



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

CINEMA E AUDIOVISUAL

**DESCREVENDO A MAGIA:
A CONSTRUÇÃO NARRATIVA DE AUDIODESCRIÇÕES A PARTIR DE HARRY
POTTER E A PEDRA FILOSOFAL**

SHEYLA ISABELLA MONTONI

Foz do Iguaçu
2015

**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

CINEMA E AUDIOVISUAL

DESCREVENDO A MAGIA:

**A CONSTRUÇÃO NARRATIVA DE AUDIODESCRIÇÕES A PARTIR DE HARRY POTTER
E A PEDRA FILOSOFAL**

SHEYLA ISABELLA MONTONI

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Ms. Kira Santos Pereira

Foz do Iguaçu
2015

SHEYLA ISABELLA MONTONI

DESCREVENDO A MAGIA:

A CONSTRUÇÃO NARRATIVA DE AUDIODESCRIÇÕES A PARTIR DE HARRY POTTER
E A PEDRA FILOSOFAL

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel Cinema e Audiovisual.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Ms. Kira Santos Pereira
UNILA

Prof. Dr. Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho
UNILA

Prof. Dr. Virginia Osorio Flôres
UNILA

Foz do Iguaçu, _____ de _____ de _____.

A dedicatória deste trabalho se divide em três partes:

Ao Toby, por me guiar no escuro;

Aos meus amigos, por esbarrarem no interruptor;

E à minha mãe, por nunca ter me ensinado a desistir.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço aos meus pais, que mesmo discordando de metade das minhas decisões estúpidas sempre as apoiam.

Aos amigos que me acompanham na busca deste sonho maluco desde o Ensino Fundamental e me fizeram aguentar as crises ao longo da graduação. Cezinha, Mort, Lucas, Fillype Priscilla, Luciana, Raphaela, Millena e Laís: informo que, infelizmente, mais crises virão, mas que sou muito feliz por saber que vocês estarão lá quando elas chegarem.

Agradeço aos amigos que fiz aqui e com os quais aprendi tanto. À todos aqueles que me ajudaram a recolher lentes de contato perdidas e me audiodescreveram filmes, em especial à Ana e ao João que, não apenas o fizeram com maior frequência, mas o fizeram nos piores momentos. Ao Tiago, por ser o melhor maratonista de séries que já existiu e o melhor relacionamento que os meus personagens ficcionais já tiveram. Ao Mijail por ser um grande parceiro em trabalhos e em discussões sobre super-heróis e quadrinhos e ao Carlos pela simpatia com a qual lida diariamente com este bando de loucos.

Agradeço finalmente à minha orientadora, Prof. Kira, pela ajuda, pelo apoio e pela paciência que me foram oferecidos durante este longo e difícil processo, à Prof. Virginia por estar sempre disposta a ajudar quando precisamos, não só nas disciplinas as quais leciona, mas também em outros projetos e ao Prof. Dinaldo por aceitar fazer parte desta banca.

Muito obrigada a todos pela contribuição, me sinto muito honrada de ter contado com o apoio de vocês!

No story lives unless someone wants to listen. The stories we love best do live in us forever.

J. K. Rowling

MONTONI, Sheyla Isabella. Descrevendo a magia: a construção narrativa de audiodescrições a partir de Harry Potter e a pedra filosofal. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso Bacharelado em Cinema e Audiovisual – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2015.

RESUMO

A audiodescrição é um recurso de tecnologia assistiva que, através da tradução de informações visuais para verbais permite o acesso de pessoas com deficiência mental e visual à conteúdos audiovisuais. Contudo, a partir de uma mesma obra é possível que diferentes versões audiodescritas sejam criadas, devido às diversas possibilidades de construção narrativa para serem exploradas. Cada uma destas construções oferece não só uma mudança no modo como a história é contada, mas diferentes sensações para o espectador enquanto assiste a obra. A partir de uma análise comparativa entre a versão audiodescrita britânica e a versão americana de Harry Potter e a Pedra Filosofal (Chris Columbus, 2001) e de ideias desenvolvidas por teóricos das áreas de cinema, som e tradução, este trabalho busca encontrar diferenças nas construções narrativas de cada versão e pontuar o que elas representam para o espectador durante o processo de apreciação de obras audiovisuais que contam com este recurso.

Palavras-chave: Audiodescrição. Harry Potter. Cinema. Construção Narrativa. Espectador.

MONTONI, Sheyla Isabella. Describing magic: narrative construction in audio descriptions for Harry Potter and the philosopher's stone. 2015. Final assignment required for Bachelor's Degree in Cinema & Audiovisual – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2015.

ABSTRACT

Audio description is an assistive technology that gives people with visual or mental disabilities access to audiovisual content through a translation of visual elements into verbal codes. However, it is possible to achieve different audio described versions from just one content due to the existence of many narrative construction possibilities. Each of those offer not only a different way in which the story is told, but different feelings to be passed onto the audience. Through a compared analysis of both the british and american audio described version of Harry Potter and the Philosopher's Stone (Chris Columbus, 2001) and the work of authors connected to fields of cinema, sound and translation, this assignment searches for differences in the narrative construction within every version and what they represent to the audience while watching it.

Key words: Audio Description. Harry Potter. Cinema. Narrative Construction. Audience.

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO	10
2 INTRODUÇÃO.....	12
2.1 AUDIODESCRIÇÃO: HISTÓRIA E CONCEITOS	12
2.2 AS AUDIODESCRIÇÕES DE HARRY POTTER E A PEDRA FILOSOFAL E SEUS CONTEXTOS HISTÓRICO-GEOGRÁFICO	15
3 UM NOVO MUNDO, CHEIO DE POSSIBILIDADES	19
4 UM SOM SEM A IMAGEM	23
5 PERDIDOS EM HOGWARTS	29
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	33
REFERÊNCIAS.....	35
ANEXOS.....	37
ANEXO A – DIRETRIZES DA AUDIO DESCRIPTION COALITION PARA A AUDIODESCRIÇÃO DE CONTEÚDOS GRAVADOS.....	38

1 APRESENTAÇÃO

Harry Potter e a Pedra Filosofal é um filme de 2001 dirigido por Chris Columbus. É a primeira adaptação de uma obra escrita por J.K. Rowling e a porta de entrada para o universo mágico criado por ela. O filme, com roteiro de Steve Kloves conta a história de um menino que após perder os pais é criado pelos cruéis tios: os Dursleys. No entanto, em seu aniversário de 11 anos, o garoto descobre que, assim como seus pais, ele é um bruxo e deve passar a estudar em uma tradicional escola de magia: Hogwarts. Lá, Harry faz amizades, aprende como usar suas habilidades, descobre importantes informações sobre sua própria história e tem a oportunidade de enfrentar o assassino de seus pais. Ou ao menos essa é uma das formas de se descrever o que acontece no filme. O trabalho de uma audiodescrição, contudo, é imensamente mais complexo.

Através de narrações objetivas, cena a cena, que se encaixam entre os outros sons presentes em uma obra audiovisual, a audiodescrição torna conteúdos acessíveis para pessoas com deficiência visual e mental. Mas estas narrações implicam em diversas escolhas que passam por, entre outros elementos, texto, voz e timing. Cada escolha contribui para a construção da narrativa e na transmissão de sensações ao espectador com deficiência. Ao se alterar qualquer um destes elementos, altera-se também as impressões que chegam ao espectador.

Este trabalho surgiu a partir do interesse da autora, enquanto deficiente visual e consumidora de tais produtos, pela construção narrativa feita em audiodescrições. A escolha por analisar estas construções em Harry Potter e a Pedra Filosofal se dá não apenas por preferências pessoais, mas também e principalmente pelo fato de Harry Potter e a Pedra Filosofal ser o primeiro filme audiodescrito no Reino Unido, considerado por pessoas da área um exemplo entre países que oferecem a audiodescrição. O filme também recebeu uma versão estadunidense de audiodescrição e uma análise comparativa entre as duas versões permitirá discutir as escolhas envolvidas na criação da audiodescrição e as essenciais diferenças entre uma construção narrativa feita

em um país sem um sistema de diretrizes para nortear o processo e um cujo sistema prevê a medida adequada para cada situação.

Este trabalho objetiva, portanto, analisar comparativamente as duas audiodescrições de Harry Potter e a Pedra Filosofal e buscar compreender quais os efeitos destas diferentes construções para o público. Para tanto, no primeiro capítulo faremos uma pequena conceituação sobre audiodescrição e um breve apanhado histórico sobre a internacionalização do recurso a partir de Franco (2008) e Franco e Silva (2010), além de dar um panorama do contexto histórico-geográfico da produção de ambas audiodescrições a serem estudadas neste trabalho. Dando prosseguimento, no capítulo seguinte tratamos sobre as características da voz do narrador e como sua escolha reflete a obra. Usando como objeto as narrações de cada uma das versões, a autora constrói a argumentação através do trabalho de autores como Chion (2011) que trata sobre o fato de o ser humano ser voco e verbocêntrico e Nichols (2005) que fala sobre a narração para documentário e as qualidades da “voz de Deus”.

O capítulo três analisa a sequência aos 12min30s e a partir dela reflete sobre questões de ritmo e distribuição de foco por entre componentes sônicos na audiodescrição com base em discussões iniciais sobre a função que o som deveria exercer com o cinema sonoro e em contribuições de Chion (1999) a respeito da potencialidade dos sons e da prioridade dada à voz na construção cinematográfica tradicional. No quarto capítulo, analisamos a perda de informações no processo da tradução do visual para o verbal, as opções do audiodescritor e a complexidade da decisão de se omitir em um trecho. Finalmente, na conclusão, ressaltamos questões discutidas ao longo do trabalho e como elas refletem possibilidades para o futuro da audiodescrição enquanto linguagem.

