



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos

Marisa Ferreira Aderaldo



**PROPOSTA DE PARÂMETROS DESCRITIVOS PARA
AUDIODESCRIÇÃO À LUZ DA INTERFACE REVISITADA
ENTRE TRADUÇÃO AUDIOVISUAL ACESSÍVEL E
SEMIÓTICA SOCIAL – MULTIMODALIDADE**

Belo Horizonte
2014

Marisa Ferreira Aderaldo

**PROPOSTA DE PARÂMETROS DESCRITIVOS PARA AUDIODESCRIÇÃO
À LUZ DA INTERFACE REVISITADA ENTRE TRADUÇÃO AUDIOVISUAL
ACESSÍVEL E
SEMIÓTICA SOCIAL – MULTIMODALIDADE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Linguística Aplicada.

Área de Concentração: Linguística Aplicada
Linha de Pesquisa: Estudos da Tradução
Orientadora: Profa. Dra. Célia Maria Magalhães
Coorientadora: Profa. Dra. Vera Lúcia S. Araújo

Belo Horizonte
2014

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

A232p

Aderaldo, Marisa Ferreira.

Proposta de parâmetros descritivos para audiodescrição à luz da interface revisitada entre tradução audiovisual acessível e semiótica social-multimodalidade [manuscrito] / Marisa Ferreira Aderaldo. – 2014. 206 f., enc. : il., color.

Orientadora: Célia Maria Magalhães.

Coorientadora: Vera Lúcia Santiago Araújo.

Área de concentração: Linguística Aplicada.

Linha de pesquisa: Estudos da Tradução.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 191-202.

Anexos: f. 203-206.

1. Tradução e interpretação – Teses. 2. Audiodescrição – Teses. 3. Semiótica – Teses. 4. Pintura – Teses. 5. Tradução intersemiótica – Teses. I. Magalhães, Célia Maria. II. Araújo, Vera Lúcia Santiago. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. IV. Título.

CDD : 418.02

Marisa Ferreira Aderaldo

**PROPOSTA DE PARÂMETROS DESCRITIVOS PARA AUDIODESCRIÇÃO
À LUZ DA INTERFACE REVISITADA ENTRE TRADUÇÃO AUDIOVISUAL
ACESSÍVEL E
SEMIÓTICA SOCIAL – MULTIMODALIDADE**

Tese submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, como requisito para obtenção do grau de Doutor em Linguística Aplicada, área de concentração Linguística Aplicada e linha de pesquisa Estudos da Tradução.

Aprovada em 26 de fevereiro de 2014 pela banca constituída pelos membros:

Profa. Dra. Célia Maria Magalhães – Orientadora

Profa. Dra. Vera Lúcia Santiago Araújo – Coorientadora

Profa. Dra. Soraya Ferreira Alves – UnB

Prof. Dr. Pedro Henrique Lima Praxedes Filho – Uece

Profa. Dra. Solange Ribeiro de Oliveira – UFMG

Profa. Dra. Adriana Pagano – UFMG

Belo Horizonte, 26 de fevereiro de 2014.

A minha querida família:

Assis

Maria Rita

Janaína

Ana Carolina

Ananda

Malu

A minha mãe. A meu pai (in memoriam).

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes, pela oportunidade de fazer parte do Projeto de Cooperação Acadêmica 008/2007/UFMG/UECE.

À Universidade Estadual do Ceará – UECE, que me liberou das tarefas docentes durante a pesquisa.

À professora Dra. Célia Maria Magalhães, orientadora, pela orientação e acolhimento.

À professora Dra. Vera Lúcia Santiago Araújo, coorientadora, pela generosidade e parceria em tantos trabalhos ao longo desta pesquisa.

Aos membros da banca, que aceitaram o convite para participar da minha defesa e, em especial, aos professores que também participaram da banca de Qualificação, professores Dr. Pedro Henrique Lima Praxedes Filho e Dra. Solange Ribeiro de Oliveira, pelas palavras de estímulo nos momentos mais decisivos.

Aos colegas que leram partes do trabalho, ajudando-me a pensar em voz alta durante a construção do trabalho: Dilamar, Élide, Hans, Renata, Juarez e Vilmar.

Ao Paulinho Belim e ao Fábio, pela ajuda com a apresentação das imagens, e ao Ítalo e Bruno, pela revisão das traduções do inglês ao português.

À secretária da PosLin-UFMG, Maria de Lourdes, por sua costumeira gentileza e solicitude.

A Jaqueline, Sandro, Lara e Júlio, que, durante a pesquisa, ensinaram-me a *ver* com o coração e outros sentidos.

À Lurdes, minha secretária do lar e fada madrinha, por liberar-me das preocupações domésticas.

Por último, e não menos importante, meus agradecimentos ao Assis, meu marido, que sempre me apoiou em todos esses anos, e à Jana e Maria Rita, minhas filhas, pelo companheirismo e afeto nas fases mais difíceis do trabalho.

*Como é o lugar
Quando ninguém passa por ele?
Existem as coisas
Sem ser vistas?*

Carlos Drummond de Andrade (2002)

*A obra de arte está dentro e fora de nós, ela é nosso dentro ali fora.
É isto que faz dela um objeto especial – um ser novo que o homem
acrescenta ao mundo material, para torná-lo mais humano [...].*

Ferreira Gullar (1993)

*Gramani, amigo rabequista. Rabeca é um violino portador de deficiência. Há muito
violino fino sem deficiência que só desafina. Nas mãos do Gramani uma rabeca
feita de bambu gigante, deficiente, toca Bach. Pois assim são as pessoas...*

Rubem Alves (2003)

RESUMO

Audiodescrição (AD) é uma modalidade de tradução intersemiótica na forma audiovisual, isto é, é um texto verbal escrito para ser ouvido, ao vivo, pré-gravado ou com auxílio de leitores de tela em computadores; por sua natureza voltada à acessibilidade visual, a audiodescrição contribui para o empoderamento e a inclusão sociocultural das pessoas com deficiência visual (PcDVs), no ambiente do trabalho, do lazer e da família. No Brasil e no exterior, as pesquisas acadêmicas em audiodescrição, no âmbito dos Estudos da Tradução, têm privilegiado as imagens em movimento (cinema, teatro e ópera) em detrimento das imagens estáticas (pinturas, esculturas e arquitetura). Magalhães e Araújo (2012) perceberam a lacuna e propuseram o desenvolvimento de parâmetros descritivos de imagens artísticas que fossem voltados à instrumentalização de audiodescritores. Esta tese dá sequência às pesquisas iniciadas por Magalhães e Araújo (2012) e seguidas por Oliveira Jr. (2011), ambos no escopo do projeto Procad/Capes 008/2007, intitulado *Elaboração de um modelo de audiodescrição para cegos a partir de subsídios dos estudos de multimodalidade, semiótica social e estudos da tradução*, celebrado entre os programas de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal de Minas Gerais (PosLin) e Linguística Aplicada da Universidade Estadual do Ceará (PosLA). Antes de elaborar a proposta de parâmetros descritivos, etapa não concluída pelos trabalhos a que esta tese dá sequência, foi necessário conhecer alguns trabalhos realizados no Brasil, em ADs de pinturas artísticas, para compreender o *modus faciendi* de audiodescritores e, com base na análise desses trabalhos, desenvolvida à luz da revisitação à interface entre a tradução audiovisual acessível e a semiótica social multimodal, elaboramos a proposta de parâmetros descritivos de imagens artísticas, que se diferencia de outras abordagens descritivas de imagens artísticas pela teleologia e por colocar em diálogo duas diferentes áreas – a tradução audiovisual acessível e a semiótica social multimodal.

Palavras-chave: Tradução audiovisual acessível. Semiótica social multimodal. Audiodescrição. Pinturas artísticas. Parâmetros descritivos.

ABSTRACT

Audio Description is an audiovisual type of intersemiotic translation, in other words, it is a verbal text written to be heard live, pre-recorded or with the support of computer screen readers; for its nature focused on visual accessibility, audio description contributes to empowerment and socio-cultural integration of the visually impaired into work, leisure and family environments. In Brazil and abroad, academic researches on audio description, within the scope of Translation Studies, have favored images in motion (cinema, theater and opera) at the expense of still images (paintings, sculptures and architecture). Magalhães and Araújo (2012), perceiving this gap, have proposed the development of descriptive parameters for artistic images aiming the capacitation of audio descriptors. This thesis gives continuity to the researches initiated by Magalhães and Araújo (2012) and followed by Oliveira Jr. (2011), both within the reach of the PROCAD/CAPES/008/2007 project titled “Developing a model of audio description for the visually impaired with subsidies from the Studies of Multimodality, Social Semiotics and Translation Studies”. This project was undertaken by the Graduate Programs in Linguistic Studies (PosLin) at Federal University of Minas Gerais and in Applied Linguistics (PosLA) at State University of Ceará. Before designing the proposal for the descriptive parameters, which was not concluded by the previous studies, it was necessary to get acquainted with some audio descriptions of paintings in Brazil to comprehend the *modus faciendi* of audio descriptors. Based on these works, a model for descriptive parameters of artistic images was developed through the interaction between accessible audiovisual translation and multimodal social semiotics. However, it differentiates itself from the other proposals for description of images for its teleology and for engaging two distinct fields in a dialogue – accessible audiovisual translation and multimodal social *semiotics*.

Keywords: Accessible audiovisual translation. Multimodal social semiotics. Audio description. Artistic paintings. Descriptive parameters.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1. Mapa dos Estudos da Tradução de Holmes	28
FIGURA 2. Áreas dos Estudos da Tradução conforme Williams e Chesterman (2002)	32
FIGURA 3. Modalidades de TAV e TAV acessível	37
FIGURA 4. O <i>Coelho-Pato</i> , de Jastrow.....	50
FIGURA 5. <i>Le domaine d'Arnheim</i> (Magritte, guache, 1962). Musée Royaux des Beaux-Arts, Bélgica.....	51
FIGURA 6. Representação da lua crescente com o uso da própria mão direita	52
FIGURA 7. <i>Ramparts</i> (1968), de Ben Nicholson	56
FIGURA 8. <i>As meninas</i> . Velázquez (1656)	65
FIGURA 9. <i>Cangaceiro</i> (1977/1978), de Aldemir Martins. Mauc, Ceará	67
FIGURA 10. <i>Cangaceiro</i> . Sistemas em operação (gesto e olhar) conforme O'Toole (1995; 2011)	70
FIGURA 11. Segmentação em unidades, adaptado de O'Toole (2011)	86
FIGURA 12. Episódios segmentados de <i>A Primavera</i> , de Botticelli	88
FIGURA 13. <i>A Primavera</i> , c. 1482. Botticelli. Detalhes das mãos	89
FIGURA 14. Olhar vendado de Cupido (sistema olhar negativo). (Detalhe)	92
FIGURA 15. Olhar de Flora. Sistema Olhar direto. (Detalhe)	92
FIGURA 16. Olhar de Mercúrio. Sistema Olhar oblíquo. (Detalhe)	92
FIGURA 17. <i>Paisagem com a queda de Ícaro</i> , de Bruegel , c.1558). Detalhes	95
FIGURA 18. <i>A Primavera</i> tratada pelo software Coreldraw® para inversão de cores. Sistema ritmo	97
FIGURA 19. ONQV. Enquadramento e pontos de ouro com software CorelDraw®	108
FIGURA 20. DS. Enquadramento e pontos de ouro com software CorelDraw®	109
FIGURA 21. Pintura <i>Sem título</i> da série <i>Olhos que não querem ver</i> (1985), de Alix.	118
FIGURA 22. Olhar oblíquo. Detalhe de ONQV.....	121
FIGURA 23. ONQV. Destaque com 'brinco de algodão'	126
FIGURA 24. Destaque sobre ponto negro e pinceladas verticais	129
FIGURA 25. ONQV. Destaque em 'objetos'	139

FIGURA 26. Onqv. Destaque sobre cabeça e face	141
FIGURA 27. <i>Duplo segredo</i> (1927). Magritte	145
FIGURA 28. Disco cromático inspirado em Pedrosa (2004)	147
FIGURA 29. Sistema olhar em DS. Olhar oblíquo (fora da tela)	149
FIGURA 30. Olhar não compartilhado (hipotético).....	149
FIGURA 31. Olhar negativo (hipotético)	150
FIGURA 32. <i>Duplo segredo</i> . Destaque para céu e mar ao fundo da tela	150
FIGURA 33. <i>La mémoire</i> , 1938. Óleo sobre tela. Museu Menil Collection. Texas, Estados Unidos. Repertório visual magritteano	152
FIGURA 34. Guizos em DS	153
FIGURA 35. Sobreposição das figuras, adaptado de <i>Duplo segredo</i> (1927)	156
FIGURA 36. <i>Duplo segredo</i> (1928). Sistema olhar	163
FIGURA 37. Assinatura de Magritte em DS	166
FIGURA 38. Proposta de segmentação da pintura baseada no modelo de O'Toole (1995)	178

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1. Nomenclatura das funções para Kress e van Leeuwen (1996) e O’Toole (1994)	21
QUADRO 2. Modalidades de TAV de acordo com as diferentes classificações	34
QUADRO 3. Enquadramento da pesquisa nos Estudos da Tradução	38
QUADRO 4. Intensidade visual e sua relação com a AD	51
QUADRO 5. Consolidação das sugestões de procedimentos em AD	61
QUADRO 6. Correspondência entre nomenclaturas e funções	77
QUADRO 7. Registro e funções da linguagem visual, baseado em O’Toole (2011)	78
QUADRO 8. Modelo semiótico sistêmico-funcional (2011)	81
QUADRO 9. Modelo semiótico sistêmico-funcional expandido de O’Toole (1995)	81
QUADRO 10. Sistemas da função Modal “mais observáveis” e “menos observáveis” . Fragmento	82
QUADRO 11. Sistemas da função Representacional em operação na unidade figura “Zéfiro”	89
QUADRO 12. Sistemas da função Composicional em operação na unidade figura	96
QUADRO 13. Variáveis campo, relações e modo em <i>A Primavera</i>	98
QUADRO 14. Principais contribuições entre a interface TAV acessível e a semiótica social multimodal	101
QUADRO 15. Modelo semiótico sistêmico-funcional de O’Toole (1995)	104
QUADRO 16. <i>Corpus</i> de pinturas e ADs	107
QUADRO 17. Análise de ONQV. Unidade obra. Função Composicional	110
QUADRO 18. Análise de ONQV. Unidades obra, episódio, figura e membro	110
QUADRO 19. Análise de ONQV. Unidade membro. Função Representacional	111
QUADRO 20. Análise de DS. Unidade obra. Função Modal	112
QUADRO 21. Análise de DS. Unidade obra. Função Representacional	113
QUADRO 22. Análise de DS. Unidade obra. Função Composicional	113
QUADRO 23. Procedimentos de análise e consolidação dos resultados	116
QUADRO 24. Realizações do sistema foco em ONQV.....	121
QUADRO 25: Realizações do sistema ‘antifoco’ (antidestaque) na figura não	

identificada	130
QUADRO 26. Obra Sem título da série Olhos que não querem ver. Variáveis campo, relações e modo	133
QUADRO 27 Realizações do sistema foco em <i>Duplo segredo</i>	148
QUADRO 28. <i>Duplo segredo</i> e as Variáveis campo, relações e modo	159
QUADRO 29. Perguntas de sensibilização pré-análise semiótica	179
QUADRO 30. Sistemas e funções em interação na pintura	180

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO 1	
DA CONTEXTUALIZAÇÃO DA PESQUISA	25
1.1 Estudos da Tradução e a Frase Profética de Holmes: “Deixe a metadiscussão começar”	25
1.2 Desdobramentos do Mapa de Holmes	31
1.2.1 <i>O Mapa</i> de Williams e Chesterman (2002)	32
1.2.2 Pagano e Vasconcellos (2003) e as áreas das pesquisas nos ET entre 1980 a 1990 no Brasil	33
1.2.3 Bartolomé e Cabrera e as modalidades de TAV nos ET entre 1991 e 2004	33
1.2.4 Franco e Araújo e a TAV “Per Se”	36
1.3 Enquadramento da Pesquisa nos Estudos da Tradução	38
1.4 A Audiodescrição: Estado da Arte nos Estudos da Tradução	39
1.4.1 O Surgimento da AD: dos EUA para o Mundo	39
1.4.2 Publicações sobre Audiodescrição no Âmbito dos Estudos da Tradução	42
1.4.3 Pesquisas Acadêmicas em AD no Brasil no âmbito Estudos da Tradução	46
CAPÍTULO 2	
DO REFERENCIAL TEÓRICO	48
2.1 Tradução Audiovisual Acessível/Audiodescrição	49
2.1.1 A AD segundo De Coster e Mühleis (2007): Tradução Intersensorial	49
2.1.2 AD segundo Holland (2009): a Interdependência de Sentidos e a Tradução Interpretativa	54
2.1.3 Síntese das Propostas de De Coster e Mühleis (2007) e Holland (2009)	59
2.2 Interface entre a Tradução Audiovisual Acessível e a Semiótica Social Multimodal	62
2.2.1 AD segundo Magalhães e Araújo (2012): Proposta de Interface entre a TAV acessível e a Semiótica Social Multimodal	62
2.2.2 AD segundo Oliveira Jr. (2011): Proposta de Interface entre a TAV acessível e a Semiótica Social Multimodal	66
2.2.3 A AD segundo Praxedes Filho e Magalhães (2013): Posicionamento ou Neutralidade	73
2.3 A Semiótica Social Multimodal e a Análise de Pinturas Artísticas	75
2.3.1 Modelo Semiótico Sistêmico-Funcional de O’Toole (1995; 2011)	75
2.3.2 Aplicação do Modelo Semiótico Sistêmico-Funcional de O’Toole (1995; 2011)	83
2.3.2.1 A função Representacional na arte visual	91
2.3.2.2 A função Modal na arte visual	91
2.3.2.3 A função Composicional na arte visual	95
CAPÍTULO 3	

