diferentes situações, não parece ser real, mas modificada, talvez até deformada, por uma tendência ou vontade de ver tudo a sua volta com bons olhos, como seu mestre de filosofia, Pangloss, o ensinara. Em algumas situações, as palavras, decorrentes da interpretação do olhar, designavam um significado quase alheio à situação de fato.

Na “*Carta sobre os cegos*”, os termos utilizados pelo cego de Puilsaux, se adequam a um juízo das coisas, que não foi concebido pela experiência do olhar, mas, pelas descrições dos que veem, aliadas a seus sentidos. Mas para Cândido não, seu modo de ver estava contaminado, apesar de enxergar com seus próprios olhos.

- Onde estaria sua autonomia intelectual para emitir seus próprios juízos sobre as coisas do mundo?

A resposta poderia ser de que, Cândido, apesar ter todos os sentidos, não tinha autonomia para julgar por si mesmo. Julgava sempre pela lente de Pangloss.

Em situações fora do contexto de Diderot e Voltaire, algumas questões relativas às pessoas que não enxergam levam à reflexão sobre a formação dos juízos das pessoas cegas sobre alguém que acabam de conhecer. Pode-se pensar que, algumas delas, pelo fato de não enxergarem e não terem a “interferência” da visão, conseguem ter uma impressão mais verdadeira do que a pessoa é, porém, essa ideia é equivocada.

Estendendo a questão do acesso à fisionomia para o problema do juízo pré-estabelecido, (preconceito), sobre pessoas de raças diferentes ou com atribuições de juízos como feias e bonitas, por exemplo e, considerando também o fato de que, as pessoas com deficiência visual podem construir juízos de valor, a partir de descrições dos que veem, cujos valores morais estão por vezes, intrínsecos às descrições estéticas, surge a pergunta: de que maneira se daria a distinção entre a essência da pessoa e o que ela parece ser? Essência e aparência são tão facilmente distinguidas pelos que veem? Como se estabelece o preconceito às questões de raça e cor das pessoas?

Quando uma pessoa que não enxerga conhece alguém com uma cor ou raça diferente da sua, elas se relacionam com ela pelo que “realmente são”, pelas ideias proferidas, pelo modo que falam, pela postura, pela energia do corpo, pelo som da voz, pelo perfume exalado, pelo toque, pelas impressões.

- Nesse momento, a pessoa que não enxerga estaria mais próxima de conhecer a essência do outro, do que daquelas que enxergam? A pessoa que não enxerga não estaria conhecendo o que o outro é, independente de sua aparência, a partir de seus sentidos mais desenvolvidos? A desconexão do olhar não seria, de certa forma, um recurso para melhor sentir, perceber e conhecer? Não é bom fechar os olhos no momento do beijo?

O termo “essência” da pessoa pode não ser o mais adequado. Poderia ser “o íntimo” da pessoa ou, “a natureza”, aquilo enfim, que não está externamente exposto e que deve ser buscado por todos os sentidos.

Diderot e Voltaire exploram as metáforas óticas. Na *Carta*, Diderot pergunta ao cego de Puisaux o que ele entende por um espelho, e a resposta é: “*Uma certa máquina que põe as coisas em relevo longe de si mesmas*”. A partir disso, o autor afirma que, a vista é uma espécie de tato que se estende apenas aos objetos diferentes de nosso rosto e afastados de nós. Afirma que o tato dá às pessoas apenas a ideia do relevo e por isso, o espelho é “*uma máquina que nos põe em relevo fora de nós mesmos*”.

Voltaire explora a questão dos vários olhares e afirma que cada um vê coisas diferentes a partir de seu modo de olhar. Durante a interminável viagem de *Cândido*, o autor cria metáforas da ingenuidade, da pureza, da esperança, da paura, do tédio, do amor, e chega a levar o leitor a um questionamento sobre a veracidade daquela viagem, se ela realmente existe, se não está apenas no imaginário.

Na busca de relações entre a *Carta sobre os cegos* e *Cândido*, aflora-se o questionamento acerca das coisas que não se veem, daquelas que estão além da natureza, da física, e que, de acordo com alguns filósofos, estão no campo da metafísica, como por exemplo, a fé em um Deus.

- Seria mais fácil, para as pessoas com deficiência visual, ter fé e acreditar em Deus? Partindo do pressuposto de que, para essas pessoas, o conhecimento das coisas se dá independente da visão, poderia a fé em Deus ser maior? Seria mais difícil para os videntes acreditar em Deus, visto que, para eles, a verdade é patenteada pelo olhar?

Talvez a fé não se justifique racionalmente e por isso o fato de enxergar ou não, não tenha necessariamente uma ligação com a crença, que pode ocorrer de acordo com uma percepção interna do indivíduo, da necessidade, de sua relação com a natureza, com a cultura ou até mesmo de acordo com uma vontade.

Em relação ao otimismo de *Cândido*, até que ponto de fato, Voltaire conseguiu demolir seu otimismo? Até onde *Cândido* parece não ser mais ingênuo? Quando é que resolve perceber a realidade que está a sua frente e desiste da ideia de acreditar que tudo acontece sempre da melhor maneira possível?

Se o otimismo é enxergar com bons olhos, o que fazia com que Cândido visse tudo de uma só forma? A ingenuidade, a bondade ou a vontade?

Se Cândido se sentia feliz em meio ao caos, mesmo o vendo a seu redor, é por que a maneira que lidava com o sofrimento, não permitia que ele se privasse da felicidade. O juízo das percepções determinava o modo de ver o mundo.

Diante dessa questão, algumas pessoas com deficiência visual afirmaram que a falta da visão não lhes impede de estabelecer relações de metáforas, desde que tenham apreendido conceitos importantes para aquela correlação de sentidos. Para os que veem, a formulação de uma metáfora ótica está na capacidade do intelecto de correlacionar conceitos apreendidos pelas percepções dos sentidos. Para os que não enxergam, ocorre da mesma forma, porém, para a ampliação de alguns conceitos são necessárias as descrições feitas pelos que veem.

Os sentidos seriam, por assim dizer, a fronteira entre o olhar e o real e, aquilo que julga a beleza das coisas, é o juízo das percepções que é estabelecido tanto pelos que veem como por aqueles que não veem.

Voltaire destrói o otimismo, nas palavras da velha exausta e diz que amar a vida é uma fraqueza ridícula. Utiliza a metáfora “*Agradar a serpente que nos devora até que nos coma o coração*”, para dizer, numa hipotética tradução, que a vida é uma ameaça, um fardo que temos que suportar, no qual somos obrigados a nos manter vivos, numa vida que nos consome em sofrimento, até a morte.

Para Diderot, a natureza tem como origem o caos, e afirma: “*Somos caos permanente em busca de ordem, conseguindo apenas, resultados transitórios*”. Não se pode afirmar o lugar que o otimismo ocupa em Diderot. As experiências de sofrimento de Cândido, durante a viagem, o levam ao aprendizado de que, “*Não há efeito sem causa. Tudo está encadeado necessariamente e ordenado para o melhor possível*”. Mais tarde, após o enforcamento de seu mestre Panglos, Cândido, depois de ser açoitado, ficar preso, assustado, desorientado, ensanguentado, palpitante, dizia a si mesmo: “*Se é aqui o melhor dos mundos possíveis, o que são os outros?*”

Nesse momento, Cândido percebe o inferno que está vivendo, e perdendo a ingenuidade, abandona o infundado otimismo.

Voltaire revela sua racionalidade e reafirma seu pessimismo em relação a um mundo melhor quando diz que

Não sucede com a peste o que se verifica com tantas outras doenças, que são a consequência dos nossos excessos. Não foi o deboche que a introduziu no mundo, as Frinéias, as Laís, as Floras e as Messalinas não foram atacadas por ela; nasceu nas ilhas onde os homens viviam na mais completa inocência, e daí se espalhou pelo Antigo Mundo. Se algum dia foi possível acusar a natureza de desprezar a sua obra, de contradizer os seus próprios planos, de agir contra os seus fins, foi nessa ocasião. É então este o melhor dos mundos possíveis?

A leitura de *Cândido* é importante para se sentir distante das certezas e perceber que é a dúvida que provoca a busca contínua por novas possibilidades.

5.4. Tratado sobre o Belo e Ensaaios sobre a pintura - reflexões para aqueles que não veem: uma investigação sobre a natureza do belo para as pessoas com deficiência visual

De acordo com Diderot, entre os homens, as coisas sobre as quais mais se falam são frequentemente aquelas que menos se conhecem, como por exemplo, a natureza do belo.

Nessa investigação, uma das questões importantes para se refletir é, entre outras, se o belo é algo absoluto ou relativo. A partir dessa discussão, dá-se início a outra reflexão, a saber, sobre a natureza do belo para as pessoas com deficiência visual.

Supondo-se, por exemplo, que o belo seja algo absoluto, a afirmação seria igualmente complexa tanto para as pessoas com deficiência visual quanto para aquelas que enxergam, isto é, considerando-se o olhar como um dos critérios para tal julgamento, ele seria igualmente válido para um estudo que se destina àqueles que não veem?

Deve-se considerar que um indivíduo privado do olhar tem todos os seus outros sentidos, que reunidos, formam juízos sobre as coisas do mundo, assim como acontece com os que veem. E se a visão é uma fonte de conhecimento para os que veem, é importante pensarmos que, para os cegos congênitos, a visão e o olhar assumem outra perspectiva, pois apesar deles serem privados desse sentido, sempre construíram seus conceitos de modo próprio sobre as coisas do mundo. Desse modo, haveria uma tendência em se pensar que uma análise da noção de belo poderia ser feita igualmente, para aqueles que têm e não têm deficiência visual, visto que, o que conta não é a visão pura, mas a forma de ver, o olhar, e por conseguinte, o juízo que se faz de todas as percepções que o indivíduo possui.

Contudo, não é simples conduzir esta reflexão, pois, se está versando sobre coisas do mundo e objetos, cujas apreensões de imagens e apropriações de conceitos, se deram, no caso dos cegos congênitos, sem o auxílio da visão, mas, por meio dos outros sentidos.

- Existirá um modo de se construir uma argumentação precisa acerca do conceito do belo para aqueles que não veem?

Se para Diderot, o sujeito é o produto do trabalho dos cinco sentidos sobre si mesmo, resultado do tempo de elaboração sobre o corpo e a natureza, pode-se concluir que, cada um olha, sente e julga as coisas de modo próprio, e que o belo é, portanto, relativo, não encontrando uma natureza em si, mas sim, uma consequência da relação do olhar com o objeto olhado. Essa relação se estabelece por meio dos sentidos e das percepções.

Enxergar representa o juízo que se faz das percepções. É por isso que o belo é uma consideração interna do indivíduo, que emerge de suas percepções e não pode, portanto, ser determinado por um padrão universal. Sabe-se que os padrões existem e estão atrelados a um tempo e espaço e os indivíduos são regidos por eles, de uma forma ou de outra.

Para as pessoas com deficiência visual, ver algo significa usar os sentidos para se apreender uma imagem, construir um conceito, conhecer, portanto, nesse sentido, para elas, a relação do olhar com o olhado, (que pode ser pelo tato), se estabelece dentro de um processo muito parecido com aqueles que enxergam: ao se confrontarem com algo, tocam e associam a conceitos já conhecidos ou não, por experiências próprias ou por descrições feitas pelos que veem, imaginam, dão novo significado, formam novos conceitos e estabelecem juízos. Esse processo para se estabelecer os juízos de belo ou feio, está intrínseco no indivíduo, não em sua deficiência.

Buscar algo de belo é buscar algo que agrada a si mesmo, e Diderot perguntaria: “mas isto é belo porque agrada ou agrada porque é belo?”

De acordo com Christian Wolff, (1679-1754), filósofo alemão, discípulo de Gottfried Wilhelm Von Leibniz, (1646-1716), aquilo que nos agrada é belo, e o que desagrade é feio. Contrários a esse pensamento, os filósofos Platão (427 a.C. Grécia) e Santo Agostinho (354. África), afirmam que algo nos agrada exatamente porque é belo.

Para os que veem, no primeiro instante do olhar já se tem uma ideia do objeto. Mas para os que não enxergam, (tirando a possibilidade da descrição do objeto, para poder seguir o raciocínio de Platão e Santo Agostinho), somente se conhece ou reconhece um objeto ao tocá-lo, após percorrer uma distância e, por isso nessa forma de conhecer (sem a descrição), somente o toque produziria o conhecimento e somente esse prazer produziria a beleza.

Diferentes são as formas de se conhecer a partir também de outros sentidos como por exemplo a audição e o olfato que independem do toque e do olhar.

Se para as pessoas com deficiência visual, buscar o belo é buscar o prazer, a afirmação de C. Wolff "*isto é belo porque me agrada*", significa que prazer produz beleza, e podemos entender que desse modo, o belo pode ser encontrado da mesma forma entre as pessoas que enxergam e as que não enxergam. Mas, no caso da afirmação "*isto agrada porque é belo*", ou seja, a beleza produzindo prazer, não seria necessário que, a pessoa com deficiência visual já tivesse introjetada dentro de si uma determinada noção de beleza, para que então sentisse o prazer?

De que maneira as pessoas que enxergam podem ter a experiência do não enxergar e dessa forma de concepção do belo? Como comparar as formas de construção de um juízo sobre o qual o olhar parece ser predominante?

A beleza não é somente vista, ela é também sentida por meio de percepções dos sentidos. O juízo dessas percepções será determinante para a definição particular do belo para todo o indivíduo, que enxergue ou não.

Francis Hutcheson, professor de filosofia moral na Universidade de Glasgow, Escócia, em seu Ensaio "Investigação sobre a beleza, ordem, harmonia e desígnio" (1725), substituiu a pergunta "*O que é belo*" pela "*O que é o visível*" a partir de outro problema na definição da natureza do belo, a saber, se as possíveis características do belo, podem ser distinguidas daquele sentimento de prazer, que seria apenas um efeito experimentado em sua presença.

As ideias de F.Hutcheson elevam ainda mais o debate sobre as questões que envolvem a noção do belo, não somente no sentido de que as percepções internas podem gerar prazer e desprazer, associando-se à beleza das coisas, mas também de que, não se sabe exatamente qual escala de valores a visão assume, quando se pretende entender a construção do conceito de belo para a pessoa que não enxerga.

A respeito do que é visível, a cor é uma convenção que só pode ser reconhecida visivelmente. Se determinada cor é ou não bela, dependerá do prazer que gera ou do juízo que se estabelece, o que podemos chamar de gosto. Não existem características visíveis no belo, pois ele não existe em si, o que aumenta ainda mais a dificuldade em se

fazer essa distinção, pois não temos como saber exatamente até onde as possíveis características do belo são fornecidas por alguém, de modo desprovido do prazer. O sentimento de prazer poderia estar, talvez, misturado nas possíveis características do belo. O visível, para Hutcheson, é tudo aquilo que é percebido pelo olho, a distinção das coisas belas é feita a partir de um sexto sentido, a faculdade do "sentido interno do belo". - Seria essa faculdade então capaz de fornecer juízos independentemente dos outros sentidos?

Os sentidos internos são, para o autor, “*determinações da alma em agradecer-se ou desagradar-se com certas formas ou ideias, quando ela as considera*”. Seguindo esse raciocínio, poderia-se dizer que, as determinações da alma geram prazer ou desprazer, distinguindo desse modo, se algo é belo ou feio.

Ainda citando o autor “*Todos os homens tendem a encontrar beleza nas figuras, assim como sentem dor diante de um fogo intenso, ou prazer em comer, causado pelo apetite*”. De acordo com a teoria de Hutcheson, se todos os homens possuem a faculdade do *sentido interno do belo*, que são “*determinações da alma em gerar ou não prazer*”, encontrar o belo não dependerá então da reunião dos sentidos, mas somente dessa faculdade, que distingue o belo do feio.

Diante de teorias diversas, retomaria a questão inicial, a saber, “Supondo-se, que o belo seja algo absoluto, a afirmação seria igualmente complexa tanto para as pessoas com deficiência visual quanto para aquelas que enxergam, isto é, considerando-se o olhar como um dos critérios para tal julgamento, ele seria igualmente válido para um estudo que se destina àqueles que não veem?

Creio que as diferenças, logicamente existem, porém, encontrar a beleza das coisas não se reduz somente a uma reação física do corpo, diante do prazer. A beleza não é universal, nem para os que enxergam, nem para as pessoas com deficiência visual. Ela não existe em si, mas para cada indivíduo que carregue dentro de si a vontade do olhar. E o que a vontade do olhar pede é a percepção que se dá por meio de todos os sentidos.

5.4.1. Breves ideias sobre o artista e sua natureza, à luz do *Tratado Sobre o Belo e dos Ensaaios Sobre a Pintura*

De acordo com Diderot, "toda forma, bela ou feia, tem a sua causa e não existe um ser somente que não seja como deve ser, pois a natureza não faz nada de incorreto".

Após descrever as deformidades que ocorreram no rosto e corpo de uma mulher que perdeu os olhos na juventude, Diderot indaga: "Credes que a deformidade tenha se encerrado no oval? Credes que o colo tenha ficado inteiramente ao abrigo disso? E as espáduas e a garganta"?

Diante dessa afirmação, o autor afirma que aos nossos olhos sim, mas se fosse a natureza a responder, ela diria "Este é o colo, as espáduas e a garganta de uma mulher que perdeu os olhos em sua juventude", pensamento que distingue e separa, de certa forma, a natureza da alma, de uma suposta verdade do olhar.

"Pelo semblante de uma parte do corpo, a natureza sabe o que acontece com sua alma. A cor, a luz, o brilho, revelam toda tensão ou calma na pele e nos músculos. A alma imprime no corpo sua natureza febril." Seguindo esse raciocínio, no caso do artista, talvez possamos pensar que ocorra nele um movimento de dentro para fora e certo mergulho dentro de si que dilacere os corpos para que possam, neles mesmos, ser revelados.