2 INTRODUÇÃO

2.1 Audiodescrição: História e Conceito

A audiodescrição é um dos recursos de tecnologia assistiva que permitem a pessoas com deficiência o acesso a conteúdos audiovisuais. Diferente da legendagem e o uso da linguagem de sinais, que tornam informações sonoras em signos visuais (a escrita ou o sinal com as mãos), a audiodescrição transforma o visual em sonoro, e é voltado a pessoas com algum nível de deficiência visual ou intelectual, pois estes também tem dificuldade em acompanhar legendas e em perceber destaque em alguns elementos da narrativa audiovisual.

É inegável que nossa sociedade se utilize dos diversos meios de comunicação e as diferentes formas de expressão artística como fontes de informação, cultura e entretenimento. Muitos deles, no entanto, se tratam de meios e formas cujo conteúdo é fortemente composto por elementos visuais como, por exemplo: filmes, programas de televisão, peças de teatro, exposições em museus, pinturas e esculturas. Tendo grande parte, senão toda a informação, exposta por meios visuais, pessoas com deficiência visual, mental ou com alguma dificuldade em interpretação de códigos visuais são excluídas deste círculo cultural. Cria-se um abismo entre o conteúdo e o público com deficiência.

[...] É também definido como 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. (FRANCO, 2008)¹

Se a audiodescrição traduz para palavras as informações-chave que seriam perdidas no processo de apreciação da obra por parte de

¹ <http://www.midiace.com.br/index.php/audiodescricao>

peças com deficiência, ela é, na realidade, uma ponte entre o público com deficiência visual ou intelectual e o conteúdo que nossa sociedade criou ao longo dos anos.

O recurso foi criado com base nas ideias desenvolvidas por Gregory Frazier em sua dissertação de mestrado que data do ano de 1975 nos Estados Unidos. Contudo, a primeira audiodescrição de fato levou cerca de seis anos para se concretizar. Ela foi feita pelo casal Margaret e Cody Pfanstiehl para o espetáculo *Major Barbara* e exibida no *Arena Stage Theater* em Washington DC, no ano de 1981. Obtendo sucesso nesta árdua missão, foram também responsáveis por audiodescrições em fita cassete usadas em visitas a museus, parques e monumentos históricos nos EUA. Posteriormente, contribuíram para a adoção da audiodescrição na TV americana, onde descreveram programas para a PBS (*Public Broadcasting Services*) em 1982. (FRANCO; SILVA, 2010)

Após isso, a audiodescrição se espalhou pelo globo. Há relatos de tentativas de uma audiodescrição pré-gravada na televisão japonesa no ano de 1983 e na metade da década de 1980, o recurso chega ao teatro inglês. Franco e Silva (2010) contam que:

A Europa foi apresentada à técnica em meados da década de 80. [...] 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*. (FRANCO; SILVA, 2010, p. 21)

Estabelecida no teatro, a audiodescrição buscou novos lares no Reino Unido e na metade da década de 1990 começaram os debates sobre a regulamentação do novo formato desenvolvido pelos britânicos para a exibição televisiva pelo sinal digital. O sinal digital permite a inserção de audiodescrição, pois possui o envio de um segundo canal de áudio que pode ser usado para oferecer opções como o áudio original ou a própria audiodescrição. Além disso, o acesso a esse segundo canal é simples, uma vez que apenas é necessário apertar a tecla SAP (*Second Audio Program*).

Durante o processo houve a tentativa de se garantir que os conteúdos exibidos no sinal digital contassem com recursos de acessibilidade que eram possíveis com o novo formato. No ano de 1996 o Reino Unido assina o documento que ficou conhecido como o “1996 Broadcast Act”. O documento em questão institui normas para canais que utilizem o espectro digital e conta com o artigo 24.2.a, cujo texto afirma que “legendagem (ou *close caption*) e audiodescrição devem ser oferecidos para surdos e cegos em conexão com o canal ou seus programas exibidos”.² (tradução livre)

Uma vez realidade no teatro e na televisão, as salas de cinema continuavam um território ainda a ser conquistado. Com uma pesada campanha e investimentos por parte do governo britânico, em 2002, finalmente, foram realizadas as primeiras sessões audiodescritas em salas de cinema do Reino Unido com sessões do filme Harry Potter e a Pedra Filosofal. Hoje, além dos Estados Unidos e da Inglaterra, outros países se encontram em uma posição de destaque no quadro de países que oferecem a audiodescrição. França, Espanha, Alemanha, Bélgica, Canadá e Argentina são países que investem muitos recursos públicos e privados em audiodescrição para cinema, televisão e teatro. (Franco; Silva, 2010) Até mesmo o Brasil conta com recentes, porém significativos avanços quanto à política pública nacional para a audiodescrição.

O Brasil ainda é novo no assunto quando comparado aos países mencionados acima. A primeira exibição pública com audiodescrição no Brasil foi no ano de 2003 durante o Festival Internacional “Assim Vivemos”, festival bienal de filmes sobre deficiência e a relação da pessoa com deficiência para com o mundo que a rodeia. Mesmo se tratando de um passado relativamente recente, o país conta com leis que tentam garantir o acesso do deficiente aos meios de comunicação. A Lei 10.098/00, por exemplo, garante como função do Estado promover alternativas para a eliminação de barreiras ou obstáculos nas comunicações e permitir autonomia no acesso aos meios de comunicação sejam eles massivos ou não.

Outra medida legal que favorece a audiodescrição é a portaria

² subtitling for the deaf and narration for the blind in connection with programmes included in a digital programme service or qualifying service provided by him.

nº 188 de março de 2010 rege a quantidade de horas de programação semanal audiodescrita exibida na televisão e os prazos para a ampliação destas. Ela estipula que hoje quatro horas semanais da programação de cada canal que exibe seu conteúdo em sinal digital em território brasileiro devem ser audiodescritas e tem como meta 20 horas de programação semanal acessível na televisão até 2020. O mais recente avanço do país na questão foi a aprovação pela Agência Nacional de Cinema (ANCINE) da Instrução Normativa nº 116/2014 que torna obrigatório a “Todos os projetos de produção audiovisual financiados com recursos públicos federais geridos pela ANCINE deverão contemplar nos seus orçamentos serviços de legendagem descritiva, audiodescrição e LIBRAS – Língua Brasileira de Sinais.”³

Traçado este panorama, podemos voltar aos primeiros dois países citados. Países que são referência na audiodescrição: os Estados Unidos e a Inglaterra. Mais especificamente, nos voltaremos para uma obra (Harry Potter e a Pedra Filosofal) traduzida para audiodescrição em ambos os países e para seus contextos de produção. A primeira audiodescrição, pioneira na Inglaterra em 2001 e a segunda feita por uma estabelecida empresa de audiodescrições americanas em 2011.

2.2 As Audiodescrições de Harry Potter e a Pedra Filosofal e seus Contextos Histórico-geográfico

Harry Potter e a Pedra Filosofal é o primeiro livro escrito pela autora britânica J.K. Rowling. O livro conta a história de um jovem órfão chamado Harry James Potter. Ao perder os pais quando tinha apenas um ano de idade, Harry é deixado à porta dos tios para que seja criado por eles. Ao longo de dez anos o garoto é cruelmente tratado pela família, mas na madrugada de seu aniversário de onze anos, o garoto recebe uma visita que mudaria sua vida para sempre.

³ <http://www.ancine.gov.br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-116-de-18-de-dezembro-de-2014>

Um estranho, chamado Hagrid, não apenas o informa de que ele é um bruxo, mas o leva para seu primeiro ano de estudos em uma antiga escola britânica para a comunidade bruxa. Uma vez na escola, Harry faz amigos e aprende a controlar e usar suas habilidades, ao mesmo tempo que descobre informações cruciais sobre a própria história e é posto frente a ameaças mortais ligadas ao assassino de seus pais: Lord Voldemort.

Com o sucesso de venda dos livros, no ano 2000, a Warner Bros comprou da autora os direitos cinematográficos para a adaptação dos dois primeiros livros. Com roteiro de Steve Kloves e direção de Chris Columbus, e um elenco composto apenas por atores britânicos, o filme Harry Potter e a Pedra Filosofal estreou no Reino Unido no dia 4 de novembro de 2001 e teve ao longo de sua exibição uma bilheteria mundial de US\$ 974.755.371.⁴

Neste período, a audiodescrição já podia ser encontrada no Reino Unido em peças de teatro e em canais cuja exibição fosse feita em formato digital, mas não haviam ainda sessões em salas de cinema que contassem com o recurso. A decisão do governo britânico foi, em 2002, fazer sessões do filme Harry Potter e a Pedra Filosofal em uma versão audiodescrita que seria produzida pelo *Royal National Institute of Blind People* (RNIB), uma instituição britânica centenária que não apenas auxilia no acesso a informação da pessoa com deficiência visual e amplamente incentiva o aumento de conteúdos acessíveis, como também produz audiobooks e, até 2005, produziu audiodescrições.

Não se debate muito os motivos que levaram o governo britânico a escolher o filme em questão para ser o primeiro filme exibido com audiodescrição no Reino Unido, mas embora não se trate de nenhum dado oficial é possível pensar em algumas hipóteses sobre o que pode ter tornado o filme uma escolha atrativa. É claro que o sucesso nas bilheterias é o primeiro e a relevância da cultura britânica na obra também tenha seu peso, mas outro fator que possivelmente tenha contribuído para a decisão é o direcionamento

⁴ Dados Box Office. <http://pro.boxoffice.com/statistics/movies/harry-potter-and-the-sorcerer-s-stone-2001?q=harry%20potter%20and%20the%20philosopher>

da obra a espectadores mais jovens, o que permitiria ao governo formar um público para filmes audiodescritos que crescessem com esta cultura.

