

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

PATRÍCIA GOMES DE ALMEIDA

**MEDIAÇÃO AUDIODESCRITIVA E PERCURSOS NARRATIVOS
EM SHARASÔJU, DE NAOMI KAWASE**



Juiz de Fora

2024

Patrícia Gomes de Almeida

Mediação audiodescritiva e percursos narrativos em Sharasōju, de Naomi Kawase

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora para obtenção do título de mestre no Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, na linha de pesquisa Cinema e Audiovisual. Orientadora: Prof. Dr.^a Patrícia Ferreira Moreno. Área de concentração: teorias e processos poéticos interdisciplinares

Juiz de Fora

2024

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Almeida, Patrícia Gomes de .

Mediação audiodescritiva e percursos narrativos em Sharasaju, de Naomi Kawase / Patrícia Gomes de Almeida. -- 2024.

123 p. : il.

Orientador: Patrícia Ferreira Moreno

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2024.

1. análise fílmica. 2. pacto audiodescritivo. 3. cinema feminino japonês . 4. câmera personificada. 5. realismo fluidificado. I. Moreno, Patrícia Ferreira, orient. II. Título.

Patrícia Gomes de Almeida

Mediação audiodescritiva e percursos narrativos em Sharasōju, de Naomi Kawase

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares.

Aprovada em 30 de setembro de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª Patrícia Ferreira Moreno - Orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora

Profª Drª Marta Cardoso Castello Branco Garzon

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Tomyo Costa Ito

Universidade de São Paulo - USP

Juiz de Fora, 25/09/2024.



Documento assinado eletronicamente por **Patricia Ferreira Moreno Christofolletti, Professor(a)**, em 10/10/2024, às 10:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marta Cardoso Castello Branco Garzon, Professor(a)**, em 10/10/2024, às 16:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Tomyo Costa Ito, Usuário Externo**, em 11/10/2024, às 16:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2004889** e o código CRC **D8487EFA**.

*À memória de Divina, irmã que passou rapidamente por essa terra.
À minha amiga Cida Leite, que reza comigo e me inspira a encontrar os melhores percursos.*

Menino do Espelho Partido

Tem gente que parte um espelho e sofre
Tem gente que sobrepõe a dor com a morte
 Tem gente que encara a morte
 E tem gente que espelha a vida

Tem gente que existe para espelhar a sorte
E tem gente mais menino desprendido
 Do que um reflexo perdido

(Vendo Pão & Água, 2010)

NOTAS DE RECONHECIMENTO

Sob a proteção dos Orixás e acolhimento das bondosas e sábias entidades de nossa Umbanda Sagrada, agradeço por cada alinhavo desta dissertação e pela oportunidade de me tornar mestra. Aos meus saudosos pais, Maria e Sebastião. Sem a generosidade e a grandeza deles, hoje eu não estaria aqui. E por estar aqui, com os olhos em condições de enxergar, com as mãos a tecer letras e sons, e pela oportunidade de declamar, também agradeço.

A todas as pessoas que abriram *percursos* para mim nos estudos e na vida. Meu reconhecimento especial ao meu irmão Júnior, que me levava para assistir filmes nas saudosas salas de cinema de Juiz de Fora.

Às pioneiras da arte cinematográfica e da audiodescrição. Destaco a importância de Cida Leite enquanto profissional da audiodescrição, indicação não menos generosa de Georgea Rodrigues. Pois, a partir de trabalhos feitos com Cida que a ideia desta pesquisa surgiu. Com muito de seu zelo e a dedicação do também consultor Jairo Jardim, esta *mediação audiodescritiva* se concretizou.

Um profundo agradecimento à orientadora Patrícia Moreno, que acreditou na potencialidade de nós mulheres, realizadoras artistas, sobretudo, à própria diretora Naomi Kawase, que através de sua sensibilidade, primor e força dentro da história do cinema japonês, proporciona a esta pesquisa, rico material.

Ao amigo e professor Tomyo Costa Ito, por seu olhar sensível e sincero. E sobretudo, por suas observações precisas e enriquecedoras, mais do que agradeço. Reconheço!

À professora Marta Castello Branco, por sua humanidade, pelo carinho indescritível e pelo seu modo de ensinar tão generoso a nós, simples alunas e alunos.

Aos professores Christian Pelegrini, Luiz Carlos Oliveira Junior, Alessandra Brum, Elisabeth Murilo e Renata Zago. E demais membros do corpo docente do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens - PPGACL, da Universidade Federal de Juiz de Fora. Por receberem esta pesquisa e pelo compartilhamento de tantos conhecimentos no campo das Artes e dos processos poéticos interdisciplinares.

Às colegas e aos colegas do programa, pelas trocas e amizades iniciadas ainda em tempos de pandemia e que ainda propagam reflexões. Considero de total relevância também as duas disciplinas que cursei na Pós-graduação em História, em especial, às aulas da professora Maraliz Christo, que muito me inspira.

Às boas energias deixadas para permear o caminhar de cada dia. Às secretárias do curso, Flaviana e Lara. Sem vocês, não chegaria nem no primeiro degrau desse mestrado.

Como egressa do curso de Comunicação Social, com habilitação em Rádio e Televisão, reconheço que foi lá que esse estudo começou a ser germinado. Seja na teoria ou na prática, ou por esta escolha que me colocou no campo audiovisual. Evidencio, também, que não haveria encontrado as pontes entre as diferentes áreas do conhecimento se não houvesse feito a Especialização em Artes, Cultura e Linguagens e a Especialização em Audiodescrição. Sou muito grata, principalmente aos que lançaram desafios e apontaram obstáculos, que busquei encarar como exercícios de transformação.

Além destas relevantes bases, não há como deixar de citar algumas influências e intervenções nominais que impulsionam esta pesquisa: da professora Cristiana Mello Cerchiarri, que me orientou no Trabalho de Conclusão de Curso em Audiodescrição. Agradeço aos colegas e professores que perceberam em mim potencial para trabalhar com audiodescrição, em especial, à brilhante colega Luciene Fernandes.

Agradeço também a Fludualdo de Paula e a Felipe Mianes, consultores que contribuíram no início do projeto. A tantos outros que comigo costuraram diversos roteiros de audiodescrição, em especial, Girleia Jardim e Manoel Negraes. Ao casal Vilma e Vanderly, por plantarem amor todos os dias.

Aos que emprestaram suas vozes para que as legendas pudessem chegar aos ouvidos dos espectadores na versão audiodescrita. Ao querido sobrinho Hugo Ribeiro, que buscou respostas para as minhas indagações referentes ao idioma japonês.

Agradeço ao Aleques Eiterer, integrante do *Grupo de Cinéfilos e Produtores Culturais Luzes da Cidade*, que desde nossa juventude tem sido um grande amigo e parceiro. Com todo o seu desprendimento, foi quem me confiou uma câmera de vídeo pouco tempo depois que me formei. E é bonito ver sua determinação em incentivar inúmeras pessoas a fazer cinema.

Às minhas irmãs, aos meus irmãos, às cunhadas e aos cunhados. À prima Neila. À amiga Ana Paula Lenz. Todos grandes apoiadores desta minha jornada como pesquisadora.

Ao meu amado companheiro de caminhos, inéditos ou não, Thiago Wierman. Por todo amor e ternura que me dedicas.

Aos meus amados filhos, Helena e Daniel. Certamente, vocês são meus tesouros abençoados. E espero conseguir deixar ao menos um pouco de aprendizado deste mundo para vocês.

Ao sentimento de ausência que por tanto tempo me acompanhou e que hoje, mora em algum lugar, não mais no meu coração. Que novos percursos se abram a partir desta *mediação audiodescritiva*. Por hora, agradeço!

[...] comecei a pensar o que era cinema para mim. Então, eu soube da existência de pessoas que faziam um trabalho denominado de produção de audioguias. Essas pessoas, além de produzir, procuram compreender o cinema. (Naomi Kawase)

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo analisar o filme *Sharasōju* (2003), da diretora contemporânea japonesa Naomi Kawase, por meio do processo de construção do roteiro de audiodescrição da obra. Este método de estudo se baseia na estreita relação entre a análise fílmica e a produção do roteiro de audiodescrição de um filme. Destaca o trabalho em *duo* de audiodescritores roteiristas (videntes) e consultores (profissionais audiodescritores com deficiência visual). Neste exercício de ampliação do acesso à linguagem cinematográfica, a mediação audiodescritiva expõe percursos narrativos e provoca uma experiência subjetiva para além do paradigma oculocêntrico. Esta pesquisa também reforça a representatividade feminina nas artes e expõe a identificação da pesquisadora com a cinematografia de Kawase. A escolha desafiadora de *Sharasōju* como objeto de análise é justificada pelo exercício de elaboração de novos conceitos, como o de um *realismo fluidificado* e para reafirmar a relevância da obra no panorama do cinema contemporâneo, especialmente como exemplo de *cinema de fluxo*. No campo das linguagens e da audiodescrição, tem como embasamento teórico: Flusser; Motta; Mayer; Snyder; Tavares; Menezes; dentre outros. No campo do cinema: Bordwell e Thompson; Elsaesser e Hagener; Maia e Mourão; Mello; Oliveira Jr.; Novielli; Maciel; Martin; Machado.

Palavras-chave: análise fílmica; pacto audiodescritivo; cinema feminino japonês; câmera personificada; realismo fluidificado.

ABSTRACT

This research aims to analyze the film *Sharasōju* (2003), by contemporary Japanese director Naomi Kawase, through the process of constructing the audio description script for the work. This study method is based on the close relationship between film analysis and the production of the film's audio description script. It highlights the pact work of a duo audio describer scripters (seer) and consultants (visually impaired audio describers professionals). In this exercise of expanding access to cinematographic language, audio descriptive mediation exposes narrative paths and provokes a subjective experience beyond the oculo-centric paradigm. This research also reinforces female representation in the arts and exposes the researcher's identification with Kawase's cinematography. The challenging choice of *Sharasōju* as the object of analysis is justified by the exercise of developing new concepts, such as fluidificated realism, and to reaffirm the relevance of the work in the panorama of contemporary cinema, especially as an example of cinema of flux. In the field of languages and audio description, it is based on: Flusser; Motta; Mayer; Snyder; Tavares; Menezes; among others. In the field of cinema, it is based on: Bordwell and Thompson; Elsaesser and Hagener; Maia and Mourão; Mello; Oliveira Jr.; Novielli; Maciel; Martin; Machado.

Keywords: film analysis; audio descriptive pact; japanese female cinema; personified camera; fluidificated realism.

Lista de figuras

Figura 1 - Cena de um filme colorido à mão por coloristas mulheres.....	17
Figura 2 - Alice Guy-Blaché.....	18
Figura 3 - Dorothy Arzner.	19
Figura 4 - Frames do filme <i>Touro Indomável. Cenas no ringue</i>	20
Figura 5 – Frames do filme <i>Touro Indomável. Cena com mulher</i>	21
Figura 6 - Cena do filme <i>Guerra ao Terror</i>	22
Figura 7 - Cena do Filme <i>A Hora da Estrela</i>	23
Figura 8 - Cena de <i>Em seus braços</i> , de Naomi Kawase.	24
Figura 9 - Frames do filme <i>O Fruto do Paraíso</i>	25
Figura 10 - <i>La Fornarina</i> , de Rafael Sanzio.	26
Figura 11 - Frame do filme <i>Poemas do Camboja</i>	31
Figura 12 - Cena do curta-metragem <i>Por Volta das Seis</i>	31
Figura 13 - Frame do curta-metragem <i>Sob a sombra da palmeira</i>	32
Figura 14 - Xilogravura do Museu de Francesco Calzori (1622).....	35
Figura 15 - Frame extraído da primeira cena do filme <i>Sharasōju</i>	36
Figura 16 - Frames do filme <i>Borderline</i> (1930).	39
Figura 17 - Cena do beijo no filme <i>Móbile Haikai</i>	40
Figura 18 - Sinal de libras no filme <i>Móbile Haikai</i>	41
Figura 19 - Cenas do filme <i>No Border</i>	44
Figura 20 - Almeida na ilha de edição.....	51
Figura 21 - Gravura colorida de Torii Kiyomasu, Mulher vendedora de livros.	55
Figura 22 - Japonesa narrando um filme mudo.	56
Figura 23 – Em um recorte de jornal, Tazuko Sakane com uma câmera cinematográfica.....	58
Figura 24 – Vista de costas, Kawase com uma câmera.	60
Figura 25 - Juliette Binoche e Kawase no set de filmagem.....	61
Figura 26 - Frame de uma cena do filme <i>Shara</i>	62
Figura 27 - <i>Vermelho como céu</i> :o garoto Mirco e seu gravador de som.	64
Figura 28 - Misako observa a mão esquerda entre os reflexos do prisma.....	69
Figura 29 - Espectro Óptico.....	71
Figura 30 - Felice e Mirco na cena da árvore, em <i>Vermelho como o Céu</i>	72

Figura 31 - Cena do filme <i>Hikari</i> – Sala de reunião.....	73
Figura 32 - Nakamori critica a descrição interpretativa da jovem Misako	74
Figura 33 - Frames da sequência no parque - filme <i>Hikari</i>	75
Figura 34 - Nakamori toca o rosto de Misako, que está de olhos fechados.	76
Figura 35 - Frames da sequência da fotografia do pôr do sol - filme <i>Hikari</i>	77
Figura 36 - Cartaz original do filme <i>Hikari</i> , lançado em 2017.	78
Figura 37 - Frame extraído da cena inicial do filme <i>Shara</i>	89
Figura 38 - Captura de tela da área de trabalho do computador da pesquisadora/roteirista.	92
Figura 39 - Cena na saída do jardim.....	94
Figura 40 - Cena na entrada do jardim	95
Figura 41 – Diálogo entre as audiodescritoras sobre a cena onde a câmera se dispersa.	96
Figura 42 - Frames com o momento em que a câmera se dispersa.	97
Figura 43 - Tela com produção do roteiro na cena do ritual.....	98
Figura 44 – Detalhe dos participantes durante o ritual.....	99
Figura 45 - Shun no sótão.....	101
Figura 46 - Na horta.	104
Figura 47 - Yu aguarda Shun.	105
Figura 48 - Shoko e Yu na rua.	106
Figura 49 - Yu no desfile.	107
Figura 50 - Aso na horta. Na base da imagem, paleta de cores.	108
Figura 51- Reiko dobra as roupas do cesto.....	109
Figura 52 - Cena de Reiko após o parto.	110

Sumário

Introdução.....	11
Capítulo 1: Ausências e apagamentos no cinema.....	16
1.1 - O protagonismo feminino na arte cinematográfica.....	16
1.2 - Perspectivas do <i>olhar</i> no cinema.....	19
1.3 - A linguagem cinematográfica e a audiodescrição: uma relação dialógica.....	27
1.3.1 - Audiodescrição: um recurso além das telas.....	29
1.3.2 - Um breve histórico da audiodescrição e possíveis efeitos inclusivos.....	37
1.3.3 - Cinema háptico: sensibilizando sentidos e evocando a presença dos corpos.....	42
1.4 - Audiodescrição: um dispositivo emancipador do espectador.....	45
1.4.1 - As bordas: limiares entre mundos ou mediações interculturais no cinema.....	49
Capítulo 2 - A mulher no cinema japonês e a reverência de Kawase à Audiodescrição com <i>Hikari</i> (2017)	55
2.1- Contextualização.....	55
2.2 - Naomi Kawase.....	59
2.3 - A audiodescrição como elemento narrativo: <i>Hikari</i> : desvendar o mundo em palavras para (re) significar a vida.....	63
Capítulo 3 - Análise fílmica pelo viés do processo de audiodescrição de <i>Shara</i>	81
3.1- Metodologia do <i>pacto audiodescritivo</i>	82
3.2- Categorias de análise fílmica no percurso narrativo.....	86
3.3- O tempo fílmico e a câmera personificada ou câmera-personagem.....	88
3.4- Vozes em <i>off</i> , paisagem sonora, cores e luz.....	99
Considerações finais.....	111
Notas sobre a tradução/transliteração do título.....	116
Referências bibliográficas.....	118
Anexos I e II - Roteiro de audiodescrição e versão audiodescrita do filme <i>Sharasōju</i>	123

Introdução

A se perceber pelo título, uma *mediação audiodescritiva* seguida por *percursos narrativos*, esta pesquisa teórico-prática conjuga a ação de um recurso a uma linguagem. Nos gestos de amplificar e de reconhecer as diversas potencialidades do recurso da *audiodescrição*, dentre elas, como um instrumento de investigação, propõe identificar e analisar quais as características da obra de Naomi Kawase que a colocam entre os principais nomes da cinematografia atual. Desta maneira, este estudo propõe, também, o reconhecimento de um sutil diferencial em relação aos métodos tradicionais de análise, ao utilizar o processo de construção do roteiro de audiodescrição cinematográfica como ferramenta.

Neste atravessamento ou combinação *multisemiótica* (Tavares, 2019, p.21), busca desdobrar o objeto *Shara* em dois possíveis outros objetos. O primeiro objeto resultante: *a obra acessibilizada para pessoas com deficiência visual com a utilização da audiodescrição e da leitura das legendas*. O segundo objeto: *uma amostragem de entendimentos que exemplifiquem e confirmem a ação da mediação audiodescritiva nos percursos narrativos*, pouco tateados pela observação isolada de uma pessoa vidente. Portanto, apesar desta pesquisa conter a audiodescrição do filme, o foco principal é o *processo* e por isso, lançar uma luz sobre a *construção do roteiro de audiodescrição*, a ponto de revelar a *mediação audiodescritiva*, e de como ela caminha de “mãos dadas” durante os *percursos narrativos*.

Neste ponto, levanta-se o primeiro problema desta pesquisa: como o processo de audiodescrição pode ser utilizado como um método de análise fílmica, revelando novas perspectivas sobre a narrativa e a linguagem cinematográfica? O que são estas “fagulhas de pensamentos”, pequenos questionamentos e infinitas respostas que se encontram soltas e que povoam o intelecto, ou melhor, os intelectos dos audiodescritores no decorrer da construção da audiodescrição de um filme? Será que atinge outras esferas da compreensão humana além da intelectual? E mais especificamente, como este método pode contribuir substancialmente para uma melhor compreensão e levar a uma nova leitura a respeito do filme *Sharasōju*?

É válido se ter o entendimento de que a análise fílmica, com todos seus aspectos visuais, sonoros e narrativos, é um campo vasto e complexo, e que a incorporação da audiodescrição exige um grau maior de interdisciplinaridade. Além disso, é válido reconhecer que o processo de audiodescrição vem a ser calcado na troca de experiências objetivas e subjetivas entre os pares. E até que ponto, ou em determinados momentos, dependerá, da interpretação subjetiva

dos agentes audiodescritores. Portanto, quais são as formas de lidar com essa subjetividade, sem faltar com a validade dos resultados?

Face a estas indagações, podemos vir a compreender que também cabe a nós, pesquisadoras e pesquisadores, acompanhar, ou melhor, *mediar* essa amplificação das artes e seus inúmeros desdobramentos. E no contexto específico da cinematografia, enxergar qual é a nossa responsabilidade em fomentar essa expansão, de nutrir esse crescimento e de investigar novas formas de tornar a arte mais inclusiva e democrática.

Para que produções exponenciais sejam efetivamente reveladas no campo da linguagem cinematográfica, é salutar que essas premissas sejam integradas em nossos objetivos. E o que se pretende provar, é que o rompimento das barreiras atitudinais é o primeiro passo para a amplificação das artes e de seus múltiplos desdobramentos. Ao se dispor a encontrar *aquela escolha* em meio às tantas camadas de uma narrativa, em meio a tantas possíveis diferentes descrições para a mesma cena, é tornar evidente apenas um destes desafios.

Contudo, o impacto das injustiças sociais e a falta de planejamento dentro das políticas culturais que sejam realmente eficazes para o acesso democrático à vida cultural, onde todas as pessoas sejam incluídas, não devem ser de responsabilidade apenas de ações isoladas, ou de meros recursos, como a valorização do *protagonismo feminino* na direção dos filmes e da construção de uma efetiva autonomia do público consumidor de arte. É crucial reconhecer que cada uma dessas ações e recursos possui potencialidades a serem exploradas e amplamente compartilhadas entre os agentes sociais, culturais e educacionais. Contribuindo, assim, para uma sociedade que valoriza seus bens mais duradouros: o conhecimento e a cultura.

Dito isso, o primeiro ponto de investigação relevante se encontra no próprio objeto de pesquisa: *Sharasōju*, ou *Shara*, um filme pouco conhecido e realizado por Naomi Kawase. Diretora de origem nipônica, também não muito popular, vem se revelando como um dos grandes nomes do cinema contemporâneo, como esta pesquisa busca confirmar. E a escolha deste objeto se deu mais por um *despertamento*, ou até mesmo, um *estranhamento*, que a própria cinegrafia de *Shara* pode vir a causar. É salutar assumir também, que houve, por parte desta pesquisadora, um aspecto de identificação, não somente pelo caráter feminino, mas principalmente, por uma *assinatura cinematográfica* de Kawase. Um gesto de assumir a câmera como integrante da narrativa, a ponto de parecer que é quase um ente (excluído?) da família, ou um *espírito* que quase insiste em ficar.

A de se considerar, com pouquíssima nitidez de expressão, que as obras de Kawase parecem ter sido feitas mais para serem sentidas do que entendidas, e de maneira alguma,

ressentidas, no aspecto degenerativo da palavra “ressentir”. Mas, quando ela atravessa o campo estático da ausência e se transforma em vida, de alguma forma transforma o *sentir* em *ressentir*, ou *ressignificar*. E será a audiodescrição, por conta da ausência da visão por parte do consultor, também um ressignificar das coisas? Veremos!?

Assim, considerando que é *um olhar que nos olha através da ausência* e por compreender que ninguém melhor para expressar, transcrever do que quem experimenta a *ausência*, que esta pesquisa elenca a *mediação audiodescritiva* como método. Portanto, a escolha não poderia ser menos do que extremamente desafiante, que é de audiodescrever aquilo que ainda, ou nem sempre, encontra-se em palavras para dizer.

A audiodescrição, definida, *a priori*, por uma tradução das imagens em palavras, com o objetivo de facilitar o entendimento das informações visuais por parte do público com deficiência visual, e, por conseguinte, ampliar as possibilidades de consumo autônomo dos bens artísticos e culturais, está mais para um elo, uma *mediação* (Mayer, 2016, p. 2). E pode, dentro da sua natureza, fortalecer e revelar elos ocultos na obra. Esta afirmação parte da compreensão de que a audiodescrição é um processo que passa por diversas camadas e tem por base estudos, alguns mais recentes, a respeito das diferentes linguagens.

A interdisciplinaridade do campo da análise fílmica, ainda mais somada à audiodescrição, suscita as múltiplas camadas a serem exploradas. A linguagem cinematográfica por si, rica em nuances e significados, manifesta-se através das expressões visuais e sonoras, compondo sua narrativa. A audiodescrição, ao traduzir a informação visual em linguagem verbal, interage com essas camadas de forma complexa e se predispõe a compreender de forma significativa a narrativa. E indubitavelmente, a tradução de uma imagem é influenciada por fatores culturais e contextuais. O audiodescritor precisa considerar esses fatores para garantir que a descrição seja relevante e acessível ao público.

Com isso, no primeiro capítulo, “Do clássico ao moderno: ausências e apagamentos no cinema”, o tema *ausência* se une aos *apagamentos*, quando se levanta a questão negligenciada da contribuição histórica de nós, mulheres na cadeia de trabalho do cinema e na linguagem cinematográfica e na proposta da expansão de um olhar que permeie não somente o óbvio, mas aquilo que vem além dos parâmetros arraigados de uma cultura excludente. Em suma, destaca, através de exemplos, que mulheres foram excluídas da historiografia do cinema, mesmo tendo desempenhado papéis cruciais em sua criação e desenvolvimento.

Propõe uma análise mais crítica e inclusiva em suas subseções, com outros exemplos para desconstruir a ideia de que o cinema é uma arte predominantemente masculina. São

analisadas a relação direta do olhar cinematográfico com a narrativa: como escolhas estéticas e narrativas de um filme resultam na concepção fílmica; busca instigar uma reflexão crítica sobre a forma como consumimos e interpretamos as imagens em movimento dentro da diversidade de contextos, inclusive, no campo experimental. Neste sentido, o nome da diretora foi elencado para se confirmar esta hipótese, no caso, a japonesa Naomi Kawase e introduz, com dois primeiros exemplos, a audiodescrição como instrumento de acessibilidade na linguagem cinematográfica.

Ainda no primeiro capítulo, busca mostrar que a audiodescrição no cinema é uma interseção entre tecnologia, acessibilidade e a própria linguagem cinematográfica. E que, apesar de sua recente adição, representa um avanço histórico, ao promover a inclusão, desafiar convenções e expandir as possibilidades na arte cinematográfica. Sugere uma compreensão do recurso como parte do conceito de cinema háptico; discorre sobre o conceito de bordas e mediações e pontua como o cinema acessível se comporta como mediador cultural.

A importância de entender o papel das mulheres no cinema japonês e os desafios enfrentados por elas ao longo da história, assim como uma apresentação da diretora Kawase, entram no segundo capítulo. Sem perder de vista este protagonismo feminino no cinema, enveredo sobre a questão da construção da narrativa e de elementos constitutivos, como por exemplo, a utilização de um tema específico. Com base na teoria de Bordwell e Thompson, enfatizo que a narrativa cinematográfica é construída a partir da relação entre causa e efeito, e se desenvolve ao longo do tempo e do espaço. Discorro sobre a preciosa e, até onde tenho conhecimento, única obra cinematográfica de ficção feita com a audiodescrição enquanto elemento narrativo: *Hikari*, um filme da própria Kawase. Além de trazer como um dos protagonistas um personagem que está perdendo a visão, o que nos aproxima da causa, através de *Hikari* também é possível se investigar sobre formas de construção de narrativas. Com destaque para se pensar sobre o rico papel do *consultor em audiodescrição* – função esta, que é o cerne desta pesquisa. Ou seja, retorno ao tema “audiodescrição” reverenciado pela própria Kawase em *Hikari*. O filme também permite abrir outros temas relevantes, como a questão do desenvolvimento das diferentes linguagens, inclusive, no campo da educação. E ainda entra na não menos desafiante temática das cores e de como lidar com ela dentro do campo da deficiência visual. Com o mais do que brilhante exemplo de *Vermelho como o céu*, busco sensibilizar o leitor “cinematograficamente” quanto ao tema e abrir para outros questionamentos.

Este método de construção da audiodescrição de um filme, onde nós roteiristas audiodescritores e consultores realizamos uma decupagem minuciosa e posteriormente, materializamos verbalmente as informações imagéticas em forma de uma pista sonora a mais na obra cinematográfica - é o cerne desta pesquisa: pois ele revela todos os percursos narrativos ocultos e não-ocultos do filme. Uma completa convergência que será exposta através de uma compilação de todos estes pontos levantados, desde a marcação dos tempos dos “silêncios”, perpassando por todas as escolhas tradutórias das imagens e até mesmo pelas informações que podem vir a ser suprimidas no roteiro final.

É fundamental reforçar que a análise do filme *Sharasôju* de Naomi Kawase, com uma amostragem presente no terceiro capítulo, busca elementos *além das bordas* da interpretação tradicional e uma exploração da *narrativa do filme*. Por meio de conceitos como *mediação audiodescritiva*, *cinema de fluxo*, *realismo sensório*, *realismo fantasmagórico* e *realismo fluidificado* - termo encontrado dentro da própria investigação, o processo realiza os percursos narrativos e se envolve, não apenas a tradução de imagens em palavras, mas em um *pacto descritivo* entre o roteirista e o consultor em audiodescrição.

O terceiro capítulo, não apenas desmistifica os desafios enfrentados na audiodescrição deste filme, mas também enfatiza a importância de uma abordagem inclusiva à linguagem cinematográfica que leve em consideração, respeitosamente, esta forma de expressão da diretora. E antes de prosseguir, é importante destacar: este estudo não se propõe a servir como um guia de audiodescrição de obras. Em verdade, registra, recolhe e apresenta, a critério de pesquisa e análise, as escolhas tradutórias feitas por uma audiodescritora roteirista, em consonância com diretrizes embasadas e fundamentadas nos estudos da audiodescrição e com a contribuição de ao menos um consultor em audiodescrição. Também é relevante destacar que estes consultores, profissionais da audiodescrição, são pessoas com deficiência visual e que se voluntariaram em colaborar.

Compõem os anexos: o roteiro de audiodescrição e a versão audiodescrita do filme com leitura das legendas. A produção do roteiro, a narração, a edição e a mixagem foram realizadas pela própria pesquisadora, com consultoria de Cida Leite e Jairo Jardim. As vozes para a leitura das legendas em português se sobrepõem às falas originais dos personagens em japonês. Contribuíram para a construção desta camada de vozes: Otávio Almeida, Gustavo Leite, Cris Leite, Thiago Wierman, Daniel Almeida, Helena Brito, Graça Almeida, Marcos Bavuso, Fábio Ribeiro, André Damasceno, Felipe Malta, Márcia Wierman, Cida Leite, Márcia Henriques e Ana Carolina Klonowska.

Capítulo 1: Do clássico ao moderno: ausências e apagamentos no cinema

1.1- O protagonismo feminino na arte cinematográfica

Este capítulo visa destacar a significativa contribuição das mulheres na história do cinema e reafirmar que o cinema também é uma arte feita por nós, mulheres, algo frequentemente negligenciado. Desde os primórdios da Sétima Arte, inúmeras cineastas e profissionais mulheres tiveram papéis fundamentais na criação e desenvolvimento da linguagem cinematográfica, embora muitas vezes seus nomes tenham sido apagados ou esquecidos pela historiografia oficial. Ao abordar essa invisibilidade, resgata-se e reverencia o legado dessas mulheres, como as coloristas que, no final do século XIX, deram vida aos primeiros filmes coloridos à mão, e cineastas pioneiras como Alice Guy-Blaché¹ e Dorothy Arzner², que romperam barreiras em uma indústria dominada por homens.

A escolha de analisar um filme de uma diretora mulher se insere nesse esforço de valorização destas vozes femininas. Além disso, Kawase, com sua abordagem do cotidiano que transcende o tradicional, reforça a construção de uma representatividade genuína e permite a continuidade do legado destas vozes. Conecta-se à própria renovação da linguagem e assim, destoa de formatos rígidos do cinema. Seu exercício cinematográfico, corajosamente marcado por uma visão fortemente pessoal e ao mesmo tempo universal, ressoa com as experiências e perspectivas que tantas outras cineastas ao longo da história buscaram expressar, mas que, por diversas razões, foram silenciadas. E mais do que tudo isso, contempla também a autora desta pesquisa, como realizadora audiovisual e suas parceiras de trabalho na audiodescrição, também representantes do gênero feminino.

Neste contexto, abordar sobre o protagonismo feminino *atrás das câmeras* não é apenas uma questão de reparação histórica, mas também de reconfiguração de um olhar crítico sobre o cinema e de destacar que as mulheres já representam a maioria na arte da audiodescrição de obras. Enquanto o cinema, que é *a arte do movimento*, configura-se como uma arte em constante transformação, propensa a mudanças - e as mulheres fazem parte desse processo - a audiodescrição, uma arte recente, traz grandes pioneirismos femininos.

¹ Alice Guy-Blaché é considerada precursora principalmente por reconhecer o potencial narrativo do cinema e ter dirigido mais de 455 filmes. Começou sua carreira no meio como secretária na *Société de photographie France*.

² Dorothy Arzner, que chegou a trabalhar travestida de homem, foi a única mulher que produziu cinema durante a década de 1930 e é ela atribuída a invenção do microfone *boom*.

E embora este capítulo se concentre em destacar cineastas pioneiras que ajudaram a moldar o cinema, Kawase terá, nos capítulos subsequentes, um espaço maior, onde nos deteremos mais sobre a sua contribuição singular para a linguagem cinematográfica. Portanto, levando-se em consideração que uma das questões básicas desta pesquisa é *desvelar lados ocultos do cinema*, tratemos de falar sobre este protagonismo feminino de Kawase como uma das propulsoras dessas mudanças dentro da linguagem cinematográfica.

Nos primórdios da Sétima Arte, uma empresa parisiense, dirigida inicialmente por Élisabeth Thuillier e, posteriormente, por sua filha Maria-Berthe, foi contratada por Georges Méliès para colorir manualmente seus filmes. Assim, mais de duzentas mulheres coloristas deixaram literalmente suas marcas nos primeiros filmes colorizados. Embora tardiamente, tanto Élisabeth quanto Maria-Berthe Thuillier têm recebido algum reconhecimento. A exemplo disto, o tema foi abordado no *FilmFest – Festival de Cinema Musicado ao Vivo*, realizado em Portugal em 2022, como mostra o texto de apresentação do evento:

As cores arrojadas e muitas vezes fantasiosas, usadas nas primeiras películas, são frequentemente deixadas de fora da história cinematográfica. Ainda mais negligenciadas são as mulheres responsáveis por este trabalho deslumbrante. Os primeiros filmes coloridos à mão datam do nascimento do cinema na década de 1890, quando as mulheres pintavam à mão, filmes de 35 mm e 60 mm, fotograma a fotograma com corantes ácidos e pincéis delicados. O trabalho meticuloso e extenuante de colorir filmes, foi uma das primeiras carreiras na produção de filmes disponíveis para mulheres artísticas no final do século XIX. Sabe-se que mulheres que trabalhavam nas oficinas de coloração de filmes passavam longos dias utilizando lupas poderosas enquanto aplicavam a tinta com pincéis, tão finos quanto um pelo de camelo.³

Figura 1 – Frame de *Monsieur et Madame sont pressés* (1902), colorização feita por mulheres.



Fonte: <https://wfpp.columbia.edu/pioneer/elisabeth-and-berthe-thuillier/>

³ <https://www.festivalfilmfest.com/>

Pereira (2016) aponta em seu artigo *Mulheres-cineastas: uma estética da diferenciação nas primeiras décadas da história do cinema*⁴ para o nome de Alice Guy Blaché, por ter delineado seu pioneirismo “pela simultânea percepção de todas as possibilidades artísticas e políticas do cinema, para além do seu caráter de entretenimento” (Pereira, 2016, p.2).