Nem sempre nossos olhos são capazes de perceber as nuances. Temos o hábito de ver superficialmente, mas a natureza pulsa e está ali, severa e gentil, para denunciar a exatidão das coisas. O artista também está presente e enxerga por detrás dos corpos. Capta a natureza, que por demais senti-la e observá-la, acaba por mimetizar-se a ela. Libertou-se, enfim, da realidade e seu olhar nos parece como o de um louco. Diderot diz "Louco não é aquele que perdeu a razão, mas que ampliou os limites da razão para além das possibilidades humanas". Na perspectiva do autor, a natureza, o louco e o artista estão por vezes além do que possamos compreender. Talvez o olhar das pessoas que não enxergam não se aproxime exatamente do olhar da natureza e nem ao olhar dos videntes. Como saber?

Embora as pessoas com deficiência visual estabeleçam seus juízos da mesma forma dos que veem, por meio de suas percepções, elas não contam com o impacto da visão, e não se pode dizer que à primeira vista, isto é, no momento em que estivessem diante daquela mulher sem os olhos, elas se comportariam da mesma maneira que os videntes.

- O julgamento dos que veem seria mais rude, apenas pelo fato do olhar ser imediato?

Em um primeiro momento, a pessoa que não enxerga estaria mais próxima da complacência da referida natureza, que percebe sem fazer juízos, do que daquela outra natureza que repara nos músculos tortos? Como podemos dizer que a natureza não faz juízos, se por vezes parece bondosa e outras, tão cruel? De onde vem a necessidade humana de atribuir à natureza uma vontade própria?

Para Diderot, a natureza não faz nada de incorreto (de acordo com Goethe, a palavra incorreto deveria ser substituída por inconsequente), porém, visto que ela é por vezes cruel, e que crueldade não é um sentimento correto, de que maneira poderíamos pensá-la?

Pode-se considerar a natureza de diversas formas, ou como um criador, pelo qual sempre o responsabilizamos de tudo, ou como acaso, o destino, ou uma verdade absoluta detentora do poder sobre todas as coisas, nesse caso, novamente aparece a figura de alguém.

De qualquer modo, quando Diderot afirma que “toda forma, bela ou feia tem sua causa, e que de todos os seres que existem, não há um que não seja como deve ser”, ele, de certo modo, afirma que a natureza é perfeita porque existe uma razão para que todas as coisas sejam aquilo que são.

O autor diz que se as causas e os efeitos fossem evidentes para nós, o melhor a fazer seria representar os seres tais como são; e que nossa satisfação seria maior, à medida que fizéssemos na arte uma imitação perfeita e semelhante às causas.

Para Diderot, uma incompreensão da natureza das coisas, com nossas pobres regras de convenção e nossa ignorância, promove um olhar viciado, que leva o homem “a jogar a mais perfeita produção de arte a mil léguas da obra da natureza”. O autor se refere a isso como “consequências de uma inconsequência insensível” e continua “O artista não deve sujeitar-se às proporções recebidas, essas não se mantêm contra o despotismo da natureza”. Ele diz que a natureza tem um poder absoluto e autoritário sobre as coisas que cria, e ela é cruel quando revela a plenitude do belo e do bruto e cabe ao artista denunciá-la, pois, esse é o seu papel.

Diderot afirma que, assim como a infância, a velhice é uma caricatura, e no intervalo dessas duas idades é que o artista se sujeita à precisão rigorosa do traço, que dentro ou fora, produz beleza ou defeito. Ele critica o estudo do modelo da escola e o tempo em que os alunos ficam na academia a desenhar segundo um modelo e diz que são anos desperdiçados, nos quais a verdade natural é quase esquecida, e a imaginação fica apenas com uma memória de posições de figuras falsas, ridículas e frias.

As referências e comparações sobre essas figuras falsas ou frias podem também ser pensadas pela pessoa que com deficiência visual que tenha tido acesso à arte da pintura. O texto do autor sobre os traços e a pintura pontua a discussão sobre a questão do modelo nas artes.

Diderot diz que sempre que o artista pegar seus lápis ou pincéis, os maçantes fantasmas serão despertados para então se fixar na tela. Um dia um aluno lhe disse: “Meu Deus, livrai-me do modelo”, como se implorasse para que conseguisse, num processo de autoesvaziamento, criar a obra de arte.

O autor afirma que nos quadros encontram-se meras figuras acadêmicas, que se impõe apenas pra aqueles a quem a verdade é estrangeira. Ele pede aos jovens artistas que procurem os jardins, as ruas, os mercados como modelos, pois ali estão as ideias justas do verdadeiro movimento, nas ações da vida. *“Os alunos devem buscar diferentes modelos e observar neles os acidentes que a maneira de viver, a condição e a idade introduziram nas formas”*.

A memória, num certo sentido, tolhe do artista a verdade do modelo, assim como a liberdade dos traços e do olhar.

Diderot em “*Minhas Pequenas Ideias Sobre a Cor*”, diz que o desenho dá aos seres a forma, e a cor lhes dá a vida. Descreve o emprego da cor pelo artista como se estivesse dentro dele. Ele diz que o artista olha suas tintas na paleta e as transporta pela ideia à sua tela. Então tateia, maneja, remaneja e atormenta sua cor. A cor verdadeira de um quadro fala tanto ao ignorante quanto ao sábio.

A grande dificuldade para o autor, consiste em pintar a carne, que não é pálida nem mate. É o sangue, a vida que fazem o desespero do colorista, e somente aquele que adquiriu o sentimento da carne deu um grande passo. O verdadeiro colorista é, para o autor, aquele que tomou o tom da natureza e dos objetos bem iluminados e soube dar harmonia a seu quadro.

Diderot critica o “protocoleiro”, que é o pintor que segue as técnicas fáceis, servidor humilde do arco-íris, que se pode adivinhá-lo, pois quando dá cor a um objeto, sabe-se logo a cor do objeto vizinho. Ele afirma que cada paixão tem sua cor, e a desgraça do artista é que, apesar de saber, ver e sentir, não pode satisfazer-se, pois o sentimento o engana sobre o que pode realmente fazer, e conclui “esse é o momento em que o artista está no derradeiro limite da arte”.

Qual a medida da satisfação? Descobrir o desejo, ainda que obscuro? Encontrar na tela parte de si mesmo, ou seu próprio avesso? Perder-se na contemplação?

O momento do prazer é tão fugaz, mas o artista o reconstitui e o refaz na obra de arte. Tatua em nossa memória sua exaltação.

Em *Compreensão Acerca do Claro-Escuro*, Diderot diz que há caricaturas de cor, de desenho, de sombras e de luzes, e todas elas são de mau gosto. Mas se em um quadro a verdade das luzes se junta à da cor, está todo o resto – vícios de ordenação, pobreza de caracteres, falta de expressão – perdoado, ao menos no primeiro instante.

Diderot cita passeios feitos pelos bosques afastados dos Champs-Elisées, em Paris, sob as velhas árvores, no fim de um dia, quando o sol mergulha seus raios através delas: *“Produzem em torno de nós uma variedade infinita de sombras fortes, menos fortes, de partes mais e menos obscuras, iluminadas, inteiramente brilhantes, e se dão então as passagens da obscuridade à sombra, da sombra à luz, da luz ao grande brilho tão suaves e tão tocantes(...)Parece que consideramos a natureza como resultado da arte, e reciprocamente, se o pintor nos repetir o mesmo encantamento na tela”*.

As sombras, de acordo com o autor, também têm suas cores, pois sombras e corpos se refletem uns sobre os outros.

Algumas pessoas com deficiência visual dizem que, as sombras, logo após o sol desaparecer, produzem sobre eles, um efeito produzido não pelo olhar, mas pela sensação de sentir o calor, e subitamente depois, um frio sobre seus corpos. -Como seria para elas essa sensação reproduzida numa obra de arte? Consistiria talvez em uma “instalação artística” na qual uma pessoa de cada vez, se sentasse num chão macio, da maneira que lhe conviesse, e ao som do canto de poucos pássaros, sentisse fontes de calor, e outras de frio, vindas de diversas direções; uma brisa que soprasse junto a um perfume de flores e grama molhada; um leve rumor de folhas ao vento, e tantas outras fontes de prazer. Mas essas formas seriam certamente prazerosas para qualquer um. Este é o ponto: outras fontes de percepção para a apreciação da arte são bem vindas a todas as pessoas, por que o fato de ver, não garante todas as formas de percepção relacionadas à visão. É preciso o exercício do olhar e Diderot nos leva a pensar na arte e nas formas de observá-la.

Em *Um Pequeno Corolário do que Precede*, Diderot pergunta:

"Se o gosto é uma coisa de capricho, e se não há nenhuma regra do belo, de onde vêm essas emoções deliciosas que se elevam tão tumultuosamente do fundo de nossas almas?"

De acordo com o autor, "o verdadeiro, o bom e o belo se relacionam de muito perto". Isso significa que, se eu atribuir ao mar, por exemplo, a qualidade de *bom*, o mar

passa imediatamente a ser, para mim, algo belo e verdadeiro. Segundo Diderot, o prazer crescerá em cada um, proporcionalmente a sua imaginação, a sua sensibilidade e aos seus conhecimentos.

Diderot responde que "o gosto é uma facilidade adquirida por experiências reiteradas, para captar o verdadeiro ou o bom, com a circunstância que o torna belo, e de ser por ele, pronta e vivamente tocado".

O autor considera a experiência cotidiana da vida e o estudo, fundamentais no estabelecimento dos juízos, assim como a sensibilidade. Contudo, admite que possam existir homens com gosto, mas sem sensibilidade, e do mesmo modo outros com sensibilidade sem gosto. Ele critica o homem que julga com pressa e, tantas vezes enaltece, ou desdenha uma obra. Afirma que somente o tempo, o progresso do espírito e da arte e a atenção ponderada concedem à obra de arte o tributo merecido. Desse modo, o autor conclui que o êxito de toda obra de gênio é incerto. Ela está só. Apreciá-la é referi-la à natureza, e para Diderot, somente outro homem de gênio sabe remontar até lá.

O gênio, por vezes, além de seu tempo, pode ter um gosto ainda desconhecido. A origem desse gosto surge do fundo de sua alma e toda alma de artista, assim como sua obra, é num certo sentido, solitária.

Ensaaios sobre pintura, de Denis Diderot, traz uma grande alegria ao nos apresentar um pouco um pouco do artista. Alegro-me ao conhecer esse artista. Parece que a natureza o acolhe e o encobre e ele, por vezes, retorna ao mundo real, para oferecer sua obra aos homens cegos, que não a enxergam. O artista constrói sua própria natureza, reapropria-se de um novo corpo, como se retirasse parte dele de um mundo à parte. Resgata-se. A natureza beija seus pés, pois existe por ele, e retribui esse amor concedendo-lhe a obra de arte. Talvez, somente o artista a veja e somente dele ela não se esconda.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A propósito destas considerações, gostaria de dizer que o gesto de considerar tem um significado importante. Ao contemplar tudo aquilo que foi dito, elegemos alguns pontos e, a partir deste olhar, finalizo esta escrita, não no intuito de somente retomar certos conteúdos, nem mesmo de realizar uma conclusão enfática (deixo esse feito para o leitor, visto que é de cada um a compreensão das coisas lidas), mas também de falar de outras questões que fizeram parte de meu percurso.

Esta dissertação começou há muito tempo, em 1999, quando aprendi que podia falar de cinema para pessoas que não enxergavam. Desde então, comecei a conhecer a imagem periférica do olhar, por meio das leituras de filosofia, das aulas de história do cinema e das sessões de vídeo narrado, numa exatidão que só o tempo traz, para o reconhecimento das coisas do mundo, aqui representadas pelas imagens e pelas palavras.

Ao passar dos anos fui tecendo uma teia de percepções, relações, quereres e, conseqüentemente, conflitos, acerca da audiodescrição, quando finalmente em 2011, um caro professor me disse: “não aguento mais ver você assim com todas essas ideias...eu quero ser seu orientador!” Então pela primeira vez, prestei o mestrado na Unicamp, mas o Milton se foi, antes que eu pudesse começar. Em tempo, percebi que na verdade já havia começado. No ano seguinte, prestei novamente o mestrado e procurei outro professor, que já conhecia e se interessava pelo trabalho de descrever filmes e, então Nuno me acolheu e me orientou nesta dissertação.

Neste trabalho, procurei refletir, em cada capítulo, os temas e suas referentes complexidades, analisando as possibilidades das imagens, das palavras e de suas interlocuções, na busca de uma forma de educação visual, que pudesse conduzir o leitor para fora de si mesmo, para o encontro da arte com o cinema. E para se trabalhar com a imagem, a arte é fundamental porque ela faz o indivíduo se conhecer, se apaziguar, se identificar, escolher e, ao mesmo tempo, entrar no necessário conflito. Nas artes, o conflito tem que durar, a certeza não.

O aprendizado desta pesquisa foi imensurável, pois a investigação sobre o olhar se expandiu para as esferas do cinema, da filosofia, das artes, da poesia, das palavras e das imagens traduzidas. Portanto, poder oferecer, por meio da audiodescrição, diferentes possibilidades de conhecer as imagens do cinema, é também, num certo sentido, libertar o outro das amarras do meu olhar, pois, aumentar o repertório imagético das pessoas com deficiência visual significa fornecer mais elementos simbólicos fundamentais para a autonomia da imaginação. E essa questão é confirmada quando se retoma as palavras de Jean e Emmanuelle.

Jean: Por que será que um diretor refilma uma cena várias vezes, até sair do jeito que ele quer? Eu já vi depoimento de atores que disseram ter que beijar 30 vezes até sair certo. E eu digo: Por quê? Porque é importante.

Emmanuelle: Porque muda. Então é preciso muito cuidado com essa questão. Eu fico pensando que quando você amplia um pensamento, você amplia a autonomia, mas a autonomia de dentro. E quando você amplia a autonomia de dentro, nas mínimas coisas. Eu sei como eu posso me vestir, eu sei em que e quero dar o foco. Eu sei como fazer, porque eu sei pra onde vão olhar.

Eu sei o que eu quero mostrar. Mas eu só sei por que eu aprendi. Não é algo intuitivo, como para quem enxerga. Eu sei que tem muitas pessoas cegas que dizem que a linguagem de câmera atrapalha. É com muito carinho que eu digo que você ir para o mundo do olhar, dá medo. Porque é algo que não se controla. Ir para o mundo do olhar, dá medo porque é algo que não é instintivo. É ao contrário, nosso cérebro se retrai disso; ele se protege porque ele quer se defender. E eu sei que toda mudança gera desconforto. E eu sei que esse desconforto está aliado ao medo, e eu fico me perguntando se de fato te incomoda, ou se te tira da zona de conforto. E se de fato, incomoda, a gente tem até um medo de querer. Porque quando eu vejo para esse mundo do olhar, eu tenho que admitir que exista a autoridade do olhar sobre mim. E de repente eu passei minha vida inteira não admitindo isso. E de repente, agora, eu tenho que entender que um ‘close’ em uma lágrima, pode sim me fazer chorar só por ser dito isso. Mas eu tenho que me abrir pra isso eu tenho que enfrentar o medo e abrir o meu

repertório. E isso significa sair da minha zona de conforto. Isso significa entrar em outra realidade que eu não domino, e que eu nunca vou dominar”.

Esta proposta de uma educação visual não se reduz a uma organização de análise comparativa dos entendimentos sobre um filme, por meio de um ou outro tipo de audiodescrição, mas propõe uma reflexão da pluralidade de percepções sobre a arte. Não se pode mensurar o entendimento da arte cinematográfica, porque um dos preceitos da arte é de que ela não deve servir a algo. Na arte não há comparação, porque no olhar não existe medida, o que a arte pede é a percepção.

No capítulo I, o recurso da audiodescrição foi conceituado e os objetivos e aplicabilidades explanados, destacando-se a importância do acesso aos bens culturais e a importância da desfragmentação das ideias sobre a inclusão no meio acadêmico.

No capítulo II, reuniram-se alguns pressupostos vitais para a audiodescrição no cinema, os quais serviram como base de argumentação para uma proposta de educação visual para a pessoa com deficiência visual no cinema.

Dentro dessa proposta, algumas questões foram consideradas substanciais, como a constante revisão de conceitos dos pesquisadores acerca da AD e suas aplicabilidades, e também a reflexão sobre as formas de roteiro de cinema e audiodescrição, objetivando informar o leitor sobre os elementos fílmicos de um roteiro cinematográfico.

À luz do poeta Manuel de Barros e do filósofo Vilém Flusser, refletiu-se a função da palavra na construção de uma imagem poética e artística no cinema e, novamente, é colocada em questão a ideia de que as palavras talvez não sejam suficientes para a descrição das imagens.

A escola de vanguarda do Construtivismo russo foi selecionada para que o leitor pudesse primeiro, conhecer, e depois, perceber a importância da linguagem do filme para a apreensão de seu sentido. Desse modo, os movimentos de câmera e planos foram incorporados nas descrições do roteiro de AD para que o espectador pudesse ter introjetada em sua mente a linguagem da imagem em movimento.

O capítulo III foi organizado com o propósito organizar um cronograma de aulas do curso de cinema, a partir do conteúdo histórico e de exemplos de filmes representativos com trechos de roteiros de AD.

Os depoimentos dos alunos sobre os conteúdos aprendidos foram determinantes para esta pesquisa, pois demonstraram que a apropriação da linguagem do cinema pode ampliar o repertório imagético de cada um, possibilitando uma maior fruição da arte cinematográfica.