A audiodescrição que resultou deste processo foi a primeira produzida pela RNIB, que até então fazia a produção apenas de audiobooks. A instituição foi, inclusive, responsável pelos audiobooks britânicos da série que foram narrados por Stephen Fry - o primeiro gravado em 1999 e o último, Harry Potter e as Relíquias da Morte no mesmo ano do lançamento impresso, 2007. A audiodescrição em questão tratava-se mais de um experimento do que qualquer outra coisa. A RNIB ainda estava em processo de criação de suas próprias diretrizes e algumas iniciativas, como a criação de diretrizes da *Audio Description Coalition* (ADC) em 2006, ainda não haviam acontecido. A ADC é uma organização interessada na elevada qualidade de serviços de audiodescrição nos Estados Unidos que através dos cursos oferecidos para o treinamento de audiodescritores, hoje influenciam audiodescrições em países como Portugal, Espanha e Brasil.

Por outro lado, nosso segundo objeto de estudo foi produzido em 2011, seguindo os padrões da ADC. O objetivo da produção era para acompanhar as edições em *Blu-Ray* lançadas após a conclusão da série com Harry Potter e as Relíquias da Morte – Parte II. Ela foi feita pela *Hollywood Access Services*, uma empresa sediada em Burbank, no estado americano da Califórnia, especializada na produção de audiodescrições e legendagem para surdos.

Os audiodescritores da *Hollywood Access Services* têm formação dentro dos Estados Unidos. Como vimos anteriormente, os Estados Unidos criaram a audiodescrição e tem uma tradição maior no que tange o mercado audiovisual doméstico (transmissões televisivas, os DVDs, *Blu-Rays* e as cópias digitais). Outro elemento interessante a respeito da formação norte-americana de audiodescritores é que os cursos seguem as diretrizes para a audiodescrição criadas pelo *American Council for the Blind* em parceria com a ADC em 2006. Estes grupos seguem, portanto, diretrizes que envolvem a objetividade do audiodescritor e tendem a ser mais literais em suas produções, buscando que texto produzido seja exatamente o que acontece em tela.

As audiodescrições criadas pela *Hollywood Access Services* são vendidas em plataformas virtuais como, por exemplo, o aplicativo *iTunes*. As produções são vendidas em um formato conhecido como *Solo-Dx*. Este formato se trata de uma faixa de áudio única e contínua que conta apenas com a audiodescrição da obra. Os diálogos, efeitos e as trilhas musicais não são inclusos, portanto deve-se possuir a obra em algum outro suporte ou plataforma. São exemplos os DVDs, *Blu-Rays* e cópias digitais.

Em conversa na comunidade online de entretenimento *Reddit*, Anna Capezzer (2013), uma dos quatro fundadores da *Hollywood Access Services* explica que a seleção das obras se dá por popularidade. Em diálogo com grupos e associações de deficientes visuais eles recebem pedidos e aqueles em maiores quantidades são postos em lista de prioridade. Ela destaca também que *blockbusters* em geral, mesmo sem pedidos, são audiodescritos no formato *Solo-Dx*, pois pressupõe-se sua demanda. É aceitável pensar, portanto que ambos fatores tenham levado a empresa a audiodescrever Harry Potter e a Pedra Filosofal.

Antes que estas audiodescrições fossem gravadas, no entanto, seus criadores tiveram que selecionar a melhor maneira para traduzir os elementos visuais da história. Quando escolheram um narrador, o texto e como e quando ele seria falado, se escolheu também quais sensações seriam passadas para quem assistisse. Cada uma destas escolhas deu forma à narrativa que se estava construindo. Ao alterar qualquer uma delas, modificamos o efeito de nossa história sobre o espectador. Nos próximos capítulos, analisaremos como estas escolhas fazem parte da construção narrativa das audiodescrições supracitadas e as diferentes sensações que elas, a partir de uma mesma obra, permitem ao público durante a fruição do filme.

3 UM NOVO MUNDO, CHEIO DE POSSIBILIDADES

Como estabelecido anteriormente, a audiodescrição é um recurso de tecnologia assistiva que, através de uma narração nos dá informações-chave que garantem a total compreensão de obras que façam uso da linguagem visual. A narração, por sua vez, consiste na junção da voz e do verbo, dois elementos extremamente valorizados pelo ser humano em sua vida diária. Para Chion (2011) a voz e o verbo são os componentes sonoros que, de forma natural, mais se destacam para a audição humana:

Se o ser humano ouvir vozes no meio de outros sons que o rodeiam (sopro do vento, música, veículos), são essas vozes que captam e concentram logo sua atenção. [...] Se essas vozes falarem em uma língua que lhe seja acessível, vai começar por procurar o sentido das palavras, e só passará a interpretação dos outros elementos quando o seu interesse sobre o sentido estiver saturado. (CHION, 2011, P. 13)

Em outras palavras, nossa escuta é vococêntrica e verbocêntrica: onde estivermos, sempre buscaremos ouvir o que se fala, se possível, entender o que está sendo dito. Assim sendo, é possível compreender a importância que atribuímos à voz e ao verbo quando construímos novas formas de nos expressar, como por exemplo, o cinema falado. É a partir daí, entre outras razões, que surge a tendência no cinema clássico sonoro de priorizar a voz e a fala em relação aos outros elementos sônicos. Passamos a abrigar, em nossos diálogos e em nossas narrações, informações relevantes para o enredo dos filmes e formamos um público que acredita que, mesmo no ambiente mais ruidoso, as informações contidas em falas são absolutamente indispensáveis para o entendimento do filme.

Embora a narração possa ser encontrada em diversos gêneros cinematográficos, ela tornou-se mais conhecida pelo seu uso em documentários expositivos. Nestes, sua função é apresentar informações, propor perspectivas ou expor argumentos sobre o tema através de comentários com a “voz de Deus”. (NICHOLS, 2005, p. 142) A intenção era que a “voz de Deus” levasse para estes comentários a credibilidade requisitada pelo

documentário expositivo e, tradicionalmente, o que se acreditava era que a voz masculina trazia consigo o tom de seriedade e a credibilidade necessários para tal feito.

Certamente a narração de documentários expositivos e da audiodescrição não são exatamente as mesmas e muitos elementos não se encaixam, mas é possível perceber algumas semelhanças. Em ambos os casos, o narrador é o nosso ponto de referência e confiamos que ele esteja nos contando a verdade. Ele nos passa informações centrais para o entendimento da obra como um todo e, a escolha deste narrador pode inclusive nos dar de antemão informações como o gênero do filme. O tom das falas, o ritmo, a escolha entre uma voz feminina ou masculina e o próprio timbre desta voz podem ser indicativos para o público do que a obra se trata. Cofundadora da *Hollywood Access Services*, Anna Cappezzera (2013) afirma que:

Nós sempre produzimos nossas audiodescrições pensando qual o público-alvo. [...] Filmes de ação costumam ter narradores homens. Comédias românticas geralmente são narrados por mulheres. Para conteúdos infantis, escolhemos vozes que sejam calorosas.⁵ (Anna Cappezzera, 2013) (tradução livre)⁶

Como podemos perceber, existe preocupação em criar uma identificação entre o narrador e o público-alvo das obras. Criar esta conexão é fundamental já que, como foi dito, é através do narrador que vamos ter um contato maior com a obra e qualquer indisposição com a narração, se torna uma indisposição com a obra. Seja o timbre da voz, ou qual gênero cinematográfico se caracterizaria pelo seu uso, ruídos entre a obra ou a narração prejudicam, ao invés de contribuir para a experiência do espectador. Embora soe um tanto sexista, o que podemos afirmar a partir da declaração é que é tradicionalmente aceito que homens narrem filmes mais sérios e que mulheres narrem filmes mais cômicos ou emocionais.

Ambas audiodescrições de Harry Potter e a Pedra Filosofal

⁵ http://www.reddit.com/r/IAmA/comments/1b4uw5/we_are_the_cofounders_of_hollywood_access/

⁶ We definitely produce our audio description with the intended audience in mind. [...] Action movies usually have male narrators. Romantic comedies usually have female narrators. For children's stuff, we go with warm voices.

contam com a narração de mulheres, o que o afasta teoricamente de filmes com um conteúdo mais sério. Mas as escolhas dos produtores destas audiodescrições também revelam que a forma como os conteúdos são direcionados aos públicos-alvo vão muito além de se escolher entre narradores homens, ou mulheres. Embora ambos escolham narrações femininas, as vozes e os tons são completamente diferentes.

A audiodescrição britânica é narrada pela voz de uma senhora que inclui em sua narração frases doces como “olhos cintilantes surgem debaixo de sobrancelhas escuras e espessas” e “ele entrega um embrulhinho enrolado em um cobertor quente”. O seu tom é quase sempre esperançoso e permite ao espectador ser remetido a uma ideia de infância quase nostálgica em que avós contam histórias aos seus netos. E ainda que não traga a seriedade de uma voz masculina, o uso de alguém mais velho na narração gera uma sensação de sabedoria à figura do narrador e de respeito à história que nos é contada. É através destas escolhas que a audiodescrição britânica traz para o público o tom fantástico e as semelhanças com o conto de fadas existentes em Harry Potter sem que a história comece com o tradicional e marcante “era uma vez”.