DAS QUESTÕES METODOLÓGICAS	103
3.1 Da Pesquisa	103
3.1.1 Primeira Etapa: Definição de Bibliografia e Procedimento de Compilação de <i>Corpus</i>	103
3.1.2 Segunda Etapa: Seleção do <i>Corpus</i>	105
3.1.3 Terceira Etapa: Análise do <i>Corpus</i> Visual	107
3.1.4 Quarta Etapa: Análise do <i>Corpus</i> Linguístico	114
3.1.5 Quinta Etapa: Comparação dos Resultados Obtidos com a Análise do <i>Corpus</i> Visual e a Análise do <i>Corpus</i> Linguístico	114
3.1.6 Sexta Etapa: Consolidação e Proposta de Parâmetros	114
 CAPÍTULO 4	
DAS ANÁLISES	116
4.1 Análise da Pintura <i>Sem Título da Série Olhos Que Não Querem Ver (1985)</i>, de Aixa	117
4.1.1 Análise da Pintura ONQV Conforme Funções	118
4.1.1.1 Análise da pintura ONQV conforme a função Composicional	118
4.1.1.2 Análise da pintura ONQV conforme a função Modal	119
4.1.1.3 Análise da pintura ONQV conforme a função Representacional	125
4.1.2 Análise da Figura Não Identificada na Pintura ONQV.....	128
4.1.3 Reflexão sobre o Título de ONQV.....	131
4.1.4 Semiótica Social da Obra e do Artista	132
4.2 Análise da AD de ONQV à Luz da Revisitação da Interface entre TAV Acessível e Semiótica Social Multimodal	134
4.2.1 Linguagem Artística <i>Versus</i> Linguagem Visual: AD em Foco.....	143
4.3 Análise da Pintura <i>Duplo Segredo à Luz da Semiótica Social Multimodal</i>	145
4.3.1 Análise da Pintura <i>Duplo Segredo</i> Conforme Funções	145
4.3.1.1 Análise da pintura DS conforme função Modal	145
4.3.1.2 Análise da pintura DS conforme a função Representacional	154
4.3.1.3 Análise da pintura DS conforme a função Composicional	155
4.3.2 Reflexão sobre o Título <i>Duplo Segredo</i>	157
4.3.3 Semiótica Social da Obra e do Artista	158
4.4 Análise da AD de <i>Duplo Segredo à Luz da Revisitação da Interface entre TAV/AD e Semiótica Social Multimodal</i>	160
4.4.1 Linguagem Artística <i>Versus</i> Linguagem Visual: AD em Foco	168
4.5 Apresentação de Resultados	170
4.5.1 Respostas às Perguntas de Pesquisa	172
4.6 Parâmetros Descritivos Desenvolvidos a Partir da Revisitação da TAV/AD e Semiótica Social Multimodal para Descrição de Pinturas Artísticas em AD	177
4.6.1 Proposta de Parâmetros Descritivos para Pinturas Artísticas	179
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	187
 REFERÊNCIAS	191
 ANEXOS	203
ANEXO 1: Modelo de Halliday (1973)	203

ANEXO 2: Modelo de Halliday (1973) traduzido	204
ANEXO 3: Modelo de O'Toole ([1994] 2011)	205
ANEXO 4: Modelo de O'Toole (1995)	206

INTRODUÇÃO

A tese aborda o tema da *acessibilidade* às *artes visuais* no âmbito dos Estudos da Tradução Audiovisual Acessível e ancora-se no entendimento de que as pessoas com deficiência visual têm o direito universal de desfrutar dos bens culturais da sociedade em condições de igualdade com os demais cidadãos. Para muitos setores da sociedade, o conceito de acessibilidade ainda está fortemente associado à acessibilidade física e, embora seja crucial que se criem todas as condições de locomoção por meio de rampas de acesso, elevadores especiais ou pisos podotáteis etc., é importante ressaltar que a acessibilidade plena vai muito além, pois inclui, entre tantos outros, o direito de acesso à educação e aos bens culturais, mesmo aqueles de natureza visual.

Dada a amplitude das boas práticas de acessibilidade que dizem respeito às pessoas com deficiência visual (PcDVs¹), optamos por delimitar a pesquisa no que diz respeito ao acesso às *artes visuais bidimensionais*². Ao escolher como ponto de reflexão o acesso às artes visuais bidimensionais, com foco nas *pinturas artísticas*, fazemos coro com Peixoto (2003, p. 95), no sentido de que, quando disponibilizada ao grande público – incluindo-se, evidentemente, as pessoas com deficiência visual –, a arte pode propiciar a todos, até mesmo às pessoas leigas ou desacostumadas ao seu contato, “condições para a fruição-criação estética, como forma de apropriação humana, como parte significativa no processo de autoconstituição do homem no processo maior de construção da história”.

Para a autora, o fosso cavado entre a arte [em geral] e o grande público, em razão de interesses econômico-sociais excludentes, é crime que afronta os direitos humanos:

[...] constitui *afronta e crime* contra o direito do homem de desenvolver ao máximo todas as qualidades que lhe garantam o enriquecimento como indivíduo social e histórico, bem como contra a capacidade e liberdade

¹ A sigla PcDV significa Pessoa com Deficiência Visual, em lugar de pessoa portadora de deficiência visual. Conforme Sasaki (2003, p. 1236): “[...] Utilizavam-se expressões como “inválidos”, “incapazes”, “excepcionais” e “pessoas deficientes”, até que a Constituição de 1988 [...] incorporou a expressão “pessoa portadora de deficiência” [...] Igualmente se abandona a expressão “pessoa portadora de deficiência” com uma concordância em nível internacional, visto que as deficiências não se portam, estão com a pessoa ou na pessoa”.

² O campo de abrangência das artes visuais incorpora diversas áreas de expressão, além das artes plásticas consideradas convencionais (pintura, escultura, desenho, gravura). As práticas estéticas abrangem as atividades em suportes tradicionais, bem como as atividades que exploram linguagens e experimentos tangíveis e intangíveis, como as experiências virtuais, holográficas etc. Abordam materiais diversos, incluindo as experiências corporais. Entre as artes visuais, podemos mencionar as tradicionais: pintura, escultura, cerâmica, objeto, fotografia, desenho, colagem, gravura, poesia visual, videoarte, *body-art*, performance, instalação, *happening*, intervenção urbana, arte e tecnologia, arte cinética, arte ambiental, arte conceitual, *land-art*, grafitti. Fonte: Parâmetros curriculares nacionais (MEC) Disponível em <<http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/livro06.pdf>>.

humanas de criar e o direito de todos de ter acesso livre aos objetos criados. (PEIXOTO, 2003, p. 95. Grifos nossos.)

Como forma de discutir e promover o acesso das PcDVs às pinturas artísticas, este trabalho focaliza uma das modalidades de tradução audiovisual acessível – a audiodescrição (AD):

A audiodescrição é um recurso de acessibilidade que amplia o entendimento das pessoas com deficiência visual em eventos culturais, gravados ou ao vivo, como: peças de teatro, programas de TV, exposições, mostras, musicais, óperas, desfiles e espetáculos de dança; eventos turísticos, esportivos, pedagógicos e científicos, tais como aulas, seminários, congressos, palestras, feiras e outros, por meio de informação sonora. É uma atividade de mediação linguística, uma *modalidade de tradução intersemiótica* (JAKOBSON, 1995) *que transforma o visual em verbal*, abrindo possibilidades maiores de acesso à cultura e à informação, contribuindo para a inclusão cultural, social e escolar (MOTTA; ROMEU FILHO, 2010, p. 7. Grifos nossos.)

A razão de associar este trabalho entre dois grandes campos – acessibilidade (visual) e Estudos da Tradução – relaciona-se à compreensão de que a tradução, por sua natureza, é uma das mais antigas formas de acessibilidade (GAMBIER, 2006) e, conquanto nos documentos e nos estudos acadêmicos predominem as referências às traduções de natureza interlinguística, a atividade tradutória pode ser também intralinguística (entre textos na mesma língua) e intersemiótica (entre modos semióticos distintos), conforme Jakobson (2000). No presente estudo, a tradução intersemiótica se estabelece entre o texto visual artístico e sua tradução ao modo verbal³.

Nosso interesse em *acessibilidade visual* foi despertado à medida que passamos a conhecer os trabalhos de colegas universitários brasileiros e estrangeiros e que nos conscientizamos do profundo impacto social da TAV acessível/AD relacionada às boas práticas de inclusão social e, nesse momento elaboramos a primeira indagação: de que modo poderíamos contribuir, no âmbito da pesquisa acadêmica, com as reflexões sobre acessibilidade e inclusão sociocultural das pessoas com deficiência visual? Cientes de que essa questão vinha sendo discutida em nosso próprio ambiente de trabalho, a Universidade Estadual do Ceará – Uece, com pesquisas relacionadas à área da Linguística Aplicada e aos

³ Conforme Plaza (1987), que partiu do conceito jakobsoniano, a tradução intersemiótica é uma operação na qual um texto pertencente a um sistema de signos – sonoro, verbal, visual etc. – é traduzido para outro sistema de signos. Com base nesse autor, Alves, Teles e Pereira (2011) reforçam a compreensão de que a AD é uma tradução intersemiótica, pois se caracteriza pela tradução de imagens (visual) em palavras (verbal).

Estudos da Tradução, perguntamo-nos: de que modo poderíamos acompanhar e contribuir com essas pesquisas?

A possibilidade de atuar academicamente em pesquisas de acessibilidade visual e inclusão social de PcDVs surgiu em 2009, a partir de uma aula ministrada pela Profa. Dra. Célia Magalhães, membro do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal de Minas Gerais (PosLin/UFMG), que veio à Uece na qualidade de convidada em atividade organizada pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada (PosLA/Uece). Na ocasião, a professora Célia apresentou uma leitura semiótica do quadro *As Meninas* (1656), de Velázquez, à luz da teoria da semiótica social multimodal. Essa teoria era uma das bases teóricas da pesquisa que a professora desenvolvia em parceria acadêmica com a Profa. Dra. Vera Lúcia Santiago Araújo, no âmbito do projeto Procad/Capes 008/2007, entre Uece e UFMG, intitulado *Elaboração de um modelo de audiodescrição para cegos a partir de subsídios dos estudos de multimodalidade, semiótica social e estudos da tradução*⁴. O trabalho previa o desenvolvimento de *parâmetros descritivos à base da interface entre as teorias da tradução audiovisual – TAV*, área à qual a professora Vera Santiago se dedica há mais de uma década, e a teoria da semiótica social multimodal, objeto de pesquisa da professora Célia Magalhães. Na ocasião do curso, pareceu-nos sedutora a ideia de participar da pesquisa, à qual já se havia somado o colega Juarez de Oliveira Jr., cuja dissertação de mestrado (OLIVEIRA JR., 2011) abordava a pintura artística e seu compartilhamento com as pessoas com deficiência visual, por meio da audiodescrição.

Diante do entusiasmo provocado pela exposição da professora Célia Magalhães, surgiu-nos um questionamento natural, e perguntamo-nos que contribuição poderíamos acrescentar se nos juntássemos ao trabalho em andamento. No mesmo ano (2009), com o ingresso no curso de doutorado da UFMG, também no âmbito do Procad 008/2007, concretizou-se a oportunidade de atuar no projeto que visava a preencher a *lacuna* identificada por Magalhães e Araújo (2012), com relação à (in)existência de parâmetros descritivos de artes bidimensionais, nos Estudos da Tradução Audiovisual Acessível, os quais pudessem ser replicados por audiodescritores. O objetivo geral, ou seja, a elaboração de um *modelo de audiodescrição* para cegos a partir de subsídios da semiótica social multimodal e dos Estudos da Tradução, teve sua consecução iniciada por Magalhães e Araújo (2012), que direcionaram a elaboração da proposta de parâmetros descritivos a um suporte teórico claramente definido – a interface entre a tradução audiovisual acessível e a semiótica social

⁴ Conforme informação disponível na página oficial da Uece, disponível em: <<http://www.uece.br/posla/index.php/intercambios>>

multimodal. O trabalho das autoras foi seguido por Oliveira Jr. (2011)⁵ em dissertação de mestrado; sua pesquisa, contudo, avançou até a *etapa descritiva* de pinturas, sem preencher a lacuna já mencionada – a proposta de elaboração de parâmetros descritivos replicáveis para instrumentalizar audiodescritores.

Propusemo-nos, então, a seguir o objetivo geral delineado e expandir os trabalhos iniciados por Magalhães e Araújo (2012) e Oliveira Jr. (2011) para desenvolver uma proposta de parâmetros descritivos de *textos artísticos bidimensionais* à luz da interface da tradução audiovisual acessível e a semiótica social multimodal. Assim, assumimos como nossa a pergunta que já havia sido formulada pelos pesquisadores envolvidos com o Procad 008/2007 e indagamos: De que modo a tradução audiovisual e as teorias da semiótica social multimodal poderiam contribuir com a elaboração de parâmetros descritivos de obras de arte bidimensionais (pinturas) para instrumentalizar audiodescritores?

No âmbito das Artes e da Educação Artística, há vários trabalhos reconhecidos e replicados na comunidade acadêmica⁶ no tocante à descrição das imagens; porém, nem todos oferecem ferramentas de análise da linguagem visual como evento *comunicativo*. Entre os modelos de análise da imagem associada à concepção de contexto social, Magalhães e Araújo (2012) e Oliveira Jr. (2011) adotaram Kress e van Leeuwen (1996) e O’Toole (1994), ambos os estudos inspirados na teoria da Linguística Sistêmico-Funcional (LSF) hallidayana. Para os afiliados à LSF, a linguagem (verbal ou visual) não é social apenas porque é compartilhada por um grupo, mas, sim, porque ela é usada em contextos e para fazer coisas nesses mesmos contextos, ou seja, para significar. Os autores desenvolveram modelos semióticos para analisar de que modo as imagens significam e tomaram como base as três funções universais da comunicação humana – a que tem como função representar visivelmente o mundo interior ou exterior; a que visa ao envolvimento do espectador com o mundo da imagem; e a que organiza coerentemente as outras funções para que o espectador reconheça o texto visual como tal. A primeira função foi denominada Representacional por Kress e van Leeuwen (1996) e O’Toole (1994); a segunda função foi denominada Interativa por Kress e van

⁵ Há uma aparente discrepância em relação às datas, dado que o trabalho de Magalhães e Araújo (2012), na realidade antecedeu o de Oliveira Jr. (2011). A discrepância se deve à data de publicação do trabalho das autoras, por problemas exclusivos e de responsabilidade da editora.

⁶ Há vários pesquisadores que desenvolveram orientações para a leitura de imagens, entre os quais destacamos Ostrower (1977); Joly (1996); Dondis (1999); Aumont (2004); Panosfsky (2005); Barbosa e Cunha (2010); Arnheim (2011), entre outros. Parte desses trabalhos segue a teoria da Gestalt (ou teoria da Forma), sendo o mais importante deles o desenvolvido por Arnheim ([1954] 2011), voltado à análise de obras de arte. Esse autor inspirou seguidores, entre os quais Kress e van Leeuwen (1996, p. viii; 2006, p. x) e O’Toole, conforme O’Toole (2005). Embora Arnheim seja associado à Psicologia da Gestalt, seu trabalho se aproxima da semiótica social, pois considera a obra e as circunstâncias que a geraram.

Leeuwen (1996) e Modal por O’Toole (1994); e a terceira, que trata da coerência entre as demais funções, foi denominada Composicional⁷ em ambos os modelos, conforme mostra o Quadro 1.

Quadro 1. Nomenclatura das funções para Kress e van Leeuwen (1996) e O’Toole (1994)

Função de	Kress e van Leeuwen (1996)	O’Toole (1994)
Expressar a experiência no mundo (exterior e interior).	Representacional	Representacional
Envolver o espectador (podendo expressar ponto de vista e influenciar seu comportamento).	Interativa	Modal
Dar coerência às demais funções; capacitar o artista a construir ‘textos’ e capacitar o espectador a reconhecê-los como tal.	Composicional	Composicional

Fonte: Elaborado pela autora com base em Kress e van Leeuwen (1996) e O’Toole (1994).

Enquanto Magalhães e Araújo (2012) e Oliveira Jr. (2011) adotaram os modelos semióticos sistêmico-funcionais de Kress e van Leeuwen (1996) e O’Toole (1994) em suas análises, para nosso trabalho com pinturas artísticas é este último que se mostra mais adequado porque desenvolveu modelo descritivo *exclusivamente* voltado às artes visuais bidimensionais (desenho, gravura e pintura). Após a decisão pelo modelo otooleano e, como modo de alcançar o objetivo geral – a elaboração da proposta de parâmetros descritivos de imagens artísticas, delineado previamente por Magalhães e Araújo (2012) –, formulamos dois objetivos específicos:

1º) Analisar imagens artísticas, submetendo-as à descrição à luz do modelo descritivo de O’Toole (1995) e O’Toole ([1994]2011)⁸ e levando em consideração a interface adotada por Magalhães e Araújo (2012) e Oliveira Jr. (2011).

2º) Analisar as ADs dessas imagens, realizadas em contexto brasileiro, à luz da revisitação à interface entre TAV acessível e semiótica social multimodal adotada por Magalhães e Araújo (2012) e Oliveira Jr. (2011).

As respectivas análises objetivaram responder as questões de pesquisa surgidas após a leitura dos trabalhos de Magalhães e Araújo (2012) e Oliveira Jr. (2011), cujos roteiros de ADs de pinturas artísticas suscitaram determinados questionamentos, relativos à seleção de elementos presentes em um quadro, quais informações podem ser ignoradas ou quais são imprescindíveis na AD, de forma a permitir que as PcDVs desfrutem da experiência estética. Perguntamo-nos, também, em que ordem os elementos podem ser apresentados para informar

⁷ Seguindo os autores, usaremos inicial maiúscula para as funções.