Figura 2 - Alice Guy-Blaché.



Fonte: www.diamondfilms.com

Por mais que a história contada tente apagar, foi justamente Guy-Blaché, uma cineasta mulher, que percebeu o potencial narrativo do cinema para além do registro simples de imagens em movimento. Ela também foi a primeira, e provavelmente a única, mulher a ser proprietária e diretora de um estúdio de cinema na cidade de New Jersey, Estados Unidos, durante quase três décadas. Entre 1896 e 1920, apesar de não ter recebido o reconhecimento devido, Guy-Blaché produziu centenas de curtas-metragens.

A experiência do que é ser mulher em uma sociedade que restringe e discrimina a presença feminina tem como ícone outra cineasta muitas das vezes esquecida pela historiografia tradicional. Seu nome é Dorothy Arzner. Reconhecida tardiamente como uma das grandes pioneiras da Sétima Arte, Arzner não foi apenas uma mulher à frente do seu tempo, mas também uma figura corajosa e inventiva.

O que se olha, como se olha e o que se vê fazem parte de uma construção social a partir das experiências do sujeito. Defendemos, aqui, que o olhar é algo construído, já que as mulheres e os homens foram educados diferentemente, numa sociedade sexista e machista. Dessa forma, o cinema atua como representação e deve ser analisado sob a ótica de quem o produziu, por conta da visão de mundo de mulheres e homens ser diferente, na medida em que ocupam lugares diversos na estrutura social e foram “formatados” de acordo com as concepções de gênero e patriarcado, presentes na sociedade. (Richartz; Teixeira, 2018, p.2)

Em 1929, foi Dorothy Arzner quem dirigiu o primeiro filme sonoro da Paramount Pictures, *The Wild Party*. No entanto, a importância dessa produção cinematográfica vai além

⁴ Título original em português de Portugal.

de seu caráter inovador no uso do som sincronizado. Para permitir que a atriz principal, Clara Bow, atuasse com maior liberdade de movimento no *set*, Arzner desenvolveu o protótipo do microfone *boom*, como é conhecido atualmente. O dispositivo, que se tornaria essencial na produção cinematográfica, consistia em um microfone acoplado a uma vara de pescar e era mantido suspenso durante as filmagens e revolucionou o processo de captação de áudio.

Figura 3 - Dorothy Arzner.



Fonte: www.cine-woman.fr

A inventividade de Dorothy Arzner transcendeu os limites técnicos, pois passou a exercer influência direta na forma como produzimos e, conseqüentemente, como percebemos os filmes. Ao desenvolver o microfone boom, ela não apenas permitiu maior liberdade de movimento aos atores, mas também contribuiu para a evolução da linguagem cinematográfica. Seu legado como pioneira e sua capacidade de desafiar convenções nos mostram que a história do cinema é marcada por mulheres que, como Arzner, deixaram sua marca e abriram caminho para as gerações futuras.

1.2- Perspectivas do *olhar* no cinema

As decisões narrativas e estilísticas são intencionais e moldadas pela perspectiva do cineasta. Ou seja, a questão do tema é bem mais relativa do que o que compõe a *subjetividade* daquele ou deste olhar. Além de uma espécie de pacto em que:

Cada olhar se encontra, portanto, na contingência de ver menos do que a cena mostra, todos fazendo um pouco da política do avestruz, com sua mirada parcial e interessada, o conflito se situando não exatamente entre os protagonistas, mas entre o que se vê e o que se ignora em cada um desses olhares. Um problema de recorte, sem dúvida: não o recorte físico, a tesoura do quadro ou da duração, mas o que se faz cruzar neste recorte, o que se faz ver o que se faz ignorar para cada sujeito, para cada objeto, em cada um dos sentidos reversíveis. (Machado, 2007, p.97)

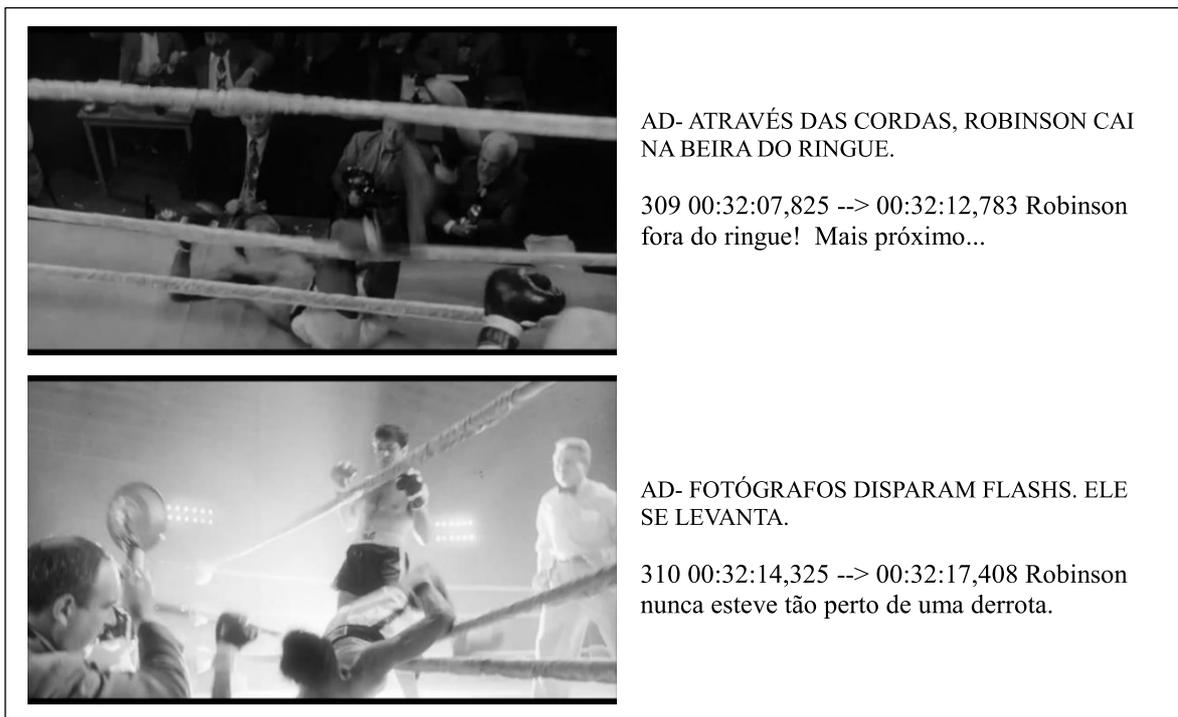
A cada sequência de imagens produzidas pela cinematografia é “[...] um olhar se detém sobre um determinado aspecto do mundo. Esse olhar obtém um quadro. A partir desse quadro, ou de uma sucessão de quadros, organiza-se uma cena” (Oliveira Jr., 2010, p.127).

E o que se pretende emoldurar nestes quadros? O que ainda é sagrado para o cinema, enquanto espectadores ativos ou mesmo passivos? As perguntas se estendem, como: o que há de mais simbólico e relevante neste momento para esta arte e como o espectador a acessa?

Martin Scorsese, diretor de *Touro Indomável*, relata que assistiu a treinos de boxe para evitar dirigir as cenas de ringue de forma “neutra”, com uma tomada frontal. Quando jovem, ele achava “chato” assistir às lutas no cinema, pois eram “filmadas sempre no mesmo ângulo”, dificultando até mesmo a distinção entre os boxeadores. Para garantir o realismo das cenas do boxeador LaMotta, Scorsese decidiu: “É preciso filmar no interior do ringue. É preciso filmar de forma bem detalhada, bem elaborada” (Aguiar, 2019, p. 35).

O resultado pode ser visto nas cenas do filme, que causam impacto visual ao espectador, com uma dramaticidade próxima da realidade, como observado nas seguintes sequências de frames extraídos do filme com as respectivas audiodescrições:

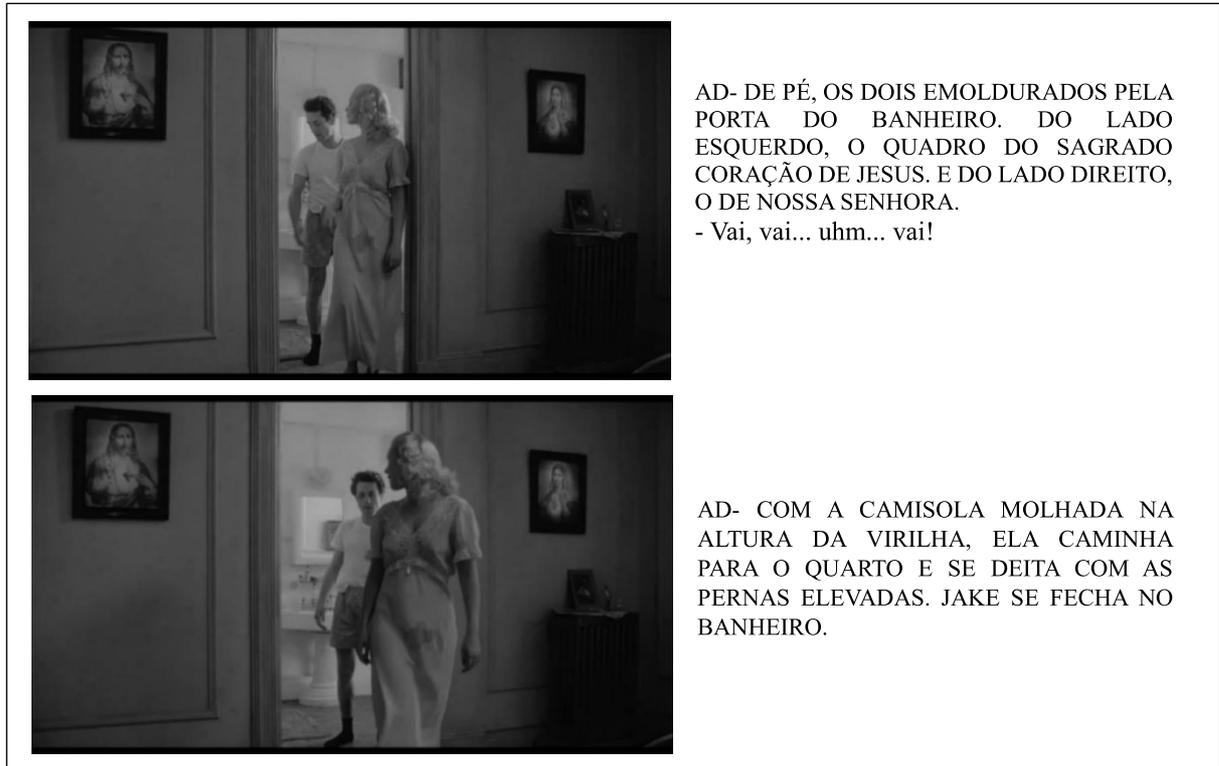
Figura 4 - Frames do filme *Touro Indomável*. Cenas no ringue.



Fonte: *Prime Vídeo*.

Para ajudar a responder a algumas destas indagações, observemos mais uma cena do clássico *Touro Indomável*:

Figura 5 – Frames do filme *Touro Indomável*. Cena com mulher.



AD- DE PÉ, OS DOIS EMOLDURADOS PELA PORTA DO BANHEIRO. DO LADO ESQUERDO, O QUADRO DO SAGRADO CORAÇÃO DE JESUS. E DO LADO DIREITO, O DE NOSSA SENHORA.
- Vai, vai... uhm... vai!

AD- COM A CAMISOLA MOLHADA NA ALTURA DA VIRILHA, ELA CAMINHA PARA O QUARTO E SE DEITA COM AS PERNAS ELEVADAS. JAKE SE FECHA NO BANHEIRO.

Fonte: Organização de imagens feita pela autora

Podemos afirmar que, pelos elementos fornecidos por Scorsese, temos uma amostra de uma sociedade baseada em constituições de uma economia sexual repressora, baseada em conceitos fundamentalistas, e, sobretudo, na reprodução imagética de uma *sex symbol*: a da mulher branca, jovem e loira que se insinua e provoca o homem *ao pecado*. Talvez até mesmo pela comum exploração destes conceitos, este seja um dos filmes mais populares da carreira de Scorsese, mas certamente por contrapor duas formas de violência tão comuns, “a violência contra as mulheres e a violência contra os homens, esta última subdividida entre a violência socialmente aceita no ringue e a violência socialmente reprovada e espontânea em lugares públicos e privados fora do ringue.” (Aguiar, 2019, p.350)

É crucial ressaltar que a abordagem cinematográfica em questão transcende o mero aspecto técnico. Neste caso, reforça representações sociais arraigadas que elencam se determinado tema é prevalentemente masculino ou feminino.

Um exemplo notável é a surpreendente representação feminina na direção *cirúrgica* de Guerra ao Terror que conseguiu evidenciar através de suas lentes a grande tensão vivida por soldados que precisavam desativar bombas em território de guerra no Iraque:

Apenas em 2010 um filme dirigido por uma mulher recebeu o prêmio máximo da academia americana, o Oscar de melhor filme (*Guerra ao Terror*, de Kathryn Bigelow) que, por sua vez, foi apontado como um filme nada “feminino”, de acordo com a visão convencional da indústria cinematográfica, que classifica os gêneros e as temáticas dos filmes segundo estereótipos do que corresponderiam aos interesses e assuntos de homens e mulheres. No caso de Kathryn Bigelow, chama a atenção o fato de que na primeira e única vez em que um filme dirigido por uma mulher venceu a categoria de melhor filme pela academia de Hollywood, foi por um filme de guerra, com protagonistas homens e que, tradicionalmente, também é direcionado ao público majoritariamente masculino. Ou seja, o reconhecimento da diretora ocorreu em função de um filme cuja temática e abordagem é considerada pelas convenções do cinema clássico como “masculina” – o que suscita e nos faz voltar a uma questão polêmica introduzida anteriormente, a do cinema de mulheres e/ou cinema feminista. A grande discussão quando se fala em filmes de diretoras: o olhar feminino. (Alves; Coelho, 2015, p. 171-172)

Figura 6 - Cena do filme *Guerra ao Terror*.



Fonte: Netflix (2023)

Ainda sobre *formas de olhar*, Ann Kaplan⁵, traz como exemplo a personagem Macabéa de *A Hora da Estrela*⁶ e a compara com a Cabíria de Fellini, em *La Strada* (1954). Para Kaplan, é a mulher que “anseia por amor, beleza e fama, mas acima de tudo deseja significar algo para

⁵ Elizabeth Ann Kaplan é crítica cinematográfica e reconhecida com uma das fundadoras de uma abordagem feminista sobre a linguagem cinematográfica. Autora do livro *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*, que discute principalmente como o feminismo atuou e passou a utilizar fontes do estruturalismo, da psicanálise e da semiologia em suas análises e como o *olhar masculino* sobre a mulher é fortemente reproduzido no cinema.

⁶ Filme de Suzana Amaral lançado em 1982 e baseado na obra homônima de Clarice Lispector.

alguém” e reforça: “O estilo cinematográfico perfeito molda o tema. É uma bela tentativa de se colocar dentro da questão feminina, para ver como ela vê, ao invés de ver como a mulher é vista de fora” (Lopes, p.215). Como a teórica afirma, é uma tentativa de se colocar no papel da mulher, não exatamente estar no papel dela.

Figura 7 - Cena do Filme *A Hora da Estrela*.



Fonte: www.medium.com (2018)

Campos e Machado Júnior apontam para o apogeu da produção experimental dos filmes de na bitola de 8mm nos anos 1970 no Brasil, quando aconteceu uma expansão do experimentalismo.

O “valor de exposição” das obras nessa nova esfera tal como pensou Walter Benjamin em torno da noção de aura, sugerindo, nesse caso, uma reconsideração crítica. Já no momento da captação, do registro das imagens, observavam-se parâmetros sensíveis de modificação no acionamento da câmera e sua evolução, circunstanciada pelo que seria mais empiricamente *filmável* nessas condições, sobretudo em direção aos espaços abertos, à descoberta de seu teor urbano, existencial, público e político. (Campos; Machado Júnior, 2017, p.146)

Este experimentalismo atingiu a tal ponto que a câmera era passada de mão-a-mão, transformando a narrativa de forma coletiva, com uma valorização maior para quem estava à frente da câmera, encenando.

É fundamental que se considere o deslocamento da centralização das decisões da figura do diretor para quem estava nestas atuações, especialmente a participação de mulheres. Não havia uma equipe técnica num *set* seguindo os métodos tradicionais de produção cinematográfica, e sim, pessoas reunidas trocando ideias, o que suscita a noção de “autoria e coautoria”:

[...] uma trupe em torno de uma câmera, provavelmente na rua, dividindo por vezes seu visor, dando palpites – uma câmera na mão e umas ideias pelas cabeças. Ignora-se o ritual da profissão especializada, mesmo quando já bem conhecido. (Campos; Machado Júnior, 2017, p.148)

Interessante estas análises a respeito da estética *superoitista*, que foi de fato, uma das escolhas iniciais de Kawase, até pela característica mais artesanal e caseira, com maior liberdade criativa.

Algumas filmagens não começam a partir de um roteiro a ser seguido. Ou tendo como base a elaboração minuciosa de personagens, situações e arcos dramáticos. Às vezes há simplesmente uma regra a ser seguida, um espaço a ser percorrido, um limite temporal a ser obedecido. Ou uma pergunta a ser respondida na companhia de uma câmera. Há obras que implicam uma pesquisa construída na medida em que imagens são produzidas. A câmera é máquina que dispara modulações e acasos que se atualizariam de outra forma caso não houvesse filmagem: agenciamentos e acontecimentos que surgem na (e com a) imagem. É o caso de *Em Seus Braços*, documentário de média-metragem realizado por uma mulher que resolve ir em busca do próprio pai empunhando uma máquina filmadora. (Reis; Oliveira, 2015, p.2)

Figura 8 - Cena de *Em seus braços*, de Naomi Kawase.



Fonte: www.naomikawase.wordpress.com

De qualquer forma, neste primeiro momento, é importante reforçar que “a história do cinema em geral foi escrita com ampla cegueira no crédito do protagonismo feminino, e não dominante, incluindo profissional; e às vezes, mesmo a amadora.” (Campos; Machado Júnior, 2017, p.149)

Conforme dito anteriormente, na historiografia tradicional das diversas formas de arte, temos inúmeros exemplos de nomes de protagonistas mulheres como realizadoras que não são reconhecidas. Tem-se como exemplo, e não menos audacioso, *O Fruto do Paraíso*⁷, de Vera Chytilová, que explora esteticamente a uso da cor, acentuando-se o caráter *feminino* da obra:

Argumentamos que o filme explora as afinidades e suspeitas há muito estabelecidas sobre o feminino e o cromático. Aqui um pede ajuda ao outro, perturbando as duas versões da estética androcêntrica representada no filme: a masculinidade monótona, convencional e paternalista do bege monocromático Josef e a masculinidade misteriosa, carismática, mas, em última instância, ameaçadora do diabólico, avermelhado (do vermelho terra ao carmesim) Robert. (Bezerra; Monteiro; Saavedra, 2019, p.125)

Figura 9 - Frames do filme *O Fruto do Paraíso*.



Fonte: *YouTube*.

Assim como a valorização da subjetividade e da experiência pessoal, características marcantes do cinema experimental dos anos 1970, que abriram espaço para novas perspectivas e formas de representação, as novas formas de se fazer cinema desafiam as narrativas e estéticas

⁷ Como parte da mostra *Vera Chytilová: a grande dama do cinema tcheco* (2019), *O Fruto do Paraíso* foi exibido com audiodescrição realizada por Patrícia Almeida com consultoria de Cida Leite.

convencionais. Desta maneira, a audiodescrição está em constante processo de adaptação e pesquisa, para tornar as obras acessíveis a um público mais amplo. E ainda, abrem também questionamentos sobre as possibilidades de novas formas de expressão, tais como a combinação entre cinema experimental e audiodescrição pode vir a gerar novos formatos.

Enquanto muitas mulheres continuam anônimas, ou sem uma confirmação definitiva de suas origens, mesmo em obras mundialmente valorizadas e reconhecidas, os autores, do gênero masculino, seguem reconhecidos e aclamados. Como é o caso da mulher que serviu de modelo para várias pinturas do grande pintor renascentista, Rafael Sanzio. O tema é subjetivamente levantado em *Atrás da poesia, apenas uma padeira*⁸, e a audiodescrição, realizada com a consultoria de Girleia Jardim, é utilizada no trecho que reproduz a pintura do renomado artista:

Figura 10 - *La Fornarina*, de Rafael Sanzio.



Ad- *La fornarina* de Rafael é uma jovem de pele branca, cabelos pretos e lisos, presos por um turbante acobreado. Acima da frente esquerda, fixada nos cabelos, usa uma pequena joia: um pingente com uma pérola. As sobrancelhas são finas, os olhos escuros e vívidos nos fita. O nariz é longo. Os lábios são pequenos e estão cerrados. Um sorriso faceiro de canto de boca realça as curvas dos lábios e parece entregar algo. O queixo e o pescoço são delicados, em contraste com os braços longos e robustos. A mão direita segura a mama esquerda. O polegar está sobre o peito em direção ao coração e segura contra o seio um véu transparente, que envolve desde o braço direito e recai sobre o ventre levemente arredondado, deixando o umbigo à mostra. A mão esquerda está pousada sobre a virilha e um tecido vermelho encobre os quadris e as coxas. Um bracelete com a inscrição “Raphael Urbinas” no braço esquerdo chama a nossa atenção. Atrás, folhagens pequenas de murta, marmelo e louro cobrem todo o fundo.

Fonte: www.barberinicorsini.org

É importante ressaltar que a audiodescrição, assim como qualquer recurso, está inserido em um contexto histórico e caminha na observância das linguagens. Especificamente, em relação à linguagem cinematográfica, cada avanço tecnológico e estético traz novos desafios e oportunidades para essa prática.

⁸ Pesquisa artística premiada pelo Edital Aldir Blanc em 2020 e lançada em 2021. A audiodescrição do quadro objetivou informar, para as pessoas com deficiência visual, como o pintor representou a padeira. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-Nh_0HKo8RQ

1.3- A linguagem cinematográfica e a audiodescrição: uma relação dialógica

A intersecção entre a linguagem cinematográfica e a audiodescrição representa um campo emergente e desafiador, que se expande a partir da necessidade de tornar o cinema acessível para pessoas com deficiência visual. Embora a linguagem cinematográfica tenha sido amplamente discutida e refinada ao longo das décadas, o conceito de audiodescrição é uma adição relativamente recente, que busca descrever em palavras as informações visuais que são cruciais para a compreensão da narrativa fílmica.

Esse esforço é impulsionado pelos avanços tecnológicos que facilitaram tanto a produção quanto a distribuição de filmes, e, paralelamente, ampliaram as possibilidades de inclusão no consumo cultural, ao ampliar e valorizar a diversidade de público. A audiodescrição não apenas preenche uma lacuna de acessibilidade, mas também levanta questões sobre a própria natureza do cinema, desafiando a ideia de que a experiência cinematográfica é puramente visual. Em um contexto onde a linguagem cinematográfica tradicionalmente privilegia o olhar, a audiodescrição vem como um contraponto, enfatizando a importância de camadas além do visual e do som, próprios da narrativa audiovisual, para adicionar, através de uma narrativa verbal algo que permite ampliação da experiência fílmica.

Ao explorar a convergência entre essas duas dimensões, é essencial reconhecer as implicações culturais e sociais desse processo, especialmente no que tange à democratização do acesso à arte cinematográfica. A introdução da audiodescrição no cinema também reflete um movimento mais amplo de diversificação e inclusão, que, embora progressivo, ainda enfrenta desafios, especialmente na representação equitativa de diferentes grupos, como colocado no início deste capítulo, o das mulheres cineastas, cujas contribuições ao cinema foram frequentemente marginalizadas.

A discussão sobre linguagem cinematográfica e audiodescrição não é, portanto, apenas uma análise técnica, mas também uma reflexão sobre a evolução contínua do cinema como uma arte inclusiva e multifacetada. De fato, a construção de uma ponte entre as artes visuais e os estudos que fundamentam a produção de acessibilidade comunicacional para pessoas com deficiência, especialmente visual, é relativamente recente. Dissertar sobre a linguagem cinematográfica pouco mais de duas décadas após o início do século XXI pode parecer enfadonho, mas é inegável que os avanços tecnológicos foram cruciais para o desenvolvimento de novos recursos e evidentemente, da própria audiodescrição, que tecnicamente depende da inserção de uma pista de som extra nos filmes.

Em outras palavras, para que se tenhamos chegado ao ponto de se poder audiodescrever e inserir uma nova pista sonora a um filme, foram necessários diversos avanços tecnológicos, dentre eles, a ampliação de acesso às cópias e às informações sobre a obra e sobre quem a realizou; um melhor entendimento sobre seu público; uma considerável democratização na distribuição das tarefas e das etapas de pós-produção, como captação e edição sonora, advindos principalmente com a emancipação das tecnologias digitais.

Contudo, é importante ressaltar que essa democratização deve ser entendida mais como uma diversificação em todas as formas e estilos cinematográficos, e menos como uma questão de gênero dentro da cadeia produtiva, que, ao longo de 128 anos, tem evidenciado predominantemente o trabalho de realizadores homens em detrimento das realizadoras e diretoras mulheres. Como afirma Burke (2017, p. 163), "é lugar comum da história das mulheres – como a história da infância – frequentemente ter sido escrita a contrapelo das fontes, especialmente das fontes de arquivo, criadas pelos homens e expressando os interesses masculinos." Ou seja, a cinematografia, desde suas origens com as invenções de Thomas Edison e do cinematógrafo de Léon Bouly, até sua popularização pelos irmãos Lumière, tem sido amplamente investigada e debatida, mantendo-se sob os holofotes alinhados aos padrões socioculturais, muitas vezes definidos pela exclusão e, sobretudo, pelo patriarcado. Dessa forma, presenças igualmente significativas, como as de Alice Guy-Blaché, a primeira mulher a dirigir um filme, e Dorothy Arzner, entre outras, têm sido sistematicamente apagadas da história.

É igualmente verdade que a cinematografia, reconhecida, insistentemente, como uma forma de arte nesta pesquisa, possui um único ponto em comum em todas as obras: a câmera. Conforme afirma Fernão Pessoa Ramos, "gira em torno de uma máquina central, em sua amplitude essencialmente a mesma: a câmera" (Aumont, 2008, p. 8). O que é captado pela câmera, de acordo com a intencionalidade da pessoa realizadora, (para não limitar em realizador, do gênero masculino) resulta em uma unidade filmica que começa a ser definida pelo roteiro, onde toda a narrativa é construída através da conjugação de planos, ângulos e, literalmente, *pontos de vista*.

Hoje, os cientistas que se dedicam ao estudo da cultura do período magdalenense não têm dúvidas: nossos antepassados iam às cavernas para fazer sessões de "cinema" e assistir a elas. Muitas das imagens encontradas nas paredes de Altamira, Lascaux ou Font-de-Gaume foram gravadas em relevo na rocha e os seus sulcos pintados com cores variadas. À medida que o observador se locomove nas trevas da caverna, a luz de sua tênue lanterna ilumina e obscurece parte dos desenhos: algumas linhas se sobressaem, suas cores são

realçadas pela luz, ao passo que outras desaparecem nas sombras. (Machado, 2005, p. 12)

Para muitos cientistas e autores o *pré-cinema* pode ser considerado uma extensão das atividades que a espécie humana pré-histórica realizava nas cavernas escuras. Por que não considerar que o que o espectador cego projeta em sua mente a partir de uma audiodescrição é também cinema? De fato, pode-se argumentar que sim, pois “o cinema é um meio tanto quanto uma arte, no sentido que pode abranger qualquer uma das artes de representação, tornando-a uma transcrição filmica” (Sontag, 2015, p. 109).

A partir dessa perspectiva mais ampla do cinema e que engloba tanto a experiência sensorial quanto a construção mental do espectador, a audiodescrição emerge como um diálogo intrínseco à linguagem cinematográfica. E se temos o entendimento que o cinema é algo que se projeta para além da realidade, é válido saber de que maneira a audiodescrição pode vir a contribuir para o entendimento e a expansão desse universo narrativo. Estas questões serão levantadas no próximo item.

1.3.1- Audiodescrição: Um recurso além das telas

O desenvolvimento da linguagem cinematográfica é essencialmente marcado pela construção de um *corpus narrativo*, elaborado dentro de um campo de produção de imagens em movimento que estão sujeitas a mudança de enquadramento, foco ou ponto de vista no decorrer do tempo. Acompanhadas ou não de uma ou mais pistas sonoras, elementos que são trabalhados através da *montagem*, pois, “a virtude cinematográfica não reside na fluidez do movimento da câmera ou na mera frequência da mudança de plano, mas consiste na ordenação das imagens na tela bem como (atualmente) na dos sons.” (Sontag, 2015, p. 118)

Paradoxalmente, na arte do movimento, nem toda imagem se move. Enquanto “o som, ao contrário do visual, pressupõe logo movimento” (CHION, 2011, p.16). Também de fato é possível fazer cinema sem som, como por algum tempo fora produzido em seus primórdios. Contudo, o cinema sem imagem, ou representação na tela, existiria? Mesmo que na tela seja totalmente branca, é uma tela. Pois ele é produzido primordialmente dentro de uma concepção sintática visual, fundamentalmente constituída pelos enquadramentos, por movimentos de câmera, pela iluminação, pelo foco, pelos efeitos, pelo cenário, pelas características físicas dos personagens, pelo figurino, enfim, inúmeras informações visuais que inicialmente estão distantes de serem acessadas pelo espectador cego. Desta premissa, surge, como outros recursos de acessibilidade, a audiodescrição, que sim, vem para emergir estas informações sobre o que

está contido na tela e assim, mesmo que sem poder substituir a visão, possibilitar a participação inclusiva deste.

O senso comum diria que tudo está resolvido, sanado, e assim, a cinematografia segue seu curso. Pessoas se tornam profissionais de audiodescrição. Surgem novos adeptos como usuários. Discute-se leis de incentivo, criam-se tópicos de relevância às questões democráticas e à inclusão, solicitando cláusulas que garantam a acessibilidade em projetos culturais. Festivais de cinema e programas de televisão entram no foco da acessibilidade. Os canais de *streaming* se adequam às novas demandas. No entanto, a complexidade das demandas e a constante evolução tecnológica exigem um acompanhamento contínuo para garantir que a acessibilidade seja plena e efetiva.

Enquanto a acessibilidade ainda busca abrir seu espaço, conscientizar seu público e seu mercado, divulgando sua importância e a necessidade de sua existência, as produções cinematográficas só se multiplicam. Em meio a tudo isso, encontram-se agentes culturais que, possivelmente por uma consciência mais abrangente, enxergam além do senso comum e apontam seus holofotes, ou mesmo, suas câmeras, para outros temas. E assim, desvelam uma nova concepção, uma existência incomum dentro desta que vem se constituindo com uma das mais estabelecidas linguagens, como é a do cinema. A exemplo de diretores que se renderam especificamente ao aspecto da audiodescrição, temos Daniel Ribeiro, que realizou *Hoje eu quero voltar sozinho*⁹ com a intenção clara de se colocar a posteriori a pista de audiodescrição. Ou mesmo aqueles que diretamente contribuem para a construção do roteiro de audiodescrição, como nos documentários *Sob a sombra da palmeira*¹⁰ e *Poemas do Camboja* (2020), ambos produzidos e dirigidos por Tomyo Costa Ito. A seguir, trecho da decupagem do filme *Poemas do Camboja* feita pelo próprio diretor:

⁹ Premiada longa-metragem brasileiro de 2014 (*Teddy Awards*, *FIPRESCI Awards* – Berlim; *San Francisco International Lesbian & Gay Film Festival* e prêmio *APCA* de melhor ator para o protagonista Guilherme Lobo, que interpretou o personagem central, um jovem cego e homossexual. Chegou a ser indicado para ser um dos concorrentes a Melhor filme estrangeiro no Oscar de 2015, mas não entrou na lista. Antes do longa, Daniel Ribeiro filmou o curta-metragem *Eu não quero voltar sozinho*, que contém praticamente a mesma trama, mas com outro desfecho.

¹⁰ Audiodescrito por Patrícia Almeida com consultoria de Jairo Jardim, *Sob a sombra da palmeira* foi exibido no Festival *VerOuvindo* de 2022.

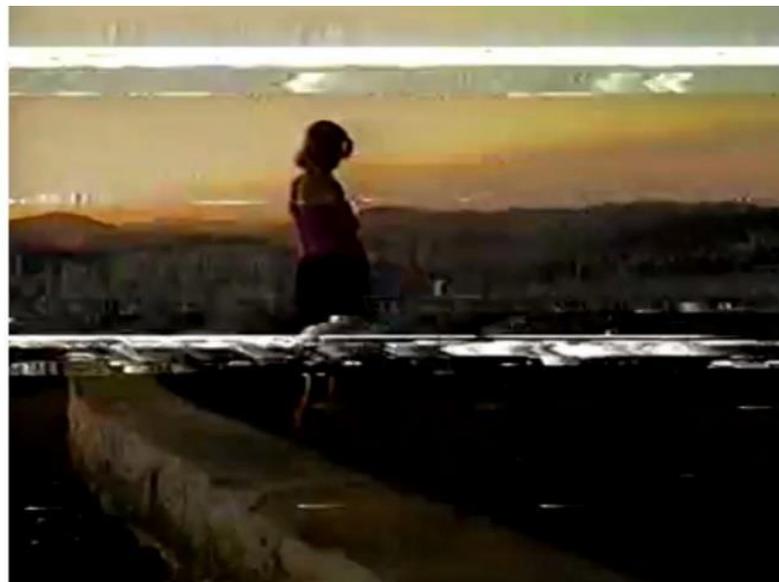
Figura 11 - Frame do filme *Poemas do Camboja*.



