



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIAS LITERÁRIAS E LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
DOUTORADO EM LITERATURA

**AUDIODESCRIÇÃO PARA O TEATRO: ANÁLISE DO ROTEIRO
DE AD DA PEÇA *CORA DENTRO DE MIM: FAZENDO DOCES E
PLANTANDO ROSEIRAS***

CHARLES ROCHA TEIXEIRA

Brasília-DF, dezembro de 2020.



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

DOUTORADO EM LITERATURA

**AUDIODESCRIÇÃO PARA O TEATRO: ANÁLISE DO ROTEIRO
DE AD DA PEÇA *CORA DENTRO DE MIM: FAZENDO DOCES E
PLANTANDO ROSEIRAS***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Instituto de Letras – IL, do Departamento de Teoria Literária e Literatura da Universidade de Brasília- UnB na Linha de Pesquisa Literatura e outras Artes, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Literatura.

Orientador: Profa. Dr^a. Maria da Glória Magalhães dos Reis

BRASILIA-DF

2020

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Ra Rocha Teixeira, Charles
AUDIODESCRIÇÃO PARA O TEATRO: ANÁLISE DO
ROTEIRO DE AD DA PEÇA CORA DENTRO DE MIM: FAZENDO DOCES E
PLANTANDO ROSEIRAS / Charles Rocha Teixeira; orientador
Maria da Glória Magalhães dos Reis. -- Brasília, 2020.
167 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2020.

1. Audiodescrição para teatro. 2. Acessibilidade
Cultural. 3. Formação de audiodescritores. . 4. Teatro
acessível. I. Magalhães dos Reis, Maria da Glória , orient.
II. Título.

CHARLES ROCHA TEIXEIRA

**AUDIODESCRIÇÃO PARA O TEATRO: ANÁLISE DO ROTEIRO
DE AD DA PEÇA *CORA DENTRO DE MIM: FAZENDO DOCES E
PLANTANDO ROSEIRAS***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura-PósLit da Universidade de Brasília-UnB na Linha de Pesquisa Literatura e outras Artes, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Literatura.

Comissão Examinadora.

Prof. Dr^a. Maria da Glória Magalhães dos Reis – Orientadora

Prof^a. Dr^a. Alessandra Querido – Membro externo

Prof. Dr. Robson Coelho Tinoco – Membro PósLit

Prof^a. Dr^a. Helena Vigata – Membro interno

Prof^a. Dr^a. Fernanda Alencar Pereira – Suplente

AGRADECIMENTOS

À Deus e as energias positivas que foram essenciais no desenvolvimento desta tese.

Aos meus pais, Hélio Cavalcante Teixeira (*in memoriam*) e Terezinha Rocha Teixeira, que sempre foram exemplo de luta pelos excluídos e que sempre defenderam a educação como ferramenta de empoderamento.

A meu marido, Cleber Alvarenga de Medeiros, pelo apoio incondicional, paciência e incentivo.

A minha família, pela força e por simplesmente existirem, sendo meu pilar moral e de amor.

A minha orientadora, Profa. Dra. Maria da Glória Magalhães dos Reis, pela paciência, pelo carinho e dedicação.

A minha amiga/irmã, Profa. Dra. Soraya Ferreira Alves, por ensinar-me tudo sobre o mundo da pesquisa, por me apontar os caminhos acadêmicos a seguir, e por ser sempre minha eterna orientadora.

Aos amigos de trabalho no LEA-MSI, que sempre estiveram dispostos a acatar meu afastamento para realização do doutorado e pelo forte apoio em tudo.

A meu primeiro orientador, Prof. Dr. André Luiz, pelo começo dos trabalhos.

Ao Programa de Pós-graduação em Literatura (POSLIT), ao Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução (LET) e à Universidade de Brasília (UnB), pelo apoio institucional.

RESUMO

A tese apresentada neste trabalho se propõe a estabelecer um caminho na direção de análises de roteiros de Audiodescrição (AD) para espetáculos teatrais, conferindo acessibilidade cultural às pessoas com deficiência visual e/ou baixa visão. A partir das conjecturas que se desenvolvem no exercício da confecção de roteiros de AD, especificamente para a peça *Cora dentro de mim: fazendo doces e plantando roseiras*, podemos aliar as contribuições do Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis (GPAA) e as teorias e técnicas teatrais. As pesquisas em AD para o teatro contidas no primeiro capítulo mostram o comprometimento dos pesquisadores com a área e contribuem sobremaneira para o desenvolvimento desta tese, sendo o ponto de partida de uma proposta concreta na direção da construção de roteiros de AD na cena teatral. O passeio pelas teorias e técnicas teatrais no decorrer dos tempos, dispostas no segundo capítulo, direcionam minhas análises ao objetivo central da tese que tenciona chegar a um roteiro de AD que consiga se alinhar aos aspectos estéticos propostos no espetáculo. O roteiro de AD confeccionado para o espetáculo considera em cada inserção as estratégias de tradução do guia e as técnicas teatrais mais proeminentes em cada cena apresentada por meio das fotografias. As análises das inserções de AD da peça, encontradas no terceiro capítulo, criam um elo entre as proposições do GPAA e as técnicas teatrais, auxiliando no desenvolvimento de futuras pesquisas e, em especial, contribuindo para a formação de audiodescritores interessados em acessibilidade teatral.

PALAVRAS-CHAVE: Audiodescrição para teatro; Acessibilidade Cultural; Formação de audiodescritores.

ABSTRACT

The thesis presented in this work proposes to establish a path towards the analysis of Audiodescription (AD) scripts for theatrical performances, conferring cultural accessibility to people with visual impairment and/or low vision. Based on the conjectures that are developed in the exercise of making AD scripts, specifically for the play *Cora dentro de mim: fazendo doces e plantando roseiras*, we can combine the contributions of the Guide to Accessible Audiovisual Productions (GPAA) and the theories and theatrical techniques. The investigations in AD for the theater contained in the first chapter show the researchers' commitment to the area and contribute greatly to the development of this thesis, being the starting point of a concrete proposal towards the construction of AD scripts in the theatrical scene. The track through the theories and theatrical techniques in the course of time, arranged in the second chapter, direct my analysis to the central objective of the thesis, which intends to reach an AD script which can align itself to the aesthetic aspects proposed in the show. The AD script made for the show considers in each insertion the strategies of translation of the guide and the most prominent theatrical techniques in each scene presented through the photographs. The analysis of the insertions of AD in the play, found in the third chapter, creates a link between the GPAA's propositions and the theatrical techniques, contributing to the development of future researches and, particularly, to the formation of audiodescriptors interested in theatrical accessibility.

KEYWORDS: Theater Audiodescription; Cultural Accessibility; Training of audiodescriptors

RESUMÉ

La thèse présentée dans ce travail propose de tracer une voie vers l'analyse de scripts d'Audiodescription (AD) pour des spectacles théâtraux, donnant une accessibilité culturelle aux personnes ayant une déficience visuelle et/ou une basse vision. À partir des conjectures qui se développent dans l'exercice de création de scripts AD, en particulier pour la pièce *Cora dentro de mim : fazendo doces e plantando roseiras*, nous pouvons combiner les contributions du Guide pour les productions audiovisuelles accessibles (GPAA) et les théories et techniques théâtrales. La recherche en AD pour le théâtre contenu dans le premier chapitre montre l'engagement des chercheurs dans le domaine et contribue grandement au développement de cette thèse, étant le point de départ d'une proposition concrète vers la construction de scripts AD dans la scène théâtrale. La promenade à travers les théories et les techniques théâtrales au fil du temps, disposée dans le deuxième chapitre, oriente mon analyse vers l'objectif central de la thèse qui entend arriver à un scénario AD capable de s'aligner avec les aspects esthétiques proposés dans le spectacle. Le scénario d'AD réalisé pour le spectacle considère dans chaque insertion les stratégies de traduction du guide et les techniques théâtrales les plus importantes dans chaque scène présentée à travers les photographies. Les analyses des insertions d'AD de la pièce, retrouvées dans le troisième chapitre, créent un lien entre les propositions du GPAA et les techniques théâtrales, aidant au développement des recherches futures et, en particulier, contribuant à la formation d'audiodescripteurs intéressés par l'accessibilité théâtrale.

MOTS-CLÉS : Audiodescription pour le théâtre ; Accessibilité culturelle ; formation d'audiodescripteurs.

RESUMEN

La tesis presentada en este trabajo propone establecer un camino hacia el análisis de los guiones de Audiodescripción (AD) para las representaciones teatrales, confiriendo accesibilidad cultural a las personas con discapacidad visual y/o baja visión. A partir de las conjeturas desarrolladas en el ejercicio de elaboración de guiones de AD, específicamente para la obra *Cora dentro de mim: fazendo doces e plantando roseiras*, podemos combinar las aportaciones de la Guía de Producciones Audiovisuales Accesibles (GPAA) y las teorías y técnicas teatrales. La investigación en AD para el teatro contenida en el primer capítulo muestra el compromiso de los investigadores con el área y contribuye en gran medida al desarrollo de esta tesis, siendo el punto de partida de una propuesta concreta hacia la construcción de los guiones de AD en la escena teatral. El recorrido por las teorías y las técnicas teatrales en el transcurso del tiempo, dispuesto en el segundo capítulo, dirige mis análisis al objetivo central de la tesis que pretende llegar a un guión de AD que pueda alinearse con los aspectos estéticos propuestos en el espectáculo. El guión de AD hecho para el espectáculo considera en cada inserción las estrategias de traducción de la guía y las técnicas teatrales más destacadas en cada escena presentada a través de las fotografías. El análisis de las inserciones de AD de la obra, que se encuentra en el tercer capítulo, crea un vínculo entre las propuestas de la GPAA y las técnicas teatrales, ayudando en el desarrollo de futuras investigaciones y, en particular, contribuyendo a la formación de audiodescriptores interesados en la accesibilidad teatral.

PALABRAS CLAVE: Audiodescripción para teatro; accesibilidad cultural; formación de audiodescriptores.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Disposição arquitetônica de teatros ao longo do tempo adaptado de Guerra (2017)	56
Figura 2: Tripartite significativa.....	63
Figura 3: Refletor teatral	67
Figura 4: Palco iluminado	68
Figura 5: Luz difusa x Luz especular	69
Figura 6: Ficha do personagem	73
Figura 7: Maquiagem de homem idoso.....	74
Figura 8: Preparação do personagem	75
Figura 9: Drama social e drama estético	83
Figura 10: Ekiclema..	89
Figura 11: Cenários sobrepostos	90
Figura 12: Cenário renascentista	91
Figura 13: Apresentação Imperatriz.....	95
Figura 14: Apresentação de São Luis.....	95
Figura 15: Cartaz da peça.....	95
Figura 16: Fogão a lenha	97
Figura 17: Reza	102
Figura 18: Atiçando o fogo	105
Figura 19: Prosa do doce.....	106
Figura 20: Cora menina	108
Figura 21: Cora rebelde.....	110
Figura 22: Brincadeiras de Cora	112
Figura 23: Impaciência.....	113
Figura 24: Sozinha no mundo	116
Figura 25: Delírios	117
Figura 26: Filhos	119
Figura 27: Lembranças de pai e mãe.....	121
Figura 28: Azul pombinho 1	123
Figura 29: Azul pombinho 2	123
Figura 30: Jesuína	126
Figura 31: Morte de Jesuína	128
Figura 32: Histórias de Goiás.....	131

Figura 33: Desdém	133
Figura 34: “Ah Goiás”	134
Figura 35: Zóio de Prata	136
Figura 36: Doce quase pronto	139
Figura 37: “Humildade”	142
Figura 38: Reza final	143
Figura 39: Final da peça	145

*Por vezes à noite há um rosto
Que nos olha do fundo de um espelho.
E a arte deve ser como esse espelho
Que nos mostra o nosso próprio rosto.*

Jorge Luis Borges

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. AUDIODESCRIÇÃO: ASPECTOS GERAIS E PESQUISAS	22
1.1 O DESENVOLVIMENTO DA AUDIODESCRIÇÃO NOS ÚLTIMOS TEMPOS ..	22
1.2 GUIA PARA PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS ACESSÍVEIS	43
1.3 QUANTO AO USO DA LINGUAGEM NO ROTEIRO DA AUDIODESCRIÇÃO	45
1.3.1 <i>Audiodescrição dos elementos visuais verbais</i>	46
1.3.2 <i>Quanto à nomeação/Audiodescrição dos personagens e descrição dos figurinos</i>	46
1.3.3 <i>Quanto à Audiodescrição dos estados emocionais e físicos</i>	47
1.3.4 <i>Quanto à Audiodescrição da localização espacial e temporal dos ambientes</i>	48
1.3.5 <i>Quanto à Audiodescrição de personagens, cenários e ambientes de séries e telenovelas</i>	48
1.3.6 <i>Quanto à identificação de sons</i>	49
2. AS BASES PARA UMA AUDIODESCRIÇÃO NO TEATRO: CONJECTURAS E TÉCNICAS	51
2.1 O DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA EM AUDIODESCRIÇÃO PARA O TEATRO DOS ÚLTIMOS TEMPOS	51
2.2. AS TÉCNICAS TEATRAIS.....	64
2.2. 1. <i>Iluminação</i>	64
2.2. 2. <i>Construção de personagem</i>	71
2.2. 3. <i>Jogos de cena</i>	77
2.2. 4 <i>Encenação</i>	79
2.2. 5. <i>Quarta parede</i>	85
2.2. 6. <i>Sonoplastia</i>	86
2.2. 7. <i>Figurino</i>	88
2.2. 8. <i>Cenários</i>	89
3. A PEÇA <i>CORA DENTRO DE MIM: PLANTANDO ROSEIRAS E FAZENDO DOCES</i> – ANÁLISES E COMENTÁRIOS DO ROTEIRO DE AUDIODESCRIÇÃO PARA O TEATRO	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	148
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	154

INTRODUÇÃO

A arte, a palavra e a voz são minhas motivações mais proeminentes na busca incessante de sentidos e fruções, afeições e afetos, enfim, da beleza dos sentidos e gozos sensíveis da vida em si. A arte, como singularidade expressiva humana, sempre me foi local de reflexão, de transposição e fruição nas quais pude amparar minhas conjecturas a respeito da realidade e da imaginação na vida humana, das auguras e belezas do real e da ficção. Aristóteles nos faz pensar exatamente sobre essas auguras quando em sua célebre frase diz que “o objetivo da arte não é representar a aparência exterior das coisas, mas o seu significado interior”, significados que nos levam aos mais profundos terrenos da imaginação e do próprio reconhecimento de si e do outro. Friedrich Nietzsche, em suas análises, pondera que “A arte deve antes de tudo e em primeiro lugar embelezar a vida, portanto fazer com que nós próprios nos tornemos suportáveis e, se possível, agradáveis uns aos outros.” Nesses dizeres, apoio minha inquietação ao me deparar, ao longo dos anos de pesquisador, da vida em si, com as oportunidades deixadas de lado ou perdidas por uma parcela da sociedade que sempre está à margem dos acontecimentos, da vida em sociedade, em sua mais completa amplitude de direitos e deveres, que é a população com deficiência visual, dentre tantos outros alijados de oportunidades. Pensando nessas questões e lutando por direitos iguais para todos, minha tese tece considerações sobre um dispositivo de acessibilidade que visa aproximar a arte daqueles que sempre estiveram tão distantes dessa manifestação humana e de se reconhecer como humano nas suas mais sensíveis presentificações. A Audiodescrição (AD)¹ propõe essa aproximação, tendo como elemento mais relevante o acesso a aspectos estéticos e poéticos da arte, possibilitando ao público com deficiência visual vivenciar experiências estéticas.

Nesta pesquisa, em desenvolvimento, trato da AD para o Texto Teatral da peça *Cora dentro de mim: fazendo doces e plantando roseiras*², cuja concepção, encenação, produção e elaboração do texto dramático foram idealizados a partir dos poemas e contos da poeta Cora Coralina e das pesquisas sobre a vida da poeta realizadas pela atriz, dramaturga e realizadora do projeto cênico Lília Diniz.

¹ Utilizarei de forma aleatória as siglas AD para Audiodescrição e GPAA para Guia de Produções Audiovisuais Acessíveis.

² O espetáculo está disponível em sua íntegra em: https://youtu.be/84FeP_XFPZk.

O roteiro de AD da peça foi concebido por mim e passou por modificações, tendo em vista o desenrolar da pesquisa, sendo objeto de análise e está disponibilizado no Capítulo 3 da tese. As questões condizentes ao processo de elaboração do roteiro de AD começam a ser levantadas a partir de experiência própria em realizar roteiros de AD para o cinema, televisão, artes plásticas, fotografia e teatro, bem como, aliando-se à experiência técnica, acrescento as discussões realizadas ao longo de nove anos junto ao grupo de extensão e pesquisa “Acesso Livre”³. Resultado desses anos de pesquisa na área percebeu-se a falta de literatura mais específica sobre o tema em questão e da necessidade de uma pesquisa que ressaltasse o fazer AD e suas especificidades em um campo subdividido da tradução audiovisual.

A AD, sendo a tradução de elementos visuais de produtos audiovisuais em palavras, tem o objetivo de tornar acessíveis às pessoas com deficiência visual as mais variadas manifestações culturais e sociais. No caso específico do teatro, é fazer com que pessoas com deficiência visual tenham a vivência de uma experiência estética proporcionada pelo espetáculo, pelo texto teatral. Para tanto, noções aprofundadas de tradução, considerando ainda os conceitos de *transmutação*, *transcrição* etc., e do texto teatral são inerentes, senão imprescindíveis, à concepção de AD e para a construção de um roteiro de AD. As experiências vividas por audiodescritores e pesquisadores na área dão conta da necessidade de diálogo entre os mais variados campos de estudos numa *multi-trans-inter-disciplinariedade* dos conceitos e acepções que envolvem o saber científico e o saber holístico. No nosso caso, o texto dramaturgico e/ou poético, a linguagem teatral, intrinsecamente híbrida, exige do profissional envolvido com a AD um conhecimento e uma prática cênica para melhor operar suas escolhas diante do reduzido tempo ao qual estará exposto no processo de elaboração e criação de um roteiro de AD.

Tendo em vista o que foi exposto, esta pesquisa tem como intuito propor e discutir teoricamente a audiodescrição da peça *Cora dentro de mim: fazendo doces e plantando roseiras*. Para tanto, o *corpus* selecionado é composto da peça que foi encenada em diversos palcos pelo Brasil, tendo a AD sido aplicada em algumas dessas apresentações. A AD proposta neste trabalho foi desenvolvida a partir da apresentação filmada em Brasília e disposta na plataforma YouTube.

A escolha do *corpus* foi feita logo após assistir, *in loco*, ao espetáculo, em Brasília, identificando-me imediatamente com o tema, com a encenação e, sobretudo, com a

³ Disponível em: <http://acessolivre.unb.br/index.php/pt-br/http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/374230>.

possibilidade de apresentar uma AD para aquela peça. Vivenciando aquele momento, a todo instante pensava: “os cegos precisam ver essa peça”. A emoção foi, a todo instante, o fio condutor de minha opção por essa obra, uma vez que a linguagem utilizada na peça e a narrativa de vida da poeta Cora Coralina sempre me chamaram a atenção e emocionaram-me em demasia. Logo, não foi difícil julgar significativo explorar esse material no âmbito acadêmico, por se tratar das particularidades do universo da vida da poeta, da vida no interior de Goiás que representa tão bem os sertões brasileiros. Logo em seguida, a convite da direção, a acessibilidade da peça foi confeccionada para as apresentações que se seguiriam por alguns estados do Brasil.

Em relação à problemática que norteia esta pesquisa, a pergunta a ser respondida é: Como traduzir uma peça de teatro para um texto escrito que é a AD, levando em consideração as questões linguísticas, técnicas e tradutórias propostas no Guia para produções audiovisuais acessíveis (NAVES *et al.*, 2016) direcionado para o público brasileiro com deficiência visual e levando em consideração as particularidades técnicas e teóricas da dramaturgia?

No intuito de responder esse questionamento, tracei alguns objetivos que serão capazes de elucidar meus pensamentos, que por enquanto se desenvolvem em turbilhões de caracteres. Dessa maneira, tracei como objetivo geral a confecção do roteiro de AD da peça *Cora dentro de mim: fazendo doces e plantando roseiras* combinando as orientações do Guia e das técnicas, as teorias do teatro e apresentando estratégias para elaboração de roteiros de AD para o teatro tendo como premissa os aspectos estéticos e poéticos da obra a ser audiodescrita. O roteiro será elaborado em consonância com o texto dramaturgic, no qual as inserções são colocadas logo após as falas.

Quanto aos objetivos específicos desta pesquisa, propõe-se:

1. Confeccionar um roteiro de AD da peça citada;
2. Analisar as escolhas tradutórias e as adaptações feitas seguindo os parâmetros do Guia para produções audiovisuais acessíveis (NAVES *et al.*, 2016), direcionado para a audiência brasileira e a apropriação das técnicas teatrais amparando as inserções de AD.

No Capítulo 1, intitulado “Audiodescrição: aspectos gerais e pesquisas”, introduzo as definições de AD elaboradas a partir dos estudos realizados por pesquisadores brasileiros e estrangeiros cujos trabalhos são de relevância nacional e internacional. As pesquisas realizadas, em sua maioria, dão conta do processo de

elaboração de roteiros de AD para filmes, bem como as implicações dos roteiros na comunidade cega e nos sujeitos com deficiência visual brasileiros por meio de levantamentos de dados de recepção e de levantamentos das práticas tradutórias propostas por profissionais da AD em suas infinitas possibilidades de estratégias tradutórias. Destaco aqui as numerosas pesquisas que deram suporte ao trabalho, sobretudo aquelas que tratam dos roteiros de filmes a partir de análises das estéticas das obras e que se debruçam sobre a experiência estética vivida pelas pessoas com deficiência visual, e que, além de privilegiarem os aspectos poéticos e estéticos das obras, relutam em tratar a AD como texto meramente descritivo ou neutro para apontarem o caminho de uma proposta mais voltada para uma poética da AD no cinema e, conseqüentemente, para todas as outras manifestações artísticas que dispõem desse mecanismo de acessibilidade. Sendo nossa pesquisa destinada à AD para o teatro, fiz buscas exaustivas por pesquisas de relevância que tratassem do mesmo tema e que amparassem suas conclusões no processo de construção de um roteiro próprio para o teatro. As pesquisas citadas nesta tese dão conta da experiência vivida pelos pesquisadores no âmbito da AD para o teatro e de suas aplicações no espetáculo apresentado. Logo, são pesquisas feitas por pesquisadores que de alguma forma têm uma relação íntima com o meio teatral, seja como atores, atrizes, produtor(a)s ou diretor(a)s. Esses relatos de experiência são de grande valia, pois nos fazem refletir sobre o universo teatral e, sobretudo, possibilitam-nos uma visão mais clara sobre as inquietações advindas da prática tradutória em AD. Ainda sobre as pesquisas na área, trago os trabalhos realizados pelo grupo de pesquisa e extensão “Acesso Livre”, dentre os quais ressalto aqueles que se destacaram como as pesquisas que tiveram o intuito de promover a AD e que destinaram seus objetivos ao encontro de um modelo brasileiro de AD. Nesse âmbito, as pesquisas de recepção realizadas por estudantes PIBIC (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica) orientados pela Prof. Dr^a. Soraya Ferreira Alves e por mim, bem como artigos científicos publicados em revistas especializadas e que contribuem para um modelo de AD brasileiro. Nesse sentido, e na ausência de pesquisas centradas no desenvolvimento de um processo de roteirização de uma AD para o teatro, concentrei esforços em mostrar ao leitor tais experiências e da necessidade proeminente de termos em mãos uma pesquisa que refletisse sobre o processo de construção de um roteiro que se apoiasse tanto no Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis (GPAA) quanto nas teorias do teatro e suas técnicas. Apresento, então, os parâmetros a serem seguidos por profissionais de AD no que tange a confecção de um roteiro de AD para o cinema e televisão. O GPAA foi elaborado nas dependências da

Universidade de Brasília (UnB) com a colaboração de vários pesquisadores da área de acessibilidade do país e propõe-se ser um manual para a Audiodescrição, Janela de Libras e Legendagem para surdos e ensurdecidos de produções cinematográficas e televisivas. Apesar de ter sido elaborado deixando de lado os espetáculos teatrais, pela ausência de pesquisas na área, o Guia serve de orientação e sugere várias ações que se mostram compatíveis com a cena teatral. O Capítulo 1 se encerra nesta exposição e começamos a dar mais ênfase às teorias e técnicas aplicadas ao teatro, como se segue no Capítulo 2.

No Capítulo 2, “As bases para uma Audiodescrição no teatro: conjecturas e técnicas”, faço um passeio pelas teorias e técnicas dramatúrgicas com as quais me proponho trabalhar para a criação do roteiro de AD da peça *Cora dentro de mim: fazendo doces e plantando roseiras*, que me fizeram refletir, crítica e ativamente, sobre o processo de tradução e em todo o desenvolvimento da formação e da profissionalização do futuro audiodescritor para o teatro. Vale destacar que, na minha vida acadêmica, proponho uma formação em AD, composta de múltiplas modalidades, na qual o profissional em atividade seja capaz de se adaptar às especificidades de cada ambiente estético ao qual será exposto e requisitado. Logo, para a elaboração de um roteiro de AD para o teatro, defendo que a formação dos profissionais deva ser específica e que seja capaz de uma profunda reflexão acerca da atividade, contemplando as teorias dramatúrgicas nas suas mais variadas exposições, bem como o aprofundamento do exercício de criação artística. Considero que o conhecimento amplo sobre as teorias que se desenvolveram através dos tempos e que dão suporte à criação artística são relevantes, senão imprescindíveis, para o reconhecimento estético de cada obra, cada peça, enfim, cada espetáculo. Sem essa base teórica, creio que os audiodescritores de teatro teriam grandes dificuldades em realizar suas tarefas tradutórias e produziriam audiodescrições “neutras” e sem nenhuma relação estética com a obra, trazendo para o público cego prejuízos à fruição. Digo isso por experiência própria, pois todas as teorias me foram de grande valia na elaboração do roteiro de AD para o espetáculo *Cora dentro de mim: fazendo doces e plantando roseiras*, amparando minhas escolhas. Certamente, sem tal conhecimento não haveria como trazer para o público com deficiência visual uma acessibilidade mais próxima da estética proposta pela produção da peça. Para tanto, faço um apanhado das principais concepções sobre teatro, fazendo um levantamento do pensamento teatral desde os espetáculos gregos até nossos dias. Ponho em realce o pensamento aristotélico e socrático, bem como a visão de Platão sobre arte, incursões filosóficas que servem de apoio ao desenvolvimento do pensamento artístico humano e que são a base para vários dos teóricos citados no trabalho.

As ideias de liberdade humana na criação artística estão presentes neste trabalho e coadunam com a minha experiência profissional ao conceber um roteiro de AD. Os ideais libertários, a ideologia de liberdade artística presentes reforçam a própria criação de uma cena, o desenvolvimento da encenação e a composição de uma personagem nas acepções de Miranda *et al.* (2009), Nazareth (2009), Anatol Rosenfeld (1967), etc. Reforço, a partir daí, a visão sócio-histórica das experiências vividas e do reconhecimento de si no outro que inspiram os processos criativos de dramaturgos, diretores, atores, enfim, de todos os que integram as equipes de produção de um espetáculo, e que, no nosso caso, incluem-se a essa extensa lista os audiodescritores. O capítulo passeia pela composição dos teatros, dos palcos, da conformação dos palcos que incitam os espectadores nos processos de reconhecimento e pertencimento. Aos audiodescritores, cabe o conhecimento de cada espaço desta conformação que influencia sobremaneira as inserções de AD durante o espetáculo, trazendo a exata percepção da intenção das produções em relação ao posicionamento dos espectadores diante da cena. Para tanto, apoio-me na visão bakhtiniana do processo de reconhecimento das palavras e do discurso que se dá numa via de mão dupla e proponho uma tripartite significativa que envolve, no caso do espectador cego, um terceiro elemento que é a AD. Entendo que no nosso caso, que envolve um processo delicado no que concerne a AD e as escolhas das palavras que a compõem, não há como suscitar um texto descritivo para o teatro sem o entendimento mínimo das teorias e técnicas aplicadas à dramaturgia. Certo da importância das técnicas teatrais no processo de audiodescrever, faço o gotejamento delas através dos autores, que em sua maioria se ancoram em Stanislawisk e Brecht, dois dos maiores expoentes teóricos da área. Assim, começo pela iluminação, que é de suma importância na construção de espaços, personagens etc.

Reitero que a iluminação traz para o espetáculo toda a dramaticidade a que se propõe a produção e ainda revela na encenação as características estéticas da personagem e do espetáculo. Como em todo processo de construção de um espetáculo, deixo claro que as técnicas não atuam de forma isolada, mas em um *continuum* artifício dialético que compõe o todo significativo. Logo em seguida, apresento a construção da personagem, os jogos de cena e a encenação que nos fazem imergir no universo da criação artística em suas minúcias. No caso da construção da personagem, considero relevante o conhecimento, por parte dos audiodescritores, de todos os procedimentos e exercícios utilizados para a criação do personagem, pois sabedores de como se dá a composição da vida da personagem no ator, poderão ser capazes de compor as características mais

importantes a serem audiodescritas no momento certo. Da mesma forma podemos inferir que os jogos de cena e a encenação, trazidas em suas minúcias técnicas e teóricas, capacitam os audiodescritores de informações que o farão detectar as influências às quais foram submetidos os atores e, assim, serão capazes de melhor e mais facilmente cumprir seu papel. Logo em seguida, chego aos caminhos da sonoplastia que, como recurso usado desde os gregos, intervém na construção do espaço cênico, criando a atmosfera dramática da peça, seja de forma fortuita, seja de forma a construir localizações espaciais e temporais as quais todos estarão inseridos. Os efeitos da sonoplastia nos são caro aos audiodescritores, pois na composição de um roteiro de AD é necessário saber em quais momentos a descrição entrará sem prejuízo aos efeitos acústicos intencionais ou mesmo incidentais, como vimos nas considerações do GPAA. A seguir, o figurino é ressaltado como signo que remete aos sentidos, capaz de criar, nas personagens, características emocionais e estéticas de extrema importância para a AD, porque revela as intenções intrínsecas por trás das escolhas feitas na composição da personagem, logo, passível de descrição relevante na AD. As considerações sobre o cenário encerram o capítulo dois, que é compreendido como mais do que mero adereço, mas como elemento narrativo que situa espaço-temporalmente a encenação. Faço um passeio pela história para verificar as influências as quais os diretores e produtores são submetidos no processo de criação. Compreendendo a teia significativa das técnicas teatrais e suas teorias sócio-históricas, e o profissional de AD está apto para atuar junto ao espetáculo ao qual se propôs trabalhar, sendo capaz de amparar suas escolhas com maior segurança e facilidade. Como dito acima, minha experiência na elaboração do roteiro de AD da peça, *corpus* desta tese, revelou necessidades e dúvidas que foram sanadas, durante o exercício preparatório do roteiro, somente o conhecimento das teorias e técnicas teatrais.

No Capítulo 3, “A peça *Cora dentro de mim: plantando roseiras e fazendo doces* – análises e comentários do roteiro de Audiodescrição para o teatro”, apresento o roteiro de AD da peça *Cora dentro de mim: fazendo doces e plantando roseiras* e as análises das inserções. As análises foram concebidas em consonância com o GPAA e as técnicas de teatro, e assim sigo com a confecção do roteiro da AD da peça, colocando as entradas logo após as falas da personagem dispostas no texto dramático. As análises acompanham as inserções da AD, e nelas pontuo uma a uma, apoiando minhas escolhas de forma didática, para que sejam objeto de estudo dos interessados na arte da acessibilidade para o teatro. Minhas conjecturas sobre a AD da peça tem a intenção de contribuir para um guia voltado para o teatro, posto que não há trabalhos acadêmicos

científicos que se proponham à elaboração de roteiros de AD para o teatro que combine os parâmetros disponíveis no GPAA e as técnicas teatrais. Desta maneira, minha colaboração vai se delineando em cada inserção de AD, nas quais resenho minhas escolhas com o olhar atento sobre iluminação, cenário, encenação etc. As imagens da peça mostram o momento preciso em que foram inseridas a AD e são capazes de proporcionar ao leitor a ideia fina da proposta estética da peça, dos movimentos executados pela atriz, enfim, reproduzindo a atmosfera criada.

Finalmente, observaremos, nesta tese, que as discussões sobre a AD para o teatro ainda carecem de mais propostas para chegarmos a uma AD que se adéque aos espaços de espetáculos que abrangem diferentes semioses em suas apresentações, tal como é o caso do teatro.

Espero ter conseguido atingir a finalidade de uma leitura instrutiva, agradável e prazerosa por parte dos interessados em desenvolver suas capacidades tradutórias na modalidade dos meios audiovisuais acessíveis, em especial os estudiosos e profissionais da audiodescrição tão carentes de trabalhos científicos voltados para a acessibilidade no teatro.

Boa leitura!

1. AUDIODESCRIÇÃO: ASPECTOS GERAIS E PESQUISAS

1.1 O DESENVOLVIMENTO DA AUDIODESCRIÇÃO NOS ÚLTIMOS TEMPOS

A Audiodescrição (AD) é um recurso de acessibilidade de obras artísticas audiovisuais voltadas para pessoas com deficiência visual (PDV) e que tem como objetivo principal fazer fruir aspectos sensoriais intrínsecos ao sujeito quando exposto a material audiovisual. Sua pretensão é a de contribuir para que as PDV consigam operacionalizar sensações por meio do auxílio da AD e, assim, ser capaz de vivenciar, se possível, uma experiência estética da obra apresentada.

Advinda do campo da Tradução Intersemiótica, a AD se materializa quando da tradução de imagens em palavras de um determinado produto audiovisual, como o cinema, novelas televisivas, peças de teatro, jogos na Web, enfim, todos os produtos com cunho audiovisual para os quais as descrições de imagens são imprescindíveis à compreensão e fruição. Além de obras audiovisuais, AD propõe, da mesma forma, a descrição de obras artísticas estáticas, como a fotografia, a pintura, o grafite e de todas as manifestações de arte disponíveis em nossa sociedade. Há também que se considerar o avanço, cada vez maior, da AD em eventos presenciais, como congressos, seminários, reuniões etc., em que a descrição das ações, manifestações pessoais e de grupos, espacialização e imagens são de suma importância para a PDV.

Segundo Alves, Teles e Pereira (2011, p. 11):

Essa operação, porém, não é simples e requer grande perícia do tradutor/audiodescritor. Pois não se trata, apenas, de descrever o que se vê, mas o que é importante para a compreensão da organização semiótica da obra. Um filme, por exemplo, não é só imagens, é composto também por diálogos, sons, textos que, se não levados em conta pela audiodescrição, esta acabará por prejudicar seu entendimento.

Os autores se ativeram à definição mais ampla de AD no cinema, podendo ser estendida, tal definição, para outras atividades e manifestações artísticas, considerando as especificidades dos meios, ambientes e obras a serem audiodescritor. Essas especificidades devem ser levadas em conta no processo de tradução, bem como exigir que haja uma formação mais específica do profissional para cada modalidade de AD, para cada roteiro de AD, enfim, para cada área de atuação desse profissional.

Como vamos observar no tópico posterior, a AD vem se desenvolvendo a passos largos no Brasil e no mundo no campo da pesquisa acadêmica e profissional, e tais

pesquisas vêm contribuindo ativamente para uma maior compreensão da atividade e da importância de se ampliar, mais ainda, questionamentos e resultados na pesquisa e para a profissão de audiodescritor.

A AD já é utilizada no Brasil com no mínimo de quatro horas semanais nas redes de televisão, como previsto pela Portaria nº 188, de 24 de março de 2010, fato que vem acelerando as pesquisas voltadas para a formação de um profissional capacitado para exercer a atividade com maior segurança e confiabilidade na sua tarefa. Essa Portaria não dispõe sobre as apresentações teatrais, carecendo ainda de uma discussão maior sobre uma regulamentação oficial que postule o uso da AD nos teatros brasileiros. Destaco, aqui, que a ampliação da atividade profissional no Brasil e de produtos audiodescritos colabora em muito para o desenvolvimento pessoal e cultural das PDV e, mais importante ainda, requalifica, fortalece e sedimenta a inclusão social de tais sujeitos, de forma a poderem exercer, em sua plenitude, seus direitos e deveres de cidadãos integrados socialmente.

Em 2016, foi lançado o Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis (GPAA)⁴, iniciativa da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, do qual tive a honra de participar na seção que trata da audiodescrição de filmes. O Guia reúne resultados de pesquisas realizadas nas universidades brasileiras, em especial na Universidade de Brasília (UnB), pesquisas essas que nortearam parâmetros e estratégias propositivas e destinadas aos profissionais de AD no cinema e da área do audiovisual brasileiro, com o intuito de fornecer subsídios para a realização de obras cinematográficas acessíveis. Em se tratando de um guia de acessibilidade, também dispõe dos mesmos recursos (estratégias e parâmetros), baseados em pesquisas, contemplando as modalidades de Legendas para Surdos e Ensurdidos (LSE) e Janela de Libras. O Guia ainda não conta com estratégias de escolhas para a AD no teatro, tarefa que devo dar início ao processo de discussões e propostas futuras para incluir tal ferramenta.

Segundo o GPAA, a AD é

a modalidade de tradução audiovisual, de natureza Intersemiótica, que visa tornar uma produção audiovisual acessível às pessoas com deficiência visual. Trata-se de uma locução roteirizada que descreve as ações, a linguagem corporal, os estados emocionais, a ambientação, os figurinos e a caracterização dos personagens. (NAVES *et al.*, 2015, p. 15).

⁴ Disponível gratuitamente no site: https://www.camara.gov.br/internet/agencia/pdf/guia_audiovisuais.pdf.

Dessa forma, a AD é ferramenta essencial para a promoção da acessibilidade e inclusão de pessoas com deficiência visual nos mais diversos âmbitos da sociedade. Essa atividade ainda possibilita as construções de conceitos, a partir das especificidades dos detalhes de cenas teatrais, de óperas, cerimoniais, apresentações culturais, filmes e ao que trataremos neste capítulo, das séries de TV.

No âmbito das tecnologias da informação e da comunicação (TIC), pode-se definir “acessibilidade” como a forma de garantir que qualquer recurso, disponibilizado por qualquer meio, possa ser utilizado por toda e qualquer pessoa, tenha ela algum tipo de deficiência ou não.

Além da relevância da audiodescrição como recurso técnico, pedagógico, tecnológico e até mesmo didático às pessoas com deficiência visual, também há a sensação de pertencimento dessas pessoas a todos os ambientes sociais.

Podemos ainda destacar que algumas são as iniciativas de pesquisa para a modalidade AD no teatro, mas não menos importantes para sinalizar métodos, práticas e análises voltados para o desenvolvimento da atividade profissional de audiodescritor no Brasil. Como exemplo, podemos citar Bruna Souza Leão em sua dissertação de mestrado, defendida em 2012, pelo Programa de Pós-graduação em Linguística Aplicada da Universidade Estadual do Ceará, que faz uma análise dos parâmetros de AD para o cinema, utilizados na confecção do roteiro de AD para o teatro, no caso, a peça infantil *A vaca Lelé*. Em suas análises seu objetivo principal é:

[...] descrever o processo de AD para o teatro, verificando quais parâmetros de AD para o cinema (personagens, ambientação ou ações) foram os mais utilizados na elaboração do roteiro e quais novos parâmetros podem ser sugeridos para esse novo meio semiótico. (LEÃO, 2012, p. 19).

Sendo a autora da pesquisa atriz e audiodescritora, pôde estabelecer uma linha fina entre o trabalho desenvolvido no palco e sua atividade de profissional da AD, revelando a importância de haver intimidade entre os campos de atuação para o desenvolvimento de um roteiro de AD para o teatro. Revelou também as dificuldades encontradas ao se deparar com um espetáculo que não havia sido pensado sob a perspectiva da acessibilidade e da grande ajuda dos parâmetros de AD para o cinema na elaboração do roteiro para a peça.

Leão (2012) se baseou nos parâmetros utilizados por Jimenez-Hurtado (2007; 2010) quanto à descrição de personagens, ambientação e ações que compunham inserções na AD e acrescentou outros parâmetros inexistentes no trabalho da autora espanhola, que

consiste em analisar a AD para o cinema. Em se tratando de teatro, propôs novos parâmetros que atendessem o meio semiótico a ser trabalhado, como a ambientação, que foi chamada de “cenário” e a descrição da iluminação, de “cena”, considerada de suma importância para o teatro. Logo, a autora começou pela descrição das ações, seguida da descrição dos personagens, do cenário e da iluminação, estabelecendo a perspectiva teatral para descrever espacialmente a movimentação dos atores nas cenas, verificando a marcação de cada um e se era de vital importância para o desenrolar da narrativa.

A dissertação de mestrado de Leão (2012) é muito relevante, pois abre uma possibilidade de caminho a ser tomado pelos audiodescritores ao trabalharem com o roteiro de AD para o teatro. Concebe suas percepções a partir de um trabalho desenvolvido para o cinema e acrescenta nomenclatura própria do teatro e a dinâmica utilizada na construção das cenas, juntamente com a movimentação dos atores. Ao levantar as diferenças entre as semioses na confecção de um roteiro de AD, propõe parâmetros a serem acrescidos. Acredito ser relevante a defesa da presença do audiodescritor no ambiente teatral, reforçando a necessidade de se fazer uma AD ao vivo, com roteiro preestabelecido, no caso do teatro. Há que se pensar exatamente sobre essa presença física e como deve o profissional de AD se comportar ante os imprevistos nas cenas, pois são práticas recorrentes em cena. Tal questão é levantada pela autora, no entanto não apresenta solução.

Em outro trabalho desenvolvido no Programa de Pós-graduação em Educação de Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), a dissertação de mestrado intitulada *Audiodescrição e mediação teatral: o processo de acessibilidade do espetáculo De janelas e luas*, de Anna Karolina Alves do Nascimento, defendida em 2017, pontua que o objetivo central de sua pesquisa procura:

[...] desenvolver, a partir da audiodescrição (AD), estratégias de mediação teatral para o espetáculo *De janelas e luas*, considerando a fruição, em contexto escolar, de alunos com e sem deficiência visual. (NASCIMENTO, 2017, p. 7).