⁸ A partir desta citação, mencionaremos a edição de O’Toole (2011) quando se tratar desta pesquisa e O’Toole (1994) quando se tratar da pesquisa de Magalhães e Araújo (2012) e Oliveira Jr. (2011), dado que ambos os trabalhos mencionam a primeira edição (1994) do autor.

a escolha artística realizada e se é possível atribuir maior ou menor relevância a determinados elementos presentes no quadro. Refletimos, também, sobre a importância do conhecimento da semiótica sociocultural do artista, pelo audiodescritor, no momento de fazer as escolhas dos elementos a serem audiodescritos com base na proposta de O’Toole (2011). Desse modo, elaboramos as seguintes perguntas:

1. É necessário ou possível descrever todos os elementos presentes na imagem?
2. O que é relevante descrever em um texto visual de natureza artística?
3. Que critérios podem ser aplicados para a definição do que é essencial à descrição de textos visuais de natureza artística?
4. A compreensão da construção artística da pintura pode contribuir para ordenar ou organizar a informação verbal?
5. O conhecimento da semiótica sociocultural do artista contribui para o audiodescritor selecionar as informações com base na pintura?

Durante as buscas para conhecimento do estado da arte das pesquisas acadêmicas em audiodescrição, no âmbito dos Estudos da Tradução (ET), tanto em território nacional como internacional, percebemos que a produção acadêmica e os estudos relativos à audiodescrição de produtos com imagens em movimento (filmes, teatros, óperas etc.) se encontram em estágio avançado de pesquisas; porém, em relação às audiodescrições de imagens estáticas (pinturas e desenhos, artísticos e não artísticos), há uma grande lacuna a ser preenchida. As pesquisas acadêmicas em audiodescrição, nos ET, têm estado mais focadas no cinema e na TV, e apenas recentemente passaram a incluir outros eventos artísticos e culturais, como as exposições de obras de arte, dentro ou fora de espaços museológicos.

Em vista da quase inexistência de trabalhos acadêmicos consistentes voltados às *imagens artísticas estáticas*⁹, esta tese adquiriu mais relevância, pois aborda uma área ainda

⁹ Os termos *imagens estáticas* e *imagens em movimento*, quando relacionados à audiodescrição, são utilizados, neste trabalho, com base na taxonomia de Díaz Cintas (2007a, p. 50). O autor estabelece três grandes categorias de ADs: 1) as relacionadas às *imagens dinâmicas* ou *imagens em movimento* (AD gravada para tela, como filmes, séries de televisão, documentários, espetáculos etc, independentemente da tecnologia ou suporte em que circulam ou que são comercializados; 2) as relacionadas às *imagens estáticas*, como monumentos, obras em museus e galerias de arte, igrejas, palácios, exposições, ambientes naturais e espaços temáticos, em que não há imagem em movimento e para os quais a experiência tátil ou as tecnologias que simulam esse tipo de experiência adquirem relevância para as PcDVs, por motivos óbvios de acessibilidade à informação traduzida; 3) as relacionadas às obras “ao vivo” como peças teatrais, musicais, balé, ópera, esportes e espetáculos similares, como apresentações em congressos e atos políticos ou outras manifestações públicas. Portanto, nas imagens estáticas são privilegiadas as informações visuais no espaço, enquanto que, nas imagens dinâmicas, a sequência das informações se desenvolve com dependência ao tempo, como é o caso de filmes ou desenhos animados,

pouco explorada na prática e não analisada academicamente no âmbito dos Estudos da Tradução: a proposta de ferramenta descritiva para pinturas artísticas à luz da interface entre a tradução audiovisual acessível e a semiótica social multimodal, voltada à instrumentalização de audiodescritores.

Metodologicamente, adotamos o modelo qualitativo-indutivo e, quanto à natureza, adotamos a pesquisa de caráter exploratório, que, conforme Gil (1991, p. 41), “encontra-se pautada na busca por informações (junto às instituições pesquisadas e na literatura examinada) pertinentes que venham acrescentar valor ao estudo”.

No tocante à organização, a tese se encontra dividida em quatro capítulos, além desta Introdução. No capítulo 1, que trata Da contextualização da pesquisa, apresentamos o campo disciplinar Estudos da Tradução e a área da Tradução Audiovisual, com ênfase na subárea da Tradução Audiovisual Acessível e na modalidade audiodescrição (AD). A fim de possibilitar a compreensão da dimensão dessa modalidade, introduzimos, nesse capítulo, um breve histórico da AD, iniciada nos anos 80 do século passado e sua posterior afiliação ao campo disciplinar dos Estudos da Tradução, no início dos anos 2000, a partir dos trabalhos de Gambier (2003; 2004), Díaz Cintas (2005; 2007), Piety (2003; 2004) e Benecke (2003; 2004), entre outros. Na continuidade, referimo-nos ao estado da arte e à produção acadêmica, no âmbito dos Estudos da Tradução. No capítulo 2, do Referencial teórico, analisamos os trabalhos relativos aos dois grandes ramos de pesquisa: o primeiro, dentro da TAV acessível/AD; e o segundo, no âmbito da semiótica social multimodal, conforme segue: 1^a) Tradução audiovisual acessível (DE COSTER; MÜHLEIS, 2007; HOLLAND, 2009); e 2^a) Teoria da semiótica social multimodal (O'TOOLE, 1995; 2011). Nesse mesmo capítulo, focalizamos a interface dos campos de estudos, conforme trabalhos desenvolvidos ao amparo do Procad 008/2007, a saber: Magalhães e Araújo (2012) e Oliveira Jr. (2011); no âmbito da teoria da Avaliatividade, destacamos o trabalho de Praxedes Filho e Magalhães (2013), que, em estágio inicial, relatou a pesquisa sobre a projeção interpretativa do audiodescritor no texto audiodescritivo. Esse trabalho, todavia, não fundamenta nossa base teórica, mas é referenciado porque se encontra entre as pesquisas com audiodescrição desenvolvidas no âmbito do Procad 008/2007.

em que a AD se subordina ao tempo linear. Nesses casos, a alteração da ordem de apresentação dos conteúdos pode conduzir a alterações na informação. Na imagem estática, a ordem de apresentação vai depender da narrativa apresentada no espaço. De Coster e Muhleis (2007) também empregam o termo “imagens estáticas”, o que contribui para consolidar a terminologia na área de TAV acessível.

No capítulo 3, no qual são elucidadas as Questões metodológicas, informamos as fases do trabalho de análise do *corpus* – as pinturas e as respectivas audiodescrições dessas pinturas, a saber – *Duplo segredo*, de Magritte (1928) e obra *Sem título* da série *Olhos que não querem ver* (1985), de Alexandre Silva dos Santos Filho (Alix), com a consolidação das análises para sustentar a elaboração da proposta de parâmetros descritivos.

No capítulo 4, que aborda as Análises, analisamos, primeiramente, as pinturas à luz da semiótica social multimodal (O'TOOLE, 1995; 2011) e, em seguida, as respectivas audiodescrições são estudadas à luz da revisitação da interface entre a TAV acessível (DE COSTER; MÜHLEIS, 2007; HOLLAND, 2009) e a semiótica social multimodal (O'TOOLE, 1995; 2011). A Apresentação de resultados, com base nas quatro análises realizadas (duas pinturas e duas audiodescrições), ensejou a elaboração da proposta de parâmetros descritivos para pinturas artísticas, cumprindo, com isso, o objetivo geral indicado no Procad 008/2007.

Nas Considerações finais, retomamos as perguntas elencadas anteriormente, reiteramos a utilidade do trabalho e sugerimos possíveis pesquisas futuras.

CAPÍTULO 1

DA CONTEXTUALIZAÇÃO DA PESQUISA

O tema deste capítulo é a tradução audiovisual acessível, enquanto subárea dos Estudos da Tradução, e tem como foco a audiodescrição (AD), que, conforme Franco e Silva (2010, p. 20), “[...] consiste na transformação de imagens em palavras para que informações-chave transmitidas visualmente não passem despercebidas e possam também ser acessadas por pessoas cegas ou com baixa visão [...]”.

O capítulo está dividido em duas partes: na primeira, apresentamos, brevemente, a constituição da disciplina Estudos da Tradução (HOLMES, 2000) e mencionamos algumas propostas de desdobramento do ‘mapa’ de Holmes (WILLIAMS; CHESTERMAN, 2002; PAGANO; VASCONCELLOS, 2003; TOURY, 1995; FRANCO; ARAÚJO, 2011). Na segunda parte, introduzimos um breve histórico do surgimento da audiodescrição em meados da década de 80 do século passado e sua expansão ao Brasil. Em seguida, apresentamos sua afiliação ao campo disciplinar dos Estudos da Tradução, a partir das abordagens pioneiras de Gambier (2003; 2004), Piety (2003; 2004), Benecke (2003; 2004) e Díaz Cintas (2005; 2007).

1.1 Estudos da Tradução e a Frase Profética de Holmes: “Deixemos que a metadiscussão comece”

O termo *Estudos da Tradução* foi cunhado por Holmes, em seu conhecido ensaio *The name and the nature of Translation Studies* [O nome e a natureza dos Estudos da Tradução], durante apresentação no Terceiro Congresso Internacional de Linguística Aplicada, em Copenhague, em 1972. Até os anos 1970, antes do surgimento das teorias funcionalistas e pragmáticas, a relação entre textos, em geral literários, reproduzia a sacralização do texto de partida. O tradutor, conseqüentemente, tinha que apresentar uma tradução ‘fiel’, que pudesse provocar no leitor do texto traduzido um efeito de sentido semelhante àquele que havia sido produzido no leitor do texto fonte. Essa característica quase ‘especular’ esperada no ato tradutório foi discutida sob vários termos, sendo que o de maior complexidade é o termo *equivalência*, cuja transparência terminológica é apenas aparente. Para Jakobson (2000), a equivalência não se dá no nível da forma, mas no nível do conteúdo comunicativo. Para o autor, toda experiência cognitiva pode ser traduzida porque, enquanto sistema de comunicação, a língua dispõe de recursos para superar as barreiras impostas pela

organização estrutural e peculiar de cada sistema; todo ato comunicativo implica a *interpretação* da realidade, e esse ato, em si, é uma tradução da realidade, cabendo ao receptor decodificar a mensagem e *reinterpretá-la*.

Até os anos 1970, a tradução era percebida como uma operação em que o tradutor era decodificador, cabendo-lhe, como muito, mudar as unidades de um texto fonte em outras unidades equivalentes no texto meta. No bojo das discussões que se seguiram sobre a primazia do texto fonte ou sobre a primazia do texto meta, o avanço de concepções pragmáticas e funcionalistas contribuiu para a mudança nos paradigmas de percepção sobre a tradução, passando-se a considerar que os textos fonte e meta podiam ter diferentes funções ou diferentes finalidades. A ideia veio a colocar em xeque as tradicionais concepções que sacralizavam o texto ‘original’, diante do qual o tradutor se esforçava para manter-se o mais próximo possível.

Um dos nomes mais proeminentes nesse cenário foi James Holmes, cujo ensaio, proferido em um congresso de tradutores, em 1972, e só publicado em 1988, é, hoje, considerado um texto fundacional e responsável pelo descolamento da tradução como disciplina periférica em relação à Literatura, à Linguística e à Filosofia. À época, o autor percebera que a tradução levantava questões que já não eram solucionadas nas disciplinas que predominantemente a abrigavam: a Linguística Contrastiva, a Literatura Comparada e a Lógica. Holmes percebera também que, independente da convergência ou divergência entre as teorias de tradução, faltava-lhes um campo que as congregasse como disciplina institucionalizada.

O autor ponderou sobre o panorama da tradução e das respectivas teorias, que, em sua opinião, não passavam de axiomas, postulados e hipóteses demasiado abrangentes, mas ao mesmo tempo excludentes, já que excluía alguns atos tradutológicos e deixavam de fora algumas obras reconhecidas como tradução. Conforme Holmes (2000), a área de tradução havia estado secularmente circunscrita à atenção incidental de poucos filólogos, teólogos ou eventuais linguistas e passara, a partir da segunda metade do século XX, a merecer a atenção de pesquisadores de disciplinas aparentemente desconexas, como a Teoria da Informação, Lógica e Matemática, cada qual oferecendo seu paradigma, modelo e metodologia. Como resultado, isso gerava mais confusão do que consenso. Para completar, dizia Holmes (2000, p. 174), os estudiosos nem sequer coincidiam em relação ao nome do campo e oscilavam entre ‘arte’ da tradução, ‘princípios’ da tradução, ‘fundamentos’ da tradução, ‘filosofia’ da tradução e ‘ciência’ da tradução. Assim, para contrapor-se às soluções que eram apresentadas

isoladamente por diversas áreas, Holmes concebeu os Estudos da Tradução e propôs a transformação da tradução em disciplina empírica e independente, criando um objeto de estudo claro: a tradução e as traduções com uma nomenclatura menos restritiva: Estudos da Tradução [*Translation Studies*].

O autor descreveu o novo campo e apresentou seus dois principais objetivos: 1) descrever o fenômeno do traduzir e da tradução e o modo como se manifestam no mundo de nossa experiência; e 2) estabelecer princípios gerais por meio dos quais esses fenômenos pudessem ser explicados e previstos. Para dar conta desses objetivos, Holmes propôs a divisão dos Estudos da Tradução em dois grandes ramos – a pesquisa pura ou básica e a pesquisa aplicada: “Os dois ramos dos estudos puros [pesquisa básica] da tradução que se dedicam a esses objetivos podem ser designados estudos descritivos da tradução (EDT) ou descrição da tradução (DT) e estudos teóricos da tradução (ETT) ou teoria da tradução (TT)”.¹⁰ (HOLMES, 2000, p. 176).

A pesquisa básica se preocupa com a descrição dos fenômenos da tradução, bem como com o estabelecimento de princípios gerais, tanto para explicá-los como para prever esses fenômenos. Os estudos teóricos se subdividem em estudos gerais (parâmetros) e parciais (modelos), que podem restringir-se ao meio (humano, máquina, misto), à área (língua e cultura), ao nível (da oração ou do texto), ao tipo de texto ou discurso (gêneros científicos, religiosos, literários etc.), ao tempo (contemporâneos e antigos) e ao tipo de problema (problemas específicos, metáforas, nomes etc.). Quanto aos estudos descritivos, estes se concentram no estudo dos produtos (textuais), no estudo do processo (mente) e no estudo da função como resultado da tradução específica na cultura alvo (contexto).

Basicamente, a diferença entre os estudos teóricos e os descritivos é que os estudos teóricos têm como objetivo estabelecer os princípios gerais para prever e explicar os fenômenos de forma mais abstrata, e os estudos descritivos objetivam descrever os fenômenos da tradução, tendo como foco o produto, a função ou o processo. Quando orientados ao produto, abordam as traduções existentes para analisá-las, examinando o texto fonte e sua tradução ou as diversas traduções que possa ter originado; quando orientados para a função, tratam da repercussão do texto traduzido do ponto de vista de sua importância sociocultural na língua meta, e, quando orientados para o processo, tratam da investigação a partir do ocorrido na mente do tradutor no momento da tradução.

¹⁰ Todas as traduções não referenciadas são de nossa autoria. No original: The two branches of pure translation studies concerning themselves with these objectives can be designated descriptive translation studies (DTS) or translation description (TD) and theoretical translation studies (ThTS) or translation theory (TTh).

Holmes (2000) propôs também a categoria dos estudos aplicados, que abrangeriam a formação, as ferramentas auxiliares, a crítica e a política da tradução, isto é, aqueles aspectos que se referem às questões práticas da tradução, como a formação para o ensino e treinamento, as ferramentas de ajuda lexicogramatical, a aproximação da crítica com o tradutor e a situação sociocultural da tradução no âmbito da política da tradução.

A Figura 1 mostra o mapa de Holmes (2000) e as respectivas subdivisões, conforme Bartholamei e Vasconcellos (2008, p. 6):



FIGURA 1 – Mapa dos Estudos da Tradução de Holmes
Fonte: Bartholamei Jr., Vasconcellos, 2008, p. 6.

Com uma frase profética – “Deixemos que a metadiscussão comece” [*Let the meta-discussion begin*] (HOLMES, 2000, p. 183) – o autor terminou sua apresentação, em 1972, sem prever a quantidade de pesquisadores que fariam coro a essa proposta.

Entre esses pesquisadores, um trabalho consistente foi desenvolvido por Toury (1995), que aprofundou os Estudos Descritivos da Tradução – EDT, concebidos a partir da estrutura do mapa de Holmes e do conceito de polissistema de seu colega israelense Even-Zohar (2000), que adotara do formalismo russo o conceito de sistema para explicar a estrutura formada por várias camadas de elementos que se interrelacionam. Com base nessa noção sistêmica, Even-Zohar (2000) propôs a teoria dos polissistemas, que, em linhas gerais, concebe determinada cultura como um grande sistema, que por sua vez é composto internamente por vários subsistemas, em constante tensão. Os vários subsistemas, em situação periférica, competem entre si para ocupar uma posição dominante no centro. Como resultado

dessa relação dinâmica, uma tradução que é considerada periférica pode, posteriormente, assumir um *status* canônico e passar a ser vista como modelo consagrado. Nesse contínuo, os modelos vão se realocando e desalojando-se uns aos outros (EVEN-ZOHAR, 2000). Ao mostrar que os parâmetros utilizados para orientar a prática da tradução em determinada cultura eram determinados por modelos da língua meta, ambos os autores puderam prescindir da antiga discussão sobre equivalência entre o texto fonte e o texto meta e sobre a predominância do primeiro sobre o segundo.