Fonte: *Vimeo*.

Outro exemplo, um tanto quanto mais incomum, é de quando a realizadora produz também a audiodescrição do filme. *Por volta das seis*, produzido e dirigido por Patrícia Almeida em 2002¹¹, foi audiodescrito em 2021, com consultoria de Jairo Jardim.

Figura 12 - Cena do curta-metragem *Por Volta das Seis*.



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

¹¹ *Por volta das seis* é um exemplo de produção feita no limiar entre o analógico e o digital. Apesar da montagem ter sido feita no sistema digital, chamada inicialmente de *edição não-linear*, a cópia do material original foi compilada no sistema VHS. Apesar do custo de reprodução ser mais acessível, perdia na qualidade, tendo desgastes do material, pois as fitas de vídeo eram compostas por óxido de ferro, por partículas magnéticas que se desprendiam ou eram acidentalmente “riscadas” das fitas, provocando os chamados *drop-outs*.

A prática da acessibilização de produtos culturais, embora cada vez mais presente, ainda enfrenta desafios na sua implementação. A audiodescrição, essencial para a inclusão de pessoas com deficiência visual, conforme já discutido, costuma ser vista como uma adição técnica, dissociada do processo criativo. A produção da audiodescrição do curta-metragem *Sob a sombra da palmeira* demonstra como essa prática pode ser integrada de forma mais precisa à obra audiovisual, com o que pode ser chamado de participação ativa do realizador. Essa experiência, com o aval do realizador e do consultor, revela o potencial da acessibilidade para enriquecer a experiência cinematográfica, promovendo, não apenas a inclusão, mas também, a diversidade e a complementação das informações, respeitando-se tanto a estética em si da obra, quanto ao trabalho de tradução intersemiótica desenvolvido pela equipe de audiodescrição:

Figura 13 - Frame do curta-metragem *Sob a sombra da palmeira*.



00:09:38,960 --> 00:09:42,800
 - E agora a palmeira cresceu e ele se foi...
 Ad- Olha novamente para a palmeira e em torno.

00:09:47,360 --> 00:09:48,960
 - Ele se foi.
 Ad- Desce a alça, segura a câmera, olhando em direção ao display.

00:09:59,520 --> 00:10:02,080
 - A palmeira cresceu.
 Ad- Dois pequenos pássaros passam atrás em direção à árvore. Ele mexe nos botões da câmera e a eleva à altura do rosto. Visto por trás do ombro direito, ele a manuseia. Aponta para a palmeira. Uma pequena luz vermelha pisca na base do dispositivo.

Fonte: *Vimeo*.

A complexidade da tradução audiovisual e os desafios de descrever elementos visuais e sonoros de outras culturas tornam a participação do realizador fundamental para garantir a fidelidade da audiodescrição e promover a interculturalidade, pois a audiodescrição pode

funcionar como uma ferramenta para mediar a experiência estética e cultural de pessoas de diferentes origens e insere o espectador com deficiência visual nesse contexto, ou seja, amplia os horizontes.

Assim como a colaboração entre realizadores e audiodescritores permite compartilhar desafios e promover a qualidade da audiodescrição, também propicia uma autenticidade no que diz respeito aos direitos autorais e a preservação do patrimônio audiovisual. Uma troca de experiências que contribui para elucidar não somente o entendimento da obra, mas também os vieses e impactos da audiodescrição na percepção, e sobretudo, sensibilizar, de fato, os realizadores para a importância da formação de audiodescritores e da realização de pesquisas sobre a experiência do público.

Ainda dentro desta perspectiva, este processo compartilhado permite analisar outras possibilidades. Dentre elas, como a audiodescrição pode facilitar o acesso de espectadores estrangeiros a filmes em línguas diferentes e a produções culturais de outros países; como discutir a especificidade da linguagem e os desafios de traduzir elementos visuais e sonoros para a *modalidade verbal-descritiva*; como promover e identificar os principais obstáculos para a implementação da audiodescrição no cinema e propor soluções para superá-los. E talvez o mais significativo seja oportunizar aos realizadores a possibilidade de ter uma versão audiodescrita. E ainda, poder analisar a experiência do espectador, com e sem deficiência visual, a assistir um filme com audiodescrição, como será tratado mais adiante.

Machado (2005) afirma que nos primeiros anos da comercialização do cinema, ainda se dependia de um apresentador, pois a constituição tecnológica ainda não possuía o suficiente para que a narrativa visual fosse autônoma. E durante o “novo cinema”, os filmes ainda reproduziam literalmente as narrativas dos romances literários. No início do século XX, o chamado *film d’art* tentou mais não conseguiu dar esta autonomia à linguagem.

A geração de Griffith, o novo espetáculo passa a cuidar do “coeficiente de realidade” com que se molda a fábula, ou seja, com o enquadramento do imaginário pela moldura legitimadora do naturalismo. A literatura dos séculos XVIII e XIX, mais precisamente o seu modelo dominante (o drama tipo Diderot e o romance de tipo balzaquiano ou zolesco), com seu sistema de mascaramento da escritura e seu esforço descritivo no sentido de “fotografar” a cena doméstica, constituía a fonte ideal de inspiração para toda uma geração de realizadores preocupada com a inscrição civilizatória do cinema no âmbito das belas-artes. (MACHADO, 2005, p. 72).

O que se buscava nos primórdios desta arte seria a autonomia da linguagem, e o que se propaga na atualidade é a autonomia do espectador. Pode-se afirmar que a pessoa realizadora capta e/ou manipula sua matéria-prima, ou seja, a imagem, dentro do campo da fotografia e o

som, ou concepção sonora, com o intuito de alcançar a um resultado considerado por ela mesma satisfatório e que esteja pronto para ser oferecido ao seu público no formato de um filme. Visto que esse *fazer cinema* é o que move estas pessoas, nada melhor do que uma delas para descrever a *sensação criativa*:

Você percebe quando está fazendo alguma coisa. Aquele instante em que você está criando, é que de fato há uma chispa, há uma coisa viva naquele momento, é um prazer enorme. E é um momento que você atinge um, mesmo na tua mediocridade pessoal, atinge uma genialidade extraordinária. Em todas as áreas da criação. Não estou falando só de cinema (...), qualquer coisa. Ou seja, em um ato de criação, aquele preciso instante. Mas aquilo perde logo. Seca. E quando seca, some. Fica o objeto apenas. O ato de criar é sempre superior ao objeto criado. (Ruy Guerra, trecho extraído de *Um filme de Cinema*, 2017)¹²

Basicamente, desde os primórdios da Sétima Arte, pontua-se que esta combinação de elementos visuais e sonoros, esta sintaxe, é a chamada *decupagem*, que “é a determinação do plano, e o plano a determinação do movimento que se estabelece no sistema fechado, entre elementos ou partes do conjunto” (Deleuze, 1983, p. 26).

Dentro da história do desenvolvimento das diversas linguagens, em se tratando de literatura, o Simbolismo buscou atravessar seus limites e veio a criar uma “equivalente verbal da imagem (...) que isso permitisse aos *homens da imagem*¹³, pintores, em primeiro lugar, cineastas, mais tarde, acreditar que a imagem era a invenção de uma nova linguagem.” (Aumont, 2008, p.24)

A imagem não é criação do ser humano, pois antes de qualquer invento criado para a captura de imagens, a própria natureza já se encarregava de fornecer ao homem imagens afetando a sua percepção como um instrumento potencialmente forte para a compreensão imediata das coisas, mesmo que tal compreensão fosse fragmentada e não científica. A percepção é o canal espontâneo e natural pelas quais as imagens remetem a possíveis significações, construindo um universo de sentido, configurando-se como um tipo bastante peculiar de linguagem. (Reina, 2014, p. 32-33)

Na concepção de Flusser, as imagens atuam como mediações, cuja função primordial é representar o mundo, tornando-o acessível ao ser humano. No entanto, em vez de utilizá-las como mapas para guiar a compreensão, as imagens acabam sendo usadas como biombos, obscurecendo a realidade que deveriam revelar. Essa inversão de função torna o ser humano incapaz de decifrá-las adequadamente (Flusser, 2009, p. 9).

¹² Disponível em: <https://www.netflix.com/search?q=cinema&jbv=814643>

¹³ Grifo em itálico feito nesta pesquisa para apontar o quanto a própria história do cinema se utiliza de um padrão hegemônico masculino no *fazer cinema*.

Burke afirma que, “em uma perspectiva otimista, imagens frequentemente revelam detalhes da cultura material que as pessoas na época teriam considerado como algo óbvio e deixado de mencionar em textos” (Burke, 2017, p.149) e que o testemunho delas revelam não são somente os “artefatos do passado”. Há que se considerar que alguns foram preservados e “podem ser diretamente examinados”. Salienta-se a catalogação, armazenamento e organização das fontes existentes em museus, bem como a forma de exposição desses artefatos, o que diz muito sobre a memória, como nesta xilogravura apontada pelo autor:

Figura 14 - Xilogravura do Museu de Francesco Calzori (1622)



Fonte: www.gallica.bnf.fr (2024).

A infinidade de objetos e animais empalhados que estão dispostos organizadamente nesta imagem certamente é ínfima diante da complexidade das informações a respeito de cada peça. À primeira vista, percebe-se que no ambiente foi necessário instaurar uma ordenação para se alocar cada objeto, seja pela aparente multiplicidade de características, mesmo que esta possa ter sido definida anteriormente ou não. O resultado é uma sala com atmosfera quase *sacra*, como se o fato de estar locado naquele ambiente tenha grande relevância. Assim como é necessária a organização física de objetos e informações, as lacunas e o silêncio sobre eles também se tornam informações. E o que está oculto nesta imagem ou o que se sabe sobre ela, trazem algumas respostas e até mesmo, algumas perguntas.

Ao transportar estas questões para um filme, podemos perguntar o que está sendo deixado de fora das análises filmicas. Será que ao falarmos sobre todos os seus elementos

narrativos, sua concepção estética, sua sintaxe de enquadramentos, sua diegese, suas características visuais, enfim, todos os elementos filmicos, como enquadramento, luz, personagens, estamos atendendo a todos os *olhares* e percepções? A exemplo disso, temos o primeiro take do filme *Sharasôju*. Observemos quais informações podemos extrair desta imagem:

Figura 15 - Frame extraído da primeira cena do filme *Sharasôju*.



Fonte: www.mubi.com

À primeira vista, é um ambiente escuro, com um pequeno feixe de luz que parece vir de um foco superior. Neste ambiente, as tabuletas nos remetem a objetos que não utilizamos atualmente. E conforme é visto no decorrer da cena, provavelmente possuem utilidade em algum tipo de trabalho artesanal, mais especificamente, de impressão de xilogravuras. Esta suposição inicial advém de um *conhecimento geral de mundo* e também, pela própria forma como o título do filme foi apresentado anteriormente - em caligrafia japonesa e sobre a qual, discorreremos um pouco mais adiante. E talvez, porque a arte xilográfica no Japão, um país que durante muito tempo ficou isolado do resto do mundo por questões geográficas, no caso, por ser uma ilha, tem uma tradição cultural marcante.

Pamela B. Green, diretora documentário sobre Alice Guy-Blaché, defende que:

Os arquivistas são pessoas incansáveis, determinadas, que trabalham duro, que tiram tempo para analisar o inventário, que têm mente aberta para questionar o que está na prateleira e para olhar as novas informações que podem mudar a história do cinema. Sem essas pessoas e sem esses lugares, não há como preservar peças importantes que podem mudar o modo como encaramos o passado¹⁴.

¹⁴ Disponível em: <https://mulhernocinema.com/entrevistas/documentario-recupera-trajetoria-de-alice-guy-blache-a-primeira-cineasta-da-historia/>

Em uma analogia simplista, podemos comparar os arquivistas aos audiodescritores. São aqueles que nos fornecem informações que estão reservadas *a poucos*, não menos importantes, mas para um público específico, por serem os que recorrem a elas. Seja por necessidade de embasamento de suas pesquisas, seja para comprovação científica. E assim também são os audiodescritores. No método de audiodescrição de um filme, as informações visuais definidas em um roteiro final são embasadas em um processo de construção verbal de coautoria, audiodescritor vidente e não-vidente, e sobretudo, não absoluta, que compreende que sua constituição não irá nunca substituir o *olhar fisiológico*, mas busca a amplitude do *olhar cultural*.

1.3.2 - Um breve histórico da audiodescrição e possíveis efeitos inclusivos

Os primórdios da audiodescrição datam da década de 1970, quando nos Estados Unidos o termo foi utilizado justamente no meio acadêmico, na tese de pós-graduação do norte-americano Gregory Frazier da Universidade de São Francisco em 1975. Posteriormente, Frazier em contato com August Copolla começou a divulgar o recurso pelos meios culturais e, assim, a Audiodescrição chegou ao Festival de Cannes em 1989.

No Brasil, foi com a Lei de Inclusão (Brasil, 2015) que a Audiodescrição passou a ser vista como um direito, assim outros recursos de acessibilidade comunicacional, como a Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS) e a Legendagem para Surdos e Ensurdidos (LSE), principalmente nos produtos a serem veiculados em cadeia nacional ou fomentados por programas públicos de incentivo à cultura. Contudo, apenas parte da programação dos canais de televisão e de *streaming*¹⁵ se utiliza deste recurso, muitas das vezes, não em língua portuguesa e muitas vezes pouco divulgado e também, pouco utilizado, pois até a forma como se acessa o recurso, tecnicamente falando, em cada aparelho ou dispositivo, é um mistério para a maioria dos usuários.

Em relação aos fatos históricos, dentro do cinema nacional, foi com a iniciativa do festival *Assim Vivemos* de 2003 que ela foi utilizada publicamente. Apesar de outros avanços, experiências de inserção do recurso da Audiodescrição em mostras ou salas de cinema brasileiras ainda não ganharam a dimensão devida. O que se percebe é uma enorme carência de acessibilidade, na maioria das vezes realizada apenas para cumprir cláusulas de obrigatoriedade dentro de determinados editais ou mesmo ações políticas contrárias à utilização do recurso, como aconteceu em dezembro de 2019, uma medida provisória, a MPV 917/2019, adiou a

¹⁵ Transmissão de conteúdo de dados.

obrigatoriedade das salas de cinema de se oferecer recursos de acessibilidade no Brasil, o que teria entrado em vigor a partir de janeiro de 2020. A determinação gerou insatisfação por parte de pessoas e coletivos que seguem em defesa dos direitos das pessoas com deficiência, direitos estes já ditados pela Lei Brasileira da Inclusão (Brasil, 2015): “As salas de cinema devem oferecer, em todas as sessões, recursos de acessibilidade para a pessoa com deficiência.”

O consultor Laercio Sant’Anna, pessoa cega e efetivo participante do movimento de expansão e divulgação do recurso da audiodescrição, comenta:

(...) a busca pela igualdade de oportunidades suscita a discussão sobre a diversidade, que torna latente o direito que os diferentes indivíduos ou grupos sociais têm de estarem incluídos na sociedade. Tal direito impõe o desafio de se encontrarem mecanismos que garantam à efetividade do acesso à informação e à cultura, oferecendo produtos acessíveis às pessoas que, de alguma maneira, não possam se valer dos meios de comunicação visual. Nesse contexto nasce a Audiodescrição. Ela surge como uma tecnologia assistiva que busca suprir a lacuna deixada pela comunicação visual, para aqueles que dela não conseguem tirar proveito. No atual estado da arte dos meios de comunicação, não há dúvidas de que a ausência da audiodescrição cria uma situação de desconforto. Inúmeros são os momentos em que sentimos falta de um detalhamento do que está acontecendo. (Motta, 2010, p. 153 e p.154)

A disponibilidade de filmes com audiodescrição ainda é pequena, e muito do que existe no mercado cultural foi acessibilizado em função de políticas socioculturais. Não apenas a política no que se refere aos gestores públicos, concepções legais a respeito e conseqüentemente, à execução das mesmas, mas também a própria questão individual de cada indivíduo enquanto ser social.

Além disso, o isolamento social para tentar minimizar a expansão da Covid19 instigou ainda mais o uso de ferramentas de acessibilidade e também as múltiplas formas de expressão e, por que não dizer, experimentais. Muitos artistas, anônimos ou consagrados, vieram a encontrar através da arte a manutenção de sobrevivência da saúde psíquica dentro deste processo. Todavia, o caráter autônomo de diversas obras divulgadas pela internet na atualidade se sobressai em um universo cultural que há muito se remodela constantemente. Neste contexto, as próprias transformações atravessadas pelo cinema, em seus mais diversos formatos e expressões, provocam questionamentos ao longo da história.

Em sua análise sobre as três crises do cinema, Machado (2008) cita “formas de vida centradas no consumo cultural em casa e o confinamento” como parte do processo de desconstrução da linguagem cinematográfica e o aumento significativo da produção doméstica em vídeo. O que se denota também na atualidade, marcada pela infinita produção audiovisual autônoma durante a pandemia.

A compreensão dos mecanismos narrativos do cinema é fundamental para qualquer pesquisa na área. Ao buscar conectar-se com o público, especialmente com aqueles que possuem necessidades específicas, como os espectadores com deficiência visual, os cineastas podem inovar e diversificar a linguagem cinematográfica. Essa busca por novas formas de expressão é impulsionada tanto pela evolução tecnológica quanto pela necessidade de ampliar o acesso ao cinema. A audiodescrição, um recurso relativamente novo, exige uma atenção especial, pois ela não apenas adapta o filme para um novo público, mas também desafia os cineastas a repensarem suas escolhas estéticas e narrativas. A exemplo disso, uma versão audiodescrita¹⁶ de um filme mudo, como por exemplo, *Borderline* (1930), de Kenneth MacFherson, pode correr o risco de ser prolixa, pois tenta traduzir a expressividade das cenas, que não contém na narrativa uma paisagem sonora ou mesmo os diálogos dos personagens sendo emitidos pelas vozes, apenas por letreiros.

Figura 16 - Frames do filme *Borderline* (1930).



Fonte: *YouTube*

Com efeito, devemos recordar um ponto de história até aqui ocultados: é ao som síncrono que se deve o fato de se ter feito do cinema uma arte do tempo. A estabilização do desenrolar do filme, tornada necessária pelo cinema sonoro teve, com efeito, consequências muito para além daquilo que se previa; por causa dela, o tempo do filme tornou-se, já não um valor elástico, mais ou menos transponível segundo o ritmo da projeção, mas um valor absoluto. Ficava-se com a certeza de que aquilo que tinha determinada duração na montagem conservaria essa mesma duração exata na projeção, o que não acontecia no cinema mudo. (Chion, 2011, p. 20 e 21)

¹⁶ *Borderline* com audiodescrição disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5t10uDJXM7g>

Surge, então, uma indagação: o filme audiodescrito mantém a mesma identidade do original ou que se transforma em um novo discurso narrativo? Em outras palavras, a audiodescrição constitui uma narrativa sobreposta à narrativa original ou uma ampliação desta? Essa questão emerge a partir de diversas experiências, como o curta-metragem audiodescrito¹⁷ *MóBILE Haikai* (2017).

Figura 17 - Cena do beijo no filme *MóBILE Haikai*.



Fonte: www.youtube.com/c/MóBILEHaikai

MóBILE Haikai, curta-metragem oriundo da cidade mineira de Juiz de Fora, foi dirigido por Lílian Werneck, integrante da corrente LGBTQIA+¹⁸, que já havia produzido outro curta-metragem dentro da temática homossexual, porém sem protagonistas com deficiência. Neste caso, as protagonistas são uma personagem cega e outra surda, o que levou a produção a contratar profissionais capacitados para a elaboração do recurso de audiodescrição.

A narrativa do filme relata a história dessas duas jovens que se apaixonam. Com isso, realizou-se o primeiro filme audiodescrito da cidade, e também o primeiro trabalho em que duas audiodescritoras mulheres trabalharam em conjunto. Além da característica inclusiva, é perceptível que a audiodescrição ampliou o conceito original do filme, possivelmente pelo reconhecimento do valor do protagonismo feminino com deficiência, ou pela inserção da narração audiodescritiva, que foi incorporada em uma nova trilha sonora, proporcionando uma experiência sensorial que se manifesta desde os créditos iniciais: “A pele de Olívia observa cada luz; Maria Clara sente em toda cor o som”. Ademais, a característica intrínseca do uso de gestos

¹⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Zo1M9SpCcLg>

¹⁸ A sigla LGBTQIA+ representa, na primeira parte a orientação sexual e, na segunda, ao gênero. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/noticia/2020/03/o-que-significam-letras-da-sigla-lgbtqi.html>

e do tato nesta narrativa remete ao conceito de cinema háptico, que será discutido na próxima subseção.

Durante a produção de um roteiro de audiodescrição, é comum que os roteiristas recorram ao conhecimento de mundo dos consultores com deficiência visual, profundamente conectados ao tato, o que os auxilia na compreensão do que está sendo descrito. Referências corporais são frequentemente utilizadas: “a pessoa está a um passo de pisar na escada”; “o homem está à esquerda dela”. Um exemplo marcante é a explicação de como é o sinal em Libras (Língua Brasileira de Sinais) criado na narrativa do curta:

Figura 18 - Sinal de libras no filme *Móbile Haikai*.

Ad- (...) COMO UMA ALAVANCA, FAZ SUSPENDER O COTOVELO.



Fonte: <https://www.youtube.com/c/MóbileHaikai>

O importante é que se reconheça que a audiodescrição não é um processo único e linear, mas sim um campo em constante desenvolvimento, com diferentes desafios e construções. E se a considerarmos com uma linguagem que vai além do tecnicismo, por mais objetividade que seja nela empregada, seu caráter humano não pode ser ofuscado. Alguns audiodescritores e estudiosos defendem a possibilidade de construções mais subjetivas, enquanto outros priorizam uma descrição precisa e objetiva das informações visuais. Essa diferenciação não só reflete a complexidade da linguagem cinematográfica, mas também, quanto à necessidade de adaptar a audiodescrição às características de cada obra. Em tempo, alguns autores levantaram mais a fundo estas questões. Em sua tese, Menezes (2019), fundamentado em análises de resultados de experimentos sobre sinais eletroencefálicos de público, comparou a eficácia e a repercussão de diferentes formatos de audiodescrição.

1.3.2 - Cinema háptico: sensibilizando sentidos e evocando a presença dos corpos

O cinema háptico, não centrado na visão percorre salas, cobre-se e se descobre outros sentidos. Ou apenas, experiencia-se um encontro com o outro, pois, ao explorar outras dimensões da experiência cinematográfica, abre-se novas possibilidades de interação.

Considerando-se a ritualística das salas de cinema, a proposta da *Sessão Lanterninha*¹⁹ realizou uma experimentação háptica. Na edição de 2018, foram exibidos três curtas-metragens com a intenção de sensibilizar os espectadores para a importância dos recursos de acessibilidade comunicacional. Os resultados superaram as expectativas iniciais, gerando reflexões até mesmo entre os realizadores dos curtas que estavam presentes.

Para ilustrar a aplicação prática desse recurso, foram exibidos dois curtas brasileiros e um argentino: *Noturno* (2004), *A Fita* (2005) e *Mas quel mundo* (2004). Todos foram acessibilizados com legendagem descritiva (LSE) e audiodescrição. Na entrada da sala, foram disponibilizadas vendas coloridas para os espectadores videntes: amarela, vermelha e preta. Cada espectador entrou na sala conduzido por um assistente, experimentando a sensação de ser uma pessoa cega. Entre os espectadores, havia pessoas com deficiência visual que não utilizaram vendas, proporcionando uma experiência incomum para a maioria presente. A sessão foi realizada em duas etapas: primeiro, sem audiodescrição, e em seguida, com o recurso. Na segunda exibição, os espectadores foram convidados a remover as vendas.

Além de ter se colocado no lugar do outro ao assistir os filmes sem o sentido da visão, alguns desses espectadores valorizaram a experiência também como a possibilidade de ampliação na produção de construção do filme. A diretora do curta *A fita* relatou que com a experiência ela foi capaz de perceber o quanto a produção “pecou” na concepção sonora do seu curta.

A “experiência corporificada que permite a percepção da experiência e a experiência da percepção. Internalizamos os filmes somaticamente, com todo o nosso corpo, e somos afetados por imagens mesmo antes que o processamento de informação cognitiva ou a identificação inconsciente se dirijam a nós e nos envolvam em outro nível (...) pois nenhum sentido funciona isoladamente” (Elsaesser; Hagener, 2018, p.135) e se definirmos o olhar como o primeiro dos sentidos presentes na experiência cinematográfica, se focarmos apenas no “olho” como

¹⁹ A *Sessão Lanterninha* tem por objetivo promover a inclusão de diversos públicos ao festival, principalmente crianças e pessoas com deficiência.

metáfora ontológica para uma teoria do cinema, teremos um olhar *descorporificado*, isto é, sem os outros sentidos presentes cuja participação se torna importante como parte desta experiência.

O termo *háptico*, originalmente definido como aquilo que é sensível ao tato, é neste estudo compreendido de forma mais ampla. Castello Branco traz a concepção de Riegl, que entende o háptico não apenas como uma sensação tátil, mas como *uma forma de ver*: “quer então descrever um tipo de olhar que se distingue da visualidade óptica (absolutamente centrada no olho e no sentido da visão) e que se caracteriza por uma forma de ver que liga o olho ao tacto” (Castello Branco, 2019, p. 1-2). Araujo e Cunha complementam referenciando com o pensamento de Merleau-Ponty:

Falar em háptico é se referir a um sentir através da imagem que se instaura pelo óptico, portanto, o óptico ao mesmo tempo que estabelece uma oposição por ser um sentido objetivo - como trata Merleau-Ponty -, também estabelece uma complementação ao entendimento do que seja o háptico, pois é pelo óptico que chegamos à esta percepção ativa e tátil. É por meio deste dispositivo que subjetivamente tocamos a imagem, sem que ela perca a sua capacidade corpórea. Como exemplo para este entendimento, partir do próprio processo artístico é um caminho, devido às constantes variações entre materialidade e imaterialidade e também em razão do alojar e desalojar dos sentidos. (De Araujo; Cunha, 2017, p. 5)

Quando se determina que o corpo é a fronteira e o cinema pode, simbolicamente, buscar uma autogênese, e que “na teoria do cinema, quase desde o início, prevaleceu o paradigma oculocêntrico, que considerava o cinema sobretudo uma experiência visual. Essa predominância começou nos anos de 1920.” (Elsaesser; Hagener, 2018, p.132) Um século depois, ainda estamos elucubrando se esta é a questão. E nesse viés de um tatear em torno, ou até onde podemos alcançar com o nosso olhar, que levantamos algumas questões.

O curta *No Border* (Kawase, 2020), título traduzido no Brasil como: *Sem fronteira*, foi produzido com imagens captadas por um aparelho de celular durante os primeiros meses da pandemia da Covid-19 e tem uma mulher como única personagem. Fez parte de uma série onde artistas retrataram suas vivências durante este período de confinamento e distanciamento social a que fomos submetidos, em função da inexistência das vacinas e do risco real de propagação da doença, pois em inúmeras sociedades, as pessoas se ilharam em suas casas para se evitar o contágio. No curta de seis minutos, Kawase transmite a angústia e a solidão ontológicas, características marcantes deste período. Outros elementos narrativos da diretora são observados neste exemplo, como o tema da ausência, da vida/morte, a estética da dispersão, dentre outros, e que serão explicados no segundo capítulo. A seguir, três frames de cenas da produção *No Border*:

Figura 19 - Cenas do filme *No Border*.



Detalhe da mão da personagem erguida sob um feixe de luz solar.



Em uma sacada, em primeiro plano, à direita, detalhe do ornamento em bico e arredondado de um dos esteios do guarda-corpo. À esquerda, colunas grossas e lanternas suspensas. Ao fundo e vista de costas, a mulher debruçada sobre o parapeito do guarda-corpo. Ao longe, montanhas e a paisagem sob o céu azulado.



O título do curta em letras manuscritas pretas sobre a imagem: “No border”. Na cena, os cabelos escuros e desalinhados da personagem com céu claro ao fundo.

Fonte: Netflix (2023). Organização de imagens feita pela autora.

Esta perspectiva de investir na criatividade dentro de limites rígidos já se apresentava nas obras de Kawase muito antes:

A obra fílmica intimamente pessoal de Naomi Kawase (...) registra as falhas sísmicas de uma *malaise* ou crise que parece, afinal, endêmica à forma, sempre engessada e agitando-se dentro dos seus limites. Ela também sugere – de maneira intermitente, titubeante, nunca durante

todo o tempo – a remissão dessa *malaise*, a resolução dessa crise. (Maia; Mourão, 2011, p.118)

No contexto que está sendo discutido, o que se leva em consideração é que se busca compreender os outros sentidos e suas complexidades, sem reduzir o cinema a uma experiência visual e sim, a todo o corpo, mesmo que “o retorno corpo como local complexo, porém indivisível de comunicação e percepção.” (Elsaesser; Hagener, 2018, p.133)

Assim, podemos considerar o cinema como um tipo específico de contato, como o encontro com o outro. “Esse encontro com o outro pode ser racial, ou culturalmente codificado – nas abordagens pós-coloniais e naquelas que enfocam o cinema como intercultural. Por outro lado, (...) introduz abordagens fundamentadas na ideia de pele como órgão de percepção contínua que entende o cinema também como experiência háptica (...) que correspondem a um fascínio pelo corpo humano, sua superfície e vulnerabilidade.” (Elsaesser; Hagener, 2018, p.134)

Tanto a exploração da dimensão háptica no cinema, quanto a proposta da audiodescrição, que busca construir significados a partir da descrição sonora das informações visuais, desprendem-se de uma concepção *oculocêntrica* tradicional. Como veremos a seguir, ambas caminham nessa *intenção mediadora*, que busca, essencialmente, uma autonomia tanto na produção, quanto da apreciação da linguagem audiovisual.

1.4- Audiodescrição: um dispositivo emancipador no cinema

Ao alcançar este ponto, mesmo que não conclusivo, torna-se evidente que a audiodescrição ultrapassa sua função como mera ferramenta técnica, configurando-se como um dispositivo emancipador que democratiza o acesso ao cinema, inserindo pessoas com deficiência visual na experiência narrativa cinematográfica.

Maciel (1993) diz que “toda a indiferença virtual se diferencia muito da condição da imagem que conhecíamos até então, isto é, de uma imagem que se define a partir de um referente”. Se temos agora consciência de que o espectador não pode ser definido apenas como uma pessoa vidente, a audiodescrição enquanto linguagem precisa ser discutida no campo das artes. A questão é como inseri-la nesta área, pois não atua apenas no campo e contracampo visual e verbal. Sua representatividade vai além, perpassando pela construção imagética, perspectivas, movimentos, luz, diferentes enquadramentos e muito mais do que isso. Por uma multiplicidade de olhares, vozes e acima de tudo, vivências e formas de recepção. Conforme

veremos na próxima seção, é de fato um recurso relativamente novo, que tende a se desenvolver, mas que pode, também, ser pouco utilizado.

Segundo Flusser, “a imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens” (1998, p. 27). Considerando-se esta afirmação, o realizador cria a obra visual, ou seja, faz imagens, enquanto o audiodescritor as decifra e as traduz em palavras, permitindo que o espectador com deficiência visual possa imaginá-las e interpretá-las. Para que essa tradução seja eficaz, é crucial que o audiodescritor observe atentamente a dinâmica dos espaços, os elementos narrativos da obra, como cenários e características físicas, e a estética do filme. Ou seja, a produção de uma audiodescrição requer uma preparação e conhecimento especializado por parte do audiodescritor para garantir qualidade no trabalho. A partir de experiências com protótipos desenvolvidos, Menezes (2019, p. 204) destaca alguns pré-requisitos: *literacia visual*; entendimento do universo visual das pessoas com deficiência visual; conhecimentos e manuseio de edição sonora e habilidades vocais de locução.

É relevante ressaltar que a audiodescrição é fruto de uma relação de cumplicidade verbal e intelectual entre o audiodescritor roteirista, aquele que fisiologicamente enxerga, e o audiodescritor consultor, aquele que compactua com este agente descritor, dentro de um processo que possui início, meio e fim. E nesta função de tornar a realidade bruta ou sensível em palavra (Flusser, 2012, p. 14), cria-se um processo potente de adaptação, onde a plasticidade é transposta para a arte sonora, acessível aos cegos. E eis que surge uma *amplificação*, muitas das vezes, para além do público vidente e não-vidente.

Dentre os exemplos anteriormente mostrados, *No Border*, curta feito por Kawase e que integrou uma série exibida em um canal de *streaming*, é um filme ambientado em uma cidade japonesa. Como em outras produções, a Netflix costuma oferecer recursos como dublagem, legendas e, por vezes, audiodescrição. No entanto, a qualidade dessa audiodescrição nestes canais depende da consideração cuidadosa de fatores como um roteiro bem construído, o ritmo e a tonalidade da narração, bem como de como a narração é mixada no filme para manter a fluidez da obra. E nem sempre o recurso vem na língua materna do espectador.

Ou seja, a acessibilidade precisa levar em consideração a língua materna do espectador, mas também a tradução dos elementos visuais e sonoros presentes na narrativa, assegurando que a descrição se insira adequadamente nos tempos entre as falas dos personagens e respeite a estética original da obra. E como relata Graciela Pozzobon em sua pioneira experiência no

Festival Assim Vivemos, ao explicar onde se insere a audiodescrição e o *voice over*²⁰ de um filme estrangeiro:

O roteiro de audiodescrição para os filmes do Festival Assim Vivemos é feito a partir da lista de diálogos do filme, previamente traduzida para o português. Normalmente, essa tradução é feita para a legendagem e é essa mesma tradução que o audiodescritor roteirista utiliza. A descrição das cenas obedece às mesmas regras da inserção da audiodescrição em produtos nacionais ou dublados, ou seja, entra nos espaços entre as falas dos personagens, nos silêncios, nas pausas e em alguns momentos importantes sobre a trilha sonora musical. As falas e os ruídos importantes devem ser preservados. A diferença desse roteiro para o roteiro de um produto nacional é que ele irá conter também todas as falas dos personagens. Desta forma, o roteiro final consiste nas descrições inseridas entre as falas dos personagens. (Motta; Romeu Filho, 2010, p. 85)

Neste contexto, faz-se necessário apontar para uma das premissas do recurso. Como é de conhecimento, boa parte da população brasileira desconhece ou não tem praticamente nenhuma compreensão sobre uma segunda língua a ponto de poder assistir a um filme que não tenha pelo menos, as legendas em português com a tradução dos diálogos.