No capítulo IV, três autores foram revelados como fonte de inspiração para um estudo aprofundado sobre o cinema de autor ou de arte e suas possibilidades de audiodescrição. Foram desenvolvidos três ensaios:

“Esculpir o tempo - Esculpir as imagens artísticas do cinema sob o olhar de Tarkovsky”, “*Sonhos* de Akira Kurosawa – Imagens inspiradoras: uma relação entre o belo, a natureza, a loucura e o artista no episódio *Corvos* sobre Van Gogh” e “*Shirin* – A metalinguagem audiodescrita no filme de Abbas Kiarostami”.

No V e último capítulo, a audiodescrição e o cinema foram contemplados pelo viés filosófico, nos comprovando que os conceitos têm sido repensados pela sociedade de acordo com as contingências, em tempos e espaços diferentes e, não deve ser diferente com a audiodescrição, um conceito tão novo, que, ainda em construção, pode e deve ser constantemente repensado e reflexionado.

Quando somos estimulados a conhecer as coisas de um modo novo, ampliamos a maneira de olhar e temos então a possibilidade de enxergar de um modo mais liberto das amarras dogmáticas e das verdades absolutas, descobrimos outras formas de entendimento e com isso construímos novos valores. A valoração do cinema como arte está atrelada à capacidade de libertar o olhar que por sua vez está atrelada a uma postura do indivíduo com a própria vida. Nesse sentido, creio que estar aberto à arte é estar aberto à diversidade das ideias e à diversidade humana. O contrário também é verdadeiro.

Tarkovski disse que A imagem é indivisível e inapreensível e depende da nossa consciência e do mundo real que tenta corporificar. Se o mundo for impenetrável, a imagem também o será.

Espero que ao fim dessa escrita, na consciência de cada leitor, tenha se desenhado um modo de apreensão do real que contribua para a construção de uma memória dos artifícios das imagens no cinema. E que as formas de descrever imagens e imaginá-las sejam tantas a ponto de jamais deixarmos o mundo se tornar impenetrável.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Milton José de. *O teatro da memória de Giulio Camillo*. Cotia/Campinas: Ateliê Editorial/Ed. da Unicamp, 2005.

Cinema-Arte da Memória. Campinas: Autores Associados, 1999.

Notas à margem da memória.s/d.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável* (cinema e pintura) São Paulo: Cosac e Naif, 2004.

BAZIN, Andre. *O Cinema – Ensaio* SP: Brasiliense, 1971.

BERNADET, Jean-Claude. *O que é cinema*. SP: Brasiliense, 1980.

BERNARDO, Gustavo (org) *A filosofia da ficção de Vilém Flusser*. São Paulo: Editora AnnaBlume, 2011.

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

BONOTTO, André. *Bill Nichols fala sobre documentário: vozes e Reconstituições*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2009.

BRAGA, K.B. *Cinema acessível para pessoas com deficiência visual: a audiodescrição de O Grão de Petrus Cariry*. Dissertação de Mestrado em Linguística Aplicada. Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza, 2011.

CANEVACCI, Massimo. *Antropologia do Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

COHEN, Rosa. *Motivações pictóricas na obra de Peter Greenaway*. São Paulo: Ferrari, 2008.

DIDEROT, Denis. *Carta sobre os Cegos – Para o uso dos que veem (1749)*. Guinsburg (org.). Obras I – Filosofia e Política. São Paulo: Perspectiva, 2000.

Tratado sobre o Belo. Guinsburg (org.). Obras I - Filosofia e Política. São Paulo: Perspectiva, 2000.

Ensaio sobre a pintura et Carta sobre os surdos e mudos. Obras II - Estética, Poética e contos. Guinsburg (org.). 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DOSSIÊ CINEMA BRASILEIRO Revista USP nº 19 São Paulo: Edusp, 1983.

EMILIO, Paulo. *Suplemento Literário – Vols. I e II.* São Paulo: Paz e Terra, 1982.

EISENSTEIN, Sergei M. *El sentido del cine.* Córdoba: Siglo XXI, 1974.

EISNER, Lotte H. *A Tela Demoníaca - As Influências de Max Reinhardt e do Expressionismo.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

FLUSSER, Vilém. *A dúvida.* São Paulo: Editora AnnaBlume, 2011.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta.* São Paulo: Editora AnnaBlume, 2011.

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas.* São Paulo: Editora AnnaBlume, 2008.

FLUSSER, Vilém. *Língua e Realidade.* São Paulo: Editora Annablume, 2007.

FRANCO, E.P.C. & ARAUJO, V.L.S. (Orgs.) *Dossiê Tradução Audiovisual In: Cadernos de Tradução.* vol.2, n. XVI, Florianópolis: Edufsc, 2005.

FIELD, Syd. *Manual do Roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico.* São Paulo: Objetiva, 2001.

HUTCHESON, Francis. *Investigação sobre a beleza, ordem, harmonia e desígnio.* Escócia, 1725. *Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue in Two Treatises*, ed. Wolfgang Leidhold (Indianapolis: Liberty Fund, 2004).

HUME, David. *Tratado da Natureza Humana* [trad. Deborah Danowski] São Paulo: Unesp/ Imprensa Oficial do Estado, 2001.

JIMENÉZ, C. *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.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas.* Campinas: Papirus, 1997.

MACHADO, Isabel Pitta Ribeiro. *Revisão Comentada da Carta Sobre os Cegos* In: Revista Brasileira de Tradução Visual Vol. 3, 2010. Disponível em: <http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/viewArticle/49> Acesso em 15 de março de 2015.

A linguagem cinematográfica na audiodescrição In: Revista Brasileira de Tradução Visual, v. 8, 2011. Disponível em: <http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/issue/view/9/showToc> Acesso em 15 de março de 2015.

MACHADO Jr, Rubens Luis Ribeiro. *Migração de conceitos: análise fílmica, ensaio e experiência estética*. Anais do XV Encontro Internacional da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema – SOCINE, 2011.

MASCARELLO, Fernando (org.) *Montagem Soviética* In: *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus, 2006.

MOTA, Livia Maria Villela de Mello; ROMEU FILHO, P. (org.) *Audiodescrição - Traduzindo imagens em palavras*. São Paulo: Secretaria do Estado da Pessoa com Deficiência de São Paulo, 2010.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas, afinal... o que é documentário*. São Paulo: Senac, 2008.

RAMOS, Fernão (Org.) *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art, 1987.

ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da loucura*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a origem da desigualdade entre os homens (1753)*. Col. *Os Pensadores* São Paulo: Nova Cultural, 1999.

Emílio ou da Educação. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel Difusão Editorial, 1979.

Carta a D'Alembert (1758). Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

ROMANO, Roberto. *Diderot, Penélope da Revolução* In: *O caldeirão de Medéia*. Col. *Debates*, [org. J. Guinsburg]. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SADOUL, Georges. *História do Cinema Mundial Vol. I e II*. São Paulo: Martins, 1963.

SMITH, Adam. *Teoria dos Sentimentos Morais*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

TARKOVSKY, Andrei. *Andrei Rublev, roteiro*. São Paulo: Martins Fontes, s/d.

VOLTAIRE. *Cândido ou O otimismo*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

VILARONGA, Iracema. *O Potencial Formativo do Cinema e a Audiodescrição: Olhares Cegos*. Dissertação de mestrado. Salvador: Universidade Estadual da Bahia, 2010.

XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

YATES, Frances. *A Arte da Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1988.

SASSAKI, Romeu Kazumi. Site Bengala Legal: <http://www.bengalalegal.com/nada-sobre-nos>

ANEXOS

Anexo 1. Transcrição de depoimentos de alguns alunos que participaram do Curso de cinema, Jean Braz e Emmanuelle Alkmin

Vídeo 1

Bell: Eu queria que vocês fizessem algumas considerações finais após a gente ter feito algumas aulas de história e linguagem cinematográfica; algumas considerações no que diz respeito à importância da linguagem cinematográfica, da terminologia cinematográfica, estar presente em um roteiro de audiodescrição de cinema.

Jean: O audiodescritor precisa reconstruir, de certa forma, todo o roteiro que começou inicialmente nas filmagens. Então, ele precisa começar a desconstruir todo aquele roteiro para que ele então possa passar o que ele está vendo ali. E como que ele faz isso? Utilizando-se da linguagem cinematográfica. Por meio da linguagem cinematográfica, é que ele vai conseguir construir esse roteiro de uma forma inteligível para a pessoa que vai fazer uso do recurso de audiodescrição.

Emmanuelle: A gente não enxerga, e a gente está diante de uma arte que é só visual, quer dizer, é extremamente visual. O cinema conta histórias de uma maneira visual. Então eu acho que a audiodescrição faz essa intersecção de mundos. E isso é muito sério. Como você faz essa intersecção? Quando se fala do roteiro, baseia um pouco nessa intersecção de mundos. Porque como eu trago alguém que não é visual, que falta exatamente o sentido que a arte prioritariamente usa para se mostrar esse mundo do cinema. Quando a gente fala em audiodescrição de cinema, pra mim tem que estar muito bem claro: nós estamos em um mundo em que nós não temos a autonomia plena, ou quase nenhuma, para absorção, para a apreensão e para a percepção dessa arte. Eu fico pensando, por exemplo, em me colocar na Rússia. Eu não tenho noção do idioma russo. A gente não consegue trabalhar com a lógica do idioma. Pra mim, quando falamos de audiodescrição de cinema, a gente está exatamente diante de um idioma desconhecido e que eu não tenho base. O áudio, o texto, a apreensão de ideias, Ok: preservada. Eu uso os sentidos que eu tenho; eu uso a apreensão da realidade que eu tenho. Mas essa questão do visual, pra mim é importante. Então quando eu falo disso, eu acho que eu tenho que voltar um pouquinho e deixar isso muito claro.

Jean: Por que a questão do visual é importante? Por que eu preciso entender e conseguir me comunicar com as outras pessoas, e nem sempre o meu mundo (se é que eu posso chamar de mundo, porque eu considero que não existem dois mundos. Todos nós estamos inseridos no mesmo) eu tenho contato só com a pessoa que enxerga. Eu tenho contato, e o meu contato maior, é com as pessoas que enxergam. E eu preciso compreender esse universo; eu preciso entender e saber como as coisas acontecem através de um sentido que eu não tenho. E como que eu vou conseguir entender e compreender esse universo pra que eu consiga comentar um filme, pra que eu consiga comentar uma peça de teatro? E quando eu digo “comentar”, eu preciso comentar com os mesmos elementos que uma pessoa que enxerga tem. Eu preciso usar dos elementos de posicionamento de câmera, porque como nós vimos no curso, a câmera é o olho do espectador. Então, se esse olho é a câmera que transmite essa sensação, é a câmera que dá essa ideia. Porque sem ela não seria cinema, seria uma radionovela. E como eu vou entender esse universo, se eu nunca enxerguei? Quem vai me passar isso de forma clara? Como vai chegar até mim essa noção? Ela precisa chegar de forma bem construída. Porque uma coisa é a descrição de uma imagem de um quadro. Outra coisa é você, além de descrever, me dar elementos que eu não tenho que vão me fazer entender isso. E você só vai conseguir me fazer entender isso, se você souber descrever com propriedade. E pra que você tenha propriedade, você tem que, no mínimo, entender do assunto que você está falando.

Vídeo 2

Emmanuelle: Tem um monte de Romeu e Julieta sendo refilmado, e o que muda? Muda a abordagem, não só de conteúdo, mas também a abordagem imagética pura. E como eu estabeleço a abordagem imagética pura? É entendendo a linguagem, entendendo um posicionamento de câmera, entendendo qual é o plano, qual é a tomada, o que a gente está querendo dizer com aquele foco daquela imagem. Exemplo disso, claro, é a Bruxa de Blair, por exemplo. Como eu entendo a Bruxa de Blair, sem saber o posicionamento de câmera? A mágica daquele filme é o posicionamento de câmera, porque o texto do filme é um texto pobre, que combina com qualquer outra questão do terror. Então o que muda? Muda exatamente a tomada de câmera. – Se eu não sei isso, o que o filme traz para mim? – Como que eu apreendo isso? Como que eu discuto isso, mas acima de tudo, como eu digo que eu vi um filme?

Porque a questão do cinema é muito clara. Eu não posso dizer que li um livro, que me coloca em qualquer pé de igualdade com uma pessoa que tenha condição de ler; Eu não posso dizer ‘eu escutei aquela música’, que me coloca em qualquer condição de pessoas que conseguem escutar aquela música e apreende-la; mas no cinema, eu tenho que dizer ‘eu vi o filme “x”’, e isso é muito sério. Eu não tenho como dizer que eu vi o filme ‘x’, sem que a audiodescrição traga pra mim “Como eu vi” e o ‘como eu vi’ é a linguagem cinematográfica, é onde está a câmera, é ‘de onde eu vi’. É ‘onde eu estava quando eu vi’, e esse Onde eu estava quando eu vi, é o posicionamento de câmera. Se tem esse fascínio pra pessoa que enxerga, ou eu apreendo ele, ou eu não vou ser fascinada pela arte do cinema.

Bell: Eu queria saber o que vocês acham da utilização da terminologia da linguagem cinematográfica no roteiro de audiodescrição; se isso incomoda, (porque incomoda muita gente), então será que eu posso dizer ‘câmera mostra de baixo para cima’, ou se não, ‘vejo do ponto de vista de João’, enfim. Isso incomoda muito vocês?

Jean: Olha, eu não preciso nem ir muito longe pra dizer o seguinte: a questão da terminologia é uma coisa que está presente no nosso dia a dia, ou seja, no dia a dia de qualquer um. Se hoje você pega um celular, por exemplo, você tem o zoom. E aí, o que é um zoom? Da onde veio essa terminologia? Da onde veio esse plano? Como se dá esse ‘tal’ de zoom? Então essa terminologia está presente hoje. Não tem como eu ignorar uma coisa que não está mais só no cinema, ela faz parte do meu dia a dia seja no meu celular, seja em uma câmera qualquer. Então eu tenho que entender o que é essa terminologia, mais até do que você que enxerga. Porque você vê o zoom e você está vendo o que ele faz, onde ele aproxima. E eu? Então essa terminologia vai me fazer associar o que você está mexendo, com o que está acontecendo. Então eu a considero de extrema importância, porque é ela que me aproxima da realidade. Se eu quero ser, de fato, incluído, eu preciso entender e saber o que está acontecendo. Eu preciso sustentar esse meu entendimento.

Emmanuelle: Por que a gente, no dia a dia, escolhe ou tirar uma selfie ou pedir pra alguém tirar uma foto? Como eu faço essa escolha? Por que tem dias que eu estou no restaurante e quero tirar uma selfie, e em outro dia eu peço para tirarem uma foto?

Bell: Porque muda o olhar do expectador. A selfie é ‘você sobre você’.

Jean: E quais detalhes você vai conseguir tirando uma foto de você, e quais você vai conseguir se a foto for tirada por outra pessoa? Então a partir do momento que eu decido o que eu quero dessa imagem, eu vou ter que entender o plano da câmera. Porque é através dele que eu vou conseguir passar o que eu quero pra quem enxerga.

Emmanuelle: Eu tenho contato com audiodescrição muito menor do que a do Jean, é um contato mais como expectadora da audiodescrição, e eu confesso que é algo novo pra mim. Então quando você pergunta se incomoda, eu tenho que dizer algumas coisas. A audiodescrição é uma intervenção. Eu cresci com o conceito de “apreenda o filme, não pergunte muito, porque você vai se tornar uma criança inconveniente”. Então quando eu estava na sala e perguntava o que estava acontecendo, eles respondiam “presta atenção”. E era isso. Quando se vai crescendo, indo pra adolescência, você muda os filmes que você assiste, então delicadamente, os meus pais também mudaram. Ainda estávamos em uma época de vídeo cassete com legenda. Eu não tinha fluência no inglês. Então meu pai assistia ao filme uma vez e assistir comigo de novo, lendo a legenda (muitas vezes, corrida), e às vezes ele parava para dar uma noção do que estava acontecendo. Porque eu precisava dessa noção. Em “O poder absoluto”, eu precisava saber, por exemplo, que o abridor de cartas tinha caído. Eu precisava saber que o ladrão do filme tinha pego esse abridor de cartas, porque esse abridor de cartas mata o presidente no final do filme. Se eu não soubesse disso, eu não entenderia o filme. Eu precisava saber qual era o plano da câmera que estava dentro do armário, de dentro para fora, mostrando a visão do ladrão. Porque se não, eu não entenderia o filme. Eu já tinha aprendido que não era para perguntar o que estava acontecendo, para não me tornar uma pessoa que exigisse intervenção, que me tornasse inconveniente, mas como aumentou a complexidade dos filmes e do meu contato com a arte extremamente visual, delicadamente meus pais foram se acomodando e entendendo que agora sim, é necessário passar algumas nuances. O resto, que eu prestasse atenção. Que eu desse conta de prestar atenção nos ambientes, na leitura da legenda e do inglês. Então a audiodescrição, pra mim, tem esse caráter de intervenção; se eu pudesse escolher, eu escolheria a mínima intervenção, porque eu fui criada assim; agora, se eu tenho a intervenção, essa intervenção tem que ser útil para que eu consiga estar endo um filme, porque se não, eu não preciso dela.

Jean: E é aí que entra a qualidade dessa intervenção.

Emmanuelle: Exatamente. Que eu consiga entender a nuance do olhar que está dizendo ‘eu te amo’. Que eu consiga entender a expressão de um assassino. Que eu consiga entender um olhar transversal do cara escolhendo a vítima que ele vai caçar em seguida. Porque se não, eu não preciso de audiodescrição. Porque se não, eu não estou vendo um filme. Então é essa a questão. Incomoda? A audiodescrição em si é interveniente. Mas eu escolhi entrar em uma arte que é visual, sem o sentido da visão. Então que essa intervenção seja algo que me aproxime dessa arte. Eu posso estar de frente a uma tela de cinema, eu posso ter entendido relativamente o filme, mas eu não vi o filme.