Toury (1995) enfatizou a necessidade de desenvolver os Estudos Descritivos de Tradução (EDT), proposta que havia sido formulada por Holmes, em 1972. Porém, discordou da proposta desse autor, segundo a qual os EDTs se dividem em três áreas separadas, e propôs que fossem tratadas como *interdependentes*, embora com predomínio da função sobre o produto e sobre o processo, pois é a primeira que define as características das demais.

Conforme o autor, nenhuma ciência empírica poderia julgar-se completa e desfrutar de autonomia se não tivesse um ramo descritivo adequado. Em um modelo como o proposto por Toury (1995), os resultados devem formular previsões, as quais podem ser vistas como probabilidades de comportamentos de tradução e devem estar em condições de explicar as diferenças entre as variáveis que afetam o ato de traduzir e a tradução. O principal objetivo da formulação de Toury (1995) é desvendar as relações obtidas entre a função, o produto e o processo de tradução e, para isso, é necessário identificar o objeto de estudo – a tradução na cultura meta.

A tradução na cultura meta se contrapõe àqueles estudos orientados à cultura fonte, normalmente defensores dos proclamados direitos legítimos do texto de origem. Para Toury (1995), um texto só é considerado tradução tendo em referência a cultura meta e se ele é aceito e *assumido* como tal; corresponde ao que chamou de *tradução assumida*. Para o autor, trata-se de

qualquer texto da cultura meta em relação ao qual existem razões para que se tente postular a existência de outro texto, em outra cultura e língua, do qual presumidamente resultou por operações de transferência e ao qual está agora ligado por certas relações, algumas das quais podem ser consideradas – dentro daquela cultura – como necessárias e/ou suficientes¹¹. (TOURY, 1995, p. 35)

¹¹ No original: [...] an assumed translation would be regarded as any target-culture text for which there are reasons to tentatively posit the existence of another text, in another culture and language, from which it was presumedly derived by transfer operations and to which it is now tied by certain relationships, some of which may be regarded – within that culture – as necessary and/or sufficient.

Para Toury (1995), a atividade do traduzir deve ser abordada como ato capaz de desempenhar um significado social na comunidade que acolhe e aceita a tradução como tal: “A tradução é um tipo de atividade que, inevitavelmente, envolve pelo menos duas línguas e duas tradições culturais, ou seja, pelo menos dois conjuntos de sistemas de normas em cada nível.¹²” (TOURY, 1995, p. 56). Esses dois sistemas são, em geral, incompatíveis, e se não fosse pela capacidade reguladora das normas, as tensões entre essas duas fontes teriam que ser resolvidas de forma individual e sem nenhum critério. Porém, considerando-se que em certa cultura o comportamento da tradução tende a manifestar certas regularidades, uma das consequências é que, “mesmo não sendo capazes de explicar os desvios explicitamente, as pessoas da cultura meta podem dizer, em geral, quando um tradutor falhou em cumprir com práticas sancionadas.¹³” (TOURY, 1995, p. 56).

Algumas considerações podem ser extraídas das postulações de Toury (1995):

- ✓ que será *assumido* como tradução o texto que assim for considerado na cultura meta;
- ✓ que a aquisição de um conjunto de normas é pré-requisito para tornar-se tradutor em determinada cultura; e
- ✓ que as normas só podem ser consideradas a partir da extremidade receptora, orientadas por uma abordagem orientada à cultura meta.

O trabalho de Toury é relevante por ter retirado de foco o julgamento qualitativo da tradução. Outra consequência da proposta do autor foi que as traduções deixaram de ser consideradas como fenômenos isolados e passaram a ser vistas em relação a certos procedimentos determinados pelo sistema meta.

Desde a formulação de Holmes, em 1972, os teóricos e pesquisadores da disciplina Estudos da Tradução têm dialogado com outras áreas das ciências humanas, além da tradicional relação com a teoria literária e a filosofia. Os estudos culturais e os estudos pós-coloniais têm injetado sopro à tradução, revendo e discutindo o cânone e mostrando que a tradução é mais que interlingual, pois é também *intercultural*.

1.2 Desdobramentos do Mapa de Holmes

¹² No original: Translation is a kind of activity which inevitably involves at least two languages and two cultural traditions, i.e., at least two sets of norm-systems on each level.

¹³ No original: [...] even if they are unable to account for deviations in any explicit way, the persons-in-the-culture can often tell when a translator has failed to adhere to sanctioned practices.

1.2.1 O Mapa de Williams e Chesterman (2002)

À época da reflexão seminal de Holmes, no início dos anos 1970, os computadores não estavam disseminados nos lares e a relação entre tecnologia e tradução não era o foco das preocupações do autor. A lacuna foi percebida por Williams e Chesterman (2002), cuja importante contribuição ao desdobramento do mapa de Holmes é a sua atualização, não apenas em relação às tecnologias, mas também em relação às questões de ética na tradução e profissionalização do tradutor.

A atualização do mapeamento da área da tradução, mediante periódica revisão, contribui para a percepção que os pesquisadores têm do campo disciplinar para, se necessário for, sugerir a exclusão de subáreas ou a inclusão de outras, como o fizeram Williams e Chesterman (2002), ao perceber que determinadas áreas careciam de atualização. No trabalho denominado *O mapa [The Map]*, os autores se propuseram a atualizar o mapeamento de Holmes, inclusive inserindo várias questões, como a preocupação com o envolvimento dos agentes na tradução, fases da tradução, procedimentos de trabalho, controle de qualidade, processo de revisão, cooperação e trabalho em equipe, relação com o cliente, direitos autorais e ética na tradução. As duas últimas, a autoria e a ética, são questões que, sobretudo hoje, revelam-se essenciais dentro de um cenário intimamente relacionado à incontrolável atividade de tradução, facilitada pelo desenvolvimento e popularização das tecnologias em ambiente digital e pela proliferação de tradutores domésticos autodidatas e voluntários.

Levando em conta o cenário de três décadas que os separavam do trabalho seminal de Holmes (1972), Williams e Chesterman (2002) dividiram os estudos da tradução em 12 (doze) diferentes áreas de pesquisa, a saber: 1) Tradução e análise textual; 2) Avaliação e controle de qualidade da tradução; 3) Tradução de gêneros do discurso; 4) Tradução multimídia; 5) Tradução e tecnologia; 6) História da Tradução; 7) Tradução e Ética; 8) Terminologia e glossários; 9) Interpretação; 10) Processo tradutório; 11) Formação de tradutores; e 12) Tradução como profissão.

A Figura 2 mostra o mapa de Williams e Chesterman (2002), conforme desenho de Bartholamei e Vasconcellos (2008, p. 8):



FIGURA 2 – Áreas dos Estudos da Tradução, conforme Williams e Chesterman (2002)
 Fonte: Bartholamei Jr., Vasconcellos, 2008, p. 8.

Destacamos a área 4 – a tradução [de] multimídia, que aborda, conforme os autores, principalmente os textos falados, como programas de rádio e televisão, DVDs (*Digital Versatile Disc*), ópera e teatro, que são traduzidos por meio do *revoicing* [texto refalado], que substitui o texto original falado com uma tradução na língua meta, cujas modalidades são “[...] *voice-over*, narração, comentário livre e dublagem sincronizada.”¹⁴ (WILLIAMS; CHESTERMAN, 2002, p. 14). Chamamos a atenção para o fato de que a modalidade audiodescrição só entrou nos mapeamentos dos Estudos da Tradução após 2003, com os estudos de Gambier (2003; 2004), como *tradução audiovisual*, e com Piety (2003, 2004), como *tradução intersemiótica*; portanto, é compreensível sua ausência no mapa, apesar de sua proximidade com as atuais traduções de multimídia.

1.2.2 Pagano e Vasconcellos (2003) e as Áreas das Pesquisas nos ET entre 1980 e 1990 no Brasil

Pagano e Vasconcellos (2003), com base em um primeiro levantamento realizado por Pagano *et al.* (2001), analisaram a produção acadêmica no âmbito dos Estudos da Tradução, em nível de pós-graduação no Brasil, nas subáreas de Letras e Linguística, no período compreendido entre as décadas de 1980 e 1990. Ao final do levantamento, as autoras desenharam um mapa baseado no modelo de Holmes (1972). Entre as várias modalidades,

¹⁴ No original: [...] *voice-over*, narration, free commentary and lipsync dubbing.

incluiram a dublagem, *voice-over* e legendagem no ramo dos estudos ‘puros’, teóricos, parciais e na área restrita ao meio.

Nesse mapeamento, apresentado em 2003, ainda não consta a modalidade audiodescrição, pelos motivos que já ponderamos em relação a Williams e Chesterman (2002), ou seja, no ano de publicação do mapa de Pagano e Vasconcellos, em 2003, as pesquisas acadêmicas sobre AD em TAV sequer haviam começado – lembrando que essa modalidade foi introduzida nos Estudos da Tradução por Gambier (2003; 2004), enquanto tradução audiovisual, e por Piety (2003; 2004), enquanto tradução intersemiótica. Assim, levando em conta que Pagano e Vasconcellos (2003) elaboraram o mapa com base nas produções acadêmicas desenvolvidas no período de 1980 a 1990, conforme Pagano *et al.* (2001), a ausência de referência à AD está perfeitamente explicada, a confirmar a importância da periódica atualização da área abrangida pelos Estudos da Tradução.

1.2.3 Bartolomé e Cabrera e as Modalidades de TAV nos ET entre 1991 e 2004

Enquanto muitos estudiosos especulam sobre as primeiras traduções interlinguísticas executadas em modo escrito desde a antiguidade, a origem de outras formas de tradução é mais fácil de precisar porque se associa, em geral, a um suporte tecnológico do século XX, a exemplo das traduções intersemióticas em forma audiovisual (audiodescrição, legendagem, *voice-over*). Desde que Jakobson propôs, em 1959, a taxonomia tripartite – tradução interlinguística, tradução intralinguística e tradução intersemiótica, a tradução e a tecnologia podem ser consideradas um binômio:

Distinguimos três maneiras de interpretar um signo verbal: ele pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não-verbais. [...] 1) A tradução intralingual ou reformulação (“*rewording*”) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua. 2) A tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua. 3) A tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais¹⁵. (JAKOBSON, 2000, p. 114)

¹⁵ No original: We distinguish three ways of interpreting a verbal sign: it may be translated into other signs of the same language, into another language, or into another, nonverbal system of symbols. [...] 1. Intralingual translator or rewording is an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language. 2. Interlingual translation or translation proper is an interpretation of verbal signs by means of some other language. 3. Intersemiotic translation or transmutation is an interpretative of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems.

Para Munday (2010, p. 422), o mais importante nessa taxonomia é que Jakobson (2000) se refere a “signos” para além da palavra falada ou escrita, o que, em sua opinião, tem-se revelado valioso para a ampliação do campo dos Estudos da Tradução, que pode abarcar muitas formas de tradução intersemiótica, “[...] incluindo aquelas que se cruzam com a tradução intralinguística (por exemplo, interpretação de linguagem de sinais, audiodescrição, legendagem intralinguística) e tradução interlinguística (por exemplo, legendagem interlinguística).¹⁶

A modalidade que interessa a esta pesquisa – a audiodescrição – tem seu surgimento diretamente associado ao desenvolvimento das tecnologias dos anos 1970, 80 e 90. Na década de 90 a audiodescrição se tornou mais popular e passou a estar presente em vários países, principalmente por estar associada ao cinema e à televisão.

Em 2005, Bartolomé e Cabrera demonstraram, mediante um quadro sinótico, a evolução da tradução audiovisual a partir dos anos 1990. Os autores reproduziram a relação entre a TAV e os avanços tecnológicos no cenário compreendido entre os anos de 1991 e 2004. O quadro 2 permite não apenas visualizar o *debut* da audiodescrição nos Estudos da Tradução, como também observar o acompanhamento da evolução da própria TAV acessível dentro dos Estudos da Tradução, a partir da produção de alguns autores como Luyken (1991), Gambier (1996), Agost (1999), De Linde e Kay (1999), Chaves (2000), Díaz Cintas (2001), Chaume (2004) e Gambier (2004).

Quadro 2. Modalidades de TAV de acordo com as diferentes classificações¹⁷

Chaves (2000), Agost (1999) e Luyken (1991)	Díaz Cintas (2001), De Linde e Kay (1999) e Gambier (1996)	Chaume (2004)	Gambier (2004)
Dublagem	Dublagem	Dublagem	Dublagem

¹⁶ No original: [...] including those which cross over with intralingual translation (e.g., sign language interpreting*, audio description, intralingual subtitling*) and interlingual translation (e.g., interlingual subtitling).

¹⁷ Por questões de visualização, invertemos a ordem cronológica original, apresentada por Bartolomé e Cabrera (2005). No original: Chaume 2004 /Dubbing /Subtitling /Voice over /Half Dubbing /Simultaneous interpreting / Narration /Free commentary /Sight Translation /Animation /Multimedia Translation; Gambier 2004 /Dubbing /Intralingual subtitling /Interlingual Subtitling /Live or real-time Subtitling /Surtitling /Voice over or half dubbing /Interpreting /Free commentary /Simultaneous or Sight translation /Scenario or script translation /Audio description /Multilingual productions; Díaz Cintas 2001/De Linde and Kay 1999/Gambier 1996/ Dubbing/Subtitling/Live Subtitling/Surtitling/ Voice over/Consecutive interpreting/Simultaneous interpreting/Narration/Commentary/Multilingual broadcasting; Chaves 2000/Agost 1999/Luyken 1991/Dubbing/Subtitling/Voice over/Simultaneous interpreting/Narration (not in Agost) /Free Commentary/Multimedia translation (only in Agost).

Legendagem	Legendagem Supralegendagem	Legendagem	Legendagem intralingual Supralegendagem Legendagem interlingual Legendagem ao vivo ou em tempo real
<i>Voice - over</i>	<i>Voice - over</i>	<i>Voice - over</i> <i>Half dubbing</i>	<i>Voice - over</i> ou <i>Half-dubbing</i>
Interpretação simultânea	Interpretação consecutiva Interpretação simultânea	Interpretação simultânea	Interpretação
Narração (não em Agost)		Narração	Narração
Comentário livre	Comentário	Comentário livre	Comentário (livre)
		Tradução a vista	Tradução a vista ou simultânea
		Animação	
Tradução de multimídia (somente em Agost)		Tradução de multimídia	
			Cenário ou tradução de roteiro
			Audiodescrição
			Produções multilinguais
	Transmissão multilingual		

Fonte: Bartolomé e Cabrera (2005, p. 104).

Orero (2005) aponta 1998 como sendo o ano de entrada da acessibilidade nos Estudos da Tradução. Conforme a autora, Chas Donaldson teria apresentado, nesse ano, o tema da legendagem para surdos e ensurdecidos em um evento voltado à tradução, o congresso da European Association for Studies in Screen Translation (Esist), realizado em Berlim (Alemanha), introduzindo, assim, o tema da TAV acessível na subárea da tradução audiovisual. Em estudo sobre a evolução de determinadas modalidades nos ET, Díaz Cintas (2004) menciona que o primeiro artigo acadêmico a associar certos produtos ligados ao cinema à tradução audiovisual foi publicado na revista *Babel*, em 1960, sob o título *Cinéma et traduction* [Cinema e tradução] e que o primeiro trabalho a considerar a legendagem como tradução *Le sous-titrage des films. Sa technique. Son esthétique* [Legendagem de filmes. Sua técnica. Sua estética], de Laks (1957 *apud* DÍAZ CINTAS, 2004), levantava questões sobre certas questões de tradução.

Primeiramente, a TAV incorporou os textos de base linguística, como a dublagem e a legendagem de filmes (para videntes); posteriormente, incorporou a dublagem e a legendagem para pessoas com deficiência (TAV acessível) e, após a publicação pioneira de Gambier (2003), que introduziu a tradução da imagem para PcDVs (audiodescrição) entre as demais

modalidades de TAV acessível, revistas especializadas em tradução, como a *META*, *Quaderns*, *Translation Watch Quarterly*, *Translating Today*, *TRANS. Revista de Traductología e Linguística Antverpiensia* fizeram o mesmo, publicando trabalhos sobre audiodescrição, entre os quais o breve artigo de Benecke (2004), que pode ser considerado um precursor nessa área, pois tratou da prática de audiodescrição de filmes na Alemanha, no âmbito dos Estudos da Tradução.

1.2.4 Franco e Araújo e a TAV “Per Se”

Franco e Araújo (2011) realizaram uma reflexão bastante útil a propósito das taxonomias e respectivas terminologias utilizadas na TAV, ao longo dos anos. As autoras mencionam o trabalho de Gambier (2003), que sugeriu o termo *tradução para tela* [*screen translation*], relacionado à tradução de filmes para cinema e televisão. Porém, com o desenvolvimento da tecnologia em *video home system* (VHS), que se tornou popular após os anos 1980, a terminologia *tradução audiovisual* tornou-se corrente por ser mais abrangente e por incluir, também, as produções em videocassete com sistema VHS, destacando o caráter multissemiótico dos programas transmitidos.