A escolha americana, no entanto, cria sensações diferentes. A voz da narradora nesta audiodescrição é mais jovem, energética e animada. Suas intervenções são longas e tem um ritmo mais rápido que trazem consigo um senso de diversão e aventura para o público. Há uma grande variação de intensidade e ritmo, e ênfases em palavras-chave, o que faz com que a narradora pareça estar sempre impressionada com o que acontece em tela. Suas frases contêm muitas exclamações como: “a luz sai de sua lâmpada! Entra no dispositivo!”. A forma com a qual ela se dirige ao público é mais de igual para igual e nos leva para um universo infantil de brincadeiras em que dragões, gigantes e poços de areia movediça eram possíveis no tapete de nossas salas. Um mundo em que nós, espectadores normais, também poderíamos embarcar o Expresso de Hogwarts e nos aventurar em um mundo mágico com nossos amigos.

Com narrações que, mesmo de formas distintas, garantem a

identificação do espectador com aspectos essenciais da obra como a fantasia, a magia e o universo infantil, o que uma boa audiodescrição precisa é de bons textos e uma boa interação com a obra para compor estes universos. Nos próximos capítulos, veremos como, em cada um dos casos, estes aspectos contribuíram para a construção narrativa final.

4 UM SOM SEM A IMAGEM

Desde as primeiras tentativas de sonorização do cinema, cineastas e estudiosos da sétima arte debatem quais funções o som deve exercer. Estes debates se acentuaram com o lançamento do que ficou conhecido como o primeiro filme falado: *The Jazz Singer* (1927). Embora contasse com o entusiasmo por parte do público, o cinema falado encontrou certa resistência em cineastas renomados da escola russa como Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov (1928) que viam potencialidades na presença do som, mas temiam por um uso que fosse fácil e que não experimentasse as possibilidades que vinham com o advento sonoro: “a gravação de som é uma invenção de dois gumes e é mais provável que seu uso ocorrerá ao longo da linha de menor resistência, isto é, a linha de satisfação da simples curiosidade”. (Eisenstein; Pudovikin; Alexandrov, 2002, p. 225)

De fato o som no cinema clássico tende a ser sincrônico, ou seja, gerado por fontes presentes no plano, porém a redundância sonoro-imagética utilizada pelo cinema clássico não supõe necessariamente simplicidade. Para entender a complexidade destes sons é necessário compreender como o espectador recebe estes sons. Chion (1999) defende que no momento em que o espectador entra em contato com tais informações sonoras cada uma delas passa por um sistema de triagem e com base nas informações adicionais que acompanham estes sons, o espectador os destrincha.

A voz, os ruídos e as músicas são separados e “enviados” para partes diferentes do cérebro da pessoa em questão e estas informações adicionais, que no caso do cinema são as imagens, identificam para o espectador onde ele deve focar a sua atenção. Por isso, enquanto assistimos a um filme que tem uma narrativa clássica, alguns elementos sonoros são esquecidos quando nos lembramos de nossas cenas favoritas. Talvez sejam passos, conversas em segundo plano e músicas que nos emocionaram sem que soubéssemos que estavam lá: a imagem nos condiciona a prestar atenção neles ou não.

Segundo Chion (1999, p.3) “a imagem governa a triagem, pouco importa a natureza dos elementos gravados em si”⁷. A potência sonora de passos existente em um plano conjunto de um casal andando por um parque silencioso em um plano americano não produzirá o mesmo impacto que um plano que mostre apenas os pés dos mesmos personagens quando postos na mesma situação. É verdade que estes debates sejam voltados, em seu contexto original, para a construção narrativa de filmes, porém eles podem ser usados hoje para conceber outras construções narrativas: a de audiodescrições. Se soubermos que esta triagem existe, que é possível manipulá-la e sabemos que no cinema esta função pertence à imagem, precisaremos considerar o que acontece quando não temos mais a imagem.

Para alguns pesquisadores da linguagem do cinema sonoro, algo que sempre diferenciou a imagem do som foi o caráter concreto da imagem. (GORBMAN apud DOANE, 1987, p. 67) Para eles o plano visual requer que o espectador entenda a imagem como uma representação da realidade e, por isso, é interpretada de uma forma racional. O som, no entanto, não teria esta característica. Ele nos conduziria a uma leitura mais empírica, intuitiva do que está sendo representado através dele. O som seria de interpretação emocional.

Embora aplicável a alguns elementos sonoros como ruídos e músicas, que de fato tendem a conduzir o espectador emocionalmente pela história, a afirmação ignora o caráter concreto de outros componentes sonoros como o verbo e a voz. Como vimos no capítulo anterior, o uso de narrações também demanda ao espectador que entenda as informações dadas como representações da realidade, tornando-os elementos que são, por definição de tais pesquisadores, interpretados de forma racional pelo público. Além disso, o verbo e a voz ganham destaque em nossa escuta diária e espaço nas formas de expressão cultural que criamos. No caso do cinema, Chion (1999) afirma que:

Normas técnicas e estéticas do cinema clássico foram implicitamente calculadas para privilegiar a voz e a inteligibilidade do diálogo. [...] Mas a inteligibilidade não é a

⁷ It is the image that governs this triage, not the nature of the recorded elements themselves.

única preocupação. É mais sobre privilegiar a voz a todos os outros elementos sônicos, assim como um rosto não é só uma imagem como as outras. Falas, gritos, suspiros ou sussurros, a voz hierarquiza tudo a seu redor. (CHION, 1999, p. 6) (tradução livre)⁸

Colocadas no topo do que pode ser considerada a “cadeia sonora” no cinema, a voz e o verbo tornam-se nossos guias entre os elementos sonoros presentes em cada cena. A narração, enquanto composta pelos dois, passa a ser substituída idealmente para a imagem e a nos mostrar onde focar nossa atenção. É ela quem vai decidir por nós quais sons irão compor o universo destes filmes ou não. A diferença entre interagir mais com os componentes sonoros originais do filme ou não pode ser observada nas audiodescrições aqui analisadas.

A primeira versão, feita em 2001 pela RNIB é extremamente pontual e se centra muito na narrativa. Suas intervenções são curtas e buscam em geral fazer com que o texto narrado se encaixe nos elementos sonoros já existentes no filme, permitindo ao espectador ter uma aproximação com o desejado inicialmente pelos realizadores do filme. Já a versão estadunidense tem uma preocupação muito maior em transmitir ao espectador com deficiência o que está acontecendo no plano visual do filme com riqueza de detalhes. Seguindo a primeira regra do manual de diretrizes da ADC, se descreve, nesta versão, exatamente o que é visto. Com isso, tende-se a falar mais durante o filme e com isso, não há o costume de deixar espaço para os sons pré-existentes. Os únicos sons que conseguem parar a narração são os diálogos, mais uma vez seguindo as diretrizes da ADC que diz precisamente: “permita aos usuários ouvirem o diálogo”. (ADC, 2009, p. 9) A exemplo disso, apresentamos a sequência abaixo.

No filme *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (2001) há uma sequência aos 12min30s em que toda a família se encontra em uma cabana isolada em uma ilha durante uma tempestade noturna. Os tios dormem

⁸ technical and aesthetic norms of the classic cinema were implicitly calculated to privilege the voice and the intelligibility of dialogue. [...] but intelligibility is not the only thing at stake. It's rather the privilege accorded to the voice over all other sonic elements, in the same way that the human face is not just an image like the others. Speech, shouts, sighs or whispers, the voice hierarchizes everything around it.

tranquilamente em uma cama de casal, o primo dorme num sofá e Harry está deitado em um saco de dormir esticado sobre um chão de pedra cheio de poeira e terra. O menino desenha no chão um bolo com a frase: “Feliz aniversário, Harry”. Ele adiciona velas e ao anúncio da meia noite faz um pedido e assopra as velas. Imediatamente há uma pancada na porta e a partir disso, a cena se altera.

A sequência, que até então era silenciosa, ganha energia e diversas coisas passam a acontecer. Hagrid tenta arrombar a porta, Dudley acorda, dá um pulo devido ao susto, se afasta em direção a parede mais distante da porta, Harry se levanta e se esconde atrás de uma parede e os tios descem as escadas. Cada uma destas ações é acompanhada por seus sons, oferecendo para a narração a oportunidade ideal para guiar nossa atenção por entre este rico universo sonoro. Contudo, o modo como esse direcionamento será feito dependerá da leitura que o audiodescritor tiver desta cena.

Quando o texto da audiodescrição é criado, ele deve ter em mente duas coisas: o que acontece visualmente e como passar tais sensações para a pessoa que vai apreciar tal filme. Estas preocupações irão efetivamente influenciar para onde e quando a audiodescrição focará a sua atenção. A exemplo disso, temos a mesma cena com as audiodescrições que vimos no primeiro capítulo.

Na audiodescrição britânica, o trecho começa com a narração que informa: “Um flash de luz”. Ouvimos a primeira pancada. “Dudley⁹ acorda com o susto”. Pancada na porta. “A pesada porta de madeira treme”. Pancada. “Harry se esconde em um canto”. Mais uma pancada. “Os Dursleys aparecem nas escadas”. Pancada. “Vernon¹⁰ aponta uma espingarda nervosamente”. Vernon pergunta com uma voz aguda quem está à porta. Há uma última pancada enquanto a narração diz: “a porta cai”. Os Dursleys gritam. “Uma enorme figura surge na porta: Hagrid. Ele entra na cabana guardando seu guarda-chuva cor-de-rosa em seu casaco”. Hagrid se desculpa pelo inconveniente. “Ele coloca a porta de volta em seu lugar”. Uma batida, como se

⁹ Duda, na versão brasileira.

¹⁰ Válter, na versão brasileira.

algo se encaixasse.

A narração, neste caso, é muito pontual. Frases curtas que se encaixam entre uma e outra batida e tornam este momento rítmico dentro da narrativa. As idas e vindas da narração permitem no espectador uma sensação de fragmentação deste espaço e das reações que os personagens têm neste contexto. Há uma sensação de que tudo acontece em planos fechados, mesmo em um mundo que não faz uso de planos. As informações pontuais possibilitam também uma distribuição deste foco de atenção das batidas para a narração, e dela para um diálogo, para uma batida, para uma narração e para a batida de novo.