Jean: Só fazendo uma comparação: por que um ator, quando vai encenar, ele constrói esse personagem por meses, ele vai para o ambiente, ele precisa viver esse ambiente. Claro que não de forma plena, mas se ele se dedicou pra isso, ele vai ter uma noção do que é o personagem dele. E é assim que é a arte como um todo. Eu preciso que a pessoa que vá fazer a audiodescrição tenha noção daquilo que ela está descrevendo. Ela tem que ser conhecedora da terminologia para que ela consiga me dar essa noção do que ela está vendo, e para que ela inclusive consiga eleger o que ela está vendo, de forma a me fazer entender aquela obra de arte, aquela peça, enfim.

Emmanuelle: Acho que dois exemplos que podem ser usados em que a câmera faz muita falta, é a dança final do ‘Dança com Lobos’. Ali fica a música, e o que você vai descrever ali? “Casal dançando e o lobo junto”? (risos) O que é aquilo sem o movimento de câmera, sem o plano, sem a tomada? O que significa aqueles três minutos de música no meio do nada naquele filme? Isso é um exemplo absurdo, porque pra mim, só com a descrição do conteúdo da descrição da cena, não diz nada.

Bell: O que está contando a história é como aquelas imagens foram captadas. Não só o conteúdo da imagem, mas a forma como foi captada. E foi isso que o diretor quis. Ele fez todo o movimento, porque ali estava a autoria de como ele queria mostrar aquela imagem.

Emmanuelle: Exatamente. Ali justificava o nome do filme.

Jean: Eu me lembro que eu tive que assistir a trilogia sobre a revolução francesa, e é impossível você entender aquilo sem uma descrição de plano. Eu me lembro de uma cena que me deixa chocado até hoje, que é quando a moça bate a mão no muro. Ela

pega a própria mão e bate no muro pra arrancar sangue da mãe, porque ela precisava sentir uma dor maior do que a que ela já estava sentindo. Ela vai raspando a mão no muro. E como você vai entender isso sem uma audiodescrição? Olha o detalhe que a câmera pegou pra mostrar a mão dessa atriz pra mostrar que a mão dela ficou toda ralada. O detalhe que a câmera pegou pra mostrar que ali ela estava tendo uma expressão de dor, e que o objetivo dela, naquele momento, era sentir uma dor maior do que a que ela já estava sentindo. Então é impossível você entender um filme desses sem entender o que de fato o diretor quis passar.

Emmanuelle: Eu queria complementar dizendo que a audiodescrição serve como uma ampliação de conceitos. A gente não fala isso categoricamente, mas uma pessoa cega é privada do primeiro instinto, do primeiro sentido que é usado para a defesa. O nosso cérebro sempre usou, desde os primórdios, a visão para a defesa. Nós sobrevivemos até hoje, por conta da visão. Senão tiver nenhum estímulo à pessoa cega, de fazer isso aqui (coloca Jean parado em um lugar), ela não vai ter o estímulo de fazer isso aqui (estica as mãos de Jean à frente dele), porque ela pode se machucar. Então o cérebro retrai, ele está protegendo. Isso é muito sério. Porque pela falta da visão, eu sou impedida de ter contatos com diversas realidades. Então eu não posso estar diante de uma televisão e olhar o mar. Isso pra mim não chega. Eu tenho que ir até a praia. Eu não posso ter ideia do que seja uma lua cheia refletindo no mar. Porque não dá. Mas eu não posso, muitas vezes, ter ideia do que é ter um beijo na boca, porque eu também não vejo o casal do meu lado se beijando. E isso é muito sério. Quando eu venho pra uma aula de audiodescrição de cinema, que conta histórias, que mostram épocas, que criam realidades, que vão da ficção até um documentário, a audiodescrição serve para ampliar conceitos de pensamento. E isso é muito sério. Isso tem que ser dito, porque quando eu pensar, eu vou pensar na imagem descrita, e eu vou conseguir construir outras conceituações. Eu vou entender que eu posso dar um abraço, e que se eu passar a mão nas costas de um jeito, eu estou querendo dizer algo mais, eu estou dando uma licença maior ao meu corpo, por exemplo. Porque eu aprendi isso numa audiodescrição bem feita. Porque não dá pra imitar, não dá pra perceber. E isso é absolutamente exclusivo. Porque quando eu não penso, quando é retirada de mim a capacidade de imitação (e a visão faz isso), eu não tenho condição de estar igual na mesma sociedade. Então quando

eu falo da audiodescrição do cinema, eu estou falando muito mais, eu estou dizendo que é um olhar. Como é um olhar em ‘close’? O que você está querendo ver de mim? Como eu sustento um ‘close’? Muitas vezes na vida prática, um olhar em close te faz abaixar a cabeça. Não se sustenta um olhar desses, mas eu preciso saber disso porque eu estou em um mundo de olhar que eu não tenho acesso. Então se eu tenho uma linguagem cinematográfica observada, eu estou ampliando a capacidade de pensamento visual.

Jean: Por que será que um diretor refilma uma cena várias vezes, até sair do jeito que ele quer né? Às vezes um simples beijo. Eu já vi depoimento de atores que disseram ter que beijar 30 vezes até sair certo. E eu digo: Por quê? Porque é importante.

Emmanuelle: Porque muda. Então é preciso muito cuidado com essa questão. Eu fico pensando que quando você amplia um pensamento, você amplia a autonomia, mas a autonomia de dentro. E quando você amplia a autonomia de dentro, nas mínimas coisas. Eu sei como eu posso me vestir, eu sei em que e quero dar o foco. Eu sei com fazer, porque eu sei pra onde vão olhar.

Bell: Então você tem um repertório imagético da realidade e também do cinema. Porque o cinema é uma percepção da vida também.

Emmanuelle: Eu sei o que eu quero mostrar. Mas eu só sei porque eu aprendi. Não é algo intuitivo, como para quem enxerga. Eu sei que tem muitas pessoas cegas que dizem que a linguagem de câmera atrapalha. É com muito carinho que eu digo que você ir para o mundo do olhar, dá medo. Porque é algo que não se controla. Ir para o mundo do olhar, dá medo porque é algo que não é instintivo. É ao contrário, nosso cérebro se retrai disso; ele se protege porque ele quer se defender. E eu sei que toda mudança gera desconforto. E eu sei que esse desconforto está aliado ao medo, e eu fico me perguntando se de fato te incomoda, ou se te tira da zona de conforto. E se de fato, incomoda, a gente tem até um medo de querer. Porque quando eu vejo para esse mundo do olhar, eu tenho que admitir que exista a autoridade do olhar sobre mim. E de repente eu passei minha vida inteira não admitindo isso. E de repente, agora, eu tenho que entender que um ‘close’ em uma lágrima, pode sim me fazer chorar só por ser dito isso. Mas eu tenho que me abrir pra isso eu tenho que enfrentar o medo e abrir o meu repertório. E isso significa sair da minha zona de conforto. Isso significa entrar em outra realidade que eu não domino, e que eu nunca vou dominar.

Anexo 2.

Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes – Departamento de Multimeios

História, Estética e Domínios de Aplicação do Cinema e da Fotografia. Mestrado II Semestre 2014. Isabel Pitta Ribeiro Machado.

Curso de cinema e linguagem cinematográfica- panoramas

O Surrealismo no cinema. Filme exibido: *Um Cão Andaluz (Un Chien Andalou, 1929)*, de Luis Buñuel e Salvador Dalí.

O Surrealismo como movimento de vanguarda que se desenvolve durante os primórdios da terceira década do século XX e alcança o apogeu em 1933, baseia seus princípios na crença de que existe uma realidade superior, à qual se chega por associações de coisas aparentemente desconexas, ou então, pelos chamados processos oníricos, ou seja, da decifração dos significados enigmáticos que se elaboram nos sonhos. Seguindo esse argumento e admitindo ser a linguagem um fenômeno universal, em que, além das chamadas línguas naturais, congregam-se todos os meios de que se servem os humanos para se comunicar, pode-se dizer que o Surrealismo é, dentre os movimentos principais das chamadas vanguardas históricas – Futurismo, Cubismo e Dadaísmo - aquele que, com mais persistência se entrega ao trabalho de liberar-se dos recalques com que as diversas deteriorações sociais, frutos de conflitos bélicos e desigualdades entre os homens, desvirtuam a essência da linguagem e debilitam, conseqüentemente, sua competência comunicativa no atinente à capacidade que ela tem de expressar, de maneira entranhável, ideias, sentimentos e modos de comportamento.

A firme vontade de eliminar os efeitos mais nefastos desse tipo de deturpação assentava, assim, os alicerces do culto dos surrealistas à expectativa de que o homem também se libertaria de alguns dos fardos que o condenam a uma existência degradada.

Se para os surrealistas da vanguarda, embebidos inicialmente nos postulados do Manifesto de 1924, o homem é um sonhador pertinaz e sempre descontente do lugar em que os acasos da vida o situam, era uma obrigação premente escavar as cristalizações, incrustadas nos processos de comunicação em que o descontentamento fincou suas

raízes, pois uma vez feitas as escavações, viriam à tona substratos responsáveis pelas diversas maneiras de se manifestar essa insatisfação.

Talvez tenha sido inicialmente a pintura surrealista – Dalí, Miró, Magritte e tantos outros – o meio comunicativo mais eficaz para fazer com que emergissem alguns desses substratos.

Os grandes pintores surrealistas acreditavam que limitar a representação das coisas aos moldes formulados pela consciência, era restringir de maneira intolerável a liberdade e, além disso, reduzir a um mínimo insignificante as riquezas e possibilidades significativas da existência.

No cinema surrealista, o permanente compromisso com a restauração da linguagem não é tão somente fruto da deterioração das condições sociais observáveis nos contextos assinalados, mas é também, o resultado de uma “mundividência” em que os signos desempenham um papel central, tanto no desenvolvimento mental quanto no crescimento histórico da consciência.

Fonte: F.Mascarello em *História do Cinema Mundial*

Freud afirma que os sonhos são sistemas de símbolos acumulados e que, por esta propriedade, devem ser interpretados de maneira lógica. Inspirado por estes novos conceitos, em meados dos anos 20, André Breton se desgarra de seus parceiros dadaístas e propõe aos artistas e escritores, ao publicar seu primeiro manifesto do surrealismo, que expressassem o pensamento de maneira livre, espontânea e irracional, externando os impulsos da vida interior, sem exercer sobre ele qualquer controle, inclusive de ordem estética ou moral. O surrealismo, então, se caracteriza por um paradoxo ou um conflito que gera uma nova realidade, a surrealidade.

Os surrealistas, desta forma, passaram a utilizar os sonhos, as fantasias e todo material advindo do subconsciente através do que chamavam de automatismo consciente para a construção de suas obras.

Em *Um Cão Andaluz*, Luis Buñuel e Salvador Dalí justapõem deliberadamente imagens que corriam em seus sonhos, sem qualquer lógica, violando a narrativa clássica. No filme, assim como nos sonhos, há deslocamentos de tempo e espaço. A

ruptura de tempo ocorre através dos inter títulos que no lugar de auxiliar a construção narrativa, destroem-na. Já o deslocamento espacial se faz por um uso oportunista das locações. A rua e a praia ocupam o mesmo espaço fora do apartamento.

Seria muito vago ou deveras subjetivo de minha parte buscar uma interpretação para este filme. De fato, desde seu lançamento todo o tipo de interpretação já foi feita a seu respeito; desde “seu enredo seria uma viagem à mente perturbada de um assassino e as suas confissões traduzidas em imagens” até menções anti cléricas. No entanto, o próprio Buñuel certa vez afirmou que qualquer ideia racional, preocupação estética ou técnica seria irrelevante e descartada. O que acontece, no entanto, é um efeito no qual o espectador busca por sentidos e lógicas, interpretações presas nos valores vigentes.

O único objetivo aparente em *Um Cão Andaluz*, no final das contas, é a busca por uma expressão artística que se refere não ao modelo externo, mas sim a outro, o interno, não condicionado por modelos culturais. Para Buñuel e Dali existe outra realidade, tão real e lógica como a exterior, que é a dos sonhos, da fantasia, dos jogos espontâneos do inconsciente que se desenvolve a margem de toda a função filosófica, estética ou moral. O filme quer transcender o mundo tangível e desvelar aos espectadores um universo até então desconhecido, encoberto pela percepção cotidiana das coisas.

Fonte: Carolina Gesser

O segundo filme de Buñuel, *L'Âge d'Or*, não permite interpretações abstratas, não se presta à digestão dos burgueses; *L'Âge d'Or* é um veneno.

A Idade do Ouro do Cinema: O surrealista Buñuel trouxe com *L'Age D'Or*, uma nova era ao que os pedantes chamam de *cinematógrafo*. Seu primeiro filme já era uma revolução, e por isso, considero *O cão Andaluz* um filme muito importante.

Buñuel é um pivô em torno do qual o cinema pode movimentar-se em direção ao *sensível*. Esse movimento começou com *Cão Andaluz*, tornou-se preciso com *L'Age D'Or*, mas ainda não terminou porque o inimigo continua firme, é difícil de desalojar, de desarmar; serão precisas, sem dúvida, décadas para que Buñuel não seja mais exceção, para que se entre nessa Idade do Ouro do cinema, começada em 1929.

Até então haviam exprimido tanto a realidade como o sonho. Mas a realidade era capenga por que esqueciam de incluir nela, alguns de seus elementos essenciais, como o imaginário e o sonho, e o sonho era ainda mais capenga porque esqueciam que ele não tem nenhuma força ou valor se não está enraizado na realidade.

Para Buñuel, o sonho não é mais *a priori* freudiano; ele não se diferencia mais do cotidiano, ele é; trata-se, numa palavra, de realismo, dessa realidade que contém a surrealidade, da mesma maneira que a surrealidade contém a realidade. As imagens de *L'Age D'Or* são a reprodução exata do que qualquer olho limpo das escórias do hábito pode ver. Depois de Chirico, Ernst e alguns outros pintores, Buñuel, com o recurso cinematográfico, mais rico que a pintura, porque movimento, associação, detalhe e conjunto, ao mesmo tempo, dá-nos “o olho em estado selvagem” do qual fala Breton (in *Le Surréalisme et la Peinture*).

Com seu segundo filme, Buñuel atingiu a perfeição na expressão cinematográfica livre, embora Dalí o tenha considerado apenas uma caricatura de suas ideias, e que o catolicismo era atacado de maneira primária e sem poesia alguma.

Na sequência em que o governador lança a primeira pedra da nova era, explode o tema-mor de Buñuel, um admirável e único apelo ao amor. (...) A passagem do amor à revolta faz-se sem transição para os amantes, porque o amor é, em si, revolta, e mata seus inimigos, os perturbadores do amor, os que o impedem de viver, os chacais do conformismo, que estendem a face esquerda. Há dois campos: os amantes e os outros. Pela própria estrutura da sociedade em putrefação, eles só podem estar face a face, e a sociedade, irritada e aterrorizada pelo amor, com a faca nas costas, porá em movimento todas as máquinas que cospem veneno: altos funcionários, padres, famílias, palavras nobres, policiais, grã-finos.

(...) Buñuel esqueceu todas as regras e compôs o grande poema cinematográfico do *amor delírio*. Assim fazendo, uma linguagem infinitamente mais rica que tudo que aparecera até então se impõe a Buñuel, que desdenhando a horrível *técnica*, sapato muito apertado nos pés de tantos realizadores, inova em tudo. Seu grande tema exigia a destruição de todos os limites, não para voejar graciosamente no céu dos circos, onde as acrobacias gratuitas provocam o entusiasmo dos estetas e dos esnobes, mas para exprimir plenamente as duas palavras mais magnéticas de qualquer língua: amor e

revolta. A revolução cinematográfica foi total. O cinema sempre fora capaz de dizer tudo. *L'Age D'Or* revela isso ao próprio cinema. Sem um só apelo ao que chamam, extasiando-se, de elipses, profundidade de campo, cortes, montagem, etc, o cinema, em toda a sua amplidão, conhecida ou desconhecida até 1930, ofereceu-se ao amor, ao surrealismo. O surrealismo é uma vara mágica que transforma em maravilha tudo o que toca. Outras vieram depois para transformar a expressão em técnica catalogada e selada, mas isso só atira poeira nos olhos dos crédulos.

Nunca até *L'Age D'Or* os cineastas haviam sentido a necessidade de repetição como traço de união de temas. Essas imagens são, em Buñuel, os *leitmotiven* que mantém a unidade do sonho e da realidade.

Jean Maurice Eugène Cocteau foi um artista multitalentoso e multifacetado que alcançou êxito em todas as áreas em que atuou. Foi, especialmente, poeta, mas também dramaturgo, diretor de teatro, pintor, ator, escultor e cineasta.

Além dessas atividades, Cocteau se enveredou também pela música e escreveu libretos para obras de Stravinski, Darius Milhaud, Eric Saria, além de cenários para balé e teatro. Em 1930 escreveu e dirigiu *O Sangue de um Poeta* (*Le Sang d'un Poete*) que revelou um talentoso cineasta, obra que se tornaria representante máxima da corrente poética e surrealista no cinema e que reflete de forma enigmática e metafórica sobre o mundo interior de um poeta, seus medos, obsessões, a preocupação com a morte e as dificuldades da criação artística.