Outro aspecto a ser considerado é que, ao atuar na audiodescrição de um filme, descrevendo e traduzindo as imagens, os cenários e todos os elementos visuais da narrativa, o audiodescritor frequentemente se depara com a tarefa de realizar a audiodescrição de obras cinematográficas estrangeiras. Nesse contexto, é evidente que o trabalho de audiodescrição exige uma adaptação minuciosa, na qual a dupla de audiodescritores deve atentar-se cuidadosamente aos detalhes visuais cruciais, como cenários e figurinos, bem como à forma como a estética e a cultura do filme estrangeiro são representadas. Essa dupla, ao adentrar esse universo cultural distinto, desempenha o papel de um "imigrante" no contexto fílmico, como se, temporariamente, habitasse o filme e suas paisagens, mergulhando nos costumes e tradições que o compõem.

Mayer e Pinto (2018) discorrem sobre diversas formas de definição do recurso da audiodescrição, tanto em termos profissionais, quanto acadêmicos. Perpassam por parâmetros sobre a inclusão e tradução. E apontam para a definição originada em texto anterior de um de seus autores, como um modo de *mediação*, termo este em maior conformidade com esta pesquisa:

Em termos gerais, a audiodescrição constitui-se como uma atividade de interação entre videntes e não videntes, com objetivo de contribuir para

²⁰ *Voice over* ou leitura de legendas. Difere da dublagem por não excluir a fala original dos personagens ou entrevistados, além de também não realizar uma interpretação das mesmas. Tem como objetivo trazer a informação textual dos diálogos contidos na tela.

que pessoas com deficiência visual tenham um maior acesso às informações visuais oculares. Na atividade de audiodescrição, ocorre a descrição de detalhes visuais importantes como cenários, figurinos, indicação de tempo e espaço, movimentos, características físicas de pessoas/personagens e expressões. (Mayer, 2016, p. 16).

Neste processo *mediador* de construção da audiodescrição, leva-se em consideração: os *tempos* (ou a falta deles) entre as falas durante o desenvolvimento da narrativa; a dinâmica dos espaços ou localização espacial da cena; os elementos narrativos da obra, tanto imagéticos quanto sonoros; a estética do filme e a que público se destina; o ritmo e a tonalidade da narração; como esta narração é mixada na obra, sem que se perca a fluidez da mesma; e por, não menos importante, como essa obra audiodescrita chega ao público. Ou seja, todo um processo que não tem como ser excluído da cadeia de produção audiovisual.

Portanto, a audiodescrição de obras cinematográficas está dentro do campo dos estudos do cinema, e por conseguinte, também está sujeita a privilegiar ou desprivilegiar determinados protagonismos. Neste sentido, esta pesquisa busca exatamente desvelar um dos lados ocultos do cinema, como a representação da identidade feminina no cinema japonês.

A obra de Naomi Kawase, com sua estética singular e sua abordagem experimental, nos leva a questionar até que ponto ainda podemos nos valer das categorias tradicionais do cinema, ao se perceber que estão em curso novas possibilidades de narrativas. Neste sentido, transitamos nesta mediação, onde se progressivamente se confirma que sua obra veio para demonstrar como uma cineasta mulher contribui nitidamente para uma renovação da linguagem cinematográfica.

Neste ponto, o protagonismo das mulheres também tem sido reconhecido no campo da audiodescrição brasileira, conforme cita Bell Machado, em entrevista à pesquisadora Lucinéa Marcelino Villela:

Após dez anos de muita pesquisa em Tradução Audiovisual e Tradução Audiovisual Acessível, posso afirmar que o rápido desenvolvimento e expansão da audiodescrição no Brasil ocorreram graças ao protagonismo de mulheres que de forma incessante têm implantado o recurso de norte a sul desse país gigante. (Villela, 2021, p. 449)

Através de sua pesquisa, Villela buscou confirmar a tendência do recurso de estar mais ligado à área da educação e às ciências humanas. Pois, muitas das pioneiras da audiodescrição no Brasil possuem formação em áreas como Letras e Linguística, o que facilita a compreensão e a prática da descrição de imagens. Aspectos como empatia e humanismo ficaram evidenciados, características, muitas das vezes, associadas às mulheres. Até porque, acredita-se que para se trabalhar com audiodescrição, exige grande sensibilidade e empatia com o público.

Outros fatores também foram considerados por Villela, como a liberdade de escolha e a realização pessoal. A audiodescrição oferece às mulheres um espaço de realização profissional e pessoal, permitindo que elas exerçam sua criatividade e contribuam para a acessibilidade cultural. Outro ponto, segundo a autora, profissionais mulheres envolvidas com a audiodescrição demonstram um forte senso de comunidade, colaborando em projetos e iniciativas de forma voluntária, especialmente durante a pandemia. Além destas questões, Villela também sugere que a audiodescrição brasileira possui tanto a influência de modelos estrangeiros, como uma coexistência de características culturais específicas da audiodescrição brasileira.

1.4.1 - As bordas: limiares entre mundos ou mediações interculturais no cinema

Neste segmento, exploraremos o conceito das bordas como limiares entre dois mundos ou como zonas de mediação, sejam como fazem os artistas ou os facilitadores ao acesso às artes. Analisaremos como esses espaços de transição, que podem ser físicos, culturais ou simbólicos, funcionam como pontos de interseção e diálogo entre diferentes campos: ficção e realidade, ou, de acordo com a obra desta pesquisa que desafia esta delimitação. E por fim, suscitar a existência de narrativas que funcionam mais como experiências do que como um conjunto de significados.

Como veremos mais adiante, a análise filmica do longa-metragem *Shara* (2003), dirigido por Naomi Kawase, revela-se um processo desafiador, especialmente quando abordado sob a ótica da audiodescrição. A técnica, ou arte para alguns, essencial para que o cinema seja acessível para pessoas com deficiência visual, exige do audiodescritor roteirista uma compreensão não apenas dos aspectos técnicos da produção audiovisual, mas também dos elementos da narrativa, de questões culturais e simbólicas que compõem a obra.

Esboços iniciais mostram que a questão de um olhar sensível ao feminino sempre foi um tema intrigante para a pesquisadora/artista deste texto. Antes de conhecer os filmes de Kawase, Patrícia Almeida produziu (coincidentemente, um ano antes de Kawase produzir *Shara*) o curta-metragem intitulado *Por volta das seis*. Dois anos antes de realizá-lo, havia iniciado o roteiro também de uma outra produção, que acabou sendo cedido para seu irmão desenvolver, chamada *O fio e a cidade*. Para o argumento do semidocumentário, serviu de inspiração a história de vida de sua mãe, que se chamava Maria. Órfãos de mãe - pois a avó de Patrícia falecera quando Maria havia apenas 14 anos -, os retirantes saíram de uma região rural de Santa Rita de Ibitipoca para a cidade de Juiz de Fora. Maria encontrou trabalho na indústria têxtil e suas memórias sobre a infância também povoaram o universo onírico de Patrícia,

principalmente em relação à natureza e ao nome da localidade oriunda da família, Bom Jesus do Vermelho. Em *O fio e a cidade* temos uma mulher jovem como figura central da narrativa, representando a busca por identidade e autonomia.

Apesar dos inúmeros atrativos que a história de sua mãe continha, Almeida escolheu abrir mão para focar em uma ficção, pois acreditava encontrar neste gênero maior liberdade de experimentação. Elencou um lugar e um enredo simples: uma mulher chega em um lugar para um encontro. Escolheu um lugar na cidade de Juiz de Fora: o mirante do São Bernardo e se dispõe a experimentar o “fazer cinema”. A história de *Por volta das seis* é cíclica e não possui diálogos. Um misto de drama com suspense surge quando a personagem se vê presa na capela. Almeida rejeita a ideia de se fazer um filme de terror. Não há uma mão fechando a porta da capela. Há o susto da personagem com o ruído da porta quando se fecha ou é fechada. Não existe um vilão. Existe o estar naquele lugar e vemos o que a personagem vê ou é vista. A hora do relógio e da torre da Praça da Estação. Seja seis da tarde ou seis da manhã, não importa. Não faz sentido estar ali.

A produção de *Por volta das seis* e a idealização do roteiro de *O fio e a cidade*, inspirado na história de vida de sua mãe, demonstram essa busca por uma linguagem cinematográfica que dialogue com a experiência pessoal. Em *O fio e a cidade*, a figura central feminina representa a busca por autonomia e identidade, uma temática recorrente na obra de Patrícia e que encontra eco nas reflexões de Kawase sobre a condição feminina e a relação entre indivíduo e sociedade.

Em *Por volta das seis*, Almeida ainda reluta em se manter fiel à estética tradicional. Mas não insiste. Na montagem de *Carlos, nossa loucura, nossa vitória*, assume definitivamente o máximo das *pontas de edição*, das bordas e das fronteiras possíveis entre as falas, a poesia e os registros (e não registros) da câmera. Na montagem de *Carlos (2022)*²¹, Monteiro acatou a proposta de se inserir inúmeras pontas” que estariam totalmente fora da concepção inicial do diretor do experimento de *cinepoesia*²². O mote do projeto, o poema Carlos, traz em si a reverberação da poesia drummoniana, e jorra, em frases declamadas à deriva e para os passantes das ruas do centro da cidade de Juiz de Fora, com suas galerias de passagem, alguns de seus versos e expressões de um personagem concebido como um “anjo torto”:

²¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=nX9M9PRy5bI>

²² Termo adotado pelo próprio diretor.

Figura 20 - Almeida na ilha de edição.



[...] nossa loucura, Carlos,
 essa confluência infinita inexplicável definitiva
 dos que dançam e cantam o *let's play that*
 de anjo Torquato Nosferatu de ti
 em nós encarnado sombra semelhante
 dos que vibram e brilham e sonham e viram estrelas [...]
 (Monteiro, 2022)

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

E até que ponto a montagem que inclui aquilo que está além das bordas pode ser denominada como uma obra de arte, onde se reverencia o *erro* além do *acerto*? Quando o *acerto* sai dos holofotes, vagando o lugar para os *erros*, os *takes* seguem com vozes sobrepostas e com tomadas com luminosidade estourada, o que pode provocar um estranhamento por parte do espectador tradicional. Convocar os “anjos tortos”, os excluídos e os marginalizados é sina da obra. Enquanto isso, é possível que o espectador busca em si, onde se encontram estas figuras perdidas e acaba por se ver e ouvir na tela, perambulante pelas ruas e galerias a vender sua poesia.

De fato, até a chegada da era digital, as produções audiovisuais eram concebidas no processo técnico, tanto em película quanto em vídeo, em que se deixava uma margem de garantia nas pontas dos *takes* ou das cenas. Em vídeo, essas margens, chamadas de pontas de edição, aconteciam no momento de se gravar as tomadas, tanto no início quanto no final. Aguardava-se uns cinco segundos para se estar realmente “valendo” a encenação e toda a parafernália produzida em torno, seja do ator ou do objeto a ser gravado.

Este método fez com que os atores e toda a equipe envolvida nos *sets* de filmagem se acostumassem a contar mentalmente estes cinco segundos antes e depois da cena pré-estabelecida. Se pegássemos inúmeras pontas de edição e montássemos, qual seria o resultado? Seriam infinitas cenas borradas ou atores com os olhares perdidos em função de seus textos ou mesmo concentrados, em silêncio ou balbuciando frases sem sentido? Como poderiam ser classificados estes compostos feitos com pequenos retalhos de película diante de um filme tradicionalmente considerado como tal? Um filme é apenas aquele pré-concebido e estruturado com o foi escolhido, selecionado para ser a representação pictórica, sonora de uma determinada ideia de um verdadeiro *take*, uma unidade fílmica próxima do ideal da perfeição técnica?

O tema pode também ser levado para o aspecto do conteúdo. Diante, na própria e por trás da película, os atos sensórios ampliados do olhar audiodescritivo no cinema ou a ampliação sensória (do olhar) em processos mediados também podem nos trazer algumas reflexões bastante abrangentes. E o que está por fora do enquadramento pode ser audiodescrito?

Mediante estas perguntas e conforme explanado nas seções anteriores, a proposta de se analisar um filme pelo viés do processo de audiodescrição cabe somente se considerarmos a mera descrição objetiva, ao integrar teorias do cinema, principalmente as que abarcam o cinema contemporâneo, quanto a própria contribuição de mundo, não apenas as do consultor em audiodescrição, mas também, da própria roteirista. Partindo do pressuposto que a audiodescritora/pesquisadora possui em seu currículo não apenas experiências no campo da audiodescrição, mas anteriormente, dentro do contexto da produção audiovisual, por que não dizer, *cinapoética* e da inclusão destas mesmas linguagens para diferentes públicos, esta abordagem é entendida neste contexto como uma *mediação audiodescritiva*.

Portando, pode-se afirmar por *mediação* como sendo necessariamente o ato de mediar intrínseco aos artistas, e porque não dizer, a própria obra de arte. Neste ponto, esta pesquisa é particularmente reveladora, pois a obra em si dita o método e nos encaminha aos *percursos narrativos*, em uma cadeia cíclica e justificada pela contemporaneidade do cinema aqui explorado. Os percursos narrativos de Kawase, feitos no corajoso ato de *fazer cinema*, na câmera na mão, na representatividade feminina, e principalmente, mais no *olhar contemplativo* e menos composto por sistemas fechados, estão plenamente em correspondência com esta pesquisa, pois incitam a colaboração de novos olhares, marginalizados pela estética tradicionalista e engessada.

É válido também afirmar que a autora desta pesquisa, vê-se muito bem representada por Kawase, pois iniciou sua expedição ao universo audiovisual, e porque não, cinematográfico, também em um ambiente familiar, ao oferecer o poder da construção das narrativas aos sobrinhos, quando ainda eram crianças e adolescentes. O mistério, a fantasia e o experimentar estão em *Romeu e Dom Capeta* (Ribeiro, 1997) e denota um caos genuinamente infantil na tentativa de se constituir uma história com início, meio e fim, como referenciou Laerte, membro do júri, ao escolher o curta em meio a tantos outros feitos também por crianças.

Com base em Paul Virilio, Maciel (Parente, 1993) discute o fim da imagem e afirma que: “o cinema é o último entre dois. Real e imaginário, sujeito e objeto, o mesmo e o outro existem ainda que como partes indiscerníveis, na arte cinematográfica.” Com base em Paul Virilio, afirma que:

Após a Era da Lógica Formal da imagem ligada à pintura, à gravura e à arquitetura no século XVIII, e a Era da Lógica Dialética, da fotografia e do cinematógrafo do século XIX, a Era Paradoxal da imagem se inicia com a videografia, a holografia e a infografia. (Parente, 1993, p. 253)

(...) A realidade virtual não é o resultado de um registro passado, não está inscrita em qualquer suporte, não é presentificação de uma ação passada, não é uma presença em tempo distinto. A realidade virtual é a presença do objeto em tempo real tendo como único suporte a memória visual. (Parente, 1993, p.254)

Machado (2005) aponta para a crise do cinema por questões econômicas, comportamentais e tecnológicas, principalmente com o surgimento e o avanço das produções em vídeo. Ao mesmo tempo, o início da produção audiovisual em vídeo em equipamentos de tecnologia analógica, não pode, todavia, se garantir no que tange os mecanismos consistentes de manutenção de memória audiovisual. Mas ativou novas perspectivas, iniciadas bem antes pela popularização anterior do Super 8, inclusive, formato apreciado por Kawase, que se propagou na intensa produção em vídeo das décadas de 1970 e 1980, até entrarmos na era digital.

Nestes termos, quando em um dos versos de *Fitas Mofadas*, Almeida declama²³ que “pessoas, vozes e seres estão se misturando”, transpondo limites, fronteiras e todas as possibilidades se encontram em fase de hibridismo, de uma forma transitória onde estão sendo endossadas, por uma pluralidade cultural, uma nova perspectiva do cinema. Um cinema onde não apenas se transita, mas onde a plasticidade, a sonoridade e a palavra venham a se transportar, neste conjunto constituído por múltiplas linguagens. Conduzir-se-ão não por novos caminhos, mas por trincheiras conhecidas, outras desconhecidas, outras desconexas, algumas mais sóbrias, outras nem tanto. Algumas mais diluídas, outras mais fixas, em percursos narrativos, mediados e inseridos pelas próprias obras, como em *Shara*, que certamente, está além das bordas tradicionalmente definidas:

[...] que nos convida a reaprender a ver e ouvir um filme, para além de uma certa anestesia de sentidos que as convenções do cinema hegemônico (mesmo o contemporâneo, com suas desconstruções narrativas pós-modernas e choques perceptivos proporcionados pelo 3D) há muito promovera em nossos corpos de espectadores.” (Mello, 2015, p. 93)

Pode-se afirmar que nesta perspectiva, que o *significar* é menos importante do que a experiência sensorial e emocional em si mesma. Esta efetiva saída da rota comum, do tradicional, sem um compromisso com um único sentido, denota a relação da obra de Kawase

²³ *Fitas e mofadas* é um videopoema inspirado no poema homônimo encontrado no livro *Vendo Pão & Água – poemas e canções* (Almeida, 2010). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Q7OHCJ_wMcA

com o conceito de *cinema de fluxo*, como explica Erly Vieira, “trata-se de outra pedagogia do visual e do sonoro, muitas vezes aliado a certa dose de tatilidade na imagem” (Mello, 2015, p. 93) e que condiz com o que foi levantando anteriormente nesta pesquisa.

De pronto, Kawase traz uma dimensão de seu próprio universo, onde as coisas terminam quando outras se iniciam. Ou como entende Francesca Azzi:

Nos primeiros filmes de Kawase, vê-se que o cinema serve a esta impressão individualizada da sua história: a uma expressão de si, como um artista “qualquer”, com seus materiais bem organizados, acontecendo “o algo”. Em primeiro lugar: a memória. (Maia; Mourão, 2011, p. 207)

E nessa dimensão da memória, vaga, presente e ausente, por onde as narrativas cinematográficas contemporâneas trafegam, é que Kawase nos mostra o seu percurso.

Esse aparente paradoxo, firmado na forma do filme, ecoará no seu conteúdo narrativo, filosófico, espiritual, psicológico; outros paradoxos, maiores e mais difíceis de explicar (ou inexplicáveis em absoluto), farão par ao do plano-sequência em câmera lenta: a respeito da vida e da morte, do tempo dos vivos e do tempo dos mortos, o tempo-real e o Outro tempo, a memória, o passado e o presente, tudo isso tratado de forma poética, intimista, sensorial; diz-se cinema de fluxo, cinema de poesia, “cinema moderno” afinal, indicado à Palma de Ouro em Cannes no ano de 2003, filme realista fantasmagórico: a mim me parece mais um sensível filme de horror, sobre a morte que culmina em renascimento, bela narrativa de amadurecimento adquirido com a dor. (Santos. In: Maia; Mourão, 2011, p. 313)

Assim, a audiodescrição tem mais possibilidade de criar junto com obras e vir a ser uma expansão destas novas narrativas. E para trabalhar alinhada com a linguagem, precisa compreender em que contexto e qual narrativa este cinema se desenvolve. Desta maneira, encerra-se o primeiro capítulo. No segundo capítulo, o protagonismo feminino na história da cinematografia nipônica terá um breve espaço. Também será abordada a posição da diretora Kawase neste contexto e sua sensível contribuição com o filme *Hikari*.

Capítulo 2 – A mulher no cinema japonês e a reverência de Kawase à audiodescrição com *Hikari* (2017)

2.1- Contextualização:

Considerando-se uma *não-linearidade* na história das artes, ou seja, *menos uma evolução gradativa* das diferentes linguagens e mais um pleno entendimento de que “a arte não está isolada de nosso cotidiano”, das histórias de vida pessoal de cada sujeito, de cada artista, abordemos com intencionalidade de contextualização a origem nipônica do cinema de Kawase:

Apesar de ser um produto da fantasia e imaginação, a arte não está separada da economia, política e dos padrões sociais que opera na sociedade. Ideias, emoções, linguagens diferem de tempos em tempos e de lugar para lugar e não existe visão desinfluciada e isolada. (MAE, 1991, p.19)

Conforme foi dito no primeiro capítulo, as fontes históricas na maioria das vezes foram excludentes, por isso Burke (2017) propõe uma análise das imagens em diversos contextos em que as mulheres podem ser identificadas. Em um subcapítulo intitulado “Mulheres na vida cotidiana”, aponta nosso olhar à gravuras e representações artísticas de diferentes culturas:

Imagens oferecem evidência particularmente valiosa dos tipos de trabalho que se esperava que as mulheres realizassem, muitos deles na economia informal que escapa frequentemente à documentação oficial. Um rolo de pergaminho chinês do século X mostra homens em um banquete ouvindo uma mulher (provavelmente uma cortesã) tocando um instrumento de cordas. Um pergaminho chinês do século XIII mostra mulheres bobinando seda. Uma impressão japonesa do século XVIII mostra uma mulher do lado de fora de um restaurante, tentando atrair um transeunte para seu estabelecimento. Outra (figura 54) mostra uma mulher mascateando livros, um pacote de volumes amarrados nas costas, e um maço de materiais impressos numa das mãos. (BURKE, 2017, p. 165)

Figura 21 - Gravura colorida de Torii Kiyomasu, Mulher vendedora de livros.



Fonte: *Tokio National Museum*²⁴

²⁴ Disponível em <https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/C0028088>

Dentro da história do cinema japonês, a exclusão da mulher e do seu protagonismo enquanto participante da cadeia produtiva, foi uma constante. A exemplo, nas primeiras projeções cinematográficas do cinema mudo Japão, que eram feitas em teatro e narradas por um *benshi*, raramente eram mulheres que o faziam. E isso somente em cenas mais curtas ou mais de caráter sentimental.

Figura 22 - Japonesa narrando um filme mudo.



Fonte: www.planocritico.com (2012)

A função do *Katsudo-shashin-benshi*, abreviada para *katsudō-benshi* – que significa "imagens em movimento", ou *benshi* – narrador, era realizada por uma pessoa, ou um grupo de pessoas que ficava responsável por inserir componentes verbais à sessão de cinema. Pela tradução literal *katsudou shashin* seria o mesmo que "fotos em atividade". Surgiu na era do cinema mudo japonês e durou desde o primeiro filme exibido no Japão, em 1896, até ao fim da era do cinema mudo, em 1939. Através dessas narrações, davam explicações sobre o que estava passando pelas telas. A esta narração vocal conhecida como *setsumei* – explicação, os artistas *benshi* podiam dar vida e voz às personagens dos filmes, preencher lacunas nos enredos, fornecer informações básicas ou elaborar os pensamentos e sentimentos das personagens. E pelo que consta, embora se possa encontrar exemplos de narração cinematográfica semelhantes em outras partes do mundo, o Japão é o único lugar onde os narradores provaram ser uma parte influente e integral do cinema mudo.

Os primeiros nomes exponenciais da história do cinema nipônico também mostram o domínio da presença masculina. Foi a partir de 1899 que começam a surgir filmagens de algumas ruas da capital e isso aconteceu através das lentes de Shiro Asano. Tem-se também os

nomes de Na Konishi, Tsunekichi Shibata e Sanzo Shirai, como cineastas que sucederam a Asano. Shibata, por exemplo, foi o que realizou o primeiro filme com argumentos baseados nos dramas kabuki.

Nagisa Oshima (Novielli, 2007) sublinha a importância de se escrever sobre o cinema japonês e cita a barreira da língua e a iniciativa da italiana Giuliana Stramigioli, que levou Kurosawa ao festival de cinema de Veneza. Ou seja, foi uma mulher, não nipônica, que primeiro levou os holofotes ao cinema japonês. O filme *Rashomon* (Kurosawa, 1950) é crucial neste contexto, pois além de mostrar o cinema japonês ao mundo, também apresentou o cineasta Akira Kurosawa. Baseado no conto *Em um bosque* (1922), de Ryunosuke Akutagawa, nele se discute a crise da verdade e as diferentes formas de interpretação da realidade. Trabalha a questão do tempo presente por meio de *flashbacks*. O que aponta o caráter crítico que o cinema japonês possui, ao trazer uma discussão sobre a própria linguagem cinematográfica.

A primeira produção de uma japonesa data de 1936. O nome dela é Tazuko Sakane. Corajosamente, chegou a produzir alguns curtas-metragens com a proposta de mostrar os efeitos da guerra durante o período de invasão na Manchúria. Apesar de ter feito documentários pioneiros e exclusivos na China, sua carreira como diretora foi interrompida pela obrigatoriedade formal de possuir um diploma universitário para exercer profissionalmente a direção de um filme. Sem desmerecer outras funções, restou a Tazuko trabalhar como continuísta.

Afora à história do cinema japonês, em seu livro “Pequena História do Japão”, José Yamashiro afirma que o povo japonês é composto por Tungueses, que seriam os japoneses propriamente ditos ou protojaponeses, os Ainos (Indochineses), Indonésios, Negritos e os Hans (chineses propriamente ditos ou protochineses). E que o arquipélago japonês era desabitado até a chegada dos Ainos, raça branca pertencente à família “Homo Caucasicus” – provavelmente uma mistura entre brancos com mongóis.

Figura 23 – Em um recorte de jornal, Tazuko Sakane com uma câmera cinematográfica.



Fonte: www.asiateca.net (2022)

Em 1941, contrariando toda essa herança histórica e diversa, o que se propagava pelo governo japonês era “a ideologia de uma nação, um povo etnicamente homogêneo japonês”. Com isso, qualquer registro sobre a extinção das culturas nativas estava proibido.

De volta ao tema *cinema*, foi exatamente quando Tazuko Sakane estava finalizando o documentário *Fellow Citizens in North (Irmãos do Norte)*, o que acarretou não ter sido inicialmente liberado para lançamento. Sakane teve que retornar a Hokkaido para adicionar filmagens por mais um mês, incluindo um jovem soldado Ainu e adaptar seu filme para propaganda de guerra. A reedição, no entanto, resultou em *inconsistências narrativas* que levaram seu trabalho a críticas contundentes da mídia. Depois de Tazuko Sakane, o segundo nome que ficou conhecido foi o de Kinuyo Tanaka (1909-1977), que foi pioneira por ter sido a primeira mulher japonesa a produzir um filme publicitário.

Seguindo por essa mesma propensão, o cinema japonês contemporâneo tornou, igualmente, visível o aumento da presença feminina na realização de filmes. Algo que em outras épocas era mínimo e dependia do esforço de poucas cineastas, é agora um dos principais fenômenos da cinematografia nipônica atual. Essa tendência foi crescendo ao longo deste século com novas cineastas japonesas estreando a cada ano, ocupando espaço em um meio cinematográfico extremamente masculino, fazendo filmes sobre questões femininas e formando também um público feminino. (Souza, 2022, p.10)

Em um dos seus mais recentes livros sobre o cinema contemporâneo japonês, Novielli (2022) reconhece que há uma “multiplicação” de nomes de mulheres entre as funções de direção, roteiro e enfim, em toda a cadeia de trabalho dentro do cinema. Afirma que nesta triste

constatação, o Japão sempre se posicionou entre os últimos a dar vez ao cinema feminino e aponta Kawase com um dos importantes nomes que surgiu nesta abertura. Hamburger e Moran reforçam:

Há mais de duas décadas presente nos festivais europeus, este cinema oriental ganhou paulatinamente espaço em festivais e no cinema comercial brasileiro. A literatura a ele dedicada o inscreve, de passagem, em discussões de estilo, ressaltando sua concepção contemporânea de realização, assentada no fluxo das situações cinematográficas estruturadas a cada longo plano. Tsai Ming-liang, Hou Hsiao-hsien, Naomi Kawase, entre outros, representam cinematografias que contribuíram para o enfraquecimento do cinema clássico da *mise-en-scène*. (Mello, 2015, p. IV)

Adrian Martin afirma que “um dos aspectos mais notáveis da carreira de Kawase é um constante revezamento entre autorretratos (e outros documentários de pequena escala) que continua a fazer em seus filmes narrativos” (in: Maia; Mourão, 2011, p. 129). E se fazer presente não é uma tarefa simples para muitas de nós, principalmente nos meios de produção onde a maioria conta com a presença efetivamente masculina e tradicionalista.

2.2 – Naomi Kawase

[...] *Estava procurando, então, por algo em que pudesse depositar a minha energia e a que pudesse me dedicar pelo resto da vida, mas não conseguia achar. Porém, a primeira vez que segurei uma câmera, filmei minhas próprias imagens, revelei o rolo, coloquei-o no projetor e de fato assisti ao que havia filmado, percebi que havia ganhado aquilo que estava procurando. Foi quase como se tivesse encontrado uma “máquina do tempo”, por assim dizer; ser capaz de repetir o que já havia acontecido no mundo da realidade. Estava fascinada e muito entusiasmada quanto a essa ferramenta mágica. Era um milagre para mim. Foi quando na verdade de percebi que passaria o resto da minha vida com essa ferramenta mágica do cinema. O fato de que meus filmes cruzam frequentemente as fronteiras entre documentário e ficção pode vir do meu encontro inicial com a mágica do cinema, que mencionei acima. A vida é uma série de aventuras milagrosas desconhecidas. Enquanto vivermos, sempre continuaremos encontrando tantos elementos e emoções da vida; adversidade, dificuldades, alegria, felicidade, etc... Encontramos todos esses elementos simplesmente porque estamos vivendo nossas vidas de milagre. O que desejo fazer é expor e expressar esses sentimentos e elementos fundamentais da vida por meio da mágica do cinema [...]* (in: Maia; Mourão, 2011, p. 16-17)

Figura 24 – Vista de costas, Kawase com uma câmera.



Fonte: www.kawasenaomi.com

Naomi Kawase nasceu no ano de 1969 em Nara, cidade de considerável importância na história do Japão por ter sido a antiga capital do império. Foi deixada pelos pais para ser criada por tios-avôs, fato que marcou profundamente sua expressão artística, que traz a *ausência* como um dos principais elementos em suas obras. Outro ponto marcante na carreira da cineasta é a questão da autonomia tecnológica que ampliou o conceito e a produção cinematográfica.

Enquanto realizadora, Naomi Kawase começa justamente após a revolucionária década de 1970, quando houve um considerável aumento de acesso aos equipamentos eletrônicos. Foi nesta mesma década que passou a ser possível se produzir filmes em 8mm. Quando a jovem começou a fazer seus filmes, os equipamentos de gravação em fitas-cassetes já estavam à disposição no mercado, inclusive equipamentos mais populares, contudo, a diretora, iniciante até então, preferiu investir na “fragilidade do super-8”. Tanto que seu primeiro título conhecido foi feito em 8mm. Pois, “foi aos 18 anos que Kawase decidiu sair em busca das “coisas que a interessavam” (*Ibid*, 2011, p. 12) com sua câmera de 8mm, para fazer seu primeiro filme *Eu foco aquilo que me interessa* (1988). Com explica Luiz Miranda:

O dilema de Naomi está em desejar colecionar durações (as coisas como duração), com a esperança de que assim, transformadas em imagem, convertam-se em uma pele luminescente que possa ser tocada. No entanto, a pele une e separa. Ela filma a possibilidade de dissolução do eu nas coisas como desejo de plenitude, mas também como destino inevitável de um ser órfão, que, como tal,

parece sentir-se incompleto, insuficiente. Frente a isso, aparece a resistência natural do ser: um desejo de biografia, vale dizer, de sentido além dos acidentes. Em seus primeiros filmes realizados em formato 8mm, Naomi se limita a reunir visões do que a rodeia. São trabalhos de escola – ela estudava fotografia – em que segue literalmente o conselho de um professor: filmar aquilo que nos seja mais próximo. Toda a obra posterior da estudante irá ajustar-se a esse princípio. Os títulos desses trabalhos iniciáticos realizados entre 1988 e 1990 não podem ser mais representativos: 92 *I focus on what interests me* (só disponho da tradução em inglês, e a mantenho porque o verbo “focus” iguala a ação de concentrar-se em algo à ação de focalizá-lo). (Maia; Mourão, 2011, p. 91-92)

Todas as questões de contextualização, sejam geográficas, históricas ou pessoais poderiam simplesmente nada influenciar na produção da artista Kawase? Certamente que não, mas de fato, um dos elementos mais marcantes de suas produções é o registro quase que ingênuo de seu entorno, o cotidiano da forma mais simples e quase documental, até pela pouca presença de atores mais renomados em suas produções, como Juliette Binoche em *Vision* (2018).

Figura 25 - Juliette Binoche e Kawase no set de filmagem.



Fonte: www.mulheresnocinema.com

A própria Kawase se faz presente em suas produções, seja em papéis menores ou mais significativos, como o da personagem Reiko, a mãe dos garotos protagonistas em *Shara*, que é a obra elencada como objeto desta pesquisa. A seguir, pequeno trecho do roteiro de audiodescrição de *Shara* com Kawase em cena:

Figura 26 - Frame de uma cena do filme *Shara*.

00:59:14,910 --> 00:59:17,504

Ad- Em casa, detalhe da mão de Aso com espátula sobre tinta nanquim. O rosto dele. O rosto da esposa. Ela tem traços delicados, olhos castanhos, nariz levemente empinado e boca pequena.