Gambier (2004) chegou a propor o termo *tradução de multimídia* [*multimedia translation*], mas o abandonou, argumentando que podia gerar confusão ao permitir a inclusão de diferentes meios, gêneros e códigos, como as revistas em quadrinhos, filmes, páginas da web, jogos de computador etc.:

Tradução de Multimídia é uma união entre dublagem, legendagem, conhecimentos de programação e conhecimentos de ciência e tecnologia de tradução. Ela é usada em jogos para PCs e consoles. O tradutor terá de respeitar a dublagem e legendagem sincronizada e prestar atenção à realidade virtual visual e acústica criada no jogo¹⁸. (GAMBIER, 2004, p. 99)

Para Franco e Araújo (2011), o que determina a categoria de tradução audiovisual é a existência de um ‘sinal acústico’ e um ‘sinal visual’, independentemente de ser transmitido através de uma tela (que pode ser ao vivo ou não) ou de um palco (sempre ao vivo). Além disso, o que determina a inserção de determinadas práticas na modalidade de tradução é o fato

¹⁸ No original: Multimedia translation is a union between dubbing, subtitling, programming skills and sci-tech translation know-how. It is used in games for PCs and consoles. The translator will have to respect dubbing and subtitling synchrony and pay attention to the visual and acoustic virtual reality created in the game.

de que, efetivamente, há uma mudança de uma língua a outra, conforme Díaz Cintas (2005, p. 4 *apud* FRANCO; ARAÚJO, 2011, p. 3):

Na sua acepção primária, a TAV foi usada para encapsular práticas de tradução diferentes usadas na mídia audiovisual — cinema, televisão, VHS — nas quais há a transferência de uma língua- fonte para uma língua- meta. A dublagem e a legendagem são as mais populares na profissão e as mais conhecidas pelo público, mas há também outras tais como *voice-over*, dublagem parcial, narração e interpretação. A tradução para o espetáculo ao vivo foi adicionada a essa taxonomia num estágio posterior e foi assim que a supra-legendagem [surtitling] para a ópera e o teatro também foi incluída. A *mudança de língua* que acontece em todos esses casos foi um fator decisivo para nomear essas *práticas como tradução*. (Tradução das autoras.)

Franco e Araújo (2011) elencam o que denominam “TAV *per se*”:

- legendagem, subdividida em legendagem para ouvintes; legendagem para surdos e ensurdecidos (LSE) e legendagem eletrônica (*surtitling*); e
- revocalização, subdividida em dublagem e *voice-over* e a audiodescrição.

A Figura 3 mostra a taxonomia da TAV, adaptada de Franco e Araújo (2011):

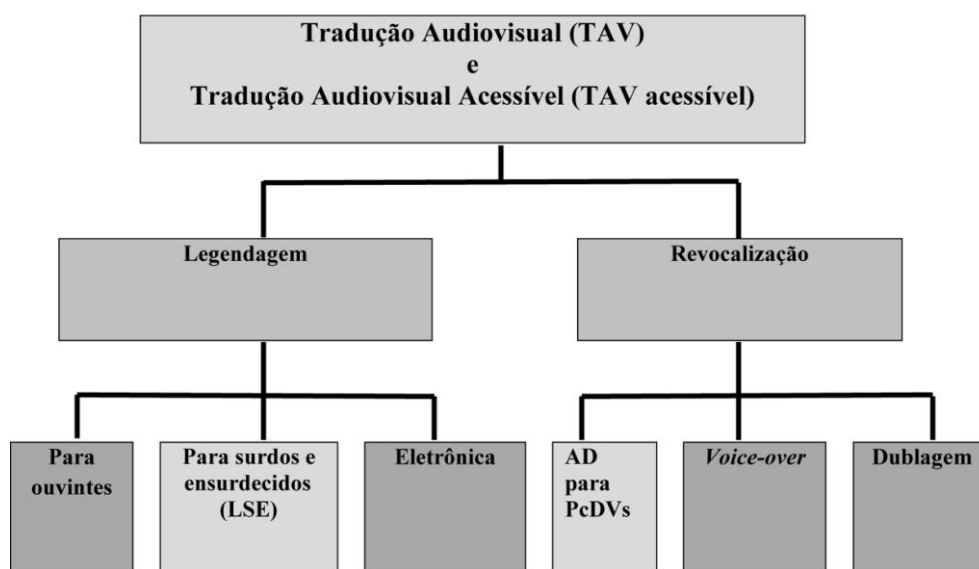


FIGURA 1 – Modalidades de TAV e TAV acessível.

Fonte: Elaborado pela autora com base em Franco e Araújo (2011).

Para os propósitos desta pesquisa, a taxonomia clara e precisa de Franco e Araújo (2011) é essencial para auxiliar-nos a compreender as modalidades de TAV e a identificar claramente quais são as modalidades de TAV acessível¹⁹.

1.3 Enquadramento da Pesquisa nos Estudos da Tradução

Conforme Díaz Cintas (2007), foi necessário superar incompreensões iniciais até que certas modalidades do que hoje denominamos TAV passassem a ser aceitas no âmbito da tradução, e um dos motivos era o fato de que essas modalidades não implicavam, necessariamente, a tradução interlingual, a exemplo da audiodescrição. Para o autor, a tradução audiovisual mantém estreita relação com a tecnologia e, como resultado, a essência da TAV “parece estar em mutação constante e [...] somos testemunhas hoje em dia do surgimento de novas práticas profissionais que, pouco a pouco, começam a ter certa visibilidade e ressonância em nossas sociedades”²⁰. (DÍAZ CINTAS, 2007, p. 8)

A propósito, a *Encyclopedia of Translation Studies* (2009) traz a seguinte definição para tradução audiovisual: “[...] tradução audiovisual é um ramo dos Estudos da Tradução que se preocupa com a transferência de textos multimodais e de multimídia para outra língua e/ou cultura [...]” (PÉREZ GONZÁLEZ, 2009, p. 13.)²¹. Sua produção e interpretação se baseiam na implantação combinada de uma gama de modos semióticos, entre os quais se incluem a língua, a música, a imagem e a cor.

Dessa forma, feita a breve apresentação da subárea da tradução audiovisual no campo disciplinar dos Estudos da Tradução (ET) e conforme os mapeamentos anteriormente expostos, podemos situar esta pesquisa em relação à sua afiliação nos ET, da seguinte forma (Quadro 3):

Quadro 3. Enquadramento da pesquisa nos Estudos da Tradução

Cf. Holmes (1972)	Cf. Toury (1995)	Cf. Williams e Chesterman (2002)	Cf. Franco e Araújo (2005; 2011)
Estudos Descritivos	Estudos Descritivos	Tradução de multimídia [audiovisual]	Tradução audiovisual [intersemiótica]

Fonte: Elaborado pela autora.

¹⁹ Adotamos a terminologia “acessível”, como parte do grupo nominal, conforme trabalhos anteriores de Jiménez Hurtado e Seibel (2007).

²⁰ No original: [...] parece estar en mutación constante y [...] somos testigos hoy día del surgimiento de nuevas prácticas profesionales que poco a poco empiezan a tener una cierta visibilidad y resonancia en nuestras sociedades.

²¹ No original: [...] Audiovisual translation is a branch of translation studies concerned with the transfer of multimodal and multimedial texts into another language and/or culture [...].

Nesta pesquisa, situamo-nos no âmbito dos Estudos Descritivos da Tradução conforme Holmes (2000) e Toury (1995), pois entendemos que, na cultura meta, as ADs são assumidas como tradução intersemiótica na forma audiovisual. Quanto a Williams e Chesterman (2002), são importantes para o enquadramento da pesquisa nos Estudos da Tradução; embora esses autores não tenham, à época, incluído a audiodescrição como TAV n’*O Mapa*, Williams e Chesterman (2002) contribuíram com a expansão do campo ao abordar áreas como a tradução associada à tecnologia [de multimídia]. Por fim, desde o trabalho *pioneiro* de Franco e Araújo (2005), no âmbito dos Estudos da Tradução, as modalidades de TAV acessível passaram a ser objeto de estudos acadêmicos nos ET no Brasil, em que pese a instabilidade terminológica apontada pelas autoras (FRANCO; ARAÚJO, 2011).

1.4 A Audiodescrição: Estado da Arte nos Estudos da Tradução

Conforme exposto na seção anterior, a tradução audiovisual englobou, inicialmente, a dublagem em filmes estrangeiros, a legendagem interlingual em filmes e documentários estrangeiros e o *voice-over* [voz sobreposta], modalidade normalmente utilizada em entrevistas e documentários estrangeiros. Porém, desde a década de 1970, a popularização de aparelhos de televisão em ambiente doméstico e a onipresença de textos com suporte em tela em ambientes de trabalho, além da entrada de novas manifestações textuais multimodais, como jogos para crianças e adultos em brinquedos eletrônicos (videogames) e computadores de mesa, tornaram fundamental a expansão dos limites da área da tradução audiovisual voltada a videntes e ouvintes, para dar cabida à presença de um público tradicionalmente ignorado no mercado das produções de áudio e vídeo – as pessoas com deficiência visual e auditiva. Esta última, porém, não é contemplada nesta pesquisa, razão pela qual a próxima subseção apresenta, em breves linhas, o surgimento da tradução audiovisual acessível para pessoas com deficiência visual – a audiodescrição.

1.4.1 O Surgimento da AD: dos EUA para o Mundo

Conforme Franco e Silva (2010), a AD nasceu associada à tecnologia e já inserida em âmbito acadêmico, diferentemente do percurso das outras modalidades de TAV. Em 1975, como resultado de sua dissertação de mestrado, intitulada *The Autobiography of Miss Jane Pittman: An All-Audio Adaptation of the Teleplay for the Blind and Visually Handicapped*,

Film and Communication [A autobiografia da senhorita Jane Pittman: uma audioadaptação da peça teatral para cegos e deficientes visuais, filme e comunicação], Gregory Frazier apresentou um pequeno exemplo de audiodescrição.

Na primeira formatação do que viria a intitular-se “audiodescrição” Gregory Frasier²², professor da Universidade de São Francisco, na Califórnia (Estados Unidos), contou que, certo dia, enquanto assistia a um filme na televisão em companhia de um amigo cego, notou que seu amigo necessitaria da sua ajuda visual para conhecer certos pormenores informados unicamente pelo canal visual. Assim, durante o desenvolvimento do filme, Frasier passou a inserir rápidas descrições de elementos visuais que ele considerava essenciais para o acompanhamento da narrativa. Dessa forma, da experiência compartilhada surgiu-lhe a ideia de auxiliar outras pessoas com deficiência visual, a fim de que elas pudessem acompanhar e desfrutar da programação televisiva. Do ponto de vista tecnológico, a ideia de Frasier era bastante simples e consistia em adicionar uma voz gravada a um suporte de áudio entre os espaços disponíveis entre os diálogos, otimizando as tecnologias já existentes à época. Em sua dissertação, Frasier inseriu apenas 34 fragmentos descritivos da peça teatral para televisão. Conforme Piety (2003, p. 71), “[...] ele [Frasier] descreveu de que modo as inserções forneceriam informações essenciais, sobretudo no início das cenas”²³.

Apesar de a apresentação de Frasier ter ocorrido em 1975, o *debut* da AD como atividade de acessibilidade e inclusão de pessoas com deficiência visual só veio a ocorrer na década de 1980, graças ao trabalho pioneiro desenvolvido pelo casal Margareth e Cody Pfanstiehl, conforme Franco e Silva (2010). Na ocasião, ambos trabalhavam voluntariamente junto à Rádio Metropolitana de Washington (Estados Unidos), em uma programação para cegos, adaptando e lendo textos que, originalmente, apresentavam-se carregados de imagens visuais, como os jornais e as revistas. Margareth, que perdera progressivamente a visão, havia desenvolvido uma técnica diferenciada em seu programa radiofônico, mediante a informação da descrição verbal das imagens, modalidade que ela própria denominou *audiodescrição*. O êxito da experiência no programa radiofônico motivou que, em 1981, Margareth fosse procurada por um funcionário do Arena Stage Theater, que a convidou a tornar acessíveis suas performances aos deficientes visuais. Desde então, o casal Pfanstiehl, junto a outros voluntários, ajudou descritores de várias partes do mundo a desenvolver audiodescrições para

²² O pioneirismo de Frasier está devidamente documentado; entretanto, conforme Snyder (2004), a ideia teria nascido com Chet Avery, em 1964. Avery era deficiente visual e, ao ter conhecimento de um serviço especial de legendagem para surdos, teria sugerido que se fizesse um serviço de acessibilidade visual para os cegos.

²³No original: [...] he described how the insertions would provide essential information, mostly at the beginnings of scenes.

atividades culturais e de entretenimento como rádio, televisão, cinemas, teatros e óperas, além de museus e parques nacionais.

Franco e Silva (2010) traçam a trajetória da AD, que, já em 1982, era aplicada à série televisiva *American Playhouse*. As imagens transmitidas pela Public Broadcasting Service eram audiodescritas via estação local de rádio combinando áudio e vídeo, simultaneamente, o que tornava as imagens acessíveis às pessoas com deficiência visual e também aos videntes, que podiam ouvir a programação.

Fora do espaço norte-americano, a AD iniciou-se profissionalmente a partir de 1988, em Windsor, na Inglaterra, durante a apresentação da peça *Stepping Out* no Theatre Royal. Atualmente, a maior instituição de apoio aos cegos na Inglaterra é o Royal National Institute of Blind People (RNIB), instituição responsável pela posição destacada do país no ranking de oferta de produtos acessíveis às pessoas com deficiência visual na Europa. Ainda conforme Franco e Silva (2010), países como a Espanha e a França seguiram os passos ingleses; em 1987, a Organización Nacional de Ciegos (ONCE) apresentou o filme *O último tango em Paris* audiodescrito e, na França, o recurso foi divulgado no Festival de Cannes, em 1989.

Gradativamente, o recurso passou a ser aplicado em cinemas e televisões de vários países, inclusive no Brasil. No cenário brasileiro, enquanto atividade inclusiva, a audiodescrição tem como marco o festival temático Assim Vivemos: Festival Internacional de Filmes sobre Deficiência²⁴, em 2003. Porém, comercialmente, foi o filme *Irmãos de fé* (2005) que tornou a acessibilidade mais visível, dado que foi o primeiro filme produzido com acessibilidade total, isto é, desde a sua concepção, conforme preconiza o Desenho Universal²⁵. Em 2008, o filme *Ensaio sobre a cegueira*, baseado na obra homônima de José Saramago (1995), circulou nos pontos de venda e locação comercial com a versão especial audiodescrita.

O mapeamento elaborado por Franco e Silva (2010) apresenta as primeiras manifestações de ADs em exhibições cinematográficas e teatrais brasileiras, a exemplo do Festival de Cinema de Gramado, em 2007, e da apresentação da peça *Andaime*, no mesmo ano. Em 2008, o espetáculo de dança *Três audíveis* foi apresentado em Salvador (2008) e, em

²⁴ O Festival inclusivo Assim Vivemos está em sua 6ª edição (2003, 2005, 2007, 2009, 2011 e 2013). Tem a coordenação de Lara Pozzobon, doutora em Literatura Comparada e uma das pioneiras em acessibilidade cultural. O Festival recebe filmes de vários países, com todos os recursos de acessibilidade: audiodescrição, catálogos em Braille, legendas Closed Caption e interpretação em Libras, e aborda temáticas em que pessoas com deficiência são as protagonistas.

²⁵ Desenho Universal (Design Total ou Design Inclusivo) foca no desenho de serviços, ambientes e produtos com vistas à usabilidade pelo maior número de pessoas, independentemente da idade, habilidade ou situação. A importância do desenho universal tem sido reconhecida por governos, empresários e indústrias porque ele está diretamente relacionado ao conceito de sociedade inclusiva e de direito para todos.

2009, em Curitiba; nesse mesmo ano, a primeira ópera audiodescrita, *Sansão e Dalila*, foi atração no XIII Festival Amazonas de Ópera.

Sobre o início da AD no Brasil, Machado (2013) menciona o ano de 2000. Em entrevista ao blog *Arte, cultura e deficiência visual*, na seção *Audiodescritor em foco – entrevista com Bell Machado*, a audiodescritora conta que naquele ano fora convidada pela então coordenadora técnica do Centro Cultural Louis Braille, de Campinas, Eduarda Leme, a fazer o Cinema Narrado, *narração* de filmes para pessoas com deficiência visual, atividade que já era desenvolvida nesse centro desde 1999:

[...] A formação desse novo público espectador de cinema foi um grande desafio, pois, na época, (2000 a 2004), muitos usuários do Centro Cultural Braille não tinham o hábito de assistir a filmes – nem mesmo na televisão – e, assim sendo, não queriam participar das sessões de audiodescrição. Com o tempo isso mudou. A maneira pela qual os filmes foram sendo apresentados, *narrados*, (como se dizia na época) e debatidos foi um fator determinante, tanto para desmistificar a ideia de que filmes não são para as pessoas com deficiência visual, quanto para despertar nessas pessoas o interesse e a adesão às atividades. (ENTREVISTA, 28.04.2013)²⁶

A dar como válida a informação da audiodescritora, de que o início da AD fílmica teria acontecido no ano 2000, a data indica um atraso de mais de dez anos dessa atividade no Brasil em relação a países como Espanha e Estados Unidos.

Dado que este trabalho focaliza a audiodescrição no âmbito dos Estudos da Tradução, a referência cronológica nos auxilia a comparar o desenvolvimento da AD em vários países. É nesse sentido que a próxima subseção vai tratar das publicações iniciais que passaram a abordar a AD no âmbito acadêmico dos Estudos da Tradução.

1.4.2 Publicações sobre Audiodescrição no Âmbito dos Estudos da Tradução

Desde as primeiras e tímidas notas sobre a audiodescrição no âmbito dos Estudos da Tradução, com Gambier (2003; 2004) e Benecke (2003; 2004), os trabalhos acadêmicos e os eventos se multiplicaram: em 2007, por exemplo, a reflexão acadêmica foi especialmente profícua, com vários trabalhos publicados. A revista *Translation Watch Quarterly* (2007), particularmente o trabalho de Fuertes e Martínez (2007), abordou as normas espanholas em

²⁶ Disponível em: <http://arteficienciavisual.blogspot.com.br/2013/04/audiodescritor-em-foco-entrevista-com.html>. Acessado em 12. dez. 2013.

AD, em especial a norma UNE 153020²⁷, nascida como consequência de normalizar os trabalhos em AD.