No caso americano, o trecho inicia com o barulho da pancada. A narração começa e se junta às investidas de Hagrid contra a porta e a trilha musical de John Williams. O texto informa: “A porta de entrada treme contra sua pesada fechadura e Dudley acorda imediatamente. Ele recua covardemente em direção a uma parede enquanto Harry se esconde atrás de uma divisória de tijolos. Agarrado a uma espingarda, Vernon desce as escadas com sua esposa”. Vernon pergunta com uma voz aguda quem está à porta. “A porta quebra suas dobradiças revelando a sombra de um homem. Enquanto os Dursleys se encolhem para trás, o estranho entra na cabana. Sua silhueta é vista com flashes de luz. Ele carrega um longo e afiado objeto pelo cabo”. Hagrid se desculpa pelo inconveniente. “É Hagrid segurando um guarda-chuva! Ele o guarda dentro de seu casaco, se volta para a porta caída e a coloca de volta no lugar”. Ouvimos a porta sendo encaixada.

É notável o uso de frases mais longas nesta versão e elas trazem consigo uma sensação maior de unidade. Enquanto espectadores, a percepção que temos é de que tudo acontece ao mesmo tempo, como se estivéssemos em um plano aberto e fosse possível ver toda essa movimentação e não como no caso anterior em que tudo parece orquestrado aos poucos. Há uma fluidez nos acontecimentos. Esta construção também valoriza bastante a voz: é apenas quando aparece um diálogo no trecho que a narração para.

Se, assim como dito por Chion (1999, p. 6): “a audição humana

é vococêntrica” e, ao ouvir uma voz, nos focamos nela e no que ela fala, durante todo o trecho nossa atenção está focada apenas nisso e alguns elementos que compõem este universo são perdidos. Construir a narrativa desta forma é fluido e permite que o espectador esteja a par de detalhes visuais aos quais ele não teria acesso de outra forma, mas faz com que os ruídos, a música e efeitos fiquem em segundo plano, engolidos pela estrutura narrativa assim como no cinema clássico.

No trecho original, o som das investidas de Hagrid contra a porta tem fundamental importância. Eles nos caracterizam o personagem, seu tamanho exagerado, o fato de ser desajeitado. A bruta entrada, o ritmo das batidas na porta, os trovões e outros elementos sonoros nos ajudam a demarcar uma reviravolta no enredo. A partir do momento em que Hagrid entra na vida de Harry a história não é mais sobre um menino altamente abusado pelos tios, mas sim de um jovem bruxo que vai a busca de sua real identidade. O trecho nos faz também simpatizar imediatamente com Hagrid, pois pela pontuação produzida pelos elementos postos em segundo plano deixam claro que não há mau tempo, obstáculo físico ou trouxa¹¹ que possa impedir o gigante em seu resgate. Estes elementos acabam se perdendo ao manter o foco apenas no verbo.

Sabendo que estas são as tendências gerais de cada uma das versões, o que ocorre quando as cenas são um pouco mais complexas? No próximo capítulo analisaremos como estas estéticas se comportam quando postas em situações em que devem escolher entre a compreensão total do filme e a interação com elementos sonoros pré-existentes na obra.

¹¹ Quem não é bruxo.

5 PERDIDOS EM HOGWARTS

No primeiro capítulo, estabelecemos a audiodescrição como uma forma de tradução intersemiótica. Isto significa que o audiodescritor deve analisar cuidadosamente a mensagem passada e a forma como isto é feito em um sistema linguístico para então levar estes níveis de informação para outro sistema linguístico. Tal tarefa exige um vasto conhecimento de ambos os sistemas e de seus signos. Diniz (1995), ao falar sobre a tradução intersemiótica afirma que:

[...] o processo de tradução consiste na procura de equivalências entre os sistemas. Isto quer dizer que um elemento x que ocupa um determinado lugar num determinado sistema de signos [...] seria substituído, na tradução, por um outro elemento x' que exercesse a mesma função, porém no outro sistema de signos. (Diniz, 1995, Pag. 1002)

Uma vez que Harry Potter e a Pedra Filosofal (2001) se trata de um filme, para audiodescrevê-lo é necessário compreender a fundo a linguagem cinematográfica. Contudo, ao contrário de alguns sistemas de signo, a linguagem cinematográfica é composta por diversos elementos. Efetivamente, a linguagem cinematográfica:

É o conjunto das mensagens cujo material de expressão compõe-se de cinco pistas ou canais: a imagem fotográfica em movimento, os sons fonéticos gravados, os ruídos gravados, o som musical gravado e a escrita (créditos, intertítulos, materiais escritos no interior do plano). (STAM, 2003, p. 132)

Os cinco canais citados por Stam (2003) nos dão diversas possibilidades de combinação em cena. Existe, inclusive, a possibilidade de que cada um destes canais expresse uma coisa diferente, que apenas obtém sentido ou não a partir da fruição de todos em conjunto, o que para a audiodescrição representa um desafio.

Na cena de Harry Potter e a Pedra Filosofal que acontece aos 28min50s, temos um exemplo de uma destas diversas possibilidades: um flashback. Na cena, Harry e Hagrid estão jantando em uma espécie de taberna para bruxos, o “*Leaky Cauldron*”¹². O trecho em questão se inicia com Hagrid, sentado à mesa da taberna, dizendo: “Foram tempos sombrios, Harry. Muitos sombrios”. A música começa e somos transportados para

¹² Caldeirão furado, em português.

o passado. “Voldemort começou a reunir seguidores. Ele os levou para o lado sombrio”. Ouvimos um som que se parece ao de um sopro, que no filme é utilizado como o efeito sonoro de feitiços. “Qualquer um que o enfrentasse, acabava morto. Seus pais lutaram contra ele”. O efeito de feitiços aparece novamente, seguido de um trovão. “Ninguém sobrevivia se ele decidisse matar”. Um grito de mulher e sons que remetem a trovões. “Ninguém, ninguém. Exceto você”. Som de trovão e voltamos para a mesa do *Leaky Cauldron*.

Durante o monólogo, Hagrid faz pequenas pausas que causam tensão ao espectador e permitem que os ruídos nos levem junto à imagem para a noite do assassinato. É através delas que percebemos o valor emocional presente nesta cena e nos localizamos espaço-temporalmente. Embora não tão complexa quanto a possibilidade relatada anteriormente, onde cada um dos canais apresentaria informações diferentes, esta cena representa um desafio para a audiodescrição: permitir que o espectador receba as informações necessárias para a total compreensão do enredo ao fim do filme, tenha as sensações que a cena busca passar e, ainda assim, compreenda aquele trecho específico. Alguns dos elementos serão comprometidos, mesmo que de forma mínima durante o processo de tradução. Algo será perdido, o que é inevitável na transposição de linguagens.

É evidente que o contexto construído por um campo conceptual difere daquele produzido por outro, colocando em evidência um conjunto de informações distinto daquele originalmente pretendido, o que pode, inclusive, comprometer a compreensão dos enunciados subsequentes para cuja interpretação sejam necessárias certas informações perdidas no processo de tradução. (FERREIRA; GLODNADEL; KRAUSPENHAR, 2007, p. 10)

A audiodescrição britânica, fiel a sua proposta de permitir ao espectador que ouça os elementos sonoros pré-existentes no filme, opta por não interferir e permitir que o espectador tenha acesso ao monólogo de Hagrid que revela informações centrais para o enredo, bem como aos ruídos e a trilha musical, que permitem ao espectador a sensação de tensão como construída no filme originalmente. Buscar dar ao público com deficiência a oportunidade de ouvir a construção da tensão e de um contexto de espaço-tempo como originalmente pretendidos é compreensível. Ao mesmo tempo, é extremamente confuso para a pessoa com deficiência visual que os dois personagens estejam em um silencioso refeitório e se comece a ouvir raios, música, gritos e efeitos de

feitiços sendo lançados durante a fala de Hagrid. Embora a intenção seja que uma boa audiodescrição possa ser ouvida mesmo por uma pessoa que pode ver, o público alvo é principalmente composto por pessoas com dificuldades visuais, que não são pensadas na hora da construção da narrativa do filme.

Claramente algo foi alterado no plano sonoro, mas sem que seja informado o que está no plano visual, o deficiente visual não poderá ter uma compreensão total do que se passa durante a obra, que é o desejado. Por se abster, a audiodescrição gera o que ela pretendia combater: uma barreira para o entendimento completo do filme. A escolha da audiodescrição americana, no entanto, segue a diretriz da ADC sugere ao audiodescritor que “chame a atenção para mudanças de tempo” (ADC, 2009, p. 13). Eles fazem uso de frases curtas que se encaixam entre as pausas de Hagrid. Desta forma, se perde boa parte dos sons originalmente colocados neste trecho da obra, indo do monólogo para a narração. Esta escolha, contudo, permite ao deficiente visual um entendimento maior do que acontece no plano visual da sequência. Na versão americana, a sequência se dá como descrita abaixo.

A narração faz esta transição dizendo: “Em um flashback à noite, uma figura encapuzada se aproxima de uma casa”. Hagrid diz que Voldemort começou a reunir seguidores e os levou para o lado negro. “A figura usa sua varinha para abrir uma porta trancada.” O monólogo nos diz que qualquer um que o enfrentasse acabava morto. “Uma mulher ruiva com um bebê grita”. É dito que os pais de Harry lutaram contra Voldemort, mas que ninguém sobrevivia quando ele decidia matar. “Uma luz sai de sua varinha e atinge a mulher ruiva. Ela cai. Depois, ele aponta sua varinha para o bebê”. Hagrid conclui dizendo que ninguém sobreviveu a Voldemort, a não ser por Harry. A narração pontua o retorno da imagem da taberna, dizendo “No presente”. Ouvimos um som que lembra trovões e a sequência volta para o presente.