Anexo 3. Roteiro de AD e Link do filme *Cão andaluz*. Luis Buñuel e Salvador Dali. Filme em preto e branco. Link: <http://www.youtube.com/watch?v=WL8IwuYbFwI>

0:48 Tela escura. Aparece escrito: Era uma vez... (0:51)

0:52 Close em mãos que afiam uma navalha ao lado de uma porta de vidro (0:55)

0:55 Um homem olha para baixo com cigarro na boca. Tem cabelos escuros e bem penteados. Volta à cena das mãos afiando a navalha e ele testa cortando a ponta de seu dedo. Corte rápido para o rosto dele sem expressão de dor. (1:08). Ele olha para a navalha. Atrás dele, uma porta de vidro com uma cortina branca translúcida. Ele sai para fora (1:14)

1:15 Agora a câmera, do lado de fora, mostra o homem saindo de dentro daquela sala, já numa varanda com plantas e uma grade de ferro na altura da cintura. (1:21) 1:22 Há pouca luz. Ainda com o cigarro na boca, apoia as mãos no peitoril da grade e olha para cima (1:26)

1:26 É noite. Imagem do céu escuro com a lua redonda e nuvens estreitas vão em direção a ela. Em meio à fumaça do cigarro, ainda olha pra cima. (1:32)

1:33 Close do rosto de uma mulher. O homem abre com a mão o olho esquerdo dela e aproxima uma navalha. (1:37) Corte súbito para a nuvem estreita atravessando a lua. (1:39) Close na navalha cortando ao meio o globo do olho dela. Da parte branca cortada, escorre um líquido gelatinoso sobre os cílios 1:46

1:46 tela escura e aparece escrito: Oito anos mais tarde. (1:48)

Anexo 4. Realismo Poético Francês

O Realismo Poético inicia-se justamente na transição do cinema mudo para o cinema sonoro, o que levou os vanguardistas a se libertarem do experimentalismo e criar uma estética naturalista de crítica à realidade social. A melancolia, a poesia, o lirismo são instrumentos para tratar a imagem naturalista. Jean Renoir, um dos grandes nomes do Realismo Poético, utiliza simultaneamente a ironia e a compaixão ao versar imagetivamente sobre a condição humana, ressaltando a fraqueza dos homens. *Les Bas-fonds*, *La Grande Illusion* (A Grande Ilusão) e *La Règle du Jeu* (A Regra do Jogo) são alguns dos filmes que revelam a sensibilidade e o humanismo propositado na mensagem que Renoir quer transmitir a seu público através de seu cinema engajado. Ele discursa na denúncia do fracasso, da decepção, da tristeza, da fúria que pertencem indistintamente aos homens bons ou maus, todos moralmente instáveis.

O Realismo Poético reaviva o naturalismo apresentando personagens comuns, inspirados nos tipos humanos das classes populares, os ambientando em seus lugares de proveniência – feios e sujos. A temática realista exige um tratamento poético, certo lirismo para chamar à simplicidade da vida os espectadores que esperam algum tipo de entretenimento ou espetáculo. Mas não o têm. Fonte: Natasja Berzoini

De acordo com J.C.Ismael ⁷⁰, não vamos encontrar nas criações daqueles diretores nenhuma obra excepcional e original pela concepção, já que, em sua maioria, refletem a mistura híbrida do naturalismo e do expressionismo literários, bem como mau gosto na escolha dos temas, artificialmente mesclados de poesia.

Após a crise econômica de 1930-1935, a renascença do cinema francês foi marcada pelos nomes de Jacques Feyder, Jean Renoir, Julien Duvivier, Marcel Carné e Jean Grémillon, os quais, de acordo com o autor, apesar de estilos e preocupações diversas, constituíram o que se pode chamar irregularmente de uma escola realista poética. A colaboração dos roteiristas Charles Spaak e do poeta Jacques Prévert foi decisiva para a orientação poética do grupo.

Para Ismael, a obra de Renoir, exceção feita aos excessos do grupo, é a que permanece até hoje com toda a potência e significação originais: *Toni*, *O crime de M. Lange*, *A grande ilusão*, *A besta humana*, *A marselhesa*, *A regra do jogo*.

Jean Vigo - Entre a Vanguarda Francesa e o Realismo Poético

A Vanguarda Francesa, na década de 20, propõe uma experimentação acerca das possibilidades estéticas e visuais do cinema. São, portanto, filmes experimentais inspirados nos movimentos vanguardistas como o cubismo, o dadaísmo e o surrealismo. O escritor e o cineasta Louis Delluc lidera esse movimento numa crítica ao cinema industrial e no sentido de reservar para o cinema um discurso intelectual e de protesto configurado por uma linguagem artística. Os principais nomes da Vanguarda Francesa

70

são: Luis Buñuel - *L'Âge d'or* e *Un Chien Andalou* -, René Clair - *A Nous la Liberté* -, Jean Cocteau - *Sang d'un poète*, entre outros.

A obra de Jean Vigo é compreendida numa transição entre a Vanguarda Francesa e o Realismo Poético, entre o cinema mudo e o cinema sonoro. Vigo vive em Paris nos anos 20, na época de ouro do surrealismo, mas não se vê diretamente influenciado pelo manifesto de André Breton. Identifica-se com a proposta de *Un Chien Andalou* e de uma maneira indireta e mais pessoal do que artística é inspirado pelos ideais, tomados pelos surrealistas, de liberdade, de antiautoritarismo e de repúdio ao academicismo. O seu primeiro filme, um curta-metragem mudo de 27 minutos, *A Propôs de Nice*, é considerado na esfera da experimentação vanguardista, assumindo a discussão estética do movimento. Vigo estrutura seu discurso sob o signo do grotesco, do carnal e da morte.

Zéro de Conduite, um média-metragem de 1933, também se dá no contexto da Vanguarda Francesa por ser uma evidente crítica à ordem social vigente e aos bons costumes no ideário do surrealismo. *Zéro de Conduite* é um grito contra o autoritarismo, envolto numa simbologia lírica e satírica. Grito esse que foi calado até 1945, quando finalmente foi permitida a sua exibição. No entanto, toda a rebeldia que *Zéro de Conduite* manifestava já estava descontextualizada historicamente e tinha seu autor morto e sem memória, assim o filme foi perdendo o seu furor e o seu sentido primeiro, uma denúncia corajosa à época da diligência militar. A maior parte dos críticos da época se manifestou num tom de melancolia e decepção em relação à tardia exibição de *Zéro de Conduite*:

"Enfim autorizaram a exibição pública de *Zéro de Conduite*. Já não era sem tempo. Talvez até já seja tarde demais. Os anos passaram. O filme envelheceu e a dinamite que ele continha não explode mais. Não, a esperada revanche não acontecerá. Não sei mesmo se, para a memória do querido e saudoso Jean Vigo, morto antes de poder realizar uma obra que se prenunciava notável, não teria sido melhor guardar apenas na lembrança este filme que, na época, fez estremecer a boa educação da Senhora Censura (...)"

Depois de *Zéro de Conduite* (1933), Jean Vigo dedica-se ao que viria a ser o seu último filme *L'Atalante*. O roteiro, escrito por Jean Guinée, conta uma história de amor de

forma muito banal e com elementos muito clichês, inclusive para a época e principalmente para o gênio singular e inquieto de Vigo. Mas o cineasta francês consegue transformar uma história tradicional de amor, misturando sonho e realidade, crítica social e lirismo evitando instintivamente todo e qualquer sentimentalismo. L'Atalante aproxima Vigo do Realismo Poético de René Clair por quem tinha uma grande admiração.

Jean Vigo entende o sentido verdadeiro do Realismo Poético e o exerce em L'Atalante como ninguém. Ele leva à tela uma crítica social sob a visão mais pura da poesia e revela sua qualidade estética na consciência translúcida de sua exposição.

O movimento francês ainda revela ao cinema, nomes e obras como Marcel Carné com *Le Quai des Brumes* (Cais das Sombras) entre outros, Julien Duvivier com *Um Carnet de Bal* (Um Carnet de Baile).

Anexo 5

Neorrealismo Italiano - *Roma cidade aberta*

A Guerra, Matriz do Neorrealismo

Com a exibição de *Roma cidade aberta*, em setembro de 1945, o cinema passa a ocupar um papel de destaque na cultura italiana do pós-guerra. O protagonista desse renascimento cinematográfico é o neorrealismo.

Luchino Visconti atribui a paternidade do termo a Mario Serandrei, que o havia empregado ao referir-se a *Ossessione* (1943), do qual fora montador: “*Não sei como poderia definir esse tipo de cinema se não com o epíteto de ‘neorrealístico’*”. Segundo outros autores, teria sido cunhado pelo crítico Umberto Bárbaro, que o havia usado ao resenhar o filme *Quai des Brumes*, de Marcel Carné, na revista *Film*, a cinco de junho de 1943. O nome, dessa forma, nascia dois anos antes do que o próprio fenômeno.

Esses dois anos são importantes, entretanto, para o amadurecimento do neorrealismo, em face dos eventos que se sucederam na península itálica.

O governo fascista havia começado a desmantelar-se a 10 de junho de 1940, quando, de uma sacada do Palazzo Venezia, Mussolini anunciava ao povo italiano que fora declarada guerra à França. Alguns autores atribuem essa decisão à intenção do *duce* de participar das tratativas de paz como vencedor, enquanto aliado da Alemanha, cujas vitórias o animavam; já o historiador Franco Catalano vê nela uma tática para impedir o país aliado de chegar ao Mediterrâneo.

Em abril de 1945, era vencida, finalmente, a “linha gótica”, última frente fortificada das tropas alemãs, que se estendia pelos montes Apeninos, de La Spezia, no mar Ligure, a Rimini, no Adriático; a insurreição alastrou-se por todo o norte da Itália e os nazifascistas não mais opuseram resistência.

Em 27 de abril de 1945, Mussolini era aprisionado nas proximidades de Dongo (Lago di Como), e no dia seguinte executado pelo coronel Valério por ordem do Comitato di liberazione dell’Alta Italia. A luta pela libertação chegava ao fim.

A Itália saía moralmente renovada dos acontecimentos de que fora palco entre setembro de 1943 e abril de 1945. O país estava em ruínas, mas a tomada de consciência das massas populares parecia se uma garantia para o futuro democrático da nação.

Para os homens de cultura impunha-se a necessidade de registrar o presente, e por presente entendia-se a guerra e a luta de libertação, de fazer reviver o espírito de coletividade que havia animado o povo italiano.

Na cultura do imediato pós-guerra, esse papel de cronistas será desempenhado principalmente pelos cineastas. O primeiro testemunho desse período a chegar ao público será *Roma cidade aberta* (1944-1945), de Roberto Rossellini, marco inicial do neorrealismo, filmado logo após a libertação da Itália.

Fonte: Mariarosaria Fabris em *O neorrealismo cinematográfico italiano*

Em 1942 com o filme *Obsessão* de Luchino Visconti, deu-se o último passo em direção ao neorrealismo. O filme de Visconti produziu em todo o sistema um salto de qualidade há muito tempo esperado. Convergem sobre *Obsessão*, com grande harmonia, o trabalho teórico e as batalhas críticas, os modelos literários e cinematográficos e a busca de uma poética comum. Esse período foi considerado uma fase de latência necessária para a realização cinematográfica. Seu

revés intelectual e a sua obra se entrelaçam de modo indissolúvel com a história de esplendores e misérias das grandes batalhas culturais e ideológicas das gerações do pós-guerra. Os filmes seguintes formam em conjunto, um compacto extremamente importante e centrífugo referente à evolução do sistema em geral: *A terra treme* (1948), *Belíssima* (1951), *Notti Bianche* (1957), *Rocco e seus irmãos* (1960), *Il Gattopardo* (1963), *Morte em Veneza* (1971), *Ludwig* (1972), *Violência e Paixão* (1974), *O Inocente* (1975)

A liberação em 1943 abre uma nova era na história da Itália. O fenômeno realmente importante dos anos 40/50 foi a introdução de um sangue novo que evocou uma verdadeira revolução temática, na qual o cinema passa a incorporar um papel social, político, moral, econômico. Um dos pontos fortes do movimento foi a descoberta das possibilidades de redistribuição e reinvenção das funções de determinados espaços dentro da cidade. As periferias, os bairros de proletários, os novos complexos da construção popular, os mercados de bairro, a vida nos becos napolitanos ou nas pequenas vilas rurais tornam-se os novos cenários naturais dos quais emerge uma multidão de novos protagonistas sociais.

Na cultura do pós-guerra, os cineastas desempenharão o papel de cronistas, e o primeiro testemunho desse período é *Roma Cidade Aberta* (1944-1945), de Roberto Rossellini, (com a coautoria de Fellini no roteiro), marco inicial do movimento neorrealista, o diretor demonstra sua potência expressiva e a enorme vitalidade de um cinema revolucionário nascido das ruínas. No elenco estão os magníficos atores Anna Magnani e Aldo Fabrizi.

Em *Paisà* (1946) e *Alemanha ano zero* (1948) ambos de Rossellini, e em *Ladrões de bicicleta* (1948) de Vittorio De Sica, o neorrealismo se opõe às formas anteriores do realismo cinematográfico, pelo despojamento do expressionismo e principalmente pela ausência total dos efeitos da montagem. Os diretores neorrealistas utilizam-se de cenários reais e muitas vezes de atores não profissionais, escolhidos de acordo com as situações e regiões enfocadas em cada filme.

Os dialetos, considerados pelo fascismo como uma força desagregadora da almejada unidade linguística nacional, haviam sido banidos nas telas. Por volta dos anos 40, reaparecem no cinema de Palermo e com os cineastas neorrealistas passam a ser ainda mais valorizados. Também exploram a “profundidade de campo” e os longos “planos-sequência”, nos quais a câmera acompanha o movimento dos personagens, sem cortes.

De Sica e Zavattini com o filme *Umberto D* (1952), voltam à exploração do real e do cotidiano, num dos filmes mais corajosos e revolucionários, não somente do cinema italiano, mas de todo o europeu, cuja unidade do relato é a sucessão dos instantes concretos da vida. Com

outros dois filmes, *Paisà* (1946), de Rossellini e *La terra trema* (1948), de L. Visconti, a dupla de realizadores delata a falta de perspectiva de um futuro melhor para os personagens populares.

Sem dúvida, o prestígio internacional do cinema italiano permitiu que a Itália se consolidasse como potência industrial, através de grandes produtoras como a Ponti-De Laurentis em 1950.

Entre os mais consagrados “monstros” e estrelas do cinema europeu estão: Alida Valli, Gina Lollobrigida, Monica Vitti, Anna Magnani, Sofia Loren, Claudia Cardinale, Silvana Mangano, Vittorio De Sica, Alberto Sordi, Nino Manfredi, Vittorio Gassman, Marcello Mastroianni, Ornella Muti, Giancarlo Giannini, Massimo Troisi, Vittorio Mezzogiorno, entre outros.

Filme ‘Roma cidade aberta’

No movimento neorrealista, o que a princípio tocou naturalmente o público foi a excelência dos intérpretes. Com *Roma cidade aberta* o cinema mundial enriqueceu-se com uma atriz de primeira ordem. Anna Magnani, a inesquecível moça grávida. Aldo Fabrizzi, o padre. Pagliero, o resistente, e outros não têm dificuldade em igualar em nossa memória as criações mais emocionantes do cinema.

No filme, a luta clandestina e a ocupação alemã encontram sua imagística, ao se colocarem num espaço de relações capaz de reformar o encadeamento dos tempos, devolvendo contemporaneidade aos fatos. Desse modo, Rossellini opunha um procedimento expressivo a um procedimento moral ou ideológico, ao qual muitos, entre os quais Zavattini, quiseram reduzir o neo-realismo. A apropriação do real em Rossellini não se resumia em “olhar em volta”, mas se pautava em “como olhar”.

Anexo 6

Neo realismo italiano. Filme *Ladrões de Bicicleta*, de Vittorio de Sica:

Com *ladrões de bicicleta*, De Sica conseguiu sair do impasse e justificar novamente toda a estética do neorrealismo. Neorrealista, o filme o é conforme todos os princípios que podemos tirar dos melhores filmes italianos desde 1946.

A técnica da *mise-en-scène* satisfaz as exigências mais rigorosas do neorrealismo italiano. Nenhuma cena de estúdio. Tudo foi realizado na rua. Quanto aos intérpretes, nenhum deles tinha a menor experiência de teatro ou cinema,

Se *Ladrões de Bicicleta* é uma pura obra prima, comparada a *Paisà*, é por certo número de razões bem precisas que não aparecem no mero resumo do roteiro, tão pouco na exposição superficial da técnica da *mise-en-scène*.

Em primeiro lugar, o roteiro é de uma habilidade diabólica, pois ele dispõe, a partir do álibi da atualidade social, de vários sistemas de coordenadas dramáticas que o sustentam em torno dos sentidos. É, com certeza, o único filme neocomunista dos últimos dez anos, precisamente porque tem sentido mesmo se fizermos abstração de sua significação social. Sua mensagem social não é destacada, ela permanece imanente ao evento, mas é tão clara que ninguém pode ignorá-la e menos ainda recusá-la, já que nunca é explicitada como mensagem. A tese implicada é de uma simplicidade maravilhosa e atroz: no mundo onde vive o operário, os pobres, para subsistir, devem roubar uns aos outros. Essa tese, porém, nunca é apresentada como tal, o encadeamento dos eventos é sempre de uma verossimilhança a um só tempo, rigorosa e, anedótica. No fundo, na metade do filme, o operário poderia encontrar sua bicicleta; só que não haveria filme.