No mesmo ano, foi lançado o livro *Traducción y accesibilidad: subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos – nuevas modalidades de traducción audiovisual* (JIMÉNEZ HURTADO, 2007), em que se publicaram 16 capítulos sobre TAV acessível, dos quais 14 trabalhos versaram sobre a audiodescrição.

Ainda em 2007, outra publicação relevante, o livro *Accesibilidad a los medios audiovisuales para personas con discapacidad* (DELGADO; MEZCUA, 2007) reuniu as contribuições apresentadas pelos participantes do I Congresso Amadis (Espanha, 2006) e incluiu trabalhos sobre acessibilidade aos meios audiovisuais como legendagem para pessoas com deficiência auditiva, audiodescrição e acessibilidade na web.

A versão de 2008 do livro intitulado *Accesibilidad a los medios audiovisuales para personas con discapacidad* (DOMÍNGUEZ; JIMÉNEZ HURTADO, 2008), relativo ao II Congresso realizado na Espanha, em 2007, apresentou, entre outros trabalhos, uma pesquisa sobre as preferências em audiodescrição, incluindo o público vidente e o público de PcDVs, além de abordar um tema de natureza comercial, que diz respeito à produção de ADs mediante o trabalho colaborativo, em âmbito virtual, como forma de otimizar a produção e reduzir custos.

Em 2009, o livro *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen* (DÍAZ CINTAS, ANDERMAN, 2009) trouxe, entre muitos, um artigo relacionado às ADs de obras de arte e ADs no teatro (HOLLAND, 2009). O autor, cujo trabalho é parte do referencial teórico desta pesquisa, relatou três estudos de caso realizados no contexto do projeto *Talking Images*, com o objetivo de examinar a recepção de ADs de pinturas artísticas, uma AD “interpretativa” e as outras ADs menos interpretativas.

Entre 2009 e 2010, foram publicados mais dois trabalhos essenciais para a tradução audiovisual: *New Trends in Audiovisual Translation* (DIAZ CINTAS, 2009), que, no entanto, não incluiu trabalhos sobre audiodescrição; e *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility* (DIAZ CINTAS; MATAMALA; NEVES, 2010), que, entre outros tipos de TAV, inclui os trabalhos de Posadas (2010) sobre a AD como processo tradutório complexo e López (2010) sobre os benefícios da AD para crianças cegas.

As edições do congresso internacional *Media for All*²⁸ têm contribuído para fomentar as pesquisas em comunicação e acessibilidade. A publicação dos trabalhos relativos à

²⁷ A Norma UNE 153020 especifica os requisitos que devem ser cumpridos nos roteiros de audiodescrição para televisão. É um documento bastante controverso, conforme discussão apontada no Relatório ADLAB 2012.

primeira edição do evento, em 2005, vem contribuindo para estimular internacionalmente as discussões sobre as políticas públicas e privadas acerca da acessibilidade e para dar visibilidade à questão da acessibilidade e da inclusão social (CINTAS; ORERO; REMAEL, 2007).

A partir dos temas apresentados nas cinco edições do *Media for All* (2005, 2007, 2009, 2011 e 2013), é possível fazer um inventário das questões que envolvem a tradução audiovisual, sobretudo em relação à audiodescrição, como segue: avaliação sobre a prática profissional; formação e treinamento para domínios específicos e ferramentas de auxílio ao tradutor; estado das pesquisas acadêmicas; relação com mercado e globalização; questões culturais em tradução audiovisual; questões sobre inovação tecnológica e tradução audiovisual; ensino e TAV como ferramenta para aquisição de idiomas; relações interdisciplinares e enfoques (cognitivo, psicológico, linguístico, análise do discurso, estudos culturais e estudos fílmicos), pesquisas de recepção; censura e manipulação da tradução audiovisual.

Em 2012, foi publicado o mais abrangente estudo sobre o estado da arte da audiodescrição na Europa. O Relatório ADLAB (TAYLOR, 2012) revelou pelo menos dois dados interessantes: 1) o predomínio das empresas comerciais²⁹ na execução de ADs e seus *guidelines* para o treinamento de audiodescritores; e 2) o papel das diretrizes (ou normas técnicas) como base “teórica” na formação superior de audiodescritores³⁰. Esses dados destacam o (ainda) tímido papel das universidades, assunto que merece mais reflexão e que o relatório apenas constata. O estudo aborda também, embora de modo panorâmico, as pesquisas fora do espaço europeu, incluindo Estados Unidos e Brasil, com especial referência aos trabalhos desenvolvidos pelas pesquisadoras e professoras universitárias, Dra. Eliana

²⁸ Sem intenção de esgotar a lista de congressos, mencionamos entre os mais importantes: *In So Many Words – Language Transfer on the Screen* (Londres, 2004) e *La Traduction Audiovisuelle: Approches Multidisciplinaires* (Montpellier, 2008).

²⁹ A lista de instituições que desenvolvem seus próprios *guidelines* é muito grande, e não é escopo da pesquisa rastrear todas elas, de forma que apenas estão listadas algumas entre as empresas mais representativas. Muitas elaboram suas próprias diretrizes sem que se percebam diferenças significativas entre elas: AudioVision Inc., Descriptive Video Works, Media Access Group (WGBH), Metropolitan Washington Ear, Mind’s Eye Audio Production, Narrative Television Network, entre as mais representativas nos Estados Unidos e, no âmbito europeu, destacam-se London Beyond Sight, BBC Audiodescription, TIWO Television in Words Audiodescription e ITC, na Inglaterra; Deutsche Horfilm GmbH e Bayerischer Rundfunk, na Alemanha e Aristia, CESyA e ONCE, na Espanha.

³⁰ No Brasil não há uma norma para a elaboração de audiodescrições, e o tema está em fase de discussão com o grupo responsável pelas normas técnicas, a ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas). Costa (2012) compara as normas existentes nos Estados Unidos e na Europa e reflete sobre a normatização da AD no Brasil com ênfase no tema da interpretação, que, conforme a autora, “é polêmico tanto entre os pesquisadores quanto entre profissionais da área”.

Franco (Universidade Federal da Bahia) e Dra. Vera Lúcia Santiago Araújo (Universidade Estadual do Ceará).

No Brasil, as pesquisas acadêmicas em TAV acessível, tanto em AD como em LSE, estão associadas aos nomes de duas pioneiras, Profa. Dra. Eliana Franco e Profa. Dra. Vera Santiago. O *debut* da audiodescrição no âmbito dos Estudos da Tradução no Brasil, enquanto pesquisa acadêmica, tem como marco o trabalho da Profa. Dra. Eliana Franco, fundadora do Grupo Tram (Tradução e Mídia), registrado na Universidade Federal da Bahia e CNPq, em 2004, para investigar a audiodescrição, entre outras modalidades. Em 2005, o grupo passou a chamar-se Tramadam³¹ e atuou em parceria com a Profa. Dra. Vera Lúcia Santiago Araújo, fundadora do Grupo Lead (Legendagem e Audiodescrição), em atuação na Uece, e no Grupo Tradução e Semiótica, fundado em 2006 e com registro no CNPq³², além de outros grupos com focos específicos.

Entre os primeiros artigos no Brasil a tratar da audiodescrição – no âmbito dos Estudos da Tradução –, que seja do nosso conhecimento, podemos mencionar os trabalhos de Franco e Araújo (2005), Franco (2006; 2007) e o livro *Novos rumos sobre a audiodescrição no Brasil* (ARAÚJO; ADERALDO, 2013), resultado do projeto Procad 008/2007. O livro é a primeira publicação sobre a pesquisa em audiodescrição no âmbito acadêmico dos ET, com trabalhos de pesquisadores de várias universidades.

Consideramos importante mencionar³³ outros livros especificamente orientados à audiodescrição, embora não estejam vinculados aos Estudos da Tradução. São eles: *Audiodescrição: transformando imagens em palavras* (MOTTA; ROMEU FILHO, 2010), *Diagnóstico de comunicação para a mobilização social: promover autonomia por meio da audiodescrição* (MAYER; GUIMARÃES, 2011) e *Educação e cultura audiovisual: ressonâncias* (RODRIGUES *et al.*, 2012). Além desses livros, é importante destacar a *Revista Brasileira de Tradução Visual*³⁴, que desde 2009 publica artigos, resenhas e audiodescrições.

³¹ Informação disponível no diretório do Conselho Nacional de Pesquisas (CNPq): <<http://plsq11.cnpq.br/buscaoperacional/detalhegrupo.jsp?grupo=0291801FNW8HPY>>

³² Informação disponível no diretório do CNPq: <<http://plsq11.cnpq.br/buscaoperacional/detalhegrupo.jsp?grupo=0040801JT4ELV7>>

³³ Os blogs da comunidade de PcDVs também são boas fontes de atualização, pois objetivam manter os interessados informados sobre questões de interesse legal, além de informações sobre eventos de cultura e lazer: Ver com palavras <<http://www.vercompalavras.com.br/artigos>>; Blog da Audiodescrição <<http://www.blogdaaudiodescricao.com.br>>; Blog Acessibilidade em ambientes culturais <<http://acessibiliddecultural.wordpress.com>>; Blog Conduzindo Acessibilidade Audiovisual <leaduece.blogspot.com>. Para não fazer injustiça com os demais blogs não mencionados, sugerimos a busca no site Google com os termos-chave acessibilidade + blog + audiodescrição.

³⁴ Até a finalização deste trabalho, a RBTV já havia editado 15 volumes. Disponível em <<http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/issue/archive>>

No exterior, entre os poucos trabalhos sobre artes visuais e audiodescrição, destacamos os estudos de Axel *et al.* (1996) e Axel e Levent (2003) e, com relação aos Estudos da Tradução, destacamos as pesquisas de De Coster e Mühleis (2007), Holland (2009) e Neves (2012). Entre esses trabalhos, De Coster e Mühleis (2007) e Holland (2009) são parte de nosso referencial teórico, a ser apresentado no próximo capítulo.

1.4.3 Pesquisas Acadêmicas em AD no Brasil no âmbito dos Estudos da Tradução

Conforme mapeamento de Franco e Silva (2010, p. 28), no âmbito da tradução audiovisual, a produção acadêmica tem sido liderada pela pesquisa em pós-graduação em Linguística Aplicada da Universidade Estadual do Ceará e Universidade Federal da Bahia, em estreita ligação com os grupos de pós-graduação em Estudos Linguísticos, na área dos Estudos de Tradução, da Universidade Federal de Minas Gerais. Além das pesquisas desenvolvidas na área de Linguística Aplicada e Estudos Linguísticos, consideramos importante destacar o trabalho, também pioneiro, do Dr. Francisco Lima, da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), ligado à área de Educação.

Uma pesquisa recente com as palavras-chave *audiodescrição*, *áudio-descrição* e *áudio descrição*, no portal de periódicos e teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes, site oficial de busca da produção acadêmica nacional e internacional, revelou que, nas pesquisas relacionadas aos Estudos da Tradução³⁵, campo que abriga esta tese, predominam os trabalhos relacionados às ADs em filmes e peças teatrais³⁶, com apenas uma pesquisa (OLIVEIRA JR., 2011), que trata da AD de obras estáticas, mais especificamente pinturas artísticas.

A escassa presença de trabalhos acadêmicos relacionados à audiodescrição em imagens estáticas – no âmbito dos Estudos da Tradução, no Brasil e no exterior –, constitui o grande desafio nesta pesquisa, que se vê privada de reflexões teóricas e experiências, ao contrário do que ocorre com as imagens em movimento, sobretudo os trabalhos relacionados à AD fílmica. Essa escassez confirma, então, a relevância deste trabalho, dado que as imagens

³⁵ Além das pesquisas na área de Letras/Estudos Linguísticos e Linguística Aplicada, há trabalhos de dissertação sobre AD em outras áreas do conhecimento, como Ciência da Informação e Educação, que, entretanto, não consultamos para este estudo, apenas apontamos, dado que nossa área de concentração é Estudos da Tradução.

³⁶ A dissertação de mestrado de Juarez Nunes de Oliveira Jr. se intitula *Ouvindo imagens: a audiodescrição de obras de Aldemir Martins*, e pode ser consultada em <<http://www.uece.br/posla/dmdocuments/JuarezNunesdeOliveiraJ%3BAior>>

estáticas, artísticas ou não, permeiam o cotidiano de todas as pessoas, e das PcDVs, inclusive, no trabalho, no lazer e na educação.

CAPÍTULO 2

DO REFERENCIAL TEÓRICO

Este capítulo se divide em três seções. A primeira seção toma como referência as propostas em *tradução intersensorial*³⁷ desenvolvidas a partir das experiências em AD de obras de artes visuais, conforme De Coster e Mühleis (2007) e Holland (2009). A segunda seção apresenta os trabalhos de Magalhães e Araújo (2012) e de Oliveira Jr. (2011), pesquisas acadêmicas pioneiras em propor a interface entre TAV e semiótica social multimodal. Magalhães e Araújo (2012) e Oliveira Jr. (2011) relacionaram os procedimentos propostos por De Coster e Mühleis (2007) e Holland (2009), no âmbito da TAV, aos modelos sistêmico-funcionais de O’Toole (1994) e de Kress e van Leeuwen (1996), com a finalidade de elaborar proposta de “modelo brasileiro de elaboração de audiodescrição”, no âmbito do Projeto de Cooperação Acadêmica – Procad 008/2007, celebrado entre a Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG e Universidade Estadual do Ceará – Uece. Finalizando esta seção, incluímos um trabalho oriundo do Procad (PRAXEDES FILHO; MAGALHÃES, 2013), que aplica a teoria da Avaliatividade às análises de textos audiodescritivos de pinturas artísticas. Apesar de esse trabalho não subsidiar a tese, achamos relevante incluí-lo, porque, também, utiliza uma teoria advinda da Linguística Sistêmico-Funcional, a teoria da Avaliatividade, para questionar a corrente orientação à linguagem ‘neutra’ nas audiodescrições.

A terceira seção apresenta detalhadamente o modelo semiótico sistêmico-funcional de O’Toole (1995; 2011) no âmbito da semiótica social multimodal. Conforme o autor, o modelo foi formulado especialmente para orientar (videntes) estudantes, leigos e demais amantes de obras de artes visuais, carentes de uma ferramenta prática e replicável que lhes permitisse fruir³⁸ da obra sem depender do discurso das autoridades como historiadores e críticos de arte.

³⁷ O termo *intersensorial* remete ao envolvimento simultâneo de mais de um sentido humano, a partir da visão. Para os autores De Coster e Mühleis (2007), a visão não é um sentido independente, e sua ausência, no caso das pessoas com deficiência visual, pode ser compensada com a tradução das imagens pelo sentido do tato. Holland (2009) vai além da sensação tátil e estende o sentido da visão às relações simultâneas com outros sentidos, para informar as impressões hápticas e as sensações térmicas, conforme exploramos nas próximas subseções.

³⁸ Fruir tem como substantivo a fruição, termo que, conforme o *Dicionário Aurélio*, tem origem no étimo latino *fruitione*, que significa “ação ou o efeito de fruir; gozo, posse, usufruto” (FERREIRA, 1998). Cada um desses verbos reforça o campo semântico do termo em questão: “1) estar na posse de; possuir; 2) usufruir; 3) tirar de (uma coisa) todo o proveito, todas as vantagens possíveis, e, sobretudo, perceber os frutos e rendimentos dela; 4) gozar, desfrutar”. Para os efeitos deste trabalho, a fruição está mais próxima da acepção 4, relativa ao “gozo”, do que das demais acepções, que soam mais pragmáticas e voltadas a tirar vantagens de algo e de seus frutos. Assim, quando abandonamos a acepção relativa à posse, sobressai a acepção relativa ao gozo como uma experiência afetiva que vincula o fruidor a seu objeto, o experienciador da obra de arte, vidente ou não vidente.

2.1 Tradução Audiovisual Acessível /Audiodescrição

2.1.1 A AD segundo De Coster e Mühleis (2007): Tradução Intersensorial

Em 2002, os pesquisadores belgas De Coster e Mühleis participaram de um projeto desenvolvido no âmbito do Royal Museums of Fine Arts, com o objetivo de desenvolver reflexões sobre o acesso às obras de arte por pessoas com níveis variados de deficiência visual. Para essas pessoas, a forma mais óbvia de acesso ao conhecimento de um objeto bidimensional ou tridimensional é o tato; entretanto, quando visitam determinados espaços culturais, como museus e galerias de arte, elas têm poucas oportunidades de tocar as obras porque, em geral, regras de conservação restringem a permissão ao toque nas obras; além disso, certas estratégias de exibição dificultam o acesso à experiência tátil. Para proporcionar a fruição da arte, os autores sugerem que todas as informações visuais – formas, cores, tamanhos etc. sejam traduzidas em palavras, incluindo as respostas às percepções sensoriais dos audiodescritores, provocadas pela mediação visual dos objetos. De Coster e Mühleis (2007), pioneiros na abordagem da AD em uma perspectiva de tradução intersensorial³⁹, enfatizam a complexidade desse tipo de tradução e propõem que sejam observados determinados procedimentos metodológicos na descrição da imagem. Os autores orientam o comportamento dos tradutores audiovisuais diante de obras de maior complexidade visual; por exemplo, as imagens que, na percepção do audiodescritor, não estiverem iconicamente claras, devem ser descritas mantendo o nível de incerteza, pois ao audiodescritor não compete solucionar a ambiguidade visual. Desse modo, sugerem que primeiramente sejam descritos os elementos narrativos de *menor* intensidade visual (ou *mais claros*), e em seguida os elementos de *maior* intensidade visual (ou *menos claros*):

Em primeiro lugar, defina uma estrutura geométrica como um marco de referência, e então retorne a essa estrutura mais tarde, na descrição, isto é, descreva a pintura em relação a ela [a estrutura geométrica]. *Em seguida*, descreva os sinais que são claros ou relativamente claros, antes de abordar os sinais ambíguos, se isso for possível, em relação à pintura escolhida⁴⁰. (DE COSTER; MÜHLEIS, 2007, p. 193. Grifos nossos.)