Verificamos que ao optar por esta construção perdemos quase inteiramente o acesso aos ruídos e à música que estão presentes no trecho original que, com exceção do som que encerra o flashback, são substituídos pela narração. Como vimos anteriormente, estes sons compõem a faixa de sons interpretados emocionalmente pelo ser humano. Ao optar por esta configuração, optamos por deixar de lado a referência espaço-temporal inicial trazida pelo som ambiente, bem como a construção de tensão que os ruídos e música do flashback traziam para o filme. Por outro lado, ela cria uma nova referência de espaço-tempo menos confusa através da narração. Esta construção torna

possível ao espectador compreender a mensagem e a forma como ela é passada na linguagem cinematográfica. Se um dos recursos de linguagem possíveis para o cinema é o flashback, ele deve ser percebido pelo espectador.

O principal problema com esta configuração é que, mesmo com a reconstrução feita, a tensão criada pelas pausas de Hagrid durante o monólogo e pela música de John Williams acaba se perdendo. Embora a narradora tente compensar a falta destes sons para a construção de tensão adquirindo um tom mais sério enquanto narra o flashback, o foco de atenção dividido entre a voz da narração, que fala de forma rápida, e a de Hagrid, lenta e dramática, cria uma diferença que, embora permita a compreensão da obra, leva embora a principal sensação que a cena trazia.

Mesmo com tal experimento, o efeito do verbo não chega nem perto do efeito que seria alcançado com os outros elementos sonoros uma vez que, como dito anteriormente, nossa leitura deles é naturalmente emocional. Assim como dito no início deste capítulo, a cena possui muitos componentes e algum deles seria sacrificado em nome de outro, no primeiro caso, a compreensão da cena e, neste, a sensação de tensão existente no trecho.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como foi possível observar ao longo do trabalho, a construção narrativa das audiodescrições das audiodescrições difere muito, mesmo se tratando de uma mesma obra. A versão britânica é mais centrada na narrativa e em fazer com que o texto narrado se encaixe nos elementos sonoros já existentes no filme, enquanto a versão americana se foca em transmitir ao espectador com deficiência detalhes do que está acontecendo no plano visual do filme, sem se preocupar em deixar espaço para os sons pré-existentes. Essa diferença importa, pois cada uma destas abordagens gera para quem assiste uma experiência distinta em relação ao filme. Cada uma cria diferentes sensações em seu público.

Não foi objetivo deste trabalho escolher uma vencedora entre as duas versões audiodescritas de Harry Potter e a Pedra Filosofal mas sim trazer à luz que as escolhas estéticas feitas por audiodescritores influenciam diretamente nas sensações que o espectador tem durante a fruição da obra.

Ao longo do trabalho, o que foi percebido pela autora é que a construção narrativa destas versões chega a ser tão relevante quanto a do filme em si. A tradução do visual para o verbal permite diversos caminhos distintos para se contar uma mesma história. Pensar extensivamente sobre o modo com o qual iremos compor estes universos é fundamental, uma vez que, como foi explorado durante o trabalho, diversos elementos são chave nesta construção. Desde a compreensão da triagem feita pela audição humana até o modo em como nosso cérebro interpreta diferentes elementos sonoros, estes conhecimentos devem ser aplicados na construção de sensações no espectador.

Se o próprio cinema aos poucos foi desenvolvendo sua linguagem e criando novas formas de gerar significado e transmitir impressões, a audiodescrição também pode, através de experimentação, descobrir diferentes caminhos para se conectar com o seu público. Da mesma forma que o cinema começou com apenas um plano em uma câmera fixa e aos poucos foi elaborando novas construções de significado e desafiando limites, adicionando planos, técnicas de montagem, músicas, explicadores, intertítulos, ruídos e a voz, a audiodescrição também pode, considerando todos os elementos que a compõem, caminhar rumo a uma linguagem mais sofisticada.

Com cerca de quarenta anos, a audiodescrição ainda tem muito a percorrer enquanto linguagem e é essencial que se percorra. É imprescindível, para todas as pessoas que precisam dela, que a audiodescrição saia do escuro e se desenvolva enquanto linguagem para que cada vez mais pessoas possam se apaixonar pelo cinema, pela tv, pelo teatro e por museus, assim como nós que os estudamos fizemos um dia.

REFERÊNCIAS

CHION, M. A Audiovisão. Editora Texto & Grafia. Lisboa, 2011.

CHION, M. The Voice In Cinema. Columbia University Press. New York, 1999.

Diniz, T. F. N. A Tradução Intersemiótica e o Conceito de Equivalência In Anais do IV Congresso ABRALIC: Literatura e Diferença. Editora da Abralic. São Paulo, 1995.

EISENSTEIN. S., PUDOVKIN. V., ALEXANDROV, G. Declaração Sobre o Futuro do Cinema Sonoro. In EISENSTEIN, S. A Forma do Filme. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 2002.

FRANCO, E. P. C. e SILVA, M. C. C. C. Audiodescrição: Breve Passeio Histórico. In MOTTA, L. M. V. e ROMEU FILHO, P. (orgs): Audiodescrição: Transformando Imagens em Palavras. Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010.

FERREIRA, L. C. GLODNADEL, M. KRAUSPENHAR, D. G. A Tradução da metáfora: uma abordagem cognitiva. Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL. V. 5, n. 8, março de 2007.

GORBMAN, C. Unheard Melodies. Indiana University Press. Indianapolis, 1987.

NICHOLS, B. Introdução ao Documentário. Papyrus Editora. Campinas, 2005

STAM, R. Introdução à Teoria do Cinema. Campinas: Papirus. 2003

FRANCO, E. P. C. Audiodescrição: MIDIACE, 2008. Disponível em: <http://www.midiace.com.br/index.php/audiodescricao> Acesso em: 12 dez. 2014

_____. 1996 Broadcast Act. Disponível em: <http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1996/55/> Acesso em: 14 mai. 2015.

_____. Box-office - Bilheteria de Harry Potter e a Pedra Filosofal. Disponível em: <http://pro.boxoffice.com/statistics/movies/harry-potter-and-the-sorcerer-s-stone-2001?q=harry%20potter%20and%20the%20philosopher> Acesso em: 20 jun. 2015.

_____. Diretrizes para Áudio-descrição e Código de Conduta Profissional para áudio-descretores Baseados no Treinamento e Capacitação de Áudio-descretores e Formadores dos Estados Unidos 2006-2007. Audio Description Coalition. Lisboa, 2009.

_____. Lei nº 10.098, de 19 de dezembro de 2000. Estabelece normas gerais e

critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l10098.htm Acesso em: 15 out. 2014.

_____. Portaria nº 188, de 24 de março de 2010. Estabelece prazos e normas específicas de transmissão de conteúdo acessível na televisão. Disponível em: http://www.mc.gov.br/images/2011/6_Junho/portaria_188.pdf Acesso em: 16 out. 2014.

_____. Portaria nº 116, de 18 de dezembro de 2014. Dispõe sobre as normas gerais e critérios básicos de acessibilidade a serem observados por projetos audiovisuais financiados com recursos públicos federais geridos pela ANCINE. Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-116-de-18-de-dezembro-de-2014> Acesso em: 20 jun. 2015.

_____. Reddit: We are de cofounders of Hollywood Access Services. Disponível em: http://www.reddit.com/r/IAmA/comments/1b4uw5/we_are_the_cofounders_of_hollywood_access/ Acesso em: 15 jan. 2015.

ANEXOS

ANEXO A

DIRETRIZES DA AUDIO DESCRIPTION COALITION PARA A AUDIODESCRIÇÃO DE CONTEÚDOS GRAVADOS ¹³

Descreva o que você vê.

Esta é a primeira regra da descrição: o que você vê é o que você descreve. Você vê aparências físicas e ações; não vê motivações, ou intenções. Nunca descreva o que você acha que vê.

Nós vemos “Maria cerra os pulsos.” Não vemos “Maria está com raiva” – ou pior: “Maria está com raiva de João.”

Assista antecipadamente ao material com um olhar que busca incluir as informações visuais inacessíveis às pessoas com deficiência visual, cegas, ou com baixa visão. Tais informações devem abranger, entre outros, elementos-chave da trama como: pessoas, locais, ações, objetos, fontes sonoras incomuns (as não mencionadas no diálogo, nem auditivamente identificáveis pelo espectador). Concentre-se no que for o mais significativo e menos óbvio do diálogo, ou de outra informação de áudio. Descrever tudo é impossível, assim, descreva o que é essencial no tempo permitido. Mencione quem atende ao telefone – não que o telefone está tocando. Não é necessário descrever pistas sonoras óbvias.

Descreva elementos essenciais e, então, se o tempo permitir, descreva os demais elementos tais como os detalhes decorativos dos cenários, a aparência física e maneirismos dos personagens, arquitetura, estilo de roupas, tecnologia, cor, iluminação e textura. Este tipo de descrição funciona bem durante pausas longas na ação, ou durante mudanças de cenas.

A áudio-descrição nunca deve completar cada intervalo de fala disponível. Menos é mais. A áudio-descrição não é um comentário contínuo. Os espectadores devem ter a chance de ouvir as emoções, nas vozes dos atores e na tensão dos silêncios entre os personagens.

Certifique-se de descrever, o mais sutilmente possível, a aparente insignificância de elementos que a audiência vidente observará, sem saber de sua importância posterior.