A pesquisadora, que também é atriz, revela suas inquietações no que tange a acessibilidade no teatro e suas experiências pessoais no processo de roteirização de uma peça acessível para pessoas com deficiência visual. Parte de dois percursos, o primeiro sob um ensaio exploratório do processo de acessibilidade e o segundo, uma intervenção escolar. Na primeira parte do trabalho, que nos interessa mais de perto, faz um passeio sobre as águas turbulentas da tradução acessível, estabelecendo contato entre os aspectos estéticos da obra a ser traduzida e a AD.

Como na maioria dos casos de trabalhos científicos sobre a AD e o roteiro a ser utilizado, sempre pairam questões sobre o excesso de informações que podem confundir o espectador e sobre a utilização dos espaços/tempos de silêncios, que são um problema para audiodescritores iniciantes na prática de conceber roteiros. A autora se valeu de sua pesquisa de recepção, ainda na graduação, para compará-la com os resultados da atual dissertação de mestrado, na qual refez o roteiro de AD para uma nova apresentação e fez uma nova enquete com os participantes que haviam assistido a versão anterior e a nova. Com respostas variadas, positivas em sua maioria, reconheceu que as informações contidas no novo roteiro eram mais consistentes e propiciava maior atenção aos silêncios necessários à narrativa teatral em questão. Logo, a autora se coloca em posição defendida por tantos outros pesquisadores da área, de que

o excesso de descrições compromete também o potencial semântico do silêncio e que se faz preciso em determinados momentos deixar que a cena soe, a imaginação trabalhe e a tensão aumente. Dessa maneira, optamos também por realizar algumas descrições nas notas introdutórias (Apêndice A) lidas antes do espetáculo. Essa estratégia de descrever previamente o espaço teatral, o cenário, os objetos cênicos, a atriz, o seu figurino, a iluminação e as características da encenação evita longas descrições ou que se percam informações durante a audiodescrição do espetáculo. (NASCIMENTO, 2017, p. 67).

Apesar de não haver consenso quanto à descrição prévia ou posterior ao espetáculo, como as notas proêmias, acredito que essa solução possa ser mais adequada ao teatro, a depender da estética utilizada no espetáculo. Tal orientação, que consta no GPAA, é aceita no caso das séries, novelas e minisséries de televisão, que possuem uma repetição constante na aparição de personagens, cenários, espaços e figurinos. No entanto, no caso do teatro, há que se considerar as diferenças entre os espetáculos e descrever cuidadosamente, sem antecipar indícios narrativos da trama.

A locução em AD também é tratada na dissertação e levanta considerações pertinentes à prática exercida por parte de audiodescritores que optam pela neutralidade da voz, contrariando as especificidades estéticas e poéticas das obras. A questão debatida em congressos, seminários e artigos científicos desconsidera ou pelo menos estabelece que a voz aplicada à AD em sua narração deva estar consoante ao desenrolar da narrativa e aos seus aspectos poéticos, como é tratado no GPAA. A autora se solidariza a essa perspectiva ativa da locução da AD e a compara a um cantor de segunda voz que dá sentido, melodia e ritmo à canção, auxiliando o cantor de primeira voz. Essa observação estabelece uma linha tênue no tratamento dado aos roteiros de AD, que, apesar de serem

ditos como imutáveis na AD gravada para filmes, ao serem elaborados para uma apresentação ao vivo, em que improvisações e fatos exteriores ao espetáculo acontecem, tal prerrogativa não se estabelece. Na elaboração dos roteiros para o espetáculo *De janelas e luas*, optou-se pelo uso de cores nas rubricas destinadas ao audiodescritor/locutor que intervém na troca de timbre da personagem e das cores que diferenciam os personagens. A autora se apoia na mutabilidade de determinados gêneros discursivos, no caso o roteiro, em que reitera:

[...] o roteiro como um gênero discursivo e, como tal, apesar de ser relativamente estável, também é passível de atualização diante das necessidades da comunicação discursiva. Ou seja, como gênero, apesar de normativo, o roteiro é mutável, flexível, plástico (BAKHTIN, 2003). Ao dessacralizá-lo, tensionamos a audiodescrição, de modo a não só refletir, mas também refratar elementos da estética do espetáculo. (NASCIMENTO, 2006, p. 69-70).

A pesquisa de mestrado da autora navegou fundo em uma metodologia analítica de caso, e as inferências dos sujeitos diante da recepção do espetáculo foram na sua maioria positivas e propositivas para uma AD mais voltada para a estética da obra. A locução, com variados tons de voz, auxiliou na compreensão da peça, fazendo com que os participantes mergulhassem na ação em si e captassem melhor as emoções propostas pelo espetáculo.

Em se tratando de uma pesquisa que alia a acessibilidade, a mediação teatral e escola na formação de plateia enxergante e/ou cega, possibilitou-nos ampliar nosso entendimento de que uma AD aliada aos aspectos estéticos e poéticos de um espetáculo teatral aproxima a obra de seu público em todos os âmbitos, permitindo fluidez aos sentidos e possibilitando processos de fruição.

No artigo “A audiodescrição e a mediação teatral: a palavra e o jogo dialogando com a cena”, da revista *Educação e Contemporaneidade: Educação, Infâncias e Formação*, volume 27, número 51, ligada ao Programa de Pós-graduação em Educação e Contemporaneidade do Departamento de Educação da Universidade do Estado da Bahia e publicado em 2018 pela FAEEBA, os autores Jefferson Alves e Anna Karolina do Nascimento, cuja dissertação de mestrado acabamos de comentar, fazem observações sobre o fazer tradutório da AD e seu caráter mediador em espetáculos teatrais, levantando a ideia de um posicionamento responsivo que gera contrapalavras em um entrelugar no qual estão inseridos os espectadores cegos no espaço/tempo do teatro. A discussão a esse respeito toma para si as colocações de Bakhtin (2003), que trabalha acerca da perspectiva

da responsividade dos enunciados que prevê a participação ativa e crítica dos interlocutores enxergantes por meio da visão e audição, fato que não deixa de ser de possível aplicação às pessoas com deficiência visual. A reflexão dos autores recai sobre um problema muito comum no processo de escolhas dos audiodescritores quando confrontados pela inserção da AD em momentos de silêncio ou pausas dramáticas nas cenas teatrais – tema de difícil conciliação entre a descrição necessária e o silêncio com carga dramática. Alves e Nascimento (2018) fazem uma breve apreciação quanto à interrupção do silêncio em produtos audiovisuais, causa de controvérsia entre teóricos do meio, e ainda nos dias de hoje, relutância de diretores, produtores, atores etc. em utilizar a AD em seus produtos:

É preciso nos determos em dois aspectos, marcados, geralmente, pela dualidade, que envolvem o silêncio e que precisam ser abordados, mesmo que resumidamente. O primeiro aspecto diz respeito ao silêncio que corresponderia à ausência de som. Na verdade, segundo Pianna (2001), o silêncio compreenderia uma textura sonora constituída de pequenos sons. Nesta mesma linha de argumento, Costa (2003) chama atenção que o silêncio nunca é ausência total de sons, mas a configuração de uma ambiência silenciosa para que o exercício da escuta possa apreender as sutilezas dos ruídos aparentemente imperceptíveis.

Se há uma estreita relação entre o som e o silêncio, sendo este último uma construção relacional por meio da qual exercita-se uma escuta que mergulha nas sonoridades outras, quase imperceptíveis, o protagonismo daquele que escuta nos remete ao segundo aspecto: a compreensão de que o silêncio compreenderia um espaço vazio, em contraposição aos espaços/tempos semioticamente ocupados pelos enunciados (verbais e não verbais). (ALVES; NASCIMENTO, 2018, p. 215-216).

Como podemos ver, ainda há que se contemplar certas objeções quanto à atividade tradutória intersemiótica em que se insere a AD e a questão voltada para a quebra do silêncio no espaço/tempo do teatro é uma delas. Alves e Nascimento (2018) reiteram a importância da atividade para aqueles que não veem e pontuam a necessidade de fundamentar a inserção da AD nas camadas de silêncio existentes em uma obra. A resposta dos autores a uma possível impossibilidade do fazer AD, ante as ponderações alheias a acessibilidade comunicacional e suas prerrogativas sociais, ancora-se em posicionamento político que dá força e substancia direitos universais de acesso à informação por pessoas com deficiência visual e fundamenta o lugar da AD o, como leremos agora:

Ora, se o fundamento da audiodescrição, como, de resto, a de todas as modalidades de acessibilidade comunicacional, é a perspectiva da participação semiótica das pessoas com deficiência de todas as esferas discursivas, a interferência estética nas zonas dos silêncios, por meio da aposição da audiodescrição, corresponde a um posicionamento político que interfere na

partilha do sensível (RANCIÈRE, 2009), uma vez que procura alterar as formas de distribuição estética daquilo que é interdito às pessoas com deficiência (visual). (ALVES; NASCIMENTO, 2018, p. 216).

Apesar de haver muitas discussões sobre o tema nas esferas acadêmica, profissional e política, resultantes de leis que garantem o acesso à informação de pessoas com deficiência, em muito temos que trabalhar para conquistar o meio artístico a utilizar ferramentas de acessibilidade em seus produtos audiovisuais.

Em mais uma dissertação de mestrado, envolvendo sujeitos e AD, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), de autoria de Andreza Nóbrega, defendida em 2012, com o título *Caminhos para inclusão: uma reflexão sobre a audiodescrição no teatro infanto-juvenil*. A pesquisa embasa a importância da AD no teatro para as pessoas com deficiência visual, evidenciando o papel transformador da inclusão no ambiente das artes e como se dá a recepção de um espetáculo inclusivo na cidade de Recife.

A pesquisadora inicia fazendo um longo percurso sobre o papel da pessoa com deficiência na nossa sociedade e pontua questões de relevância quanto à escola inclusiva, numa visão ideal de uma sociedade que envolva a todos nessa tarefa. Ao fazer tal percurso nos envolve no mundo da escola e da mediação das tecnologias acessíveis por meio dos profissionais da educação, mais precisamente defende a importância do professor mediador em sala de aula, facilitando, incentivando, motivando e, sobretudo, estimulando as aptidões dos alunos cegos.

Fica evidente que não há uma preparação dos educadores para a prática da acessibilidade pelo país afora. Poucas são as iniciativas relativas a uma educação inclusiva e do uso de tecnologias que assistam o professor na tarefa de incluir os estudantes brasileiros com algum tipo de deficiência, sendo, por si só, esse trabalho e o anterior, de vital valor para aqueles que trabalham nas escolas deste nosso país e que veem pela frente a difícil tarefa de fazer a inclusão de todos aos materiais pedagógicos disponíveis. Os trabalhos acima citados trazem a proposta de uso do teatro para a inclusão de alunos e do público com deficiência visual no mundo das artes, e por que não, através das técnicas utilizadas na AD, no mundo dos conteúdos escolares, atentando, logicamente, para as peculiaridades de cada universo escolar e suas disciplinas. A autora lembra que o ato de incluir deva estar associado ao uso apropriado de tecnologias que possibilitem o reforço de estímulos e a autonomia dos alunos cegos, sendo o professor aquele que reforça e media o aprendizado. As artes no ambiente escolar são de valor

inestimável para a inclusão e formação de sujeitos críticos, sejam eles enxergantes ou cegos. Assim, a pesquisadora traça sua pesquisa rumo ao teatro acessível:

É nesse percurso que as práticas inclusivas deverão considerar a valorização da linguagem verbal (a palavra) e as linguagens não verbais (os sistemas visuais e pictóricos, a música, a linguagem do corpo) (REILLY, 2004). A criança com deficiência visual se relaciona com o mundo por meio das ações físicas no espaço, de movimentos e sensações e da significação pela palavra. Esse é o canal para acessar o teatro, em que o fazer e o apreciar são considerados, sendo a imagem tão importante para compor o arsenal do repertório da criança, sendo neste caso, acessado por meio da audiodescrição e do tato. (NÓBREGA, 2012, p. 47).

Ao fazer um longo histórico a respeito das artes em ambiente escolar, da valorização das atividades artísticas desde séculos passados até os dias de hoje, ressalta a importância do papel transformador das artes na vida dos estudantes. Lembra que a obrigatoriedade de as escolas terem em seus currículos disciplinas voltadas para as artes ministradas por profissionais especializados na área é amparada pela Lei de Diretrizes e Base (LDB nº 9.394/1996) de 2010. A autora reitera a necessidade de haver, nas escolas de ensino fundamental e médio, acesso à cultura por entender seus aspectos fundamentais no desenvolvimento de crianças e adolescentes em idade escolar e que deve ser ministrada por profissionais capacitados e fundamenta sua assertiva através do Parâmetro Curricular Nacional (PCN).

Faz-se salutar discutir a grande relevância da introdução das artes nas escolas e em especial a arte dramática, pois é notório que tanto o teatro quanto a literatura têm a capacidade de transportar-nos a mundos distintos, cria linguagens, incentiva saberes e possibilita a formação de sujeitos críticos. Degranges (2009), citado por Nóbrega (2012, p. 51), atenta para o fato de forma clara:

Desgranges (2009) pontua a tendência nos últimos anos, em todo o mundo, de pesquisas em focarem a importância dos espectadores e a necessidade de práticas de formação de público. Segundo o autor, dois pontos sustentam essas investigações: o primeiro chama a atenção para a pior atuação nos ramos da própria arte, ao alertar maior participação dos espectadores no seu desenvolvimento; e o segundo é a formação crítica do indivíduo contemporâneo que, numa sociedade “espetacularizada”, vê-se expostos a uma enxurrada de signos, advindos da proliferação de meios de comunicação de massa. Salienta que é necessário tomar conhecimento dos mecanismos que envolvem a encenação: decodificar, atribuir e questionar significados.

O trabalho da autora possui propostas muito interessantes quanto à formação de plateia desde a infância e chama a atenção para a prática pedagógica artística como elemento de suma importância no desenvolvimento perceptivo e estético dos sujeitos implicados. O passeio feito pelas esferas da educação em artes, na participação de

espetáculos de teatro, no envolvimento dos profissionais de educação e artistas, reforça a ideia de inclusão de todos num processo de autorreflexão sobre as capacidades dos sujeitos de intervir criticamente no mundo.

Quanto à audiodescrição no teatro, são destacadas as propostas gerais utilizadas pelo *Audio Description Coalition*, diretrizes concebidas em 2006 por audiodescritores norte-americanos no exercício da profissão no estado da Califórnia. As diretrizes são gerais e repetem as mesmas estratégias utilizadas para o cinema, que consistem na observação atenta do produto e na descrição objetiva das ações, personagens e cenários. A autora, no entanto, defende a participação ativa do audiodescritor nos ensaios e na observação da construção de personagens. Em sua pesquisa, o processo de construção do espetáculo ocorre de forma colaborativa entre os envolvidos com a presença do audiodescritor que fez inferências quanto ao desenvolvimento do roteiro do espetáculo, levando em conta a acessibilidade. No estudo de caso, os roteiros foram construídos de forma concomitante e todo o processo pensado em favor da inclusão de pessoas com deficiência visual. O que torna esse procedimento singular na elaboração de roteiros de teatro e de AD é o fato de se pensar o espaço teatral como um todo acessível desde a concepção da obra. Não obstante, ainda se pensa o roteiro e a locução de AD em teatro como algo extraespetáculo, como um adendo, uma descrição à parte da estética da obra. Prevê descrições dos espaços, dos personagens e figurinos sem o devido estudo ou reflexão acerca da implicação de tais descrições na própria obra, oferecendo elementos descritivos somente para a audiência.

Nas pesquisas acima citadas, os autores reiteram a importância de se conhecer o ambiente discursivo da dramaturgia para realizar, com mais acuidade, a roteirização em AD de uma peça de teatro, e que, se possível, o audiodescritor tenha formação em Artes Cênicas, fato que ajudaria em muito no processo como um todo. Tais afirmações corroboram a minha ideia de uma formação mais aprofundada para os audiodescritores em teatro como forma de dirimir eventuais “problemas” de relação entre a AD e a obra encenada.

Na UnB, fomos responsáveis por várias pesquisas PIBIC envolvendo filmes para adultos e crianças cegas, pesquisas essas de recepção em AD, audiodescrição para televisão, novelas e minisséries, bem como AD para museus e exposições de artes plásticas. Tais pesquisas permitiram a construção de novos rumos nos parâmetros propostos para a AD de produtos audiovisuais, e hoje podemos afirmar que existe uma audiodescrição brasileira. Anteriormente, há aproximadamente 10 anos, tomávamos de

empréstimo, para a confecção de roteiros de AD, parâmetros desenvolvidos em outros países, como Inglaterra e Espanha, que logo descobrimos não serem adequados ao público cego brasileiro, dado às diferenças culturais e educacionais da nossa audiência com deficiência visual. Tão logo descobrimos, nas pesquisas de recepção, que as estratégias utilizadas por esses países não permitiam o entendimento das narrativas fílmicas e causavam ambiguidades e confusão nos nossos sujeitos, partimos para a elaboração de um modelo brasileiro de AD que atingisse as metas de fruição e acesso aos produtos. Cito duas pesquisas base, como o artigo “Propostas para um modelo brasileiro de audiodescrição para deficientes visuais” (ALVES; TELES; PEREIRA, 2011, p. 9-29), no qual são colocadas questões que suscitaram estratégias de AD para o Brasil; e o livro *História da pesquisa em acessibilidade audiovisual na UnB* (ALVES; VIGATA; TEIXEIRA, 2018), que faz um histórico das pesquisas desenvolvidas pelos autores junto ao Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução do Instituto de Letras da Universidade de Brasília.

Em outra pesquisa, liderada por mim com a participação ativa de minhas alunas e alunos PIBIC, trabalhamos durante um ano com crianças cegas do Centro de Ensino e Educação do Deficiente Visual (CEEDV), em Brasília, pudemos observar o comportamento das crianças com deficiência visual, a preparação para a inserção na alfabetização através do método BRAILE e o trabalho dos professores referente à utilização de material visual e audiovisual sem AD. Percebemos a dificuldade em enfrentar uma turma infantil cega diante de filmes infantis sem audiodescrição, e logo propomos a exibição, em sala de aula, de filmes destinados à faixa etária dos alunos. Constatamos que os filmes analisados atendiam às normas de roteiros propostos pelo *Royal National Institute of Blind People* (RNIB) de 2006, mas que eram necessárias algumas modificações para melhor se adequarem às crianças cegas daquela escola. Durante todo o tempo em que estivemos em contato com os alunos e o corpo docente da instituição escolar, verificamos que o aprendizado baseado nas imagens era o método mais utilizado e que em um ambiente voltado especificamente para cegos, a sintonia entre todos era notável. Nossas visitas eram feitas duas vezes por semana e observávamos todo o ambiente escolar, em especial o de sala de aula das crianças cegas e suas atividades. Passados seis meses de convívio, período em que buscamos conquistar a confiança das crianças, começamos as sessões com os filmes escolhidos e pudemos atestar a eficácia e a importância da AD em ambiente escolar. Muito nos alegrou e contagiou as respostas das crianças aos filmes, a participação ativa delas que se alternavam entre momentos de

gargalhadas e de atenção para o enredo dos filmes. Logo, percebemos que a interação com as obras era dinâmica, rica e de muitas conversas paralelas entre elas. O processo da pesquisa e o envolvimento das crianças cegas estão no artigo “Filmes infantis audiodescritos no Brasil: uma análise dos filmes *A Turma da Mônica 2* e *Hotel Transilvânia*.” (TEIXEIRA; FIORI; CARVALHO, 2014, p. 163-178), publicado pela revista *Tradução e Comunicação* de 2014.

Em 2014, trabalhamos⁵ na confecção de um roteiro de AD para a peça de teatro *Abensonhar*, de autoria dos alunos formandos do curso de Artes Cênicas da UnB. A peça foi adaptada de contos do autor moçambicano Mia Couto, encontrados nos livros *Estórias abensonhadas* e *Fio das missangas*. Na ocasião desse processo, que teve a duração de aproximadamente um ano, percebemos a inexistência de qualquer bibliografia que tratasse especificamente de AD para o texto teatral adaptado a partir de uma obra literária e, neste caso, de contos de uma linguagem profundamente poética, característica estilística do autor Mia Couto. Devido à inexistência de uma bibliografia específica, nós nos apoiamos no texto dramaturgico adaptado, no relato de experiências profissionais de audiodescritores. Assim, começamos por participar das discussões e debates com o grupo de formandos e o nosso próprio acerca da confecção do texto dramaturgico⁶ e o roteiro de AD.

Em não havendo uma bibliografia centrada em AD's para teatro, buscamos também fundamentações em trabalhos desenvolvidos em outras áreas afins, como na AD para o cinema, para embasar as escolhas na confecção do texto descritivo da peça teatral. Como vimos acima, as pesquisas desenvolvidas no Brasil, que versam sobre a AD no teatro, também carecem de bibliografia específica em AD para o teatro e, portanto, beberam na fonte da linguagem cinematográfica para alicerçar as escolhas feitas durante o processo de confecção de roteiros descritivos para o teatro. Percorremos, à época, as mesmas trilhas, muito embora as decisões sobre que tipo de AD era mais adequado para o teatro tenham sido baseadas nas conversas e discussões com os grupos envolvidos e, assim, as necessidades próprias do meio dramaturgico foram se impondo às escolhas feitas. Pouco a pouco, podemos vivenciar o trabalho de construção de personagens, de

⁵ Pesquisa desenvolvida pela Profa. Dra. Soraya Ferreira Alves, por mim e por alunos do grupo de pesquisa “Acesso Livre” e da Ação de Extensão Contínua da UnB “Cultura e Sociedade: Acessibilidade de Peças Audiovisuais – Audiodescrição e Legendagem”, grupo que coordenava à época.

⁶ Os alunos/atores do IDA recebiam a orientação das professoras responsáveis, Profa. Dra. Alice Estefânia e Profa. Dra. Rita de Almeida Castro, e dos ensaios por elas coordenados até a estreia do espetáculo em maio de 2014.

cenário, de vozes e gestos de cada ator em seus processos individuais com o apoio do coletivo que ali se formava. Em vários momentos, como observadores ativos de todo o desenvolvimento da construção da peça, encaramos nossas próprias dúvidas sobre a eficácia da AD para o cinema aplicado ao teatro. Questões como o tempo próprio da dramaturgia, da linguagem do corpo e da voz do ator em cena, e da espacialidade da iluminação utilizada, do cenário, e do espaço em si da apresentação foram decisivos para entendermos que seria muito complicado aplicar, na sua totalidade, as estratégias utilizadas na AD para o cinema. Ficou evidente que em algumas situações, como, por exemplo, a descrição de personagens, a iluminação em seus jogos de claros e escuros, ou a singularidade da identificação das ações e gestos seriam as mesmas, contudo, em que tempo ou em qual momento, deveriam ser presentificadas na AD no teatro? Considerando as especificidades de uma obra fechada, como o cinema, com tempos e ocupação do espaço bem demarcado, e ainda com entradas e saídas de AD em demarcação de tempos precisos, não seria possível aplicar a mesmas estratégias ao espaço cênico. Para tanto, as decisões tomadas no roteiro de AD da peça previam certa maleabilidade de suas inserções, adequando-se ao tempo do próprio personagem em cena, suas improvisações e as interferências externas ao espetáculo. Logo, há de se considerar que no espaço cênico do teatro, a cena se produz em tempos diferentes a cada apresentação e propõe um espetáculo único a cada dia. Nesse caso, a AD também deve se adaptar ao momento espaçotemporal da cena, sendo indispensável a presença do audiodescritor a cada apresentação e sendo capaz de readequar o roteiro preparado anteriormente. Nossa experiência provocou essa relação intrínseca entre o sujeito tradutor e o sujeito audiodescritor para além de escolhas linguísticas, estilísticas e estéticas para o roteiro de AD, fazendo-nos entender a relação entre o desempenho de suas capacidades em conceber a atuação, a representação e suas manifestações múltiplas, e ainda fomos expostos a uma provocação: Teríamos que ser atores para fazer a AD de Teatro? Essas provocações devem ser mais elaboradas e procurarei respondê-las com mais afínco no capítulo que tratará das técnicas em AD para o teatro.

Essa pesquisa foi pioneira no que tange a participação de uma equipe formada especificamente para a concepção e realização da AD de um espetáculo cênico na UnB e primordial para o surgimento de questões levantadas por mim e que visa contribuir para pensarmos o desenvolvimento de uma metodologia cênico-literária-tradutória aplicada a elaboração e a narração de uma AD para o teatro.

Como dito anteriormente, as pesquisas envolvendo o tema da AD no teatro são em pouca quantidade, mas possuem grande qualidade quanto aos resultados obtidos através das experiências vividas pelos pesquisadores, que na sua maioria são indivíduos envolvidos diretamente com a arte da dramaturgia, sendo atores e/ou diretores da arte cênica. Suas pesquisas mostram o grau de envolvimento que desenvolvem a partir do momento que se entregam ao objetivo maior, que é dar acesso aos mais variados públicos e a possibilidade de interação das pessoas com deficiência visual nos espetáculos em cartaz.

Andrew Holland (2009) passa por esse processo e constitui uma das primeiras bibliografias voltadas para nosso tema. Sendo escritor, dramaturgo e audiodescritor no Reino Unido, explicita suas angústias e questionamentos no que tange a profissionalização, a capacitação e ao desenvolvimento de pessoas interessadas em audiodescrição de seu país no livro *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*, publicado em 2009 e organizado por Jorge Díaz Cintas, figura notória nos estudos de tradução audiovisual, ambiente profícuo onde nossas pesquisas em AD encontram ressonância, amparo científico e âncora para nossas discussões mundo afora. Holland é cofundador do “*Vocaleyes*”, entidade que oferece serviços de AD no Reino Unido desde 1998 e onde ele pratica, desde então, a tarefa de audiodescrever espetáculos teatrais, exposições em museus e afins. Como um dos participantes da entidade, começa a pensar a profissão de audiodescritor e como se daria a formação dos futuros profissionais a partir das práticas desenvolvidas na entidade. Lembra que nos idos dos anos de 1990, os audiodescritores eram voluntários locados em alguns teatros da Inglaterra e deviam produzir as AD’s dos espetáculos apresentados *in loco*. Como estavam ligados a esses teatros, eram incumbidos da AD de todas as peças que ali entravam em cartaz, tarefa dificultada pela grande rotatividade de roteiros a serem produzidos sem o tempo e sem formação adequados. Holland lembra:

Inicialmente, *Vocaleyes* atendiam às necessidades das peças em turnê. A lógica por trás disso era que os audiodescritores voluntários, sendo residentes dos teatros, uma produção que visitou, digamos, 10 desses teatros, seria audiodescrita por 10 diferentes audiodescritores. Em cada teatro, os audiodescritores teriam que escrever a descrição de novo e alguns teriam muito pouco tempo para se preparar. Algumas descrições seriam boas e algumas não tão boas. Alguns descritores teriam treinamento, outros seriam autodidatas.^{7 8} (HOLLAND, 2009, p. 172).

⁷ As traduções neste trabalho são livres e feitas pelo autor desta tese.

⁸ “Initially *Vocaleyes* served the needs of touring theatre. The rationale behind this was that with the volunteer describers being resident in theatres, a production which toured to, say, ten of these theatres

Para além dessa dificuldade encontrada havia a possibilidade de serem produzidos roteiros distintos, variados, da mesma peça com apresentações em teatros diferentes durante as turnês das companhias. Logo, as pessoas com deficiência visual tinham AD's de qualidade distintas das mesmas peças nos teatros da região. As produções, para o autor, não eram neutras, mudando a natureza da experiência artística:

A linguagem usada seria diferente; as ações descritas também seriam diferentes; a habilidade do audiodescritor em cronometrar seu roteiro e apresentá-lo em sintonia com o humor da peça variaria de lugar para lugar. Nenhuma outra parte da produção artística estaria sujeita a essas variações regionais. O resultado do ponto de vista de acesso é que uma pessoa cega ou parcialmente cega que assiste a cada um dos 10 espetáculos dessa turnê experimentaria 10 produções totalmente diferentes, enquanto o acompanhante vidente veria a mesma produção 10 vezes. O acesso, então, não é neutro. Isso muda toda a natureza da experiência artística.⁹ (HOLLAND, 2009, p. 172).

O autor faz referências a sua própria formação nos anos de 1990, em que a prioridade era a formação de audiodescritores imparciais e objetivos na descrição direta do que viam em cena. A formação no Reino Unido daquela época se baseava em conceitos que atentavam para descrições vividas e na objetividade dos textos com AD – formação que ainda se faz presente em muitos dos cursos espalhados pelo mundo. Entretanto, tal premissa vem cada vez mais caindo em desuso graças às pesquisas desenvolvidas que, em sua maioria, traduzem a insatisfação dos profissionais e pesquisadores na área. Holland (2009, p. 171) discorre sobre sua experiência quando ainda estava no curso de AD no RNIB¹⁰:

Quando treinei para ser descritor éramos constantemente lembrados para sermos imparciais e objetivos. Nosso trabalho era “diga o que vê”. Quanto mais descrições pegava, entretanto, mais impossibilitado me sentia para tomar tal posição. Éramos advertidos sobre falar com pessoas criativas: “se você fala como diretor e os atores”, diziam-nos, “eles falaram do que querem que você veja”. No entanto, apesar de haver uma certa lógica nessa afirmação – o que

would be described by ten different sets of describers. At each theatre, the describers would have to write the description from new and some would have very little time to prepare. Some descriptions would be good and some not so good. Some describers would have had training, others would be self-taught.”

⁹ *“The language used would be different; the actions described would be different too; the ability of the describer to time their script and to present it in sympathy with the mood of the play would vary from place to place. No other part of the artistic output would be subject to these regional variations. The result from the point of view of access is that a blind or partially sighted person attending each of the ten theatres on this tour would experience ten totally different productions, whereas their sighted companion would experience the same production ten times. Access, then, is not neutral. It changes the entire nature of the artistic experience.”*

¹⁰ *The UK's Royal National Institute of the Blind.*

“querem que você veja” –, a intenção artística deles se você quiser – saber tal informação é bastante valioso¹¹.

Atualmente, podemos afirmar que há grandes divergências no que tange a objetividade e a imparcialidade no trabalho de um audiodescritor, tendo em vista os estudos atuais na área e as práticas desenvolvidas nas mais variadas vivências com as artes visuais, sejam elas nos museus, no cinema, na TV e nos teatros. Tais recomendações são utilizadas de forma cautelosa, e não como uma verdade absoluta que recai sobre as descrições. Como podemos atestar até aqui, por meio das pesquisas realizadas, as AD's no teatro procuram ser mais criativas que objetivas, e a imparcialidade nada contribui para uma AD isenta de subjetividade. Ora, como apostarmos na imparcialidade de uma descrição se o próprio conteúdo imagético é subjetivo e passível de interpretações diversas? Quando descrevemos uma imagem, seja em movimento ou estática, devemos elaborar um texto descritivo que dialogue com a estética da obra e que favoreça uma possível experiência estética. No caso do teatro, da AD para o teatro, entender os aspectos da obra, as leituras cênicas feitas antes da construção dos personagens, a montagem do espetáculo, enfim acompanhar de perto todo o desenvolvimento cênico anterior ao espetáculo favorece uma AD mais conectada com a peça e seu corpo cênico. Holland (2009, p. 173) revela em seu artigo exatamente a nossa preocupação quanto ao distanciamento do elenco de uma peça e sua direção, contrariando as recomendações outrora em vigor:

Na minha cabeça, um descritor deve desejar saber o mais que possível sobre a arte que está a descrever, posição essa que fica mais evidente em outros campos de atuação que nada tem a ver com o teatro ou as artes visuais como as áreas literais, como exemplo o cricket¹².

O autor segue ao encontro do que realmente pensamos sobre a atuação do audiodescritor com relação a sua prática em busca do melhor roteiro de AD para o teatro, dando dicas e fazendo propostas relevantes para o processo como um todo. O profissional de AD, de qualquer modalidade, terá sempre que entender sua incapacidade de fornecer todas as informações visuais às quais tem acesso no seu campo de visão, pois deve se ater

¹¹ “When I trained to be a describer we were constantly reminded to be ‘impartial’ and ‘objective’. Our job was to ‘say what we see’. The more description I undertake, however, the more impossible I feel that position to be. We were warned away from taking to creative people: ‘if you talk to the directors or the actors’, we were told, ‘they’ll tell you what they want you to see’. While there is a certain amount of logic in this assertion, there is a counter claim that this information – what they want you to see, their artistic intention if you like – is a valuable thing to know about.”

¹² “To my mind, a describer should wish to know as much as possible about the art they are describing, a position which appears more obvious in other fields which have nothing to do with theatre or visual arts, such as literal fields, for example cricket.”

ao tempo destinado para a AD, bem como privilegiar a narrativa exibida, entendimento esse que se revela a partir de uma formação aprofundada sobre o campo de atuação e a especificidade de cada produto a ser audiodescrito. Nosso interlocutor deixa bem clara a importância do engajamento do profissional para a realização de sua tarefa ao enfatizar que:

Mas, a menos que a pessoa que descreve a ação de uma peça tenha uma boa compreensão do teatro como um todo, a narrativa da ação será reduzida a uma sequência de detalhes sem sentido. Então, descritores não devem ter medo de se envolver com a equipe de criação em uma produção. Eles devem descobrir o máximo que puderem. Uma vez em uma posição de conhecimento, cabe então ao descritor escolher se deve usar esta informação ou não¹³. (HOLLAND, 2009, p. 174).

Logo, ao entrar em contato com a produção e sua equipe, o audiodescritor possuirá em seu repertório uma gama de informações que lhe serão de extrema valia quando se debruçar sobre sua descrição e como priorizar determinada informação em detrimento de outra, que a princípio é menos relevante para a narrativa. Em não havendo, em primeiro lugar, o conhecimento da linguagem teatral, e em segundo, a participação ativa junto à direção da produção e sua equipe, o trabalho profissional de qualidade fica comprometido, e, acima de tudo, a AD não cumprirá com sua função primordial que é dar acesso à narrativa da peça, tornando-a em um amontoado de descrições desnecessárias e por muitas vezes sem sentido, podendo ser responsável pelo desinteresse pela mesma e/ou confusão no desenrolar da narrativa. Sabemos que o desenvolvimento de um roteiro de AD é cheio de detalhes e cuidados em sua concepção, e que o profissional, como já dissemos por várias vezes, deve estar atento às minúcias da linguagem teatral e às informações dadas e colhidas durante o processo. Nesse meio complicado de possibilitar que a narrativa teatral frua junto aos espectadores cegos, a AD carrega uma responsabilidade enorme de ser uma ferramenta de acessibilidade e ao mesmo tempo atender à narrativa teatral. Essa mediação não pode ser apenas uma descrição do que se vê, do âmbito do visível, mas sobretudo do que não se vê, do imaginário da narrativa. Afinal, a arte está para além do real, da objetividade e se debruça muito mais sobre o invisível, sobre a imaginação, sobre a subjetividade. O espaço teatral está mais propenso à atividade provocativa e crítica através das metáforas e subterfúgios de interpretação do

¹³ *“But unless the person who describes the action of a play has a good understanding of theatre as a whole the narrative of the action will be reduced to a string of meaningless details. So, describers should not be afraid to engage with the creative team on a production. They should find out as much as they can. Once in a position of knowledge, it is then up to the describer to choose whether to use this information or not.”*

que qualquer outra expressão artística, e é nessa atmosfera que a AD e seu profissional devem orbitar, pairar e permanecer. Nesse contexto provocativo e imaginativo, a atividade do audiodescritor é entremeada de abismos profundos e escorregadios que podem ser ultrapassados com segurança quando seu condutor conhecer a fundo o caminho a ser tomado, quando há colaboração e interação entre os envolvidos antes de se aventurar em tal trilha.

Holland (2009, p. 175) lembra que “uma decisão que os descritores também têm que fazer é onde atingir o equilíbrio entre a verdade literal e a verdade imaginativa de alguma coisa.”¹⁴ Em seu artigo seguem exemplos de peças audiodescritas por ele nas quais pode viver as angústias por que passam a maioria dos profissionais de AD ante as escolhas a serem feitas para uma descrição. Como dito anteriormente, os exemplos nos dão conta de uma rotina de preparação para se adentrar no fazer AD e quais caminhos tomar para realizar as melhores escolhas possíveis. O autor cita o exemplo em que o diretor da peça *Ghosts* (1881) de Henrick Ibsen, ao ser perguntado sobre a descrição do ambiente diz que se trata de “uma sala sem história”, resposta que fez com que pudesse refletir sobre quais informações eram importantes para a pessoa com deficiência visual. Apesar da sala possuir poucas peças que poderiam ser descritas, a mais relevante descrição recaía sobre a atmosfera do ambiente, sobre as cores, sobre as dimensões das paredes e portas e sobre a imagem de montanhas ao fundo como explica Holland (2009, p. 175):

Não havia nada de específico no quarto pertencente a sua proprietária, a senhora Alving. Não há quadros, fotografias ou ornamentos sobre a lareira. Não há bugigangas. Nenhuma desordem. Assim, enquanto a frase “Esta é uma sala sem história”, teria um significado limitado para uma pessoa com deficiência visual – e, na verdade, poderia ser interpretada de várias maneiras que poderiam ser enganosas – uma descrição poderia expressar o conceito através dos detalhes físicos da sala. Uma descrição poderia estruturar os detalhes de modo a enfatizar a esterilidade ordenada, para mostrar como as distantes montanhas desertas, o céu cinzento e o plano faziam a sala parecer isolada, cortada. Esse sentimento, que está sendo reforçado para uma audiência de enxergantes o tempo todo em que estão assistindo à peça, precisava estar presente na descrição logo na abertura da peça, de modo que o conjunto tivesse força artística, e não fosse apenas uma colocação geográfica de paredes e móveis. Em suma, para que fosse um “conjunto” e não apenas um quarto¹⁵.

¹⁴ “A decision which describers also have to make is where to strike the balance between the literal truth and imaginative truth of something.”

¹⁵ “There was nothing in the room specific to its owner, Mrs Alving. No pictures or photographs or ornaments on the mantelpiece. No knick-knacks. No clutter. So, while the phrase ‘This is a room with no history’, would have a limited meaning to a visually impaired person on its own – and indeed could be interpreted a number of ways which might be misleading – a description could express the concept through the physical details of the room. A description could structure the details in such a way as to emphasise the ordered sterility, to bring out how the distant bleak mountains and the grey, flat sky made

As decisões sobre as escolhas mais apropriadas diante de cenários como este fazem-nos refletir mais uma vez sobre o que dissemos anteriormente. Qual deve ser o tipo de AD a ser empregada nos casos como o que acabamos de ver? Creio que, como o autor, devemos considerar o conjunto narrativo e estético para desenvolver um roteiro que faça parte da obra, que a traduza nas suas particularidades imaginativas. Holland (2009) foi capaz de identificar, através da prática, que uma AD que mostre somente o que está disponível aos olhos do espectador enxergante não é suficiente, ou melhor, não faz sentido à narrativa teatral, para o espectador cego. Devo deixar claro que, no meu ponto de vista e concordando com o autor, as escolhas que buscam estar mais próximas do conjunto estético das peças, mais em acordo com as atitudes sensíveis ao imaginário teatral, serão sempre as mais apropriadas e mais capazes de se causarem uma possível experiência estética.

Holland (2009) abre espaço para essa discussão ao falar sobre a natureza de ser do teatro, que é a arte do momento, da presença e de seu caráter de ser ao vivo. Esclarece para os audiodescritores que uma AD que segue rigorosamente o tempo estipulado anteriormente pode ser confusa e sem sentido pois,

Se você tiver a oportunidade de ver uma produção por mais vezes, a descrição pode ser complicada, pois os descritores são constantemente surpreendidos. Eles cronometraram a descrição de uma determinada ação para se adequar a uma determinada pausa. Mas na próxima apresentação, não apenas a ação é diferente, como a duração da pausa também é diferente. Esta é uma maneira incomum de trabalhar e pode parecer confuso para alguns. Mas, para o diretor, enfatiza a natureza viva e não fixada do teatro, que o distingue de outras formas de arte. Você não quer reaquecer a mesma refeição toda noite, mas usar os mesmos ingredientes para cozinhá-la novamente. Entender algo dessa abordagem é importante se você quiser descrever mais do que apenas as ações. Isso significa que, como um descritor, você pode começar a olhar para a produção de forma diferente, concentrando-se nas motivações internas dos personagens, e não em seu comportamento externo¹⁶. (HOLLAND, 2009, p. 176-177).

the room feel isolated, cut off. This feeling, which is being reinforced to a sighted audience all the time they are watching the play, needed to be present in the earlier description so that the set had an artistic force, and was not just a geographical placing of walls and furniture. In short, so that it was a 'set' and not just a room."

¹⁶ *"If you only have the opportunity to see the production once or twice, description can be tricky as describers are constantly being surprised. They have timed the description of a certain action to fit within a certain pause. But in the next performance, not only is the action different but the length of the pause is too. This is an unusual way of working and may seem confusing to some. But to the director, it emphasises the live, unfixed nature of theatre which distinguishes it from other art forms. You do not want to reheat the same meal every night but to use the same ingredients to cook it afresh. Understanding something of this approach is important if you want to describe more than just the actions. It means that, as a describer, you can begin to look at the production differently, focusing on the internal motivations of the characters rather than their outward behaviour."*

As afirmações do autor em seus exemplos nos é de suma importância para corroborar nosso intuito de oferecer, no Brasil, uma AD de qualidade para o teatro e que, acima de tudo, possibilite à audiência cega uma viagem sensorial no espaço/tempo da dramaturgia, sem confusões ou contradições causadas pela AD, pois se há de haver “confusões ou contradições” que sejam inerentes à narrativa dramaturgicamente proposta.

A AD deve ser capaz de auxiliar cada espectador cego a experimentar, saborear e desfrutar de um momento de fruição, de arrebatamento, de envolvimento crítico – tendo a certeza de que cada espectador é um universo em si e que não há garantias positivas ou negativas quanto à recepção –, deve tomar para si a atmosfera proposta pelo espetáculo que se apresenta e, assim, conseguir obter sucesso em seu intento de mediar a narrativa teatral.