A tese do filme se eclipsa atrás de uma realidade social perfeitamente objetiva, mas esta passa, por sua vez, para o plano de fundo do drama moral e psicológico, que, por si só, bastaria para justificar o filme. O achado da criança é um toque de gênio, do qual não sabemos em definitivo, se é de roteiro ou de *mise-en-scène*, de tanto que aqui a distinção perde o sentido. É a criança que dá à aventura do operário sua dimensão ética e abre com uma perspectiva moral individual esse drama que poderia ser apenas social. A cumplicidade que se estabelece, entre o pai e o filho, é de uma sutileza que penetra até as raízes da vida moral.

É a admiração que a criança como tal tem pelo pai, e a consciência que este tem dela, que conferem no final do filme sua grandeza trágica. A vergonha social do operário que é desmascarado e esbofeteado em plena rua não é nada perto daquela de ter sido seu filho como testemunha. Quando tem a tentação de roubar uma bicicleta, a presença silenciosa do menino que adivinha o pensamento de seu pai é de uma crueldade quase obscena. É preciso remontar aos melhores filmes de *Carlitos* para encontrar situações de uma profundidade mais comovente em sua concisão.

A esse respeito, o gesto final da criança, que dá novamente a mão ao pai, foi frequentemente mal interpretado. Seria indigno, por parte do filme, ver nisso uma concessão à sensibilidade do público. Se De Sica oferece tal satisfação aos espectadores, é porque ela faz parte da lógica do drama. A aventura marcara uma etapa decisiva nas relações entre o pai e o filho, algo como a puberdade. O homem era até então um Deus para seu filho; as relações deles estavam sob o signo da admiração. Elas foram comprometidas pelo gesto do pai. As lágrimas que eles derramam quando caminham lado a lado, os braços pendentes são o desespero de um paraíso perdido. A criança, porém, retorna ao pai através de sua degradação, agora ela o amará como um homem, com sua vergonha. A mão que escorrega na sua mão é nem o sinal de um perdão, nem

de um consolo pueril, e sim gesto mais grave que possa marcar as relações de um pai e de seu filho: o gesto que os torna iguais.

No que se refere, à atuação de atores não profissionais, não é a singular excelência desse operário e desse garoto que nos vale a qualidade da interpretação deles, e sim todo o sistema estético no qual eles vieram se inserir. O personagem do operário era para ser feito por Carey Grant, que ficaria excelente nesse tipo de papel, mas fica claro aqui que, não se trata precisamente de desempenhar um papel, e sim de suprimir até sua idéia. Era preciso que o operário fosse a um só tempo, tão perfeito, anônimo e objetivo quanto sua bicicleta.

É sabido, desde então, que a ausência de atores, não profissionais, não envolve necessariamente nenhuma limitação na escolha dos temas. O cinema anônimo conquistou definitivamente sua existência estética. O que não quer dizer que o cinema do futuro tenha que ser sem atores – De Sica é o primeiro a defender isso – mas simplesmente que, certos temas tratados em certo estilo, não o podem mais sê-lo com atores profissionais. É essa passagem de proeza admirável, mas talvez precária, a uma técnica precisa e infalível, que marca uma fase de crescimento decisivo do “neorrealismo” italiano.

Ao desaparecimento da noção de ator na transparência de uma perfeição aparentemente natural como a própria vida, responde o desaparecimento da *mise-en-scène*. O filme de Sica teve uma preparação demorada e tudo foi tão minuciosamente previsto quanto numa superprodução de estúdio, mas não me lembro de um só plano no qual o efeito dramático viesse da “decupagem” propriamente dita.

Como o desaparecimento do ator é resultado de uma ultrapassagem do estilo da interpretação, o desaparecimento da *mise-en-scène* é igualmente o fruto de um progresso dialético no estilo do relato. Se o evento basta a si mesmo sem que o diretor tenha necessidade de esclarecê-lo com as arbitrariedades da câmera, é porque ele conseguiu chegar àquela luminosidade perfeita que permite à arte desmascarar uma natureza que afinal se parece com ela. Por isso a impressão que nos deixa *Ladrões de bicicleta* é constantemente a da verdade.

Sem nos estendermos sobre uma teoria do romance, digamos *grosso modo* que o relato romanesco, ou o que se aparenta a ele, se opõe ao teatro pela primazia do acontecimento sobre a ação, da sucessão sobre a causalidade, da inteligência sobre a vontade. Se quisermos, a conjunção teatral é o “portanto”, a partícula romanesca o “então”. Talvez essa definição escandalosamente aproximativa esteja certa pelo seguinte: ela caracteriza bastante bem os dois movimentos do pensamento do leitor e do espectador. Por isso o romance pode ser fechado e reaberto, enquanto a peça é indivisível. A unidade temporal do espetáculo faz parte de sua essência. Enquanto realiza as condições físicas do espetáculo, o cinema parece não poder escapar a suas leis

psicológicas, mas ele dispõe também de todos os recursos do romance. Com isso o cinema é, sem dúvida, congenitamente híbrido: ele contém uma contradição.

Não que sejamos contra o teatro filmado, mas convenhamos que, se a tela pode, em certas condições desenvolver e como que desdobrar o teatro, é necessariamente em detrimento de certos valores especificamente cênicos e, em primeiro lugar, da presença física do ator. Em contrapartida, o romance não tem (ao menos idealmente), nada a perder no cinema. Podemos conceber o filme como um super-romance cuja forma escrita não seria senão uma versão enfraquecida e provisória.

- O que acontece então, nas condições atuais, no espetáculo cinematográfico? É praticamente impossível ignorar na tela as exigências espetaculares e teatrais. Resta saber como resolvera contradição.

Constatemos que o cinema italiano atual é o único no mundo a ter a coragem de abandonar deliberadamente os imperativos espetaculares. *La terra trema* e *Céu sob o Líbano* são filmes sem ação, cujo desenrolar não concede nada à tensão dramática. Os acontecimentos acontecem uns após os outros, mas cada um deles tem o mesmo peso. Cabe a nós, substituir mentalmente o “portanto” ao “então”. *La terra trema* é, principalmente por isso, um filme “maldito”, quase inexplorável no circuito comercial, a não ser depois de mutilações que o tornem irreconhecível.

É esse o mérito de De Sica e Zavattini. Os *Ladrões de Bicicleta* deles é construído como uma tragédia, com cal e pedra. Nenhuma imagem que não seja carregada de uma força dramática extrema, mas nenhuma também à qual não pudéssemos nos interessar independentemente da sequência dramática. O filme se desenrola no plano acidental puro: a chuva, os seminaristas, os “quakers” católicos, o restaurante... Todos esses acontecimentos, parece, são intermutáveis, nenhuma vontade parece organizá-los conforme um espectro dramático.

É, com efeito, além e paralelamente, que a ação se constitui, não tanto pela tensão mas pela “soma” dos eventos.

O êxito supremo de De Sica, do qual outros só conseguiram chegar mais ou menos perto, é de ter sabido encontrar a dialética cinematográfica capaz de ultrapassar a contradição da ação espetacular e do acontecimento. Com isso, *Ladrões de Bicicleta* é um dos primeiros exemplos de cinema puro. Nada de atores, de história, de *mise-en-scène*, vale dizer enfim, na ilusão estética perfeita da realidade: nada de cinema.

Fonte: André Bazin em *O cinema - Ensaios*

Anexo 7

Neorrealismo italiano. Filme *Umberto D*, de Roberto Rossellini:

O estilo de Rossellini é de uma família estética bem diferente daquela de De Sica. Ele mostra facilmente suas leis. Ele corresponde a uma visão de mundo imediatamente traduzida em estrutura de *mise-en-scène*. Se quisermos, o estilo de Rossellini é, antes de tudo, o olhar, e o de De Sica é, antes de tudo, a sensibilidade. O amor de Rossellini por seus personagens os envolve com uma consciência desesperada da incomunicabilidade dos seres, o de De Sica irradia, ao contrário, envolve a dos próprios personagens.

Em torno de *Umberto D*, organiza-se uma conspiração do silêncio, uma reticência amuada e ferrenha, que fazem com que o próprio bem que se pode escrever parece condenar o filme a uma estima sem eco, enquanto que uma espécie de rabugice surda, de desprezo, animam secretamente a hostilidade de mais de um crítico. Não haverá sequer batalha de *Umberto D*.

Trata-se, no entanto, de um dos filmes mais revolucionários e mais corajosos não apenas do cinema italiano, mas da produção italiana dos últimos dois anos, de uma pura obra-prima que a história do cinema certamente consagrará, se não sei que distração ou que cegueira daqueles que gostam do cinema o deixem afundar no momento na mediocridade de uma estima reticente e ineficaz. A principal causa dos mal-entendidos sobre *Umberto D* reside na comparação com *Ladrões de Bicicleta*. Dirão, com alguma aparência de razão, que depois dos parênteses poético de *Milagre em Milão*, De Sica “volta ao neorealismo”. É verdade, mas com a condição de acrescentar que a perfeição de *Ladrões de Bicicleta* era apenas um ponto de partida, quando viam nele um término. Precisava-se de *Umberto D* para compreender o que, no realismo de *Ladrões de Bicicleta*, constituía ainda uma concessão à dramaturgia clássica. De modo que o que decepçiona em *Umberto D* é, antes de tudo, o abandono de todas as referências ao espetáculo cinematográfico tradicional (...)

Se, tomando certa distância da história, podemos ainda distinguir ali uma geografia dramática, uma evolução geral dos personagens, certa convergência dos acontecimentos, isso só acontece *a posteriori*. Mas a unidade de relato do filme não é o episódio, o acontecimento, a surpresa, o caráter dos protagonistas, ela é a sucessão dos instantes concretos da vida, sendo que não se pode dizer que um é mais importante que o outro: já que a igualdade ontológica deles destrói, em seu próprio princípio, a categoria gramática.

Uma sequência prodigiosa, que permanecerá como um dos ápices do cinema, ilustra perfeitamente tal concepção do relato, e logo, da *mise-en-scène*: é o levantar matinal da empregada que a câmera se limita a olhar em suas mínimas ocupações matinais: rodando ainda sonolenta na cozinha, jogando água nas formigas que invadem a pia, moendo o café...o cinema se torna aqui o contrário da “arte da elipse” à qual facilmente gostamos de acreditar que ele está fadado.

A unidade evento num filme clássico seria o “acordar da empregada”: dois ou três planos breves bastariam para significá-lo. A essa unidade de relato, De Sica

substitui uma sequência de eventos menores: o acordar, a travessia do corredor, a inundação das formigas, etc. Observemos, porém, mais um deles. Vemos o fato de moer café se dividir, por sua vez, em uma série de momentos autônomos, como por exemplo, o fechar da porta com a ponta do pé esticado. Quando a câmera segue, aproximando-se dela, o movimento da perna, serão as apalpadelas dos dedos dos pés na madeira que se tornarão finalmente o objeto da imagem.

Para De Sica e Zavattini, trata-se de fazer do cinema a assíntota da realidade. Mas para que seja, em última instância, a própria vida que vive um espetáculo, para que ela nos seja, nesse puro espelho, mostrada afinal como poesia. O cinema a transforma nela mesma, enfim.

Anexo 8

Nouvelle Vague francesa. Filme: *Os Incompreendidos*, de Françoise Truffaut

É consenso que a rede de filmes, artigos e cineclubes da Nouvelle Vague tenha criado as condições para um momento de redefinição radical de padrões e maneiras de filmar e também, de compreender o cinema.

Laboratório por excelência de uma estética do fragmento, da incorporação do acaso na filmagem, da polifonia narrativa e do uso de formas até então atribuídas ao documentário, às artes visuais. Ao ensaio e à literatura, a Nouvelle Vague fez chegar ao cinema a sua juventude tardiamente, com um pé na maturidade, compondo uma observação autocrítica dos imaginários urbanos, antropologia radical oposta à vocação de “vulgaridade e comércio” do cinema e das mitologias da sociedade de consumo.

Incorporando estilos e posturas da *pop art* ao teatro épico, da colagem ao ensaio, dos quadrinhos a Balzac, Marx e Manet, a Nouvelle Vague acabou por sintetizar uma original incorporação crítica da cultura material e imaterial ao redor da cultura atual e dos museus.

A agenda libertária da Nouvelle Vague pautou-se em muitos filmes, por um erotismo pungente, por um romantismo por vezes tragicômico e, e forma mais subjacente, pelo luto vestido pelos jovens filhos do holocausto e protagonistas da sociedade de consumo. Françoise Truffaut, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, entre dezenas de novos realizadores, começam a filmar aproveitando o clima propenso à renovação que culminaria em maio de 68. O movimento cinematográfico

levou às telas expectativas e frustrações de jovens amadurecidos na Guerra Fria, numa Europa pós-guerra sem inocência, massificada e hiper povoada de imagens do cinema, da publicidade e da recém consolidada televisão.

A Nouvelle Vague foi um movimento de juventude, protagonizado por uma geração que começou a escrever e fazer filmes quase adolescentes, com a irresponsabilidade política dos “vinte e poucos anos”, mas com um raro acúmulo cultural para jovens dessa idade. Representam um dos mais ricos debates de ideias da história do cinema.

Uma das mais vigorosas ideias da Nouvelle Vague foi considerar o museu, a cinemateca, como *locus* privilegiado para o processo criativo de um filme. Uma ideia transformadora, por que, até então, o cinema era pensado em repartições (estúdio) e com base em uma noção de linguagem sem tradição.

De dezembro de 1944 em diante, Langlois inicia em Paris, na rua Troyon, a projeção de filmes clássicos, salvos e protegidos por ele durante a guerra e a ocupação alemã. Langlois realizava colagens inusitadas em sua arte de programar filmes: um tipo de associação provocativa e endiabrada que irá permear o modo de pensar a montagem em alguns filmes do movimento, em especial no cinema de Godard.

A Nouvelle Vague foi o primeiro movimento cinematográfico produzido com base em um interesse pela memória do cinema. Foi esse acesso a tal tradição que permitiu nascer, nos artigos dos futuros cineastas, a ideia cara e clara de ruptura, de novidade a afirmar.

O reconhecimento público da importância decisiva do programador Langlois, para a formação da Nouvelle Vague aconteceu em maio de 68, num fato político “menor” que, no entanto, terminaria como contencioso de grande repercussão, quando da demissão de Langlois pelo governo de De Gaulle e pelo ministério de André Malraux. Para o ministro da cultura francês a maneira de Langlois conduzir a cinemateca estava demasiado centrada em sua personalidade e em métodos pouco institucionais. Mas o Langlois defendido por Truffaut seria o pouco ortodoxo formador e programador, não o presidente do museu do cinema. A imediata reação pública foi capitaneada pelas celebridades da Nouvelle Vague. As portas da Cinemateca francesa

são interditadas por protestos de estudantes e muitos curadores passam a boicotar o governo francês em festivais. Langlois é reconduzido à cinemateca, confirmando a legitimidade adquirida num plano mais complexo que o da gestão. Ironicamente, essa bem sucedida intervenção política marca o fim da Nouvelle vague. A ação a favor do mentor comum seria a última manifestação de uma agenda política, como grupo coeso, antes da dispersão de cada realizador em projetos independentes, sem a unidade cinéfila constituída sob o teto acolhedor da cinemateca.

Filme: Os Incompreendidos, de Françoise Truffaut

“Os Incompreendidos” é um filme triste. Partir dessa premissa para falar sobre o filme é, ao mesmo tempo, perigoso e excitante. Um filme triste geralmente deixa o espectador triste e, conseguindo ou não, se reveste dessa intenção. O filme de Truffaut é um filme sobre ele e já não há mais dúvidas sobre isso. Hoje já é fato notório que o diretor francês não teve uma infância muito contente e que esse tema se tornou recorrente em alguns de seus filmes, especialmente no “ciclo Antoine Doinel”, composto de cinco filmes que contam a trajetória de um mesmo personagem – uma espécie de alter ego seu. Não foi toda uma vida triste, mas que surgiu de uma história triste que sempre inquietou Truffaut: a solidão na infância.

Segundo o próprio Truffaut, muitas coisas no filme aconteceram de verdade. Ele de fato fugiu de casa, roubou uma máquina de escrever para poder juntar algum dinheiro, foi colocado num reformatório e renegado pelos pais. Mesmo que tenha sido difícil de admitir tudo isso, Truffaut acabou por conseguir expor no filme todos os fatos exatamente como queria. O filme é cheio de referências da própria vida do diretor, do seu amor pelo cinema, na sua descoberta pela literatura, de tudo o que o levaria a ser e a fazer tudo o que fez até a sua morte. “Os Incompreendidos” foi dedicado a André Bazin, o crítico de cinema que tirou Truffaut do reformatório e que lhe deu a oportunidade de escrever na Cahiers do Cinema – revista de crítica de cinema que foi o principal instrumento de divulgação das ideias da Nouvelle Vague.

Mesmo com a inquietação que o tema causava ao diretor, ele certamente não esqueceu e não abriu mão de, em seu primeiro filme, colocar em prática todas as novas ideias estéticas que pregava na Cahiers. Segundo Truffaut, era possível, sim, fazer cinema fora dos grandes estúdios e com um orçamento razoável, sem que isso prejudicasse a qualidade do filme. E foi dessa forma que “Os Incompreendidos” construiu uma

narrativa com muitos planos sequência longos e primeiros planos que eram fundamentais no tratamento do personagem Antoine – a demonstração de suas emoções, seu sentimento de solidão, tudo isso expresso dramaticamente em closes, excepcionalmente bem pensados e filmados. As inúmeras sequências externas também comprovam a liberdade em relação aos estúdios e garantem algumas cenas belíssimas, aliadas a fotografias bem cuidadas.

Nesse contexto, é importante ressaltar, *Os Incompreendidos* reforça (ou até mesmo inaugura, ainda que não seja o primeiro filme da Nouvelle Vague) a ideia do cinema de autor, que inova no sentido de que o diretor está presente em todos os momentos de criação do filme, desde a concepção do roteiro até o processo de montagem. É claro que a ideia de “cinema de autor”, com o passar do tempo, torna-se muito mais complexa, mas a contribuição não só desse filme como do próprio François Truffaut para que esse conceito se estabelecesse foi essencial.