³⁹ O trabalho de De Coster e Mühleis (2007) denota aproximação com o trabalho de Axel e Levent (2003) voltado à audiodescrição. O trabalho interdisciplinar dos últimos não aborda, entretanto, a AD no âmbito dos Estudos da Tradução.

⁴⁰ No original: First, establish a geometrical structure as a frame of reference, and then refer back to this structure later on in the description, i.e. describe the painting in relation to it. Next, proceed to describe the signs that are clear or relatively unambiguous before tackling the ambivalent signs, if this is possible given the picture chosen.

O que os autores chamam de signos claros e signos ambíguos são conceitos essenciais dentro desse modelo proposto. A identificação de maior clareza ou de maior ambiguidade visa a auxiliar o tradutor audiovisual a definir a *intensidade visual* e a *narrativa* da imagem: “Essa intensidade visual é definida pelas características sensoriais dos objetos, enquanto que a narrativa abarca todos os aspectos que podem, possivelmente, ser traduzidos em palavras.”⁴¹ (DE COSTER; MÜHLEIS, 2007, p. 192)

Conceitualmente, para os autores, os *signos claros* se referem às partes de informações identificáveis captadas diretamente pelo canal visual e traduzíveis em palavras; são, portanto, opostos aos *signos ambíguos*⁴², que, embora estejam visíveis na obra, não fornecem informação representacional imediata, isto é, não podem ser traduzidas imediatamente em palavras.

Para ilustrar o conceito sobre signos claros e ambíguos, os autores mencionam um desenho clássico, a “cabeça C-P”, de Jastrow (1899), desenho que mostra a cabeça de um animal que tanto pode ser vista como parte de um coelho quanto como parte de um pato. A opção por um ou outro depende da direção do olhar do espectador, pois quando o olhar focaliza o lado esquerdo do desenho, a imagem apresenta algumas características comuns a um pato; porém, se o foco visual recai sobre o lado direito, são reconhecíveis certas características de um coelho (Figura 4). Nesse caso, De Coster e Mühleis (2007) advertem que o audiodescritor *não deve* oferecer solução ao enigma e *deve* buscar apoio em outros campos sensoriais, como a audição, o tato etc.



FIGURA 4 – O *Coelho-Pato*, de Jastrow⁴³
Fonte: Wikipedia⁴⁴

⁴¹ No original: This visual intensity is defined by the sensual characters of the objects, while the narratives cover all aspects which can possibly be translated into words.

⁴² Embora De Coster e Mühleis façam uso indiscriminado dos termos *ambiguous* e *ambivalent*, adotamos o termo *ambíguo* porque, dada a polissemia da obra de arte, é o termo que melhor se adapta. Segundo o *Dicionário Aurélio* (FERREIRA, 1998), “ambivalente”, conforme acepção n. 2, é aquilo que “tem dois valores diferentes”, enquanto que “ambíguo” se refere àquilo que tem “mais de um sentido; anfíbológico”, ou que é “duvidoso, incerto”.

⁴³ O *Coelho-Pato* é um desenho que foi descoberto e explorado pelo psicólogo Joseph Jastrow, em 1899, para demonstrar que a percepção visual é resultado de complexas atividades mentais e não apenas resultado do sentido visual. O desenho havia aparecido na seção de humor da revista *Fliegende Blätter*, em 23 de outubro de 1892. As inscrições “Welche Thiere gleichen einander am meisten?” e “Kaninchen und Ente” podem ser traduzidas, respectivamente por “Quais animais são mais semelhantes entre si?” e “Coelho e Pato”.

⁴⁴ Disponível em <http://en.wikipedia.org/wiki/Rabbit%E2%80%93duck_illusion> Acessado em 02 fev.2010.

Como procedimento geral, os autores orientam o audiodescritor a distinguir inicialmente uma referência composicional (linha, ponto ou forma geométrica) e tomá-la como referência durante a descrição. O próximo passo sugerido, conforme os autores, é a identificação da *intensidade visual*, fraca ou forte, conforme mostra o Quadro 4:

Quadro 4. Intensidade visual e sua relação com a AD

Intensidade visual	Fraca (menor intensidade)	Forte (maior intensidade)
Significado	Signos “claros”	Signos “ambíguos”
Implicação para a AD	Imediatamente traduzíveis em palavras	Difícilmente traduzíveis em palavras

Fonte: Elaborado pela autora com base em De Coster e Mühleis (2007).

Os autores demonstram a proposta de descrição em relação ao quadro de Magritte (Figura 5):

A pintura de Magritte é baseada em uma *forma geométrica* extremamente clara: na parte inferior da pintura – não muito maior que 20 cm acima da borda inferior – um pequeno *muro de pedras*⁴⁵ perfeitamente horizontal é mostrado. Nesse muro, exatamente no meio dele, há um *ninho* que contém três ovos. Se você imaginar uma linha vertical no meio da pintura e se mover para cima a partir do ninho, então, sobre esta linha, ao longe, onde as *montanhas* são representadas, pode-se ver uma *cabeça*; no céu, a *lua* para como uma meia circunferência, a exemplo da meia circunferência que podemos fazer com a mão direita⁴⁶. (DE COSTER; MÜHLEIS, 2007, p. 193-194. Grifos nossos.)



FIGURA 5 – *Le domaine d'Arnheim* (Magritte, guache, 1962). Musée Royaux des Beaux-Arts, Bélgica.

Fonte: Wikipaintings⁴⁷

⁴⁵ Em inglês, o termo *wall* pode referir-se tanto a parede como a muro. Optamos pelo referente *muro*, uma vez que nada indica tratar-se de ambiente fechado por alguma parede, ao contrário dos quadros homônimos que Magritte pintou em 1938 e 1944, em óleo sobre tela. Para conhecimento dessas pinturas, sugerimos uma visita à página eletrônica que exhibe mais de 360 obras do artista. Disponível em: <<http://www.wikipaintings.org/pt/rene-magritte/mode/all-paintings>>

⁴⁶ No original: Magritte's painting is based on a [sic] extremely clear geometrical shape: at the bottom of the picture – not much higher than 20 cm up from the frame – a small and perfectly horizontal wall of stones is shown. On this wall, exactly in the middle of it, there is a nest containing three eggs. If you imagine a vertical line in the middle of the picture and move upwards along it from the nest, then on this very line, in the distance, where mountains are represented, one sees the head, in the sky, the moon hangs as a half-round form, like a half-round shape one could make with one's right hand.

⁴⁷ Disponível em <<http://www.wikipaintings.org/en/rene-magritte/the-domain-of-arnheim-1962>>

A partir do fragmento, podemos observar o sequenciamento dos passos: *primeiramente*, foi estabelecida uma estrutura geométrica como ponto de referência: o muro de pedras perfeitamente horizontal e o *retorno* a essa estrutura mediante o uso de uma referência anafórica: “Nesse muro, exatamente no meio dele”, complementada por *orientações de localização*: “linha vertical no meio da pintura”, “na parte inferior”, “para cima”. A seguir, a descrição do objeto lua decrescente foi desenvolvida com a técnica de *recriação*, isto é, há uma sugestão para que o espectador *recrie* um objeto, tomando o próprio corpo (a mão) como referência “[...] a lua paira como uma meia circunferência, a exemplo da meia circunferência que podemos fazer com a mão direita” (Figura 6).



FIGURA 6 – Representação da meia circunferência (lua) com o uso da própria mão direita.
Fonte: Elaborada pela autora com base em De Coster e Mühleis (2007).

Após a descrição geral dos cinco elementos icônicos – muro, ninho, cadeia de montanhas, cabeça e lua –, nessa ordem exata de aparecimento, os autores orientam que a descrição seja mais pormenorizada:

[...] é como se estivéssemos em pé diante de um muro, que atrás do muro há um penhasco e que, ao longe, há uma cadeia de montanhas com uma parte coberta de neve. No meio dessa cadeia [de montanhas] – como parte dela – está a já mencionada cabeça misteriosa de uma ave. Toda a atmosfera é fria. O muro e as montanhas *são de pedra*. Nós *vemos neve* e as cores também são frias: cinza, branco e azul. Todos os sinais são claros. A coisa complicada agora é a cabeça da ave. A partir deste ponto, toda a ambiguidade da imagem pode ser abordada. Que tipo de ave poderia ser?⁴⁸
(DE COSTER; MÜHLEIS, 2007, p. 194)

Novamente, podemos observar que foram seguidos os seguintes passos: *retorno ao elemento geométrico* “muro”; *introdução da modalização de probabilidade* (epistêmica) para manifestar a incerteza visual “como se... uma cadeia de montanhas”; em seguida, *retorno à cadeia de montanhas por meio da anáfora* “dela”; logo após, *descrição dos sinais claros* “a

⁴⁸ No original: [...] it seems as if we are standing in front of the wall and that behind the wall there is a steep cliff, and that far away there is this mountain ridge, partly covered with snow. In the middle of this ridge – as a part of it – is the aforementioned mysterious head of a bird. The whole atmosphere is cold. The wall and the mountains are of stone. We see snow and the colours are also cold: grey, white and blue. There are all clear signs. The tricky thing now is the head of the bird. From this point on, the whole ambiguity of the picture can be tackled. What kind of bird could be?

cadeia de montanhas” e, por fim, indicação do signo considerado *menos claro* ou *ambíguo* (a espécie de ave). Para os autores, a maior intensidade visual incidiu sobre a montanha ornitomorfa como uma ave misteriosa e, para manter o impacto da obra surrealista, propuseram o questionamento aos espectadores PcDVs com a indagação “que tipo de ave poderia ser”. Assim, ao propor o hiperônimo “ave” e a indagação sobre seu hipônimo, a AD estaria visando a ativar o repertório cultural da PcDV. É importante recordar que a proposta dos autores está baseada na experiência em museus, com ADs apresentadas por guias, ao vivo.

Em relação ao título, os autores sugerem que estimular a reflexão sobre o lugar “Arnheim” pode funcionar como um reorganizador de leitura, que convida o espectador a sair dos limites da imagem. Curiosamente, De Coster e Mühleis (2007) chamam a atenção sobre o nome desse lugar (Arnheim), se é real ou imaginário, mas não deixam claro se estão cientes de que *Le Domaine D’Arnheim* [O Domínio de Arnheim], em realidade, refere-se ao título homônimo de um conto de Edgar Alan Poe e que, conforme aponta Robinson⁴⁹ (1987), teria sido a fonte de inspiração para essa pintura. Em função de De Coster e Mühleis (2007) não terem utilizado essa informação, poderíamos dizer que a proposta dos autores se baseou na imanência da imagem, dado que, aparentemente, não recorreram a informações extratextuais e que tampouco propuseram consulta complementar a determinadas fontes, como a consulta a catálogos ou livros de história da arte.

Concretamente, a proposta de De Coster e Mühleis (2007) estimula a tradução verbal da imagem em uma perspectiva intersensorial, isto é, partindo da sensação visual para a percepção tátil:

Cada obra de arte que pode ser *tocada* esconde informação tátil e visual. É o trabalho do guia de museu *traduzir elementos táteis* "significativos" em informação visual. Uma reflexão aprofundada sobre a quantidade de elementos visuais e táteis na narrativa da obra de arte deve preceder a real descrição. Uma descrição eficiente se inicia pelo *tamanho do objeto* e seu tema geral antes da exploração tátil ocorrer. Durante a exploração tátil o(s) visitante(s) terá(ão) várias impressões. É *tarefa do guia usar essas impressões táteis* e se possível, incorporá-las em seu/sua fala sobre a obra.

⁴⁹ Conforme Robinson (1987, p. 156), algumas obras de Magritte levam títulos de Edgar Alan Poe, como *The Demon of Perversity* (MAGRITTE, 1928); *The Domain of Arnheim* (MAGRITTE 1949, 1950, 1962) e uma pintura que contém uma cópia de *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, reproduzida em *Not to Be Reproduced* (MAGRITTE, 1937). Segundo a pesquisadora e professora de literatura comparada Renée Riese Hubert, autora de *The Other Wordly Landscapes of E. A. Poe and Rene Magritte* (1978), Magritte pintou nove diferentes versões com o mesmo título *Le Domaine d’Arnheim*.

(Grifos nossos) Esta fala, portanto, é a descrição. (...) ⁵⁰ (DE COSTER, MÜHLEIS, 2007, p. 198. Grifos nossos.)

Apesar de não se tratar de trabalho acadêmico, os relatos da experiência em TAV acessível de De Coster e Mühleis (2007) são úteis para audiodescritores que desejam introduzir novas abordagens em tradução de imagens relacionadas às obras de natureza artística, por meio da exploração tátil e da impressão tátil, em museus e galerias, ao vivo, ou mesmo em audiodescrições pré-gravadas.

2.1.2 AD segundo Holland (2009): a Interdependência de Sentidos e a Tradução Interpretativa

A obra a ser resenhada resultou de experiência desenvolvida por Andrew Holland junto à VocalEyes, organização beneficente que atua na Inglaterra e cuja missão é “[...] trabalhar com pessoas cegas e deficientes visuais para aumentar o envolvimento com as artes, por meio da audiodescrição.”⁵¹. Em 2002, a VocalEyes trabalhou em parceria com as instituições inglesas Arts Council England, RNIB e English Heritage no projeto *Talking Images*, em pesquisa que incluía consulta de recepção às visitantes PcDVs, imediatamente após a visita à exposição de obras de arte. As respostas coletadas durante a pesquisa possibilitaram a publicação de dois trabalhos: *Talking Images: Research* (RNIB/VOCALEYES, 2003)⁵² e *Talking Images: Guide* (ALLEN *et al.*, 2003)⁵³. Ambas as publicações apresentam o relato de três estudos de caso, que foram desenvolvidos para examinar as experiências com audiodescrição no âmbito das artes visuais bidimensionais. Um desses três estudos foi retomado por Holland (2009) com o objetivo de explorar parte dessa experiência, no que diz respeito à linguagem descritiva e quão *interpretativa* uma descrição deve ser (HOLLAND, 2009, p. 180).

O autor argumenta que não há equivalência direta entre a linguagem visual e a linguagem verbal, fato que justifica, conforme sua proposta, que os audiodescritores tomem

⁵⁰ No original: Each work of art that can be touched hides tactile and visual information. It is the museum guide's job to translate 'meaningful' tactile elements into visual information. A thorough reflection on the amount of visual and tactile elements in the narrative of the work of art must precede the actual description. An efficient description then starts with the size of the object and its general subject before the tactile exploration takes place. During the tactile exploration the visitor(s) will have various impressions. It is the guide's task to use these tactile impressions and, if possible, incorporate them into his/her talk about the work. This talk thus be description.

⁵¹ No original: [...] is to work with blind and partially sighted people to enhance engagement with the arts, through audio-description. Informação obtida na página oficial de VocalEyes. Disponível em: <<http://www.vocaleyeyes.co.uk/page.asp?section=26§ionTitle>About+VocalEyes>>

⁵² Disponível em: <http://www.rnib.org.uk/professionals/Documents/talking_images_research.doc>

⁵³ Disponível em: <<http://www.takingpartinthearts.com/content.php?content=497>>

uma série de decisões para aproximar-se a um possível significado da imagem artística, mesmo correndo o risco de serem considerados ‘intrusos’. Para Holland (2009), a audiodescrição deve tentar chegar ao coração da obra de arte e recriar uma experiência sensorial de forma tal que, ao sair de uma galeria de arte, as PcDVs possam estar em condições de discutir sobre a própria relação sensorial com o objeto descrito, e não sobre a *capacidade retórica* do audiodescritor.

Uma das questões que Holland reconhece é a dificuldade em separar o que é considerado *neutralidade* do que é considerado *juízo*. Para Holland (2009), é impossível ser neutro, pois a AD pressupõe escolhas por parte do audiodescritor, e as escolhas comprovam a inexistência de neutralidade; o juízo, em sua concepção, é diferente de neutralidade e *deve* ser evitado: “Assim, o equilíbrio deve ser atingido, o que significa que, embora não possamos ser totalmente imparciais, *temos o dever de não fazer julgamentos*”⁵⁴. (HOLLAND, 2009, p. 178, grifos nossos).

Além de propor a tradução da percepção sensorial baseada na *interdependência dos sentidos*, isto é, na interpretação sensorial dos audiodescritores para substituir o sentido da visão por outras sensações humanas, e não apenas aquelas obtidas pelo sentido da visão, Holland sugere também que esses profissionais busquem informações adicionais sobre a obra e, quando possível, que entrevistem os artistas. Segundo o autor, “Quanto mais sabemos sobre a obra de arte, mais provável é que façamos a escolha certa do que descrever”.⁵⁵ (HOLLAND, 2009, p. 179)

Em um exemplo de atuação de audiodescrição, durante uma exibição teatral de *Peter Pan*, o autor relata que havia duas possibilidades descritivas: a primeira descrevia que as crianças da Terra-do-Nunca simulavam o nado em lençóis esticados, que faziam o papel de uma lagoa; a segunda descrevia as crianças “nadando” na água. Diante desses exemplos, pergunta: “[...] qual versão desta descrição deveríamos adotar?”⁵⁶ (HOLLAND, 2009, p. 176), se a primeira, baseada na *ilusão*, ou a segunda, mais *prosaica* e com prejuízo à ilusão. Diante das duas opções, o autor não tem dúvida em escolher a primeira, quando o que está em jogo é manter a ilusão da bela lagoa do mesmo modo que a percebem os videntes – ilusoriamente⁵⁷.

⁵⁴ No original: So a balance has to be struck which recognises that although we cannot be wholly impartial, we do have a duty to be non-judgemental.