Fonte: www.mubi.com

Além destas questões, talvez a mais pontual é a que nos traz aqui: a maneira como a diretora assina a sua cinematografia, ou seja, como o *dispositivo câmera* é usado em cena. O que faz ser bastante recorrente em suas produções uma liberdade que os operadores das câmeras têm na tarefa de filmar, sem muito refinamento conceitual. E novamente nos leva à concepção de Erly Vieira Jr. sobre o *cinema de fluxo*:

Podemos dizer que, dentro do cinema de fluxo, a adoção de um olhar que tende ao microscópico e que se deixa guiar pelas sutis modulações de detalhes sonoros, cinéticos e luminosos no interior da cena recoloca a questão do cotidiano sob outra perspectiva narrativa: a que assume o caráter sensorial como ponto de partida para a irrupção de alumbramentos capazes de abrir a percepção do espectador para além do anestesiado olhar que já não percebe a riqueza multidimensional de um mundo em constante mobilidade. Daí pensarmos num tipo de plano em que o corte não seja dado pelo final da ação, mas sim por elementos que apontem para a migração espaço-temporal dos afetos irrompidos junto ao espectador durante os eventos filmados/presenciados. (Mello, 2015, p. 94)

O olhar através da câmera e a presença deste dispositivo se torna mais um corpo a mais no jogo da encenação/cotidiano, o que será bastante evidenciado quando nos determos às descrições das cenas de *Sharasôju* e que ficará evidenciado no terceiro capítulo.

2.3 – A audiodescrição como elemento narrativo em *Hikari*: desvendar o mundo e (re) significar a vida

Entender como funcionam as narrativas audiovisuais e as estratégias utilizadas pelos realizadores para as compor faz parte do espectro curricular de uma pesquisa em cinema. E a partir da proposição de se conectar com o outro, na figura do espectador e principalmente, com o espectador não comum, ou pela provocação do ineditismo de um tema, o realizador pode vir a quebrar a hegemonia de produção tradicional e por consequência, muito contribuir para a nos apresentar a diversificação na linguagem cinematográfica e suas potencialidades.

O contexto e os meios influenciam diretamente os resultados das produções, por conseguinte, estão sujeitas ao avanço tecnológico e aos dispositivos, “desde os primeiros experimentos com movimento aparente aos programas mais avançados de computador” (Bordwell e Thompson, 2013, p. 98). Por ser relativamente novo, o recurso da Audiodescrição como um dispositivo tecnológico para ampliar o acesso do público não vidente à linguagem cinematográfica, demanda uma atenção, pois:

A partir da tecnologia e dos processos de trabalho, cineastas criam uma experiência para o público e, para chegar lá, precisam tomar decisões com relação à forma e ao estilo. Que opções estão disponíveis para eles? Como os cineastas organizam o filme como um todo? Como usam as técnicas do meio? (Mello, 2015, p. 98)

Há de se considerar também que para as pesquisas em audiodescrição, *Hikari*²⁵ traz exatamente o que é crucial para o recurso: como se configura o processo de tradução audiovisual através da escolha das palavras e qual a importância desta sintaxe criada entre roteirista e consultor, ou consultores, para inclusão de pessoas com deficiência visual na linguagem cinematográfica. David et all. (2012, p. 135) ressalva: “a audiodescrição, por sua natureza verbal, porta a marca de um conhecimento *sobre*. Por isso, ela não é capaz nem deve ser concebida para substituir a experiência direta do espectador”.

Independentemente de serem casos isolados, as ações de inclusão aos espaços culturais e educacionais denotam o intuito de se democratizar os acessos. Na prática, nem sempre apontam para a ampliação da compreensão e discussão a respeito das diferentes linguagens. A partir dessa premissa, aponta-se para a necessária desmistificação dos mecanismos e dispositivos de produção de sentido. Desta maneira, cientes do funcionamento dos processos

²⁵ *Hikari* (em inglês: *Radiance* e em português: *Esplendor*). Direção: Naomi Kawase. Japão, 2017. 101 min.

de produção de narrativas, aqueles, antes marginalizados, deixem de ocupar a função passiva e possam protagonizar novos caminhos e possibilidades, tanto enquanto indivíduos sociais, quanto culturais.

A exemplo disso, *Vermelho como céu* (2007), filme baseado na vida do editor de som italiano Mirco Mencacci, conta a história de um menino que perde a visão quando criança e que, por ser um grande admirador do cinema, a deficiência não o impede de continuar a adentrar na linguagem. Ao contrário: a ausência da visão age como um propulsor para que Mirco invista na pesquisa sonora. Com um caráter de inquietude e superação, cria narrativas esculpidas através da sonoplastia, sobressaindo-se entre os discentes de uma escola especial para crianças cegas.

Figura 27 - *Vermelho como céu*: o garoto Mirco e seu gravador de som.



Fonte: www.adorocinema.com

Para Vygotsky, nos processos de desenvolvimento das crianças existem relevantes compensações de acordo com a deficiência. No caso da cegueira, por exemplo, o fato da pessoa não enxergar e o temor de se machucar, pode vir a limitar a liberdade de movimento. Por conta

disso, no caso de uma criança que é cega, é importante desenvolver sua consciência de representação espacial. Neste aspecto, a linguagem passa a ter maior importância:

A linguagem é o meio fundamental da compensação na criança cega. A compensação direta e orgânica da visão é o desenvolvimento, a intensificação e o uso mais agudos dos outros sentidos (audição, tato, etc.). A tarefa da educação consiste em familiarizar a criança cega, mediante a linguagem, com a experiência social dos videntes. Uma enorme importância tem também a educação física da criança cega, uma vez que possibilita o desenvolvimento de seus movimentos, bem como a utilização do ouvido e do tato. (in: Marques, 2009, p.32)

Assim, propostas educacionais interdisciplinares são de grande contribuição na formação de pessoas com deficiência. Principalmente as ações que possam contribuir ativamente na construção de um sentimento de pertencimento. Contribuindo, portanto, para a não marginalização destes atores sociais, com ampla possibilidade de se tornarem adultos autônomos, criativos e amplamente sociabilizados.

Em seu livro *O desenvolvimento do raciocínio na era da eletrônica*, Patricia Marks Greenfield defende que “uma vez que as crianças tenham tido experiência como produtoras, elas serão consumidoras mais exigentes” (1988, p. 144). Dentro desta concepção, o exercício de se criar um filme ou conteúdo audiovisual, pode vir a ser transformadora para pessoas com deficiência. Ao se envolverem ativamente na criação de narrativas, elas podem desenvolver habilidades sociais, comunicativas e criativas, contribuindo para sua inclusão social. Essa prática, como defendida por Greenfield, transforma o consumo midiático passivo em consciente. Além de oferecer oportunidades de construção de significados e de conexões socioculturais de forma mais autêntica. Lembrando que, desta maneira, a diversidade sempre se fará presente, como aponta o consultor em audiodescrição, Felipe Mianes:

As representações são construídas individual e coletivamente, pois, se por um lado, são significações coletivas compartilhadas, por outro lado, cada um as subjetiva de forma diferente, por isso não são fixas ou homogêneas como eram há alguns séculos. (Mianes, 2020, p. 196)

E é neste ponto que o tema escolhido para esta pesquisa se inclina. Pois é nas tarefas da escrita, da tradução, da narração e, fundamentalmente, da consultoria, para que o cinema também seja apreciado por pessoas que não enxergam, condiz com o que se apresenta como a essência da diretora Naomi Kawase: a do revelar a alma e o modo de estar no mundo, através de cada *olhar*. Neste aspecto, a audiodescritora Lara Pozzobon afirma que:

[...] é necessário transpor, traduzir as imagens em palavras, mas a equivalência total é literalmente impossível. Mais que isso, a consciência da delicadeza e da complexidade da tarefa é fundamental para alcançar uma postura despreziosa em relação a própria missão. (Motta, 2010, p. 111)

De fato, não existe como suprir a ausência da visão. Desta máxima, real e significativa, surge uma questão a ser resolvida. Esta se enleia com o elemento principal do filme *Hikari*: como se descrever filmes de forma a incluir as pessoas cegas? Primeiramente, buscar compreender amplamente a estruturação das narrativas audiovisuais é salutar. E como, cognitivamente, é produzido um roteiro narrativo descritivo, levando-se em consideração que ele é feito por uma pessoa que enxerga com outra que não enxerga? Qual é essa ponte de acesso entre estes dois agentes?

[...] estamos perante uma narrativa verbal que desdobra narrativas visuais compostas, tornando-as lineares em sequências de palavras “ditas”. Este processo, que se insere no âmbito da tradução intersemiótica, é minucioso e complexo, uma vez que exige que se chegue a realizações verbais que expressem mensagens semelhantes àquelas dadas através de códigos (áudio) visuais compostos, em que o todo nem sempre se reduz à soma das partes. (Neves, 2011, p.16)

Para se audiodescrever um filme, é necessário absorvê-lo como um todo e também, por partes. Cena por cena, decompondo-o, o que de certa forma, assemelha-se ao método de análise filmica proposto por Michel Chion, quando ele sugere separar por cenas para se fazer uma análise minuciosa. As informações sonoras são um grande aliado para a compreensão da narrativa, e muitas das vezes, os únicos elementos que trazem algum significado da unidade para as pessoas que não enxergam. Os sons, assim como os espaços em silêncio, possuem uma significância:

Da mesma forma, o som é um recurso importantíssimo e muito explorado. As alternâncias entre diálogos e silêncios, a trilha sonora, os sons de fundo, tudo isso compõe a paleta sonora do filme. Merleau-Ponty (1969) afirma, a esse propósito, que a união de imagem visual e sonora configura uma totalidade nova e irreduzível. Michel Chion (1990) chama a esses jogos visuais e sonoros de audiovisão (*audio-vision*), pois não vemos um filme, mas o audiovemos. Ou seja, o filme e outros objetos audiovisuais convocam uma percepção específica, a audiovisão, que funciona essencialmente pela projeção e contaminação recíprocas entre o ouvido e o visto – ou o sugerido em ambos os casos. (David et. all., 2012, p. 135)

O filme *Hikari* se passa no Japão contemporâneo e as locações são basicamente as ruas de uma cidade, uma sala de cinema, um outra pequena sala com equipamentos de exibição de filmes e de dublagem, a casa da mãe da jovem, a casa do fotógrafo, um bar, um laboratório de fotografia, uma estrada e duas locações no alto de colinas, fora as locações do filme que é descrito dentro da trama. Assim, temos como elemento narrativo a audiodescrição, um recurso que objetiva desvendar as imagens. No enredo deste filme, o *desvendar* vai além de imagens. Ao longo deste texto, irei citar algumas sequências e detalhes para expor um pouco sobre essa

proposição. Em um primeiro momento, de onde surge este argumento, no sentido de ideia central, para a realizadora?

(...) E, se isso fizer destas pessoas independentes, pensei que o afeto para com meu trabalho poderia tomar forma. Sem dúvida, *Esplendor* é o resultado da minha paixão pelo cinema. (Kawase em entrevista a Ribs, 2018)²⁶

Hikari, Radiance, ou *Esplendor*, como ficou conhecido no Brasil, foi lançado em 2017 e é o décimo primeiro filme longa-metragem de Naomi Kawase. O título evoca o vir a ser do filme: aquilo que brilha, ilumina, irradia. Como todas as produções de Kawase, feitas no Japão deste milênio, este filme possui um fiel envolvimento com a subjetividade e uma carga intimista para caracterizar os personagens. Muitos traços da história de vida da própria diretora são explorados: a questão da ausência, a relação entre mãe e filha, o cotidiano e possíveis angústias individuais. Contudo, há na produção *Hikari* esta peculiaridade de expor, despretensiosamente, partes do processo de produção da audiodescrição de um filme. A própria Kawase revela que a inspiração para fazer *Hikari* foi assistir a filmes de olhos fechados e afirma: “Percebi que era muito difícil descrever um filme apenas com palavras e que era necessário ter um amor muito grande pelo cinema para fazer esse trabalho”²⁷.

Como se percebe nos diálogos do filme, os termos “audiodescrição”, “audiodescritora” e “consultor” não são utilizados. Apesar de não ser estar nomeada como tal na narrativa, de fato está nela configurada. E provavelmente é o único filme de ficção que evocou este recurso de acessibilidade comunicacional. Pode ter sido mera opção dos tradutores do *script*, ou outras hipóteses a serem consideradas: a Audiodescrição, enquanto recurso de acessibilidade ou ocupação profissional é recente e em muitos países, como o Brasil, pode não ter sido ainda regulamentada. Ou apenas a diretora não quis nomear a atividade, sem se comprometer com regras ou práticas profissionais dos que atuam como audiodescritores. Um exemplo nos é apresentado logo na sequência de abertura, quanto a jovem Misako está em uma avenida movimentada. Ela olha em torno e audiodescreve em pensamento.

Em *Hikari*, Kawase utiliza da gramática cinematográfica para mostrar a percepção de cada pessoa no mundo. Conjuga a característica de uma personagem observadora, que é a principal, uma audiodescritora roteirista, com a de um homem que está perdendo a visão e sendo iniciado na tarefa de prestar consultoria. Considerando que observar é simplesmente ver, no

²⁶ Disponível em <https://descontexto.com.br/entrevista-com-naomi-kawase-esplendor/>

²⁷ Disponível em <https://veja.abril.com.br/cultura/naomi-kawase-uma-rara-voz-feminina-no-clube-do-cinema/>. Acessada em 06/10/2022.

desenrolar da narrativa, este verbo se amplia, assim como a audiodescrição, que promove a compreensão da obra de forma mais ampla:

Na elaboração do roteiro audiodescritivo, o outro tem uma perspectiva sobre o roteirista que lhe permite (ao audiodescritor) ver mais do que vê a si próprio. No ato de escrever um roteiro, o autor, em contato com o seu leitor/espectador (que no caso é uma pessoa com deficiência visual e usuária do recurso de audiodescrição) confere a este a tarefa de coautor. É esse coautor capaz de produzir sínteses ao audiodescritor e que o segundo não tem, por estar envolvido na própria vida e na própria forma de olhar (Koehler, 2017, p. 97).

Bordwell e Thompson (2013, p. 144) consideram que uma narrativa é “uma cadeia de eventos ligados por causa e efeito, ocorrendo no tempo e no espaço”. Portanto, reforçam que a narrativa depende da causalidade, do tempo e do espaço.

A ausência da visão em pessoas faz com que exista a audiodescrição. *Hikari* confirma isto. A história se inicia com a chegada de um personagem ao cinema. Faz um paralelo com outra personagem, uma observadora, quase um *flanêur*²⁸, que caminha entre avenidas movimentadas. Enquanto na primeira cena, de uma única tomada, do personagem que chega ao cinema, e neste ponto, tem-se um corte e ali para, a outra, desenvolve um pouco mais, a ponto de apresentar a característica principal da personagem: em outras palavras, a primeira é um espectador, inicialmente, passivo, e a segunda, uma audiodescritora, por que não dizer, uma narradora, mas uma narradora da audiodescrição, que vai se mostrar no desenrolar da trama, como uma propulsora de mudanças, por ser uma personagem em um ambiente comum, mas que se pré-dispõe a estar entre pessoas diversas. Todavia, ela tem uma ação incomum: descreve tudo o que vê.

O ambiente e as pessoas da sequência seguinte contrapõem com esta primeira: várias pessoas com deficiência visual em uma sala fechada, protegidas pelos percalços de uma via pública. Desta forma, as simetrias entre aberturas e fechamentos das narrativas sugerem um sistema que se põe em movimento ao longo de todo o filme. Ainda nesta perspectiva, Bell Machado²⁹ coloca sobre a sequência de abertura:

A beleza e a poesia dessa sequência, a meu ver, estão na maneira pela qual a diretora utilizou a linguagem cinematográfica na articulação dos planos. Entre tantas trocas de cenas, ela colocou, ocupando toda a tela, o close, a imagem bem de perto, dos olhos de uma jovem e, refletida neles, a rua a sua frente. Com essa montagem, Naomi Kawase disse, em dois segundos, que aquilo tudo estava

²⁸ Termo criado por Charles Baudelaire (1821 – 1867), traz entre outros significados, o de um transeunte que vagueia as ruas observando e sentindo o que elas têm para oferecer; uma pessoa que se sente em todos os lugares e, ao mesmo tempo, em lugar nenhum, no sentido de estar livre com o seu olhar e para onde olha.

²⁹ Bell Machado é audiodescritora e fez parte do corpo docente da primeira turma de especialistas em Audiodescrição do Brasil (UFJF). É mestre em Mídias no Instituto de Artes da Unicamp.

sendo dito por meio da lente subjetiva do olhar. É por meio dessa linguagem que se dá o esplendor do cinema. (Machado, 2020, p. 119)

Em reforço quanto à questão da causalidade, se é necessário haver a *descrição* é porque *algo se ausentou*, que no caso, é a visão. E no contexto deste filme, esta ausência é trazida pelos personagens com deficiência visual, em especial, nesta história fictícia dirigida por Kawase, boa parte da peça narrativa transcorre em torno de um indivíduo que se encontra em situação de perda de visão, o fotógrafo, o senhor Nakamori. Para acentuar a veia dramática, a questão da deficiência visual implicará em uma radical mudança no cotidiano do personagem e também uma crise de identidade, inclusive, profissional. Ao mesmo tempo que esta perda da visão causa uma angústia no personagem, promove também a necessidade de uma mudança de perspectiva, na forma de encarar o mundo, projetando novos prismas, como sugere a sequência icônica e intimista na sala de estar do fotógrafo, ao receber a visita da personagem Misako:

Figura 28 - Misako observa a mão esquerda entre os reflexos do prisma.



Fonte: *Prime Video*

Dentre as inúmeras indagações sobre a ausência de visão, a questão e a nomeação das cores muito citada pelos audiodescretores. Snyder exemplifica com a caixa de batatas fritas do McDonald's: “Vermelha, é claro! Estudos mostram que o vermelho, uma cor quente, também evoca a fome” (2017, p. 18).

De fato, a percepção das cores depende do olho humano, que capta apenas uma parte das radiações luminosas, sendo que a luz branca é composta por sete cores fundamentais. Ao falarmos de decodificação significa que temos um código, ou seja, uma linguagem que nos permite nos comunicar. Se cada pessoa resolvesse chamar uma determinada cor por um nome

seríamos incomunicáveis a respeito delas. Para a pessoa cega, desprovida da percepção visual, não há, a princípio, como estabelecer uma referência para a cor.

[...] a maioria das pessoas com deficiência visual alguma vez na vida já viu cores e por isso retém a memória visual das cores ou podem lembrar o significado e o impacto de uma determinada cor... as pessoas cegas congênitas ou que perderam a visão muito precocemente não enxergam cores, mas realmente entendem o significado de uma determinada cor por associação. Elas podem não enxergar o verde, mas a cor dos caules, folhas e grama, que as pessoas podem tocar e cheirar quer dizer alguma coisa (Ibid., p. 89 e 90).

Muito se fala da importância de outros sentidos por parte das pessoas com deficiência visual, principalmente do tato e da audição. Comumente é dito que a pessoa cega decodifica mais rápido os sons por ter um ouvido treinado. Chion afirma que:

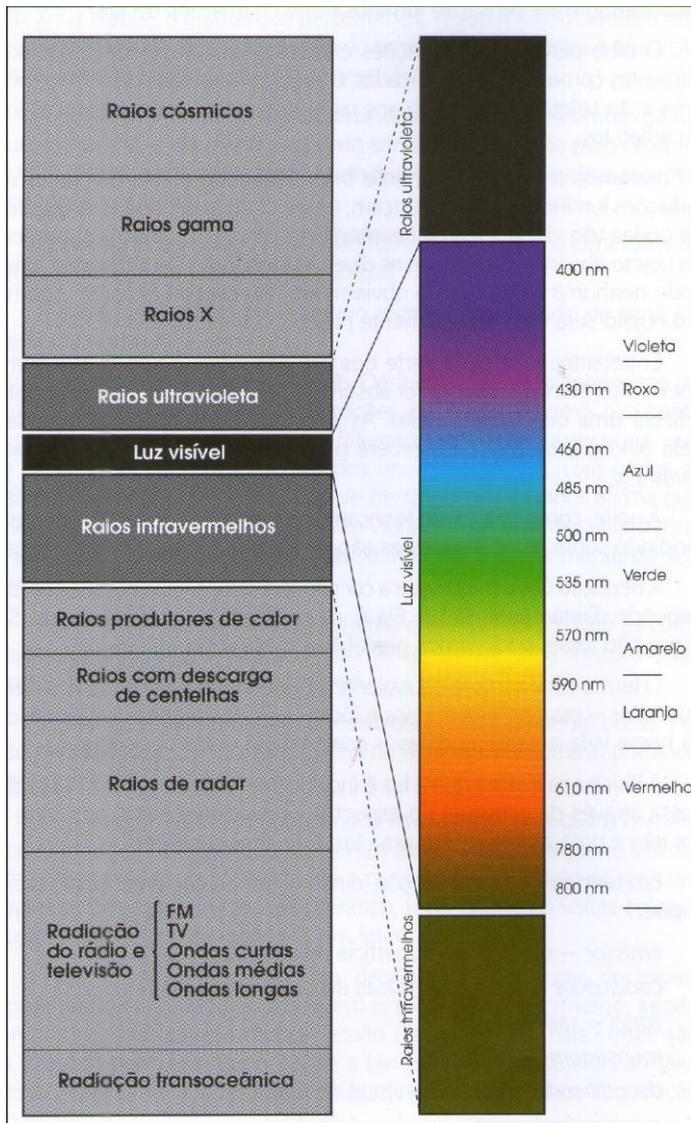
[...] se o olho é mais lento, é porque tem mais trabalho a fazer: funciona, em simultâneo, no espaço, que explora, e no tempo, que segue. Por conseguinte, é rapidamente ultrapassado quanto tem de assumir essas duas dimensões. O ouvido isola uma linha, um ponto do seu campo de audição, e segue esse ponto e essa linha no tempo. (Chion, 201, p.16)

Farina (2011) afirma que a capacidade do olho humano de registrar a existência de uma cor é a luminância. O termo cor é sempre equivalente à expressão cor-luz. Mesmo que a pessoa tenha nascido cega e a percepção das cores depender do bom funcionamento do olho humano, sabemos que as cores não passam de uma convenção, ou seja, significa que temos um código, uma linguagem que nos permite nos comunicar.

E se cada pessoa chamasse uma determinada cor por um nome seríamos incomunicáveis a respeito delas. Para a pessoa que nasceu cega não há, a princípio, como estabelecer uma referência para a cor. Contudo, “cor” já soa como uma palavra mágica e lúdica, que invade todos os domínios da nossa vida e participa deles de forma a constituir um evento psicológico.

Em seus estudos sobre as cores, Almeida (2015) descreve o *espectro óptico*, conforme ilustração feita por Farina, Perez e Bastos (2011):

Figura 29 - Espectro Óptico.



Descrição da imagem:

Gráfico com duas colunas, do lado esquerdo, uma coluna com várias palavras. Do lado direito, as cores do espectro óptico. Lendo-se a coluna de esquerda de cima para baixo temos vários tipos de raios listados, começando pelos raios cósmicos, depois raios gama e em terceiro, os raios x. Nenhum destes possui referência no quadro da direita. Em seguida, os raios ultravioletas, referenciados no quadro da direita através de uma pequena linha indicativa até a cor preta. Abaixo, a luz violeta, indicada como o início do espectro, onde está a cor violeta. Abaixo dela, seguindo a coluna da direita, a roxa, a azul, a verde, a amarela e a laranja. Neste sentido, de cima para baixo, estão os valores 400nm, 430nm, 460nm, 485nm, 500nm, 535m, 570nm, 590nm, 610nm, 780nm, 800nm. Abaixo da luz visível estão os raios infravermelhos, também com referência no quadro direito na cor marrom. Depois, sem referência no quadro da direita, segue os raios produtores de calor, os raios com descargas de centelhas, os raios de radar, a radiação do rádio e televisão, subdivididas em FM, TV, ondas curtas, ondas médias e ondas longas. Por último, a radiação transoceânica.

Fonte: (Farina; Peres; Bastos, 2011)

A física nos explica que a luz é incolor e adquire cor quando passa através da estrutura do espectro visual. Portanto, cor não é uma matéria, nem uma luz, mas uma sensação. Se esta definição é aceita, ou seja, se cor é uma sensação, podemos conceder a ela a significância de acordo com que sentimos. Contudo, para o audiodescritor que busca ser neutro em suas descrições, isso pode soar contraditório. O cego deve receber uma referência dentro de sua contextualização ou simplesmente acreditar que vivemos em um mundo desprovido de cores e sensações diversas?

Figura 30 - Felice e Mirco na cena da árvore, em *Vermelho como o Céu*.



Fonte: *YouTube*

Esta questão foi abordada no filme *Vermelho como o céu* (2007), quando dois meninos dialogam: Mirco, personagem principal que perdeu a visão, e Felice, que nasceu cego.

Sentados na copa de uma árvore, Felice pergunta ao colega como são as cores. As respostas de Mirco sugerem uma correlação das cores com coisas ou ações conhecidas: o azul com o andar de bicicleta e com vento a bater no rosto, ou com o mar. Para descrever o marrom ele coloca a mão de Felice sobre a superfície do tronco áspero da árvore. E o vermelho ele relaciona com o fogo e com o pôr do sol.

Salientamos que o enredo deste filme foi baseado na vida do editor de som italiano Mirco Mencacci, que perdeu a visão quando criança. Como diria Vygotsky, “a palavra vence a cegueira”, pois há compensações de acordo com a deficiência:

A compensação direta e orgânica da visão é o desenvolvimento, a intensificação e o uso mais agudos dos outros sentidos (audição, tato, etc.). A tarefa da educação consiste em familiarizar a criança cega, mediante a linguagem, com a experiência social dos videntes. (Marques, 2009, p.32).

Essa característica nos remete novamente ao conceito original da palavra “*film*”. Mas será que não estamos pré-julgando esta condição? Será que estamos nos desresponsabilizando da necessidade de se questionar uma pessoa com deficiência visual qual é a melhor forma para ela acessar um filme? E será que nós, enquanto produtores de filmes, estamos realmente produzindo material com abrangência de significados/sentidos ou experiência?

Kawase traz exatamente este questionamento, desde o próprio nome do filme, que no título original vem como “Hikari”:

A palavra *hikari* é apenas uma leitura japonesa do ideograma [光] que também pode ser *hikaru* ou na leitura chinesa *kou*. A palavra *hikari* [光] significa literalmente luz, iluminação, raio, feixe e brilho. Ela também pode ser usada para referir-se a felicidade, esperança, influência, poder e visão.³⁰

Talvez, à luz da sensibilidade de Kawase, possamos refletir um pouco mais sobre a necessidade deste questionamento. E trazer, junto com conceitos e diálogos formais, a possibilidade e a liberdade da experimentação. Seja ela artística, como também na diversificação teórica a respeito destas maneiras de se expansão das obras.

A característica de ser naturalmente uma pessoa que explora e descreve tudo que vê em torno de si, apresentada em personagens de outras narrativas, todavia, nem sempre é explicitada nos *scripts*. Muitas das vezes ela é mostrada no desenrolar das cenas, como na sequência de *Hikari* que acontece na pequena sala com um projetor, quando o grupo de pessoas assistem a um filme narrado pela audiodescritora. Contudo, observa-se que algumas destas pessoas estão com os olhos fechados, algumas com expressão que estão voltadas “para o nada” ou, como uma delas, que tem os olhos embranquecidos. No caso desta última, sim, uma característica física que revela uma doença ocular que é esta pessoa com os olhos embranquecidos, mas no caso das outras, conforme explica Pelegrini (2019, p. 138), “os *acontecimentos* do Universo narrativo podem ser parte integrante (e importante) na constituição do personagem ou mesmo um recurso estratégico da narrativa para revelar características do personagem”.

Figura 31 - Cena do filme *Hikari* – Sala de reunião

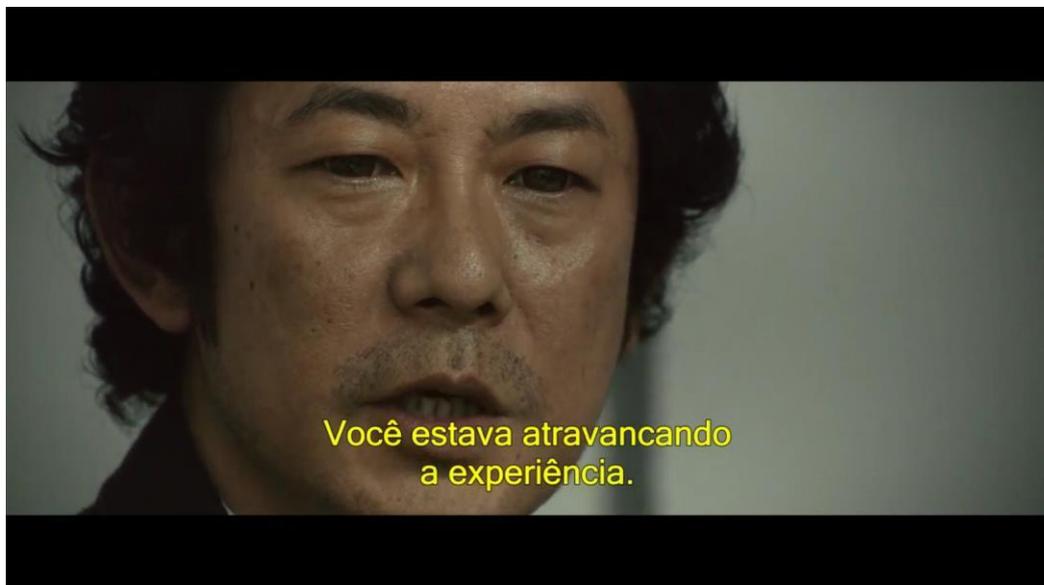


Fonte: *Prime Video*

³⁰ Disponível em: <https://skdesu.com/significado-de-hikari-luz-japones/>

Na segunda sequência, onde pessoas estão em uma sala de exibição, as ações dos personagens nomeiam o segundo personagem fundamental para a trama e que havia aparecido na primeira cena: o senhor Nakamori, pois “a categoria personagem não pode ser compreendida sem considerarmos suas ações” (Ibid., p. 138). Também é nesta sequência que acontece um primeiro embate entre os protagonistas e ao mesmo tempo, apresenta o cerne da questão: como se audiodescrever as cenas sem invadir a criação do realizador ou interpretar pelo espectador? Isso acontece a partir da narração descritiva de Misako e com o posterior questionamento do senhor Nakamori, que afirma que a jovem estaria “atravancando a experiência”, ou seja, interpretando e poetizando por conta própria sobre o material fílmico:

Figura 32 - Nakamori critica a descrição interpretativa da jovem Misako



Fonte: *Prime Video*

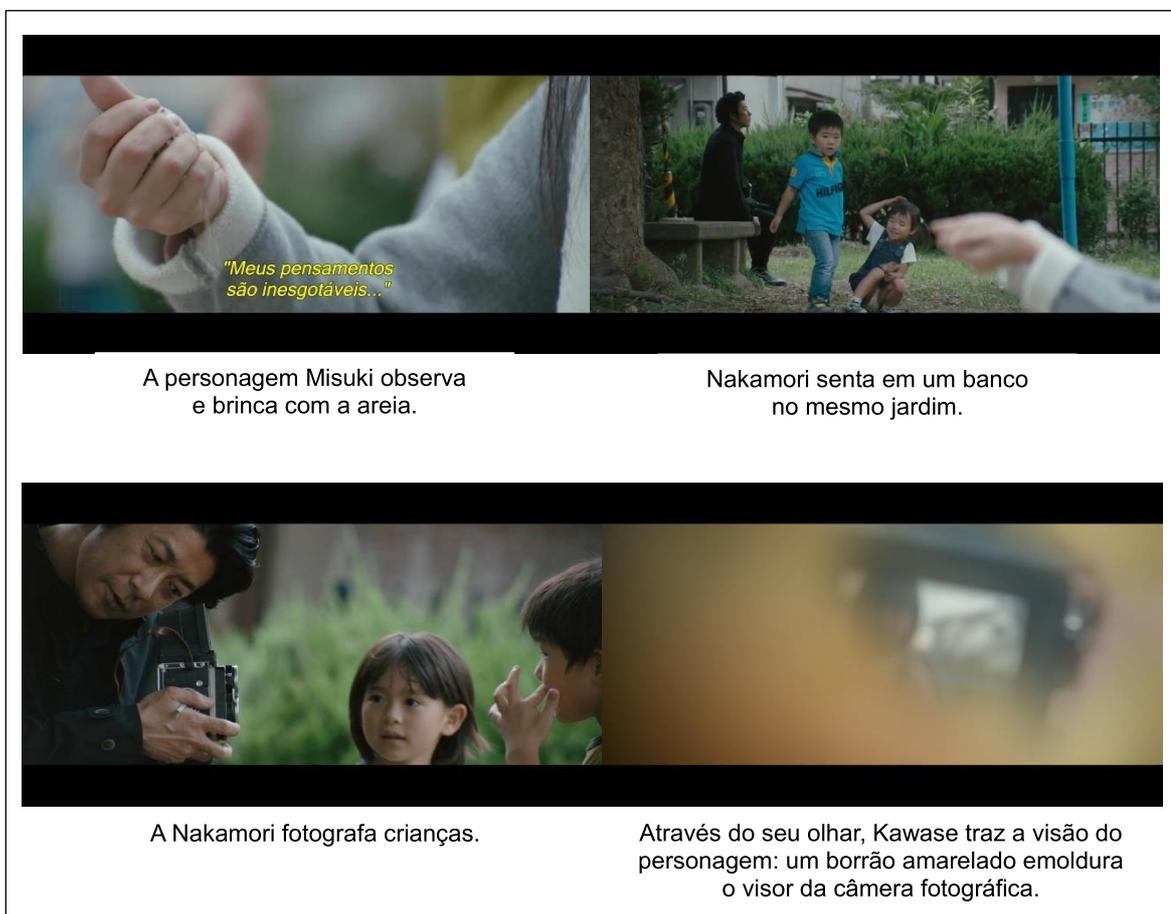
A jovem tradutora de imagens, acostumada com o habitual acolhimento de suas palavras pelos outros espectadores com deficiência visual, surpreende-se com a postura do fotógrafo e experimenta uma crise em sua desafiadora tarefa. Compelida por outra personagem, também participante do grupo, Misako passa a tentar compreender e acolher as críticas, o que promove a tentativa e de fato, uma aproximação entre os dois.