A prática da atividade dos audiodescritores de teatro também nos revela outra particularidade muito mais recorrente do que em qualquer outra manifestação artística, excetuando-se a arte performática, que é a liberdade de encenação, de tempo e de localização dos atores na cena. Acostumados aos roteiros fechados dedicados ao cinema, séries e museus, os audiodescritores tendem a fazer o mesmo quanto ao roteiro de AD de teatro, gerando enorme frustração ao ver que tal prática não se aplica ao espetáculo dramaturgicamente. Por esse motivo, devo chamar de roteiro aberto de AD para teatro as audiodescrições produzidas para esse meio artístico. Quando nos deparamos a uma peça, uma apresentação, por várias vezes, percebemos, logo de início, que o roteiro fechado (próprios do cinema etc.) não se adequa tão facilmente ao palco, haja vista as mudanças na atuação, no tempo das pausas etc., às quais todos os envolvidos estão submetidos em se tratando de apresentação ao vivo. Assim, creio que o roteiro de AD deva ser um guia que sinalize para os audiodescritores as entradas, pausas e saídas de sua inserção diante das “deixas” dos atores em cena, da iluminação, da mudança de cenário, dos efeitos sonoros etc. O grande problema, nesse caso, reside no fato de que a maioria dos profissionais recebe a demanda de audiodescrever um espetáculo teatral dias antes do espetáculo, o que, a meu ver, inviabiliza a tarefa como um todo. Como estamos vendo até agora, toda a atividade está relacionada a um estudo profundo das possibilidades de escolhas e à entrega total do profissional ao seu produto e a relação com o meio artístico e a audiência cega. Ora, como produzir um roteiro aberto de AD em apenas alguns dias de trabalho, sem o envolvimento com a produção do espetáculo, sem participar das prévias de atuação, dos diálogos com os iluminadores, com os cenógrafos, com os atores e com a direção? Acredito firmemente que sem essas prerrogativas, e outras mais, não há

como desempenhar uma atividade tão melindrosa e de grande responsabilidade como a AD.

Um descritor tem dois problemas. A primeira é que a descrição não pode ser contínua. Para caber em torno do diálogo de uma peça, um descritor pode ter apenas alguns segundos para resumir uma emoção em particular. Se a descrição se concentra puramente nos detalhes físicos – a sobrancelha levantada, por exemplo –, isso pode não dizer a um membro da plateia com deficiência visual o que toda a expressão facial sugere a um membro da plateia de enxergantes. O segundo problema é que a informação é verbalizada e só pode ser dada de maneira linear, enquanto a visão, embora se concentre em certos detalhes, também pode conter outros detalhes em segundo plano. Narrando algo se dá uma proeminência a que uma coisa seja mencionada e não outra. Isso significa que é o descritor quem escolhe em que o público deve focar¹⁷. (HOLLAND, 2009, p. 179).

Destacando esses dois problemas, o autor reforça a dificuldade por que passam os audiodescritores no processo de escolhas, como estamos falando aqui repetidas vezes. Entretanto, quando fala que são os audiodescritores que escolhem o que deve ser visto pela audiência cega, cabe ressaltar que essa escolha deve ser amparada na narrativa teatral e sobretudo que tenha ressonância no desenrolar da peça. Não se trata de uma escolha vã, de uma simples indução aleatória a um determinado foco e, por sua vez, deve estar associada ao objetivo central da cena. Por esse motivo, devemos sempre explicitar o processo de escolhas e suas dificuldades e, assim, evitar qualquer consideração ou opiniões levianas quanto a atividade profissional de audiodescritores.

Reflito aqui sobre a tarefa do profissional de AD de teatro diante das incertezas da profissão e do tempo destinado ao trabalho a ser feito. Indiscutivelmente, há muito que se melhorar as condições impostas pelo mercado e pelas produções de teatro que atentam para a acessibilidade quando lhes é conveniente ante o condicionamento de um patrocínio sem levar em consideração a real importância do serviço e suas implicações sociais. As mais variadas demandas são colocadas ao dispor dos profissionais, que, por muitas vezes, sem preparo algum, são impelidos a realizar de improviso a atividade, o que caracteriza um desastre total na atuação, acarretando um afastamento do público cego ao recurso, ou no mínimo total falta de clareza e responsabilidade para com a atividade profissional.

¹⁷ “A describer has two problems. The first is that the description cannot be continuous. To fit around the dialogue of a play, a describer may have only a couple of seconds to sum up a particular emotion. If the description concentrates purely on the physical details – the raised eyebrow, for instance – this may not tell a visually impaired member of the audience what the entire facial expression suggests to a sighted audience member. The second problem is that the information is verbalised and can only be given in a linear way whereas sight, although focusing on certain details, can also hold other details in the background. Verbalising something gives it a prominence in that one thing is mentioned and not another thing. This means that it is the describer who is choosing what the audience should focus on.”

Nesse espaço, defendo a mais completa inserção dos audiodescritores na atividade artística, na peça, desde a concepção do projeto até a *tournee* do espetáculo, e acredito que somente dessa forma teremos uma AD de teatro que satisfaça às necessidades de uma produção, da audiência cega e do próprio profissional envolvido. Nesse sentido, aquele que participa desde o início das reuniões e ensaios estará também envolvido na atmosfera cênica e saberá com eficiência e mais facilidade como atuar no seu papel de audiodescritor tal qual o ator sabe atuar sobre suas falas. Para mim, fica cada vez mais claro que sem esse envolvimento de todos, a AD fica comprometida e o intuito maior, que é o de dar acesso a produtos teatrais, não é satisfatório.

Nesse cenário de pesquisas geradas na academia, em cursos de graduação – aqui abro espaço para destacar a importância do PIBIC como sendo um dos principais vetores no incremento de pesquisas científicas ainda na graduação, e que é um diferencial, de suma relevância, no aprimoramento das discussões em AD e na formação inicial de profissionais pesquisadores no nosso país –, em programas de Pós-graduação e apresentadas nos mais diversos seminários e congressos no país, somos testemunhas do florescimento de análises da prática em AD e da evolução de metodologias estratégicas para o fazer AD. Logo, chamamos a atenção das instituições reguladoras e executivas brasileiras, como a Agência Nacional do Cinema (ANCINE) e o Ministério da Cultura, e fomos convidados para criar o GPAA em 2016.

O GPAA constitui marco importante na difusão de técnicas e estratégias na concepção da AD para a televisão, cinema, vídeos e para todos os subprodutos advindos dessa área de produção audiovisual. Tratando-se de um guia baseado em pesquisas acadêmicas, incluindo pesquisas de recepção, podemos afirmar que suas contribuições são inestimáveis para futuras pesquisas no campo da AD. Assim, tendo em vista as considerações acima, propomos a relação das estratégias de AD para as artes cinematográficas, televisas etc., percebendo as diferenças entre uma AD para o teatro e as demais artes visuais. Para tanto, começaremos pelo olhar atento das proposições feitas no Guia e que serão de suma relevância para a AD no teatro.

1.2 GUIA PARA PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS ACESSÍVEIS

A AD não pode antecipar fatos e fazer versões do que está previsto na narrativa dramática e deve atentar para a descrição dos elementos diegéticos propostos na narrativa teatral e a tudo que ela propõe em seu processo de significações. Assim, faz-se necessário

ao processo de tradução advindo da AD e a aqueles que com ela trabalham o entendimento da linguagem da peça e do texto dramático em cena. Questões relativas à construção de uma imagem, som, iluminação, figurino, cenário, construção de personagens, são essenciais ao audiodescritor nesse processo tão delicado. As escolhas feitas pelo profissional da AD devem estabelecer contato entre o texto teatral encenado e o espectador com deficiência visual, propondo acesso irrestrito à informação visual sem prejuízo às inferências que devem ser construídas no processo de identificação próprio ao meio, ou seja, o espectador cego deve criar suas próprias conclusões e sentimentos na relação íntima e mútua em busca de identificações entre o texto teatral, o meio social e ele mesmo. Questões proeminentes relacionadas à dramaturgia do espetáculo devem ser consideradas e profundamente entendidas, pois são essenciais ao desenvolvimento da cena e são de suma importância no desfecho das ações de suspense, mistério e tensão. Nesse sentido, compreender a narrativa dramática e seu desenvolvimento polissêmico pode esclarecer e justificar determinadas escolhas feitas na audiodescrição.

As orientações do Guia quanto à elaboração da AD começam no seu capítulo 3, e nas subseções subsequentes levantam cada questão técnica na elaboração de roteiros de AD para produtos audiovisuais, são as seguintes:

- 3.1 Questões técnicas na elaboração de roteiros de audiodescrição para filmes e programas de TV;
 - 3.1.1 Quanto à inserção das unidades descritivas;
 - 3.1.2 Quanto à narração da audiodescrição;
 - 3.2.1 Quanto ao uso da linguagem;
 - 3.2.5 Quanto ao tempo verbal;
- 3.3 Questões tradutórias na elaboração de roteiros de audiodescrição para filmes e programas de TV.

Na subseção 3.1 do Guia, temos a introdução das questões técnicas para a elaboração do roteiro da AD de filmes e programas de TV, descortinando os primeiros passos a serem observados pelo profissional da área. Logo,

Os roteiros de audiodescrição de produções audiovisuais precisam conter os seguintes elementos: tempos iniciais e finais das inserções da AD, as unidades descritivas, as deixas, ou seja, a última fala antes de entrar a AD, e as rubricas, que consistem nas instruções para a narração da AD. Nem sempre o audiodescritor-roteirista será o audiodescritor-narrador. Portanto, esses elementos são importantes para auxiliar na gravação da voz e dar à narração o teor adequado a cada cena. (NAVES *et al.*, 2016, p. 20).

Na subseção 3.1.1 do Guia, as orientações quanto à inserção das unidades descritivas propõem que a sua narração em cada uma das inserções de audiodescrição

dentro de uma marcação de tempo, deva ser inserida, preferencialmente, entre os diálogos, e não interferindo nos efeitos musicais e sonoros, podendo ser adiantada ou atrasada em relação à cena, dando informações necessárias ao andamento da narrativa. Outra orientação prevê a não antecipação de fatos ou versões da narrativa. Logo, o audiodescritor precisará decidir sobre a relevância da informação para a trama para operar esse tipo de deslocamento.

Na subseção 3.1.2, o Guia passa a tratar da narração da AD e sugere que esta deva ser fluida, e não monótona, tendo que acompanhar o ritmo da trama, compondo as cenas e sua dinâmica. Observa que produtos audiovisuais são compostos por imagens e sons e são muito importantes para o desenrolar da narrativa proposta. Acrescenta que a narração de AD compõe o significado das imagens e o fluxo narrativo do filme, como vemos a seguir:

A narração/AD não é um elemento que participa da construção do significado na elaboração de uma obra. Porém, quando colocada junto à obra, passa a ser elemento de composição do significado para quem se utiliza dela. Dessa forma, uma narração neutra, que não leva em conta o tipo do filme, pode comprometer o seu fluxo. Por exemplo, uma narração neutra de um filme de ação pode destoar, enquanto dar um pouco de agilidade à narração pode corroborar para o significado. Da mesma forma, a narração mais pausada, com entonação melancólica, de uma cena dramática, pode contribuir para a dramaticidade. (NAVES *et al.*, 2016, p. 21).

Sendo a narração em AD elemento que constitui a construção de significados para a pessoa com deficiência visual, fica latente a necessidade de que não seja neutra, monocórdica ou mesmo sem vivacidade, podendo comprometer tanto o entendimento da obra como causar desinteresse por parte da audiência cega.

1.3 QUANTO AO USO DA LINGUAGEM NO ROTEIRO DA AUDIODESCRIÇÃO

A proposta indica, em língua portuguesa, o uso do presente do indicativo, pois considera que o tempo verbal é salutar para a fluidez da narrativa e mostra o fato no exato instante em que acontece. No caso dos adjetivos considera que eles auxiliam as descrições dos personagens e suas emoções, dando vivacidade e clareza no desenrolar das cenas. Esclarece ser de relevante importância a descrição das cores, pois sendo elementos simbólicos e convencionados socialmente inserem os indivíduos em contextos socialmente estabelecidos como vemos a seguir:

Os adjetivos devem expressar estados de humor e de emoções condizentes com os construtos universais sem valoração subjetiva por parte do audiodescritor. Também se recomenda que as cores sejam referidas. Grande parte das pessoas com deficiência visual tem ou já teve alguma visão útil e, portanto, a memória de cores. As pessoas com cegueira congênita também atribuem significado para as cores.

Objetivamente, as cores devem ser nomeadas por se tratar de objeto de significado sociocultural. As cores são empregadas em diferentes situações e contextos da vida em sociedade porque fazem parte de um sistema de códigos, símbolos e convenções. (NAVES *et al.*, 2016, p. 23 e 24).

No caso dos advérbios, expõem que auxiliam na descrição de uma ação, tornando-a mais clara e aproximada, e tanto quanto os adjetivos expressam estados de humor e tornam as ações mais fluidas complementando o significado das ações. Ressalta que, da mesma forma que no uso de adjetivos, o audiodescritor deve atentar para não ser valorativo ou dar sua interpretação individual para a ação e evitar intervenções de crenças e ideologias pessoais.

1.3.1 Audiodescrição dos elementos visuais verbais

Na AD dos elementos visuais verbais, tais como nomeação de lugares, datas, créditos, textos, títulos, intertítulos e legendas, recomenda-se a sua leitura desde que não atrapalhe o desenvolvimento da ação, cabendo a decisão de lê-los ao audiodescritor, desde que siga as orientações. Como exemplo, ao identificar créditos iniciais transmitidos no mesmo tempo que as imagens iniciais da série são dispostas, a leitura deverá ser feita em momento que não haja sobreposição à AD de cenas (desde que sejam relevantes para a ação futura). Nestes casos, a leitura deve ser feita mais à frente (quando houver tempo disponível), podendo ser de forma corrida logo no início ou deixando todos para o final do filme.

1.3.2. Quanto à nomeação/Audiodescrição dos personagens e descrição dos figurinos

A recomendação da descrição dos atributos físicos de um personagem deve seguir de acordo com a sequência: gênero, faixa etária, etnia, cor da pele, estatura, compleição física, olhos, cabelos e demais características marcantes. Acrescenta ainda que a descrição deve ser feita à medida que são importantes na composição do personagem e da cena, não havendo necessidade de descrever em detalhes as características dos personagens que não são relevantes para a trama. Em se tratando da nomeação dos personagens, aconselha-se nomeá-los na AD quando forem mencionados na narrativa, evitando a antecipação da identificação sob condição de atrapalhar ações de suspense ou mesmo atrapalhar a

narrativa fílmica. Nesses casos, são identificados por suas características físicas, acontecendo o mesmo nas identificações de profissões ou funções (NAVES *et al.*, 2016, p. 27).

Entretanto, essa prática pode atrapalhar na compreensão de acontecimentos específicos quando personagens forem identificados na narrativa a partir de jogos de cena. Nessa hipótese, sugere-se a nomeação dos envolvidos na ação.

A sequência de descrição de figurinos deve começar pelas peças maiores e pela parte superior para depois passar para as peças menores e para os acessórios. Propõe-se certo cuidado com o excesso de informação que pode tirar o foco do ponto principal e tornar a audiodescrição cansativa, não sendo “necessário descrever o figurino de todos os personagens em todas as cenas, a não ser que o vestuário seja elemento importante para a composição da narrativa”. (NAVES *et al.*, 2016, p. 27).

1. 3.3. Quanto à Audiodescrição dos estados emocionais e físicos

A descrição de elementos que levam o espectador a inferir o estado emocional dos personagens pode funcionar em alguns casos, porém é preciso evitar ambiguidades, obscuridades (NAVES *et al.*, 2016, p. 27). Em alguns casos, somente a descrição de uma expressão pode não ser suficiente para levar ao seu entendimento, causando confusão e excesso de informação na AD, informações essas que poderiam ser sintetizadas. Assim, o proposto consiste basicamente em:

Descrever um gesto ou uma expressão facial nem sempre leva ao seu entendimento, às vezes a descrição pura pode se perder no vazio. Se há tempo, recomenda-se descrever o gesto e o que ele significa, principalmente levando-se em consideração as pistas visuais, senão, apenas seu significado. (NAVES *et al.*, 2016, p. 27).

A descrição dos gestos e seus significados pode ser de extrema importância para uma cena na qual os personagens se comunicam em silêncio e fazendo sinais significativos, como passar a mão na testa indicando preocupação, calor ou ainda esfregar os dedos dizendo que algo custa caro e que não há dinheiro suficiente etc. O Guia atenta para tais circunstâncias deixando claro que, por muitas ocasiões, é melhor descrever o significado do gesto, pois ao descrever o gesto em si, pode-se acarretar o excesso de informações desnecessárias e confundir o espectador cego. Cabe ressaltar que uma das premissas da AD é a informação fluida e concisa, direta, em orações coordenadas. Outra questão que se coloca é a não familiarização dos gestos corporais na maioria dos casos de

pessoas com deficiência visual, ocasionando dúvidas ou mesmo total desentendimento da cena.

1. 3.4. Quanto à Audiodescrição da localização espacial e temporal dos ambientes

A sugestão nesse subtópico consiste em descrever o ambiente em detalhes desde que seja de suma importância para a narrativa, que componha a trama fílmica em sua gênese. Em caso contrário, quando os personagens entram e saem uma única vez do espaço, deve-se evitar a descrição para não incorrer no excesso de informações, que como dito anteriormente, pode confundir e cansar a audiência cega com minúcias desnecessárias ao desenrolar da narrativa. Em havendo mudanças de cenário, deve-se informar as mudanças, desde que, como sempre, tais mudanças sejam relevantes para a ação presente ou futura da trama, como vemos,

Quando há mudança de ambiente, a audiodescrição começa por aí, como por exemplo: “no escritório”; “no jardim”; “na praia...” etc. além do ambiente, outra informação importante para o entendimento da cena é dizer quantos estão em cena e quem são. (NAVES *et al.*, 2016, p. 27).

Relacionado ao tempo, deve-se seguir as mesmas orientações quanto ao cenário e ambiente, sendo anunciado tão logo aconteça, evitando ambiguidades de entendimento para o espectador cego. Logo, propõem-se os exemplos:

“é dia”, “é fim de tarde...”, “de madrugada”, ou mesmo se se volta a uma cena anterior sob outra perspectiva, por exemplo: “As cenas do início se repetem...” ou “se repetem sob a perspectiva do assaltante...”, ou “em flashback...”. (NAVES *et al.*, 2016, p. 27).

O tempo para as produções audiovisuais é considerado essencial na narrativa, sendo responsável pelo desenrolar dos acontecimentos e ações. A descrição, segundo o Guia, pretende-se clara e indicativa dos acontecimentos na hora certa que sem a devida espacialização e temporalidade feitas, incorre-se numa total perda da narrativa por parte da audiência cega.

1. 3.5 Quanto à Audiodescrição de personagens, cenários e ambientes de séries e telenovelas

O Guia faz ponderações sobre os produtos audiovisuais sequenciais, como as telenovelas e seriados de TV e enfatiza a necessidade de fazer uma AD gravada em fichas que fiquem disponíveis através de acesso do controle remoto do aparelho de televisão

digital. Tais fichas devem conter, em detalhes, todas as informações sobre a identificação dos personagens, ambientes e cenários, tipos de roupas e acessórios, vinhetas, estilo dos personagens etc. Elementos como cores de roupas, esmaltes de unhas, batons etc. devem constar nas fichas, pois se considera que os estilos pessoais de personagens são influenciadores sociais e passíveis de reconhecimento por parte da audiência, como podemos atestar neste trecho:

Não se pode negar que muitos personagens influenciam a moda, o jeito de se vestir das pessoas. Produtos como séries, minisséries, telenovelas, também reforçam valores, trazem à tona particularidades das diversas camadas sociais e enfatizam comportamentos. (NAVES *et al.*, 2016, p. 27).

A pessoa com deficiência visual não está dissociada de nossos ambientes, fatos e relações sociais e pode causar estranheza aos enxergantes a escolha por descrever as minúcias da cenografia e do figurino dos personagens. Em muitas das produções de filmes, há um departamento de figurinos que dispõe de todas as informações sobre o comportamento e o perfil psicológico dos personagens envolvidos na narrativa como um todo e/ou em determinadas cenas que compõem a trama. Há também a escolha de atores que se assemelham mais ao perfil do personagem ou à aparência indicada pelo diretor, autor e equipe cenográfica, enfim, todos envolvidos na produção. A descrição mais refinada dos personagens indica quão misterioso, ingênuo, desafiador etc. é o personagem, e, além disso, como cita o Guia, as novelas, as minisséries e séries são instrumentos influenciadores da moda e de comportamentos, o que justifica a inclusão das pessoas cegas nesse universo social que os rodeiam.

1.3.6. Quanto à identificação de sons

Nesse último subtópico, concernente à AD de produtos audiovisuais, o Guia é sucinto e propõe a identificação da origem do som, de onde está vindo ou quem o produz. O exemplo dado dispõe de uma ação na qual há o latido de um cão, e tão logo ouvido,

deve-se dizer onde se encontra o cão: ex: “*cachorros latem do lado de fora da casa*”. (NAVES *et al.*, 2016, p. 27).

Neste capítulo, pudemos revisitar trabalhos científicos bem fundamentados quanto à recepção da AD de Teatro em escolas e espaços teatrais que são de suma importância no desenvolvimento de estratégias para a tarefa de audiodescrever com acuidade produtos acessíveis. Destaco nosso interesse particular em pontuar a elaboração do GPAA, que, embora tenha sido concebido excetuando estratégias de tradução acessível para as produções teatrais, nos servirá de base para a confecção de um guia voltado especificamente para o teatro. Nosso trabalho tem a missão de elencar as possíveis semelhanças e diferenças entre os meios semióticos do cinema e do teatro, resultando na comparação de ações possíveis de uso estratégico comum aos ambientes dessas semioses e naqueles que envolveram novas estratégias de tradução acessível para o teatro, realizando, enfim, um Guia de Produções Teatrais Acessíveis.

Para tanto, damos início às considerações quanto à teoria teatral e suas particularidades em um segundo momento deste trabalho, que se pretende esclarecer aos audiodescritores e teóricos envolvidos no assunto e demais curiosos científicos as bases para se elaborar uma AD mais específica para o teatro.

2. AS BASES PARA UMA AUDIODESCRIÇÃO NO TEATRO: CONJECTURAS E TÉCNICAS

2.1 O DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA EM AUDIODESCRIÇÃO PARA O TEATRO DOS ÚLTIMOS TEMPOS

As bases do teatro, como conhecemos hoje, são calcadas na antiga Grécia e nos cultos dionisíacos que viajaram através dos tempos e influenciaram as mais diversas formas do fazer teatro nos palcos do mundo. Para ressaltar essa influência, Guerra (2017, p. 32) faz um longo percurso pelas festas tradicionais da Grécia antiga que influenciaram a criação dos espetáculos, a saber:

Na Grécia Antiga realizavam-se três grandes festivais: as Dionísias Rurais, que se celebrava a meio do inverno e que se destinava a solicitar os favores de Dionísio à fertilidade das terras, o Festival de Lenaea, que decorria em janeiro, devotado aos casamentos, e o principal festival para o qual as peças gregas que chegaram aos nossos dias foram escritas: a Grande Dionísia ou Dionísia Urbana, celebrada em Atenas (Molinari, 2010, p. 33). O florescimento das Festas Dionísicas ocorreu entre 550 a.C. e 220 a.C., sendo cultivadas em especial em Atenas, que neste período também conheceu o seu esplendor, mas espalhou-se por toda a área de influência grega, desde a Ásia Menor até à Magna Grécia e ao norte de África. A sua tradição foi depois herdada pelos romanos, que a levaram até às províncias mais distantes, e é uma referência fundamental na cultura do Ocidente até aos dias de hoje. Muitos poetas escreveram peças para a Grande Dionísia, mas só chegaram até nós algumas obras, as célebres tragédias clássicas que retratavam cenas ligadas à mitologia grega.

Como podemos observar, a ramificação das festas se espalha pelos continentes, sendo propagadas pelos gregos e pelos romanos à época da expansão do império greco-romano. Os festivais gregos que tinham e tem, até hoje, bases sólidas na mitologia, são o prenúncio da espetacularização de histórias contadas, criadas e recriadas na mitologia e que produziam toda uma comoção popular na forma que eram apresentadas e difundidas.

Na filosofia grega clássica havia duas maneiras de entender a arte, que se ocupavam de observar qual seria sua função na sociedade democrática e seus efeitos no caráter humano.

Para Platão (filiado à visão socrática), o mundo visível era a imitação do mundo das ideias. A arte, segundo ele, era uma imitação bastante imperfeita de outra imitação. Portanto, esta última seria o distanciamento da verdade e o lugar da falsidade e da ilusão. Donde decorre o valor repetidamente atribuído ao sentido de originalidade. A imitação, necessariamente, se encontraria para além do mundo cotidiano e sensível, no mundo ideal.

Já para Aristóteles, segundo Santoro (2008), a imitação seria o lugar da semelhança e da verossimilhança, o lugar do reconhecimento e, assim, da representação.

Isso implica entender a arte como tendo certo caráter pedagógico atribuído à mimese (imitação). Através da imitação seria possível, segundo Aristóteles, expurgar certas paixões humanas, purificando o caráter.

Como podemos ver até agora a história do teatro remonta ao início dos ritos e vem se desenvolvendo através dos tempos acompanhando as mudanças sócio-históricas que sobremaneira influencia a arte dramática e suas manifestações. Anatol Rosenfeld (2009, [s.p.]) explica que:

A história das artes cênicas é marcada por muitas épocas, desde os rituais dionisíacos e apolonísticos aos dias atuais com as performances teatrais. Muitos teóricos e mais tarde muitos diretores fizeram de seus princípios de dramaturgia grandes escolas teatrais, tais como: as tragédias gregas de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, as comédias de Aristófanes e Menandro, o teatro renascentista e elisabetano de William Shakespeare, o teatro naturalista de Stanislavski, o realismo de Bertolt Brecht etc.

O indivíduo é criativo desde o início, e, conseqüentemente, é possível dizer que desde o início os sujeitos são históricos, alocados no tempo e no espaço. Logo, podemos afirmar que o teatro é um instrumento de externalização da criatividade e historicidade do homem.

Segundo Martins (2011), o termo teatro possui diferentes acepções que, em português, variam de acordo com o emprego da palavra no desempenho da língua falada e escrita. Para além da designação do espaço físico onde acontecem apresentações, o termo teatro pode designar uma ação, uma cena propriamente dita, uma categoria no campo das artes e, em algumas abordagens, um gênero literário.

Miranda *et al.* (2009) defendem que o teatro é, antes de qualquer coisa, uma arte. Mas é uma arte que se associa à história do homem e à própria história da comunicação humana, vez que se configura uma arte híbrida, envolvendo literatura e encenação. Diacronicamente, percebe-se sua presença desde a Antiguidade Clássica, no decorrer dos períodos de descobertas e catequeses, com os missionários jesuítas, até os dias atuais.

A arte detém a ideia de liberdade – liberdade de expressão nas encenações. É através da arte que o homem consegue se libertar ao criar outros “eus” que o fazem sair de si mesmo para conhecer novos mundos.

A arte é libertária, e o teatro é, sem dúvida, das artes expressão libertária por excelência. A possibilidade de “re-viver” sentimentos e situações sem barreiras de tempo e espaço, de presenciar fatos de verdade ocorridos ou apenas existentes no imaginário do autor possibilita o resgate do indivíduo e da sociedade.

Para que a arte seja consolidada e ganhe forma e possa trazer à tona a vivacidade do texto escrito, faz-se uso de técnicas teatrais, técnicas essas que são essenciais para conseguir demonstrar toda a mensagem que o espetáculo quer passar.

A vivacidade da peça teatral encontra-se atrelada às técnicas, e é por meio do trabalho com a iluminação, do trabalho no cenário, da escolha dos figurinos e personagens que a peça ganha vida e consegue comover a plateia de tal forma a transmitir a sua mensagem e trazer mais emoção ao público.

Pensando a influência do tempo e do espaço no teatro, temos que levar em consideração os múltiplos elementos históricos e regionais que interferem nesse campo. No transcurso do desenvolvimento do teatro, as peças e as suas concepções foram demarcadas por fatores materiais. A própria encenação é associada ao momento de cada apresentação, vista como um ato criativo reinventado a cada peça teatral.

Nesse contexto, não há como deixar de falar de Bertolt Brecht, um dos mais importantes expoentes do teatro contemporâneo e das infinitas contribuições deste para a dramaturgia tal qual conhecemos nos dias de hoje.

O Teatro épico se propõe a desfazer as crenças nas naturalidades e fatalidades da vida humana, logo desnaturaliza o presente, o real fabricado com fins à passividade e faz com que o espectador seja conduzido a fazer uma análise crítica das vivências humanas. Rosenfeld (1965), em palestra ministrada, desvela todo o aparato crítico ao qual Brecht se debruçou a teorizar sobre o Teatro épico. Nas considerações do autor, há que se deter nas entrelinhas dos discursos, para assim podermos assentar nossa visão crítica sobre o que nos é apresentado no espetáculo brechtiano. Os atores, logo, não são impelidos a representar em completa harmonia com o personagem, mas distanciam-se para conseguir entendê-lo criticamente, longe da simbiose de identificações propostas pelo teatro romântico.

Gusmão (2014), ao se deter sobre Brecht, explica que o Teatro épico, por exemplo, está imerso em críticas ao mundo burguês e capitalista, que apenas são possíveis em consideração a influência do tempo e da região nesse tipo de teatro.

A influência do teatro de Brecht no Brasil é perceptível em várias apresentações teatrais, nos mínimos detalhes das conjecturas e interrogações colocadas nos textos dramaturgicos. Brecht vive em cada palavra escrita pelos dramaturgos brasileiros em cada palavra dita pelos atores. Flory (2013), em seu artigo “Apontamentos sobre a recepção de Bertolt Brecht no Brasil via Anatol Rosenfeld”, acena para essa constatação fazendo um apanhado de fatos que o corroboram, como podemos ver:

O teatro de Bertolt Brecht está bastante vivo no Brasil hoje. Uma rápida olhada nas últimas temporadas teatrais mostra um espectro que vai da global Denise Fraga montando *A alma boa de Setsuan* ao envolvimento profundo de grupos como a Cia do Latão e o Teatro de Narradores com sua obra teórica e dramaturgica. Além disso, muitas encenações, como a de Acordes, dirigida por Zé Celso no Teatro Oficina, bem como os mineiros do Galpão com *Homem é homem* e dos gaúchos do Ói Nós Aqui Traveis, com *A exceção e a regra*, entre muitas outras, marcam os palcos brasileiros dos últimos anos do século XX ao início do XXI. Sem esquecer, é claro, do XIV Simpósio da Sociedade Internacional Brecht, que ocorreu em Porto Alegre, em maio de 2013, ponto de partida das nossas considerações. (FLORY, 2013, p. 56).

O autor continua em sua introdução a apontar as causas da sobrevivência do texto dramaturgico influenciado pelas conjecturas brechtianas a partir da falência de outros modelos que foram sucumbindo às mudanças dos tempos e das conformações sociais de cada região. Assim, o teatro não seria um campo separado da vida social, do tempo e da região no qual está localizado. Ao contrário, influencia o decurso da vida em comunidade, assim como seria influenciado por esta numa via de mão dupla, na dialética dos tempos.

Bertolt Brecht, como denota Carneiro (2011), é uma das personalidades mais importantes do teatro do século XX. Todo seu trabalho é baseado ao escopo da sociologia e da filosofia sob influência do marxismo, da medicina, tendo atuado como médico durante a guerra, e suas produções abarcam discussões no campo da psicologia e da neurologia de sua época, fazendo considerações acerca dos sentidos e da mente do indivíduo. A influência dessas experiências sobre sua produção teórica e prática, Brecht entende a importância da razão no século XX, verificando esse tempo como uma época da razão, abarcando a ciência (Wissenschaft) em suas produções. Observe-se aqui a potência do teatro para despertar a atenção do espectador, elevando o seu teor de transformação do meio social. Trata-se de uma potência para assombrar o senso comum, e a partir da aplicação de diversas técnicas, proporcionar o afastamento daquilo que é familiar. Consolidam-se mecanismos de distanciamento no qual a presença da teatralidade permite a edificação de ambientes no palco que impactaram o espectador (GUSMÃO, 2014).

As técnicas teatrais são essenciais para que se tenha um espetáculo que promova as mais variadas emoções à plateia. Para que se obtenha esse resultado elas devem ser trabalhadas em conjunto e em permanente diálogo, como descreve Camargo (2006), ao destacar em seu estudo que a Luz e a cena devem ser entendidas como fenômenos co-evolutivos, uma vez que todos os corpos existentes no mundo negociam a sua permanência com os seus ambientes, o que implica em trocas constantes de informação

entre ambos. Essa troca promove ajustes nos dois participantes, mantendo-os sempre codependentes. Conforme o autor, o conceito de luz como processo vinculado à cena e não sobreposto a ela trouxe uma nova abordagem sobre o problema: a luz cênica não constituiria um fenômeno à parte, baseado numa perspectiva externa, especializada em interpretar ideias, conceitos e sentimentos e a traduzi-los por meio de efeitos bem conseguidos. Em vez disso, seu processo de criação deveria ocorrer simultaneamente ao da criação da cena, por se tratar de processos que se dependem mutuamente. Entretanto, se o tratamento da iluminação cênica é trabalhado como uma sucessão de efeitos, seu caráter passa a ser entendido como apenas decorativo. Logo, para que a cena seja caracterizada como um “bom” espetáculo, deve-se considerar não somente a iluminação, mas o processo como um todo, desde ponderações sobre a sonoplastia, a criação dos personagens, as técnicas de palco etc., que em seu conjunto caracterizam toda a essencialidade da peça.

O espetáculo tem a função de revelar identidades e determinar comportamentos. Os meios de se realizar um espetáculo mudam com a cultura de cada povo, mas sua função é sempre a mesma (BOAL, 2009, p. 146).

Por um lado, a dificuldade do acesso linguístico do espectador à obra, o desenvolvimento tecnológico e a transformação das necessidades de lazer do público justificariam o desinteresse generalizado pelo teatro (DESGRANGES, 2003; PINKERT, 2014). Por lado, as mídias eletrônicas continuam a transformar radicalmente o campo de percepção visual dos espectadores, sendo que como consequência da alta produção de ficção operada por essas mídias hoje, é possível constatar que a realidade tem sido transformada em ficção e a ficção, em realidade (GAGLIARDI, 1998, p. 67).

Com isso, as formas teatrais contemporâneas (cada vez mais complexas) se tornaram ainda mais inacessíveis e estranhas para determinados tipos de público, ocasionando o atual afastamento de espectadores ainda não iniciados. Retomar o elo com o espectador e suprimir o vazio que existe entre ele e a cena contemporânea é cada vez mais necessário.

Seja pós-moderno, pós-dramático, performático, pósteatro ou qualquer outro termo, o teatro contemporâneo é, em especial, fruto da intersecção ininterrupta entre as várias disciplinas artísticas e também entre a infinidade de áreas do conhecimento.

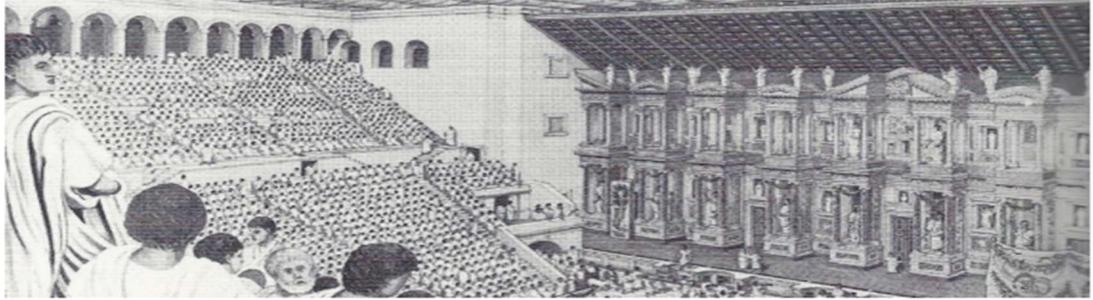
Evreinov (1956), em um instinto teatral, coloca todo ser humano em um estado permanente de potência cênica, ou seja, todos são virtualmente atores e atrizes, todos são potenciais jogadores. Se o desejo de jogo, de teatralidade, faz parte da base psíquica e

social dos indivíduos, então o teatro cumpre o seu papel ao possibilitar eficazmente essa vivência, iminentemente coletiva.

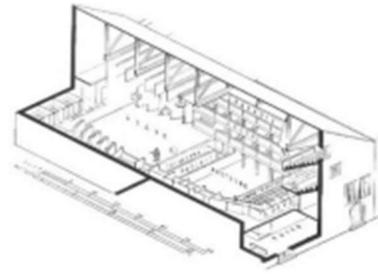
Observadas as considerações acima, podemos entender a extensão em que os aspectos sócio-históricos podem alcançar as mais variadas expressões artísticas e que esse movimento humano segue sempre em transformação. Assim, os espetáculos, tendo como principal objetivo a atenção dos espectadores, passam a ser apresentados numa variedade espacial que perpassam os tempos históricos.

Logo, essas transformações refletem, através dos tempos, a forma em que o espectador se posiciona para acompanhar os espetáculos. As figuras, logo abaixo, permitem-nos a observação das estruturas e suas evoluções no decorrer dos tempos, dando-nos a dimensão dessas estruturas históricas que marcaram a relação entre o palco e o espectador, conforme as considerações de Guerra (2017).

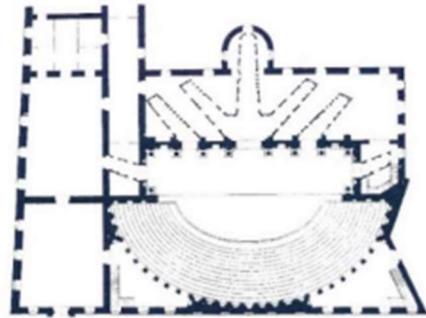
Figura 1: Disposição arquitetônica de teatros ao longo do tempo adaptado de Guerra (2017)



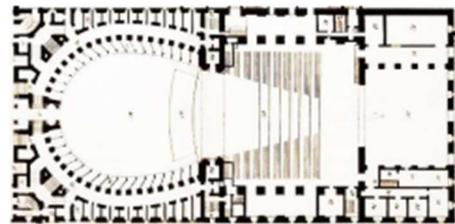
- Teatro de Aspendo. 155 d. C. Vista Interior sobre a cavea. Ilustração de Leacroft (LEACROFT, 1984, p. 30)



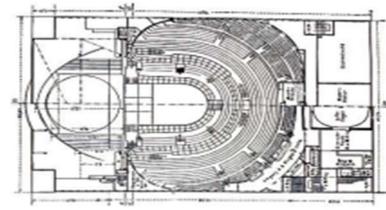
- Hôtel de Bourgogne. 1548. Vista e axonometria interior sobre o teatro (LEACROFT, 1984, p. 55) / Hôtel de Bourgogne.



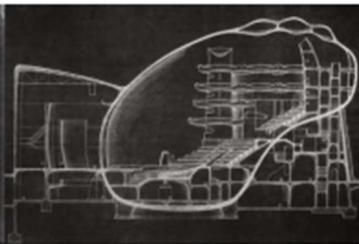
- Teatro Olímpico de Vicenza. 1585. Vista Interior. Scaenae Frons e Plateia. (BERTHOLD, 2005, p. 286)
 - Teatro Olímpico de Vicenza. 1585. Planta do Piso da Sala de Espetáculos. (CARLSON, 1989, p. 137)



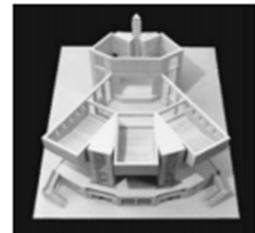
- Teatro Alla Scala. 1778. Perspectiva interior e planta da sala de espetáculos. (*Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte*, 1920)



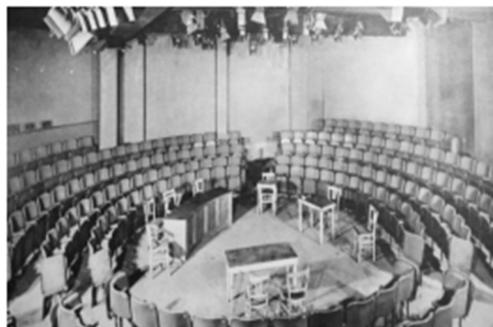
- Grosses Schauspielhaus. 1919. Interior do auditório. (BABLET; JACQUOT, 1969, anexo II)
- Grosses Schauspielhaus. 1919. Planta do auditório. (BABLET; JACQUOT, 1969, anexo II)



- Teatro Universal. Projeto de 1924. Planta e corte transversal. (Architekturmuseum der TU München, 2003 p. 36)
- Teatro Universal. Maqueta. (Architekturmuseum der TU München, 2003 p. 37)



- Clube Rusakov. 1928. Planta e corte transversal sobre o auditório. (Architekturmuseum der TU München, 2003 p. 30)
- Clube Rusakov. 1928. Maqueta. (Architekturmuseum der TU München, 2003, p. 31)



- Teatro Circular de Paris 1954. Vista interior. Auditório. (Bablet; Jacquot, 1969) /
- Palco Arena Washington. 1961. Auditório. (Bablet; Jacquot, 1969).

O tempo e o espaço, como dinamizadores das técnicas do teatro, são salientados neste trecho:

A história das artes cênicas é marcada por muitas épocas, desde os rituais dionisíacos e apolonísticos aos dias atuais com as performances teatrais. Muitos teóricos e mais tarde muitos diretores fizeram de seus princípios de dramaturgia grandes escolas teatrais, tais como: as tragédias gregas de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, as comédias de Aristófanes e Menandro, o teatro renascentista e elisabetano de William Shakespeare, o teatro naturalista de Stanislavski, o realismo de Bertolt Brecht etc. (ROSENFELD, 2009). Dessa forma, os diferentes tipos de teatro mudam as formas de criação das personagens durante os ensaios, demandam espaços físicos diferentes para apresentações de suas peças e principalmente mudam a relação do ator com a plateia. O teatro de arena, como era organizado na Antiguidade Clássica, fazia da encenação simplesmente conexão com o público, enquanto o teatro italiano (e sua quarta parede com uma janela para o horizonte) preza por certo distanciamento, tanto corpóreo quanto léxico com a plateia que assiste à apresentação. (TAVARES; ARAÚJO, 2011, p. 200).

O tempo, assevera Thomaz (2016), implica na teatralidade enquanto conceito que se altera conforme as dinâmicas de uma época. A teatralidade demanda a consideração do todo, uma perspectiva que abrange o período dos ensaios até a definição da estrutura da peça, e está baseada nas convenções que se fortalecem por meio dos instrumentos ofertados pelo lugar e pelos elementos (figurino, música, iluminação) que sustentam o jogo cênico.