A escolha do ator Jean Pierre Léaud para protagonizar Antoine Doinel em todas as suas fases é um exemplo inusitado dessa concepção de autoria. O ator participou de todos os filmes do ciclo, sempre interpretando o garoto, que ia crescendo e descobrindo o mundo de diversas formas: no curta “Antoine e Colette”, uma historinha na qual Antoine tenta conquistar Colette em situações inusitadas; no longa “Beijos Proibidos”, onde Antoine reencontra o seu primeiro amor e ainda se apaixona pela mulher de um cliente (ele é detetive particular); em “Domicílio Conjugal” Antoine se casa, tem um filho, se separa, já conhece um outro momento de sua vida; e “Amor em Fuga”, encerrando o ciclo, quando Antoine revê muitos personagens de sua vida e dá um novo rumo para ela. Jean Pierre também fez parte do elenco do filme que é considerado obra-prima de Truffaut: *Noite Americana*.

Existe, na tristeza de *Os Incompreendidos*, a beleza e pureza da dor que se descobre na infância, o sentimento às vezes até de identificação ou de simples compreensão. Nesse filme de Truffaut está impressa a vontade que permeou quase toda a sua filmografia, a vontade de falar sobre si mesmo, de suas angústias, suas histórias, seus sentimentos, sua imaginação. O diretor francês parece nunca ter deixado de lado essas vontades. Por muitos, hoje, considerado o cineasta que melhor falou sobre o amor em todas as suas facetas, Truffaut foi autor de filmes extraordinários, difíceis de se pensar hoje em dia. É emocionante a delicadeza dada no tratamento do personagem e de todo o roteiro que não diz quem é bom e quem é mau, não se posiciona, é apenas honesto. E bonito.

Anexo 9

Nouvelle Vague francesa. Filme *Acossado*, (*À bout de souffle*), de Jean-Luc Godard

Filme mito de Godard, filme ícone da Nouvelle Vague, filme símbolo de uma revolução que ultrapassa o cinema e percorre os circuitos da juventude, da moda. *Acossado* é o único filme de Godard que conseguiu superar o estigma de secto que seus filmes têm: odiados por muitos e amado por poucos. Muito se fala a respeito disso: que o mérito é do roteiro de Truffaut, que Godard ainda não era tão pedante, que ainda era compreensível, etc. Na verdade *Acossado* não é nada disso. Longe de ser um filme "jovem" (como *Trainspotting* ou *Pulp Fiction*), o primeiro filme de Jean-Luc Godard já é um denso ensaio sobre todas as preocupações que ocuparão dali a diante todo o seu cinema e grande parte do cinema mundial (não só de arte...).

Num dado momento, tudo pára: a câmara nos deixa por 26 minutos num quarto habitado por Jean Seberg e Jean-Paul Belmondo. Os assuntos são os mais variados. Na verdade, eles não importam muito, pois o importante nessa sequência anunciadora de um desejo de cinema-verdade é a capacidade de filmar o íntimo, um momento que nunca é filmado (isso anos antes da Nova História irromper...). Numa vitrine, Belmondo vê uma fotografia de Humphrey Bogart – outro jogo de espelhos: o ícone imóvel, a história do cinema, o cinema americano contra o ícone móvel, uma nova história do cinema e a homenagem ao cinema americano. Nisso Godard precede Sergio Leone.

Mas Godard sabe que cinema não é pintura. E seus personagens se movimentam. Estão *à bout de souffle*, vivendo perigosamente até o fim (essa é uma das inscrições do filme), Michel Poiccard (Belmondo) é o desejo incontrolado e Patricia (Seberg) é a preservação (ela carrega um filho dele). Na pele dela Godard encarna o desejo do próprio registro cinematográfico, algo da permanência do instante; na pele dele vive o intenso desejo de fazer cinema e poder morrer por ele, logo viver cinema exclusivamente. Nesse ínterim, a possibilidade de aguardar dez segundos para ver Patricia sorrir.

Fonte: Ruy Gardnier.

Anexo 10

Cinema Novo

Há momentos na história em que a conjunção de fatores, antes dispersos, cristaliza potencialidades provocando, desse modo, manifestações artísticas especialmente vigorosas. Para o cinema brasileiro a década de 1960 parece ter sido um desses momentos privilegiados.

Os principais movimentos surgidos nesse período, em especial o cinema novo, mantêm vínculos estreitos com o quadro ideológico do pós-guerra e também com a conjuntura detonada pela tentativa de instalação de um cinema industrial em São Paulo. A implantação dos grandes estúdios surge nesse clima de euforia, nas possibilidades de desenvolvimento da indústria brasileira em setores ainda não explorados como, por exemplo, o cinema. Esse traria um discurso com elementos que mais tarde seriam desenvolvidos pelo grupo cinema novista do início da década 60.

O Cinema Novo se constitui como grupo enquanto oposição ao esquema industrial da produção cinematográfica desenvolvido em São Paulo nos primeiros anos da década de 50.

O alcance das rupturas existentes nos primeiros textos e declarações bombásticas dos jovens cineastas, assim como o quadro ideológico que se respirava na efervescente São Paulo em 1950, deve ser anuançado, matizado, ou seja, percebido em diferentes graduações.

A tese apresentada por Nelson Pereira dos Santos no “I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro”, em Abril de 1952, é exemplar no quadro ideológico da época. Seu título é “O problema do conteúdo no cinema brasileiro”. O texto tem início com uma proposta de análise dos

empecilhos e dificuldades do nosso cinema, situados no plano econômico-financeiro, de maneira a tornar possível a superação da situação de dependência, através de uma maior produção para o mercado interno” (...) “O conteúdo do filme é preponderante para sua aceitação pública”, e no caso do Brasil, o público tem dado apoio irrestrito às obras de nosso cinema, porque espera ver mais nele o reflexo de sua vida, seus costumes e tipos” (...) “Esses filmes devem ser narrados com força e calor revelando o reflexo das experiências humanas.

Rio 40 graus (1955), foi o primeiro longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos, com elementos que se repetiriam no Cinema Novo, como por exemplo, a brusca contraposição de planos povo burguesia, cercada de elementos ficcionais armados para detonar a compaixão do espectador. A representação do popular e a contraposição ao universo burguês são alguns dos seus traços centrais.

Ao propor a “nacionalização da linguagem”, Glauber avança um dos principais pontos que norteariam a estética cinema-novista no início da década de 1960: os ditames da linguagem clássica cinematográfica (desenvolvida principalmente a partir do cinema norte-americano e que teve seu apogeu nas décadas de 1940 e 1950), são radicalmente abandonados.

Em novembro de 1960, o documentário *Aruanda*, do diretor paraibano Linduarte Noronha obtém reconhecimento em círculos mais amplos e juntamente a Arraial do Cabo, de Paulo César Saraceni simbolizam os primeiros sinais de vida do documentário brasileiro.

A presença de Paulo Emílio nos debates contemporâneos ao surgimento do Cinema Novo é intensa, mantendo diálogos criativos com diversos cineastas em sua coluna de cinema no Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*. Paulo Emílio articula também em 1965 o primeiro Curso Superior de Cinema no Brasil na Universidade de Brasília, tendo uma vida efêmera devido à cassação de diversos professores em 1968.

Em 1959 Roberto Pires filma *Redenção* na Bahia e o paulista Trigueirinho realiza em Salvador *Bahia de todos os santos*, Em 1960 Nelson realiza, às margens do rio São Francisco, *Mandacarú Vermelho*.

Barravento com roteiro de Luis Paulino da Silva, direção de Glauber Rocha e montagem de Nelson Pereira dos Santos foi finalizado em 1961, depois de brigas, rompimentos e condições precárias de produção. Na época, Glauber declara: “*Barravento é um filme contra o candomblé, misticismos e contra a permanência de mitos numa época em que se exige lucidez, consciência crítica e ação objetiva*”.

De acordo com a crítica, *Barravento* é uma manifestação característica do discurso da cultura popular como forma de alienação das condições concretas da realidade, gerada a partir da exploração de classes.

No início de 1962 o cinema fervilhava no Brasil. Além da produção baiana, o Rio de Janeiro estava repleto de jovens diretores em transe, filmando ou terminando seus longas metragens. Nesse período havia muitas divergências entre o grupo do Cinema Novo. No final de 62, Glauber estabelece linhas divisórias nesse conglomerado difuso e amorfo denominado Cinema Novo.

De um lado estaria Anselmo Duarte, Carlos Coimbra, Rubem Biáfora e Roberto Farias (...) “verdadeiramente preocupados com um cinema espetáculo que dê dinheiro e tire prêmios” e do outro, aqueles preocupados com “um cinema que exprima a transformação de nossa sociedade, comunicando e processando essa transformação (...)

entre eles, Ruy Guerra, Alex Viani, Paulo Saraceni, Nelson P. dos Santos e o grupo do CPC (Centro Popular de Cultura), entidade vinculada a UNE, que produziu *Cinco Vezes Favela* (1962).

Em seguida, Glauber nomeia de forma mais completa o grupo cinema-novista que havia se acumulado “em um caótico e terrível diálogo”: Ruy Guerra, J.C. Bernadet, Nelson P. dos Santos, Joaquim Pedro e Leon Hirszman, Roberto Pires, Mario Carneiro, Miguel Torres, Gustavo Dahl, Alex Viany, Miguel Borges, Marcos farias, Ely Azeredo e David Neves.

Surge nessa época de forma explícita no pensamento de Glauber a necessidade de se recusar o cinema de efeito fácil através do cinema experimental, “esmagando a expressão contemplativa da miséria nacional transformada em fonte de renda pelos produtores a serviço de uma ideologia do entorpecimento.” (aspecto que desenvolvido, resultaria numa das propostas centrais de *Uma Estética da Fome*, 1965).

A questão da expressão do nacional agora toma novos contornos e é marcada pela polêmica em torno da própria linguagem cinematográfica. No entanto, essa “linguagem maldita” não era vista com bons olhos por Carlos Estevan Martins (ideólogo do CPC) que escreve uma violenta resposta a um artigo de Glauber, rachando os dois grupos e provocando assim, um afastamento progressivo do Cinema Novo.

Glauber de Andrade Rocha foi um dos integrantes mais importantes do cinema novo, movimento iniciado no começo dos anos 1960. Com o princípio de “*uma câmera na mão e uma ideia na cabeça*”, deu uma identidade nova ao cinema brasileiro. Em 1957, Glauber entrou para a Faculdade de Direito da Universidade da Bahia, que cursou até terceiro ano. Com poucos recursos, filmou *Pátio*, utilizando sobras de material de *Redenção*, de Roberto Pires.

Em 1958, trabalhou como repórter no Jornal da Bahia, assumindo depois a direção do Suplemento Literário. No ano seguinte, casou-se com a colega de universidade e atriz de *Pátio*, Helena Ignez. Logo após o casamento, iniciou as filmagens de seu segundo curta-metragem, o inacabado *Cruz na Praça*, baseado num conto de sua autoria. Também publicou artigos sobre cinema no Jornal do Brasil e no Diário de Notícias. Em 1960, nasceu sua primeira filha, Paloma. Apesar disso, separou-se de Helena um ano depois. Trabalhou na produção de *A Grande Feira*, de Roberto Pires e de *Barravento*, de Luiz Paulino dos Santos, filme que acabou dirigindo depois de refazer o roteiro. Finalizou

Barravento, no Rio de Janeiro, com Nelson Pereira dos Santos. O filme foi premiado na Europa e exibido no Festival de Cinema de Nova York. Em 1963, filmou *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, que concorreu à Palma de Ouro no Festival do Filme em Cannes do ano seguinte, perdendo para uma comédia musical francesa.

Anexo 11

Cinema Marginal – Estética do lixo do bandido – Rogério Sganzerla

Filme: *O Bandido da Luz Vermelha*, 1968

Ao realizar com vinte e poucos anos *O Bandido da Luz Vermelha*, Sganzerla não apenas surge com um filme totalmente novo e genial no cenário algo institucionalizado em que vai se tornando o Cinema Novo. Mais que isso, seu primeiro filme vem apontar para um outro cinema, fatalmente batizado de marginal, descompromissado com construções narrativas e psicológicas. Um cinema do instante, ao mesmo tempo performático e reflexivo. E não surpreende que, antenado com a novidade, Glauber tenha também enveredado por essas trilhas, ao filmar *Câncer*. Apesar da fidelidade aos amigos, sua sensibilidade artística estava mais próxima do experimentalismo dos marginais Sganzerla e Bressane. O resto da sua trajetória solitária o confirmaria cada vez mais.

Ainda hoje, ver ou rever *O Bandido da Luz Vermelha* dá a impressão de que se está diante de um marco, um divisor de águas. A diferença com os outros filmes contemporâneos, flagrante, ainda opera com força. O humor inteligente e debochado, escrache de um filme que não quer se levar a sério, o complexo tecido de referências, citações, gigantesca colagem de tudo que rodeava um jovem brasileiro urbano em 1968, a montagem complexa, virtuosística, quase experimental, o esvaziamento psicológico e narrativo da trama ainda hoje contrastam radicalmente com todo o cinema que então se fazia (e se faz) no Brasil. Um filme que aponta nitidamente para o que viria logo em seguida: a radicalidade criativa do chamado cinema marginal.

Ver ou rever *O Bandido da Luz Vermelha* é uma curiosa experiência. Um mergulho num filme visceralmente identificado à sua época e, talvez por isso mesmo, ainda atual, nada tendo perdido do seu poder. Atemporal, nunca datado. Eterna lição de cinema. *O Bandido da Luz Vermelha* é um intenso diálogo com o cinema, com o dado cultural em geral (quadrinhos, tv, música popular), com o Brasil em época de crise. As

convulsões do país não se manifestam numa transposição metafórica, como no belo e lírico *Terra em Transe*. O sintoma em lugar do símbolo. Um bandido em lugar de um poeta. Cada elemento do filme diz essa convulsão, que não é só política, é total, pois que o político nada mais é que o viver-junto. O próprio filme como produto de um país pobre, periférico, em crise. Depois da estética da fome, a estética do lixo.

Pierrot le fou em São Paulo não mais se suicida com dinamite num cenário idílico. Morre eletrocutado num lixão. Ao multiplicar as referências ao cinema de Godard, Sganzerla faz mais que uma deglutição carnavalesca, inversão paródica de um cinema de primeiro mundo, esteticamente ambicioso. Para além da erudições de cinéfilo e das marcas de filiação, trava um diálogo sobre as condições de se fazer arte num país periférico. Vivendo num país semi-industrial do terceiro mundo, apenas nos resta fazer cinema com os restos do primeiro. Um cinema da gambiarra, do gatilho, da recuperação.

O Bandido da Luz Vermelha decompõe a sequência do suicídio de Pierrot, numa análise visual aguçada e certa, para deslocá-la estruturalmente, fundamentalmente, para a realidade do país/filme. Um país em crise pede um filme em crise. Crise da representação, impossibilidade de, sendo periferia, fazer cinema de primeiro mundo. Imagens das mais diversas naturezas entram em conflito, numa montagem heterogênea, colagem dos mais diversos objetos culturais. A temporalidade do filme de Godard, contemplativa e melancólica, busca do absoluto na arte e na vida despedaça-se, atomiza-se numa sucessão de instantes, um presente a gaguejar sem fim, infernal. Não há possibilidade sequer de avançar, evoluir ao longo da linha do tempo, quanto mais aspirar ao eterno. O bandido, manifestando a crise existencial de ser brasileiro quando o mar não tá pra peixe, grita, engole tinta, tenta se matar no mar depois de borrifar-se com detefon, e termina por dizer à câmera: "Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha. Avacalha e se esculhamba".

É o fim das ilusões. O poeta de *Terra em Transe* procura pelo erro cometido. Talvez ainda acredite poder salvar seus sonhos. O bandido já não os tem. Já não pensa em construir; autodestrói-se. Estética do lixo não é estética da fome.

Sganzerla escolhe uma estratégia radicalmente diferente, diria até oposta, da do cinema novo. A metalinguagem, o discurso que se apresenta enquanto discurso, sem

artifícios, destina-se a outro público. O filme fala de igual para igual com o espectador. Quem tem os dados para enxergar a mensagem que o faça e azar de quem não tem. O trato é com a inteligência. Não se trata mais de conscientização, ilusória proposta do cinema novo, nem de empatia, talvez seu verdadeiro veículo. Sganzerla, conscientemente, está falando para um público de classe média culto, seu semelhante. Aponta para o fim da ilusão de um cinema de transformação social, tabu cinemanovista até então incólume.

Mais que isso, a estratégia da metalinguagem põe em cheque a sagrada ontologia da imagem. Não mais acreditar numa representação unívoca da realidade. Referir-se indiretamente ao mundo. Referir-se a outras referências. O uso da paródia, da colagem, da citação, ou seja, a metalinguagem, privilegia a natureza discursiva da obra, explicitando-a como construção conceitual. Assume-se como ponto de vista, a ser confrontado com o do espectador. Na sua relação direta ao mundo, o cinema novo não questiona a imagem. Todo o seu discurso alicerça-se sobre esta verdade última. *"Você vai me desculpar se isso que eu tô dizendo não seja verdade mas uma simples mentira"*, afirma o bandido. Ao instaurar uma relação direta ao cinema e não mais ao mundo, o filme de Sganzerla pede outra postura da parte do espectador. O próprio filme torna-se instável, múltiplo, ambíguo.

Questionar o poder do discurso da arte leva a questionar a própria arte e o lugar do artista. Não mais a certeza da nobre missão política do artista engajado. Não mais a certeza do poder do discurso cinematográfico. Talvez esteja aí a razão profunda do conflito entre marginais e cinemanovistas.