Na busca pela neutralidade, certas vezes se produzem descrições com vozes monocórdias, robóticas e monótonas, que estão longe de não afetar o filme. Não se trata de defender uma descrição subjetiva, mas de entender que uma descrição objetiva é diferente de uma descrição neutra, e que se pode perfeitamente abrir mão da neutralidade sem cair na interpretação subjetiva. Descrever objetivamente significa descrever da forma que melhor combina com o filme, seus sons ambientais, seu tom e seu território afetivo. Ela deve ser integrada à paisagem do filme, favorecendo o mergulho, e não aparecer como

algo externo. Não se trata de interpretar o que se passa no filme, lhe atribuindo juízos de valor, mas de abrir espaço para o uso de nuances discursivas para além da dimensão formal da linguagem: uma entonação, um ritmo, um modo de dizer. E, nessa direção, a audiodescrição distingue-se de uma narração, pois narrador é aquele que conta a história sob o seu ponto de vista. (David et al., 2012, p. 135)

Com o uso de uma metalinguagem, na sequência dos protagonistas no parque, a realizadora Kawase expõem através da fotografia do filme as diferentes formas de *ver* o mundo: a do fotógrafo, a partir de sua quase cegueira em contraponto com a da audiodescritora, que se envolve com as sutilezas de cada detalhe em torno de si:

Figura 33 - Frames da sequência no parque - filme *Hikari*.



Fonte: Frames do filme *Hikari*. Disponível em www.mubi.com

No desenrolar da história, imbuídos de uma tomada de consciência de suas próprias limitações e dispostos a encarar os novos desafios, os dois personagens se unem, através da descoberta de novos sentidos, como se confirma na cena onde ele pede permissão para tocá-la no rosto:

Figura 34 - Nakamori toca o rosto de Misako, que está de olhos fechados.



Fonte: *Prime Video*

Esse teor romantizado da narrativa pode vir a causar um certo desconforto para quem espera um discurso mais pautado no processo de criação. Contudo um certo tom de romantização da deficiência pode ter garantido uma dose de subjetividade à história. “O subentendido é a arte de dizer as coisas indiretamente e por alusão, portanto com mais leveza e elegância” (Chion, 1989, p.107). Erly Vieira Jr defende inclusive que:

Esse tipo de “suspensão” entre o eu e o outro, de “entrelugar” por onde transitam e se transferem afetos, poderia encontrar paralelo no cinema contemporâneo, a partir da exploração do sensorial (óptica e háptica, vide certa poética do tátil nos filmes de Kawase, por exemplo) como porta de entrada para a imersão do espectador na fugacidade do instante presente em que se desdobra a ação fílmica. (Vieira Jr, 2020, p.33)

Em outras passagens temos outros exemplos do uso do *paralelismo*. Como no momento em que, mesmo sendo uma pessoa que está a perder a visão, o senhor Nakamori percebe quem o roubou. O *enxergar* os tênis vermelhos de um suposto amigo fez toda a diferença. Em oposição, no outro *plot* da narrativa, a jovem Misako tem dificuldade de perceber de imediato a necessidade que a mãe de demandar a sua presença.

Os relatos de diversas experiências vividas por pessoas que perdem a visão, denotam que o *relacionar* com o mundo e com as pessoas se mostram de suma importância para se viver com qualidade. Como cita o antropólogo e consultor, Manoel Negraes:

Cada contato com uma pessoa com deficiência é a descoberta de uma subjetividade relevante, é a realização da troca de experiências necessária; cada livro lido sobre o tema é mais uma janela aberta para compreender a relação entre meu corpo e as barreiras impostas por um ambiente pouco sensível à diversidade corporal; e cada reunião familiar é um encontro com o passado e o processo singular que me trouxe até aqui. (2020, p. 5)

Desta forma, sempre contrapondo duas realidades distintas, Kawase intermeia com a poesia da fotografia:

Figura 35 - Frames da sequência da fotografia do pôr do sol - filme *Hikari*.



Nakamori folheia seu livro de fotografias.

Detalhe de uma dupla de páginas que compõem a fotografia do pôr do sol.

Sobre a mesma dupla de páginas, as mãos de Misako seguram uma carteira, com uma fotografia dela menina ao lado do pai. Eles estão sob a luz de um entardecer.

Fonte: *Prime Video*

O percurso narrativo feito pelo filme mostra que a Audiodescrição se apresenta não apenas como um direito universal, que é o direito ao acesso às informações visuais, mas também a questão da angústia do indivíduo como um ser único, que não se enquadra nos padrões e precisa se adaptar com urgência. Francesca Azzi diz que “na cultura japonesa não existe o individualismo como preceito, mas apenas como desordem. Primeiro se pensa no todo, no outro, depois em si. Naomi é, nesse sentido, uma revolucionária” (Maia; Mourão, 2011, p.210). Através de um olhar singular, trabalha o “ocultado” da história, seja os excluídos ou os ausentes. Seja por esta linha tênue que liga a personagem Misako ao personagem Nakamori ou pela possibilidade de se questionar a construção desta própria linha, em um aspecto de diferenciação e de complementação.

Figura 36 - Cartaz original do filme *Hikari*, lançado em 2017.



Fonte: www.imdb.com

O sucesso deste filme para além do público de Kawase, mas sobretudo entre os profissionais audiodescritores não poderia ser diferente. Independente da possíveis críticas quem possam haver a respeito de alguns elementos, é de se convir que a Audiodescrição, que tem necessidade de ser cada vez mais difundida, principalmente por projetos de cunho cultural, foi configurada com destaque. Assim como os diferentes estilos, formas de ser fazer audiodescrição, entre elas, muitos questionam até que ponto é válida uma tradução das imagens compondo textos descritivos mais *poéticos*.

Questiona-se se a própria narrativa fílmica precisa de uma tradução intersemiótica que seja correlata, objetiva, digamos até endurecida. No filme de Kawase, este elemento a ser questionado, mostra a tentativa de se abarcar com esta dúvida, que não deixa de ser individual, mas sobretudo uma discussão que permeia por diferentes meios e mídias. Também ressoa na própria produção da diretora, em sua contemporaneidade e desprendimento em relação ao cinema tradicional.

Um outro ponto, é que a não exigência da obrigatoriedade do recurso da Audiodescrição restringe a ampliação dos aspectos democráticos de acesso às salas de cinema e aos meios de comunicação e efetiva a elitização dos espaços públicos, das formas de lazer e de entretenimento. Marginaliza as pessoas com deficiência, distingue diferentes formas de viver e favorece o empobrece das linguagens.

De acordo com a Lei Brasileira da Inclusão, dentre as principais barreiras para a implementação de políticas públicas que promovam e defendam os direitos da pessoas com deficiência está a *barreira atitudinal*. Ou seja, antes de dependermos tecnicamente de um recurso para a aplicação de uma acessibilidade, há de se ter uma atitude individual e também coletiva que promova e esteja a favor do pleno gozo dos direitos universais de todos os cidadãos.

Fazendo-se uma analogia, desde a sequência de abertura de *Hikari*, onde uma voz em *off* sobressai em meio a uma cena cotidiana, perpassando aos inúmeros desafios a serem superados, desde a falta de conhecimento do que é o recurso dentro da sociedade, aos meandros sutis de cada trabalho a ser realizado pelos audiodescritores, o “experenciar” da palavra no audiovisual, o trabalhar com Audiodescrição demanda mais do que uma capacitação profissional. Configura-se uma missão de vida, uma opção quase que obrigatoriamente fadada a quase um certo heroísmo a ser encarnado por parte dos audiodescritores.

Seguindo a exemplo do próprio *Hikari*, apesar da película ter sido exibida publicamente no Brasil, apenas em algumas capitais, e com audiodescrição apenas uma única vez em São Paulo, o próprio título do filme, que significa “luz”, traz essa conotação simbólica de algo que ilumina muitas questões, não somente humanas, mas também da própria linguagem.

Em seu estudo sobre as pistas sonoras, Liliana Tavares relata a experiência de produção da audiodescrição de *Autofalo* conjugada com o desenho de som do filme e reforça a ideia deste texto: “Provavelmente, a inspiração de considerá-la como mais um elemento narrativo do filme possa ganhar força entre o público em geral que vem apreciando, em sessões com audiodescrição, ser tocado verbalmente pelas imagens.” (2019, p. 112)

A exigência da inserção do recurso em peças artísticas aprovadas em editais de incentivo à cultura é uma das formas de minimizar este impasse e incentiva a pesquisa na área. E se um dos objetivos da realizadora Naomi Kawase através deste filme era o de reverenciar os profissionais da Audiodescrição, o intuito foi alcançado. Pois ficou evidente que o fator primordial para se realizar um roteiro e uma narração descritivos de uma obra é a existência de uma relação crucial, focada na cumplicidade da produção da *palavra* entre dois profissionais: o roteirista e o consultor. Em um processo onde se dispõem a alinhar, costurar e finalizar com esmero aquilo que a plasticidade e a palavra transportam em termos de significado, compactuando também com a sonoridade da unidade fílmica. Revela, por si só, a potência do cinema enquanto agente de transformação individual e social, tanto ao ser realizado, quanto amplificado em palavras.

Capítulo 3: Análise fílmica pelo viés do processo de audiodescrição de *Shara*

Explorar e expor os elementos da narrativa de um filme denota desconstruir a história apresentada na tela, analisando cada um dos seus componentes e como eles se relacionam para construir o significado geral da obra. É como desmontar uma colcha de retalhos, ou uma peça de roupa, para entender como foi cortado cada pedaço de tecido e como cada um foi costurado para constituir o todo. Desta maneira, tem-se uma análise fílmica.

Neste estudo, potencializa-se o deslocamento de velhas perspectivas. Esta exploração é constituída não apenas nas ações de ver e ouvir o filme, entender seus “cortes”, planos e contra-planos, tempos e camadas visíveis e audíveis, e por fim, trazer os elementos observados. Fundamenta-se em uma intersecção de análise cinematográfica com o processo de construção do roteiro de audiodescrição. Portanto, este método se baseia na tarefa, podemos dizer, prática, mas calcada em uma linguagem compactuada, que objetiva tornar a narrativa acessível para as pessoas com deficiência visual através da audiodescrição.

Por conceber que deste pacto, desta “conversa”, onde não se pretende modificar a narrativa fílmica, trazemos um dos conceitos de engenharia reversa:

[...] o objeto é representado em outra forma ou com um mais elevado nível de abstração. É uma atividade que não altera o objeto da ação. É um processo, como norma, não destrutivo, um processo de exame, não de modificação do objeto do exame. (Dias, 1998, p. 1)

Apesar de um possível ineditismo no campo acadêmico, a prática acontece todas as vezes que um trabalho de audiodescrição é feito com preciosismo e dentro das premissas básicas da construção de um roteiro de audiodescrição, onde o *pacto audiodescritivo*, configurado pelo audiodescritor roteirista e o consultor, faz com que estes dois agentes dialoguem até chegarem em um consenso tradutório para determinado filme.

Utilizando-se novamente da metáfora da costura, nesta “engenharia reversa”, ou desconstrução da narrativa, é pressuposto que tanto os pedaços de tecidos utilizados para fazer determinada peça de roupa, assim como os retalhos que sobraram, têm em si, igual importância, por isso, são registrados.

Portanto, neste capítulo, a pesquisadora recolhe e apresenta *insights*, expõe desafios e justificativas para as soluções, ou escolhas tradutórias, definidas durante a realização do roteiro de audiodescrição. Em suma, através do conceito de *mediação audiodescritiva*, analisa o percurso narrativo de *Shara* e busca confirmar sua contemporaneidade e relevância dentro da história do cinema

Neste processo, como dito anteriormente, pressupôs-se que o audiodescritor roteirista, pessoa que tem fisiologicamente a possibilidade de enxergar, possua em seu glossário intelectual e cultural, uma série de conceitos e, se possível, prática no campo da linguagem cinematográfica e audiovisual. Contudo, os conceitos básicos e tradicionais do cinema, não suficientes para a compreensão desta obra, somaram-se a outros, como o de “cinema de fluxo”, “realismo sensorio” e “realismo fantasmagórico”.

Estes conceitos são relevantes para se “ler” *Shara* e os compartilhar no momento da construção do roteiro de audiodescrição, havendo, assim, uma análise que se configura mais como um *pacto descritivo* com o consultor, que por sua vez, também traz um glossário intelectual e cultural. Juntos, na *poiética* de construção do roteiro de audiodescrição, são salientadas diversas formas de decupagem da cena filmica.

Esta abordagem se afasta da necessidade de se autointitular como parte de uma concepção de audiodescrição poética, conforme apresentada por autores como Cerejeira e Menezes, quando uma audiodescrição se permite inserir interpretações no texto audiodescritivo. Em verdade, este trabalho visa destacar *Shara* como uma obra integrante do cinema contemporâneo, que autenticamente participa do *cinema de fluxo*.

Em contraste com a forma convencional de se fazer cinema, onde tudo está sob controle, Kawase se permite inovar. Ao invés de impor um sentido fechado para a cada peça de roupa, a diretora opta por nos emprestar sua cinegrafia como forma de experienciar um universo, como se nos abrisse um guarda-roupa particular e dissesse: “fiquem à vontade ou não, o que tenho, é isso”.

3.1- Metodologia do *pacto audiodescritivo*

Nesta seção, o objetivo é expor a metodologia aplicada nesta pesquisa, com embasamento teórico em Martin, Maia e Mourão, Santaella, Oliveira Jr., Snyder, Tavares, Motta, Mayer, dentre outros. Além dos estudos referentes à linguagem cinematográfica, à audiodescrição e nas experiências curriculares dos profissionais envolvidos, esta pesquisa se debruçou sobre estudo de caso, com abordagem qualitativa, que visa analisar o filme *Shara* por meio da construção de um roteiro de audiodescrição.

A escolha por um estudo de caso se justifica pela necessidade de aprofundar a compreensão de um fenômeno particular, e de demonstrar como é estreita a relação entre a análise filmica e este pacto audiodescritivo. Para que a audiodescrição se concretize, é imprescindível a existência de profissionais habilitados a enfrentar tal desafio. De acordo com Snyder (2017, p. 82), o audiodescritor é “uma testemunha ocular incrivelmente astuta”. São “treinados”, digamos assim, a “aprender a rever o mundo, de forma precisa, incluindo tudo o que pode ser visto”. Ou seja, o objetivo do audiodescritor é trazer para as pessoas com deficiência visual, através das palavras e sem interpretação pessoal, as informações visuais, sem julgamentos e com um nível de pesquisa que se dispõe a adentrar em conceitos e informações correlatas.

Especificamente no método de construção de uma audiodescrição também é primordial a participação de um consultor em audiodescrição. Além da formação no recurso, o ideal é que ele tenha deficiência visual, para que possa colaborar para construir e validar esta composição.

Faz-se necessário que a edição e a mixagem do recurso sejam elaboradas com maestria por um profissional com habilidade funcional no aspecto da montagem, não somente imagética, mas com cultura de composição sonora.

Neste sentido, é importante ressaltar a existência de sessões e produtos com audiodescrição ofertados ao público em geral, não somente como ampliação deste mesmo público, mas também como forma de despertar de novos profissionais consultores, como ocorreu em 2016, com pessoas com deficiência visual presentes na sessão realizada pelo Primeiro Plano e citada anteriormente.

A experiência nos mostra que a audiodescrição planejada e executada por uma equipe devidamente completa proporciona uma melhor apreciação pelas pessoas cegas ou com deficiência visual, que têm na função do consultor, uma legitimidade inclusive estética. O que acaba por proporcionar também um caráter artístico ao recurso, sendo importante, portanto, que todos os envolvidos no processo estejam contextualizados nas diferentes discussões e pesquisas referentes às diversas linguagens. Desde a concepção do projeto, antes da oficialização desta pesquisa no âmbito acadêmico, até a finalização e defesa, o trabalho realizado pelas consultorias nesta pesquisa foi colaborativo. É importante destacar que todos os consultores audiodescritores que colaboraram possuem deficiência visual.

Para a confecção do roteiro de audiodescrição dos 100 minutos totais do filme, fica explicitado que assinaram como consultores: Jairo Jardim³¹ e Cida Leite³². Portanto, com exceção da função de consultoria, as funções de roteirista, narradora, editora e mixadora foram exercidas pela própria autora desta pesquisa.

Paralelo à construção da audiodescrição, fez parte do processo de acessibilização do filme, a inserção da leitura das legendas, feitas por pessoas que também se voluntariaram em colaborar. Neste projeto específico, foram utilizadas as vozes de duas crianças e de dez adultos. Dentre estas doze pessoas, apenas um é ator profissional. Os nomes de todos da equipe

³¹ Jairo Jardim é bacharel em Direito pelo Instituto Doctum. Pesquisa audiodescrição desde 2012. Realizou consultoria em vários trabalhos, com destaque para o curta de animação de Alessandro Driê, *ChaosVid* (www.drie.com.br) e dos longas *A árvore*, de André Gil Mata e *O dia em que ele chegar*, de Hong Sang-Soo.

³² Cida Leite é graduada em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) - 1992/1998; Bacharel em Direito pela Universidade Estácio de Sá (UNESA) - 2002/2008. Audiodescritora consultora com formação pelo Instituto Benjamin Constant (IBC) - 2013; Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) - 2014; *Audiodescription Associates, LLC* - 2015/2016; Aperfeiçoamento em audiodescrição (UFJF) - 2018/2019. Responsável pela consultoria em diversos produtos culturais e audiovisuais. Participou recentemente do elenco de entrevistados do filme *Assesxibilidade*, de Daniel Gonçalves.

envolvida neste processo se encontram na ficha técnica da produção de acessibilidade entre os anexos.

Para a aplicação do método de construção do roteiro de audiodescrição como ferramenta de análise fílmica, listamos as seguintes etapas do processo:

- Definição de um cronograma de trabalho;
- Verificação da disponibilidade ou não da versão dublada do filme *Shara*;
- Disponibilização de uma cópia e de legendas, com os *time-codes* - devidamente assinalados para a equipe;
- Disponibilização de material de pesquisa sobre tópicos levantados e especificamente, sobre a estética da diretora Kawase;
- Leitura e visualização de materiais de pesquisa;
- Elaboração do pré-roteiro;
- Consultoria: para validação ou ajustes no roteiro (reunião dos audiodescritores roteirista e consultor);
- Revisão do roteiro de audiodescrição e das legendas;
- Gravação, edição e reajustes do roteiro de audiodescrição e coleta das gravações das legendas;
- Mixagem, exibição e avaliação.

Conforme dito anteriormente, longe desta pesquisa servir como manual de audiodescrição de filmes, mas sim como *uma* forma de entendimento do percurso narrativo proposto a ser audiodescrito e analisado. Dentro deste método, desdobram-se dois propósitos específicos:

- Identificar e destacar elementos visuais relevantes da narrativa do filme;
- Analisar a relação destes elementos visuais com a construção da narrativa;

Algumas ações foram decisivas para garantir a consistência dos dados:

- Embasamento teórico prévio por parte da pesquisadora e compartilhamento de materiais;
- Registro em vídeo das discussões entre os membros da equipe durante a etapa de ajustes do roteiro;
- Transcrição para análise posterior, de acordo com os destaques elencados.

De acordo com os procedimentos listados, a reunião e o diálogo com os consultores, as anotações de dúvidas pertinentes, e, a leitura do material de pesquisa ou até mesmo na do ato em si de se assistir a obra, é totalmente compreensível e pertinente que, em alguns momentos, os agentes da audiodescrição realizem estas tarefas separadamente.

Como exemplo, podemos citar a leitura do capítulo intitulado *Shara – uma história fantasmagórica*, escrito por Renato Trevizano dos Santos e outros capítulos inclusos na publicação *Realismo Fantasmagórico* (Mello, 2015).

Outro e essencial exemplo, é o da visualização completa do filme em separado. Em relação a esta primeira tarefa, digamos, solitária, o consultor Jairo Jardim comentou que assistir *Shara* sem audiodescrição foi menos custoso do que assistir *A árvore*, de André Gil Mata. Contudo, durante o processo de construção do roteiro, Jardim compartilhar uma impressão oposta: audiodescrever *Shara* se mostrou mais desafiador, principalmente antes da compreensão por parte da equipe sobre a estética da diretora.

É importante informar que visualização individual do filme pelo consultor, antes de entrar em contato com o pré-roteiro de audiodescrição, tem um fundamento. Ao ser exposto à obra sem a interferência de descrições prévias, o consultor compreende parcialmente a narrativa. Ainda que, a partir da identificação dos elementos sonoros construa imagens mentais equivocadas, ao compartilhar suas primeiras percepções com o roteirista, seja através de anotações ou pela comunicação oral dos elementos memorizados dentro do tempo do filme e de uma memorização genérica, também poderá detectar os principais desafios para a compreensão da obra. Irá, desta maneira, contribuir significativamente para o mapeamento de elementos que compõem a narrativa. As observações feitas pelo consultor a partir deste primeiro contato com a obra ainda não audiodescrita, também devem ser levadas em consideração, para que o audiodescritor perceba os desafios iniciais de sua tarefa e comece a se planejar para o encontro de soluções.

Conforme citado no primeiro capítulo desta pesquisa, em alguns casos, muito raros, pode acontecer da equipe ter o contato direto com quem realizou a obra. Isso repercute de forma extremamente significativa na qualidade dos resultados, pois, são repassar à equipe de roteiristas informações a respeito da narrativa, corroborando para um roteiro de audiodescrição mais fiel. Contudo, é importante frisar que nenhum roteiro de audiodescrição poderá vir a trazer dados visuais que não constam na obra. A intensão do trabalho em cooperação com a parte da criação precisa ser apenas informativa.

3.2 – Categorias de análise fílmica no percurso narrativo

Dentre as várias categorias que podem ser aplicadas na análise de um filme, todas são especialmente relevantes também para o processo de audiodescrição: a direção, o roteiro, a cinematografia, a montagem, a trilha sonora, dentre outros elementos da narrativa, desde a temática, passando pela caracterização dos personagens e, mais especificamente, pelo contexto geográfico cultural em que se passa a história. O que conseqüentemente, corrobora para a elaboração de um roteiro de audiodescrição que seja fiel à obra original, com respeito à apreciação autônoma dos espectadores. Ou seja, visualizar nitidamente cada uma dessas categorias contribui de maneira significativa para o entendimento do que é este filme, ou, simplesmente compreender melhor como é esse “experenciar” fílmico.

Contudo, nesta análise, a própria obra faz com que todas estas categorias se entremiem e se misturem: a direção, feita por Kawase, que também interpreta uma das personagens, permite que elementos da natureza e do organismo humano “vazem” nas telas. É o som da água do balde. O movimento inconstante do vento. A luz tênue que passa pelas frestas e pelas folhas das árvores. A claridade extenuante do dia que dissipa os detalhes da paisagem. O respirar do operador de câmera que não se elimina da pista sonora. O beijo longo e silencioso que se contrapõe à inquietude da câmera que observa. As sandálias novas e velhas que conversam com o chão, ao pisar das personagens, que discutem sobre as cores das mesmas e de suas origens. O nome de um dos personagens principais, Kei³³, que também nomeia um tipo de sino no Japão.

Barthes (1984, p.97) nos fala da fotografia: “A História não é simplesmente esse tempo em que não éramos nascidos? Eu lia minha inexistência nas roupas que minha mãe tinha usado antes que eu pudesse me lembrar dela.” Uma leitura visual que ele reforça:

Eis que em 1913, minha mãe em traje de passeio, gorro, pluma, luvas, tecido delicado que surge nos punhos e na gola, de um “chique” desmentido pela doçura e simplicidade de seu olhar. É a única vez que a vejo assim apanhada em uma História (dos gostos, das modas, dos tecidos): minha atenção desvia-se dela para o acessório que pereceu; pois a roupa é perecível, ela forja para o ser amado um segundo túmulo. (*Ibid*, p. 97)

Barthes (*Ibid*, p. 98) ainda completa: “A História é histórica: ela só constitui se a olharmos – e para olhá-la é preciso estar excluído dela”. Assim, através de imagens,

³³ Uma das curiosidades descobertas durante a pesquisa do roteiro foi descobrir que no Japão existe um tipo de sino nomeado por Kei, segundo matéria disponível em: <https://budismo.com.br/o-sino/>

apresentamo-nos ao mundo ou o nosso inconsciente. Independente do tempo e espaço, sempre há uma imagem vinculada a uma história ou a alguém, ou a algum fato.

Em realidade, nunca a imagem de um falecido se imobiliza. À medida em que recua no passado, muda, porque algumas impressões se apagam e outras se sobressaem, segundo o ponto de vista de onde a encaramos, isto é, segundo as condições novas onde ele se encontra quando nos voltamos para ela. [...] Em todo caso, as imagens dos acontecimentos passados estão completas em nosso espírito (na parte inconsciente de nosso espírito) como páginas impressas nos livros que poderíamos abrir, ainda que não os abrissemos mais. (Halbwachs, 2006, p.74 e p.77)

Levando-se em considerações todas estas categorias, tem-se, com este filme, uma extensão considerável de elementos a serem destrinchados. Provavelmente, uma profunda análise de cada um deles daria sim, um extenso material de estudo para quaisquer pesquisas. Contudo, sem desmerecer nenhuma delas, na medida do que este estudo avança, faz-se necessário também retomar a alguns pontos iniciais, como o que fez com que *Shara* fosse elencado como objeto desta análise: a cinematografia de Kawase e sua expressiva relação com algo além da matéria, além do visível e que pouco se pode definir. Em outras palavras, a escolha do filme *Shara* se justifica pela sua relação com o tema central da obra de Kawase: a busca pela transcendência através da natureza e da experiência humana. Essa relação se encontra na sinopse do filme:

Em Nara, durante um festival de verão, Kei desaparece. Ao redor dessa ausência, o filme se organiza. Sharasôju é o nome do jardim onde, segundo a tradução budista, Buda teria morrido ao pé de duas árvores gêmeas. (Maia; Mourão, 2011, p. 66)

A referenciar o jardim Sharasôju, local de significação religiosa/filosófica para uma determinada sociedade – certamente, na cidade de Nara, ou para um grupo de pessoas, ou simplesmente, para uma pessoa, a diretora indica que o filme aborda uma questão presente em crenças e costumes da cultura nipônica, correspondente com a busca de uma conexão entre o mundo material e o espiritual. Assim como o próprio evento o qual os personagens principais preparam, o Basara³⁴, como cita Keiji Kunigami

No filme *Shara* (2003), de Naomi Kawase, o pai da família Aso, em reunião de preparação do festival Basara Matsuri, organizado pela sua comunidade, residente na cidade de Nara, proclama: “incluindo aqueles que estão vendo, sem exceção, todos também participam” (“Miteiru hitotachi, zen’in fukumetemo, sankā”). O lema do festival em questão, aquilo que justamente seus organizadores buscam, pode ser também entendido como uma das principais propostas estéticas e éticas de Kawase, de onde ela faz surgir a potência mesma

³⁴ Festival considerado Patrimônio da cidade de Nara. Disponível em: www.basaramatsuri.com

dos seus filmes: participar daquele espaço filmico, mas não apenas entrando por uma porta ou por um umbral – estar lá, mover-se junto. (in: Maia; Mourão, 2011, p.180)

Elementos visuais, sonoros, comportamentais e geográficos mostram a realidade atual nipônica, muitas vezes marcada pela diversidade, desconhecida para a maioria do público, até mesmo no Japão, quem dirá, de outro país. Gerow aponta que é comum encontrar entre os títulos de seus filmes termos que definem rituais ou conceitos pertencentes à cultura nipônica do passado:

[...] A atenção de Kawase a um Japão tradicional é certamente única, e mesmo renovadora entre diretores atuais. Os títulos japoneses de seus longas citam termos de rituais e conceitos do passado, ignorados pela maioria dos japoneses contemporâneos (o “mogari” em *Mogari no mori* [*Floresta dos lamentos*, 2007]) é, de fato, escrito em um ideograma que a grande maioria dos japoneses não consegue ler). Sua dedicação à sua cidade natal, Nara, a antiga capital do Japão entre 710 e 794, é impressionante. (in: Maia; Mourão, 2011, p.163-164)

A respeito dessa diversidade retratada no filme e presente em outras obras deste mesmo período e realizadas por diretores japoneses, Souza afirma: “a característica mais importante do cinema japonês contemporâneo ao representar e ser influenciado pela sociedade japonesa é não se apresentar como uma única expressão monolítica do Japão, mas como as várias faces de um mesmo país.” (2022, p. 11)

Gerow (2011) também afirma que o Japão de Kawase, aparentemente atemporal, nunca é realmente atemporal. Existe, na estética da repetição, uma visão de mundo que aceita a mudança temporal, ou ruptura, para que o novo possa surgir. E “notar diferença temporal é essencial no processo de luto, evidente quando Shun pinta um retrato do seu irmão gêmeo perdido, Kei, em Shara.” (in: Maia; Mourão, 2011, p.170)

3.3 – O tempo filmico e a câmera personificada ou câmera-personagem

Frente a um sistema de referência tão fugitivo e evanescente – e ao mesmo tempo tão tirânico -, o homem dispõe pela primeira vez de um instrumento capaz de dominar o tempo, porquanto a câmera pode acelerar, retardar ou inverter o curso dos acontecimentos, e os testemunhos dos primeiros tempos do cinema não deixaram de extasiar-se diante de suas surpreendentes possibilidades. (Martin, 1963, p. 167))

Feltrin (2022) aponta que em uma obra cinematográfica, a *diegese* (*diègèsis*) termo oriundo do grego, é o conjunto de elementos visuais, sonoros e narrativos que compõem a realidade interna do filme. Engloba desde os cenários e objetos até as ações dos personagens, passando pela temporalidade e espacialidade da narrativa. Essa construção complexa tem como intenção a criação de uma outra realidade, transportando o espectador para o universo filmico.

Importante ressaltar que a diegese de um longa-metragem ou de uma série, por exemplo, é regida por suas próprias normas de funcionamento interno, de acordo com o enredo e independentemente do mundo que está fora da obra. A diegese também pode ser considerada a realidade própria da narrativa, à parte da realidade externa de quem assiste. O tempo diegético e o espaço diegético refletem o tempo e o espaço que decorrem ou existem dentro da trama, com suas particularidades, limites e coerências determinadas pelo autor. (Feltrin, 2022, p. 64970)

Dentro deste raciocínio, uma possível compreensão do início do filme *Shara* é que o passado, representado pelas tabuletas tipográficas empilhadas nas estantes, renova-se em companhia com o movimento da câmera, que escreve uma nova história, mas com uma tendência a fluidificar o tempo com a lentidão do efeito, misturada com a pressa do garoto em sair mais adiante. E todos estes elementos são conjugados em um único e longo take – plano sequência -, logo depois do título em kanjis:

00:00:15,790 --> 00:00:23,185

Ad- SOBRE FUNDO PRETO, EM KANJIS BRANCOS, SHARA DE KAWASE NAOMI. A TELA CLAREIA. PLANO SEQUÊNCIA. EM UM MOVIMENTO LENTO E CONTÍNUO, DE BAIXO PARA CIMA, A CÂMERA MOSTRA O VÉRTICE DE UM CÔMODO POUCO ILUMINADO POR UM FEIXE DE LUZ QUE DESCE DO TETO. EM DUAS ESTANTES ALTAS ENCOSTADAS NAS PAREDES, HÁ TABULETAS ESCURAS EMPILHADAS.

Figura 37 - Frame extraído da cena inicial do filme *Shara*.



Fonte: www.mubi.com

Os primeiros objetos apresentados na cena estão estáticos. Quando a câmera avança para fora do recinto e mostra os garotos em torno do balde é que se tem a compreensão nítida do

efeito de câmera lenta. Ou seja, precisou de um ser humano para dizer como ela é. E como ela mesma se apresenta, em movimento, denota que possui uma autonomia.

Essa manipulação do tempo sem apagar o realismo, mas trazendo um elemento externo ao que está na frente da câmera, através de um movimento perceptível, pois não há nenhum propósito de se esconder que aquela realidade está sendo filmada, configura, no entendimento desta pesquisa, um *realismo fluidificado*. Este termo, pensado a partir da ideia de um realismo fantasmagórico, por trazer uma vibração e potencializar a câmera, chegando a colocá-la como uma protagonista anônima, inominável, numa configuração paradoxal de uma entidade escusa/presente.

Pode-se dizer que é uma estética cinematográfica que, ao mesmo tempo em que busca a representação do real, introduz elementos que *fluidificam* essa representação, tornando-a mais subjetiva e, aos olhos de quem enxerga, sentimo-nos em cena e ao mesmo tempo, excluídos da ação. Há uma impotência diante dos fatos transcorridos na trama, ao mesmo tempo que a câmera, nesse contexto, não é apenas um instrumento de registro, mas um participante ativo *da narrativa*, moldando a percepção do espectador sobre a realidade retratada. A câmera transcende seu papel tradicional de mero registrador da realidade, transformando-se em uma entidade presente e ativa na narrativa.

Essa presença se manifesta de diversas formas: a câmera não se esconde, seus movimentos são fluidos e adaptáveis, às vezes até intrusivos, criando uma sensação de imersão e dinamismo. Essa abordagem, que nesta pesquisa se apresenta como "realismo fluidificado", confere à câmera uma subjetividade que oferece ao espectador uma visão "familiar" dos personagens e dos elementos presentes na cena cotidiana. Não só assistimos, mas parece que estamos presentes/ausentes e ao mesmo tempo, parece que nós mesmos estamos filmando a cena.

Ao tornar a câmera uma entidade presente, Kawase quebra a ilusão de realidade, convidando o espectador a refletir sobre o processo de filmagem e sobre a própria natureza da representação cinematográfica. A câmera transforma a realidade, ou seja, atua nela, *fluidifica*. Desta forma, não é apenas como um espelho que reflete a realidade existente. Pois em *Shara*, este estar "dentro" da cena pode vir acompanhado de movimentos bruscos e inesperados da câmera que quebram a expectativa do espectador, criando uma sensação de instabilidade. O que nos permite sentir com o corpo, ou seja, uma *experiência corporificada*.