Um evento teatral, como aponta Thomaz (2016), para ser considerado assim, depende da identificação de sua época, visto que o que é considerado teatral hoje não o seria ou será em qualquer outro período. Isso porque é o espectador, com o seu olhar contemporâneo que permite o surgimento da teatralidade. Depende-se, assim, o sujeito observado, que performa em cena, e do observador, posicionado na figura do espectador para que os signos teatrais tenham sentido. Desse modo, o teatro está implicado em convenções, signos e códigos do cotidiano.

Destaco minha observação sobre o olhar do espectador sob a cena, a visão implicada no tempo e no espaço, a necessidade de não perder a capacidade de enfoque para as imagens proporcionadas pela arte, em que o ponto de visão ressaltado não é aquele do sentido físico propriamente, mas, sobretudo, o da imaginação. As visões de olhos fechados que proporcionam o surgimento de cores e formas permite o pensamento por imagens.

Augusto (1994) ressalta a importância, senão a determinante ação da sociedade influenciando a formação dos seres humanos que integram a comunidade social, dispendo valores essenciais que são internalizados pelos sujeitos e a relevância do vínculo entre

sociedade e indivíduo. Esse vínculo se expõe, se revela, quando se trata da relação de “fabricação” dos sujeitos para com aqueles que a integram, possibilitando que nos processos de socialização se construa uma identidade pessoal e coletiva. Quando os conceitos de progresso, de razão, de produção, de acumulação, de liberdade, de igualdade e de singularidade se destacam, é que se torna possível pensar que os indivíduos podem estruturar o mundo social. É a competência humana que permite a estruturação dos projetos de vida, com a possibilidade dos sujeitos de exercerem o autocontrole e de autorregulação de suas atividades.

No meio artístico, essa potencialidade humana e o direcionamento para os valores de liberdade, entre outros referenciados, é que permite a criação e a consolidação da obra em seus mais diversos formatos.

Em Carneiro (2011), podemos entender melhor como se dá a construção de um espetáculo nas concepções de Stanislávsk e Brecht, e como a questão do espectador é tratada. No espetáculo dramático de Stanislávski, os artifícios usados no espetáculo compreendem a utilização de choques na atenção do espectador, e esses choques estariam escondidos pela trama, como na assunção e retirada de personagens, nos monólogos raros ou de curta duração, e, ainda nas alterações na luz e no cenário. Por outro lado, o teatro épico de Brecht busca captar a atenção do espectador a partir da inserção do estranho, de um elemento inusitado, apresentando a consciência do indivíduo. Esse elemento de estranhamento proporciona a desnaturalização do que é apresentado, pois:

O teatro épico pressupõe a montagem, no sentido de que os episódios estão associados de maneira lógica e a sequência fragmentada; é uma montagem de molduras grossas que ocorre em solavancos, que tenta produzir um choque, como a montagem das atrações de Eisenstein. A cena épica do teatro se desdobra visivelmente, como um quadro, pronto, no entanto, para se mover muito mais do que o cinema modelado, pressupõe a câmera em primeiro plano, com detalhes da figura e atraso do movimento¹⁸. (CARNEIRO, 2011, p. 50).

O autor ainda complementa que os instrumentos de criação do estranhamento no teatro do tempo de Brecht estavam no emprego de letreiros no começo das peças, na separação da peça em quadros independentes, por meio da projeção de figuras dos atores

¹⁸ “El teatro épico presupone el montaje, en el sentido de que los episodios están asociados de manera alógica y la secuencia, fragmentada; es un montaje de tramas gruesas que se produce a sacudidas, que intenta producir un choque, como el montaje de las atracciones de Eisenstein. La escena del teatro épico se despliega visiblemente, como un tableau, a punto, sin embargo, para moverse tanto más que está modelada por el cine, presupone la cámara con primer plano, con detalles de la figura y retardo del movimiento.”

em uma tela, pela interrupção da linha narrativa da peça para a inserção de comentários dos atores ou das personagens.

Outra estudiosa do teatro se debruça sobre as identificações no processo de interação ao qual estamos submetidos. Suzana Thomaz (2016), em suas análises sobre o *Théâtre du Soleil*, pondera a ocorrência de identificação de referências teatrais e o apontamento de um espaço extracotidiano no qual se encontram leis e regras direcionadas a fixação de um olhar diferente, um olhar do outro sobre o evento teatral, caracterizando-se, assim, uma dupla visão no qual impera a dualidade ficção/realidade. É nesse espaço minuto de identificações que a AD entra como mediadora de identificações no evento teatral e assegura uma maior e melhor compreensão desse espaço extracotidiano ao qual estamos inseridos.

Essa inserção e/ou submissão a qual me refiro é amalgamada ao nosso envolvimento com a historicidade, com os fatos sociais, que são sensibilizadas nas análises de Tavares e Araújo (2011) quando tratam da questão transdisciplinar e histórica presente no teatro. Conferem, em suas apreciações, a dimensão ontológica do presente, ao qual encontram-se o sentido de invenção, criação de si e do mundo pelas formas da arte. Trata-se de um fluxo no qual se realiza a identificação prática de cognição e invenção que transforma o sujeito e o objeto.

No artigo “Sobre Teatro de texto y teatro espetáculo”, publicado na revista *Las Puertas Del Drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, José Antônio Bowie (2015) ressalta a posição de Gasset y Ortega sobre o componente histórico nos espetáculos. Em sua obra *Elogio de El Murciélagos* apresenta a análise de um espetáculo que, na sua visão, representaria uma renovação da arte teatral. Segundo o autor, verificar-se-ia a explosão de uma nova sensibilidade teatral oriunda de acontecimentos da época, como os acontecimentos da Rússia pós-revolucionária.

A posição de Valentini (2011) quanto à relação do teatro e a construção da coletividade pressupõe que a produção envolva o povo, associando-se, assim, à natureza, à história e à sociedade, enfim, a todos os elementos que compõem um ser social. Como as experiências são coletivas, entende-se que o espectador e o ator estão conectados; cenário e plateia constituem uma mera divisão técnica e o início do espetáculo já indica o cruzamento da história com a encenação.

No nosso trabalho, acrescento à ideia de unicidade entre o ator e o espectador, que no nosso estudo é um espectador cego, a intervenção da AD com a presença dos audiodescritores no processo como um todo. Como visto anteriormente, sem essa

mediação, a unicidade entre atores e espectadores cegos ficaria comprometida, alijando o processo de identificações. Foi com base nessa afirmação que tomando por base a tese sócioconstrutivista de Bakhtin, na qual há uma via de mão dupla na construção de significados entre texto e leitor e vice-versa, constato que no caso da AD, podemos falar em uma tripartite significativa que envolve os três agentes precursores de significados no espetáculo cênico: o ator, o sujeito com deficiência visual e a AD. Refiro-me a AD enquanto texto verbal, escrito e oral, contando com a narração do audiodescritor que é de fundamental importância. A palavra proferida pelos participantes da cena, seja o ator e/ou o audiodescritor, carrega em si toda a força estética e poética destinada ao seu interlocutor/espectador cego que percebe e interage em sua completude cênica através dessa tripartite significativa. Nesse sentido, quando falamos de interação em via tripla, podemos nos remeter ao que diz Bakhtin (2006, p. 117) sobre a palavra:

Na realidade, toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte. Toda palavra serve de expressão a um em relação ao outro. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra apoia-se sobre o meu interlocutor.

A palavra aqui, para o cego, provém de dois canais abertos ao caminho do sentido estético e à poética da cena que são a palavra do ator e do audiodescritor, em que na cena um sem o outro não possibilitam ou não produzem sentido total à encenação em curso para o cego. Parece-me que, ao falar em tripartite significativa, a palavra em cena, ou as palavras em seu conjunto simbólico-icônico, perde sua capacidade em fazer interagir o espectador com deficiência visual de forma completa em relação aos aspectos estéticos vigentes e à ação proposta pelo ator e a cena. A performance, sem esse canal bidirecional destinado ao cego, perde completamente seu valor estético e poético em vários momentos. Ainda sobre a interação em uma tripartite significativa, os locutores (ator e audiodescritor) e o destinatário cego são expostos a uma complexa teia de significados que se materializa através dos enunciados que se desenvolvem no decorrer da ação e reação à qual todos são conduzidos pela própria interação em curso.

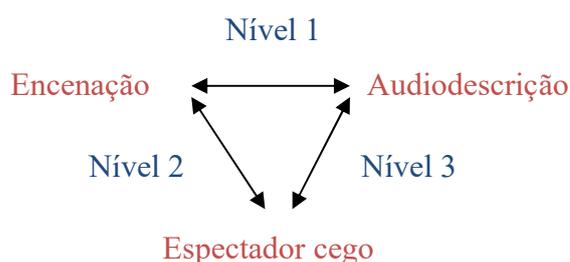
Logo, justifico a ideia de uma tripartite significativa na qual todos os envolvidos, de forma direta ou indireta, são comandados por contextos sócio-históricos determinados e que são afetados pelas escolhas feitas: seja na performance do ator, nas opções tradutórias do audiodescritor e na fruição do espectador cego. Penso que, ao entender

como o processo de fruição se formaliza nas estruturas individuais e sociais históricas de todos, as atribuições individuais de cada participante desse jogo significativo se tornam mais claras e objetivas, auxiliando nas escolhas pelas quais o tradutor/audiodescritor tem que operar. Como em uma grande teia de significados, as experiências individuais e sociais dos envolvidos na tripartite significativa são ativadas por enunciados e palavras que se desdobram em meio à fruição dos sentimentos. Sentimentos esses que são, *a priori*, indetermináveis quanto à individuação da fruição, mas calculáveis quanto à coletividade da própria experiência humana. Digamos que os aspectos sociais e históricos determinam uma abertura para entendermos a fruição das experiências do espectador cego e que nos é salutar, senão indispensável ao desenvolvimento da AD para o teatro.

Venho salientando a importância da tripartite significativa como âncora para o processo de escolhas ao qual está submetido o tradutor/audiodescritor, revelando assim que o entendimento de uma cadeia de significados, que se revelam apenas através da interação dos participantes, é imprescindível.

Idealizo uma forma didática para entendermos melhor essa visão e quero deixar claro que todo o processo acontece de forma harmônica. Logo, a tripartite significativa se daria em três níveis concomitantes ou em níveis dialéticos de interação: o **primeiro nível** se realiza na interação entre o texto em cena/encenado, ou seja, no nível da encenação e da audiodescrição; no **segundo nível** entramos no texto encenado, performance do ator na palavra e o conjunto das técnicas teatrais em interação com o espectador cego; e finalmente no **terceiro nível** de interação entre o texto audiodescrito, ou seja, na performance do audiodescritor e o espectador com deficiência visual. Vale ressaltar que todo esse processo significativo acontece simultaneamente e em constante interação no ambiente teatral donde aspectos espaciais e temporais próprios ao invólucro teatral são preponderantes para a fruição do espectador cego. O desenho abaixo tenta exemplificar esse processo:

Figura 2: Tripartite significativa



Fonte: Elaboração própria do autor.

Pensando sobre essa atividade interacional, os audiodescritores, em sua tarefa de mediação, deve atentar para duas vertentes de seu trabalho: a escolha de palavras que traduzam o movimento da cena, a imagem em ação, a performance do ator, e a voz ou performance vocal dessas mesmas palavras. Quando penso no processo como um todo, esclareço que a palavra e a performance vocal devem ser coadunadas, indivisíveis em sua presentificação. Isto é, ao pensar nas escolhas das palavras que correspondem à cena, ao ato performático, esse mesmo processo deve desencadear a elaboração de uma performance vocal (como tais palavras serão ditas, proferidas, qual será a performance vocal do audiodescritores). Nesse sentido, podemos pensar na iconicidade da sonoridade da palavra falada que cria fruição, sentido, e emoção no espectador cego para a partir daí seguir estratégias mais ou menos reguláveis.

2 2. AS TÉCNICAS TEATRAIS

2 2.1. Iluminação

Conforme Simões (2013), a prática da iluminação cênica passou por uma reviravolta técnica e estética cuja consequência foi a atribuição de novas funções à escrita da luz na concepção do espetáculo teatral como um todo. No estudo do autor foi possível observar, por meio de uma análise minuciosa que se iniciou no Expressionismo, as transformações recorrentes nas tecnologias da iluminação que exerceram grande influência na prática da luz teatral.

A tecnologia alcançando o seu avanço através das lâmpadas incandescente e *dimmers*, e refletores com sistema óptico independente, que permitem focar e dirigir a luz, além da produção em larga escala, foi notório a transformação de cenário oriundo nos palcos expressionistas.

Destaca-se que a primeira iluminação básica da qual se há conhecimento no ambiente teatral é o sol, e essa iluminação é caracterizada como a essencialidade do teatro, e segundo destaca Simões (2013), é o primeiro efeito especial da iluminação cênica que tem um forte poder sobre a plateia porque representa, de forma visível, o invisível; levado à cena por truques explicitamente teatrais.

No teatro grego, observa-se que a iluminação do sol não demonstrava tanta importância, pois as peças tinham sua representação sob a luz solar, mas nesse âmbito destaca-se a ênfase ao sobrenatural, por meio da luz advinda de tochas, do fogo que representavam o esplendor do sobrenatural sobre a peça.

Simões (2013) salienta que no teatro grego ou elisabetano as tochas e o fogo faziam alusão ao horário, tendo as tochas acesas como a representação da noite, pois como o cenário era representado na luz solar, havia a necessidade de se demonstrar a passagem de tempo na peça.

A essencialidade figurativa que a iluminação traz fornece uma boa gama de encenações que podem ser realizadas para pessoas com dificuldades auditivas, pois ao se demonstrar essas representações de forma visual, há o vislumbre de passagem de tempo sem a necessidade da fala dos personagens.

Destarte há de se considerar que fazer a audiodescrição do cenário de iluminação torna-se mais trabalhoso, porém mesmo que se tenha essa rápida menção dos personagens da cena entrando em um lugar com o uso de tochas, fica subtendido a transformação do tempo, e a obscuridade da cena sendo retratada ao anoitecer.

Não obstante a iluminação não se refere somente a artifícios manuseados durante o espetáculo, mas a própria iluminação em si, que tem como propósito causar diferentes emoções na plateia.

Os recursos de iluminação disponíveis eram a tocha, o fogo, pois o cenário era exposto em praças públicas que durante o dia a fonte era o sol, e ao cair da noite tais recursos se faziam presentes. A iluminação no qual está sendo referindo a tocha e o fogo, no qual o cenário era exposto em praças públicas onde a única iluminação disponível era a solar, sendo necessário o uso de artefatos para a realização do espetáculo. No cenário contemporâneo observa-se que a necessidade desses mesmos artefatos é ineficaz e usa-se outras técnicas de iluminação que são mais eficientes em retratar passagem de tempo ou ocasionar diferentes emoções nos públicos.

A iluminação cênica então deixou de ser um artefato de passagem de tempo e tornou-se linguagem no teatro, no qual Simões (2013) destaca como a possibilidade de articulação, uma potência que depende da necessidade, da prática e da reflexão para se atualizar, assim como o discurso depende do conhecimento da língua e também da necessidade da comunicação que o articula. É por isso que, além de falar, o homem necessita compreender a estrutura da fala e as necessidades do discurso. É através desse processo de compreensão e articulação que o som vira língua, a língua torna-se

linguagem, o discurso, obra de arte.

A cor – até então usada com parcimônia, com o objetivo de recriar a natureza em cena – ganha um estatuto próprio e começa a simbolizar emoções, estados d’alma ou universos oníricos. Esse desligamento da realidade levará à libertação do uso das cores na iluminação, para além da cópia e da descrição. As cores do cenário e suas relações com o *jogo de luzes* ganham um estatuto especial porque se comunica com o universo inconsciente através das sensações e, portanto, cria subliminarmente analogias sensíveis com a palavra proferida ou, como propõe o ideal das correspondências sinestésicas, as cores tornam-se *música para os olhos*. (SIMÕES, 2013, p. 29, grifos do original).

Conforme Serrat (2006), a luz elétrica veio proporcionar melhores condições para visibilidade e abrir novos caminhos não só para a iluminação como para o teatro em geral. Ela provocou mudanças no conceito de cenografia, figurinos, alterando completamente o aspecto visual do espetáculo.

A autora também destaca que hoje em dia são utilizados vários equipamentos como o *spotlight*, que permitiu isolar e precisar as zonas de ação pôs o artista em evidência, detalhou cenários e objetos e, iluminando as cenas de vários ângulos valorizou as três dimensões.

Em sua maior parte, as lâmpadas usadas são as lâmpadas incandescentes halógenas de alta potência que são utilizadas nos refletores para lâmpadas par, palito, lâmpadas de descarga. Hoje são muito utilizados os projetores plano-convexos para fachos difusos assim como o Projetor Fresnel. Em longas distâncias surgiram os canhões seguidores formados por lâmpadas de descarga ou halógenas. Permitindo a reprodução de formas geométricas e efeitos, os projetores elipsoidais estão entre os mais especificados pelos criadores de iluminação cênica nos espetáculos.

Conforme Serrat (2006), a iluminação cênica é planejada com a finalidade de causar envolvimento e provocar impressão psicológica aos espectadores. A começar pelo tipo de lâmpada empregada. Um espetáculo a luz de velas causa uma impressão completamente diferente de espetáculo iluminado com lâmpadas halógenas, em consequência do tipo de luz emitida. A mesma cena é vista então sob claridades diferentes, despertando as mais diversas reações.

Quando se ilumina um objeto com uma luz incidente, mas que não ilumina por igual todos os lados do seu corpo, estabelece-se diferenças entre os lados mais iluminados e os que recebem menos quantidade de luz – essa diferença denomina-se “contraste de iluminação”. Através deste contraste modificam-se os objetos iluminados, dá-se a estas formas aparentemente diferentes e possibilitando também a criação de cenas

diferenciadas. Iluminando o mesmo objeto estático de diferentes ângulos e de forma sequenciada, pode-se dar a este a aparência de estar em movimento. Lembrando ainda da utilização de cores, que auxiliam a iluminação cênica e criam diversas atmosferas, cenas iluminadas com cores diferentes, podem retratar aparentemente situações térmicas distintas.

A noção de proximidade e distância também está relacionada com a luz. Focos fechados são concentradores e aproximativos; cores frias e tonalidades escuras atuam como distanciadores; luz frontal produz achatamento; luz vertical dá sombra no rosto; luz balanceada produz naturalidade; enfim, a luz tem a capacidade de mudar as aparências. Se sem ela não há espetáculo, podemos dizer que com ela o espetáculo muda muito, condicionando os olhos a enxergarem apenas aquilo que está sendo iluminado e de maneira “como” está sendo iluminado.

Figura 3: Refletor teatral



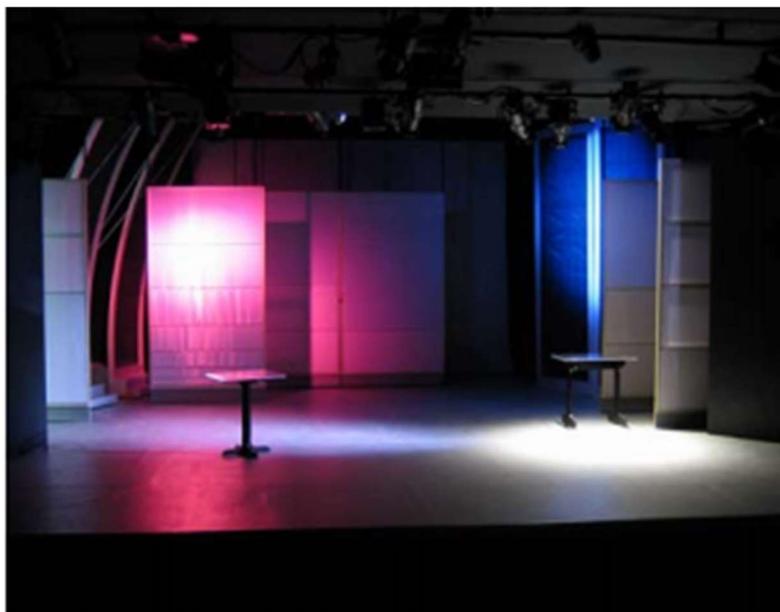
Fonte: Serrat (2006).

Segundo Pilbrow (2002), a função primária da luz seria a de dar corpo à ideia, mais do que simplesmente criar efeitos imitativos; logo, a luz traz não somente a emoção da cena e a criação de expectativas, porém cria uma melhor forma da ideia do texto, é a luz que ilumina e melhora o texto encenado.

A iluminação colorida do palco remonta aos tempos de Shakespeare. Quando a luz era filtrada através de vinho tinto ou sedas coloridas. Mais tarde, painéis coloridos feitos de gelatina se tornariam o método de escolha. O termo “géis coloridos” ou apenas “géis” ainda é usado no teatro moderno hoje, embora os filtros sejam feitos de materiais mais duráveis.

Podemos inferir que há um conjunto de emoções e conceitos construídos socialmente a partir dos usos e significados das cores na nossa sociedade atual e que o uso de iluminação colorida, em postos-chave da peça, aumenta o humor ou até mesmo prenuncia o que está prestes a acontecer. Como é o caso do uso de cores quentes, como vermelho, laranja e amarelo, que transmitem energia. Ou em que o vermelho é associado à paixão, ao amor ou à raiva. Assim também, considera-se que cores frias, que incluem verde, azul e roxo, têm um efeito mais suave, onde o azul representa a calma e assim por diante.

Figura 4: Palco iluminado



Fonte: Serrat (2006).

É preciso considerar que a luz advém de inúmeras fontes, detém diversas qualidades e características que determinam todo o processo artístico. Uma apresentação artística depende, grandemente, do uso eficiente da luz, determinando-se a sua qualidade, os tipos de luz, os tipos de equipamentos, de iluminação, acessórios e balanço de cores (UNIDESIGN, 2012).

Conforme aponta Serrat (2006), entende-se que no espaço cênico a luz altera um objeto estático, dando-lhe efeitos diferentes e criando múltiplas atmosferas para a criação de emoções nos espectadores.

Acerca dos equipamentos de iluminação é preciso diferenciar-se pela quantidade de luz que é emitida – ou seja, a potência das lâmpadas –, mas também mediante elementos formais da emissão da luz. É preciso entender os comportamentos da luz emitida segundo cada tipo de equipamento – esse entendimento é essencial aos iluminadores para produzir os efeitos desejados nas cenas (UNICAMP, [s.d].).

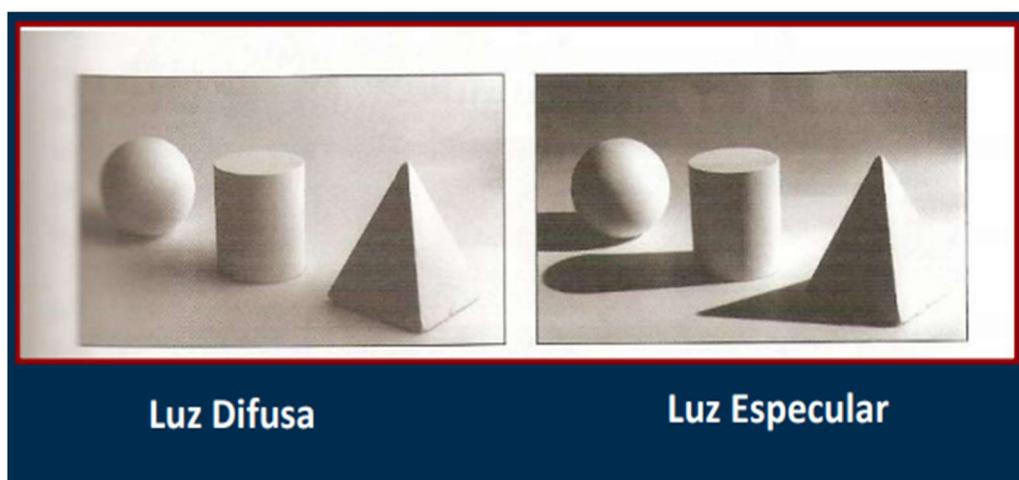
A iluminação de palcos – seja externa ou interna – reverbera em duas funções básicas: a estética e a técnica. Ocorre que a iluminação, em sua parte técnica, serve para aclimatar o ambiente com a finalidade de produzir a expressão estética (UNICAMP, [s.d]).

Quando se fala em linguagem da luz é necessário especificar a questão da intensidade, ou seja, a quantidade de luz que chega ao objeto. Tem-se o contraste, no qual se apontam as diferenças de níveis de iluminação entre objetos totalmente iluminados,

denominados de “altas-luzes”, e aquelas com iluminação indireta, chamada “baixas-luzes” (UNIDESIGN, 2012).

Destacam-se aquelas cenas em que se realça a iluminação a partir das diferenças entre níveis de iluminação nas altas-luzes e nas baixas-luzes, e diferenças menores. Concebe-se a possibilidade de influência e de controle do contraste da iluminação por meio da inserção de fontes adicionais de luz e por meio da inserção de refletores e rebatedores (UNIDESIGN, 2012).

Figura 5: Luz difusa x Luz especular



Fonte: UNIDESIGN (2012).

Tem-se o elemento da especularidade ao qual a luz fica concentrada e penetrante em alto nível e, em outra dimensão, suave e difusa. Fala-se de luz especular ou penetrante ao qual se dá a produção de sombras duras e bem definidas (UNIDESIGN, 2012).

Recorda-se a questão da iluminação cênica natural, disposta com o uso da luz solar já na época dos gregos até os elisabetanos, variando-se as fontes de luz no marco temporal do século XVI, época em que o teatro ocorre predominantemente em salas fechadas (SERRAT, 2006).

Sabe-se que o teatro tem origem nas sociedades primitivas, em que se acreditava nas danças imitativas enquanto detentora de poderes sobrenaturais, elemento que propiciava o controle da vida e a sobrevivência, com um elevado caráter ritualístico (SERRAT, 2006).

Existe, ainda, a questão da direção da luz, ou seja, o ângulo no qual a luz irá alcançar o objeto. Enunciam-se a luz frontal, a luz lateral, a luz de fundo. Coloca-se que a luz de fundo pode resultar no efeito de silhuetas, a luz de cima apresenta um viés natural

por sua identificação com a luz do sol, a luz debaixo dos objetos resulta em um efeito não natural, denominando-se, também, de “luz fantasmagórica” (UNIDESIGN, 2012).

2.2. 2. *Construção de personagem*

É através da ação dos atores que se dá do personagem, sendo assim, Pavis (1999) esclarece em seu estudo que no teatro a personagem está em condições de assumir os traços e a voz do ator, de modo que, inicialmente, isso não pareça problemático. No entanto, apesar da “evidência” dessa identidade entre o homem vivo e uma personagem, está última, no início, era apenas uma máscara – uma *persona* – que correspondia ao papel dramático no teatro grego.

É através do uso de pessoa em gramática que a *persona* adquire pouco a pouco o significado de ser animado e de pessoa, que a personagem teatral passa a ser uma ilusão de pessoa humana.

Para Martins (2011), compreender a personagem em seu caráter imaginativo é considerar que a sua existência não depende da realidade, nem a representa, ao contrário, supera seus limites em escalas consideráveis e não pede por comprovação imediata.

Uma personagem existe em outra realidade, para sustentar a ilusão de outro mundo. Reconhecer a dimensão e a importância da imaginação na configuração desses mundos fantasiosos é reconhecer que o teatro gera espaços existenciais impensáveis a partir da realidade cotidiana.

A luta do artista por uma imagem definida da personagem é, em grau considerável, uma luta dele consigo mesmo. Não podemos estudar imediatamente esse processo como lei psicológica; só operamos com ele à medida que está sedimentado na obra de arte, isto é, com a história centrada nas ideias, no sentido, e sua lei centrada nas ideias, no sentido. Sejam quais forem suas causas temporais e seu fluxo psicológico, sobre esse tema podemos apenas conjecturar, porque diz respeito à estética. O autor nos conta essa história centrada em ideias apenas na obra de arte, não na confissão de autor – se esta existe –, não em declarações acerca do seu processo de criação. (BAKHTIN, 2006, p. 4-5).

À parte das questões referentes ao processo de criação do autor, a colocação de Bakhtin (2006), enfatiza que a relação com a obra de arte somente se dá a partir da impessoalidade e, principalmente, pela condição ficcional da personagem. Bakhtin (2006) explicita que as conjecturas psicológicas não justificam nem sustentam a criação de um autor. Sendo assim, a noção a respeito da personagem está relacionada à sua funcionalidade dentro do todo a ser desenvolvido na obra.

Conforme Martins (2011), a personagem (ou o conjunto delas) tece a trama na qual as ações tomam forma na obra, e o contexto psicológico e social – caso exista – e as possíveis identificações e ressonâncias com o autor somente ocorrerão em relação ao todo acabado.

O autor deve colocar-se à margem de si, vivenciar a si mesmo não no plano em que efetivamente vivenciamos a nossa vida; só sob essa condição ele pode completar a si mesmo, até atingir o todo, com valores que a partir da própria vida são transgredientes a ela e lhe dão acabamento; ele deve tornar-se outro em relação a si mesmo (BAKHTIN, 2006, p. 13).

Stanislavski (2003, p. 44) declara que “o ator tem obrigação de viver interiormente o papel e depois dar à sua experiência uma encarnação exterior. A lógica binária da qual se serve o autor opera sobre as noções de corpo compreendido como parte “interior” e parte “exterior”. Isso se relaciona com a ideia de corpo dividido em dentro e fora, onde a primeira instância corresponde ao sentimento, ao pensamento e ao intelecto, e a segunda corresponde à forma, ao movimento e ao gesto.

O dramaturgo acaso fornece tudo que os atores têm de saber sobre a peça? Pode-se, acaso, em cem páginas, relatar inteiramente a vida da lista de personagens? O autor, por exemplo, fornece pormenores suficientes daquilo que aconteceu antes do início da peça? E faz-nos, acaso, saber o que acontecerá depois de terminada ou o que se passa por trás das cenas? O dramaturgo, frequentemente, é avaro nos comentários. [...] E as falas? Será bastante decorá-las? Será que os dados fornecidos descrevem o caráter dos personagens e nos indicam todos os matizes dos seus pensamentos, sentimentos, impulsos e atos? A tudo isso o ator deve dar maior amplitude e profundidade. Nesse processo criador a imaginação o conduz. (STANISLAVSKI, 2003, p. 88-89).

Logo, a argumentação de Stanislavski (2003) deixa nítido que a criação do personagem parte de um silogismo formado por meio das dúvidas que permeiam a criação do personagem pelo ator. A atuação não está restrita somente a encenação do texto, o ator tem a possibilidade de recriar um personagem com suas próprias características infidadas em suas deduções e análises textuais.

Há de se considerar que a criação do personagem está intrinsecamente ligada a relação entre o ator e o texto, portanto a maturação do personagem no papel ocorre derivado da evolução e relacionamento do ator em compreender as ações do personagem no texto.

É importante frisar que o ator tem que se restringir ao papel designado, mas não o interfere a fazer modificações que tragam mais vivacidade ao seu papel, com características únicas que atraiam o público ao personagem que foi criado.

A criação e caracterização do personagem é uma técnica teatral essencial; e convém ressaltar que todas as técnicas possuem uma interação e compõem o conjunto essencial da peça, porém é através do personagem que o público se vê preso à história a ser contada, e é através do personagem, seja ele bom ou mal, que o público demonstra suas emoções oriundas das ações dos personagens nas peças.

O efeito que a sonoplastia, cenário e iluminação causam são essenciais para que o personagem criado consiga realizar a sua atuação e trazer a mensagem proposta no texto teatral para o público. Cabe ressaltar que no palco a atuação se transforma e traz novas concepções e ideias que invadem a plateia de forma a trazer um efeito de espetáculo à sua visão.

A mensagem ao público é dita, porém, para essa mensagem seja passada o personagem se transforma diante do público e usa de todas as técnicas de encenação para que consiga trazer mais vida, mais ação e foco ao seu personagem.

Silva (2002) considera que a construção do personagem integra parte fundamental da peça de teatro. Por meio da construção do personagem torna-se possível apresentar o resultado da peça para o público, que não tem acesso a todo o processo que fundou as encenações que são dispostas no palco. Reforça-se que o próprio figurino, a questão da maquiagem, o andar ou especificidades da fala somente terão sentido com a figura do personagem que integra todos esses elementos.

A construção do personagem demanda, inicialmente, abandonar máscaras sociais, e, por conseguinte, requer a assunção do automatismo, por parte do ator, dos movimentos, ações e psique do personagem que será interpretado. Assim, é necessário que o ator aprenda sensações e emoções que não têm consciência, a partir de técnicas externas, de uma etapa sensorial, do uso da memória, da imaginação e da memória emotiva (BEZERRA, 2015).

A questão da montagem, aponta Silva (2011) em seu significado, envolve considerar a união de inúmeras partes na formação de um todo conciso e detentor de sentido. A construção do personagem, dessa forma, envolve a junção de informações, o encaixe de características físicas e psicológicas, a estruturação de um personagem forte que possa exercer o desempenho requerido na peça.

Simonetti (2013) considera que existe um lugar comum ao qual o ator se coloca quando está preenchido de inspiração em cima do palco. Trata-se da comoção ao qual o indivíduo em cena é tomado, de modo que seu corpo e sua voz conjugam uma natureza fundamental só por ele experienciada.

A criação do personagem é essencial para o bom andamento da peça, e para isso uma análise minuciosa deve ser realizada pelo ator no texto, buscando não somente a interpretação da escrita, mas tentando trazer uma vida diferente da que ele vive no qual é diferente da qual ele vive. O ator vive uma outra vida e conta, por meio do seu corpo, uma nova história que será traçada na mente do público que irá assistir peça e irá trazer emoções que são sentidas não somente pela plateia, mas pelo próprio ator que interpreta o personagem.

Para Massarani (2020), a criação do personagem torna-se mais concisa quando o ator se dispõe a entender todas as características do personagem que será interpretado; sendo assim, uma técnica usual é o preenchimento de uma ficha do personagem, onde o ator consegue compreender todas as características que devem ser interpretadas.

Figura 6: Ficha do personagem

Características Emocionais e Psicológicas:

O que o motiva:
De que ele tem medo:
As três coisas que ele mais estima (Objeto, Pessoa, Modo de Vida, etc.):
Sexualidade:
Sua visão sobre seu papel no mundo:
Como é o seu local de repouso? Arrumado? Bagunçado?
Outras características importantes:

Fonte: Massarani (2020).

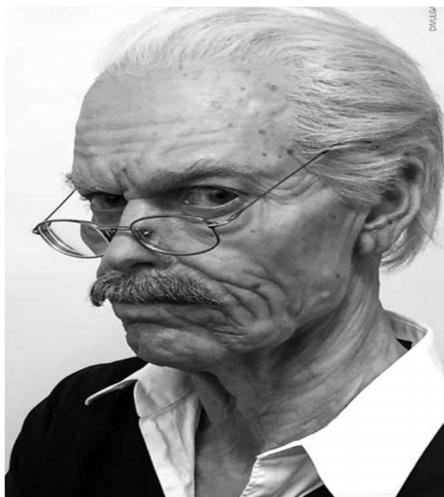
Outro ponto importante na criação do personagem, além dos aspectos de encenação, é a maquiagem, que segundo Ramos (2009), a respeito da maquiagem teatral, pode-se destacar duas funções básicas: uma puramente prática, relacionada aos elementos físicos, como tirar o brilho da pele, conter a transpiração ou melhorar a visibilidade do rosto a certa distância; e sua função artística, ligada diretamente à sensibilidade e

criatividade, que pode proporcionar a criação de uma personagem realmente consistente dentro de suas circunstâncias, com caracterização adequada e forte.

De qualquer maneira, a maquiagem teatral faz parte da construção da personagem através de suas ferramentas técnicas. A arte da maquiagem teatral consiste em harmonizar a anatomia e a expressão do rosto do ator com as características da personagem, de forma que o traçado da maquiagem esteja em equilíbrio com as cores e estilo do figurino, conforme a concepção estética do espetáculo, ajustando a técnica de aplicação dos cosméticos ao tipo de palco e iluminação a serem utilizados.

A análise da anatomia do rosto é ponto fundamental na maquiagem teatral. O bom traçado é aquele que está adequado à anatomia. A maquiagem é uma pintura sobre uma tela que se move, sente e tem vontades próprias. O rosto do ator já possui em sua anatomia a própria personalidade, e a isso são somadas as expressões criadas na interpretação da personagem. O maquiador deve, portanto, harmonizar rosto e interpretação ao traçado da maquiagem.

Figura 7: Maquiagem de homem idoso



Fonte: Ramos (2009).

A seguir, tem-se a comparação da preparação do personagem pelo autor a partir dos contributos de Stanislavski e Boal, conforme aponta Bezerra (2015):

Figura 8: Preparação do personagem

Stanislawski: A Preparação do Ator		Boal: Jogos para Atores e não Atores	
Tema/Etapa	Exercício/Exemplo	Temas	Exercício/Exemplo
Ação (p. 61)	<i>Como se.</i>	Exercícios Musculares (p. 62)	Andar como fulano, rir com beltrano.
Imaginação (p. 85)	Sentir o gosto do óleo de rícino; imaginar um lugar.	Exercícios Sensoriais e Memória (p. 63)	Ingerir uma colher de mel, um pouco de sal, depois açúcar. Rememorar seguidamente o gosto de cada coisa.
Concentração da Atenção (p. 105)	O círculo de luz; rememorar/reconstituir o dia/jornada.	Concentração (p. 192, 286 e 298)	Estabelecer um círculo de atenção; a câmara escura, o interrogatório.
Descontração dos Músculos (p. 129)	Exemplo da americana que assumia as poses das estátuas que ela restaurava.	Ritmo e Respiração (p. 102, 147 e 160)	Massagens descontrações; descontração da cabeça e do corpo – linhas horizontais e verticais; esculpir o corpo do outro.
Unidades e Objetivos (p. 147)	Objeto exterior ou físico; objeto interior ou psicológico; objeto psicológico elementar.	Jogos com Máscaras e Rituais (p. 197 e 204)	Imitar o outro sem caricaturá-lo; reproduzir máscaras, hábitos pessoais – estrutura sequencial: máscaras, ritual e motivações.
Fé e Sentimento da Verdade (p. 165)	Cuidar dos detalhes para convencer da fé cênica; adquirir senso de medida; querer algo verdadeiramente, fisicamente.	A Preparação de uma Cena e Comentário: <i>para e pensa!</i> (p. 297-299)	Coerência entre pensamento, ação e palavras; o pensamento em movimento estrutura cada cena em torno da ação principal.
Memória das Emoções (p. 201)	Memória emotiva; a verdade do jogo, a fé cênica; exemplo: a linha de comportamento = permanecer no papel.	Quebra da Repressão (p. 307)	Recapitulação de uma opressão vivida; transferência de emoção.
Comunhão (p. 233)	"[...] mesmo durante os silêncios é importante permanecer em contato consigo mesmo, com os outros ou com um objeto".	Inter-relação (p. 197-200)	Criação do ator: criação de inter-relação com os outros; a palavra comunicação entre ator e espectador.
Adaptação (p. 265)	A palavra: "[...] ponto de partida para nova adaptação"; as ondas invisíveis, a irradiação.	Desenvolver um Subtexto e Comentário: <i>para e pensa!</i> (p. 297)	O pensamento é um fluxo contínuo; ondas e sub ondas, consciente e inconsciente.

Forças Motivadas Interiores (p. 287)	Os sentimentos, o intelecto e a vontade desempenham papéis dominantes na criação.	Racionalizando a Emoção e Pensamento Contrário (p. 303-304)	Dizer e fazer o contrário do que se pensa; conhecer o fenômeno e suas leis.
A Linha Contínua (p. 297)	Todo ato criador exige uma linha contínua; o ator e o seu papel vivem graças a essa linha.	A Necessidade da Contra Vontade (p. 300-301)	O que a personagem quer (vontade) e não quer (contra vontade) – interpretação dialética.
O Estado Interior da Criação (p. 309)	A ação tem que ser verossímil; dupla atenção: equilíbrio entre o jogo e a vida.	Reconhecimento (p. 200)	A criação artística também é racional: ator, ação, texto.
O Superobjetivo (p. 321)	Preservar o tema principal ao longo do espetáculo; os pequenos objetivos convergem para o grande objetivo.	Ritmo das Cenas (p. 307-311)	Câmera lenta; velocidade em dois toques; dizer o texto ritmicamente: integração do elenco com a estruturação objetiva das subjetividades.
No Limiar do Subconsciente (p. 370)	"[...] Nós vivemos em cena graças às nossas lembranças afetivas". " [...] A criação do ator é a expressão do seu subconsciente".	Em Busca do Tempo Perdido (p. 71)	[em arte] reencontrar o tempo perdido é viver na lembrança ¹² .

Fonte: Bezerra (2015).

A construção do personagem envolve uma justificativa interna para a atuação, o deslocamento do ator para o papel que protagonizará. Entende-se que a coerência na atuação será proporcionada pelo sentido e pela lógica do personagem, como reforça Silva (2011). Desse modo, na própria leitura do texto, o autor desloca-se de seu lugar para se colocar no lugar do personagem, dando a personalidade necessária para a consolidação da obra de arte.

2.2. 3. Jogos de cena

Os exercícios teatrais são denominados também de dinâmicas de grupo e influenciam no reconhecimento individual, grupal ou espacial do ator, no entrosamento dos integrantes de uma peça, na construção da disciplina e da responsabilidade perante o trabalho. Entende-se que tais jogos de cena são determinantes para aprimorar a concentração dos integrantes, para consolidar a confiança mútua e o trabalho cúmplice no aquecimento e em toda a preparação para a apresentação teatral (UERN, 2008).

Ressalta-se que existem modos de atuação do ator a partir da sedimentação de níveis de representação, e não representação. Esses níveis de representação, e não representação do ator quanto a sua performance no teatro, envolvem a utilização de seus atributos subjetivos, como a voz, a postura, o conjunto de elementos personalíssimos que são postos na prática de uma ação (SIMONETTI, 2013).

Em uma sala de espetáculo, o corpo do artista é utilizado para a representação e a não representação, com detalhes que entregam o contexto da história e do enredo para a plateia. A cena, dessa forma, é construída não apenas como os elementos físicos do cenário, mas como o desempenho do artista no palco, na utilização de seu corpo, sua pele e de tudo aquilo que o qualifica como indivíduo (SIMONETTI, 2013).