Fonte: Carim Azeddine

Anexo 12

Roteiro de audiodescrição de trecho do filme *A doce vida*, do diretor Federico Fellini -

Sequência da Fontana di Trevi

Roteiro elaborado pelos alunos do Curso de especialização em audiodescrição da UFJF. disciplina “Linguagem cinematográfica, ministrada pela prof. Isabel Pitta Ribeiro Machado. 2014. Revisão: Bell Machado. Consultoras com deficiência visual: Elizabete de Sá e Marilena Assis

<https://www.youtube.com/watch?v=The8Xi6fKOE>

00:00 É noite. Silvia, de vestido preto vem caminhando por uma viela antiga, longa e estreita. Ela tem cabelos loiros compridos e usa um xale claro. Sorrindo, caminha lentamente e equilibra um gatinho sobre a cabeça. Ele roça o focinho em sua testa e ela continua a sorrir. Movimenta-se de um lado para o outro .

Legenda: Marcelo, onde está você?

0:25 Entra em outra viela e vemos suas costas nuas.

0:30 Surpresa, arregala os olhos e abre a boca.

Legenda: meu Deus!

0:34 Tira o gatinho da cabeça e vai até a fonte com as estátuas de Netuno e de tritões puxando cavalos. A água jorra das pedras, caindo em uma grande piscina. 0:41

00:42 No meio da rua Marcelo olha para os lados com um copo na mão. Volta-se e olha fixamente para um lado.

Imagem de Silvia dentro da fonte brincando com a água. Ele desce por uma escada fitando-a. vai até o gatinho e deixa o copo ao seu lado. Senta-se em um banco e continua a admirá-la. (01:00)

01:03 Ela o chama com as mãos.

01:07 Ele sorri sem sair do lugar. Silvia está com os cabelos molhados ao lado da cascata. Abre os braços e ergue a cabeça sorrindo. Seu vestido que deixa os ombros nus está colado ao corpo. Tem seios fartos, cintura fina e quadril largo. (1:18)

Legenda: Sim Silvia, já vou.

1:22 Ele se movimenta como que tirando os sapatos.

1:24 Imagem de Silvia ao lado da cascata. Lentamente vai até ela

1:28 Legenda: Mas sim...ela tem razão... estou enganado...Estamos todos enganados!

1:34 Close de Silvia de olhos fechados com a cabeça levemente inclinada para trás. Ele chega perto e com as mãos espalmadas quase toca sua face ...a boca carnuda...pescoço...ombros e colo. (1:46)

1:47 Legenda: Silvia...mas quem é você?

1:49 Ela pega um pouco de água e respinga na cabeça de Marcelo.

Legenda: Escute

As bocas se aproximam e a cena escurece.

Anexo 13. Roteiro de AD e Link do filme *Cão andaluz*. Luis Buñuel e Salvador Dali. Filme em preto e branco. Link: <http://www.youtube.com/watch?v=WL8IwuYbFwI>

0:48 Tela escura. Aparece escrito: Era uma vez... (0:51)

0:52 Close em mãos que afiam uma navalha ao lado de uma porta de vidro (0:55)

0:55 Um homem olha para baixo com cigarro na boca. Tem cabelos escuros e bem penteados. Volta à cena das mãos afiando a navalha e ele testa cortando a ponta de seu dedo. Corte rápido para o rosto dele sem expressão de dor. (1:08). Ele olha para a navalha. Atrás dele, uma porta de vidro com uma cortina branca translúcida. Ele sai para fora (1:14)

1:15 Agora a câmera, do lado de fora, mostra o homem saindo de dentro daquela sala, já numa varanda com plantas e uma grade de ferro na altura da cintura. (1:21) 1:22 Há pouca luz. Ainda com o cigarro na boca, apoia as mãos no peitoril da grade e olha para cima (1:26)

1:26 É noite. Imagem do céu escuro com a lua redonda e nuvens estreitas vão em direção a ela. Em meio à fumaça do cigarro, ainda olha pra cima. (1:32)

1:33 Close do rosto de uma mulher. O homem abre com a mão o olho esquerdo dela e aproxima uma navalha. (1:37) Corte súbito para a nuvem estreita atravessando a lua. (1:39) Close na navalha cortando ao meio o globo do olho dela. Da parte branca cortada, escorre um líquido gelatinoso sobre os cílios 1:46

1:46 tela escura e aparece escrito: Oito anos mais tarde. (1:48)

Anexo 14.

“A audiodescrição como um hibridismo sonoro na obra de Peter Greenaway”.

apresentado para a disciplina DE- 010 Processos de Criação na Realização Cinematográfica e Videográfica. Mediações e Hibridismos na Arte Contemporânea. Novas Linguagens em Diálogos de Cinema e Pintura. Ministrada no Instituto de Artes

da Unicamp pela professora Dra Rosa Cohen. Mestrado em Multimeios. Isabel P. R. Machado. 1º semestre de 2013.

De acordo com a fala de Rosa Cohen, “A base da obra cinematográfica de Peter Greenaway é a pintura, porém ele sempre sentiu falta do movimento e do som”.

Pergunto se Peter Greenaway (PG) não enxergasse, ou se tivesse nascido cego, ele sentiria falta de uma audiodescrição? E se você, espectador que enxerga, ficar cego a partir de hoje?

Essas não são questões que povoam o imaginário das pessoas que sempre enxergaram, mas são questões reais de mais de 35 milhões de brasileiros que possuem algum tipo de deficiência visual ou estão ficando cegos.

O recurso de acessibilidade denominado “audiodescrição” consiste na narração clara e “objetiva” das informações visuais em cinema, teatro, museus, pinturas, esculturas e passeios e em quaisquer atividades nas quais a informação do visível seja relevante. No caso do cinema, a audiodescrição (AD) é feita por um narrador nos momentos de silêncio do filme, entre as falas e deve descrever oralmente os conteúdos visuais assim como indicar as mudanças de tempo e espaço imperceptíveis para aqueles que não veem. Um dos objetivos do recurso é fornecer a essas pessoas informações que, junto às referências sonoras, enriqueçam seu imaginário e ajudem a construir novas ideias, de modo a ampliar sua compreensão do filme.

A audiodescrição no cinema se ancora nas imagens e nas palavras, cria ou forja uma ideia da imagem que vai se juntar ao conceito interno de cada um e por isso gera uma diversidade de interpretações. O momento da tradução dessas imagens em palavras é o da interpretação, da transferência, da indução, que são modos imprecisos (para nós que vemos e comparamos), e delatam a impossibilidade de uma tradução objetiva das

imagens em palavras. De acordo com a professora Eliana Franco (UFBA), a AD é o modo de tradução audiovisual intersemiótico, onde o signo visual é transposto para o signo verbal.



Link: https://www.youtube.com/watch?v=CFTs_6C919g

Retomando a questão do hibridismo na obra de Greenaway, destaco esta imagem congelada da instalação que Peter Greenaway realizou inspirado na Santa Ceia, do pintor Leonardo Da Vinci.

Roteiro de audiodescrição do frame 02:28'': (sugere-se que seja lido antes de se mostrar a imagem)

Em meio à penumbra, algumas pessoas estão sentadas, lado a lado, atrás de uma grande mesa. Não vemos seus rostos, somente suas mãos, em diferentes posições, que estão iluminadas por uma luz amarelada. Um homem de pé, na extremidade esquerda da mesa, também tem seu rosto iluminado pela luz. Ao centro está um homem de cabelos longos, barba e expressão suave. É Jesus Cristo.

Ao analisar o frame, as mãos e os dedos iluminados por PG, representam as *imagens escolhidas* e transformadas em *palavras* pelo audiodescritor. Tanto PG como o audiodescritor renovaram o sentido da obra original. Os olhos de PG têm o mesmo objetivo dos olhos do audiodescritor: dirigir o olhar do espectador, o primeiro por meio da luz e o segundo por meio da palavra. Ambos fazem uma fusão de linguagens que se sobrepõem. A audiodescrição, uma fusão sonora, seria, desse modo, um hibridismo sonoro.

Provavelmente, outro espectador poderá observar o frame da Santa Ceia, descrevê-lo de outro modo, pois absorverá a imagem de PG de um modo próprio, diverso, e por essa razão a obra híbrida de PG deve ser cuidadosamente descrita pelo audiodescritor, pois o próprio recurso de acessibilidade já é por si mesmo uma forma de hibridismo.

A reflexão por meio da semiótica sobre as relações híbridas nas obras de P.Greenaway ganha uma nova dimensão a partir do momento em que se acrescenta a essa obra um novo elemento sonoro de comunicação, a audiodescrição. Ela nos leva a pensar nas relações inter semióticas e nos modos de tradução, transformação e em outra perspectiva, na recriação da obra original.

Exibição do filme *Afogando em números* com audiodescrição (a locução deve ser feita mediante o roteiro da audiodescrição)

Considerações finais após assistir ao filme: Este trabalho visa investigar outros modos de se conhecer uma obra de Peter Greenaway, tanto para aqueles que não enxergam como para os que veem, e para tal, ele dispõe de um roteiro de audiodescrição de um

trecho do filme *Afogando em números*, que deverá ser visto, num primeiro momento, sem o auxílio da visão, de olhos vendados.

Num segundo momento, o filme deverá ser visto ainda de olhos vendados, mas com a locução do roteiro de audiodescrição e, por último, poderá ser visto com as imagens. (não há necessidade de locução de audiodescrição nesta última exibição)

Peter Greenaway nos leva a experimentar outras formas de percepção e, por isso, ela foi audiodescrita, mesmo que essa audiodescrição seja apenas uma das possibilidades. A linguagem do cinema é traduzida para o cinema audiodescrito num processo de semiose, visto que a imagem é mediada pelas palavras.

Semiose foi o termo introduzido por Charles Sanders Peirce, dentro da ciência dos signos, para designar o processo de significação, a produção de significados. Seguindo essa linha de raciocínio, podemos dizer que a audiodescrição é realmente uma forma de relacionar, encontrar nas palavras as relações com as imagens, é o cinema em palavras. Cada audiodescritor enxerga coisas diferentes no filme, escolhe de modo próprio aquilo que julga mais relevante para ser audiodescrito e produz então um tipo de “versão” do filme. Outro fator que contribui para essa “versão” é um tipo de roteiro de audiodescrição que contemple a linguagem cinematográfica, pois é a articulação dos planos e a descrição desses planos e cortes, que dão o sentido do filme.

A semiose pode ser definida como *“Qualquer ação ou influência para sentido comunicante, pelo estabelecimento de relações entre signos que podem ser interpretados por alguma audiência”*. Nesse sentido, a audiodescrição vem a ser uma nova forma de relação e um novo elemento de estudo, que devem ser aprofundados e

que, certamente, a partir da inclusão das pessoas com deficiência visual na cultura do cinema, serão agregados outros “olhares” revisitados por aqueles que não enxergam.

Roteiro de audiodescrição de trecho do filme *Afogando em Números*, de Peter Greenaway

00:00 É noite. Do lado direito da tela, num primeiro plano, um pássaro morto com as asas abertas balança pendurado num poste de madeira. (00:08)

00:09 Ao fundo, uma menina pula corda diante de um casarão de três andares e grandes janelas. Uma luz projeta a sombra da menina sobre a fachada. (00:14)

00:14 Essa luz se acende e se apaga mudando sua intensidade e cor. (00:17)

00:18 Close do rosto da menina olhando para o alto. Ela usa vestido branco. (00:22)

00:24 A imagem de um céu escuro com estrelas brilhando, preenche a tela.

00:40 Cena de um homem correndo no campo e jogando para o alto pedaços de fitas alaranjadas. (00:44)

00:44 Mulher de vestido laranja encostada na porta de uma varanda. (00:48)

00:48 Numa piscina, câmera no nível da água mostra os corpos de um homem e uma mulher se beijando. 00:51

0:52 de noite pessoas andam num campo em chamas 00:53

00:54 num barco três mulheres olham na mesma direção

00:56 mãos soltam a cabeça de um homem na água

00:58 Num pátio mulheres e homens com roupas elegantes. Elas contam números. (01:03)

01:04 Câmera passa entre as mulheres e vai até dois homens. Um deles fala próximo ao outro (01:08)

De 01:09 a 01:22 (fala dos personagens)

01:23 Pessoas em uma praia com tendas brancas e cadeiras(01:27)

01:28 Homem e criança olham um rojão em meio à fumaça. Rapaz sobe escadas correndo e salta do andar superior de casa de madeira. Cai sobre colchões. (01:34)

01:34 Pessoas atrás de uma mesa de flores observam rojões. Lençol estendido na grama com pessoas em volta. Numa roda, elas brincam jogando um objeto de uma para outra, um homem o deixa cair (01:47)

01:47 rojões são soltos ao redor de um carro antigo..numa construção de madeira...de novo no carro e em cenas noturnas. Céu iluminados pelos fogos de artifício. 01:58

01:59 Rapaz olha para uma corda. Ele está numa cabine entre dois grupos de pessoas que puxam para seus lados essa corda. O rapaz observa para que lado vai uma fita laranja pregada na corda. (02:08)

02:10 Outras pessoas de maiô na praia jogam pequena bola com bastão. Um senhor cava um buraco na areia ao lado de crianças. Mar ao fundo. Homem de máscara e chapéu tenta acertar a bola com o bastão. Muitas crianças estão em volta dele. Cena escurece e aparece escrito num céu estrelado: Drowning by Numbers (02:31) Seguem os créditos.

Anexo 15. Filmes exibidos com audiodescrição ao vivo por Bell Machado, de 2000 até 2011, no Centro Cultural Louis Braille de Campinas. A partir de 2005, dentro do projeto Ponto de Cultura cinema em palavras, no próprio CCLBC. Muitos dos filmes eram reexibidos a cada ano:

Silêncio (Irã)

Como se fosse a primeira vez (EUA)

Harry Potter I – A Pedra Filosofal

Harry Potter II – A Câmara Secreta

Harry Potter III – Prisioneiro de Askaban

Marvada Carne (Bra) de André Klotzel

Olga (BRA) de J. Monjardim

Edifício Máster (Bra)dir: Eduardo Coutinho

O que é isso companheiro? (Bra)dir: Bruno Barreto

Pra frente Brasil (Bra) dir: Roberto Farias

Quilombo (Bra)dir: Carlos Diegues

Terra Estrangeira (Bra)dir: Walter Salles Jr. / Daniela Thomas

Como fazer um filme de amor (Bra) dir: J.R.Torero

Lisbela e o prisioneiro (Bra) dir: Guel Arraes

Pequeno dicionário amoroso (Bra)dir: Sandra Werneck

Separações (Bra) dir: Domingos d Oliveira

Cinegibi – o filme (Bra) dir: Maurício de Sousa

O filho da noiva (Arg)dir: Juan Jose Campanella

Valentin (Arg) dir: Alejandro Agresti

Osama (Irã) dir: S. Barmak

Pixote – A lei do mais fraco (Bra) dir: Hector Babenco

Filhos do Paraíso (Irã)dir: Majid Majid

Ray (EUA) dir: Taylor Hackford

Casamento de Romeu e Julieta (Bra) dir: Bruno Barreto

Átila, o rei dos Hunos (EUA) dir: Dick Lowry

Sonhos (Japão) episódio “Van Gogh”dir: Akira Kurosawa

Dirigindo no Escuro (EUA) dir:Woody Allen

Sonhos (Jap) Outros episódios dir:Spielberg e Kurosawa

Mais uma vez amor (Bra) dir: Rosane Swartman

Uma onda no ar (Bra) dir: Helvécio Ratton

Sítio do Picapau Amarelo (Bra)

Fúria Cega (EUA) dir:

A Queda (EUA) dir: Oliver Hirschbiegel

O Corvo dir: Alex Proyas

Curtas metragens brasileiros dir: autores diversos (Gravação da TV PUC-Campinas)

Festival do Minuto dir: autores diversos (Parceria com MIS – SP)

A Sogra (EUA) dir: Robert Luketic

Nas águas do rio eu vou(Bra) dir: Odila Fonseca

Os dois filhos de Francisco (Bra)

Cazuza – o tempo não para (Bra) dir: Sandra Werneck / Walter Carvalho

Cidade de Deus (Bra)

Amores Possíveis (Bra)

O amor é cego (EUA) dir: Bob Farrelly e Peter Farrelly

A corrente do bem (EUA) dir: Mimi Leder

Auto da Compadecida (Bra) Direção: Guel Arraes

Pequeno dicionário amoroso (Bra)

Janela da alma (Bra)

A cor do Paraíso (Irã) Direção: Majid Majidi

Kiriku e a feiticeira (Fra/Bel/Ale) Direção: Michel Ocelot

Garotas do calendário (Ing) Direção: Nigel Cole

Déjeuner du matin (Bra) dir: Paula Trabulsi

Lisbela e o prisioneiro (Bra) dir: Guel Arraes

Conquista – (BRA) dir: Flávia Vilela

Inocência – (BRA) dir: Walter Lima Jr.

Dona Cristina perdeu a memória – (BRA) Dir: Ana Luisa Azevedo

Sonata de Outono (SUE) Dir: Ingmar Bergman

Saneamento Básico (Bra)

Proibido Proibir (Bra)

Meu nome não é Johny (Bra)

Romance (Bra)

Guerra de Canudos (Bra)

Vermelho como o céu (Ita)

Redentor (Bra)

Tainá (Bra)

A dona da história (Bra)

Quase dois irmãos (Bra)

O que é isso companheiro? (Bra)

Tropa de Elite (Bra)

(Não estão relacionados neste anexo os títulos de filmes que foram audiodescritos de 2011 a 2015, fora do CCBraile)