Por exemplo, descreva que Maria está mexendo numa arma e, então, a coloca na gaveta de cima da escrivaninha. Mais tarde, estando João e Maria envolvidos numa discussão, e Maria for em direção à escrivaninha, a audiência vidente suspeitará que ela foi em direção à arma.

¹³ Versão em português para Portugal distribuída pela ADC, traduzida por Paulo André de Melo Vieira.

Descrevendo as duas ações, os espectadores ouvintes podem estar juntos com os primeiros na antecipação de suspense.

Descreva objetivamente

Permita aos ouvintes formarem suas próprias opiniões e tirarem suas próprias conclusões. Não editorialize, não faça inferências, não explique, não analise, nem tente “ajudar” de, algum modo, os ouvintes.

No entanto, estas regras não impedem de usar as notas que antecedem a apresentação para explicar algo que a audiência vidente facilmente percebe, mas que seria difícil para os ouvintes da áudio-descrição imaginar, sem informações adicionais. Por exemplo, a maior parte da audiência vidente vê como os bonecos em forma de planta em *Little Shop of Horrors* agem e passam a “acreditar” nas plantas carnívoras da história. Será apropriado dar aos ouvintes esta mesma oportunidade.

Se a conclusão for de que certo personagem está com raiva, descreva o que levou você a tal conclusão – os gestos/expressões faciais do personagem. O humor do personagem, motivos ou raciocínio não são visíveis e, assim, não são sujeitos a serem descritos.

Use apenas adjetivos e advérbios que não ofereçam juízos de valor e que não sejam eles próprios sujeitos à interpretação. “Lindo” diz apenas que alguma coisa não é feia. Mas o que exatamente torna alguma coisa linda? Em vez de dizer que a pessoa, roupa, objeto são lindos, descreva as coisas observadas que causaram a sua ilação – de modo que os ouvintes possam tirar a sua própria conclusão.

É mais interessante nomear os itens de uma bagunça se o tempo permitir do que dizer. “O sótão está bagunçado”. Não tome uma série de eventos, ações, imagens e os descreva como um só.

Ao descrever tamanhos, arredonde para o número mais próximo, de sorte a oferecer aos ouvintes números que sejam mais fáceis de ouvir e compreender. Não acrescente “em torno de” ou “aproximadamente” para qualificar as dimensões estimadas – isto apenas sobrecarrega o texto com excesso de palavras, o que dificulta a compreensão.

Quando a piscina no palco possuir 3,55m de comprimento e 1,82m de largura, 1m e 9cm de profundidade, os ouvintes irão mais facilmente “visualizar” o tamanho da piscina quando ouvirem uma descrição menos maçante, do tipo: “3 m e meio de comprimento, 1 metro e oitenta de largura e 1m de profundidade.”

Use a primeira pessoa quando o diretor houver criado um ponto de vista de “primeira pessoa” como um meio de incluir a audiência. Esta sensação é parte da experiência dos membros

videntes da audiência, e deve ser compartilhada com os membros ouvintes. Isto permite ao áudio-descritores evitar mencionar “a audiência” quando, por exemplo, um personagem se volta para o público. O mesmo é aplicado para outras ações, efeitos, etc.

Diga, “Ela se volta para nós” em vez de “Ela se volta para a audiência.” “A luz do *flash* dele brilha em nossos olhos.” O mesmo se aplica à descrição de filmes e vídeos – “o tubarão nada em nossa direção,” não “o tubarão nada em direção à câmera” ou “nós nos movemos através da floresta” em vez de “a câmera se move através da floresta.”

Permita aos usuários ouvirem o diálogo.

Eles querem ouvir a apresentação primeiro, e a descrição depois. O diálogo está contando a história e tem de ser ouvido. Esta regra é quebrada apenas quando a confusão por omitir a áudio-descrição for maior do que manter a integridade do diálogo.

Quando duas pessoas estiverem falando ao mesmo tempo, tais como um ator e um áudio-descritores, os ouvintes não conseguem entender nem um nem outro. Se você tiver de descrever sobre o diálogo, fale audivelmente e com veemência. Os ouvintes, contudo, conseguem ouvir as palavras cantadas numa música e as palavras faladas pelo áudio-descritores.

Na maioria dos casos, o áudio-descritores pode falar em cima da música de fundo ou da música principal, ou de um refrão repetido. Porém, não deve descrever durante trechos importantes, o verso de uma música, ou seu primeiro refrão. Use cautela ao falar em cima de música tocada no rádio, pois escutar o seu conteúdo ou reconhecer a música pode ser importante para criar o clima, lembrar uma época, fazer uma afirmação emocional, etc.

Débora está falando sem parar sobre fazer uma torta, mas ela está sutilmente tirando uma arma de uma gaveta. O áudio-descritores tem de falar em cima da fala dela porque a audiência ouvirá um tiro antes da personagem parar de falar a respeito de como fazer uma torta.

O diálogo do rádio, da televisão ou de outros personagens que falam pode ser importante para a história ou pode ser considerado som de segundo plano. Se for som de segundo plano, é permitido descrever sobre ele, presumindo-se que a descrição seja vital.

Não descreva com parágrafos ou sentenças elaboradas. Use frases curtas em lugar de sentenças completas. Tente falar pelo menos duas ou três palavras de modo que os ouvintes possam ter a oportunidade de mudar o foco para a voz. A menos que absolutamente necessário, tente não interromper com apenas uma palavra.

Quando houver a disponibilidade de tempo: “Ken anda pela sala, pega uma faca e passa manteiga na torrada.”

Quando o tempo for mais curto: “Ken pega uma faca e passa manteiga na torrada.”

Confie na capacidade do usuário de compreender o material.

Confie nos ouvintes, que, na maioria dos casos quiseram participar da apresentação, de serem capazes de entender o significado do material e da descrição. Não seja condescendente, paternalista, ou superprotetor.

Algumas personagens podem usar anquinhas, portanto, o termo vai surgir ao descrever as vestimentas. A fim de assegurar que todos saibam o que é uma anquinha, acrescente-o nas notas que antecedem a apresentação sem, contudo, chamar atenção para isto, com algo como: “a longa saia da mulher avoluma-se na parte de trás, com enchimento sobre os quadris e com anquinha por debaixo.” Se isto for importante para a trama, tente repetir a informação durante a descrição para aqueles que não ouvirem as notas que antecedem a apresentação.

Se a peça possuir uma trama complexa e ou um elenco cheio de personagens, há provavelmente uma sinopse no programa teatral. Então, da mesma forma como essas informações serão úteis para a audiência vidente, compartilhá-las com os espectadores durante as notas que antecedem a apresentação pode ajudar na apreciação da peça e da áudio-descrição. Deixe claro que as informações oferecidas aos usuários estão disponíveis para todos no programa teatral – que o áudio-descritor não está fornecendo nenhuma informação especial pensando que o espectador com deficiência pode ter dificuldade de acompanhar o material.

Sem fazer suposições que, de maneira muito ampla, generalizem os membros da audiência, o áudio-descritor deve conhecer mais a respeito de seu público, a faixa etária deste, o seu nível educacional, cultural; pois melhor poderá escolher descrições que repercutam bem entre a platéia.

As pessoas que são cegas congênitas (nascidas sem visão) sentem-se muitas vezes confortáveis com o nível de informação do que captam daquilo que rotineiramente ouvem e, às vezes, não percebem quantas informações visuais podem estar disponíveis.

Por outro lado, pessoas cegas adventícias (cuja visão perderam mais tarde, depois do nascimento) sabem que há muitas informações, e não as querem perder. Por diversas razões, algumas pessoas preferem apenas umas poucas descrições para esclarecimentos essenciais, e outras querem tantas descrições quanto o tempo permitir. A responsabilidade do áudio-descritor é encontrar um equilíbrio entre estas posições.

Diferentes ouvintes preferem quantidades variadas de descrição. Destarte, o áudio-descritor deve

respeitar as regras da boa áudio-descrição para incluir as informações visuais que sejam inacessíveis a pessoas cegas, ou com baixa visão, sem preencher cada pausa disponível.

Censura

A censura é injusta com o material e com os ouvintes.

Áudio-descritores que censuram as informações por causa de seu próprio desconforto faltam com o seu público. Os áudio-descritores têm de transmitir as informações sobre nudez, atos sexuais, violência etc. Os ouvintes devem saber tudo o que está visualmente disponível às pessoas que enxergam. Se um áudio-descritor acreditar que descrever um certo material lhe fará sentir-se mal, ele não deve aceitar o trabalho.

Linguagem Consistente

Escolha a linguagem que seja consistente com o conteúdo do material.

Use linguagem apropriada para os ouvintes. Programas infantis devem usar vocabulário adequado para aquela faixa etária. Faça todo esforço para pronunciar as palavras adequadamente – nomes de atores, diretores e nomes dos *designers*, nomes dos personagens, dos objetos e lugares. Pergunte à equipe do teatro, produtor etc quais são as pronúncias corretas quando necessário. Se os nomes dos personagens, ou os nomes dos lugares receberem uma pronúncia não usual no material, use tal pronúncia.

Quando estiver descrevendo para ouvintes jovens, lembre-se que eles podem não ter a experiência de vida para conhecerem expressões comuns como “briga de cachorro grande.”

Uma vez que o áudio-descritor tenha estabelecido um nome para personagens, locais, objetos etc, deve sempre usar aquele mesmo nome.

Em geral os áudio-descritores devem evitar metáforas, símiles etc; contudo, comparações comuns que sejam reconhecidas pela maioria dos ouvintes são aceitáveis como um meio de poupar tempo.

Nem todos os ouvintes entenderão gírias, coloquialismos, e termos regionais. Use-os somente dentro do contexto da apresentação.