Os jogos de cena, nesse sentido, importam por possibilitarem a entrega do ator a representação de seu personagem e, conseqüentemente, na construção do espetáculo.

Abaixo separam-se alguns exemplos de jogos de cena (Quadro 1):

Quadro 1: jogos de cena

Nome	Desenvolvimento
Jogo de bola	“Divida o grupo em dois grandes times. Um time é a plateia. Depois inverta as posições. Se estiver trabalhando individualmente dentro de cada time, cada jogador começa a jogar a bola contra uma parede. As bolas são todas imaginárias, feitas de substância do espaço. Quando os jogadores estiverem todos em movimento, a instrução deverá mudar a velocidade com a qual as bolas são jogas.”
Três mudanças	“Divida o grupo em pares. Todos jogam simultaneamente. Os parceiros se observam cuidadosamente, notando a roupa, o cabelo, os acessórios etc. Então, ele vira de costas um para o outro e cada um faz três mudanças na sua aparência física: eles dividem o cabelo, desamarram o laço do sapato, mudam o relógio de lado etc. Quando estiverem prontos, os parceiros voltam a se olhar, e um tenta identificar quais mudanças o outro fez.”
Espelho	“Divida o grupo em duplas. Um jogador fica de frente para o outro. Um reflete todos os movimentos iniciados pelo outro, dos pés à cabeça, incluindo expressões faciais. Após algum tempo inverta as posições.”
Blablação	“Duplas ou trios um instrutor. Os jogadores escolhem ou aceitam um assunto para conversar. Quando a conversa se tornar fluente em português, dê a instrução blablação e os jogadores devem mudar para a blablação até que sejam instruídos a retornar a conversa em português. A conversa deve fluir normalmente e avançar no que se refere ao sentido. Blablação! Português! Blablação! Português! (e assim por diante). Verificar se a conversa flui e tem continuidade e se a comunicação é sempre mantida.”

Cego com bomba	“Um ator com os olhos tapados imagina que reventará uma bomba se permanecer mais de um segundo em contato com alguém. Os atores restantes rodeiam no. Quando toca em alguém, o “cego” deve afastar-se o mais rapidamente possível. Este exercício desenvolve extraordinariamente os sentidos.”
Deixando um objeto em cena	“Dois ou mais jogadores realizam uma cena, no qual um objeto, som, clima ou pensamento é deixado em cena quando a cena termina. Alguns exemplos: 1- Refugiados de guerra fogem de um edifício durante um bombardeio. Depois que os jogadores saíram de cena, ouve-se o choro de uma criança; 2- Uma família, com medo de contrair uma epidemia, nunca sai de casa. Retirando-se para deitar-se, à noite, permanece em cena uma janela aberta na qual esvoaça uma cortina; 3- um grupo que está discutindo um livro exalta-se, argumentando e sai, deixando o livro em cena. Observação: É necessário um palco equipado para esse exercício, já que os efeitos de luz, som e mesmo adereços reais intensificam a resposta teatral.”

Fonte: UERN (2008).

Importa fazer a diferenciação entre jogo dramático e jogo teatral. No jogo dramático tem-se a possibilidade de manifestação espontânea, criativa e imaginativa, sem que, necessariamente, se trate de um artista. Busca-se a experiência das emoções e do físico a partir da improvisação. No jogo dramático não há relação palco-plateia, já que o seu objetivo não é comunicacional, mas experiencial (SANTOS; LORENZONI; NUNES, 2018).

Já os jogos teatrais têm a sua origem na década de 1960 nos Estados Unidos ante as exposições de Viola Spolin, que buscava compreender a arte em si a partir de um fazer artístico de elevada profundidade. Com os jogos teatrais tem-se a visão do palco como um local de linguagem própria, em que se descortinam problemas que precisam ser solucionados no escopo desse espaço (SANTOS; LORENZONI; NUNES, 2018).

2. 2. 4 Encenação

Conforme o teórico Magaldi (1986) denomina, a tríade essencial do espetáculo teatral é: “ator, texto e público”, sendo que o teatro, enquanto espetáculo, existe apenas “quando o público vê e ouve o ator interpretar um texto”. (MAGALDI, 1986, p. 8).

Pode-se, então, compreender que é essencial e inegável que uma encenação gire em torno de alguém, o qual se prestou a apresentar, por meio de encenação, um texto previamente escrito.

O ator, na maioria dos casos, é o centro das atenções, podendo haver exceções, como no teatro de fantoches, ou mesmo nos títeres com os seus bonecos falantes. Inegável e indiscutível é a necessidade de uma voz para se dar “vida” ao espetáculo.

Por ser o teatro uma forma de expressão que permite a alguém presenciar um fato acontecido em qualquer tempo e lugar, já que ali se “revive” o sentimento do acontecido, os personagens têm sua personalidade reconstituída através do entendimento do próprio texto. (MIRANDA *et al.* 2009, p. 175).

Ao discorrer sobre a visão “cenocentrista”, Pavis (2011) deixa transparecer, sem constrangimentos, a sua visão de que a cena é um elemento independente do texto dramático, e que este não passa de um elemento, tal como os demais elementos que constituem a linguagem cênica.

Fischer (2007), o teatro pós-moderno começa em 1970 e se caracteriza pela ambiguidade, descontinuidade, heterogeneidade, pluralismo, subversão, perversão, deformação e desconstrução. Um teatro no qual o texto, quando existe, é mera base; um teatro centrado no ator, no processo, não na textualidade. Fischer-Lichte (2007) aumenta a lista de propriedades, acrescentando a resistência à interpretação, o uso da linguagem cotidiana, o *ready-made*, a técnica da montagem e da fragmentação, a repetição, a intertextualidade e a interculturalidade.

Guénoun (2004) defende a ideia de que, ao teatro, em cena, resta apenas o jogo dos atores. E é isso que o espectador contemporâneo quer ver quando vai ao teatro: não exatamente o “que” os atores *fazem*, mas como eles *fazem*. O espectador quer participar, partilhar de um evento em que a teatralidade é o foco, a operacionalização da teatralidade, ali, em cena, no momento da apresentação, convertida, agora, em apresentação.

Essa seria, segundo o raciocínio de Guénoun (2004), a necessidade atual do teatro: não mais contar uma história a partir de personagens, mas utilizar esses possíveis personagens para o desenvolvimento pleno do jogo. E o jogo teatral não se restringe, de maneira alguma, ao palco. Ele se estende até o público, que joga ao olhar e ao interagir com a cena, que joga ao ver-se em uma situação na qual ele, espectador, é um jogador/ator em potencial.

Saidel e Saidel (2011) salientam que dentro do senso comum sobre o teatro, os atores e atrizes são vistos como pessoas dotadas da capacidade de imitar, representar papéis, ou interpretar personagens, e até mesmo de declamar textos. Essas noções mais ou menos turvas estão muito arraigadas no imaginário social, e parecem ser fruto de pensamentos que remetem a tradições filosófico-político-estéticas divulgadas senão

antes, ao menos desde a Grécia Antiga (século IV a.C.), e que foram durante o tempo sendo valoradas, relidas, reiteradas ou questionadas.

Apesar de não mais haver um apego dos criadores em relação às unidades de tempo, ação e lugar, é comum, ainda hoje, esse entendimento sobre a dramaturgia (entre artistas, críticos, pensadores e até mesmo uma parcela do público) que valoriza o conteúdo presente no texto (como algo referente ao mundo exterior à dramaturgia em si) e a bem construída verossimilhança, aqui entendida como o ato de fazer com que as relações da peça com o mundo sejam verdadeiras, necessárias, coerentes, plausíveis e inteligíveis.

Conforme Saidel e Saidel (2011), estes conceitos são bastante caros ao teatro dramático, cuja produção dramaturgica – textual, por princípio – se esforça em produzir personagens e colocá-los em choque, estabelecendo relações de ação e reação fundadas numa ideia de causalidade. A noção de conflito (apresentado, desenvolvido e resolvido) torna-se, então, o motor principal da ação, do drama, que antevê e determina a sua representação em cena.

O ator de teatro conta com muitos subsídios para desenvolver a sua arte, compostos por diversas técnicas e teorias previamente sistematizadas, aplicadas, testadas.

Representar é responder a estímulos em circunstâncias imaginárias, de uma maneira pessoal e dinâmica que seja verdadeira em estilo, no tempo e espaços imaginados, para que esses estímulos e ações possam ser comunicados a um público em forma de ideias e emoções (SERNA, 1999, p. 13).

Para Serna (1999), o objetivo do ator seria o de libertar o corpo e a mente para que estes se tornassem receptores de todos os estímulos presentes, sem rejeições intelectuais nem bloqueios emocionais. Em consequência disto, o ator teria necessidade de desenvolver uma técnica, não lhe bastando sentir a personagem (SERNA, 1999, p. 13).

Esta autora propõe um método próprio que pode ser copiado ou servir até de modelo, porém deixa claro que o importante é que os atores usem a técnica cinematográfica como aliada e utilizem a expressividade dos planos e da montagem para transmitirem melhor a sua mensagem emotiva.

O ator também deve estar preparado para interrupções no seu trabalho por qualquer falha técnica que possa ocorrer. Deve estar treinado para começar a chorar, parar, começar, parar, quantas vezes forem necessárias se a cena pedir e, de preferência, parecer credível em todas elas. Além disso, toda cena deve trazer uma informação nova ou estar conectada com algum objetivo da personagem para manter o interesse do espectador.

Se esse objetivo não estiver claro no roteiro, ou for fraco, maior será o trabalho do ator ao tentar identificá-lo, ou até mesmo ter de criá-lo para poder dar mais consistência ao seu desempenho. Quando não há essa percepção, pode ocorrer um conjunto de momentos supérfluos na cena que não tem conexão com o objetivo desta.

Neste caso, o trabalho deverá ser feito pelo próprio ator, do contrário ele poderá ser responsabilizado pelo público dos momentos aborrecidos ou sem sentido da cena.

Benedetti (2007) demonstra que a verdade da escola de representação não é a veracidade, pois a arte não lida com a veracidade, mas, sim, com o verosímil das paixões e a verossimilhança de sentimentos. O autor considera que essa verossimilhança seria como uma verdade especial, não a verdade que conhecemos na vida, mas como sendo essencial para o ator ser convincente no seu trabalho criativo e convencer o público (BENEDETTI, 2007, p. 117).

O fato de o trabalho técnico do ator ser credível e bem compreendido de um ponto de vista intelectual, não significa que a sua performance em cena arrebatará o público, ou será tão convincente quanto a sua atuação. Existe ainda aquele fator sutil que desperta a emoção no espectador, no qual ele aparenta estar vivenciando a cena assistida, como se se tratasse de realidade e não de ficção. O espectador se especializou e sabe apreciar aqueles atores que, de fato, conseguem, de alguma forma, mexer com sua estrutura emocional. Isto devido à projeção e empatia entre o espectador e a mensagem.

No entender de Benedetti (2007), esse processo de criação da personagem e preparação do ator pode levar seis meses e a emoção não deveria ser criada, mas, sim, produto da ação. Tanto para a ação física quanto para a ação interior, a descontração dos músculos ou o relaxamento foi um dos princípios de Stanislavski, ao qual Strasberg também deu imenso destaque. E especialmente porque muitos atores adotavam a postura de fingirem que estavam relaxados, quando não estavam.

A relevância desse relaxamento foi ressaltada por Vakhtangov, segundo o qual um ator só pode ser criativo quando está completamente relaxado (VAKHTANGOV, citado por BENEDETTI, 2007, p. 129).

Logo, ao pensarmos em todo o processo que envolve a atuação, suas variáveis e inconstâncias, temos que entender que a etimologia da palavra encenação e como se desenvolveu até nossos dias, pode nos ajudar, ainda mais, a processar como essa ação se passa. A palavra encenação contém o prefixo “en-”, que aduz ao movimento para dentro, e, ainda, a “*scena*”, que se refere a um pátio, episódio ou espetáculo, agregando também

o sufixo “-ção”, de “ação”. Assim é que “encenação” remete ao ato de colocar em cena (FERNANDES, 2006).

Quanto ao conceito de *encenação*, verifica-se o seu assentamento na segunda metade do século XIX, ao qual ocorre o estabelecimento do “encenador” enquanto o responsável pela ocorrência do espetáculo. Verifica-se a complexificação do que é promover o teatro, já que se tem a diversificação do público e elevadas exigências quanto aos gêneros representados. No escopo do teatro, a encenação é posta a partir de dois sentidos, aquele do imóvel, ao qual se refere o local em que ocorrem os espetáculos, onde se tem os espaços da plateia e do palco. Todavia, junto a esse significado, ata-se um segundo, referente a própria manifestação artística; trata-se da transmissão da encenação (FERNANDES, 2006).

A encenação é um elemento atinente a inúmeras expressões de arte, entre elas, a música, os filmes e as peças de teatro. Como retrata Pinto (2012), ao considerar a encenação no âmbito da música, é uma ferramenta importante para agregar elementos como ironia, ambiguidade, tensão na obra e, ainda, contribui para a construção dos detalhes que torna possível, ao espectador/ouvinte, mensurar o cenário que lhe é apresentado.

Como aponta Souza (2019), até mesmo no cinema a encenação ganha destaque quando se fala na autonomia do ator ante o roteiro e no espaço que pode ser concedido para a fabulação. Dá-se a possibilidade de o ator ter a liberdade do personagem, e construir a narrativa da obra no ato da *mise-en-scène*.

Já na literatura, aponta Oliveira (2006), a encenação é um elemento estético primordial que pode apresentar ao leitor inúmeras sensações e contextos de comportamento dos personagens. Alvanez e Moraes (2018) complementam que na literatura, a encenação permite enriquecer elementos antropológicos concernentes aos personagens e às narrativas, com os quais é possível consolidar a complexidade de elementos atinentes a um romance.

Concebe-se que a encenação teatral se funda como uma manifestação artística complexa, com a presença de elementos verbais e não verbais. Os elementos verbais e não verbais presentes na encenação são interdependentes, com o texto escrito como elemento verbal (na encenação, posto como fala). Quanto ao elemento não verbal da encenação, listam-se o cenário, o figurino, a sonoplastia, a iluminação, os acessórios e a expressão corporal dos atores (FERNANDES, 2006).

No teatro, a encenação do drama aglutina elementos sociais e estéticos que contribuem para a estruturação de uma peça. A seguir, tem-se um demonstrativo de como a organização social humana contribui com as possibilidades de interação entre os indivíduos e os nichos sociais, para a construção do drama social e do drama estético, como aponta Opazo (2018).

A encenação de uma peça é um elemento que ganha autonomia com relação a própria escrita. No decurso histórico, percebe-se, por exemplo, que uma peça de Shakespeare, cuja elaboração se deu no século XVI, pode ser pensada quanto a temporalidade de sua dramaturgia, todavia, contém muitos elementos de diferenciação quando se refere a sua encenação.

Figura 9: Drama social e drama estético

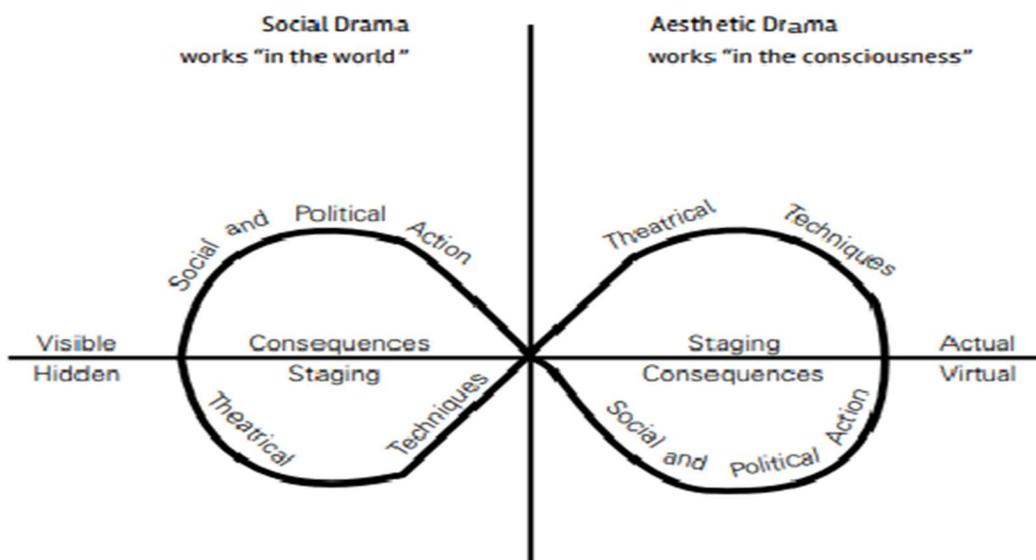


figura 1

Relación entre drama estético y drama social.

Fonte: Opazo (2018, p. 213).

Em um mesmo período, é possível encenar uma peça de modo diverso, conforme dinamizada em variados palcos. Realiza-se, assim, uma dissociação entre dramaturgia e encenação. Percebe-se que no decurso do tempo, Shakespeare foi encenado em contextos diversos, angariando uma independência quanto ao roteiro teatral original. Assenta-se a diferenciação entre o roteiro e a aplicação cênica.

Simonetti (2013) aponta a possibilidade de uma radicalização do sentido de autonomia ante a encenação teatral com relação à obra dramaturgica. Tem-se aqui a oposição do texto teatral para com a encenação da obra, que, no decurso de sua apresentação, ganha uma independência, ou, até mesmo, uma singularidade com relação ao texto inicialmente cunhado. Verifica-se, com a encenação, a expansão do texto dramaturgico e as possibilidades que podem ser implementadas no escopo da teoria.

Como acentua Silva e Mousinho (2016), a encenação é a grande questão da obra de arte, na qual se tem um lugar entre o encenado e o não encenado que permite a construção do que é apresentado.

De acordo com Simonetti (2013), na encenação, a palavra é tida como um recurso em direção à fala. Retrata-se, aqui, a passagem da palavra escrita para a palavra falada, sendo esta última exposta na encenação.

No escopo das discussões teóricas e estéticas, reside a questão do aproveitamento das estruturas linguísticas para a encenação, ao qual coloca-se o texto dramático como um elemento imanente à manifestação teatral. Nesse sentido, no teatro, a fala se assenta como um processo, ao qual o ator tem certa autonomia ante o sistema teórico do texto.

Para finalizar todas as considerações acima sobre a encenação, o audiodescritor deve ter a sensibilidade quanto à manifestação estética proposta pelo produto ao qual está sendo a ele apresentado. Qual a estética do espetáculo? Em quais circunstâncias a encenação é desenvolvida? Para tais questões, as respostas estarão claras no próprio espetáculo, no movimento dos atores em cena e no uso de todas as demais técnicas teatrais.

2.2. 5. *Quarta parede*

No Ocidente, a expressão quarta parede tem origem relacionada à estética teatral realista e naturalista do início do século XX. Tais movimentos, realista e naturalista, visavam à quebra do que eles consideravam “artificial” nos palcos de sua época. Nesse sentido, dois aspectos distintos contribuem para o emprego dessa convenção teatral: o caráter espacial, que gera uma ruptura entre palco e plateia, e o de natureza dramaturgica, que revela o artificialismo desse procedimento quando permite que o ator se dirija diretamente ao espectador, não o ignorando mais.

A estrutura do palco italiano, composto por parede de fundo e por duas paredes laterais, ao encontrar a boca de cena, forma a “quarta parede”: local onde o drama estaria

enclausurado, fechado, concentrado sobre si. O espectador, por sua vez, aprecia o espetáculo na condição de *voyeur*, distante da ação.

A “quarta parede” é parte da chamada “suspensão da descrença”, termo aplicado ao teatro, à literatura e ao cinema que se refere à vontade de um leitor ou espectador em aceitar como verdadeiras as premissas de um trabalho de ficção, mesmo que elas sejam fantásticas, impossíveis ou contraditórias.

É como se a plateia admitisse a presença de uma parede imaginária sem pensar nela, fazendo com que uma encenação seja tomada como um evento real a ser assistido. Já os atores utilizam essa convenção para buscar “verdade cênica”, voltando-se de forma mais eficiente à ficção e aos efeitos dramáticos; concentrando, por fim, sua atenção no palco e não no público.

Entretanto, os espetáculos podem ser encenados com ou sem a “quarta parede”. Assim, temos, também, a expressão “quebrar a ‘quarta parede’”, que se refere a uma personagem dirigindo sua fala e atenção para a plateia, lembrando, assim, a todos os presentes que as ações ali apresentadas não são reais, que tudo ali é fabular. Muitos artistas se utilizaram e se utilizam desse efeito para incitar a audiência a ver a ficção sob outro ângulo, assistindo-a de forma menos passiva.

“Quebrar a ‘quarta parede’” é um recurso também muito utilizado no teatro contemporâneo, no qual a plateia é convidada a interagir com os atores em determinados momentos e, nesses casos, os espectadores são tratados como “testemunhas da ação em andamento”.

A expressão “quarta parede” faz referência à forma como os atores relacionam-se com a plateia. Existem diversas maneiras de se utilizar o espaço cênico, a “quarta parede” é uma parede imaginária onde os atores relacionam-se de diferentes formas com o seu público.

A “quarta parede” é uma divisória imaginária situada na frente do palco do teatro e através da qual a plateia assiste à ação do mundo encenado sem interferência.

Logo, a quebra da “quarta parede” é quando ocorre a interação do ator com o público, de forma direta sem esperar a interação da plateia com ele.

2.2. 6. Sonoplastia

Um espaço, com efeito, não se define apenas pelos elementos visuais que o constituem, mas também por um conjunto de sonoridades, características ou sugestivas,

que tecem para o ouvido uma imagem cuja eficiência sobre o espectador foi mil vezes comprovada. Sabe-se, aliás, que a audição é um veículo de ilusão mais sensível ainda que a visão (ROUBINE, 1998, p. 154).

São muitas as funções exercidas pela sonoplastia em um espetáculo, e elas variam de acordo com as escolhas estéticas da encenação. A criação de uma paisagem auditiva (de acordo com o projeto naturalista de Stanislavski, por exemplo) localiza e dá vida ao espaço: o apito de um trem demonstra que há uma linha férrea em atividade por perto, o som de grilos (talvez associado à uma luz azul que toma o espaço) indica que é noite, o barulho de passos e chaves revela que alguém se aproxima do outro lado da porta para abri-la. (SAIDEL; SAIDEL, 2011, p. 60).

A matéria-prima do som é ar e tempo – espaço e tempo –, na medida em que a linguagem sonora na experiência pós-dramática está liberada de funções subalternas de apoio de alguma ideia, sensação verbal, ela pode tornar-se realmente uma experiência temporal. A música dramática tradicional é usualmente revisitada para localização geográfica, localização temporal, estabelecimento de um *mood*, uma sensação geral ou específica de determinada situação ou personagem, representativa, quando não apenas ilustrativa.

Questões técnicas e tecnológicas também influenciam fortemente as possibilidades criativas e formais do sonoplasta: os desafios da execução de músicas ao vivo e sonorizações em uma apresentação; os diferentes aparelhos e *softwares* de captação, edição e gravação de sons; as adequações necessárias entre as características da trilha composta e os equipamentos disponíveis para sua reprodução; eventuais negociações de direitos autorais com os compositores (e seus representantes legais) das músicas escolhidas. Adversidades de uma profissão que participa ativamente na construção do espetáculo, e que deve equalizar poeticamente elementos complexos e divergentes.

Tragtenberg (1999) define sonoplastia como um som inserido na cena que não sofre interferência de um compositor e nem deslocamento em relação ao seu contexto referencial. Ou seja, a escolha desse som não apresenta outra intenção com relação ao seu uso que não seja a ilustração (TRAGTENBERG, 1999, p. 91).

De fato, a função ilustrativa que pode exercer o entorno acústico da cena é indiscutível, contudo, essa definição contempla estritamente a ilustração que é apenas um dos modos de sua função e origem referencial.

As funções da sonoplastia são: informativa e expressiva quanto às características de intensificação, multiplicação, clima, suspense, comentário, contraste e diminuição,

com a função de amenizar o conflito, exercendo um contraste de intensidade e força dramática entre som e cena. Há ainda a possibilidade de substituição do cenário pela sonoplastia e oferece noções de perspectiva sonora. A sonoplastia é como o elemento de ligação e junção entre cenas, preenchimento de espaços vazios, prolongamento da cena, precipitação da seguinte e interligação de duas cenas por intermédio de um efeito sonoro comum a ambas (CAMARGO, 1986, p. 45).

Logo, o entorno acústico é todo o som de origem referencial, produzido para e na cena teatral, relacionado às demais esferas acústicas, que podem exercer distintas funções referenciais, dramáticas e discursivas, não caracterizado como palavra nem como música, em que se incluem ainda sons não preestabelecidos como algumas manifestações da plateia (tosses, interjeições, risadas), dos atores (queda de objetos de cena, trocas de figurinos), fenômenos naturais (ventos, chuvas e trovões) e demais sons externos ao local da cena (buzinas, passeatas, shows) que podem afetar a cena.

2.2. 7. *Figurino*

O figurino é um elemento que está diretamente relacionado com o corpo dos atores e atrizes. Logo, poderíamos facilmente concluir que sua função mais direta seria a de vestir. A questão, porém, é bem mais ampla, pois tudo o que é colocado em cena passa a ser imediatamente um signo que emana sentidos (KOWZAN, 1978).

O figurino deve deixar de ser apenas um apêndice (muleta) para o trabalho do ator, surge a intrincada relação de autoria, pois advém desta ordem o que denomino “figurino-dramaturgia”, ou seja, o figurino que toma funções de uma dramaturgia não textual, quando renuncia a caracterização em favor da presença semântica (SILVA, 2011, p. 847).

O autor ainda pondera que tendo como aporte o figurino que penetra, perfura, marcheta ou invade o corpo, intento discutir a função do figurino de impulsionador da ação. Privilegiando a relação de contato e não mais de caracterização e materialização da subjetividade de um corpo-outrem, proponho observar o figurino que se põe a serviço dos estados do corpo-atuante, fazendo-os emergir, fazendo-os visíveis, perceptíveis.

Portanto, num amplo sentido, o figurino é capaz de interferir na emanação de significações da peça, numa relação não mais subordinada a uma narrativa maior, tradicionalmente advinda do texto escrito. Dito de outra maneira, o figurino pode propor questões e problemas para serem resolvidos cenicamente pelos atores e atrizes, e assim,

configurar um importante elemento na rede de significações do evento teatral (SAIDEL; SAIDEL, 2011, p. 65).

2.2. 8. Cenários

A encenação da peça leva em consideração o espaço, ou seja, o lugar em que acontecerá a dramatização, e o tempo que consistirá o quando da dramatização, tempo em que a narrativa está contextualizada e o tempo de duração da apresentação. Estas marcações são de fundamental importância para situar o espectador, para que entenda os eventos que se desenrolarão na cena, bem como o seu contexto.

No teatro, a noção de representação pode estar no ator que interpreta um personagem ou pode estar também no espaço cênico. A representação é algo que se coloca no lugar de uma ausência, “é o fenômeno mais geral, o que permite ao espectador ver ‘por delegação’ uma realidade ausente sob forma de um substituto”. (AUMONT, 1995, p. 10). Um objeto ou espaço representado pode ser entendido como evocação, portanto, deles escaparia algumas qualidades daquilo que substituem.

Conforme Rossini (2012), na cenografia, a representação não está limitada à substituição de um original: ela é também um elemento narrativo, um auxiliar que permite situar, espacial e temporalmente, o tema abordado por um texto teatral ou por uma exposição.

A cenografia tem grande influência, logo, no nascimento das ideias de alguns diretores ou encenadores teatrais. A cenografia, neste caso, surge antes de outras questões de ordem estética e de direção. Ela encaminha este processo de montagem de um espetáculo. Através do texto, o diretor ou o cenógrafo visualizam o ambiente onde toda a ação vai acontecer (CARVALHO; MALANGA, 2013).

A cenografia é a história do teatro; é através da cenografia que o diretor tem um vislumbre de toda a peça teatral; sua importância é crucial para que seja realizada todas as ações da peça. Ela é um elemento essencial e é nela que todas as técnicas teatrais são realizadas para trazer um grande espetáculo ao público.

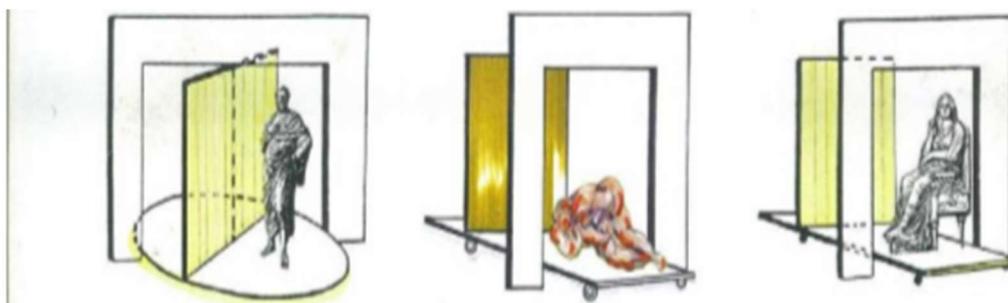
Segundo Cyro Del Nero (2010), a cenografia nasce no século V a.C., e tem como responsável Sófocles. Desenhos nas tendas onde os atores se trocavam dão o ponto inicial para a criação da cenografia.

As apresentações de teatro eram realizadas quase em sua totalidade ao ar livre, pois os primeiros prédios de teatro foram construídos em madeira, e somente no século V estes prédios foram feitos em pedra.

Segundo Carvalho e Malanga (2013), maquinários eram usados nas representações de cenários na Grécia Antiga, e um desses maquinários bastante popular era o ekiclema, que tinha também um piso circular com uma tela pintada dos dois lados para o momento de transformações. Assim, quando a base é girada, um personagem surge com outro fundo de cena pintada sobre esta tela.

O ekiclema ainda é utilizado hoje e traz efeitos surpreendentes para o espectador. Do ponto de vista técnico, o cenógrafo consegue realizar mudanças de cena utilizando um mesmo espaço físico. Existem hoje em dia variações no uso do ekiclema, mas a ideia de funcionalidade é a mesma.

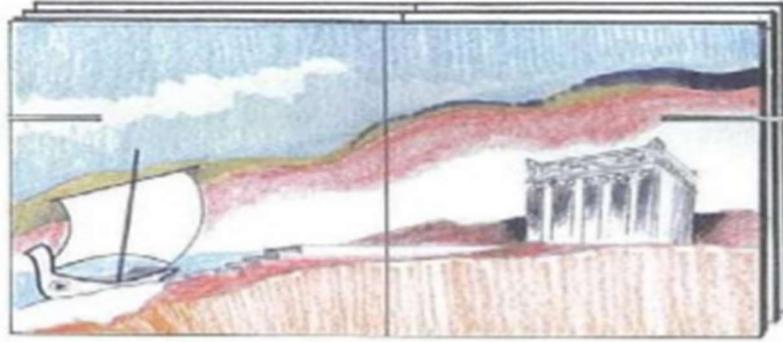
Figura 10: Ekiclema



Fonte: Del Nero (2010, p.134).

Outra técnica teatral que teve o surgimento na Grécia foi a *Katablemata*, que era uma estrutura de painéis pintados que ficavam sobrepostos ao fundo da cena no teatro grego. Com o decorrer da encenação, estes painéis eram trocados, revelando novos fundos e indicações para elenco e público. Essa técnica também pode ser denominada de *cenários sobrepostos*.

Figura 11: Cenários sobrepostos



Fonte: Del Nero (2009, p. 137).

Carvalho e Malanga (2013), ao discorrerem sobre técnicas de cenário que são oriundas da Grécia, mencionam o *Ex machina*. O Deus *ex machina*, na Grécia Antiga, eram máquinas (gruas) construídas com a função de elevar o ator e fazê-lo surgir por trás da *skene*, como se sobrevoasse os céus, descendo do Olimpo e entrando em contato com os mortais.

O efeito causado pelos deuses *ex machina* era um furioso e catártico aplauso por parte da plateia, pois naquela época estes personagens surgiam para solucionar questões em que o drama era insustentável, e a ação parecia sem saída. Com o avanço histórico, observa-se que aspectos romanos foram deixados nas técnicas teatrais que são usadas até os dias de hoje.

Os primeiros teatros romanos foram construídos em madeira e eram erguidos apenas para os festivais, logo em seguida eram desmontados. Com o passar do tempo, o gosto romano foi sendo colocado na arquitetura destes prédios. Na arquitetura romana, estes teatros eram feitos a partir de um semicírculo perfeito, que desembocava logo no limite onde se iniciava o espaço da cena.

O edifício teatral no qual são preparados os cenários já tem o seu surgimento na época renascentista, onde foram montadas estruturas fixas como palcos, onde todo o cenário é sobreposto e sobre ele o espetáculo ocorre.

Com o desaparecimento do caráter religioso, o Teatro profano volta a ser feito, inicialmente em salões de palácios dos príncipes. Neste trecho histórico, o palco era construído em salões e o público se resumia a corte:

Nesta época o Teatro passou a ser estudado e analisado como uma arte erudita. Graças a esse pensamento, o edifício teatral foi repensado nos moldes Greco-romano e passou a ser tratado como um local reservado para um povo “selecionado”, ou ideal. A plateia passa a ter lugares reservados de acordo com a hierarquia. O surgimento destas salas de espetáculos teve que esperar um

longo tempo de maturação de ideias teóricas, até que enfim começaram a ser construídas. (CARVALHO; MALANGA, 2013, p. 9).

Nesse período, a perspectiva é redescoberta e reassume seu papel de grande importância na cenografia. Através dela é que se representa a terceira dimensão no plano bidimensional. Alguns destes cenários pintados foram confeccionados por grandes mestres das artes plásticas, como Raffaello Sanzio e Baldassare Peruzzi. Um detalhe técnico que marca esse período é a convergência de todas as linhas para um único ponto de fuga. É a chamada “perspectiva central” (CARVALHO; MALANGA, 2013).

Figura 12: Cenário renascentista



Fonte: Del Nero (2009, p. 139).

Já com o avanço do tempo, predomina-se o barroco nos cenários teatrais, e as encenações passam a ser realizadas em períodos festivos, porém mantendo as técnicas de cenário oriundas do período renascentista como o palco fixo e as apresentações em cenários fixos.

Algumas alterações foram realizadas, como as perspectivas em ângulos, logo a perspectiva nos cenários passou a ser usada em ângulo, e não mais centralmente, como era de costume. O responsável pela inovação foi Ferdinando, que na Bolonha utilizou dois ou mais ângulos na perspectiva das pinturas de telões e cenários construídos em madeira. Também alterou a escala dos cenários, assim, separando-os do auditório.

A necessidade de maquinaria para a criação de efeitos, ao longo dos tempos, foi transformando-se em personagem junto à trama. O cenário e o edifício teatral foram ganhando características e modificações à custa de muitas tentativas ao longo dos tempos.

A compreensão de que há nessas alterações de cenário é conforme citam Saidel e Saidel (2011), assim como todas as manifestações artísticas e culturais, o teatro modifica-se constantemente em seu devir histórico. Modificam-se os artistas, o público, a arte e a vida, num *continuum* de sensibilidades que se entrelaçam com ritmos e tessituras cambiantes, promovendo alterações por vezes sutis e quase imperceptíveis, por outras bastante bruscas e contundentes. E ainda que nos pareça impossível prever ou controlar essas mudanças, podemos compreender que se há algum padrão a ser deflagrado, este seria o próprio movimento.

O conceito de *pós-teatro*, utilizado pelo pesquisador brasileiro Renato Cohen (2003), avança ainda mais nessa cartografia, indicando novas arenas de representação (criadas principalmente a partir da interação com tecnologias digitais e telemáticas) nos quais o fenômeno teatral pode se instaurar.

Todo espaço é um território de possibilidades. Determiná-lo é construir um recorte, uma janela, um enquadramento. O espaço contorna, modela o espetáculo. É o primeiro signo em contato com o espectador, antes mesmo dos atores ou do texto dramático (quando estes existem). Pode-se encará-lo como elemento fundamental à encenação, assim como a palavra o é à literatura. O espaço extrapola o limite da cena (cenografia), contornando também o espectador, inserindo-o no(s) contexto(s) do espetáculo. A relação que o espaço estabelece entre o público e a cena, sendo, ele mesmo, indissociável do público e da cena, determina o olhar, criando uma pré-condição. É vivo, pois ao mesmo tempo é visual e físico, concreto e irrefutável. (SAIDEL; SAIDEL, 2011).

Conforme destacam Saidel e Saidel, a predominância dentre todas as configurações de cenário, a mais arraigada na tradição dramática ocidental é, sem dúvida, a do palco italiano. Projetado no século XVII (mais de dois mil anos depois do surgimento do teatro, na Grécia do século V a.C.), o palco à italiana caracteriza-se pela relação frontal e rigorosamente fixa e apartada que estabelece entre cena e audiência, e pela possibilidade do emprego de uma complexa maquinaria cênica (preferencialmente escondida do público).

Para encenações que buscam a ilusão do espectador, a partir da produção e do perfeito controle de efeitos e truques milimetricamente arquitetados, ensaiados e ocultos, aliados a um estado de passividade corporal e receptiva da plateia, o palco italiano proporciona as melhores condições visuais e técnicas.

As formas de ocupação destes espaços cênicos – o que poderíamos chamar de cenário – também são objeto de análise e de questionamentos. Para o naturalismo de

Antoine e Stanislavski, o cenário deve esmerar-se em fazer uma reconstituição fiel do ambiente onde se desenrola o enredo, o lugar onde vivem e se apresentam os personagens, de modo mais verossimilhante possível. Esta atividade minuciosa, quase arqueológica, deve estar inteiramente de acordo com as indicações do texto encenado, proporcionando aos atores as condições ambientais necessárias para a construção de personagens dramáticos e transmitindo aos espectadores informações precisas sobre o mundo no qual vivem aquelas pessoas.

O espaço cênico contemporâneo, aberto, fechado, real, virtual, público, privado, autorizado, interdito, é, acima de tudo, dramaturgia, pois tem fala e discurso; é atuante, como os atores, pois age, transforma e se transforma; é, enfim, encenação, porque abraça e conecta todos os outros elementos, inclusive o público, num todo heterogêneo e pulsante (SAIDEL; SAIDEL, 2011).

3. A PEÇA *CORA DENTRO DE MIM: PLANTANDO ROSEIRAS E FAZENDO DOCES* – ANÁLISES E COMENTÁRIOS DO ROTEIRO DE AUDIODESCRIÇÃO PARA O TEATRO

Nesse espaço destinado a AD da peça *Cora dentro de mim: plantando roseiras e fazendo doces*, começo nosso itinerário rumo ao universo das pessoas com deficiência visual e a inclusão de direitos aos conteúdos audiovisuais.

Mas antes de tudo, vale a pena destacar alguns aspectos da vida e da poesia de Cora Coralina que é a fonte inspiradora da peça por parte de sua diretora e autora. Anna Lins dos Guimarães Peixoto Bretas, adota o pseudônimo de Cora Coralina para escrever seus poemas e assim ascende na cena literária brasileira como uma das mulheres mais proeminentes do Centro-Oeste brasileiro. Ela nasceu e foi criada às margens do Rio Vermelho, em uma casa construída em meados do século XVIII, tendo sido uma das primeiras edificações da antiga Vila Boa (Goiás). Tanto o rio amado quanto as lembranças de sua vida na casa velha da ponte são inesgotáveis minas de onde Cora retira inspiração e sobressalta nas letras poéticas a vida simples dos interiores, dos sertões brasileiros.

Dona Anna possui em seu repertório palavras poderosas que de forma simples e sem muita atenção às regras gramaticais dá aos leitores a noção de que mais vale respeitar o instinto e o trabalho artístico do que os veículos de uma mensagem que o priorizar da forma. Nas entrelinhas da poesia e da prosa de Cora temos sua preocupação em entender o mundo ao qual pertencia, a mulher simples, mas não menos forte e decidida e que está à frente de seu tempo. É assim que Aninha é demonstrada, que dona Ana se faz presente e que Cora Coralina nos mostra a força de sua manifestação artística e da descoberta paradoxal de que as coisas simples do cotidiano são o caminho para alcançarmos a paz interior e enriquecimento do espírito.

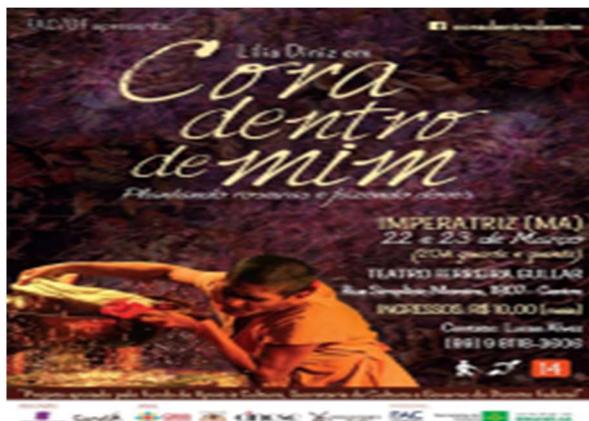
Logo, minha proposta de AD para a peça tenta seguir a máxima deixada por Cora, a de que a busca pela simplicidade é a verdadeira riqueza artística. Assim sendo, creio firmemente que a AD deve perseguir, em suas palavras escolhidas, a justa conexão simples e rica dos detalhes estéticos. Nosso divagar segue as orientações propostas pelo Guia de Produções Audiovisuais Acessíveis (GPAA) e o pensar a Audiodescrição (AD) seguindo as técnicas teatrais, em um casamento de ideias e propostas que atenuam a difícil tarefa de audiodescrever um espetáculo teatral. Minhas propostas podem servir de ancora para as demais AD's destinadas às peças de teatro, pois une a AD e os comentários em um só texto no intuito de facilitar a leitura daqueles interessados no tema. As inserções

da AD estão em cor **vermelha** para destacar, e são colocadas posteriormente às imagens do exato momento em que devem ser narradas. Escolhi assim fazer pois, como vimos no Capítulo 1, a AD de peças de teatro deve ser narrada ao vivo, no momento exato entre as falas do ator. O roteiro da peça segue logo após a AD em fonte de cor **preta e em negrito**. Os comentários se apresentam em fonte do corpo do trabalho e é nesse momento que faço as menções às técnicas teatrais e ao GPAA que facilitaram as escolhas da descrição, das palavras e do tempo. As músicas criadas para a peça e que são cantadas pela atriz, estão em cor **verde e em negrito**. Cabe ressaltar que, em relação ao tempo, não há delimitação cronométrica no caso de AD's de teatro dada a impossibilidade de congelar imagens em uma pós-produção, como no cinema e televisão, em que há todo um trabalho voltado para a edição de imagens. Como já sabemos, no teatro ao vivo não há edição de imagens e falas de cenas, em que tão logo a palavra e/ou ação é proferida, tão logo se presentifica. Na AD, acontece da mesma maneira, não deixando aos audiodescritores a possibilidade de voltar atrás ou rever sua ausência ou erro. Logo, como advirto no início de nosso passeio nesta tese, ao audiodescritor de teatro cabe estar intimamente inserido no mundo da peça, das ações dos atores e das técnicas teatrais para poder desempenhar seu papel de mediador.