Essa escolha estética não é aleatória. Kawase busca intensificar a experiência do espectador, tornando-a mais visceral e envolvente. Ao tornar a câmera subjetiva, a diretora

também explora as emoções e as percepções dos personagens, muitos deles nem são atores profissionais. Além disso, essa abordagem fluidificada convida o espectador a questionar a natureza da representação cinematográfica e a refletir sobre a relação entre o real e o ficcional.

Essa tendência estética privilegia a imagem e o som em estado puro, a imagem como imagem e o som como som, significante e significado amalgamados, conteúdo e forma unificados, e não como veículos de enredos e tramas. O pensamento dialético do cinema narrativo é substituído pela contemplação (ou convive com ela, como é o caso do atual estágio dessa tendência). A dialética cede espaço à fenomenologia, à reflexão a partir diretamente do que estamos vendo ou ouvindo, dos fenômenos que chegam à nossa consciência através dos sentidos e não dos mecanismos do raciocínio. (Orlando Sena)³⁵

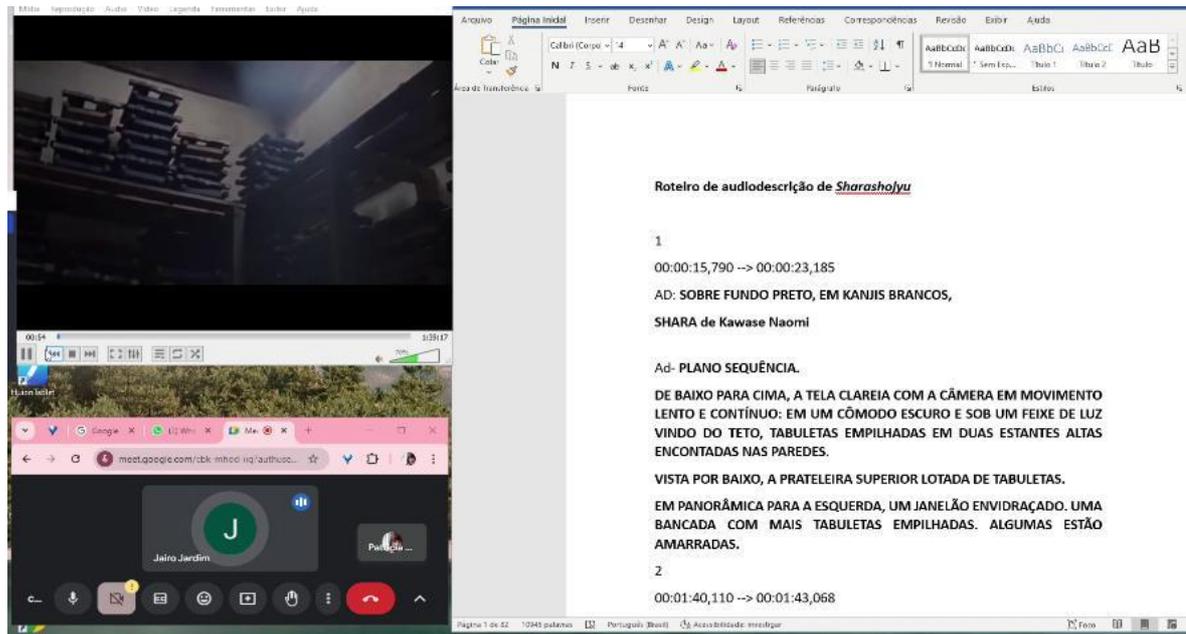
No trecho inicial do roteiro de audiodescrição, pontuado por um termo da linguagem cinematográfica, “plano sequência”, a obra em si já nos dita o método. Por conta de apenas duas simples palavras, a roteirista inicia sua explanação sobre a linguagem:

O plano é tudo aquilo que está dentro do enquadramento captado pela câmera. E ao se apertar o botão para se filmar, registrando aquilo que está diante dela, um tempo irá se passar e fotogramas irão formar aquela sequência, podendo durar minutos ou todo o filme, até se parar de filmar literalmente. Neste caso, dura quase cinco minutos. Não há manipulação pela montagem durante estes cinco minutos. Há uma conjugação de movimentos de câmera e efeito de câmera lenta, que é outra coisa e precisamos compreender isso.

Neste momento, a roteirista cita a proeza de Hitchcock, que para Martin (1963) denota a montagem-narrativa “reduzida a seu mínimo único plano” com *Festim Diabólico* (1948) e confirma, ao final do take, se o termo plano sequência fez sentido para o consultor Jairo Jardim:

³⁵ Disponível em: (<https://dialogosdosul.operamundi.uol.com.br/2015/01/14/>)

Figura 38 - Captura de tela da área de trabalho do computador da pesquisadora/roteirista.



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Enquanto o plano sequência é associado ao realismo cinematográfico, buscando capturar a realidade de forma direta e não manipulada, pois o tempo da cena transcorre junto com o tempo do relógio, por outro lado, a câmera lenta introduz um elemento artificial, fora do tempo contado pela realidade dos *vivos*, quase que um limbo onírico, que parece confundir, misturar, o que é real, sonho ou memória. Aliás, a luminosidade ofuscante em contraste com a penumbra inicial, realça esse tom escuro e duvidoso da cena. E soma-se a estes elementos visuais, os sons ambientes e de um sino, que não se sabe de onde este vem, a que vem e acima de tudo, o que significa. Mas que incansavelmente, ressoa, marca e se repete no final.

Portanto, a significação de um plano-sequência vai além da subjetividade da câmera, por estar totalmente relacionado com a questão temporal, o que ele denomina “tempo fiel”, onde “alguns filmes tentaram respeitar o transcurso do tempo integralmente apresentando sobre a tela uma ação cuja duração seja idêntica à do próprio filme” (Ibid, p.174).

E nesta dicotomia tempo-espço, “o narrador tira da experiência o que ele nos conta: sua própria experiência ou a narrada pelos outros. E incorpora a coisa narrada à experiência dos seus ouvintes” (Benjamim, 1987, p.201). Na linguagem fílmica, o experimentar a cena, seja pela identificação com o personagem ou por aquele que narra, no caso, com esta câmera subjetiva, nos coloca não diante do objeto câmera, mas diante do que está diante dela. E certamente não vemos uma câmera em cena. Estamos vendo o resultado dela ali, naquele espaço e naquele tempo-fílmico.

A “câmera subjetiva”, termo utilizado comumente na linguagem cinematográfica, surgiu no filme *A Dama do Lago* (1947). A inovação não foi bem acolhida na época, como aponta Martin (1963):

Não é, portanto, atingido o efeito subjetivo desejado pelo cineasta: “recuso-me a crer na câmera-ator.” Como por outro lado, o herói da ação não aparece e sendo impossível identificar-me com ele como a um outro, a tela fica desesperadamente vazia ou antes vejo agir pessoas cujo comportamento me parece psicologicamente estranho e incompreensível. (Martin, 1963, p.32)

Em seu capítulo sobre *A significação da imagem*, Aumont (2012, p.255) levanta a questão de “como se inscrever-se na imagem se ela não é temporalizada?” Neste ponto se encontra uma das maiores questões do audiodescritor: descrever através dos olhos daqueles que não enxergam sem modificar a obra, apenas buscar o sentido das coisas. Em *Shara* não sabemos se ela é o personagem que desaparece, se é uma entidade que observa a vida ou se apossa dela. Se são “os deuses” citados no início do script que levam Kei. Mas de uma coisa temos certeza: a câmera, mesmo que sem aparecer refletida em um espelho ou vidraça, é a primeira a se apresentar na trama, quando *olha* as estantes e *sai* do cômodo escuro. De tão mítica, ela contorna não só os personagens. Pontua o roteiro cíclico: no início, premedita a perda de um ente na família e se despede ao nascer do novo. De uma simples câmera na mão, Kawase sobrevoa sua cidade natal, que emprestou a paisagem, as casas e seus ares de simplicidade para o drama.

Essa gama de elementos em uma cena que poderia ser bem simples. A contradição é intencional e serve para criar uma atmosfera, que permeia levemente um ar de mistério, hora de suspense, hora de contemplação. Começa a instigar o espectador para uma narrativa que vai percorrer um cotidiano, um cenário, pessoas numa trama, sem ser assumidamente de terror, mas que possui uma quase *entidade fantasmagórica*. Quase, pois nada se pode afirmar.

Portanto, o termo *fluidificado* seja mais adequado a esse realismo, pois está mais para uma energia vibratória que povoa a cena, sem nome, sem endereço e também de origem anônima. Pois, a direção de Kawase incorpora na película todos estes elementos de uma forma simplória que parecem ser orgânicos, naturais e confere uma imersão – nem sempre silenciosa - na vida cotidiana dos personagens. E quem faz isso, independente do constante sentimento de ausência que a trama traz, é a câmera. Esse elemento, a câmera-personagem, em *Shara* frequentemente assume um papel subjetivo, colocando-se como um observador próximo, quase íntima dos personagens.

Esse uso da câmera como uma entidade que "vive" a narrativa ao lado dos personagens requer uma tradução criteriosa na audiodescrição, pois só se justifica que se use o termo “câmera”, sendo que o objeto em si “câmera” não está diante da câmera, justamente por conta desta explanação. Pois essa sensação de presença constante, que de tão subjetiva e próxima aos personagens, apresenta-se como um deles ou como um de nós. Como afirma Keiji Kunigami:

[...] a câmera (olhar do espectador) possui fisicalidade e presença intensas. Ao correrem os dois irmãos, ouvimos também o barulho que a câmera (nós) produz sobre o chão de pedras do jardim e, quem sabe, o vento que provoca a (nossa) passagem pela folhagem que margeia o caminho. (in: Maia; Mourão, 2011, p. 181)

Figura 39 - Cena na saída do jardim



Fonte: www.mubi.com

Ad - SHUN SE AGACHA E VOLTA. VIRA À ESQUERDA. PROCURA SEU PAR. ELES CORREM ENTRE AS ÁRVORES. A CÂMERA SE APROXIMA. SHUN DERRAPA NO CHÃO DE PEDREGULHOS. CONTORNAM AS ÁRVORES. O OUTRO SAI POR UM CAMINHO ACIMENTADO. SHUN O SEGUE.

A CÂMERA PARA. ELES SE AFASTAM. EFEITO DE CÂMERA LENTA. SHUN OLHA PARA TRÁS. AS FOLHAS DOS GALHOS DAS ÁRVORES BALANÇAM AO VENTO SOBRE O CAMINHO VAZIO.

A câmera lenta, ao desacelerar o tempo, permite que o espectador se concentre nos detalhes da imagem e na atmosfera da cena, intensificando a sensação de estranhamento e de algo fora do comum. E ao olhar para trás – a sensação é que ele olha para o observador, e poderia ser desta forma a construção da frase no roteiro de audiodescrição: “Shun olha para a câmera” -, Shun tenta nos mostrar um pressentimento, algo está por vir. Essa subjetividade, interpretada por uma “quebra da quarta parede”, ou um limiar intangível, indecifrável:

É parte do paradoxo fundamental explorado por Naomi Kawase, mais um eco da “oposição” entre vida e morte. Não se trata de uma OPOSIÇÃO (sem aspas) porque, aos poucos, nos é dado ver que não há uma separação possível, rigidamente; as coisas se confundem. (in Mello, 2015, p. 315)

Por conseguinte, com a descrição da imagem das tabuletas empilhadas sob um feixe de luz em um cômodo escuro, observa-se um cuidado da narrativa em capturar a lentidão e a continuidade do movimento da câmera. Essa escolha é fundamental para a criação de uma experiência que não se limita à visualidade, mas que busca envolver o espectador, inclusive o que não enxerga, em um fluxo contínuo de sensações.

Ao se descrever a iluminação sobre os objetos e localizá-la naquele espaço, não apenas revela informações visuais, mas é um convite de participação, de se adentrar a um ambiente onde a memória, outro elemento central da narrativa, e o tempo se entrelaçam através do cinema, e, às vezes, ou muitas das vezes, não temos como os conter. Pois a menção ao movimento suave da câmera e ao jogo de luz e sombra é uma forma de criar uma sinestesia, com associações, referenciadas como luz do sol – calor, vida; sombra – frio, morte.

Figura 40 - Cena na entrada do jardim



Fonte: www.mubi.com

00:05:18,270 --> 00:05:19,783

- Onde você está indo?

00:05:19,950 --> 00:05:21,303

- Não sei.

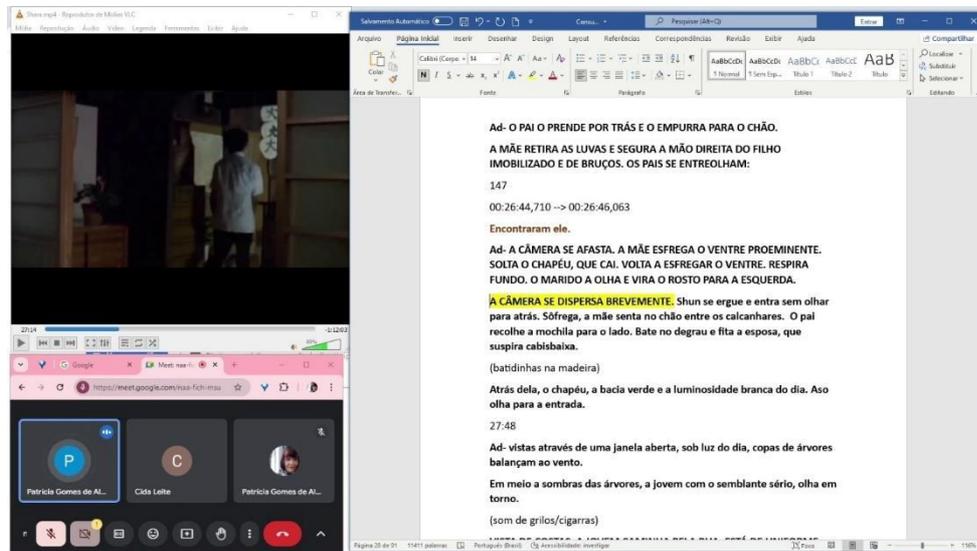
Ad- VISTOS DE COSTAS, OS DOIS CORREM EM ZIGUE ZAGUE. À ESQUERDA, SHUN CONTORNA UM POSTE. O OUTRO PULA E TOCA EM UMA PLACA. SHUN O IMITA. O OUTRO VIRA À DIREITA. SHUN O SEGUE. ENTRAM EM UM SANTUÁRIO BUDISTA.

UM FEIXE DE LUZ DO SOL TRANSPASSA OS DOIS GAROTOS, QUE CORREM ENTRE CANTEIROS DE PLANTAS. DISTANCIADOS DA CÂMERA, CHEGAM A UM JARDIM COM ÁRVORES DE FOLHAGENS VERDEJANTES.

A câmera se desestabiliza em várias cenas. Muitas das vezes, parece que o operador perdeu o controle ou se assustou com algo. A narrativa segue seu fluxo, deixando que verdadeiras *pontas de edição* sejam incluídas na obra. Ouvimos os pedregulhos sendo pisados. A respiração do operador de câmera. Os raios de som sendo absorvidos pela imagem indistintamente, e justamente no momento em que adentram a um “território sagrado”, com inscrições e um retrato de um sacerdote sinalizam a entrada.

Em outro trecho em que é mais acentuada essa imagem caótica, é quando Shun, impedido de sair pelos pais, retorna para o sótão. Neste ponto, junto com a consultoria, o termo que melhor definiu foi “a câmera se dispersa”.

Figura 41 – Diálogo entre as audiodescritoras sobre a cena onde a câmera se dispersa.



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

00:26:44,710 --> 00:26:46,063

Encontraram ele.

Ad- A CÂMERA SE AFASTA. A MÃE ESFREGA O VENTRE PROEMINENTE. SOLTA O CHAPÉU, QUE CAI. VOLTA A ESFREGAR O VENTRE. RESPIRA FUNDO. O MARIDO A OLHA E VIRA O ROSTO PARA A ESQUERDA.

A CÂMERA SE DISPERSA BREVEMENTE. SHUN SE ERGUE E ENTRA SEM OLHAR PARA ATRÁS. SÔFREGA, A MÃE SENTA NO CHÃO ENTRE OS CALCANHARES. O PAI RECOLHE A MOCHILA PARA O LADO. BATE NO DEGRAU E FITA A ESPOSA, QUE SUSPIRA CABISBAIXA.

Figura 42 - Frames com o momento em que a câmera se dispersa.



Fonte: Organização de imagens pela autora a partir de frame extraído do filme *Shara* (www.mubi.com)

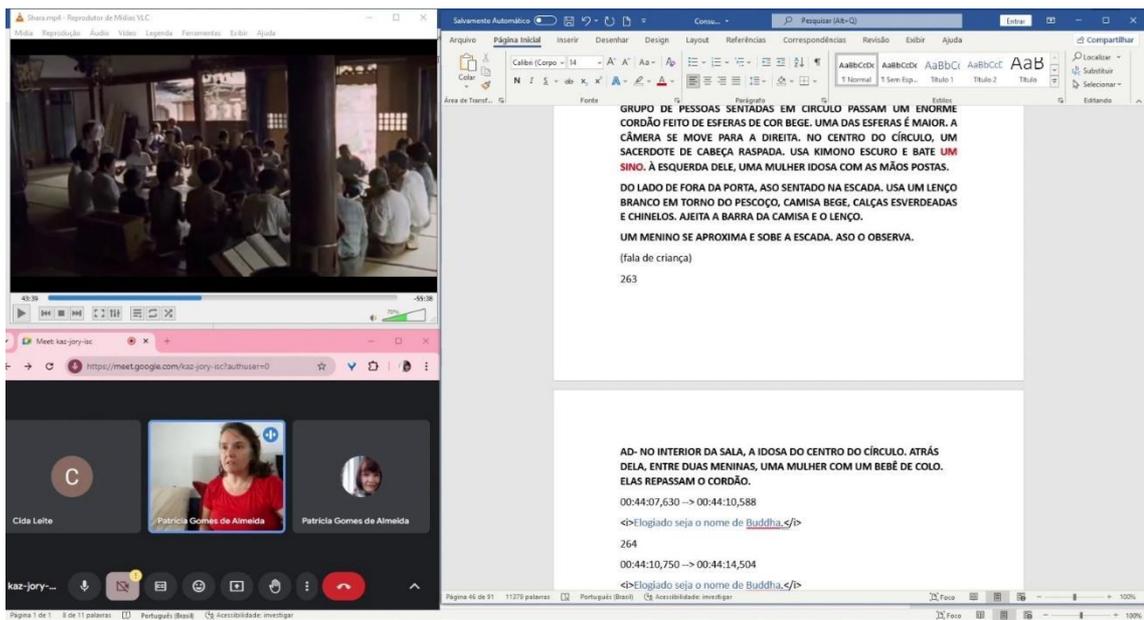
Em suma, a percepção destes sons e de sua interação com o movimento visual trazido em vários momentos pela câmera, mais do que aproximar o espectador, como dito anteriormente, trazem uma experiência imersiva, que também justifica a frequente citação do nome Kawase como uma das representantes da produção "cinema de fluxo", onde “se constrói na mistura, na indistinção, em último grau na insignificância mesma das coisas” (Oliveira Jr, 2010, p. 92).

Aos elementos visuais se somam aos sonoros, compilados em *Shara* como componentes fundamentais na criação de uma atmosfera que envolve e nos afeta. Observadas por nós ocidentalistas, dualidades diluídas no contexto oriental em um *experenciar* cíclico somadas aos sons do sino, dos pássaros e da água - que logo adiante veremos que advém de um simples balde com que os garotos brincam.

Em outro momento em que o sagrado se mistura ao lúdico é quando, reunidas em círculo, um grupo de pessoas de todas as idades, emitem em coro uma espécie de mantra. Ao centro, um sacerdote bate um sino. A propósito, não vemos um sino no formato conforme conhecemos em nossa cultura brasileira. O instrumento, de formato retangular, está no chão. Com um pequeno bastão, o sacerdote bate e o som ecoa por todo o ambiente e fica em nossa memória sonora. E é o mesmo sino que por diversas vezes ressoa, mesmo que em *off*.

O mais nítido, em toda narrativa sonora, é o som do sino, que inicialmente, não está na imagem. O que mais adiante, retornaremos a falar. Por agora, percebamos que aparentemente, ele permeia trechos marcantes, como o início e o fim da sequência inicial. Volta em outros trechos, sendo tocado em meio a um ritual – provavelmente budista –, e retorna nas memórias de Kei:

Figura 43 - Tela com produção do roteiro na cena do ritual.



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

No círculo, outro objeto chama a atenção e nos desafia a tradução. Um grande cordão, com esferas beges, com uma delas maior que as outras, é passado de mão em mão entre os participantes do ritual. Toda vez que a esfera maior passa pelas mãos de alguém, a pessoa a eleva até encostar na testa. O procedimento é repetitivo. Inclusive, as crianças presentes e tão concentradas como os adultos, repetem o gesto.

Figura 44 – Detalhe dos participantes durante o ritual.



Fonte: www.mubi.com

Ad- NO INTERIOR DA SALA, A IDOSA DO CENTRO DO CÍRCULO. ATRÁS DELA, ENTRE DUAS MENINAS, UMA MULHER COM UM BEBÊ DE COLO. ELAS REPASSAM O CORDÃO.

00:44:07,630 --> 00:44:10,588

- Elogiado seja o nome de Buddha.

3.5 – Vozes em *off*, paisagem sonora, cores e luz

Um dos fundamentos deste trabalho, se encontra na tendência de confirmar a eficiência das camadas sonoras como transmissoras das informações visuais contidas na narrativa. Santaella (2005, p.73 e p.74) afirma que o sentido da visão possui tanta intimidade com o cérebro que se pode afirmar que é a interface direta com o mundo externo, assim como os ouvidos. Enquanto a visão capta as informações através de ondas luminosas, os ouvidos por ondas sonoras. Diferenciando-se também pela velocidade. A luminosa percorre 300 mil Km/segundo enquanto a sonora, na atmosfera, a 331 m/segundo. O que explica o ouvido ser um “órgão mecânico”, da mesma forma que o tato. Apesar desta característica em comum, os ouvidos mantêm a ligação direta com o cérebro, diferentemente do tato, que envia as informações através das redes de distribuição da pele.

O que para Santaella acaba por se configurar uma “hierarquia”, entre ouvido e tato, sendo que o primeiro capta pelo ar e o segundo depende do contato físico. Contudo, sabemos que “[...]o som pode não somente corresponder a uma parte visível da tela, como também e sobretudo ser *off*, ou ‘fora do campo’, isto é, ter por origem um elemento em diegese invisível

na tela” (Martin, 1963, p. 97). Outra denominação seria: “A voz em off é aquela em que não vemos o emissor no enquadramento da câmera, mas o reconhecemos” (Tavares, 2019, p. 68).

Essa afirmação de reconhecimento nem sempre é possível nomeá-la. Temos como exemplo, em *Shara*, do início ao final, vozes em *off* se apresentam insistentemente na narrativa. Primeiro, são as vozes dos garotos brincando. Quando um deles desaparece, surgem novas vozes que não sabemos quem exatamente falou. Uma delas sugere algum sentido “divino”:

Ad- SENTADO NA CALÇADA, SHUN OBSERVA A CONVERSA. VOZES EM *OFF*:

28

00:09:32,910 --> 00:09:37,381

- Vamos todos procurar por ele.

- Sim, vamos procurar ele.

29

00:09:37,550 --> 00:09:41,907

- Poderiam os deuses terem levado Kei?

- Como assim?

Ad- A TELA ESCURECE.

A pergunta nos permite abrir uma espécie de portal na narrativa e nos deixa à vontade em entender que não se trata apenas de um drama, ou de um filme de suspense. Mas um filme que nos deixa um desconforto no ar, pois não sabemos, mesmo que acompanhemos os personagens principais, o que de fato ocorreu com o garoto desaparecido. Só sabemos que ficamos junto com ele nesse limiar, onde o movimento, os sons e as coisas ressoam a sua ausência e a ausência de outros, como a do tio de Yu, que na verdade, é o pai dela, representado pelas sandálias da tia-mãe. É como se a diretora nos desse a permissão de permear a narrativa com as nossas vozes, com os nossos sentidos e nossas crenças. Um espectador pode concordar com uma das vozes em *off* e acreditar que “foram os deuses que o levaram”. Outro pode ir além e entender que, pela câmera, há um espírito que permeia toda a trama. Outro dirá que é o espírito do próprio garoto, que se afasta ao nascer de um novo irmão. O que é, não importa. O que importa é experimentar esse incômodo de ver e não estar diante do que está sendo captado por esta própria câmera, que não sabemos o que é.

Na história do cinema, David Lean em 1945 usou “do princípio ao fim a voz em off para traduzir diretamente os pensamentos do personagem principal” (Martin, 1963, p. 163) em *Desencanto*. Mas foi Orson Welles quem inaugurou o “meio expressivo” com o personagem Eugênio – em *The Manifcente Amberson* (1942) - lendo uma carta para si mesmo “sem mover os lábios”. Em 1943, segundo Martin, Hitchcock utiliza-se da voz em off para Charlie, o assassino vigiado por policiais: “Não sabes nada”. (ibid., 1963)

Em uma das cenas mais marcantes de Shara, quando alguém notifica o pai sobre Kei – e não se fala o que aconteceu, se encontraram um corpo ou uma pista -, Shun ouve calado o diálogo entre o pai e o anunciante, que não aparece em cena. Não vemos quem foi dar a notícia. Apenas o timbre entrega ser uma voz masculina. As expressões de Shun correspondem ao anúncio feito. Enquanto a câmera segue contornando as reações do jovem enlutado. Essa contraposição da voz em *off* com a parte visível traz uma tensão especificamente grande, como mostra o trecho roteiro da audiodescrição junto com o script:

Figura 45 - Shun no sótão.



Fonte: www.mubi.com

Ad- EM UM SÓTÃO BAGUNÇADO, SHUN SENTADO DIANTE DE UM ESPELHO. ABOTOA A CAMISA BRANCA DE UNIFORME. VOZES EM *OFF*:

115

00:22:41,030 --> 00:22:43,260

Há quanto tempo...

116

00:22:43,430 --> 00:22:44,783

Oi.

117

00:22:46,790 --> 00:22:48,143

Algo novo?

118

00:22:52,830 --> 00:22:54,183

Bem...

119

00:22:56,390 --> 00:22:57,743

Kei...

120

00:23:00,630 --> 00:23:03,383

Algo novo? Você o encontrou?

121

00:23:03,550 --> 00:23:05,302

Sim.

122

00:23:05,470 --> 00:23:07,347

Precisamos verificar...

Ad- A CÂMERA SE APROXIMA DE SHUN. UMA SUAVE LUZ AMARELADA DE UMA LÂMPADA, QUE PENDE DO TETO, CLAREIA O AMBIENTE.

123

00:23:12,150 --> 00:23:14,823

Você precisa vir comigo até a delegacia de polícia.

Ad- A CÂMERA CONTORNA UMA COLUNA DE MADEIRA.

124

00:23:21,310 --> 00:23:22,902

Então vocês o encontraram?

Ad- SHUN ESTÁTICO. ATRÁS DELE, UMA PORTA ENVIDRAÇADA.

125

00:23:26,510 --> 00:23:28,626

E eu preciso verificar?

126

00:23:30,510 --> 00:23:31,863

Sim.

Ad- A CÂMERA SE MOVE PARA A DIREITA.

127

00:23:38,950 --> 00:23:41,862

- Agora?

- Sim.

Ad- SHUN ENGOLE EM SECO.

128

00:23:51,510 --> 00:23:54,820

OK. Olha, você não quer...

129

00:23:56,550 --> 00:23:59,986

- Você pode esperar por mim ali fora?

- Tome o tempo que quiser.

(som de porta de correr)

Em obras audiovisuais, o audiodescritor se utiliza da voz locucionada e busca manter o sentido das palavras, de maneira que esta, ao ser recebida pelo expectador, tenha condições autônomas de interpretar a obra. Por isso é importante observar não apenas o sentido lexical, mas também respeitar o sentido rítmico, de acordo com o contexto a ser utilizada. Pode-se dizer que a audiodescrição é representada pela arte da oralidade, ainda umas das expressões prevaletentes dos povos originários:

Para que a fala produza efeito total, palavras devem ser entoadas ritmicamente, porque precisa de ritmo, estando ele próprio fundamentado no segredo dos números. A fala deve reproduzir o vaivém que é a essência do ritmo. (Bâ, 2010, p. 173 e 174)

Outro ponto importante é que o cinema é uma expressão audiovisual, ou seja, com elementos não somente visuais, mas também, sonoros. Parece óbvio, mas é bom ressaltar, como novamente nos fala Liliana Tavares³⁶, audiodescritora de Bacurau:

Podemos considerar que estar atento às mensagens sonoras é uma das diretrizes da audiodescrição. Na construção desse diálogo entre o roteiro da AD e o som de um filme, é muitas vezes necessário descrever o som, significá-lo. Mas, em grande medida, nesse processo de interferência da AD, o som do filme tem um papel secundário, sendo sobreposto por ela, tendo o seu volume alterado, geralmente diminuído, ou até sendo completamente ignorado. Tal descaso com o som, na produção da AD, lembra, de certa forma, o que acontecia no início do cinema, quando se considerava que a imagem, por si só, assegurava todo o significado da obra. (Tavares, 2019, p. 21)

Portanto, algumas questões podem ser pertinentes para finalização desta seção. Dentre as observações feitas pelos consultores durante os dez anos de contato que esta pesquisadora tem com a audiodescrição, é que por mais válida que seja a leitura de legendas de um filme, para o trabalho de consultoria, a dublagem vem a facilitar o processo de entendimento das várias camadas sonoras. Pois é um processo bastante custoso, para se analisar com clareza e discernimento todas as pistas sonoras e dar o aval ao texto audiodescritivo proposto. Pelo que consta, durante a realização do trabalho dos consultores, eles precisam se ater ao leitor de telas para acessibilização textual, a todas as camadas sonoras do filme e à compreensão das informações advindas da construção do roteiro.

Enquanto meio de acessibilização das falas não dubladas, o recurso da leitura de legendas raramente é utilizado. Neste processo, além de ser justificada a sua necessidade pela falta de dublagem, foi possível recorrer às vozes de pessoas que se voluntariam para gravar. Todos os participantes, alguns mais empolgados, outros mais tímidos, interessaram pela trama e fizeram suas gravações diretamente nos celulares. Portanto, não houve intensão de sobrepujar o trabalho de dubladores, mas foi necessária essa solução que não dependesse de recursos extras e que possibilitasse o acesso das pessoas com deficiência visual às falas.

A edição e a mixagem, a encargo também da pesquisadora, precisaram ser ajustadas meticulosamente as diversas tecituras vocais, sem preciosismos, apenas para informar o que estava no *script*. Segundo Tavares (2019), “a narração da audiodescrição, áudio constituído de um roteiro composto por fragmentos, de frases organizadas em unidades descritivas que traduzem as imagens, não é diálogo. É um substituto da imagem, gravado em estúdio” (2019, p. 65).

Uma questão importante de salientar, que outra opção poderia vir a ser o *voice-over*. Contudo, mediante o caráter do filme, que inclui diversas vozes distintas, este recurso talvez não seria eficiente e

³⁶ Doutora em Comunicação no PPGCOM/ UFPE. Mestre em Educação e Graduada em Psicologia - Licenciatura e Bacharelado. Audiodescritora. Atua nas áreas das artes e da cultura promovendo acessibilidade comunicacional e a inclusão de pessoas com deficiência visual ou auditiva por meio da inserção da audiodescrição, da Libras e da LSE em diversas linguagens artísticas. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/5915081136034662>

não colaboraria para uma melhor compreensão por parte dos usuários. A não ser que, como explica Tavares (2019) o *voice-over*, mesmo prevendo a leitura por um número menor de vozes, poderia ser utilizado por vozes experientes de profissionais da voz, que têm como recurso, mudar a entonação e a interpretação de mais de um personagem.

De volta ao ponto sobre a audiodescrição, Tavares também levanta a hipótese da narração audiodescritiva poder ser considerada uma voz em off, “por ser diegética (para as pessoas com deficiência visual), como substituta da imagem, e por possuir um emissor reconhecido”. A pesquisadora chega a propor um termo: “voice-off”,

A paisagem sonora do filme tem um intenso diálogo com a natureza, em vários trechos do filme. Em um fluxo contínuo, os sons de grilos permeiam as conversas e os suspiros:

Figura 46 - Na horta.



Fonte: www.mubi.com

00:20:34,230 --> 00:20:35,982

[...] com as cabeças mais vazias.

Ad- SOB A LUZ DO DIA CLARO, OS GALHOS DE UMA LARANJEIRA CARREGADA. EM MEIO A CANTEIROS DE PLANTAS, A MÃE, DE CHAPÉU CLARO, MEXE NA TERRA. PARA E SUSPIRA.

(zunido de grilos, pássaros e cavouca na terra)

FLORES ROSADAS DE IPOMEA. DETALHE DE ZÍNIAS VERMELHAS. GALHOS DE UM PEQUENO ARBUSTO. TOMATES-CEREJA.

(som de cavoucar a terra)

Novamente o som ambiente fala pelos personagens. Enquanto Yu aguarda o par, a natureza reforça uma vibração estridente e caótica. As sombras das árvores se juntam ao coro das cigarras. A jovem, em silêncio, transmite uma sensação de abandono. Algo que já tenha vivenciado e não sabe. Sensação de *dejavu* simbolizada pelo olhar perdido de Yu:

Figura 47 - Yu aguarda Shun.



Fonte: www.mubi.com

00: 27:48

Ad- EM MEIO A SOMBRAS DAS ÁRVORES, A JOVEM COM O SEMBLANTE SÉRIO, OLHA EM TORNO.