Use a terminologia adequada de maneira que a maioria dos ouvintes possa entender.

Use as palavras descritivas e as frases ou estruturas frasais mais concisas.

Use verbos vívidos. As pessoas frequentemente “andam”, mas elas também andam a furta-passo,

cambaleiam, arrastam os pés, saracoteiam e vagueiam. Escolha a palavra que mais se adéqüe à ação.

Use pronomes cuidadosamente. Se houver apenas uma mulher na cena, então o “ela” é adequado. Se houver mais de uma pessoa, nomes próprios serão mais claros. Nota: Na áudio-descrição em português, deve-se atentar, também, para o uso do pronome seu(s) e sua(s), a fim de evitar ambigüidades e imprecisões.

Chame a atenção para mudanças de tempo (*flash backs* ou visões do futuro) em relação ao personagem. Música e efeitos visuais podem mais adiante identificar mudanças de tempo.

“A iluminação muda para um âmbar pálido enquanto George senta-se próximo de sua irmã à mesa de jantar da família.”

Use “enquanto” para ligar duas ações, apenas se houver uma conexão entre elas.

“João pega uma faca, enquanto Kely se volta”

Descreva as cores para ajudar pessoas com baixa visão a localizarem o que está sendo descrito e para compartilhar o “significado” emocional da cor na produção. As pessoas que são cegas ou possuem baixa visão geralmente compartilham dos atributos comuns que conferimos às cores, tais como azul e verde são frios e serenos, enquanto vermelho e laranja são quentes e tempestuosos, etc. “O vestido é da cor de vinho” em vez de “O vestido é vermelho” mais ricamente o descreve. Evite, contudo, palavras para cores não usuais: “azul ciânico”, “cerúleo”, “cor parda”, “castanho avermelhado”.

Etnicidade e nacionalidade

Membros da audiência vidente não vêem a raça de um personagem, etnicidade ou nacionalidade; em vez disso eles vêem a cor da pele, e características faciais. Destarte, o áudio-descritor deve simplesmente descrever a cor da pele de cada pessoa e, se o tempo permitir, características faciais. Num trabalho dramático onde o contexto de um personagem se desenvolve com o tempo, o escritor, diretor e atores irão ajudar a audiência a saber onde cada personagem se encaixa no mundo da peça cinematográfica – nível sócio econômico, educacional, relação com outros personagens, raça, etnicidade, etc. Até ao ponto em que alguns ou todos estes sejam importantes para a narração da história.

Ao descrever a aparência, os áudio-descritores devem evitar oferecer o seus próprios julgamentos sobre o contexto cultural dos personagens. Por exemplo, evite “afro-americano” porque nem todas as pessoas de pele morena possuem herança africana.

Descrever a cor da pele e características faciais é uma questão do tipo todos ou nenhum. Se for importante descrever essa característica num personagem, então a áudio-descreva para todos os personagens.

Apóie-se em termos factuais, claros, diretos e comumente usados que a maioria dos ouvintes vá entender. Evite termos desrespeitosos, derogatórios ou condescendentes como também linguagem vaga, poética ou eufemismos. Não use termos “pele clara” ou “pele escura” porque estas frases às vezes são associadas com juízos de valor na comunidade Afro-Americana. Contudo, termos como os abaixo podem ser úteis na descrição da cor da pele:

Morena

Morena escura

Loura

Morena clara

Bronzeada

Cor de azeitona

Rosa clara

Pele corada

Branca

Num trabalho dramático, onde, talvez por causa da história e seu cenário, a raça, etnicidade, nacionalidade dos personagens seja realçada para os membros da audiência vidente e seja parte integrante da trama, delinear os “lados” como parte da descrição seria útil.

Numa história do Lado Oeste, o complô é muito mais compreensível se a pessoa sabe quem é um Jet e quem é um Shark – e que os Jets são Caucasianos e os Sharks são Porto-Riquenhos. Num *“Raisin in the Sun”*, não haveria história sem o conhecimento de que o foco principal é uma família afro-americana e que o antagonista, Carl Linder, é Caucasiano.

Descreva a partir da perspectiva dos ouvintes.

As surpresas devem, idealmente, vir ao mesmo tempo para todos os membros da audiência. Se as aparências dos personagens ou ações, identidades ocultas, vestimentas, piadas visuais,

efeitos sonoros etc. acontecerem como uma surpresa para a audiência vidente, não estrague a surpresa para os ouvintes da áudio-descrição, descrevendo-as e revelando antecipadamente informações.

Se um personagem estiver disfarçado, ele se torna “o homem” em vez de “João usa um disfarce.” Use um termo neutro “a pessoa trajando vermelho” quando o personagem estiver escondendo o seu gênero.

Se a ação que acompanha um efeito sonoro resultar numa reação por parte da audiência, trate isto como se descrevendo uma “piada visual”. Defina o tempo da descrição de modo a permitir que os ouvintes reajam ao mesmo tempo que pessoas videntes da audiência.

Se a audiência vir algo acontecer que possa “adverti-los” da possibilidade de, digamos, um barulho alto, certifique-se de descrever aquela ação. Por exemplo, Carlos carrega um rifle, então sabemos da possibilidade dele o disparar.

Boas técnicas fazem a áudio-descrição.

Tenha certeza de que descreveu as entradas e saídas – quem e onde – especialmente quando não houver nada audível para indicar que alguém entrou ou saiu de cena.

Use o nome do personagem apenas quando a audiência vidente já o souber. Quando um personagem desconhecido aparecer, refira-se àquela pessoa por uma característica física usada na descrição inicial dele/dela até que o nome seja revelado. Uma vez que todos souberem o nome do personagem, ligue o nome à descrição física, na primeira oportunidade possível (“João, o homem ruivo”) e depois, use apenas o nome do personagem.

Embora personagens sejam muitas vezes listados no programa teatral pela ordem em que aparecem, as pessoas videntes provavelmente não lembrarão que o primeiro homem é João, o segundo é Fred, e o terceiro é Charles. Assim, até que o nome do personagem seja usado na ação, refira-se àquela pessoa por uma característica física: “o homem loiro.”

Estabeleça e use um nome consistente para cada personagem logo que possível. Isto facilita para o áudio-descritor e para os ouvintes.

Um personagem mulher é inicialmente chamado de mãe, então refira-se a ela como “mãe” até que saibamos o seu nome. Mais tarde, outros personagens a chamam de “Maria” ou “Tia Maria”, mas ela é chamada pelos três nomes igualmente. Pelo fato, todavia, de a maior importância dela na trama ser como “Maria” (não “Mãe” ou “Tia Maria”), refira-se a ela como “Maria”.

Se os personagens forem chamados por nomes difíceis – nomes longos, nomes completos,

nomes formais, nomes estrangeiros etc, ou muitas variações nos seus nomes (por exemplo, personagens Chekovianos) – assegure-se de que está usando o nome que mais sirva à narração da história.

Uma dica: Crie uma lista de nomes estabelecidos para cada personagem que sirva de referência durante a descrição. Uma lista de casais em ação juntos pode também ser útil em peças com nomes difíceis.

Uma vez que um personagem tenha sido identificado no material, ligue o nome do personagem com a voz mencionando o seu nome, imediatamente antes de ele ou ela falar. Embora o áudio-descritores geralmente não precise repetir a identificação da voz, isto pode ser necessário depois que um personagem houver permanecido calado ou ausente por muito tempo, ou se várias vozes forem semelhantes e, neste momento, é importante saber exatamente quem está dizendo o que num ponto em particular.

Permita que o próprio material forneça as informações para os ouvintes.

Se um personagem estiver prestes a chamar pelo nome um outro personagem que acabou de entrar, ou a referir-se a um local por nome, o áudio-descritores não precisa dar esta informação. Os relacionamentos entre os personagens podem não ser aparentes, mas é responsabilidade do autor - não do áudio-descritores – revelar estes relacionamentos.

Guie as pessoas com baixa visão dizendo a localização para a qual elas devem focalizar.

Por exemplo, numa apresentação teatral, diga: “À esquerda, João entra vindo da cozinha.” Em descrições subsequentes, se a única porta à esquerda for a porta da cozinha, é bom dizer: “Maria vai para a cozinha.” [em filme e vídeo diga: “à direita, o sol laranja nebuloso põe-se por trás da montanha.”]

Procure harmonizar a áudio-descrição ao ritmo, energia e volume do material. Permita que a apresentação dê o tom e ritmo da descrição, lembrando que a performance, não o áudio-descritores, deve ser o foco. Assim como o áudio-descritores não deve assumir um tom que destoe da obra, em estilo de palestra ou frio, o áudio-descritores não deve tentar projetar-se para dentro da performance como se fosse um outro artista. Dramatizar a comunicação da descrição talvez seja um distrator e mesmo insultuoso porque os ouvintes podem achar que o áudio-descritores esteja dizendo-lhes como reagir.

A linguagem e transmissão para descrever uma cena de luta devem diferir daquela usada para descrever uma cena de amor.

Com a experiência, os áudio-descritores aprendem a mensurar quando os risos e aplausos atingem o seu ápice e começam a diminuir. Se possível, retenha a descrição até que a audiência comece a silenciar. Se não, fale em voz alta quando estiver descrevendo em cima de uma risada alta, música ou aplausos.

Quando um efeito for repetido, tente descrevê-lo da primeira vez, de modo a permitir uma breve descrição mais adiante.

Numa exibição onde os personagens vigorosamente fumam cigarros para enfatizar a sua tensão, descreva a primeira ocorrência como “Maria e João acendem cigarros, inalam e exalam profundamente.” Em ocorrências posteriores, visto que os ouvintes já entendem o padrão do comportamento deles, diga simplesmente: “fumando novamente”.