Sigamos com nossa viagem rumo à poesia coralina, sua vida, seus encantamentos e seus docessaberes da vida humana.

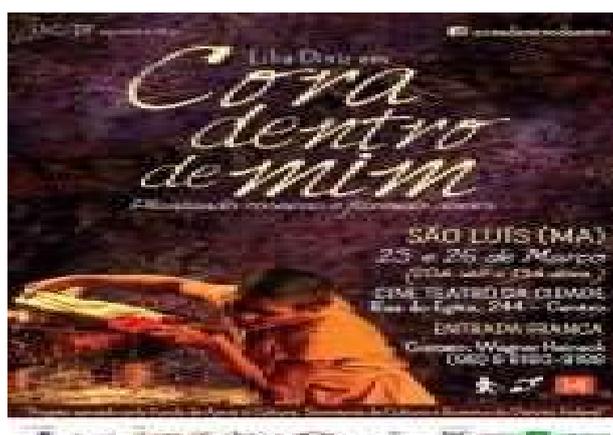
Cora Dentro de Mim: plantando roseiras e fazendo doces
Seleção de poemas e contos de Cora Coralina (Lília Diniz)

Figura 13: Apresentação Imperatriz



Fonte: Facebook

Figura 14: Apresentação de São Luis



Fonte: Facebook

Figura 15: Cartaz da peça



Fonte: Facebook

AD - A peça que vamos assistir é um convite a penetrar na intimidade de Cora Coralina. A começar pelo cenário, que inclui a todos em sua cozinha, lugar onde fazia os famosos doces.

A peça se desenvolve na cozinha da casa de Cora Coralina, casa essa em que viveu sua infância, adolescência e para a qual volta em idade avançada e lá vive a fazer seus doces e a escrever seus poemas. Assim, fazemos uma pequena introdução contextualizando a peça e o cenário.

Nesse primeiro momento, vamos descrever os componentes do cenário, mas depois, durante a peça, vamos nos referir a ele apenas como a cozinha e seus objetos.

No intuito de manter a conexão do espectador cego com o espaço cênico e suas particularidades, começamos pela descrição dos componentes do cenário para que durante a peça possamos nos remeter a eles de forma contextualizada, situando o usuário de AD para que ele não perca sua imersão tempo-espaço do ambiente performático. Nesse momento, atentamos para as considerações sobre cenário e como ele é importante para o desenrolar da peça, para situar o espectador cego diante dos movimentos da atriz no palco. As considerações sobre a inserção de descrições do espaço cênico são compatíveis com as estratégias propostas no GPAV, que para as peças de teatro serão importantes de serem descritas logo no início da peça e, se possível, seja feita a visitação, com a descrição, desse espaço, momentos antes do espetáculo para que a pessoa com deficiência visual possa melhor se situar diante das descrições posteriores.

Como visto no Capítulo 2, o cenário é um elemento narrativo auxiliar, segundo Rossini (2012), que tem a função de situar, espacial e temporalmente, a ideia da peça por um texto teatral ou por uma exposição. As atividades cênicas se desenrolam nesse espaço como um substituto da realidade no faz-de-contas das ações dos atores, situando as marcações, a iluminação e as demais técnicas teatrais.

Nosso passeio começa pelo lado esquerdo, e me refiro ao lado esquerdo do espectador na plateia, de frente para o palco.

Começo utilizando a expressão “nosso passeio”, pois sinto que há a necessidade, diante do contexto da peça, de manter a pessoa usuária de AD como se estivesse flinando entre o espaço e os objetos presentes que serão utilizados pela atriz. Vale ressaltar que essa descrição é apresentada antes do início da peça e vislumbra criar uma interação entre o audiodescritor e seu receptor, possibilitando uma maior familiaridade com a voz do profissional, para que seja reconhecida mais facilmente quando das inserções das

unidades descritivas no decorrer do espetáculo. Lembro da importância da pessoa com deficiência visual em percorrer o palco, o cenário e tocar nos objetos cênicos, ação que contribui, em muito, para com o imaginário do usuário com deficiência visual, além de localizá-lo espacialmente na cena.

Bem no canto há um fogão a lenha, que está aceso. As chamas ficam aparentes e envolvem o ambiente com uma leve fumaça. Sobre o fogão há um grande tacho de cobre de fazer doces e um abanador de palha de babaçu.

Figura 16: Fogão a lenha



Fonte: Facebook

Ao lado do fogão há um aparador de madeira rústica, sobre o qual estão dois potes, de tamanho médio e pequeno, de alumínio com desenho floral em verde, vermelho e branco, contendo açúcar. Há também uma leiteira de ágata marrom e uma jarra de plástico vermelha. Sobre o aparador, ainda, um livro de Cora Coralina, já bem manuseado, *Poemas dos becos de Goiás e histórias mais*.

Em uma das inserções da AD do cenário mais importantes ou mais impactantes está a parte tocante ao fogão, ao tacho de cobre, utensílios e ingredientes dispostos em cena e que compõem a feitura de um doce de banana. Essa parte chama particularmente a atenção, haja vista que, para além das palavras, o espectador é envolvido pela atmosfera de uma cozinha dos sertões brasileiros em que o cheiro da fumaça da lenha acesa e do aroma do doce de banana invadem todo o teatro, criando um espaço sinestésico e afetivo propício às identificações pessoais e coletivas. Durante todo o espetáculo, essa sinestesia se faz acontecer, pois a ação da atriz e seus movimentos se fazem valer em torno do doce

de banana que fica pronto ao final do espetáculo e que é oferecido à plateia ao final da encenação. Os utensílios são usados pela atriz como elementos cênicos, e é interessante ressaltar que, como Aumont (1995) e Rossini (2012) apontam, os elementos cênicos são representações de uma realidade ausente. Entretanto, nesse caso específico, essa representação se confunde a uma apresentação da realidade quando da presença dos aromas e a própria feitura do doce que é oferecido ao final da peça na saída do teatro.

No centro do palco há três banquinhos de madeira com acento de couro. Sobre eles Cora depositará, no início da peça, uma grande mala antiga de madeira com dobradiças de metal. Dentro da mala há muitos objetos importantes para o contexto, que só será revelado no decorrer da peça. Presa à tampa interior da mala há a foto em preto e branco de Cora moça, com trajas antigos, saia longa e blusa de babados branca. Tem cabelos escuros presos num coque. Há também cinco retratos 3x4 de homens e mulheres, já amarelados pelo tempo, e uma foto, também em preto e branco, de Lampião, Maria Bonita e seu bando.

Os objetos dentro da mala são: quatro bonecas de pano de diferentes tamanhos e formas. Uma é oriental, uma negra e duas brancas. Há um pano feito de retalhos que guarda cacos de louça, uma camisola branca de algodão com gola bordada, uma colcha de retalhos multicores, um livro grande com Cora idosa na capa, uma lamparina, velas e uma caixa de fósforos.

Podemos perceber que toda essa primeira parte da AD tem o objetivo de inserir o espectador no ambiente cênico, e nesse caso específico da mala, faz-se a descrição antecipada e minuciosa de todos os objetos cênicos que se encontram no seu interior, pois serão de suma importância na construção da narrativa sem si e de certas cenas posteriores. A descrição desses objetos é antecipada, porque na hora exata de sua apresentação em cena não há tempo hábil para se observar os detalhes de cada um, porque como mencionado anteriormente no Capítulo 1, quando das recomendações do Guia, é preferível, senão de extrema importância, que a AD não se sobreponha às falas dos personagens, para não haver confusão no entendimento da narrativa.

No centro, pendurado na parede de trás, há um quadro do Sagrado Coração de Jesus e Maria.

...

Ao lado dos banquinhos, já do lado direito, há uma mesa quadrada de madeira rústica, coberta por uma toalha de mesa amarela, com barra de crochê também amarela e detalhes florais em marrom. Próximos a ela, mais dois banquinhos.

...

Sobre a mesa há um bule de ágata cor de laranja, com algumas partes lascadas em preto, marcas do tempo de uso. Há um pote de alumínio igual aos do aparador, com desenho floral em vermelho, verde e branco, porém maior, que guarda biscoitos. Há também uma garrafa térmica laranja, três canequinhas de ágata,

duas vermelhas e uma branca, um potinho de plástico com cravo e canela, uma bacia de ágata com desenhos florais em vermelho e verde, uma faca, uma colher de pau, bananas, um pano de prato branco e um caderno espiral de capa vermelha. No canto direito da mesa, há um suporte de argila em forma de galinha dentro do qual há vários ovos brancos.

Essa última parte da descrição dos objetos corrobora a explicação feita acima em que se evidencia a importância destes para o contexto narrativo. Vale ressaltar, mais uma vez, que a descrição obedece às sugestões do Guia e não é feita de forma aleatória, pois sempre dispõe as informações espaciais dos objetos da esquerda para a direita, obedecendo o grau de relevância dos objetos para a narrativa cênica. Dessa forma, o espectador, sabedor dessa disposição, conseguirá localizar espacialmente a presença ou ausência do personagem e a manipulação dos objetos cênicos.

Cora Coralina é interpretada pela atriz Lília Diniz, de 44 anos, branca, estatura mediana, cabelos bem curtos, escuros e um pouco grisalhos. Usa um vestido de algodão grosso amarelo de mangas curtas, na altura dos joelhos. A saia é um pouco rodada. Há bordados florais em verde rosa e vermelho na saia e no corpete. Calça sandália de couro marrom escuro.

Ao revelar as características físicas da atriz e seu figurino, tenciona-se colocar o espectador diante do personagem, sua verdade cênica, e assim, tais elementos constroem a identidade do personagem “Cora”. A AD segue as sugestões do Guia no que concerne a sequência das características físicas dos personagens, e quanto ao figurino, a descrição feita é pensada a partir do que Silva (2011), nas técnicas teatrais no Capítulo 2, pondera sobre as funções do figurino que compõem uma dramaturgia não textual. O figurino tem a função de fazer aparecer o eu interior e exterior do personagem, revelando suas características íntimas e sua personalidade. No nosso caso, “Cora” é apresentada com personalidade forte, porém calma, pesarosa do passado, e sobretudo como uma pessoa simples dos sertões brasileiros. Logo, o algodão grosso remete a essa caracterização que desnuda a pessoa de extrema simplicidade, mas de caráter forte e decidido.

Vale ressaltar que a todo instante há a concepção de uma paisagem auditiva que vai ao encontro das ações narrativas e oferece vida ao espaço. Como foi apontado por Saidel e Saidel (2011), no capítulo anterior, os sons, ou seja, todo o aparato sonoplástico, indica ao espectador as circunstâncias em que a peça se desenrola e cita os usos deste artifício para localizar tempo-espacialmente seus interlocutores. A exemplo, o uso dos sons de trem que pode demonstrar a existência de uma linha férrea nos arredores; ouvir o som do cantar de grilos, indicando o cair da noite; o som de passos e do tilintar de chaves,

revelando a chegada de alguém em um ambiente. Enfim, a sonoplastia utilizada no espetáculo nos dá a exata sensação de inserção na cena quando das batidas da colher de pau na panela de doce, do som das brasas sendo aguçadas, do açúcar sendo colocado no tacho quente etc.

O mesmo acontece em relação a AD que se segue, dos músicos que participam da peça, ora como músicos, fazendo a sonoplastia e o fundo musical da peça, ora como personagens ouvintes das histórias contadas por Cora, sentados à mesa tomando café e provando dos doces oferecidos pela anfitriã. Os instrumentos tocados também são descritos, bem como os figurinos usados, pois também revelam dos personagens suas características simples dos sertanejos, dos moradores das cidades pequenas e subdesenvolvidas do interior do Brasil.

Dois músicos acompanham a peça. Maísa, uma moça branca, alta, magra, que toca rabeca, e Leonardo, um rapaz negro, alto, magro, que toca viola. Ela usa um vestido de algodão rústico branco com listras cinzas, e o rapaz usa calça de algodão rústico bege e camiseta marrom.

...

Início: Cora entra pelo fundo da plateia. Leva na cabeça uma grande e pesada mala de madeira. Com uma mão equilibra a mala, e com a outra segura uma lamparina acesa. Os dois músicos a seguem. A iluminação é fraca, de cor vermelha. Ela percorre o caminho até o palco escuro, onde se vê apenas a chama vermelha bem acesa do fogão.

A AD que se inicia na introdução da peça está centrada nas ações. Porém se faz mister ressaltar o papel da iluminação que assume a cor avermelhada e tênue, fazendo referência à letra da música cantada, logo ao entrar em cena, e que fala do rio Vermelho, recorrente em sua escrita e que faz parte de sua história. Nesse contexto, é salutar dizer que o rio Vermelho é falado várias vezes durante a encenação; logo, fazemos referência, na AD, à cor do rio através das cores utilizadas na iluminação central do palco, sem deixar claro que se trata do rio, pois tal inferência deve ser feita pelo espectador como sugere o Guia em suas propostas. A iluminação, como podemos atestar no capítulo anterior, tem papel fundamental na narrativa cênica, sendo primordial na condução do espectador aos recantos plurais das cenas. Como atestamos em Simões (2013, p. 19), o uso das cores no cenário influenciadas pela luz “ganha um estatuto próprio e começa a simbolizar emoções, estados d’alma ou universos oníricos” que vão delineando as mais variadas expressões humanas. Em Teixeira (2009), na minha dissertação de mestrado *Tradução e ideologia: uma análise da adaptação de Le silence de la mer e Ce jour-là para a televisão*, faço uma análise do papel da iluminação e da construção de pontos de vista no cinema,

apresentando as técnicas cinematográficas como construtores afirmativos de significados no jogo claro e escuro propostos para a narrativa televisa em questão. A análise se coaduna com a nossa reflexão sobre a iluminação no teatro, pois, tendo a linguagem cinematográfica tomado de empréstimo das técnicas teatrais sua forma de produção, as mesmas e aplica às produções teatrais. Tanto para o cinema quanto para o teatro a iluminação é fator preponderante na criação de universos e identificações por parte dos espectadores, sendo precisa na construção dos personagens e suas características psicológicas, como também criando a atmosfera psíquica dos espaços. Como podemos atestar nas páginas anteriores, o papel da iluminação ultrapassa o simples iluminar ambientes, focar indiscriminadamente objetos, mas aprofunda a função especular deles, auxiliando no desenvolvimento das empatias criadas durante a narrativa cênica. A AD, logo, tendo por base todas as conjecturas feitas, deve ressaltar os usos de tais procedimentos de iluminação de forma técnica e poética a depender da cena, da encenação, enfim, da proposta narrativa da peça.

Quero deixar claro que a AD no teatro em muito se une à AD no cinema e televisão quanto aos procedimentos de escolhas amparadas pela técnica de cada produto, sendo extremamente importante o olhar cuidadoso do profissional ao se deparar com as diversas situações às quais estarão submetidas suas escolhas.

Música (A)

Rio vermelho, meu avozinho

Dá sua benção pra mim [bis]

Figura 17: Reza



Fonte: YouTube. Disponível em: https://youtu.be/84FeP_XFPZk.

Ela segue o caminho até o centro da cozinha. Acomoda a mala sobre dois banquinhos de madeira. Desenrola o pano que servia de apoio para a mala. Dentro dele há um terço de madeira. Usa o pano como véu, com o qual cobre a cabeça e os ombros. Sentada ao lado da grande mala, ela a abre, acomoda a lamparina na parte de dentro da tampa aberta e começa a remexer nos objetos em seu interior. Os músicos sentam-se à mesa no canto direito.

...

Cora vira-se para a plateia.

Como já dito acima, a AD está centrada nas ações e orienta espacialmente os espectadores quanto à posição dos personagens presentes na cena, atento para o fato de determinados objetos serem utilizados em cena com vários propósitos cênicos. Aqui, destaca-se o pano com o qual a personagem Cora apoia a mala na cabeça e que vira um véu de reza utilizado na ação seguinte. Da mesma forma como em vários momentos, fazemos alusão ao Guia, pois enfatizamos as ações e os objetos que fazem parte de um propósito cênico e que indicam para as cenas futuras, ou as ações vindouras da personagem na trama dramatúrgica. Como já é sabido por aqueles que trabalham na acessibilidade para pessoas com deficiência, a localização espacial das pessoas é feita por meio do som emitido pelas falas que orientam o cego com relação ao lado que o falante está, se à sua esquerda, direita ou em frente à esquerda ou à direita, ou ainda justa posicionada à sua frente. Na cena aqui audiodescrita fazemos a introdução dos elementos cênicos que estão justapostos próximos à personagem e que serão utilizados durante todo

o espetáculo. Logo, prevê-se que ao se referir ao objeto próximo o espectador será capaz de saber exatamente por onde a personagem passeia em sua casa, se na sala de visitas, no quarto ou na cozinha.

Falas da atriz (texto dramático/cênico)

**Da janela da casa velha da ponte
Todo dia de manhã
Tomo a benção do rio.**

**Longedório vermelho
Fora da serra dourada
Distante dessa cidade
Não sou nada**

**Rio que se afunda debaixo das pontes
Que se reparte nas pedras
Que se alarga nos remansos
Esteira de lambaris
Peixe cascudo nas locas**

**Rio vidraça do céu
Das nuvens e das estrelas
Tira o retrato da lua**

**Rio vermelho, meu avozinho
Dá sua benção pra mim(bis)**

**Rio das águas velhas
Rolada das enxurradas
Crescidas das grandes chuvas
Chovendo nas cabeceiras
Rio do princípio do mundo
Rio da contagem das eras**

**Rio vermelho – meu rio
Que atravessei um dia
(altas horas mortas horas) Há cem anos...
Em busca do meu destino**

**Rio vermelho, meu avozinho
Dá sua benção pra mim(bis)**

**Rio de uma infância mal-amada...
Rio vermelho, líquido amniótico
Onde cresceu da minha poesia o feto
Feito de pedras e cascalhos
Água lustral que batizou de novo meus cabelos brancos.**

Nasci às margens desse doce rio e seu murmúrio ininterrupto

**Embalou o berço de minha infância
Fecundou e perfumou a flor de minha adolescência
E eu ficava longas e silenciosas horas
pasmada para essas águas
Que subiam, subiam sem nunca se deterem Sem nunca se cansarem.**

**Na minha alma hoje também corre um rio
Um longo e silencioso rio de lágrimas
Que meus olhos fiaram uma a uma
E que há de ir subindo, subindo
Até submergir na sua cheia tenebrosa a intensidade de minha dor.**

**Rio vermelho, meu avozinho
Dá sua benção pra mim (bis)**

Tira o véu da cabeça, dobra-o com cuidado, aproxima-o do rosto, cheira-o, coloca-o dentro da mala. A iluminação agora é mais clara, em tons de amarelo e vermelho. Cora se levanta e fala com a plateia.

A iluminação, com seu papel central, continua sendo o elo que liga a forma da personagem se comunicar e o ambiente de sua cozinha, quente, aconchegante e harmonioso. No decorrer de toda a peça, percebe-se a maneira calorosa no falar de Cora e na forma simples e acolhedora que recebe as visitas presentes, que é a plateia do teatro. Assim como o guia sugere, ao revelarmos as cores utilizadas na iluminação dos ambientes durante a encenação, aclaramos para os usuários da AD, nas suas mais variadas diferenças, as significações e metáforas relacionadas à iluminação, ao uso das cores e sua utilização semiótica pelas sociedades. Nesse caso específico, a cor da iluminação dá o tom na construção do personagem Cora, que vai se mostrando, pouco a pouco, através de sua narrativa cênica.

Como vimos no capítulo precedente, a iluminação cênica tem expressão própria. A intenção é dotar o conjunto da maior possibilidade de uso, considerando um rigor técnico nas angulações e uma disponibilidade de equipamentos, recursos técnicos e recursos operacionais. A excelência do material instalado fica ao dispor do processo criativo que será, então, o agente estimulador da resposta emocional do espectador. Além de modificar a aparência física dos objetos e dos ambientes que ilumina, a luz tem também o poder de agir sobre as pessoas, alterando seu estado de espírito, seu humor, através das impressões psicológicas que causa.

Sem bem-vindos e bem-vindas a essa humilde cozinha. Aqui nós vamos provar doces, versos, poesias. Aliás, doces sim. Versos não, poesias também não. Apenas um jeito diferente de contar velhas histórias.

Figura 18: Atiçando o fogo



Fonte: YouTube. Disponível em: https://youtu.be/84FeP_XFPZk.

Vai até o fogão. Despeja açúcar dentro do tacho de cobre. Observa o fogo. Coloca o tacho sobre um suporte em frente ao fogão e começa a abanar as brasas com o abanador de palha de babaçu para que fiquem mais fortes. Muitas fagulhas sobem e formam pequenos pontos de luz que somem em meio a fumaça que invade o palco. A chama sobe alta. Cora ergue o tacho e o coloca sobre o fogo.

Vai até a mesa onde estão os músicos e os serve de café, da garrafa térmica. Serve-se de água do bule de ágata e senta-se à mesa com eles, virada para a plateia.

Coloca a bacia sobre as penas. Pega uma faca e começa a descascar bananas. Tira uma parte da casca e usa a outra como suporte para cortar as rodela e depois empurrá-las para dentro da bacia. Fala enquanto executa a tarefa.

Em um dos momentos mais marcantes da encenação o que chama a atenção é a união das palavras da AD aos cheiros e sons que invadem o espaço do teatro; essa sinestesia criada coloca todos os espectadores na cozinha, chamando-os a participar das conversas. As ações de Cora são marcadamente audiodescritas pois remetem ao cotidiano das pessoas mais antigas em suas pequenas cidades, em meio a conversas à mesa da cozinha enquanto se faz o cafezinho, faz-se doces ou guloseimas.

Figura 19: Prosa do doce



Fonte: YouTube. Disponível em: https://youtu.be/84FeP_XFPZk.

**Tudo que criei e defendi
Nunca deu certo
Nem foi aceito
E eu perguntava a mim mesma
Por quê?**

Eu gostava de ouvir a minha bisavó e todos lá da minha rua me chamavam de “velha coroca”. Imaginem só por que eu gostava de ouvir não só a minha bisavó, mas todos os velhinhos da cidade. Minha bisavó falava no antigo todos diziam que era errado.

E eu assimilei o seu modo de falar ela nunca dizia: “nossa como fulano está bem vestido” sempre dizia: “nossa como fulano é janota. E fama para ela era galarim sobraram na fala goiana algumas expressões africanas como inhô, inhá, inhora, sus cristo. Muito longe a currutela dos negros que seus descendentes vão corrigindo através dos tempos.

...

Levanta-se com uma colher de pau nas mãos e vai até o fogão mexer o açúcar. Joga água dentro do tacho e depois as bananas.

Enquanto fala, vai mexendo o doce. Leva a bacia de volta à mesa, recolhe as cascas de banana, pega um punhado de cravo e canela e enrola em um pedaço do pano de prato. Coloca a trouxinha sobre a mesa e bate com a colher de pau. Caminha lentamente até o tacho e despeja as especiarias trituradas.

Acompanhando todo o trabalho cênico em desenvolvimento, a AD centra sua descrição nos objetos mais utilizados nas ações de Cora, objetos que, de alguma forma,

fazem referência ao que é dito na cena logo em seguida e/ou têm relação com cenas futuras. Aqui, refiro-me à colher de pau e seus usos, tanto nas ações de Cora quanto nas palavras, remetendo-a aos momentos em que o objeto vira uma palmatória e como a usavam antigamente nas salas de aula. Essa relação metafórica dos usos da colher de pau respalda as ações cênicas posteriores, em um vai e vem contínuo de significações a que as ações performáticas se propõem.

Criança no meu tempo de criança não valia nada. A gente grande da casa usava e abusava de pretensos direitos da educação.

Ralhos e beliscões, palmatórias, chineladas, não faltavam. Quando não, sentada no canto de castigo. Fazendo trancinha amarrando abrolhos. “Tomando propósito”. Expressão muito corrente e pedagógica. Aquela gente antiga, passadiça, era assim. Severa, ralhadeira.

Entre os adultos, antigamente, a criança não passava de um pequeno brinquedo. Não chegava a incomodar, porque nem mesmo tinha o valor de incomodar.

Mal chegava aos 4, 5 anos tinha qualquer servicinho esperando diziam: “serviço de criança é pouco e quem perde é louco”.

...

O certo é que comigo não foi diferente fui levada à escola mal completados 5 anos.

Eu era medrosa e, nervosa, a mestra se impacientava comigo. Gaguejava a lição, truncava tudo, não dava mesmo.

Eles, os meus colegas diziam: “Olha aninha perna mole, a chorona. Menina inzoneira, ei aninha détraqué. Olha a saracura”.

**A moça da Rabeca também grita. Cora olha para ela.
Ela disfarça. Enquanto fala, Cora mexe o doce, experimenta...**

**Mas eles não sabiam que o mais me deixava triste
Era ter que ouvir todos os dias professora dizendo:
-Aninha você precisa ser como os outros
assim eles vão parar de mangar de ti.**

...

**Fala com a professora, olhando para baixo, com a colher de pau na mão.
“Aninha para de gaguejar a lição, e não é fessora,
é professora.
Vamos menina me dê a mão. Estende a mão”**

Figura 20: Cora menina



Fonte: YouTube. Disponível em: https://youtu.be/84FeP_XFPZk.

A iluminação diminui. Foco de luz em Cora/professora, erguendo a colher de pau, que agora funciona como palmatória. Olha fixamente para o objeto, como em transe.

Mais uma vez a AD evidencia a iluminação em foco no personagem e nas suas ações, destacando-a de todo o resto. Cora adulta como se mostra à plateia, passa a ser a menininha falada do texto ao mesmo tempo que é, também, a professora que, com a palmatória na mão, irá bater na sua mãozinha de criança. O olhar em transe audiodescrito remete às lembranças de Cora, aos medos e desesperos de criança. Como visto antes, Opazo (2018), ao falar sobre a encenação, reitera que a nossa forma de nos organizar socialmente é mister na construção das possibilidades de interação entre os indivíduos e os grupos sociais, e, assim, essencial para a construção do drama social e do drama estético. É sabido que as práticas didáticas utilizadas até a metade do século passado, no Brasil, não primavam pela cordialidade ou pelo respeito às individualidades das crianças em alguns recantos escolares. A performance cênica traz à tona essa realidade e toda a carga dramática em forma de transe temporal ao qual a personagem vai se inserindo.

**E naquele instante a palmatória cresceu no meu medo,
seu rodelo se fez maior
O cabo se fez machado, a mestra se fez gigante.**

- **Estende a mão!**

Ergue a palmatória com a mão direita e estende a esquerda com hesitação e medo.

Mão de Aninha tão pequena...

- **Bate não! Mão de Aninha tão pequena...**

- **Mão de Aninha tão pequena...**

-

Encolhe-se quando a palmatória bate em sua mãozinha. Luzes se apagam. Somente a chama do fogão e o quadro do “Sagrado Coração de Jesus” ficam visíveis.

As luzes se acendem. Cora está escondida atrás da mala. Vai aparecendo aos poucos. Levanta-se e vai para o centro. Pega uma boneca loira pequena e uma pedrinha na mala. Tira as sandálias.

O Guia indica que quando a iluminação do espaço é modificada e há mudança dramática ou de temporalidade, deve-se alertar o espectador sobre as mudanças. Da mesma forma, amparado pelas técnicas teatrais, a iluminação, em uma de suas funções, traz à tona uma nova carga dramática a se desenrolar nas ações seguintes. Percebam que, a todo instante, a iluminação é destacada por ter papel preponderante no desenvolvimento das ações e nas mudanças de cena. Logo, não há como deixar de citá-la, pois cabe à AD orientar seu público cego sobre as ocorrências cenográficas que vão construindo o todo significativo disposto pela tripartite significativa a que me referi anteriormente. A ausência de tais indicações é prejudicial ao entendimento dos detalhes que vão tecendo a estética escolhida para o espetáculo.

Figura 21: Cora rebelde



Fonte: Youtube. Disponível em: https://youtu.be/84FeP_XFPZk.

**Mas nem mesmo os bolos, castigos e palmatórias
Me fizeram deixar de ser eu mesma.
Me procuro no passado
Converso com as formigas
Pois sou raiz e caminho sobre minhas raízes tribais**

Música

“Meninos” – Zé Geraldo

**Vou pro campo
No campo tem flores
As flores têm mel
E mais de noitinha
estrelas no céu
O céu da boca da onça é escuro
Não cometa, não cometa, não cometa furo
Pimenta malagueta não é pimentão**

**Vou pro campo, acampar no mato
No mato tem pato, gato e carrapato
Canto de cachoeira
Dentro d'água pedrinhas redondas
Quem não sabe nadar
não caia nessa onda
A cachoeira é funda e afunda**

Não sou tanajura, mas eu crio asas
e com os vagalumes eu quero voar
O céu estrelado hoje é minha casa
e fica mais bonita quando tem luar
Quero acordar com os passarinhos
Cantar uma canção com o sabiá
Quero acordar com os passarinhos
Cantar uma canção com o sabiá

Dizem que verrugas são estrelas
que a gente aponta
Que a gente conta antes de dormir
Eu tenho contado
mas não tem nascido
Isto é história de nariz comprido
Deixe de mentir

Os sete anões pequeninos
Sete corações de meninos
A alma leve
São folhas e flores ao vento
O sorriso e o sentimento
Da Branca de Neve

Não sou tanajura...sabiá
Não sou tanajura...sabiá
Quero acordar com os passarinhos

cantar uma canção com sabiá (2 x)

Figura 22: Brincadeiras de Cora



Fonte: YouTube. Disponível em: https://youtu.be/84FeP_XFPZk.

Enquanto canta, brinca de pular amarelinha. Pega um dos ovos da galinha de argila e faz dele um chocalho para acompanhar a música. Dança ao ritmo da música. Convida a plateia a cantar.

Nesse momento, destaca-se o fato de a atriz convidar a plateia para cantar as músicas antigas e o faz se utilizando dos gestos com as mãos, o que não seria possível de ser acompanhado pela plateia cega senão pelo fato de haver AD ao vivo. Destaco a relevância de haver AD ao vivo em espetáculos de teatro justamente por haver momentos de pura improvisação e que sem a presença de audiodescritores *in loco* tais momentos se perderiam em meio a dinâmica teatral ou o espectador cego poderia se sentir alijado do processo de interação proposto. Diferentemente de outros produtos culturais, como cinema e séries televisivas, em que a AD é gravada, como já falamos anteriormente, desejo reforçar a necessidade de uma AD ao vivo, pois somente estando *in loco*, o audiodescritor poderá intervir nesses momentos de interação que não foram estabelecidos anteriormente. Como já falado acima no Capítulo 1, a presença do audiodescritor no ambiente teatral durante o espetáculo proporciona ao espectador com deficiência visual a devida exatidão das descrições das ações improvisadas no momento exato.

...

A gente era moça do passado
Namorava de longe, vigiada
Aconselhada, doutrinada dos mais velhos
Em autoridade, experiência, alto saber.
“moça pra casar não precisa namorar,
O que for seu virá”

Devolve o ovo e senta-se à mesa

Ai meu Deus! E como custava a chegar...
Virá! Virá! Virá! Virá!... quando?
E o tempo passando e o moinho dos anos moendo
E a roda da vida rodando... virá... virá!
A gente ali, na estaca, amarrada, consumida
De Maria Borracheira, sem madrinha-fada
Sem sapatinho perdido
Sem arauto de príncipe-rei a procurar
Pelos reinos de Goiás
O pezinho faceiro do sapatinho de cristal,
Caído na correria da volta

Figura 23: Impaciência



Fonte: YouTube. Disponível em: https://youtu.be/84FeP_XFPZk.

Calça as sandálias.

Cruza e balança as pernas, olha para o alto, como a esperar...

Algumas das AD's que se seguem são de curta duração e com entradas muito precisas sobre as ações, expressões faciais e gestos, bem como utilizando advérbios que

dão a dimensão dos pormenores da ação. Como citado no Guia, os advérbios são cruciais para, no pouco tempo que a AD se propõe a aparecer, lograr êxito quando almeja-se precisar gestos, emoções etc. No caso do uso dos adjetivos, que expressam os estados de humor e de emoções condizentes com os construtos universais, devem ser inseridos nas descrições, levando-se em conta o texto dramaturgico e suas intenções sem a exposição particular de gostos estéticos do profissional de AD. Destaco a importância de não haver valoração subjetiva por parte dos audiodescriptores, que podem cair nessa armadilha da identificação particular, pois a valoração, apreciação ou julgamento devem partir do sujeito espectador cego, e a AD deve ser capaz de instigar tal comportamento.

A AD de curta duração, como é o caso da maioria das inserções, deve ser minuciosa e é causa de dificuldades nas escolhas a serem feitas pelo profissional. Por esta razão e tantas outras já mencionadas antes que o audiodescriptor deve se amparar nas técnicas teatrais para melhor desempenhar seu papel. Logo, a iluminação do ambiente cênico, os focos e feixes de luz presentes no palco devem ser observados cuidadosamente, pois serão de extrema importância para os momentos de escolhas das inserções da AD, como o que descrever e quais palavras usar.

...

**Aquela gente antiga, explorava a minha bobice
Diziam assim, virando a cara como se eu estivesse distante:
“senhora Jacinta tem quatro fulores, mal falando
Três acham logo casamento, uma, não sei não, moça feia não casa fácil”.**

**Eu me abria em lágrimas. Choro manso e soluçado.
“essa boba... chorona... ninguém falou o nome dela...”**

**minha bisavó ralhava, me consolava com palavras de ilusão:
sim, que eu casava. Que certo menina feia, moça bonita.
E me dava metade de uma bolacha**

...

**Cresci com meus medos e com chá da raiz de fedegoso,
prescrito pelo saber de minha bisavó.**

Bebe água da canequinha.

Olha para os músicos e para a plateia, conversando...

...

**Tinha medo de ficar moça velha sem casar.
Me apegava demais com santo Antônio, Santa Ana, padroeira de Goiás
Minha madrinha para as dificuldades da vida**

Por falar em dificuldades Dizia meu avô:

Quando as coisas ficam ruins,
É sinal de que o bom está por perto

...

quando as coisas não iam muito bem,
ele dizia: amanhã estará melhor

Levanta-se e vai abanar as brasas do fogão.

...

É subia curvado para seu engenho de serra
Meu avô gastava filosofia de quem muito aprendeu para ensinar.

Para e volta a sentar-se à mesa.

...

Certo que perdi a aparência bisonha. Fiquei corada
E achei quem me quisesse.
Sim, que não estava contaminado dos princípios goianos,
De que moça que lia romance e declamava Almeida Garrett
Não dava boa dona de casa.

Levanta-se e gesticula com desdém....

...

Um dia houve.
Eu era jovem, cheia de sonhos. Rica de imensa pobreza que me limitava entre oito
mulheres que me governavam. E eu parti em busca do meu destino, ninguém me
estendeu a mão. Ninguém me ajudou e todos me jogaram pedras.

....

A estrada está deserta
Vou caminhando sozinha
Ninguém me espera no caminho
Ninguém acede a luz
A velha candeia de azeite
De lá muito se apagou

Tudo deserto...
Ninguém me estende a mão
E as mãos me atiram pedras.

Sozinha. Subindo serra, descendo morro.
Carreando pedras.
Nua, assexuada, espoliada. Sozinha.

Errando a estrada no frio, no escuro, no abandono, sozinha...
Na estrada sempre a procurar o perdido tempo que ficou para trás

Do perdido tempo do passado tempo escuto a voz das pedras:
Volta... volta... volta...

Faz movimentos circulares com o braço direito, como se fossem ondas do eco.

E os morros abriam para mim

Imensos braços vegetais

E os sinos das igrejas
Que ouvia na distância
Diziam: vem...vem...vem...

Figura 24: Sozinha no mundo



Fonte: YouTube. Disponível em: https://youtu.be/84FeP_XFPZk.

Envolve a cabeça com os braços, em desespero, enrola-se toda e agacha-se. As luzes ficam vermelhas, escuras.

Em clara referência ao rio que passa ao lado da casa da família, as cores avermelhadas na cena remetem não somente ao rio caudaloso, mas também às angústias de Cora. O GPAA atenta para o uso das cores quando elas se referem à composição de figurinos e de estados emocionais, como é o caso da encenação audiodescrita. No Capítulo 2, Pilbrow (2002) comenta o uso das cores para ressaltar aspectos psicológicos em que as “cores quentes, como vermelho, laranja e amarelo, transmitem energia. Vermelho é associado com paixão, amor ou raiva”. As cores escolhidas para a cena revelam lados obscuros, sombrios e pesados do passado de Cora. Em Teixeira (2009, p. 103), podemos encontrar uma longa análise dos usos da iluminação para destacar a carga dramática nas narrativas cinematográficas, bem como destaque o uso de sombras e da iluminação clara e escura, remetendo aos estados emocionais dos personagens envolvidos. Na análise sobre a iluminação clara revelo que “nas cenas em que o filtro de

câmera e a iluminação evidenciam o claro, percebe-se que as ações e os atos dos personagens são bem marcados pelas suas convicções sociais, culturais e históricas”, enquanto nas cenas escuras, avermelhadas, “no ambiente escuro ou com propositada iluminação débil, as ações e os conflitos dos personagens são exacerbados por indagações e questões reflexivas...”. Cabe ressaltar, como dito antes, que a iluminação nas produções cinematográficas buscou suas referências no teatro, sendo assim não como negar que os mesmos usos são apropriados ao teatro e vice-versa.

E a água do rio que corria Que chamavam... chamavam

Figura 25: Delírios



Fonte: YouTube. Disponível em: https://youtu.be/84FeP_XFPZk.

Levanta-se lentamente. Em seu delírio, segue com o braço estendido, como sonâmbula, rumo ao rio. Chega próximo ao fogão. Sente o calor, recua, volta a si! Luzes se apagam. Foco de luz azul sobre o fogão aceso. Cora se aproxima e mexe o doce. As luzes se acendem aos poucos. Cora desce até a plateia e pede para algumas pessoas experimentarem o doce. Os músicos continuam a tocar sentados à mesa. Volta a mexer o doce. Com o auxílio do pano de prato, ergue o tacho e sopra a brasa. Coloca o tacho novamente no lugar. Abana a brasa com o abanador.

Quando a luz vermelha remete ao rio Vermelho, a AD faz referência ao elemento de cena a qual a cor representa, e não a cor da luz em si. Logo, o rio se faz presente na

dramaturgia e passa a fazer parte do imaginário do espectador cego, e quando se refere às angústias do personagem Cora, as palavras e a entonação, tanto na interpretação da atriz quanto na AD, dão conta da carga emotiva da cena. Como atentamos no Capítulo 1 sobre a narração da AD, a que se ter a presença de certa carga dramática na descrição das cenas, que é decidida sua inclusão a partir da cena apresentada, dos aspectos emocionais apresentados pelo espetáculo. Deve-se atentar, sobretudo, que na inserção rápida da AD a entonação usada pelo audiodescritor será decisiva na compreensão da ação, como na inserção: “Envolve a cabeça com os braços, em desespero, enrola-se toda e agacha-se. As luzes ficam vermelhas, escuras.”

Música – domínio público (E)

*Desce, desce gatinho
Sai de cima do telhado
Que é pra ver se esta menina
Dorme um sono sossegado
A a a a neném quer naná
A a a a a a a a*

Figura 26: Filhos



Fonte: YouTube. Disponível em: https://youtu.be/84FeP_XFPZk.

A moça toca flauta. Cora lentamente caminha até a mala e pega de dentro uma boneca de pano branca com tranças escuras e vestido comprido. A segura nos braços e a embala como a um bebê. Tira o seio esquerdo para fora do vestido amamenta a boneca.

Audiodescrever simultaneamente a cena provoca a referência imediata entre a performance e o texto que vem logo a seguir. Apesar de a cena ser cantada, há a necessidade de sobrepor a AD, caso contrário a conexão entre o texto e as ações prévias se perderia.

**E me nasceram filhos
E foram eles frágeis e pequeninos
Crescendo devagarzinho
E foram eles a rocha que sustentaram
Uma casa velha que ameaçava ruir**

...

**Filhos, pequeninos e frágeis...
eu os carregava, eu os alimentava?
Não. Foram eles que me carregaram,
Que me alimentaram**

...

**Minha última dívida de gratidão aos filhos
fiz a caminhada de retorno às raízes ancestrais
voltei às origens da minha vida.**

...

**Vestida de cabelos brancos
Voltei sozinha a velha casa deserta.**

Luz azul ilumina o ambiente. Com cuidado, aconchega a boneca na mala, como a um bebê adormecido.

...

Luz amarela em foco em Cora. Arrasta um banquinho. Senta-se ao lado da mala e tira de dentro dela uma colcha de retalhos multicores. Estende sobre as pernas e começa a costurá-la.

Em clara referência à noite que cai, ao encerrar do dia, a AD cita a cor azul na iluminação para situar o espectador quanto ao tempo na narrativa e aos afazeres domésticos do personagem quando coloca um bebê para dormir. Seguindo as orientações do GPAAV, as mudanças na temporalidade expostas através da luz devem ser evidenciadas para que o espectador cego acompanhe a cena em sua demonstração temporal. A luz amarela clareia o foco em Cora, e como citado antes, a iluminação clara deixa prevalecer os afazeres cotidianos sem grandes revelações ou indagações profundas sobre o existir histórico-social de Cora. A luz clara deixa chegar ao espectador a ideia de que tudo está às claras e que os momentos mais reflexivos estão a dar uma pausa. Nesse jogo de claro e escuro, a encenação varia entre ações de maior e menor carga dramática e podemos incitar no espectador cego as emoções que cada tipo de luz provoca ou simplesmente a mudança de dia para a noite, como é o caso da nossa leitura para a AD da cena.