(som de grilos/cigarras)

Um exemplo bastante marcante é durante a conversa amena, mas com um profundo sentido, entre Shoko e Yu. Tudo seria comum, se não fosse a presença de um objeto que marca nitidamente presença: as sandálias, ou como dizem no Japão, as getas. Durante o processo de composição do roteiro, este foi um dos objetos que se foi solicitado a sua descrição e nomeação original. Talvez, pela sonoridade aquosa da madeira do solado ao bater no chão, cadenciando os passos das duas mulheres, unidas por um destino pouco explicado. Antes de apresentarmos a imagem correspondente, atentemos para a definição apresentada por Camargo (2012),

Geta é uma sandália elevada (tem dois suportes na base) montada em blocos de madeira, presa ao pé por um pedaço de tecido que se fixa entre os dedos. É usado por homens e mulheres, com quimono ou yukata (quimonos de algodão). Mais informal, geralmente é usado durante o verão e no tempo chuvoso ou quando neva, já que mantém os pés secos. Fazem um ruído característico quando a pessoa anda. (Camargo, 2012, p. 44)

Figura 48 - Shoko e Yu na rua.



Fonte: www.mubi.com

254

00:42:34,750 --> 00:42:36,468

A propósito...

Ad- OLHAM PARA OS PÉS CALÇADOS COM AS SANDÁLIAS.

255

00:42:38,870 --> 00:42:40,701

estas sandálias...

256

00:42:42,310 --> 00:42:44,665

são do meu irmão mais velho.

Ad- SHOKO RETIRA A SANDÁLIA DO PÉ DIREITO E A EMPURRA PARA YU.

257

00:42:50,630 --> 00:42:53,747

Então, são do seu pai.

Ad- A CÂMERA SE APROXIMA. AS SANDÁLIAS SÃO DE TIRAS PRETAS.

Com um simples par de sandálias, Shoko narra a história da origem de Yu. A moça, percebe a profundidade das palavras da tia, que até então, tem como mãe. Mais uma vez o tema da ausência se apresenta. Enquanto a narrativa transcorre dentro de um cotidiano marcado pela simplicidade e aceitação dos fatos pelos personagens.

E para que tudo se sintonize, os diálogos complementam a paisagem, sem competir com nenhuma sonoridade. Mais adiante, esse quase silêncio, peculiar à reverência aos mortos ou excluídos, será rompido. Será o momento da celebração, quando os componentes do desfile do festival de Basara, vestem-se de amarelo vivo, pintam seus rostos e ecoam juntos saudações à renovação.

Neste momento, para se introduzir a audiodescrição na pista sonora, um novo desafio se apresenta. A equalização forçada é necessária, ou não se tem uma narração audível. Os personagens também falam com os olhos e com os gestos, muitas das vezes, sem ao menos pronunciar uma única palavra.

Figura 49 - Yu no desfile.



Fonte: www.mubi.com

01:07:18,270 --> 01:07:20,545

Aonde? Ah sim, ali, em frente.

Ad- NA FRENTE DE UM GRUPO DE DANÇARINOS, YU.

TODOS USAM MAQUIAGEM EXPRESSIVA, FAIXAS DOURADAS EM TORNO DA CABEÇA, TRAJES AMARELOS COM CALÇAS BRANCAS.

COM MOVIMENTOS CADENCIADOS, TODOS AGITAM OS BRAÇOS. A MULTIDÃO BATE PALMAS NO RITMO. MARCAM O RITMO COM AS PALMAS DAS MÃOS.

Todas as gamas de cores também se concretizam na cena cotidiana. Seja nas roupas, ou nas sandálias. Nas flores e em pequenos objetos, como os móveis vermelhos ou nos portais. Como no exemplo a seguir, que mostra Aso na horta. Logo em seguida, Shun, aproxima-se e começa a demonstrar sua saída do luto:

Figura 50 - Aso na horta. Na base da imagem, paleta de cores.



Fonte: Frame extraído do filme *Shara* (www.mubi.com) com acréscimo de efeito de edição do DaVinci Resolve.

Na sequência seguinte, Reiko em seu cotidiano sob a luz âmbar. A descrição detalhada das cenas só foi possível depois que a personagem acende a luminária, no centro da sala.

00:15:34,590 --> 00:15:35,989

Ad- NA PENUMBRA, A MÃE RETORNA COM UM CESTO DE ROUPA. PARA E O COLOCA SOBRE UMA MESA BAIXA NO CENTRO DA SALA. COM A MÃO ESQUERDA SOBRE O VENTRE, ELEVA A DIREITA E ACENDE UMA LUMINÁRIA, QUE PENDE DO TETO.

A LUZ ÂMBAR REVELA A SALA COM CORTINAS DE ESTEIRAS. NO CANTO INFERIOR ESQUERDO, UM VENTILADOR LIGADO. A MÃE SE DEIXA AJOALHAR NO CHÃO. PUXA UMA PEÇA DE ROUPA DO CESTO. É UMA CUECA. COM O SEMBLANTE IMPASSÍVEL, ELA A DOBRA E A PÕE PRO LADO.

Figura 51- Reiko dobra as roupas do cesto.



Fonte: Frame extraído do filme *Shara* (www.mubi.com)

Nesta cena, Reiko realiza suas tarefas domésticas sob uma luz âmbar, presente também em outras cenas do filme. A princípio, a luz seria definida como “amarelada”, mas a partir da pergunta da consultora se não seria na verdade “âmbar”, uma pesquisa foi realizada para se confirmar a tonalidade. A questão é que sempre que um consultor faz uma pergunta, é necessário não a dispensar, para que se chegue ao mais fidedigno na escolha tradutória.

A cor âmbar³⁷, ao longo da história, faz-se muito presente em diversas culturas, como a chinesa e a hindu. Transcendeu sua natureza física para se tornar um símbolo de “elevação

³⁷ Fonte: Adobe Express. Disponível em: <https://www.adobe.com/br/express/colors/amber>

espiritual”. Desde a antiguidade, quando era associada à cura, fertilidade e proteção, até os tempos atuais, representa atenção e sinalização.

Sob este ponto de vista, a cor âmbar, presente em *Shara*, permite considerar a representação de um universo simbólico, que transcende o cotidiano novamente. Podemos dizer que é quase sagrada e que envolve Reiko em suas tarefas domésticas. Pode simbolizar sua força interior, sua sabedoria ou sua tristeza, ou simplesmente, sua proteção e do bebê que está para nascer.

Na cena final, o dia amanhece e é a própria Kawase, representando a mãe nessa família renovada pelo nascimento de um menino, que anuncia:

Figura 52 - Cena de Reiko após o parto.



Fonte: Frame extraído do filme *Shara* (www.mubi.com)

01:30:48

Ad- O SOL NASCEU.

Uma imagem poética como esta, apesar de todo o empenho da equipe, talvez não se tenha conseguido traduzir com a mesma intensidade ou sentido que a diretora pretendeu ao construir a cena. Também é válido analisarmos, que além da audiodescrição não substituir de forma alguma a visão, mas apenas buscar ampliar o entendimento das informações visuais, ela depende de fatores de conjugação de apreensão de sentidos e de coerência.

Considerações finais

Quando um artista ou realizador decide cultivar a semente da democracia e da acessibilidade, rompendo com as barreiras que limitam o acesso à produção e à recepção da arte, ocorre um avanço significativo, tanto na potencialização da arte, quanto à conexão de um público mais diverso às múltiplas linguagens artísticas.

Interessante que alguns dos desafios encontrados durante a construção da audiodescrição deste filme, acabaram se tornando os pontos que melhor serviram de amostragem da análise. Não somente como a escolha de termos adequados para aquela cena ou movimento de câmera, mas sobretudo por qual seria o percurso adotado pela narrativa e como explicitar a definição dos critérios de análise e a subjetividade inerente ao processo.

Ao mesmo tempo, muitas das vezes o sentimento que ficava é de uma grande impotência diante de tantas barreiras que são encontradas no caminho. Isso poderia ter encurtado a vida útil de uma excelente ideia ainda quando esta ainda estava em fase embrionária.

Mas não. No caso da presente pesquisa, ao analisar o filme *Shara* pelo processo de construção da audiodescrição, respondeu à primeira questão levantada na introdução, que foi “como o processo de construção da audiodescrição poderia ser utilizada como ferramenta de análise fílmica”. Apesar dessa pergunta ter sido respondida, também poderia ter sido: como mostrar que o que os audiodescritores roteiristas – considerando- pessoa vidente e não vidente que trabalham em dupla na audiodescrição de filmes – fazem análise fílmica.

A questão poderia esta, pois foi bastante explanado que o que os audiodescritores roteiristas fazem, em parceria com os consultores, é análise fílmica. Contudo, por não haver um método estabelecido e padronizado de coleta destes dados e amostragem, o que se apresenta nesta pesquisa, é apenas um exemplo.

Outro ponto que foi atingido: apresentou, com uma amostragem relativamente pequena, a complexidade de uma *mediação audiodescritiva* e sua capacidade de revelar além do visível na obra de Kawase. Futuras pesquisas poderiam ampliar esse escopo, além de uma abrangência maior explosiva, poderia vir a explorar a narrativa de outros filmes, assim como comparar diferentes construções da audiodescrição. Não para desqualificar alguma delas, mas para aumentar relativamente o material de análise.

E relação à obra de Kawase, também ficou evidenciado um dos motivos que trouxe esta pesquisadora até aqui: que nós, mulheres, temos condições intelectuais e artísticas de fazermos ser o que quisermos ser, apesar de nem sempre a historiografia tradicionalista permitir.

Esta questão toca profundamente a autora desta pesquisa. E falar disso no avançar dos anos, em meio ao Século XXI, é algo paradoxal. Pois ao mesmo tempo que é libertador, pois deste grito de emancipação artística vive, em muitas, preso na garganta, é também doído, pois muitas de nós não puderam nem ao menos se *olharem* e se unirem contra todo e qualquer tipo de opressão que nos suprimiram nossas falas, nossas expressões e tudo mais.

E neste ponto, não menos paradoxal, que esta pesquisa se vangloria. Pois foi a partir da ideia de duas mulheres, calejadas, mas não derrotadas, que a voz de muitas outras e de mais outras tantas pessoas, profissionais da audiodescrição, com e sem deficiência, que o foco é projetado.

Conforme dito anteriormente, este protagonismo feminino na arte da audiodescrição – com permissão de assumi-la como tal - não é um caso isolado. A primeira turma de audiodescritores especialistas do Brasil, constituída por sua maioria por mulheres, foi umas das responsáveis pela expansão do recurso pelo território brasil. Algumas pesquisas pressupõem, como justificativa, este papel.

Villela (2021) afirma que fatores como formação acadêmica, empatia, busca por realização pessoal e espírito de colaboração, dentre outros, fazem com que haja uma maior participação feminina. Pois a audiodescrição, neste aspecto, surge como um campo em que as mulheres encontram um espaço para exercer sua criatividade e contribuir para a construção de uma sociedade mais justa e inclusiva.

Independentemente do fator numérico em relação à participação das mulheres no campo da audiodescrição, há também que se levar em consideração a questão qualitativa. Isso é válido principalmente porque não estamos tratando apenas de uma questão do caráter informativo da audiodescrição, mas também do caráter intrinsecamente ético em relação as artes visuais e audiovisuais de modo geral.

Neste espaço, que seria para ser apenas conclusivo, ficam perguntas complexas de serem respondidas. Tais perguntas podem até estar fora da alçada desta pesquisa, mas necessariamente, precisamos nos debruçar sobre elas. Ei-las: a que ponto chegamos de nos sentarmos diante de um filme sendo exibido em um canal de *streaming* e percebermos que o recurso de “audiodescrição” não foi feito por pessoas, mas por um software, um aplicativo, que lançou automaticamente palavras indistintamente – e, diga-se de passagem, com uma voz robótica – na narrativa sonora? A que ponto chegamos? Isso sim, é muitíssimo desconcertante, para não dizer ultrajante, quando o assunto é: onde estão os autores destas obras e os realizadores, que não se manifestam contra o que é nitidamente comprometedor com a proposta

inicial daquela obra? E porque inúmeras vezes nos deparamos com obras que produtores e distribuidores dizem que foram acessibilizadas e as versões na verdade, mostram *frankensteins* mal resolvidos e corrompidos? Com todo respeito e reverência à genialidade Mary Shelley, é importante pensarmos neste tema.

E acima de tudo, como podemos solucionar isso antes que seja extremamente tarde demais? Não há como ser contra os processos tecnológicos. A mediação feita pela tecnologia, a supressão de esforços e de gastos com tempo e horas de trabalho, no sentido de se evitar que seres humanos sejam sacrificados com ações repetitivas e desgastantes é um fator importante. Mas simplesmente lançar mão de um aplicativo e jogá-lo em nossa sala de estar, sem nenhum tipo de proposta minimamente ética e respeitosa, é ultrajante.

Isso vale também para as dublagens e legendas. A infinidade de produtos que não estão sendo mais acessibilizados em função do aumento crescente do surgimento de mão-de-obra não qualificada e de falta de ética em relação ao uso descabido da I.A. – Inteligência Artificial – não nos levará somente à falência financeira e à substituição precária dos profissionais por robôs. Este não é o único ponto e provavelmente, não é mais grave. O ponto mais grave é falência de nós, seres humanos, enquanto pessoas, enquanto seres subjetivos, com demandas pessoais e sobretudo, com desejo de autonomia.

Em verdade, todos os processos, desde a ideia de se fazer esta pesquisa, até esta conclusão, podemos chamar de *mediações* se pensarmos nos princípios da arte e da acessibilidade. Se formos capazes de nos colocarmos nos papéis das diversas pessoas envolvidas neste estudo, com suas inspirações e aspirações, num fluxo contínuo de troca, percebe-se ainda mais a amplitude que se chegou nesta pesquisa em cima do filme, e como Shara possui tanto potencial para se analisar no nível *discursivo audiodescritivo*.

Ao longo deste estudo, tornou-se evidente que a audiodescrição é um ato criativo e colaborativo no sentido de junção de inúmeras pessoas e que envolve diversas etapas. Isso pode ser avaliado desde quando a audiodescritora, autora desta pesquisa, realizava roteiros e finalizava as audiodescrições; do aceite da orientação ao compreender que esta pesquisa está dentro dos estudos de cinema; das trocas realizadas nas disciplinas do curso; das leituras e o compartilhamentos de impressões, inclusive, com os componentes da banca; a leitura das legendas, feitas, em sua maioria, por pessoas comuns, não atores, inclusive, crianças; as contribuições de um tradutor linguístico; a produção da pista sonora da audiodescrição, cirurgicamente mixada na versão audiodescrita e respeitosa quanto à sonoridade do filme; enfim, inúmeras ações e reflexões que só foram possíveis porque pessoas se dispuseram a tal.

De certa forma, o processo de mediação, abordado nesta pesquisa, revela diversas camadas de *intermediação*. A cineasta Naomi Kawase, ao construir sua obra, também desempenha um papel mediador, oferecendo ao público sua visão singular sobre o mundo. Como pesquisadora e audiodescritora, a autora deste estudo também se insere como um ponto de mediação, selecionando e interpretando aspectos do filme para serem transmitidos via audiodescrição. A própria audiodescrição, por sua vez, atua como uma mediação adicional, transportando a imagem visual para uma dimensão verbal, possibilitando que o público com deficiência visual experimente a obra. Finalmente, a mediação do público reflete a maneira como essas camadas são interpretadas, internalizadas e ressignificadas, demonstrando que a recepção é parte ativa desse processo.

Desde a escolha dos termos mais adequados até a construção de uma narrativa paralela à imagem, o método de construção de um roteiro de audiodescrição se confirma como um dispositivo eficientemente capaz de democratizar acessos, não só às salas de cinema e consumo, mas também, de valorização dos profissionais envolvidos, também enriquece a experiência de todos os espectadores, convidando-nos a uma reflexão sobre a natureza da imagem, da linguagem e da percepção. Essa priorização é também consequência de outros fatores, como o tempo disponível e as características do filme em si. Essa complexidade, inerente ao processo, pode gerar diferentes descrições para a mesma cena e quer resultam em diferentes escolhas tradutórias através da “escolha de palavras”.

A pesquisa também destacou a importância da interdisciplinaridade na análise da audiodescrição. Ao combinar elementos da teoria do cinema, da linguística e dos estudos da deficiência, foi possível compreender como a audiodescrição se insere em um campo mais amplo de debates sobre a acessibilidade cultural. A seleção cirúrgica das palavras é fundamental para a construção da descrição. Diferentes escolhas podem gerar diferentes significados e, por que não, diferentes reações no espectador. A todo momento, faz-se uma priorização a respeito das informações visuais: o audiodescritor precisa tomar decisões sobre quais são mais relevantes para a compreensão da cena.

Outro ponto a se destacar nesta conclusão é a respeito das características do objeto analisado. Cada pequeno gesto, troca, leitura e releitura sobre este filme, a ponto de o potencializar a recepção também para o público com deficiência visual, permitiram concluir que sem as pesquisas em cinema e a audiodescrição, não haveria uma ponte de contato tão específica com a obra, que privilegia a arte do movimento como expressão de mundo.

Outra questão nitidamente comprovada foi da característica de Shara estar entre um dos filmes de maior representatividade dentro do conceito de cinema de fluxo, ou que de certa forma, não tem ineditismo nenhum acadêmico. Assim como em relação ao realismo fantástico, ficou provado que há sim, uma interferência de algo não-decifrável, mas significativamente, introjetado para uma além-câmera, que veio simplesmente para filmar. No caso de Shara, a câmera não veio *apenas* para isso – e até parece que o cinema existiria sem ela – mas ela veio para se fazer presente, onde a ausência reinava. E trouxe consigo, sua energia. Portanto, fluidificou a realidade, forçando um novo conceito, o de *realismo fluidificado*.

Nem por isso, esta pesquisa não se fecha na linha de cinema e audiovisual e em acessibilidade comunicacional para pessoas com deficiência visual. Diversas demandas e horizontes se apresentam, como as questões linguísticas, sonoras, psicológicas, históricas e sobretudo, poéticas, que a obra de Kawase suscita.

Ao concluir esse breve estudo, ressalta-se a relevância de continuar investigando o potencial da audiodescrição como ferramenta de análise e criação cinematográfica. No entanto, esta pesquisa não se limita a evidenciar apenas os agentes que fizeram parte desta análise e nem mesmo de um único filme. Além de situar a audiodescrição no contexto mais amplo dos estudos de cinema e da acessibilidade, buscamos contribuir para a valorização das mulheres em funções de destaque na cadeia produtiva cinematográfica. E, acima de tudo, confiando na construção de um campo de conhecimento cada vez mais interdisciplinar e inclusivo, as questões levantadas neste trabalho suscitam horizontes pouco revelados sobre a relação entre imagem e palavra, seja na construção de narrativas audiovisuais acessíveis, quanto à importância da diversidade na produção cultural.

Em suma, este estudo se converge em infinitas mediações em si. É um movimento espiralado e infinito. Simplesmente, não-estático, como a própria arte cinematográfica.

Notas sobre tradução/transliteração do título

Inicialmente esta pesquisa foi intitulada “Mediação audiodescritiva e percursos narrativos em *Sharasojyu*, de Naomi Kawase” e desta forma foi recebida pelo Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens na linha de cinema da Universidade Federal de Juiz de Fora (doravante UFJF). Participou de dois seminários do Laboratório de História da Arte, também da UFJF, e passou pela banca de qualificação.

Em diálogo com o consultor em japonês, Hugo Ribeiro, ficou compreendido que a escrita “Sharasojyu” é uma das possíveis variações oriunda da transliteração. Embora "Shara" seja o título mais conhecido internacionalmente, no decorrer desta pesquisa surgiu a grafia "Sharasôju", porque desta forma é que foi utilizada no material impresso da mostra “O cinema de Naomi Kawase” (Maia; Morão, 2011). Neste padrão específico de transliteração, o sinal diacrítico que representa o alongamento da vogal “o” é uma linha reta horizontal em cima da letra, ou seja, “ō”. Por compreender que a grafia mais próxima para valorizar a diversidade e a cultura japonesa seja “Sharasōju”, esta pesquisa optou por ela na composição do título. A critério técnico, foi encontrada como forma de digitação dentro do aplicativo Word, em teclados do padrão brasileiro ABNT2, o atalho "alt+333”.

Para elucidar, *transliteração* é o processo de representar os caracteres de um sistema de escrita em outro sistema de escrita, mantendo a pronúncia o mais próxima possível. No caso dos títulos de filmes, a transliteração é usada para traduzir os caracteres japoneses (kanji, hiragana e katakana) para o alfabeto latino, permitindo que pessoas que não conhecem o japonês possam pronunciar e reconhecer o título.

Existem diversas formas de transcrever a língua japonesa para o alfabeto latino, e cada sistema tem suas próprias regras e convenções. Isso significa que um mesmo nome japonês pode ter diferentes transliterações em diferentes fontes. Além disso, a pronúncia de alguns sons japoneses pode ser difícil de representar com precisão em outras línguas, o que leva a variações na transliteração.

No caso de "Sharasōju" e "Shara", a primeira é uma transliteração completa, e correta, do título original em japonês e a segunda, é uma abreviação ou uma forma mais curta de se referir ao filme, provavelmente escolhida para o título internacional por ser mais fácil de lembrar e pronunciar. Tecnicamente, ambos os nomes estão corretos. E nesta pesquisa, a escolha entre "Sharasōju" e "Shara" depende do contexto e do objetivo.

Conforme se pode constatar, a barreira linguística é um dos pontos desafiadores do objeto desta pesquisa. Apesar da facilidade atual de se encontrar legendas em português na

internet, o ideal é a tradução sistemática para cada trabalho. Apesar de não ser o foco, inúmeras vezes foi necessário conferir e/ou modificar, para que se mantivesse a eficiência mínima da tradução da legenda utilizada.

Neste ponto, toca-se em uma questão importante e mais do que atual, principalmente agora, com o avanço das novas tecnologias e da utilização da I.A. – Inteligência Artificial. A propagação do descontrolado uso de vozes artificiais ou baseadas em timbres humanos, é uma ameaça eminente da profissão de dubladores. Esta ameaça se expande também sobre os narradores audiodescritores, conseqüentemente, sobre o resultado final dos produtos culturais. Pois, como bem levantou Altieri Junio Leal da Silva em sua pesquisa *A escuta do filme acessível* (2018), é função do audiodescritor decidir por pequenos ajustes durante o processo da narração em si. Face a este novo desafio, seguimos buscando melhores formas de emancipação e valorização dos diversos profissionais e, principalmente, às pesquisas que correspondam à ampliação da democratização dos acessos a todas as pessoas.

Juiz de Fora, setembro de 2024

Referências bibliográficas:

- AGUIAR, José. Org.: Júlio Bezerra, Marina Pessanha e Paulo Ricardo Gonçalves de Almeida. **Scorsese**. Firula: Rio de Janeiro, 2019.
- ALMEIDA, Candido José Mendes de. **O que é vídeo?** São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- ALMEIDA, Flávio. **Cultura visual japonesa: a intersecção entre arte e o design gráfico**. ARS (São Paulo) vol.15 no.29 São Paulo Jan./Apr. 2017.
- ALMEIDA, P. G. **Videoinstalação com audiodescrição**. Trabalho de conclusão de curso de Especialização em Audiodescrição. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2015.
- ALVES, Paula; COELHO, Paloma. **Discursos, performatividades e padrões visuais no cinema. In: Políticas e Poéticas do Audiovisual na contemporaneidade: por uma antropologia do cinema (dossiê)**. Revista ACENO, Vol. 2, N. 3, p. 159-176. Jan. a Jul. de 2015.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, São Paulo: Papirus Editora, 2012.
- AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. 5ª Ed. Campinas: Papirus, 2012.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável: cinema e pintura**. São Paulo, Cosac & Naify: 2004.
- AUMONT, Jacques. **Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes**. Campinas, São Paulo: Papirus, 2008.
- BÂ, A. Hampaté. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph. **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África**. 2. ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara - Nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política – Ensaio sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é Cinema**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.
- BRASIL, 2015, Lei n. 13.146, de 6 de jul. de 2015. **Lei Brasileira de Inclusão** da Pessoa com Deficiência. Disponível em: <http://www.planalto.gov>.
- BORDWELL, D. e THOMPSON, K., **A arte do cinema: Uma introdução**. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: Editora da USP, 2013.
- BRASIL, **Lei nº 13.146, de 06 de julho de 2015**. Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência).

- BURKE, Peter. **Testemunha ocular. O uso de imagens como evidência histórica**. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- CASTELLO BRANCO, Patrícia Silveirinha. **Háptico, Corpo e Paisagem em três filmes chave do cinema português**. In: **O corpo no cinema: percepção, representação e movimento**. Cinema & Território, N.º 4-2029, 2019.
- CHING, Francis D. K., **Dicionário Visual de Arquitetura**. Tradução Júlio Fischer. 2ª ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- CHION, Michel. **A Audiovisão**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.
- CHION, Michel. **O roteiro de cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- COSTA, M. H. B. e V. da. A cor no cinema: signos da linguagem. **Revista Cronos**, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 129–138, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/cronos/article/view/10884>. Acesso em: 25 jun. 2023.
- DAVID, J; HAUTEQUESTT, F.; KASTRUP, V., “Audiodescrição de filmes: experiência, objetividade e acessibilidade cultural”. In: **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 24 – n. 1, p. 125-142, Jan./Abr. 2012.
- DE ARAUJO, Adriani Ferreira; DA CUNHA, Eduardo Figueiredo Vieira. **O Incorpóreo da Imagem como Dispositivo Háptico**. Seminário de História da Arte-UFPEL, n. 6, 2017.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento: cinema 1**. Editora Brasiliense, 1983.
- DIAS, Adriano Batista. **Engenharia reversa: uma porta ainda aberta**. Produto & Produção, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 1-7, 1998.
- ELSAESSER, Thomas. HAGENNER, Malte. **Teoria do Cinema: Uma introdução através dos sentidos**. 1ª ed. Campinas: Papyrus, 2018.
- ELSAESSER, Thomas. História do Cinema como arqueologia das mídias. In: **Cinema como arqueologia das Mídias**. São Paulo: Edições SESC, 2018.
- FARINA, Modesto. *e al.* **Psicodinâmica das cores em comunicação**. São Paulo: Editora Edgard Blücher Ltda, 2011.
- FEDERAL, Senado. **MP que adia prazo para cinemas oferecerem acessibilidade vai à promulgação**. Brasil: Agência Senado, 2020.
- FELTRIN, F. H. (2022). **Diegese e narrativas audiovisuais: elementos diegéticos inseridos no seriado This Is Us: Diegesis and audiovisual narratives: diegetic elements inserted in the series This Is Us**. *Brazilian Journal of Development*, 8(10), 65016–65030.
- FLUSSER, Vilém. **Ensaio sobre a fotografia. Para uma filosofia da técnica**. Lisboa: Relógio d’água, 1998.

- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.
- FLUSSER, Vilém. **Língua e realidade**. Coimbra: Editora Annablume, 2012.
- GREENFIELD, P. M., **O desenvolvimento do raciocínio na era da eletrônica: os efeitos da tv, computadores e videogames**. São Paulo: Summus, 1988.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro Editora, 2006.
- HEISIG, James W. & SHOJI, Rafael. **Kanji - Imaginar para Aprender vol. 1 Um Curso Completo para a Memorização da Escrita e Significado dos Caracteres Japoneses**. São Paulo: Editora Kasina/Nanzan, 2015.
- HELD, Jaqueline. **O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica**. São Paulo: Summus, 1977.
- HERMAN, D. **Basic elements of narrative**. West Sussex, John Wiley & Sons Ltd, 2009.
- LETELIER, Hernán Rivera. **A contadora de filmes**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- MACCABE, Susan. **Borderline Modernism: Paul Robeson and the Femme Fatale**. Callaloo, vol. 25, n. 2, Inverno, 2002, p. 639 – 653. Baltimore: The John Hopkins University Press. Tradução: Lucas Murari.
- MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço**. São Paulo, Paulus: 2007.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-Cinemas & Pós-Cinemas**. São Paulo: Papyrus Editora, 2005.
- MACHADO, I. P. R., **A poeticidade da imagem no filme ‘Esplendor’: a linguagem cinematográfica como potência da audiodescrição**. *Educação e Fronteiras On-Line*, Dourados/MS, v.10, n.28, p.114-125, jan./abr. 2020.
- MACIEL, Kátia. A última imagem. In: PARENTE, André (org). **Imagem Máquina – a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Ed 34, 1993.
- MAIA, Carla & MOURÃO, Patrícia (org.) **O Cinema de Naomi Kawase – 1. ed.** – Rio de Janeiro: CCBB RJ, 2011.
- MARQUES, Carlos Alberto e Luciana Pacheco Marques, org. **Da exclusão à inclusão: (re) construindo significados à luz dos pensamentos e Vygotsky, Paulo Freire e Michel Foucault**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2009.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Editora Itatiaia Limitada: Belo Horizonte, 1963.
- MAYER, Flávia. **A importância das coisas que não existem: a construção e referenciação de conceitos de cor por pessoas com cegueira congênita**. **Dissertação de**. Tese de doutorado

do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Orientador: Prof. Dr. Milton do Nascimento. Coorientadora: Profa. Dra. Sandra Cavalcante. Belo Horizonte: 2016.

MAYER, Flávia; PINTO, Julio. **Perspectivas Contemporâneas em Audiodescrição** (Org.). Curitiba: CRV, 2018.

MELLO, Cecília (org.) **Realismo Fantasmagórico**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2015.

MENESES, Marx. **Framework de audiodescrição poética**. ICHS/UNB, 2019.

MIANES, F. **Deficiência visual: olhares e possibilidades**. Momentos Diálogos em Educação. Revista do programa de pós-graduação em Educação-PPGEDU, da Universidade Federal do Rio Grande (FURG), 2020.

MOTTA, L.M.V e ROMEU FILHO, P. (org.): **Audiodescrição: Transformando Imagens em Palavras**. Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010.

MOYA, Álvaro de. **Shazam!** São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

NEGRAES, Manoel. “Entre o Ver e o Não Ver, Eis a Questão”, **Diversidade em Fricção: Educação em Direitos Humanos em Construção na Universidade**. SÉRIO, A., PRIORI, C., (Org.). Curitiba, Editora da Universidade Estadual do Paraná, 2020.

NEVES, Josélia. **Imagens que se ouvem. Guia de Audiodescrição**. Lisboa & Leiria: Instituto Nacional de Reabilitação e Instituto Politécnico de Leiria, 2011.

NOVIELLI, Maria Roberta. **História do Cinema Japonês**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

NOVIELLI, Maria Roberta. **Storia del cinema giapponese nel nuovo millennio**. Venezia: Marsilio, 2022.

OLIVEIRA JR., L.C.G. de. **O cinema de fluxo e a mise em scène**. Dissertação de mestrado – Departamento de Cinema, Rádio e Televisão/ECA/USP. Orientador: Prof. Dr. Ismail Norberto Xavier. São Paulo: L.C. G. Oliveira Jr., 2010.

LOPES, Denise. **A mulher no cinema segundo Ann Kaplan**. Revista Contracampo, Rio de Janeiro 7 (1), 212, 2002.

PACHECO, Elza Dias (Org.). **Comunicação, Educação e Arte na Cultura Infanto-Juvenil**. São Paulo: Edições Loyola, 1991.

PELEGRINI, Christian H. “Aspecto do personagem no audiovisual: uma abordagem pela narratologia transmidiática” in PELEGRINI, C.H. e MUANIS, F. de C. **Perspectivas do Audiovisual Contemporâneo: urgências, conteúdos e espaços**. Juiz de Fora, Ed. UFJF, 2019.

- PEREIRA, Ana Catarina. **Mulheres-cineastas: uma estética da diferenciação nas primeiras décadas da história do cinema.** In *Atas do V Encontro Anual da AIM*, editado por Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota, 388-393. Lisboa: AIM, 2016.
- KOEHLER, A., **Audiodescrição: um estudo sobre o acesso às imagens por pessoas com deficiência visual no estado do Espírito Santo.** Vitória: Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Espírito Santo, 2017.
- REINA, Alessandro. **Filosofia e cinema: o uso do filme no processo de ensino-aprendizagem da filosofia.** Dissertação de mestrado em Educação, linha de pesquisa Cultura Escola e Ensino do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da Universidade Federal do Paraná. Orientador: Dr. Geraldo Balduino Horn. Curitiba, 2014.
- REIS, Breno Almeida Brito; DOS SANTOS OLIVEIRA, Eduardo. **Filmar o possível.** XII Seminário de Alunos de Pós-graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
- RICHARTZ, Terezinha e TEIXEIRA, Luísa Amorim Santos. **Um olhar feminino na direção cinematográfica: análise comparativa de duas versões do filme “O estranho que nós amamos” (1971, 2017).** Revista Entrelinhas – Vol. 12, n. 2 (jul./dez. 2018)
- SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento – sonora, visual e verbal: aplicações na hipermídia.** São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005.
- SNYDER, Joel. **Construindo imagens com palavras: manual de treinamento abrangente e guia sobre a história e aplicações da áudio-descrição.** Recife: Ed. UFPE, 2017.
- SONTAG, Susan. **A vontade radical.** São Paulo: Companhia da Letras, 2015.
- STAROBINSKI, Jean. **Os emblemas da razão.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- TAVARES, Liliana Barros. **VerOuvindo: Investigações sobre a relação entre a audiodescrição e as camadas sonoras que compõem a trilha de áudio de um filme.** Tese de doutorado sob a orientação de Nina Velasco Cruz. Recife: UFPE, 2019.
- VIEIRA JR., Erly. **Realismo sensório no cinema contemporâneo.** Vitória, ES: EDUFES, 2020.
- VIEIRA JR., Erly. **Por uma exploração sensorial e afetiva do real: esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo.** Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, vol. 21, núm. 3, set.-dez., 2014
- VILLELA, Lucinéa Marcelino. Entrevista com Isabel Pitta Machado. In: **Tradterm**, v. 40, p. 448-460, 2021.

ANEXOS

Anexo I – Roteiro de audiodescrição de *Sharasōju*

Anexo II - Versão audiodescrita do filme *Sharasōju*

Link de acesso:

<https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1PxglHouZpMGZW3P5f6jLDJ-IONLgU0y3>