Figura 27: Lembranças de pai e mãe



Fonte: YouTube. Disponível em: https://youtu.be/84FeP_XFPZk.

Sou raiz e vou caminhando sobre minhas raízes tribais.

Música – domínio público (E)

*Desce, desce gatinho
Sai de cima do telhado
Que é pra ver se esta menina
Dorme um sono sossegado
A a a a neném quer naná ...
A a a a a a a a*

...

**Da parte materna, sou mulher goiana descendente de portugueses.
Do Lado paterno, minha metade nordestina, eu um pouco cangaceira.
Daí, Lampião, Maria Bonita, seus cabras e o padrinho Cícero na parede de minha casa, com muito agrado.**

...

Meu pai me trazia nos seus alforjes minha mãe me trazia nos seus secretos embriões.

**Do paterno sou mulher rendeira,
Sentada na esteira
minha perna encolhida, minha perna dobrada,**

minha perna estirada
Minha saia sungada, minha coxa de fora
batendo meus bilros
tecendo, marcando pontos
de uma renda do Norte, uma renda sem fim.

...

minha renda rendendo, dobrada, estirada, enrolada.
Meus sonhos desenrolados
E a dança cantada dos bilros
Trocando, batendo, cantando
Uma dança de sonhos.

Minha ida para São Paulo demorou 14 dias.
Minha volta, 45 anos. E quando eu ia eu já voltava,
a passos de caranguejo, um pra frente, dois pra trás, um pra frente,
dois pra trás...

Espeta o dedo e leva-o à boca. Fica pensativa. Recomeça a costura.

...

Aninha... meio a meio mulher goiana, mulher rendeira. Cangaceira. Doceira.
Quarenta e cinco anos decorridos. Voltei. Ninguém me reconhecia. Nem eu
reconhecia ninguém.

Goiás! Goiás!
Goiás! Sou eu a menina feia da ponte da lapa.
Goiás!!!

**Recolhe a colcha e a guarda na mala. Levanta-se. Com o olhar perdido, corre de um
canto a outro.**

Joga os objetos do interior da mala no chão, num arroubo!

Fecha a mala. Fica parada. Atônita.

Bem devagar, abre a mala e a acaricia.

Vai até os objetos amontoados no chão.

Pega a mesma boneca e roda com ela.

Abraça a boneca ternamente.

Agacha-se, estende a colcha de retalhos no chão.

Empurra os objetos para cima da colcha e se deita sobre esta.

Acha uma trouxinha de pano no meio da bagunça e começa a desembrulhá-la.

**Alegra-se ao encontrar caquinhos de louça. Brinca com eles, de maneira infantil,
esfregando-os nas mãos.**

Larga-os no chão.

Pega um deles, o maior, amarrado a um barbante e coloca-o em volta do pescoço.

Figura 28: Azul pombinho 1



Fonte YouTube. Disponível em: https://youtu.be/84FeP_XFPZk.

Figura 29: Azul pombinho 2



Fonte: YouTube. Disponível em: https://youtu.be/84FeP_XFPZk.

Cora adulta toma a forma de Cora criança no vai e vem temporal da narrativa cênica. Os gestos infantis dão conta dessa metamorfose entre os estados físicos das diferentes idades, e as lembranças de Cora adulta irrompem em intensidades diferentes, e isso precisa ser demonstrado na AD, pois nem sempre tal efeito é perceptível apenas

através da voz da atriz. Tal efeito responde ao que o Guia propõe com o uso do presente do indicativo, que respalda as ações no momento preciso e que usado em frases curtas dá a ideia de velocidade na ação, bem como o uso dos advérbios que dão movimento a ação.

Os caquinhos do prato azul pombinho!

Eu já contei pra vocês a história do prato azul pombinho?

Não? Não? Também não?

Pergunta para os músicos e para a plateia.

...

Sentada no chão, estende um paninho em frente a si e começa a brincar com os caquinhos. Joga um para cima e tenta pegar outro que está no chão. Ora acerta, ora erra.

O prato azul pombinho era um prato muito querido da casa. Remanescente de uma coleção de 92 peças, vinda lá da China. Encomenda de enxoval. Com duas asas onde segurar, oval.

Prato de bom bocado de fios de ovos, de grandes pudins recendendo a cravo, nadando em calda. Todo azul-forte, em fundo claro num meio-relevo.

Às vezes, e só às vezes ia de empréstimo. No dia seguinte voltava conduzido por um velho portador de alta confiança.

Voltava com muito-obrigados e, melhor – cheinho de doces e salgados tornava a relíquia para o relicário que no caso era um velho armário, alto e bem fechado. “Cuidado com o prato azul pombinho” – Dizia minha bisavó cada vez que o punha de lado.

Um dia por azar, sem saber, sem se esperar, por artes do salta-caminho partes do capeta.

Fora do seu lugar, apareceu quebrado, feito em pedaços – sim senhor o prato azul pombinho.

O pessoal da casa se assanhava. Cada qual jurava por si. Achava bons álibis. Se defendia com energia.

Minha bisavó teve aquela coisa (ela sempre tinha aquela coisa em casos tais) sobreveio o flato Arrotando alto, por fim até chorou...

Recolhe os caquinhos e começa a arranjá-los como as peças de um quebra-cabeça.

...

Recolhe todos novamente à trouxinha de pano.

Eu, (emocionada), vendo o pranto de minha bisavó cai no choro (que chorona sempre fui... É que eu ficava lembrando só da princesinha Lui...

...

A princesinha Lui, era minha bisavó quem contava, traduzia com sentimento sem

igual, a lenda oriental contada nos traços, nos desenhos do prato azul pombinho... Eu ouvia com os olhos, com o nariz, com a boca, com todos os sentidos aquela história da princesinha Lui lá da China, muito longe de Goiás que tinha fugido do palácio, um dia com um plebeu do seu agrado e se refugiado num quiosque muito lindo (tava lá no prato) fugia com aquele a quem queria.

Pega a boneca oriental, a abraça, alisa seus cabelos.

Enquanto o velho mandarim – seu pai – consertava, com outro mandarim de nobre casta, o casamento arranjado com a princesinha.

Então o velho mandarim que aparecia no prato decretou a seus criados que incendiasse o quiosque onde se encontravam os fugitivos namorados.

...

Mas um pombinho que também estava lá no alto do prato levava a mensagem da boa ama dando um aviso a sua princesa que fugisse da vingança do velho mandarim. E eles fugiram...

Eu era curiosa para saber o final da história, mas, o resto por mais que pedisse, não contava minha bisavó. Dizia que o resto da história não estava no prato nem constava no relato e dava ponto final.

O certo é que por saber que não ia mais ouvir a história da princesinha Lui, que já morava no meu inconsciente, chorava alto na maior tristeza, comprometendo qualquer tentativa de defesa. De nada valeu minha fraca negativa.

...

Meus antecedentes não eram muito bons com relação a coisas quebradas, nada me abonava já tinha quebrado umas tantas peças de louça: três pratos, uma compoteira de estimação uma tigela, vários pires e a tampa de uma terrina.

E o processo se fez à revelia da ré e com este agravante reuniu-se um conselho de família. E veio a condenação à moda do tempo: uma boa retunda de chineladas...

Ponderou minha bisavó umas tantas atenuantes a meu favor e o castigo foi comutado para outro, bem lembrado, que melhor servisse de exemplo a todos de escarmento e de lição: trazer no pescoço por tempo indeterminado amarrado de um cordão um caco do prato quebrado.

...

No fim, até brincava com o caco pendurado.

...

Mas essa história do prato azul pombinho sempre me traz uma lembrança muito triste... De alguém que não teve a mesma sorte de brincar como eu.

...Era minha bisavó quem contava. Eu pequena, ouvia e chorava. Me parecia eu mesma, a pequena da história.

Fica de joelhos.

Havia na cidade, contemporânea de minha bisavó, uma tal de dona Jesuína, senha apatacada, dona de Teres-Haveres. Sempre encontrada nos velórios, muito solidária

com a morte e com os vivos, ali permanecia invariavelmente até que a os galos amiudassem. Tinha seus escravos de serviço e de aluguel, entre estes a escrava de dentro, de nome Prudência. No completo. Nas medidas exigentes do tempo. Sem preço. Deu a sua sinhá vários crioulos de valor que mais enriqueceram a velha dona. No fim veio aquela que tomaria o nome de Rola, afilhada e alforriada na pia, o que era legal e usado no tempo. Rola teve casamento de capela fechada dizendo sua condição de moça virgem.

Figura 30: Jesuína



Fonte: YouTube. Disponível em: https://youtu.be/84FeP_XFPZk.

Pega a boneca preta e a acaricia.

Não tardou muito por essas e tais razões e sofismas, a se representar hética. Diziam: gálico do marido, certo que depois de várias vomitações de sangue que a levaram, deixou no mundo uma menina que a madrinha batizou também com o seu nome- Jesuína. A pequena um fiapo de gente, veio para os braços da avó, trazida pela Sinhá madrinha.

Filha de mãe hética, débil, franzina, foi espigando devagarinho, imperceptivelmente, mamando no seio fecundo da negra avó que fez nascer seu veio de leite por amor à neta. Certo ia vivendo e crescendo dentro das regras do tempo velho. Nem escrava, nem forra, meio a meio em boa disciplina.

Não era má, Dona Jesuína, antes de boa justiça, madurona, severa, experiente.

Jesuína encostou afinal nos dez anos. Magrinha, grandes olhos de espanto para a vida. Medrosa, obediente, agarrada a sua regalia uma boneca de pano que a madrinha teve a bondade de consentir.

Levanta-se com a boneca no colo.

Em qualquer pequena falta, a ameaça: “olha que eu tomo a boneca...” A menina apertava a bruxa no peito magro e se espiritava.

Tinha algumas obrigações. Varria a casa, apanhava o cisco. Lavava umas tantas peças de louças e aprendia a ler. Tinha nas horas vagas, sua carta de ABC, sentadinha no canto, tomando propósito.

Dormia numa esteirinha nos pés da grande marquesa de sobrecéu armado, da madrinha. Velhos pedaços de forro eram a cobertura.

A obrigação de pela manhã descerrar os tampos da janela, apagar a lamparina de azeite, chegar as chinelas para os pés reumáticos da madrinha, apresentar o urinol para os alívios da vela. Regra certa, imutável, consolidadas, sem variação. Um chamado – Jesuína, a menina de pé, pedindo a benção, praticando obediência.

Aconteceu que um dia a tampa da terrina escapuliu das mãos da menina e escacou. Foi um escarcéu. Dona Jesuína estremeceu em severidades visíveis, e se conteve: “que não fizesse outra...”

Teria, contudo de ser castigada, exemplada: um colar de cacos quebrados no pescoço e a bruxa consumida. Proibido chorar. Assim era e assim foi. Coisas do velho tempo. A cacaria serrilhada, amarrada a espaço num cordão encerado, ficava como humilhante castigo, de que todos se riam até que num longínquo dia-santo alguém se lembrasse de pedir por aquela retirada.

No caso da menina continuava dormia e acordava com o seu colar de pedaços desiguais e serrilhados de jeito à permanência. Tinha nas casas gente afeita a essas artes, elaboravam com simetria e gosto maldoso. Naqueles tempos refastados, qualquer castigo agradava e eram agravados com motes e aprovação convincentes.

Olha com reprovação.

Aconteceu que, naquela noite, Dona Jesuína foi acordada com uns resmungos gemidos, vindos da esteirinha. Ralhou: “aquieta muleca, deixa a gente dormir.”

Tudo aquietou e a noite continuou seu giro no espaço e no tempo. Na alcova, o círculo amarelo da velha lamparina de azeite. Os quadros de santos imóveis nas paredes. Depois novo resmungo, uns gemidinhos, coisa de menor.

De novo, a velha do alto da sua marquesa: “vira de banda menina, isso é pisadeira, não vai mijar na esteira...”

O silêncio se fez. A velha voltou ao sono, acordou nas horas. “Jesuína, Jesuína”. Nada de resposta. Comentou: “pois é, enche o bucho, vem pisadeira, não deixa durmi, e de manhã ferra no sono”.

A lamparina escassa e amarelada em meia claridade. Dona Jesuína desceu a pernas, os pés deram num molhado visguento e frio. – “Pois é enche a barriga e ainda suja na esteira...” Dona Jesuína gritou forte. No silêncio da alcova os santos veneráveis frios, hieráticos. A velha abriu a janela num repelão.

Abaixou, sacudiu a menina. Recuou. A criança estava fria endurecida e morta.

Estende os braços segurando a boneca.

A boneca lhe cai das mãos.

Figura 31: Morte de Jesuína



Fonte: YouTube. Disponível em: https://youtu.be/84FeP_XFPZk.

A AD entra em mais um dos momentos com maior carga dramática da peça, e recorre à semelhança entre a ação e a palavra dita, pois em termos poéticos “a boneca lhe cai das mãos”, lembra o desfalecimento da criança morta e o esvair do sangue. Logo, se dito “a boneca cai no chão”, que seria uma outra opção de escolha, não teria a mesma dimensão poética a que a AD se propôs para este espetáculo. Cabe lembrar que o papel da descrição das ações na AD proporciona emoção, empatia, reconhecimento e identificações por parte do público cego, e não há como, pelo menos nos casos de produtos audiovisuais com características eminentemente dramáticas, deixar passar em branco períodos de beleza, harmonia e poesia. Os momentos poéticos pensados para o espetáculo são de singular sensibilidade, e as ações da atriz deixam isso evidente, chamando seus convidados a se emocionarem em uma simbiose de identificações e reconhecimento. Esse entrelaçamento entre a AD e a cena é capaz de gerar na pessoa cega tais identificações, chamando-a para a emoção suscitada no invólucro teatral.

A esteirinha encharcada. Durante a noite, no sono, uma aresta mais viva de um dos cacos serrilhados tinha cortado uma veiazinha do seu pescoço, e por ali tinha no correr da noite esvaído seu pouco sangue e ela estava enrodilhada, imobilizada para sempre.

Olha para a frente, com olhar perdido.

A notícia correu, as amigas de Dona Jesu vieram e deram pêsames, justificando: foi a mãe que veio buscar a filha.

Foi assim, com o sacrifício da menina Jesuína, desaparecendo em Goiás o castigo exemplar do colar de cacos quebrados no pescoço. Quando chegou a minha vez já era só um caco.

No meu sono de criança, tinha a sensação de uma sombra debruçada sobre mim. Era minha bisavó ajeitando o caco, tirando para fora da coberta.

Não fosse acontecer com Aninha o que acontecera com amenina Jesuína, cria de Dona Jesu.

Cobre a boneca, com cuidado, com a camisola branca de algodão.

Ergue-a.

Parece um anjinho voando.

Anda lentamente até a mala e coloca a boneca no seu interior com cuidado. Com a colcha, faz uma trouxa grande, amarrando todos os objetos juntos.

Ao optarmos pela expressão “parece um anjinho voando”, oferecemos à cena maior poeticidade e movimento. Os gestos performáticos da atriz, sua encenação, enfim, seus movimentos, são assemelhados às palavras usadas pela a AD remetidas à criança da narrativa, evocando a inocência ao nos referirmos a ela no diminutivo. Tal escolha é reforçada também na cultura popular dos sertões, pois quando as criancinhas se vão, falecem, são carinhosamente denominadas de “anjinhos”. Percebam que a todo instante as escolhas são amparadas histórico-socialmente, tal como a narrativa dramática que traz à tona as experiências coletivas, como pressupõe Valentin (2011). No nosso caso, há uma conexão criada entre o espectador, o ator e o audiodescritor, que formam uma cadeia relacional, em que o cenário, a plateia e a AD passam a ser únicos na construção sócio-históricas das identificações, e a divisão entre eles tende a ser apenas uma divisão técnica.

Música – Goiás (Am)

***Goiás minha cidade
Eu sou aquela amorosa
de tuas ruas estreitas
entrando e saindo
umas das outras
Eu sou a menina feia da Ponte da Lapa***

Ergue-se com a trouxa nos ombros.

Percorre toda a cozinha.

Anda devagar até a mala.

Acomoda a trouxa dentro dela, com carinho.

Fecha a mala.

Deita-se sobre ela e a acaricia.

Ergue-se, abre a mala novamente.

Anda em torno dela enquanto fala e a acaricia.

Percebam que a AD dá a dimensão dos sentimentos de Cora para com a mala, suas representações e dos objetos ali colocados e retirados durante todo o espetáculo. As lembranças que a acompanham e os momentos de nostalgia que a narrativa cênica propõe estão, de forma simbólica, guardados na mala. A AD é narrada lentamente acompanhando o passo a passo da cena e sua dramaticidade. Como o tempo entre as falas é bastante generoso, pode-se realçar a cena na narração através das palavras ditas com ênfase em alguns dos verbos e substantivos, alongando-os e dando, assim, um matiz mais melancólico como a cena ressalta.

Seguindo as orientações do Guia, como podemos atestar no Capítulo 1, as descrições são concisas, compostas por frases simples e coordenadas, pois conferem fluidez à narração, proporcionando possíveis experiências estéticas ao espectador cego. Quanto ao desenvolvimento da narração em AD, o GAPAV não possui tópico explicativo tratando do caso, mas levando em consideração a estética do espetáculo e as cenas a narrar, como vimos no Capítulo 1, opta-se por fazê-la de maneira a dialogar com a dramaticidade do que está acontecendo em cena, obedecendo ao ritmo e à cadência propostos.

Figura 32: Histórias de Goiás



Fonte: YouTube. Disponível em: https://youtu.be/84FeP_XFPZk.

Eu era triste, nervosa e feia. Amarela, de rosto empalamado. De pernas moles, caindo à toa. Os que assim me viam – diziam: “Essa menina é o retrato vivo do velho pai doente.”

Tinha medo das estórias que ouvia, então, contar: assombração, lobisomem, mula sem cabeça.

Almas penadas do outro mundo e do capeta.

Tinha as pernas moles e os joelhos sempre machucados, feridos, esfolados. De tanto que caía.

Caía à toa. Caía nos degraus. Caía no lajedo do terreiro. Chorava, importunava. De dentro a casa comandava: “Levanta, moleirona”.

Minhas pernas moles desajudavam. Gritava, gemia. De dentro a casa respondia: “– Levanta, pandorga”.

Caía à toa...nos degraus da escada, no lajeado do terreiro. Chorava. Chamava. Reclamava. De dentro a casa se impacientava: “– Levanta, perna-mole...”

E a moleirona, pandorga, perna-mole se levantava com seu próprio esforço. Meus brinquedos...Coquilhos de palmeira.

Bonecas de pano. Caquinhos de louça. Cavalinhos de forquilha. Viagens infundáveis... Meu mundo imaginário mesclado à realidade.

... Intimidada, diminuída. Incompreendida. Atitudes impostas, falsas, contrafeitas. Repreensões ferinas, humilhantes.

E o medo de falar...

E a certeza de estar sempre errando...

**Aprender a ficar calada.
Menina abobada, ouvindo sem responder.**

...

Eu era triste, nervosa e feia. Chorona. Amarela de rosto empalamado, de pernas moles, caindo à toa.

...

Que trabalho imenso dei à casa para me torcer, retorcer, medir e desmedir. E me fazer tão outra, diferente, do que eu deveria ser.

...

**Ah! Goiás quantas histórias
Tenho pra contar
Quantas histórias tenho pra cantar**

(música)

*Eu sou aquela mulher
que ficou velha
esquecida
nos teus larguinhos e nos teus becos tristes
cantando estórias
fazendo adivinhação
cantando teu passado
cantando teu futuro
Eu sou a menina feia da ponte da Lapa*

...

**Que tenho sido, senão cigarra cantadeira e formiga diligente
Desse longo estio chamado vida...
Minhas lembranças
Meus doces, meus tachos de cobre
Minhas bonecas de pano
Meu vintém de cobre
Maria Grampinho**

...

Meus fantasmas familiares do porão da Casa velha da Ponte

...

**Amo e canto com ternura
A minha terra
Até o errado da minha terra**

**Conto e canto
A estória dos becos
Suspeitos, mal afamados.
Onde família de conceito não passava
E diziam virando a cara “lugar de gatinha”**

Figura 13: Desdém



Fonte: YouTube. Disponível em: https://youtu.be/84FeP_XFPZk.

Gesticula com desdém.

Quero apenas ressaltar mais um exemplo de AD que dialoga com o que foi dito em cena, inserindo uma narração que ressalta o gestual e o estado emocional da personagem Cora ao proferir “...lugar de gatinha”. A AD e a narração devem proporcionar, como já repetido por diversas vezes neste trabalho, essa ponte entre as falas, os gestos e a AD, como foi feito ao usar a palavra “desdém”, lembrando que as significações se dão no limiar de uma tripartite significativa.

**Lugar de gente de pote d’água na cabeça
Gente de pé no chão**

**Becos de mulheres perdidas
Becos de mulheres da vida
Renegadas, confinadas
Nas sombras tristes do beco.**

**Os becos de minha terra têm poesia
E tem dramas
O drama da mulher da vida
Suja, mal sinada
Cabeça raspada
Becos romântico, pecaminosos**

Mexe o doce, coloca um pouquinho na mão e experimenta.

**Beco do Cisco
Beco do Cotovelo**

Beco da Vila rica
Beco do Seminário
Beco do Antônio Gomes
Bequinho da escola
Beco do Calabrote...

Beco do Calabrote... Tá aí! Eu tenho uma história pra contar do Beco do Calabrote. Você conhece o Beco do Calabrote? Já foi no Beco do Calabrote?

Figura 34: “Ah Goiás”



Fonte: YouTube. Disponível em: https://youtu.be/84FeP_XFPZk.

Brinca com a plateia

A AD entra em um momento de consonância com as insinuações feitas e que são jogadas para o reconhecimento da plateia. Os espectadores cegos são interpelados pela AD a fazerem parte da insinuação. A atriz busca chamar a atenção dos espectadores para a história se seguir, provocando risos daqueles que conhecem ou ouviram falar do “beco do calabrote”. A insinuação funciona para a plateia cega quando das risadas do público geral e da AD, que, apesar de curta, diz da brincadeira em cena. Uma das prerrogativas da AD é a de evitar ao máximo a sobreposição das falas em cena, o que ocasionalmente pode acarretar perdas de significados. Porém, tais perdas podem ser recuperadas mais adiante, tanto pelo próprio andamento do espetáculo, que é o nosso caso nesta inserção, quanto por uma nova inserção colocada posteriormente ou mesmo antecipadamente.

Eram elas as senhoras-donas, ali no Beco do Calabrote.

Quem transitasse pelo beco, tivesse cuidado... Passasse quieto e bonzinho. Não se engraçasse nem fizesse cara de pouco. E quem fosse de entrar, empurrasse a porta de dentro, com fala curta e dinheiro pronto. Escândalo de mulher-dama não dava; nunca deu; também, nunca foram levadas, como tantas, para capinar na frente da cadeia. Família de respeito podia passar toda hora, não via nada. Macho, porém, que não se fizesse de besta... Eram donas e autoridade no beco. O beco era delas. E tinham prestígio.

Duas irmãs, morando juntas na mesma casa, de porta e janela aberta aos homens que quisessem entrar; isso a Zóio de Prata. Já a Dondoca, tinha seu homem e era pontual a ele só.

Também eram conhecidas por As Cômodas, na roda da macheza. Minga era durona. Não tretasse com ela, saindo sem deixar a taxa... Um que tentou a rasteira, ela alcançou já fora do beco e deixou sem as calças no meio da rua.

Tinha mesmo um bugalho branco, saltado, e era vesga do outro. Espinhenta, de cabelo sarará, mulatona encorpada, de bacia estreita, peito masculino, de mamilos duros, musculosa; servindo bem no ofício, de fala curta, braço forte, mãos grandes.

Um dia, voltava ela do mercado com um frango na mão, deu de cara com a irmã chorando, de cara amassada e beijo partido. Tinha entrado na peia do amigo – o Izé da Bina – à-toa, ruindade de pingado ordinário.

Dei'stá – disse ela – sai fora e deixa por minha conta.

Óia, vai depená esse frango pra nós na casa da vizinha e só entra quando eu chamá...

Anda de um lado para o outro, nervosa, esfregando a mão no nariz.

Aquieta-se.

Senta-se.

A alusão à AD aqui é feita para ater o público à tensão na narrativa e à tônica dada ao personagem da narrativa de Cora. Suas histórias são contadas com tamanho vigor que a AD não pode deixar passar tais momentos, sabendo se utilizar de uma narração tão vigorosa quanto a ação e a encenação. No Capítulo 2, falo da mensagem a ser passada em que o personagem se transforma diante do público e usa de todas as técnicas de encenação para que consiga trazer mais vida, mais ação e foco ao seu personagem.

Dondoca foi fazer o mandado. Estava ela na casa da vizinha depenando o frango, quando chegou o Izé da Bina, todo mandante, de paletó preto, gravata borboleta, calça engomada.

Entrou no quarto e gritou autoritário pela Dondoca.

Quem apareceu foi a Zóio de Prata, de manga arregaçada e porrete na mão. Atirou-se no mulato com vontade e foi porretada de direita e canhota. Bateu com sustância, sovou com fôlego, quebrou as carnes, moeu bem moído. No fim, jogou fora o cacete e entrou de corpo. Numa boa só barbada deu com o crioulo no chão. Sentou em cima

e esmurrou à vontade.

Quebrou as ventas, partiu dois dentes, entrou no olho... xingou nomes... desses de ouvindo dizer o Antônio Meiaquarta, tipo de rua, rei dos bocas-sujas da cidade: eu sei dois contos e quinhentos de nomes indecentes... Zóio de Prata sabe cinco contos... apanhei dela, bateu em mim... tou descarado, apanhei dela... muié praceada... êta muié sagais.

Depois de ver o cabra mole, estirado, fungando, Zóio de Prata assungou a saia, abriu as pernas...

Figura 35: Zóio de Prata



Fonte: YouTube. Disponível em: https://youtu.be/84FeP_XFPZk.

Levanta um pouco a saia, abre as pernas, solta a saia e dobra-se para trás de tanto rir, debochada! Leva as mãos ao rosto.

Ao se colocar na pausa dramática, a AD antecipa a ação para irromper com a ironia dada ao fato narrado, como citado acima sobre as propostas do GAPAV.

...e mijou na cara de Izé da Bina.

Estava vingada a Dondoca e consolidada a fama das Cômodas.

....

Ah! Goiás!

Goiás tem muitas histórias e eu posso contar, eu vi e vivi muitas delas, eu posso contar.

...

**Mas não se enganem eu sou uma mulher como outra qualquer nasci para escrever,
mas o tempo, as pessoas e fatores outros contramarcaram minha vida de escritora.**

...

Toma um gole d'água.

**Agora, e modéstia parte
Eu sou a velha mais bonita de Goiás**

**Sou velha namoradeira
Namoro a lua
Me dou bem com as estrelas
Tenho segredos com o morro
Que não é de adivinhará**

**Tenho um namorado
Que me espera na rua da machorra
Outro no campo da força**

**Já fui velha quando moça
Bebi água do rio na concha de minha mão**

**Namoro a lua
E ando pescando estrelas**

...

**Ah! Eu venho do século passado
trago comigo
trago comigo todas as vidas**

Para de frente para à plateia, no centro. Gesticula, mas não caminha.

**Vive dentro de mim
Uma cabocla velha
de mau olhado,
Acocorada ao pé do borralho,
Olhando pro fogo.
Benze quebranto.
Bota feitiço
Ogum, orixá
Macumba, terreiro
Ogã, pai-de-santo...
Vive dentro de mim
A lavadeira do Rio Vermelho
Seu cheiro gostoso
D'água e sabão.
Rodilha de pano
Trouxa de roupa
Pedra de anil**

Sua coroa verde de São Caetano

Vive dentro de mim

A mulher cozinheira

Pimenta e cebola

Quitute bem feito

Panela de barro

Taipa de lenha

Cozinha antiga

Toda pretinha

Bem cacheada

De picumã

Pedra pontuda

Cumbuco de coco

Pisando alho-sal

Vive dentro de mim

A mulher do povo

Bem proletária

Bem linguaruda

Desabusada, sem preconceitos

De casca-grossa,

De chinelinha e filharada

Vive dentro de mim

A mulher roceira

Enxerto da terra

Meio casmurra

Trabalhadeira

Madrugadeira

Analfabeta

De pé no chão

Bem parideira

Bem criadeira

Seus doze filhos

Seus vinte netos

Vive dentro de mim

A mulher da vida

Minha irmãzinha...

Tão desprezada Tão murmurada...

Fingindo alegre seu triste fado

Todas as vidas

Dentro de mim

Na minha vida

A vida mera das obscuras

Quisera eu ser dona, mandante da verdade inteira e nua.

Quem dera a mim esse poder, desfaçatez, coragem de dizer verdades.

Figura 36: Doce quase pronto



Fonte: YouTube. Disponível em: https://youtu.be/84FeP_XFPZk.

Vai até a mesa, abre o caderninho e confere a receita. Pega outro punhado de especiarias.

Quebra-as com as mãos.

Caminha lentamente até o tacho de cobre sobre o fogo.

Estende o braço e joga aos poucos sobre o doce, em movimentos leves com a mão. Mexe o doce.

Caminha e faz gestos marcados e duros enquanto fala.

A descrição acompanha exatamente o passo a passo da personagem e reitera as orientações do Guia quanto ao uso de uma linguagem simples entre frases coordenadas e simples usando o presente do indicativo que exprime os movimentos da personagem em cena de forma a conferir o ritmo da cena. A narração também acompanha o ritmo alternando o tom de suave a áspero percebidos nas palavras da AD, como na última inserção “caminha e faz gestos marcados e duros enquanto fala”.

**Quem as tem? Só o louco varrido que perdeu o controle das conveniências.
Conveniências... Conveniência... irmã gêmea do preconceito, encangados os dois,
Puxando a carroça pesada das meias verdades.
...a gente tem medo dos vivos e medo dos mortos Medo da gente mesmo.**

Fiz doces durante vinte anos seguidos

Volta a mexer o doce.

Pega o livro de poemas sobre o aparador.

...

fiz um nome bonito de doceira, minha glória maior

Fiz melhores doces que poemas

**Fiz amigos e fregueses. Escrevi livros e contei estórias.
Verdades e mentiras. Foi o melhor tempo da minha vida.**

**Foi tão cheio e fértil que me fez esquecer a palavra
“Estou cansada”.**

Cansadas talvez

**As mulheres da roça de São Paulo
(não elas nunca se cansam)**

Seu caminhar é lento e seus gestos, leves.

Agora, diferente da ação vigorosa, a AD passa a ter os movimentos da senhora Cora, “tão antiga quanto o Goiás”. Como visto antes, a narração se faz mais lenta, mais “preguiçosa”, dando certa dimensão da troca de intensidade das falas e dos movimentos da personagem. Vale salientar que todo o processo ao qual estamos a nos deparar sempre dependerá do tempo disponível para as inserções da AD e que, a depender desse tempo, pode variar de um minuto a segundos, como é o caso na maioria das inserções. A narração sofrerá os algures do segundo a segundo disponíveis. Logo, a atenção ao tempo deve ser precisa, cirúrgica. No nosso caso, tendo em vista o aspecto presencial, ao vivo, de um espetáculo teatral, a narração da AD sempre será mais maleável quanto à inserção, pois as improvisações e as pausas logradas na performance não obedecem a um tempo cronometrado, preciso, o que proporciona mais liberdade às inclusões e ao ritmo da narração.

**...a lavadeira do Rio vermelho de minha cidade
(tampouco)**

As lavadeiras do rio vermelho de minha cidade

Não cansam nunca

Lavam de dia, passam de noite

Seus sonhos, seus grampinhos

Seu ferro a brasa,

Ali economizando a pobreza até o final.

Uma que certe vez em preceito de fé me disse:

“Graças a Deus Dona Coira, que Deus não

Deixa faltar muito aos pobres...”

Foi tão profundo que fiquei sem entender.

Nunca ouvi da lavadeira a expressão: estou cansada

Elas têm medo, sim seu medo: faltar a freguesa e trouxa para lavar e passar

Cansadas? Nunca!

**Agora eu? Pobre de mim
Sinto que vai se apagando.**

**Embora o tempo muito me tenha ensinado
A não desistir da luta
A recomeçar da derrota
A renunciar pensamentos negativos
Acreditar nos valores humanos
Ser otimista...**

**Eu que ajuntei as pedras
Que vieram sobre mim.
Levantei uma escada muito alt
E no alto subi**

**Eu que
Entre pedras que me esmagavam
Levantei a pedra rude do meu verso**

**Entre pedras
Cresceu a minha poesia**

**Eu sinto que cede em mim
a minha força de mulher de lutar em
Estou cansada...**

**Porque
Tudo que criei e defendi
Nunca deu certo
Nem foi aceito**

Atira o livro ao chão.

Seus gestos são marcados, novamente impacientes.

Como já falamos anteriormente, a AD sempre se propõe a colocar o espectador cego junto à cena e ao personagem. As emoções deflagradas pelas ações e palavras nas cenas têm na AD sua correspondente mais precisa.

**Quando menina
Ouvia sem entender
Quando coisa boa ou ruim
Acontecia com alguém:
Fulano nasceu antes do tempo,
Guardei.**

**Hoje passados todos esses anos
Tantas dificuldades
E refletindo em tudo pensei:**

Nasci antes do tempo

**Alguém me retrucou e disse:
Você Cora, você nasceria sempre
Antes do seu tempo.**

Abaixa-se e pega o livro.

**E as rolinhas do alto das cumeeiras
Cantavam em sinfonia
Porque não voltou...Porque não voltou...**

Figura 37: “Humildade”



Fonte: YouTube. Disponível em: https://youtu.be/84FeP_XFPZk.

Olha ao redor, gira apontando para o alto, como se procurasse algo. Senta-se novamente ao lado da mala. Acende a lamparina na tampa aberta. Retira de dentro da mala o livro grande com a foto de Cora idosa. Olha para ele bem de perto, como se mirasse um espelho. Folheia-o devagar. Abre em uma página e começa a ler.

Fazendo alusão à identificação do personagem com o objeto “foto”, a AD redimensiona Cora velha personagem e lhe dá sua justa personagem viva.

“Humildade” (poema a ser lido)

**Senhor, fizeti com que eu aceite
minha pobreza tal como sempre foi.**

**Que não sinta o que não tenho.
Não lamente o que fodia ter
e se perdeu por caminhos errados
e nunca mais voltou.**

**Dai, Senhor, que minha humildade
seja como a chuva desejada
caindo mansa,
longa noite escura
numa terra sedenta
e num telhado velho.**

**Que eu possa agradecer a Vós,
minha cama estreita,
minhas coisinhas pobres,
minha casa de chão,
pedras e tábuas remontadas.**

**E ter sempre um feixe de lenha
debaixo do meu fogão de taipa,
e acender, eu mesma,
o fogo alegre da minha casa
na manhã de um novo dia que começa.**

Figura 38: Reza final



Fonte: YouTube. Disponível em: https://youtu.be/84FeP_XFPZk.

Fecha o livro. Descansa-o sobre as pernas. Resgata de dentro da mala o véu e cobre com ele sua cabeça e ombros. Pega também o terço e a lamparina. Fecha a mala, equilibra o livro aberto sobre o tampo e acende a pequena lamparina a seu lado,

improvisando um altar a Cora Coralina. Com o terço nas mãos, reza. As luzes se apagam, somente uma luz azul escura destaca Cora e os móveis da cozinha.

Nesse momento chamo a atenção, mais uma vez, para a narração na AD que se destaca ao utilizar de um tom mais calmo, mais tênue, enfim, uma leitura pausada que confere a relevância do momento bucólico vivido, ao final da noite, enquanto as pessoas religiosas rezam e se recolhem para dormir, como é no caso de Cora. O narrador/audiodescritor tem que ter em mente o tempo em que a narração da AD será executada e tentar não sobrepor aos momentos finais da peça. Entretanto, como nos referimos antes, quando não há espaço para a AD, deve-se ponderar os prejuízos que porventura acontecerão no caso de uma sobreposição. No nosso caso, coube-nos a sobreposição pois julgamos não haver prejuízos à apreciação do momento final da peça pois o encerramento do espetáculo se concretizava ao mesmo tempo em que a música, já cantada durante a narrativa cênica, fazia a saída de cena dos personagens ao apagar das luzes.

MÚSICA

**Eu sou aquela mulher
que ficou velha
esquecida
nos teus larguinhos e nos teus becos tristes
cantando estórias
fazendo adivinhação
cantado teu passado
cantando teu futuro
Eu sou a menina feia da ponte da Lapa**

**Da janela da casa velha da ponte
Todo dia de manhã
Tomo a benção do rio.**

MÚSICA

**Rio vermelho, meu avozinho
Dá sua benção pra mim [bis]**

Figura 39: Final da peça



Fonte: YouTube. Disponível em: https://youtu.be/84FeP_XFPZk.

Os músicos se levantam e se posicionam ao lado e atrás de Cora.

Ela permanece sentada, imóvel.

As luzes se apagam.

Só a brasa do fogão está visível.

Luzes se acendem.

O elenco agradece.

As pessoas começam a deixar seus assentos em direção à saída.

No hall do teatro será servido o doce de bananas feito em cena.

O elenco estará presente confraternizando com o público.

Eu sou Charles Teixeira, seu audiodescritor.

A AD encerra suas inserções e orienta os espectadores cegos em direção à saída do teatro, bem como os avisa sobre a confraternização organizada pela produção, deixando-os livres quanto à participação.

Devo salientar que a AD se faz presente até o momento da saída de todos os espectadores cegos, pois somente encerramos de fato quando cada espectador cego estiver fora do ambiente cênico. Nesses momentos, orienta-se a fazer a descrição da saída disponível aos espectadores, se será como na entrada ou se há saídas laterais à esquerda ou à direita, evitando a desorientação das pessoas com deficiência visual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há aproximadamente 10 anos, venho dedicando meu tempo de pesquisador na área da acessibilidade, mais particularmente no âmbito da AD Audiodescrição e suas modalidades. Durante esse tempo, tenho publicado artigos científicos em revistas nacionais que analisam os procedimentos de construção de roteiros de AD para o cinema e televisão, orientado estudantes de graduação interessados em acessibilidade de produtos audiovisuais e participado ativamente das instâncias responsáveis pelo conhecimento, impulso e desenvolvimento de tecnologias assistivas.

A criação do grupo de pesquisa e extensão da UnB “Acesso Livre”, em 2010, passa a ser nosso primeiro passo na direção da formação de pesquisadores e profissionais de AD e de legendadores para surdos e ensurdecidos, com a participação inicial de três professores/pesquisadores da UnB. A iniciativa partiu da Profa. Dra. Soraya Ferreira Alves, que nos reuniu, a Profa. Dra. Helena Vigata e a mim, em interesses comuns na busca de estratégias e parâmetros que fossem capazes de incrementar a atividade de audiodescrever e legendar produtos culturais para as comunidades cegas e surdas/ensurdecidas, possibilitando a esse público específico o acesso livre às manifestações artísticas. Nossas pesquisas foram de suma importância para a elaboração de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) de estudantes de graduação, dissertações de mestrado e na elaboração da tese de doutorado da Profa. Helena Vigata, e nesta tese de doutorado que vos apresento. Nossos esforços também foram decisivos no engajamento de professores/pesquisadores de outras instituições de ensino superior e de representantes da sociedade civil para a elaboração do GPAA junto à Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, sendo um marco nas iniciativas por leis que amparem a acessibilidade de produtos culturais no Brasil.

Minha preocupação inicial para esta pesquisa parte da constatação da existência de poucos trabalhos científicos que tratam da acessibilidade para teatros no que tange a dramaturgia e que enfoquem suas análises sobre o como fazer de um roteiro de AD para peças teatrais. Na maioria dos casos estudados encontrei relatos de experiências de profissionais de AD que também são do meio artístico e que estão familiarizados com o ambiente da dramaturgia, da encenação, enfim, dos processos que atuam na construção de um espetáculo. Destaco dois artigos que são caros para mim, pois além de conhecer os autores de longa data, Leão e Holland, são pesquisas sobre as quais me debrucei para

extrair minhas conjecturas. O trabalho de Leão (2012) creio ter sido o primeiro a sugerir uma AD para o teatro comparando as técnicas cinematográficas e as do teatro, inserindo a nomenclatura teatral em suas análises do espetáculo *A vaca Lélê*. A autora se detém ao seu espetáculo e utiliza-se de sua atividade como atriz para a construção do roteiro de AD, amparando-se nas AD's para o cinema e daí extrai suas escolhas. Entretanto, suas experiências artísticas são preponderantes em suas conjecturas sobre o teatro, deixando um pouco à mercê leitores que não têm conhecimento prévio das técnicas teatrais, carecendo de análises mais destinadas àqueles que se interessam pela profissão de audiodescritores para o teatro. Apesar de não atender a esse leitor específico, suas considerações nos apontam um caminho possível a se seguir quanto à prática da AD e fazem-nos elencar uma metodologia capaz de ser empregada, de forma geral, à construção de roteiros de AD no teatro. Já em Holland (2009), audiodescritor britânico, encontramos as primeiras inquietações sobre a formação de audiodescritores para o teatro, e suas experiências demonstram a escassez de cursos de formação, no Reino Unido, voltados para a AD de teatro. Seu relato, ao mostrar suas inquietações, abriu-me as portas para pensar exatamente sobre a formação destes profissionais para além das teorias, mas unindo as teorias, as técnicas e a experiência no fazer AD de um espetáculo. Tais considerações estão presentes no primeiro capítulo e colocam o leitor a par do que se tem feito no Brasil em termos de pesquisas para o espectador cego. Todo o arcabouço metodológico acerca da confecção de roteiros de AD para o teatro está disponível nas pesquisas feitas e nos mostram os caminhos percorridos pelos autores para chegarem a suas considerações, sejam nos relatos, sejam na proposta educativa sob a perspectiva da AD.

Essas contribuições são de extrema importância para esta pesquisa, pois são o “ponta pé” inicial para minhas conjecturas sobre a elaboração de uma audiodescrição que atente para a estética da obra apresentada ao público cego. Como costume dizer aos meus orientandos de TCC: é a estética da obra que pede pela audiodescrição e é nela que temos que nos ater na confecção de um roteiro de AD.

Minha segunda inquietação advinha da falta de pesquisas que se detivessem mais atentamente sobre as teorias e técnicas aplicadas ao teatro e de que forma todo esse aparato fosse importante, senão essencial, para o desenvolvimento dos conhecimentos do profissional de AD na sua atividade tradutória e na confecção de roteiros de AD para o ambiente teatral. Logo, acredito firmemente que ao fazer um levantamento dos aspectos históricos do teatro desde a Grécia Antiga até nossos dias, colocará a pessoa interessada

diretamente em um passeio pelas conjecturas práticas e teóricas que, para as nossas análises e para a construção do roteiro de AD, mostrada nesta tese, proporcionará maior facilidade e fluidez à tarefa. Cada palco mostrado, cada teoria estudada e cada aspecto técnico foram minunciosamente observados e inseriu-me em um universo até então desconhecido, abrindo as cortinas do mundo teatral e aprofundando minha ideia da importância de tais conhecimentos para as análises e aplicações técnicas de um roteiro de AD que seja mais preciso tecnicamente e mais próximo da estética proposta pelo espetáculo teatral. Stanislavski e Brecht são dois dos mais importantes expoentes pensadores do teatro, e suas ideias e técnicas para a formação de atores e atrizes encontram ressonância nas mais variadas formas de expressão artística apresentadas ao público em geral. Suas contribuições nos fazem pensar no desenvolvimento dos processos de construção de personagens e da encenação, sendo para puro deleite estético do espetáculo ou como para o estalar de consciências críticas. Apesar de encontrarmos nos autores aspectos distintos quanto aos objetivos de um espetáculo, da preparação dos atores, cenários etc., considero que ambos enriquecem minha análise e meu posicionamento quanto à formação de audiodescritores voltados para o teatro. Tendo em vista que os audiodescritores desenvolvem sua atividade de forma a se adequar ao espetáculo proposto, a sua estética e aos objetivos pretendidos pela direção e produção da peça, infiro que essa visão diante do objeto a ser trabalhado é de fundamental importância, pois deve conferir a submissão do roteiro de AD ao espetáculo. Assim sendo, posso destacar que o entendimento dos jogos de cena na preparação do ator, bem como a construção da personagem, a observância da preparação da encenação, a relação do ator com a plateia (quarta parede), insere os audiodescritores no processo como um todo. Saliento aqui que o profissional de AD, se possível for, deve participar ativamente destas preparações, entendendo assim os objetivos intrínsecos construídos para cada personagem e para cada cena. A iluminação desde há muito é considerada como um dos canais abertos para a criação dramática de cenas, logo a constatação de seus efeitos estéticos auxilia as descrições precisas na AD. A ciência da utilização da luz, das cores das luzes, bem como a noção de que focos fechados são concentradores e aproximativos, de que as cores frias e de que as gradações de tons escuros atuam como distanciadores, enfim de que a luz é capaz de sugerir exterioridades, é salutar para o processo de construção de roteiros de AD. Sendo assim, sabendo que a iluminação criadora de dramaticidades no cenário e nas personagens, digo que seus efeitos são pensados também para criar cenários e para incidir sobre o figurino usado pelos atores, o roteiro de AD deve

propor sua descrição de acordo com estas incidências criativas, e ao audiodescritor cabe entender tais prerrogativas para conseguir aplicá-las de forma sensível.

Todo o processo de criação da AD para o teatro, quero reforçar, passa pelo conhecimento profundo da dramaturgia cênica e suas técnicas que atuam diretamente nas escolhas feitas pelo profissional de AD, que, por sua vez, registra em sua descrição os aspectos estéticos imprimidos no espetáculo. Sem esse conhecimento prévio, a AD apresentada pode cair em descrédito por não estar alinhada nem em perfeita harmonia com o espetáculo. Acrescento ainda que o profissional ou os profissionais de AD, conhecedores de tudo que se passa na cena por terem estado presentes na construção da peça, por terem vivenciado todo o processo criativo da direção e dos atores, devem estar presentes desde a estreia do espetáculo e acompanhá-lo em suas apresentações. Em se tratando de espetáculos ao vivo, os audiodescritores devem também estar ao vivo para apresentar a AD, para narrar suas descrições, para acompanhar as possíveis improvisações e/ou os acontecimentos inesperados ou ocasionais dos quais nenhum espetáculo está livre. Cada espetáculo, cada apresentação, é única e singular, impondo a presença do profissional para adaptar sua AD aos imprevistos. Quero com isso enfatizar que todo o processo pelo qual o profissional passou o capacita para atuar ao vivo, sendo praticamente impossível a substituição do audiodescritor momentos antes. Logo, aconselho que os espetáculos devem ter, em sua composição, dois ou mais profissionais de AD trabalhando juntos e que dialoguem entre si para não haver discrepâncias na AD a ser apresentada.

Minha análise da peça *Cora dentro de mim: Fazendo doces e plantando roseiras* foi pensada seguindo todos os pressupostos teóricos e técnicos apresentados nesta tese e seguiu rigorosamente as indicações do GPAA. Apesar de o GPAA ter sido pensado, no tocante à AD, para o cinema, televisão e vídeos, para produtos audiovisuais acabados e registrados em formato fechado, suas indicações e estratégias não são destoantes no que concerne os espetáculos teatrais ao vivo. Entretanto, algumas das proposições não se adequam ao teatro se pensarmos que as apresentações ao vivo sofrem todo tipo de interferência, sejam elas de ordem ocasional ou mesmo ligadas aos improvisos feitos por seus componentes. Logo, a precisão no tempo de entrada e saída da AD e sua delimitação por segundos não é eficaz, tendo em vista as particularidades técnicas da dramaturgia. Desta forma, proponho que a AD seja colocada logo após as falas dos atores, respeitando o tempo de fala de cada personagem e não interferindo na fala subsequente quando for possível. Como tratado no GPAA, as entradas e saídas da AD não devem ser sobrepostas

às falas, exceto quando a AD for de extrema importância para a obra e que sem ela há confusão no entendimento e na fruição. O mesmo ocorre no teatro, a depender dos casos que devem ser observados com atenção, pois sendo o espetáculo teatral uma apresentação ao vivo, *a priori*, não há como prever de ante mão em quais momentos poderão acontecer tais sobreposições. A AD praticada nesta tese flui seguindo a estética da peça e respeita as falas da atriz em suas entradas e saídas, tendo sido pensada exatamente para estender ao público cego as experiências estéticas propostas nas cenas. As mudanças nas cores das luzes e seus efeitos de iluminação são destacados demarcando as mudanças temporais, bem como as mudanças na narrativa cênica. O figurino é descrito conforme sua intenção na construção da personagem que se apresenta, primeiro como uma mulher forte diante das adversidades pelas quais passou e segundo, como representação das mulheres dos sertões brasileiros. As ações da personagem estão presentes na AD acompanhando cada movimento cênico da atriz, pois indicam os momentos de raiva, de tristeza, de alegria, assim como apontam os momentos de ironia e de devaneio. Adotando uma linguagem clara e objetiva, sigo os parâmetros do GPAA e atento em minhas palavras para a consolidação de uma AD mais chegada à poética proposta pela peça, pelos aromas que invadem o espaço teatral, colocando a todos em uma cozinha interiorana para ouvir as histórias, ora jocosas, ora tristes e melancólicas. Esse universo criado no invólucro teatral é apresentado para o público com deficiência visual através da AD que vos apresento, criando uma ponte para a fluidez do espetáculo em cada indivíduo cego e proporcionando, em cada singularidade subjetiva de fruição, o acompanhamento da peça por este público específico. As fotografias dos momentos de cada inserção da AD e as análises vão delineando, para os leitores desta tese, os momentos precisos das ações da atriz no palco e podem ser utilizados como parâmetro para futuros audiodescriptores de teatro.

Atento para os objetivos específicos propostos para esta tese quando das análises feitas para cada inserção de AD colocadas logo após as fotografias e que vão sendo explicadas, escolha a escolha, as possibilidades de tradução às quais os leitores são direcionados.

Enfim, todas as conjecturas, análises e aprendizados advindos das teorias e técnicas teatrais no exercício de audiodescrever a peça *Cora dentro de mim: fazendo doces e plantando roseiras* foram-me de grande importância no que diz respeito ao meu ofício de audiodescriptor, bem como de professor e pesquisador da área de acessibilidade na UnB. Atuando há mais de uma década na área, venho servindo aos meus alunos todo o conhecimento adquirido em cada prática de audiodescrever, em cada nova teoria

desenvolvida, em cada momento de troca de saberes científicos e holísticos que se transmutam em cada fazer profissional. As pesquisas nunca cessam e assim deve ser, pois novas indagações, novos objetos de estudo e novas práticas são o alimento do saber científico dialético ao qual a Universidade deve estar submetida. Sendo desta maneira e tomando este viés como princípio, minhas pesquisas nunca acabam de se desenvolver, nunca são menos importantes que as anteriores e assim venho orientando os trabalhos de TCC's dos formandos em LEA-MSI (Línguas Estrangeiras Aplicadas ao Multilinguismo e à Sociedade da Informação) e de outros estudantes das áreas de Tradução e Pedagogia. O futuro, neste momento, apesar de incerto diante das iniquidades que assolam as políticas públicas para a educação brasileira, oferece-me a oportunidade de prosseguir no caminho escolhido rumo às discussões vindouras, ao novo e às novas análises ancoradas a partir desta tese.

Certamente as contribuições desta tese para o desenvolvimento da prática de AD no teatro, para formação científica de profissionais no âmbito da acessibilidade de produtos culturais, bem como para as indagações que surgirão advindas de novos *corpora* tanto no grupo de pesquisa e extensão “Acesso Livre” quanto de minha entrada em programas de pós-graduação, são de relevância ímpar.

Espero que minhas análises e propostas possam ser capazes de fomentar a curiosidade dos leitores interessados na área, que possam enriquecer novas práticas tradutórias, e sejam eficazes para a formação de audiodescritores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABDO, Evandro Neves; FELICIANO, Cláudia Maria. Cultura: um direito de todos. **Arq. Odontol.**, Belo Horizonte, v. 47, suppl. 2, dez. 2011. Disponível em: http://revodonto.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-09392011000600017&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 25 jan. 2020.
- ALONSO, Katia Morosov. Tecnologias da informação e comunicação e formação de professores: sobre rede e escolas. **Educ. Soc.**, Campinas, v. 29, n. 104, Especial, p. 747-768, out. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/es/v29n104/a0629104.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2020.
- ALVES, Soraya F. **Por um modelo de audiodescrição brasileiro:** um estudo sobre modelos de audiodescrição de filmes de animação. In: VII Congresso Internacional da Abralín, 2011, Curitiba. Anais do VII Congresso Internacional da ABRALIN - Curitiba 2011, 2011. v. 1. p. 4087-4101.
- ALVES, Jefferson; NASCIMENTO, Anna Karolina do. A audiodescrição e a mediação teatral: a palavra e o jogo dialogando com a cena. **Rev. FAEEBA – Ed. e Contemp.**, Salvador, v. 27, n. 51, p. 213-231, jan./abr. 2018.
- ALVES, Soraya Ferreira; TELES, Veryanne Couto; PEREIRA, Tomás Verdi. Propostas para um modelo brasileiro de audiodescrição para deficientes visuais. **Revista Tradução & Comunicação: Revista Brasileira de Tradutores**, n. 22, p. 9-29, 2011. Disponível em: <http://sare.unianhanguera.edu.br/index.php/rtcom/article/view/3158>.
- ALVES, Soraya Ferreira; VIGATA, Helena Alves; TEIXEIRA, Charles R. (org.). **História da pesquisa em acessibilidade audiovisual na UnB**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2018. No prelo.
- ANDAIME. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento472552/andaime>. Acesso em: 21 fev. 2020. Verbetes da Enciclopédia.
- ALVANEZ, Juliana Campos; MORAES, Anita Martins Rodrigues de. A encenação da etnografia em ‘Os papéis do inglês’ e ‘Nove noites’ entre a negação e o boicote. **Abril: Revista do Estudos de Literatura Portuguesa e Africana - NEPA UFF**, ISSN-e 1984-2090, v. 10, n. 21, 2018. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6756153>. Acesso em: 25 jan. 2020.
- ARAÚJO, V. L. S.; FRANCO, E. P. C. (org.) **Tradterm**. São Paulo: Humanitas, 2007.
- ASSIMVIVEMOS. **Festival Internacional de filmes sobre deficiência**. 2020, *on-line*. Disponível em: <http://www.assimvivemos.com.br/2019/pt/noticias/som-uma-coreografia-para-surdos>. Acesso em: 25 jan. 2020.
- AUGUSTO, Maria Helena Oliva. O moderno e o contemporâneo: reflexões sobre os conceitos de indivíduo, tempo e morte. *Tempo Soc.*, São Paulo, v. 6, n. 1-2, jan./dec.

1994. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20701994000100091. Acesso em: 25 jan. 2020.

AUMONT, Jaques. **A imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio César Santoro Campinas, SP: Papirus, 1995.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução de Rogério Luz. São Paulo: Papirus, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BALESTRIN, Patrícia. **Entre-vistas: nós cegos no social**. 2001. 182 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social e Institucional) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.

BARROS, José D'Assunção. História, espaço e tempo – interações necessárias. **VARIA HISTÓRIA**, Belo Horizonte, v. 22, n. 36, p. 460-476, jul./dez. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/vh/v22n36/v22n36a12.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2020.

BATISTA, Cecília Guarniere. Formação de conceitos em crianças cegas: questões teóricas e implicações educacionais. **Revista Psicologia: Teoria e Pesquisa**, Brasília, DF, v. 21, n. 1, p. 7-15, jan-abr. 2005.

BENEDETTI, Jean. **The art of the actor: The essential history of acting, from classical times of the present day**. New York: Taylor & Francis Group. 2007.

BENECKE, Bernd. Audio-description. In: GAMBIER, Y. (ed.) **Meta: Journal de Traducteurs**, v. 49, n. 1, p. 78-80, abr. 2004.

BEZERRA, Antonia Pereira. Verdade na cena, verdade na vida: Boal e Stanislavski. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 2, maio/ago. 2015. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602015000200413. Acesso em: 31 jan. 2020.

BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BOWIE, José Antônio Perez. Sobre teatro de texto y teatro espectáculo. **Las Puertas del Drama**: revista de la Asociación de Autores de Teatro, n. 46, p. 4-4, 2015 (Ejemplar dedicado a: El texto teatral). Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6271923>. Acesso em: 25 jan. 2020.

BRASIL. Portaria nº 310, de 27 de julho de 2006. Aprova a Norma Complementar nº 01/2006 - Recursos de acessibilidade, para pessoas com deficiência, na programação veiculada nos serviços de radiodifusão de sons e imagens e de retransmissão de televisão. **Diário Oficial da União**, Brasília-DF, 28 jul. 2006.

BRASIL, Ministério da Educação. Secretaria de Educação Especial. **Educação Infantil. Saberes e Práticas da Inclusão: Dificuldades de comunicação e sinalização: deficiência visual.** 4. ed. Ministério da Educação - Brasília: MEC, Secretaria de Educação Especial, 2006. 81p.

BRASIL. Ministério da Educação. **Saberes e práticas da inclusão: dificuldades de comunicação e sinalização. Deficiência visual. Educação Infantil.** Brasília: MEC/SEESP; 2004. v. 8.

BRASIL Lei de Diretrizes e Base (LDB nº 9.394/1996). Brasília-DF: Câmara dos Deputados, Coordenação Edições Câmara, 2010.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma história social da mídia: de Gutenberg à internet.** Tradução de Maria Carmelita Pádua Dias. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BRUNO, Marilda Moraes Garcia. **O desenvolvimento integral do portador de deficiência visual.** São Paulo: Newswork, 1993. 144p.

BRUNO, Marilda Moraes Garcia. **Educação infantil: saberes e práticas da inclusão: dificuldades de comunicação sinalização: deficiência visual.** 4. ed. Brasília, DF: MEC, Secretaria de Educação Especial, 2006.

CAMARGO, Roberto Gil. **A sonoplastia no teatro.** Rio de Janeiro: Instituto de Artes Cênicas, 1986.

CAMARGO, Roberto Gill. **Função estética da luz.** São Paulo: Perspectiva, 2012.

CAMARGO, Roberto Abdelnur. **Luz e cena: processos de comunicação coevolutivos.** 2006. 181 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

CARNEIRO, Leonel Martins. A atenção e a cena. **Revista Aspás**, n 1, 2011. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/ata/pos/ppgac/A%20aten%C3%A7%C3%A3o%20e%20a%20cena.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2020.

CARPES, Daiana Stockey; SOSTER, Demétrio de Azeredo. **Manual audiodescrição para produtos jornalísticos laboratoriais impressos.** Santa Cruz do Sul, RS: Editora Catarse Ltda, 2016. Disponível em: http://editoracatarse.com.br/site/2016/11/Manual_de_audiodescri%C3%A7%C3%A3o_para_produtos_jornal%C3%ADsticos_laboratoriais_impresos.pdf. Acesso em: 25 jan. 2020.

CARVALHO, André Sas. MALANGA. Eliana Branco. Cenografia: uma história em construção. **ARTEREVISTA**, v. 1, n. 1, p. 1-25, jan./jun. 2013.

CASTILHO, Jacyan. **Ritmo e dinâmica no espetáculo teatral.** São Paulo: Perspectiva; Salvador, BA: PPGAC/UFBA, 2013.

CASTRO, Leonarda do Vale Feitosa. Tecnologia da informação, governabilidade e democracia. **Revista Controle: Doutrinas e artigos**, v. 11, n. 1, p. 324-329, 2013.

Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6167749>. Acesso em: 25 jan. 2020.

CHATIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Tradução de Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

CERQUEIRA, Amanda Patrycia Coutinho de. Política cultural e trabalho nas artes: o percurso e o lugar do Estado no campo da cultura. **Estud. Av.**, São Paulo, v. 32, n. 92, p. 119-139, abr. 2018. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142018000100119&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 25 jan. 2020.

COHEN, Renato. Pós-teatro: performance, tecnologia e novas arenas de representação. In: Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Florianópolis: ABRACE, 2003. p. 88 e 89.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COLOMBO, Maristela. Modernidade: a construção do sujeito contemporâneo e a sociedade de consumo. **Rev. Bras. Psicodrama**, São Paulo, v. 20, n. 1, p. 25-39, jun. 2012 Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-53932012000100004&lng=pt&nrm=iso. Acessos em: 26 fev. 2020.

CORA, Maria Amelia Jundurian. Políticas públicas culturais no Brasil: dos patrimônios materiais aos imateriais. **Rev. Adm. Pública**, Rio de Janeiro, v. 48, n. 5, p. 1093-1112, out. 2014. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-76122014000500002&lng=en&nrm=iso. Acessos em: 26 fev. 2020.

COSTA, Luis Artur; FONSECA, Tânia Mara Galli. Do contemporâneo: o tempo na história do presente. **Arq. Bras. Psicol.**, Rio de Janeiro, v. 59, n. 2, p. 110-119, dez. 2007. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672007000200002&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 25 jan. 2020.

COSTA, Graciela Pozzobo. Audiodescrição e *voice over* no festival Assim Vivemos. In: MOTTA, Livia Maria Villela de Mello; ROMEU FILHO, Paulo (org.). **Audiodescrição**: transformando imagens em palavras. São Paulo: Secretaria de Estado dos Direitos da Pessoa com Deficiência, 2010. p. 83-92.

COZENDEY, Sabrina Gomes; COSTA, Maria da Piedade Resende da. Utilizando a audiodescrição como um recurso de ensino. **RIEEE – Revista Ibero-Americana de Estudos em Educação**, Araraquara, SP, v. 13, n. 3, p. 1164-1186, jul./set., 2018.

D’ALESSIO, Maria. *Social representations of childhood: an implicit theory of development*. In: DUVEEN, Gerard; LLOYD, Barbara (ed.) **Social representations and the development of knowledge**. Cambridge, UK : Cambridge University Press, 1990. p.70-90.

- DEL NERO, Cyro. **Cenografia, uma breve visita**. São Paulo: Claridade, 2010.
- DESGRANGES, F. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Editora Hucitec. 2003.
- ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Tradução de Uber die Zeit. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- ENUMO, S. R. F.; BATISTA, C. G. Manual de instruções para avaliação do desenvolvimento cognitivo de crianças com deficiência visual. In: ENUMO, S. R. F. (org.). **Avaliação do desenvolvimento de crianças com deficiência visual centrada na inserção escolar**: uma proposta. Relatório de pós-doutorado para CAPES (texto impresso). 1999.
- EVREINOV, Nicolai. **El teatro en la vida**. Buenos Aires: Leviatã, 1956.
- FERNANDES, Janaína de Mello. A enunciação na encenação teatral. **Estudos Semióticos**, São Paulo, n. 2, 2006. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>. Acesso em: 22 fev. 2020.
- FERRACINI, Renato. **Ensaio de atuação**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.
- FERREIRA, Vanessa Alves da Silva; SÁ, Maria Irene da Fonseca e. Big data: estudos de caso. In: VIII ENCONTRO IBÉRICO EDICIC 2017, UNIVERSIDADE DE COIMBRA, 20 a 22 de novembro. Disponível em: <http://sci.uc.pt/eventos/atas/edicic2017.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2020.
- FISCHER-LICHTE, Erika. Transformações. **Urdimento – Revista de estudos em artes cênicas**, Florianópolis, UDESC/CEART, v. 1, n. 9, p. 135-140, 2007.
- FLORY, Alexandre Villibor. Apontamentos sobre a recepção de Bertolt Brecht no Brasil via Anatol Rosenfeld. **Pandaemonium Ger.**, São Paulo, v. 16, n. 22, p. 55-83, dez. 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-88372013000200004&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 25 jan. 2020.
- FRANCO, Eliana Paes Cardoso; SILVA, Manoela Cristina Correia Carvalho da. Audiodescrição: breve passeio histórico. In: MOTTA, Livia Maria Villela de Mello; ROMEU FILHO, Paulo (org.). **Audiodescrição**: transformando imagens em palavras. São Paulo: Secretaria de Estado dos Direitos da Pessoa com Deficiência, 2010. p. 23-42.
- GAGLIARDI, M. **O teatro, a escola e o jovem espectador. Comunicação & Educação**, n. 13, p. 67-72, 1998.
- GATNER, Amanda. **Práticas teatrais contemporâneas**: procedimentos participativos e o espectador no teatro. 2016. 124 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Teatro) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2016.
- GAYOTTO, Lúcia Helena. **Voz, partitura da ação**. São Paulo: Summus, 1997.

GODOY, Elenilton Vieira; SANTOS, Vinício de Macedo. Um olhar sobre a cultura. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v. 30, n. 3, p. 15-41, jul.-set. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/edur/v30n3/v30n3a02.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2020.

GRAZIOLI, Fabiano Tadeu. **Teatro de se ler**: o texto teatral e a formação do leitor. Passo Fundo, RS : Editora UFPS, 2007.

GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?** Tradução de Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GUSMÃO, Henrique Buarque de. O sentido do teatro: contribuições para uma história cultural de programas teatrais contemporâneos. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 28, p. 209-222, jan./jun. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/topoi/v15n28/1518-3319-topoi-15-28-00209.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2020.

GUERRA, Joana Maria Arnaud. **Teatro**: a relação entre o palco e a plateia no âmbito da arquitetura. 2017. 156 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Universidade Lusíada de Lisboa, Lisboa, 2017. Disponível em: http://repositorio.ulusiada.pt/bitstream/11067/2709/1/mia_joana_guerra_dissertacao.pdf. Acesso em: 25 jan. 2020.

GUIA PARA PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS ACESSÍVEIS (GPAA). Brasília-DF: Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, 2016. Disponível em: https://www.camara.gov.br/internet/agencia/pdf/guia_audiovisuais.pdf. Acesso em: 18 fev. 2019.

HAMON, Philippe. **Introduction à l'analyse du descriptif**. Paris : Hachette, 1981.

HOLLAND, Andrew. Audio description in the Theatre and the Visual Arts: Images into Words. In: DÍAZ CINTAS, Jorge. ANDERMAN, Gunilla (ed.). **Audiovisual Translation**: Language Transfer on Screen. London: Palgrave Macmillan, 2009. p. 170-185.

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. Tradução de Izidoro Blikstein. In: _____. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1995, p. 63-86.

JIMÉNEZ HURTADO, Catalina. Una gramática local del guión audiodescrito. Desde la semántica a la pragmática de un nuevo tipo de traducción. In: HURTADO, C. J. (org.). **Traducción y accesibilidad**. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual. Frankfurt AM Main : Peter Lang. p.55-80, 2007.

JIMÉNEZ-HURTADO C. **Un corpus del cine**. Teora y practica de la audiodescripción. Granada: Tragacanto, 2010.

KOSLOFF, Sarah. **Invisible Story Tellers**: Voice-over Narration in American Fiction Film. London: University of California Press, 1988.

KOWZAN, Tadeusz. Os signos no teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, J.; TEIXEIRA COELHO, J.; CARDOSO, Reni Chaves (org.). **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 93-123.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. Ed. Organizada por Lisa Ullman, trad. Anna Maria De Vecchi e Maria Silva Mourão Netto. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LEÃO, Bruna Alves. **Teatro acessível para crianças com deficiência visual: a audiodescrição de *A Vaca Lelé***. 2012. 125 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Linguística Aplicada) – Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades, Fortaleza, 2012.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEOCEOLIN. "SAMSON ET DALILA" - De Camille Saint-Saens. XIII FESTIVAL AMAZONAS DE ÓPERA. Disponível em: https://www.leoceolin.com/sansao_e_dalila. Acesso em: 25 jan. 2020.

LIMA, Elizabeth Araújo *et al.* Interface arte, saúde e cultura: um campo transversal de saberes e práticas. **Interface - Comunicação, Saúde, Educação [on-line]**, v. 19, n. 55, p. 1019-1022, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1807-57622015.0680>. Acesso em: 25 jan. 2020.

LIMA, Francisco José de; LIMA, Rosângela A. Ferreira; SILVA, José Aparecido da. A preeminência da visão: crença, filosofia, ciência e o cego. **Arquivos Brasileiros de Psicologia Aplicada**, Rio de Janeiro, v. 52, n. 10, p. 51-61, 2000.

LIMA, José. O direito das crianças com deficiência visual à audiodescrição. **Revista Brasileira de Tradução Visual**, v. 3. 2010.

LIMA, Maria de Fátima Monte. Repensando a universidade e as tecnologias da informação e da comunicação. **Pedagógica: Revista do programa de Pós-graduação em Educação (PPGE)**, v. 13, n. 27, p. 49-76, 2011. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5611572>. Acesso em: 25 jan. 2020.

LOPES, Fernando Augusto Silva. Mídia, arte e tecnologia: uma reflexão contemporânea. **Comunicação e Sociedade**, Braga, v. 31, p. 287-298, jun. 2017. Disponível em: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2183-35752017000100010&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 25 jan. 2020.

LORETO, Myrna Sueli da Silva; PACHECO, Flávia Lopes. A inserção da lógica de mercado no campo cultural: a relação entre as instituições bancárias e a cultura em Recife. **Cad. EBAPE.BR**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 4, p. 1-14, dez. 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1679-39512007000400011&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 25 jan. 2020.

LUCERGA REVUELTA, Rosa María *et al.* **Juego simbólico y deficiência visual**. Madrid: ONCE, 1992. 180p

MAGALDI, Sábado. **Iniciação ao teatro**. 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 1986.

MAIA, João Domingues. **Literatura: textos e técnicas**. São Paulo: Ática, 1995.

MARTINS, Fernando. **Teatro, técnica, desejo**: aproximação ao conceito de personagem. 2011. 146 f. Dissertação (Mestrado em Artes) –Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

MARTINS, Moisés de Lemos. A comunicação e a informação na cultura. **Maremagnum**: publicación galega sobre os trastornos do espectro autista, n. 23, p. 33-40, 2019 (Ejemplar dedicado a: Cultura e autismo). Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7167106>. Acesso em: 25 jan. 2020.

MASSARANI, Sandro. **Ficha de personagem**, 2020. Disponível em: http://www.massarani.com.br/index_html_files/FICHA_DE_PERSONAGEM.pdf. Acesso em: 13 jun. 2020.

MAZZOTTA, Marcos José da Silveira Mazzotta; D'ANTINO, Maria Eloísa Famá D'Antino. Inclusão social de pessoas com deficiências e necessidades especiais: cultura, educação e lazer. **Saúde Soc.**, São Paulo, v. 20, n. 2, p. 377-389, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.org/pdf/sausoc/2011.v20n2/377-389/pt>. Acesso em: 25 jan. 2020.

MIANES, Felipe Leão. **Audiodescrição como ferramenta pedagógica de ensino e aprendizagem**. ANPED, 2016. Disponível em: http://www.anpedsul2016.ufpr.br/portal/wp-content/uploads/2015/11/EIXO6_FELIPE-LE%C3%83O-MIANES.pdf. Acesso em: 25 jan. 2020.

MIANES, Felipe Leão. Apresentação. In: CARPES, Daiana Stockey; SOSTER, Demétrio de Azeredo. **Manual audiodescrição para produtos jornalísticos laboratoriais impressos**. Santa Cruz do Sul, RS: Editora Catarse Ltda, 2016. Disponível em: http://editoracatarse.com.br/site/2016/11/Manual_de_audiodescri%C3%A7%C3%A3o_para_produtos_jornal%C3%ADsticos_laboratoriais_impressos.pdf. Acesso em: 25 jan. 2020.

MIRANDA, Juliana Lourenço *et.al.* Teatro e a escola: funções, importância e práticas. Revista **CEPPG**, n. 20-1, p. 172-181, 2009.

MOHOLY-NAGY, Laszlo. El teatro total es el teatro del futuro. **Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes**, n. 15, p. 13-15, 2010. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4248931>. Acesso em: 25 jan. 2020.

MOTTA, Livia Maria Villela de Mello. Sérgio. Resenha: Ismail Xavier, **O olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues. São Paulo, Cosac & Naify, 2003, 384 p. **Tempo Social**, USP, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ts/v16n1/v16n1res3.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2020.

MOTTA, Livia Maria Villela de Mello. **A audiodescrição vai à ópera**. In: MOTTA, Livia Maria Villela de Mello; ROMEU FILHO, Paulo (org.). Audiodescrição: Transformando Imagens em Palavras. São Paulo: São Paulo: Secretaria de Estado dos Direitos da Pessoa com Deficiência, 2010. p. 83-92.

MOTTA, Livia Maria Villela de Mello. **Audiodescrição na escola**: abrindo caminhos para leitura de mundo. São Paulo: Pontes, 2016.

NASCIMENTO, Anna Karolina Alves do. **Audiodescrição e mediação teatral**: o processo de acessibilidade do espetáculo *De janelas e luas*. 2017. 167 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017.

NAVES, Sylvia Bahiense *et al.* (org.). **Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis**. Brasília, DF: Ministério da Cultura. Secretaria do Audiovisual, agosto de 2016.

NÓBREGA, Andreza. **Caminhos para inclusão**: uma reflexão sobre a audiodescrição no teatro infanto-juvenil. 2012. 243 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017

OLIVA-AUGUSTO, Maria Helena. Tempo, indivíduo e vida social. **Cienc. Cult.**, São Paulo, v. 54, n. 2, p. 30-33, out. 2002. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252002000200025&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 25 jan. 2020.

OLIVEIRA, Edson Santos de. A encenação ficcional da perversão em Machado de Assis uma leitura do conto “A causa secreta”. **Reverso**, v. 28, n. 53, p. 113-118, 2006. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5442595>. Acesso em: 25 jan. 2020.

OLIVEIRA, Erika Cecilia Soares; ARAUJO, Maria de Fatima. Aproximações do teatro do oprimido com a psicologia e o psicodrama. **PSICOLOGIA: CIÊNCIA E PROFISSÃO**, v. 32, n. 2, p. 340-355, 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/pcp/v32n2/v32n2a06.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2020.

OLIVEIRA, André (adap.) A cegueira congênita e o desenvolvimento infantil. **Benjamin Constant**, Rio de Janeiro, n. 4, p. 3-5, set. 1996

OPAZO, Úrsula Pilar San Cristóbal. ¿Acción, puesta en escena, evento o construcción audiovisual? Una breve introducción al concepto de performance en humanidades y en música. **Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas**, Ejemplar dedicado a: Sexualidad y Género, v. 13, n. 1, p. 207-231, 2018. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6268430>. Acesso em: 25 jan. 2020.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. Perspectiva: São Paulo, 1999.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, teatro-dança, cinema. 2. ed. Tradução de Sérgio Sávia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PAYÁ, Maria Pérez. La audiodescripción : traduciendo el lenguaje de las cámaras. In : HURTADO, Catalina Jiménez (ed.). **Traducción y accesibilidad**. Frankfurt: Peter Lang, 2007.

PEREIRA, Audrey Vidal; OLIVEIRA, Simone Santos; ROTENBERG, Lucia. A autoconfrontação com o próprio tempo como perspectiva analítica no estudo das

relações entre o tempo e a saúde. **Ciênc. Saúde Colet.**, v. 23, n. 7, jul. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.org/article/csc/2018.v23n7/2393-2402/>. Acesso em: 25 jan. 2020.

PEREIRA, Henrique Garcia. Sobre a conceptualização contemporânea do “espaço” na cultura ocidental. **Finisterra**, Lisboa, n. 100, p. 55-66, dez. 2015. Disponível em http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0430-50272015000200006&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 25 jan. 2020.

PINTO, Mayra. Reflexão & encenação em filosofia e conversa de botequim, de Noel Rosa. **Recorte**, v. 9, n. 2, 2012. Disponível em <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4791964>. Acesso em: 02 jan. 2020.

PILBROW, Richard. **Stage Lighting Design: The Art, the Craft, the Life**. New York: Design Press, 2002.

POSADAS, Gala Rodrigues. La audiodescripción: parámetros de cohesión. In: HURTADO, Catalina Jiménez (org.). **Traducción y accesibilidad**. Frankfurt: Peter Lang, 2007.

RAMOS, Ana Carolina. **Ser e não ser: a caracterização cênica como instrumento de criação**, 2009. Disponível em: https://www.macunaima.com.br/cadernos/caderno_10/caderno_10_dossie09.pdf. Acesso em: 12 jun. 2020.

RAMOS, Luiz Fernando. **O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena**. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999.

ROMEUFILHO, Paulo. Políticas públicas de acessibilidade para pessoas com deficiência: audiodescrição na televisão brasileira. In: MOTTA, Livia Maria Villela de Mello; ROMEUFILHO, Paulo (org.). **Audiodescrição: transformando imagens em palavras**. São Paulo: Secretaria de Estado dos Direitos da Pessoa com Deficiência, 2010. p. 43-66.

ROSSINI, Elcio. Cenografia no teatro e nos espaços expositivos: uma abordagem além da representação. **TransInformação**, Campinas, v. 24, n. 3, p. 157-164, set./dez. 2012.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico S/A, 1965.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antônio *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Lire le théâtre contemporain**. Paris: Armand Colin, 2005.

SAIDEL, Henrique; SAIDEL, Giorgia Barbosa da Conceição. **Fundamentos da cena: considerações estético-políticas sobre teatro**. Guarapuava, PR: Ed. da Unicentro, 2011. Disponível em:

<http://repositorio.unicentro.br:8080/jspui/bitstream/123456789/903/5/FUNDAMENTO%20DA%20CENA%20-%20CONSIDERA%20C3%87%20C3%95ES%20EST%20C3%89TICO%20POL%20C3%8DTI%20CAS%20SOBRE%20TEATRO.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2019.

SALWAY, A. A corpus-based analysis of audiodescription. In: DÍAZ CINTAS, J; ORERO, P.; REMAEL, A. **Media for All**. Amsterdam; New York: Routledge, 2007. p. 151-174.

SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes do pensamento e da linguagem**: sonora, visual, verbal. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2005.

SANTIN, Sylvia ; SIMMONS, Joyce Nesker. Problemas das crianças portadoras de deficiência visual congênita na construção da realidade. **Benjamin Constant**, Rio de Janeiro, n. 16, ago. 2000. Disponível em: http://www.ibcnet.org.br/Paginas/meios_rbc.html. Acesso em: 15 fev. 2014.

SANTORO, Fernando. Como anistiar o poeta exilado por Sócrates? **Anais de Filosofia Clássica**, v. 2, n. 4, 2008.

SANTOS, Milton. O tempo nas cidades. **Cienc. Cult.**, São Paulo, v. 54, n. 2, out./dez. 2002. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252002000200020. Acesso em: 25 jan. 2020.

SANTOS, Camila Borges dos; LORENZONI, Cândice Moura; NUNES, Lúcia de Fátima Royes. **Jogo teatral**. Santa Maria, UFSM, 2018. Disponível em: https://www.ufsm.br/orgaos-suplementares/nte/wp-content/uploads/sites/358/2019/06/Jogo-Teatral_Finalizado_ISBN.pdf. Acesso em: 25 jan. 2020.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Palavra e imagem**: memória e cultura. Chapecó, SC: Argos, 2006.

SERNA, Assumpta. **O trabalho do actor de cinema**. Avanca: Edição Cine-Clube de Avanca, 1999. [título original: **El trabajo del actor de cine**].

SERRAT, Bárbara Suassuna Bent Valeixo Mont. **Iluminação cênica como elemento modificador dos espetáculos**: seus efeitos sobre os objetos de cena. 2006. 86 f. Dissertação (Mestrado em Ciências em Arquitetura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp021487.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2020.

SILVA, Amábilis de Jesus da. O figurino como elo entre linguagens. In: ANAIS DO II CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS. Salvador: ABRACE, 2002. p. 847-852.

SILVA, Amábilis de Jesus da. **Figurino-penetrante**. In: ANAIS DO VI CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – Memória Digital Abrace, 2011.

SILVA, Suéllen Rodrigues Ramos da; MOUSINHO, Luiz Antonio. Um olhar sobre Elena: a encenação que se desdobra. **DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário**, n. 19, p. 5-21, 2016. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5470309>. Acesso em: 03 fev. 2020.

SIMONETTI, Alpha Condeixa. Por uma semiótica da encenação teatral. **Estudos Semióticos**, v. 9, n. 2, dez. 2013.

SIMÕES, Cibele Forjaz. **A luz da linguagem**: a iluminação cênica: de instrumento da visibilidade a *scriptura* do visível. 2013. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

SNYDER, Joel. Audiodescription – the visual made verbal. In: CINTAS, Jorge Díaz. (ed.). **The Didactics of Audiovisual Translation**. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2008.

SOUZA, Lucas Henrique de. Desvios pela memória: o trauma e a *mise-en-scène* no cinema documentário latino-americano contemporâneo. **DOC On-line**, n. 26, *www.doc.ubi.pt*, p. 107-118, nov. 2019. Disponível em : <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7167091>. Acesso em: 25 jan. 2020.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. 18. ed. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. 19. ed. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. 25. ed Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

STOER, STEPHEN R.; MAGALHÃES, António M. Educação, conhecimento e sociedade em rede. **Educ. Soc.**, Campinas, v. 24, n. 85, p. 1179-1202, dez. 2003. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252002000200020. Acesso em: 25 jan. 2020.

TAVARES, Gilead Marchezi; ARAÚJO, Vivianni Barcellos de. A relação ator-palco-plateia: um estudo da aprendizagem do devir-consciente no teatro. **Psicologia: Teoria e Prática**, v. 13, n. 3, p. 194-205, 2011. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/ptp/v13n3/v13n3a15.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2020.

TAVARES, Lat. **A depressão como "mal-estar" contemporâneo**: medicalização e (ex)-sistência do sujeito depressivo [*on-line*]. São Paulo: Editora UNESP/Cultura Acadêmica, 2010. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/j42t3/pdf/tavares-9788579831003-02.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2020.

TEIXEIRA, Charles Rocha. **Tradução e ideologia**: uma análise da adaptação de *Le silence de la mer* e *Ce jour-là* para a televisão. 2009. 132 f. Dissertação (Mestrado em Lingüística Aplicada) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2009.

TEIXEIRA, Charles; FIORI, Sofia; CARVALHO, Bárbara. **Filmes infantis audiodescritos no Brasil**: uma análise dos filmes a *Turma da Mônica 2* e *Hotel Transilvânia*. **Revista Tradução e Comunicação**, n. 13, 2013. Disponível em: <http://sare.anhanguera.com/index.php/rtcom/issue/current/showToc>.

THOMAZ, Suzana. Teatralidade, entre teorias e práticas: um olhar sobre a abordagem do Théâtre du Soleil. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 309-330, maio/ago. 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/rbep/v6n2/pt_2237-2660-rbep-6-02-00309.pdf. Acesso em: 25 jan. 2020.

TRAGTENBERG, Lívio. **Música de cena**. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 1999. (Signos/Música).

TRANSLATING TODAY MAGAZINE. v. 4, jul. 2005.

TONELLI, Maria José. Sentidos do tempo e do tempo de trabalho na vida cotidiana. **o&s**, v. 15, n. 45, abr./jun. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/osoc/v15n45/v15n45a16.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2020.

UERN. **Dinâmicas (exercícios de grupo) para teatro**, 2008. Disponível em: [http://www.uern.br/controldepaginas/Conte%C3%BAdo%20para%20M%C3%B3dulo/arquivos/2208dinamicas_\(exercicios_de_grupo\)_para_teatro.pdf](http://www.uern.br/controldepaginas/Conte%C3%BAdo%20para%20M%C3%B3dulo/arquivos/2208dinamicas_(exercicios_de_grupo)_para_teatro.pdf). Acesso em: 25 jan. 2020.

UNICAMP. **Introdução e iluminação para vídeo e TV**, [s. d]. Disponível em: <https://unicidesign.files.wordpress.com/2012/10/iluminac3a7c3a3o-de-estc3badio.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2020.

UNIDESIGN. **Iluminação**, 2012, *on-line*. Disponível em: <https://hosting.iar.unicamp.br/lab/luz/introluztv.pdf>. Acesso em: 23 fev. 2020.

VALENTINI, Valentina. Teatro épico y nuevo teatro. **Estudis Escènics**: quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, ISSN-e 2385-362X, ISSN 0212-3819, n. 38, p. 294-310, 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/rbep/v6n2/pt_2237-2660-rbep-6-02-00309.pdf. Acesso em: 25 jan. 2020.

VASCONCELOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. Porto Alegre: L&P, 1987.

VIEIRA, Paulo André de Melo; LIMA, Francisco José de. A teoria na prática: audiodescrição, uma inovação no material didático. **Revista Brasileira de Tradução Visual**, v. 2, ed. 2, 2010.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.