⁵⁵ No original: The more we know about the piece of work, the more likely we are to make the right choice of what to describe.

⁵⁶ No original: (...) which version of this description should we give?

⁵⁷ Embora Holland (2009) não tenha utilizado estes termos, sua proposta se aproxima do conceito de *suspensão de descrença*, recurso muito comum nas artes, na literatura e nos filmes de ficção científica e nas publicidades atuais. Na suspensão de descrença há uma espécie de “pacto”, em que o leitor ou espectador aceita,

O autor havia elaborado audiodescrições para a exposição do pintor britânico Ben Nicholson, cujas pinturas e desenhos foram exibidos na Kettle's Yard Gallery, em Cambridge (Inglaterra), em 2002. As audiodescrições, que correspondiam às 57 obras em exibição, foram gravadas para audioguias e, após a exibição, os visitantes cegos foram convidados a responder a um questionário, que, posteriormente, foi divulgado no relatório compilado por Allen *et al.* (2003). O extenso relatório inclui as experiências com recepção junto ao público com deficiência, minuciosamente documentadas, cujas respostas serviram às reflexões futuras (HOLLAND, 2009). Os espectadores cegos foram expostos a duas diferentes versões de AD do quadro *Ramparts* (1968), de Ben Nicholson: uma AD, “não interpretativa” ou “descrição literal”, em termos de Holland (2009, p. 181)⁵⁸.

Nesta tese, destacamos, para fins de ilustração, a AD que o próprio autor considerou mais “interpretativa”, pois as cores, por exemplo, receberam qualidades táteis, em termos de como ela foi percebida pelo espectador/audiodescritor. A Figura 7 mostra o quadro descrito:



FIGURA 7 – *Ramparts* (1968), de Ben Nicholson.
Fonte: Galeria Kettle's Yard⁵⁹

Audiodescrição: *Ramparts* (1968)

Um fundo retangular, em torno de dezenove polegadas de altura e vinte e uma polegadas de largura – cerca de quarenta e oito por cinquenta e três centímetros – foi pintado em tons suaves de castanho-terra. Um retângulo, pouco menor, aparece saliente – e está dividido em uma série de pequenas formas sobrepostas. No topo e no fundo estão áreas em tons de um branco gelado prateado – riscado e borrado – criando uma superfície irregular, *como a neve à deriva através do gelo sujo*. Entre eles, linhas de três retângulos de tamanhos diferentes. O retângulo, à esquerda, é marrom como a cor do fundo do quadro. O retângulo central é de um marrom escuro e *parece* afundar-se para longe de nós em forma de relevo, embora na realidade ele se encontre à esquerda, enquanto o terceiro está pintado em tom de um marrom alaranjado mais claro. A linha criada por estes três retângulos começa da esquerda para a direita, na posição horizontal e quase central. Na posição à direita está uma linha que se desloca *como se fosse*

voluntariamente, como verdadeiras, as premissas de uma obra, mesmo que sejam fantásticas, inverossímeis, impossíveis ou contraditórias, a exemplo do que ocorre nos videogames e filmes. De modo que, quando aproximamos esses conceitos à proposta interpretativa na audiodescrição, estamos levando em conta que, para Holland (2009), a descrição da arte é muito mais que a redução a uma série de ações objetivas ou denotativas.

⁵⁸ No original: literal description.

⁵⁹ Disponível em < <http://www.kettleyard.co.uk/exhibitions/archive/nichasing-k.jpg>>. Acessado em 10.10.2009.

uma falha geográfica, *como se* esta camada estivesse empurrada para baixo do corpo. Agora, inclinando-se, esses dois retângulos *parecem em* risco de deslizar para fora do quadro – espremido entre as seções do branco gelado da parte superior e inferior do quadro. Na extrema direita está um retângulo vertical – pintado de castanho, igual ao fundo do quadro. Duas outras formas *parecem* flutuar sobre o relevo. Sua cor é semelhante às duas seções de branco. Ambos são similares na forma – um trapézio com lados paralelos, parte superior horizontal, comum à extremidade inferior que tende para a direita. Um deles é colocado dentro da seção de topo branco e à direita. Sua borda inclinada corre ao longo da borda superior da linha oblíqua marrom. Um círculo está desenhado no centro do trapézio – a borda interna pintada de branco. O outro trapézio ao lado – posicionado à esquerda e ao centro – é um pouco menor. Neste, outro círculo está desenhado⁶⁰.

À guisa de demonstração da proposta de tradução intersensorial e interpretativa de Holland (2009), passamos a analisar um fragmento da AD:

Um fundo retangular, em torno de dezenove polegadas de altura e vinte e uma polegadas de largura – cerca de quarenta e oito por cinquenta e três centímetros – foi pintado em tons suaves de castanho-terra. Um retângulo, pouco menor, aparece saliente – e está dividido em uma série de pequenas formas sobrepostas. No topo e no fundo estão áreas em tons de um *branco gelado prateado* – riscado e borrado – criando uma superfície irregular, *como a neve à deriva através do gelo sujo*.

Na AD que Holland chamou de “interpretativa”, o tradutor audiovisual relacionou as cores ao mundo conhecido (ou que ele supôs conhecido) da PcDV. Para os cegos congênitos, a cor é uma abstração, e faz-se necessário incluir um elemento concreto para que ela tenha significado. Entre as possíveis estratégias tradutórias, Holland optou por introduzir o substantivo *gelo* e o adjetivo *gelado*, termos pertencentes à mesma esfera semântica. Desse modo, a cor deixou de ser uma abstração, pois o grupo nominal *branco gelado* permitiu criar uma relação sinestésica entre a cor (branco) e a sensação térmica da matéria gelo (frio). A

⁶⁰ No original: A rectangular background, some nineteen inches high and twenty-one inches wide – that is about forty-eight by fifty-three centimeters – is painted a smooth earthy brown. Standing proud of it is a slightly smaller rectangular – this one is divided up into a number of smaller, overlapping shapes. At top and bottom are areas of frosty silvery white – scratched and rubbed in places to create an uneven surface, like snow drifting across dirty ice. Between them a line of three differently sized rectangles. The one to the left is brown like the background. The central one is a darker brown, that makes it seem to sink back away from us into the relief, although in reality it stands proud of the one to the left, and the third one, a lighter, orangey brown. The line created by these three rectangles starts off – from left to right – as horizontal and almost central. But a little way across, the line shifts as though a geographical fault has sheered this layer and pushed it bodily down. Now sloping, these two rectangles seem in danger of sliding out of the composition – squeezed out from between the frosted white sections at the top and bottom. To the far right is a tall rectangle – painted the same brown as the background. Two other forms seem to float about the relief. Their colour is similar to the two white sections. Both are similar in shape – a trapezium – with parallel sides, horizontal tops, but with a bottom edge which slopes down towards the right. One is positioned within the top white section and to the right. Its slanting edge runs along the top edge of the slanting brown line. Carved within it is a circle – the inner edge painted white. The other trapezium sits next to it – just left of centre – and a little lower. In this, another circle has been inscribed rather than cut. Esta tradução foi extraída da dissertação de Oliveira Jr. (2011). Disponível em: <www.uece.br/posla/dmdocuments/JuarezNunesdeOliveiraJúnior>

inclusão do termo prateado modificou o conjunto branco gelado *como se fosse* prateado. Com isso, o audiodescritor ressemantizou a cor, acrescentando-lhe uma subcategoria, o tom de gelo, cujo resultado “branco gelo” foi novamente ressemantizado pela inclusão do termo *prateado*. Assim, não se trata apenas do branco, mas de um branco concretizado no gelo e na prata. Ao comparar “como a neve à deriva através do gelo sujo”, Holland (2009) introduziu um elemento sociocultural – “a neve à deriva através do gelo sujo”. É bastante provável que, para uma audiência acostumada às variações climáticas de uma região tropical, como no Brasil, essa solução tradutória houvesse redundado em uma retórica tautológica, vazia de referência concreta, gerando um resultado contrário ao que propõe o autor. É de se supor, entretanto, que para os ouvintes daquela AD presentes à seção na Kettle’s Yard Gallery, o referente *neve* fosse uma experiência cognoscível. Conforme observamos, Holland (2009) reforçou linguisticamente todo o campo semântico em torno de *branco gelado* e introduziu *prateado, neve e gelo sujo*. Às cores foram dadas qualidades táteis e térmicas, que refletiram o processo físico percebido pelo audiodescritor e como poderiam ser vistas, eventualmente, por outros videntes, independentemente de ser essa a intenção do artista.

A seleção linguística, que é fruto da percepção dos audiodescritores, traz um mundo concreto à PcDV e ativa dinamicamente as estruturas que são fixas nos limites da tela: “A língua cria uma narrativa dentro da obra e referencia o mundo exterior da obra ao nosso próprio mundo, para tentar captar algo de sua parte dinâmica”⁶¹ (HOLLAND, 2009, p. 182). O autor relatou que após a apresentação da outra⁶² AD, denominada “literal”, um dos

⁶¹ No original: The language creates a narrative within the piece, and makes reference outside the world of the work to our own world to try to capture some of the work’s dynamic.

⁶² A título de informação, incluímos a AD considerada “literal” e menos aceita pelos espectadores DVs. Esta versão foi extraída do documento elaborado por Allen *et al.* (2003): *Ramparts* (1968): Um fundo retangular, de 19 polegadas de altura e 21 polegadas de largura – cerca de 48 cm por 53 centímetros – está pintado com um tom suave, de marrom terroso. Posicionado de forma saliente, há um retângulo ligeiramente menor – dividido em várias construções geométricas menores, que se sobrepõem. Na parte superior e inferior do retângulo menor, existem regiões brancas. Entre elas, há uma linha de três retângulos de tamanhos diferentes. O da esquerda é marrom como o fundo. O retângulo central tem um tom mais escuro de marrom, e o terceiro, um marrom mais esmaecido, alaranjado. A linha criada pelos três retângulos se inicia – à esquerda – horizontalmente e de forma quase centralizada. Mas um pouco à frente, esta linha desce dramaticamente. Os dois retângulos do centro e da direita se inclinam para baixo. Na extremidade direita está um retângulo alto – no mesmo marrom do fundo. Duas outras construções geométricas parecem flutuar sobre o relevo. A cor delas se assemelha à das duas outras áreas brancas. Ambas são semelhantes na forma – de trapézio – com seus lados paralelos e partes superiores horizontais, mas com as bordas inferiores inclinando-se para baixo, à direita. Um deles está posicionado dentro da área branca superior e à direita. Sua borda oblíqua se insinua ao longo da borda superior da linha marrom, também oblíqua. Talhado em seu interior, há um círculo com a borda interna pintada de branco. O outro trapézio está próximo ao círculo – à esquerda do centro – e um pouco abaixo. Neste, outro círculo foi desenhado ao invés de talhado. “1968 Ramparts (oil on carved board)

A rectangular background, some 19 inches high and 21 inches wide – that is about 48 by 53 centimetres – is painted a smooth earthy brown. Standing proud of it is a slightly smaller rectangle – this one divided up into a number of smaller, overlapping geometric sections. At top and bottom of this smaller rectangle are areas of white. Between them a line of three differently sized rectangles. The one to the left is brown like the background.

informantes cegos teria comentado atônito: “Bom, é como entrar em um esconderijo e não encontrar *nada lá*”.⁶³ (HOLLAND, 2009, p. 181. Grifos nossos).

Um aspecto, porém, que Holland (2009) deixou de levar em consideração foi o título da obra: *Ramparts* [Muralhas]. Certas obras abstratas, quando recebem um título, passam a um nível de semiabstração, pois a ancoragem nominal pode conduzir a determinado nível de concretude. A principal característica da pintura puramente abstrata é a ausência de relação imediata entre suas formas e cores com as formas e cores de um objeto; certos artistas abstracionistas procuram evitar que o título faça referência entre a imagem e a realidade concreta ou visível, e um modo de fazê-lo é nomear as obras como *Sem título*, ou dando-lhes números. Esse não é o caso de Ben Nicholson e de sua obra *Ramparts*, cujo título nominal remete a um espaço construído artificialmente por mãos humanas.

Para o espectador de uma pintura, esteja ela em uma galeria, em um museu ou em um livro didático, o título pode estimular conotações, diferentemente do que ocorre quando o título da obra é *Sem título*, ou quando a referência é alfanumérica, do tipo *Sem título, nr.1* etc. Na audiodescrição da pintura de Nicholson (1968), observamos que essa obra abstrata ganhou concretude pela referência às sensações termotáteis; por outro lado, semanticamente, a AD se afastou de qualquer referência a que o título *Ramparts* [Muralhas] pudesse remeter. Para um espectador vidente, o título da obra pode contribuir para enquadrar seu olhar, organizando a leitura ou interferindo na percepção resultante da articulação entre os dois planos, o verbal e o visual; Holland (2009), no entanto, ao contrário de De Coster e Mühleis (2007), não retomou a ancoragem verbal para provocar sua audiência e ignorou as ilações semânticas que o termo ‘muralhas’ poderia provocar no espectador PcDV.

2.1.3 Síntese das Propostas de De Coster e Mühleis (2007) e Holland (2009)

The central one is a darker brown, and the third, a lighter, orangey brown. The line created by these three rectangles starts off – to the left – as horizontal and almost central. But a little way across, the line shifts dramatically downwards. The two rectangles centre and right slope downwards. To the far right is a tall rectangle – painted the same brown as the back ground. Two other sections seem to float above the relief. Their colour is similar to the two white sections. Both are similar in shape – a trapezium – with parallel sides, horizontal tops, but with a bottom edge which slopes down towards the right. One is positioned within the top white section and to the right. Its slanting edge runs along the top edge of the slanting brown line. Carved within it is a circle – the inner edge painted white. The other trapezium sits next to it – just left of centre – and a little lower. In this, another circle has been inscribed rather than cut.” (ALLEN *et al.* 2003, p. 48).

⁶³ No original: Well, you're on a hiding to nothing there. Agradeço o comentário de Ítalo Alves, que aponta o sentido relativo a uma ação malsucedida, do tipo: “você está fadado ao fracasso” ou “em uma sinuca de bico”. Pelo contexto, buscamos a tradução que se adéqua ao conjunto do trabalho de Holland (2009), que compara ADs com interpretação e sem interpretação. A última, na opinião dos espectadores cegos resultou semelhante a um esconderijo, isto é, a ocultação da interpretação na AD, tornou-a incompreensível.

As obras de arte são polissêmicas por natureza, e mesmo aquelas que foram sacralizadas pela interpretação de certos historiadores e críticos de arte, são passíveis de múltiplas releituras, pois cada espectador leva seu próprio e *único* olhar. Em algumas pinturas, as imagens são mais facilmente traduzíveis em palavras – categoria que De Coster e Mühleis (2007) denominam de “fraca intensidade visual”; outras, que geram dificuldades para ser traduzidas imediatamente em palavras, são denominadas pelos autores de “forte intensidade visual”. A imagem, porém, é mais que *forma* reconhecível, e certas informações, como as cores, por exemplo, além de serem portadoras de identidades culturais, também provocam sensações pessoais de natureza térmica, tátil e emocional. Também a localização e posição de um objeto, se estiver em primeiro plano ou mais afastado, poderá afetar o modo como o veremos. A imagem informa, igualmente, a textura e o ritmo das pinceladas do pintor; informa, enfim, *percepções*, que vão além do sentido da visão, pois a maneira como vemos as coisas é afetada pelo nosso conhecimento ou nossas crenças.

As propostas de De Coster e Mühleis (2007) e Holland (2009) coincidem em não dissociar visão e interpretação, pois, para a PcDV poder experienciar uma obra de arte não basta saber da existência do arranjo composicional e dos detalhes físicos da obra. Além disso, certas sensações só poderão ser compartilhadas com as PcDVs *se* os audiodescritores saírem dos limites da informação composicional e representacional e compartilharem suas próprias percepções.

Enquanto em outras modalidades de tradução audiovisual para televisão e cinema questões de liberdade e limites de interpretação estão razoavelmente superadas, na tradução audiovisual acessível há uma insistência nas instruções aos audiodescritores para “não interpretar”, como a que sugere Benecke (2004), Snyder (2008) e ADC – *Audio Description Coalition* (2007-2008). Até o momento, entretanto, nenhuma proposta explicou qual é o limite entre a interpretação e a não interpretação, ou como conseguir traduzir sem interpretar. Concretamente, do ponto de vista dos Estudos da Tradução, a instrução pela ‘não interpretação’ reflete a antiga dicotomia relacionada à fidelidade *versus* liberdade; no caso presente, em ser mais ou menos fiel ao que se acredita ser captado pelo sentido da visão. Parodiando Schleiermacher⁶⁴ (2011), podemos dizer que o audiodescritor: 1) ou deixa o pintor o mais possível em paz e leva o espectador cego ao seu encontro, por meio da audiodescrição do tipo não interpretativa: 2) ou deixa o espectador cego o mais possível em paz e leva o

⁶⁴ Na tradução de Furlan (2011, p. 22), o texto de Schleiermacher diz: [1] ou o tradutor deixa o autor o mais possível em paz e leva o leitor ao seu encontro, [2] ou deixa o leitor o mais possível em paz e leva o autor ao seu encontro.

pintor ao seu encontro, por meio de uma audiodescrição do tipo interpretativa. Seguramente, De Coster e Mühleis (2007) e Holland (2009) se situam na segunda opção, levando o pintor ao encontro da pessoa com deficiência visual, como mostra o Quadro 5.

Quadro 5. Consolidação das sugestões de procedimentos em AD

	AD modalidade	Tradução intersensorial	Experiência relacional	Fontes de pesquisa	Exploração de elementos por ordem de	Elementos verbais e numéricos	Comunicação verbal
De Coster & Mühleis (2007)	Ao vivo em museus e galerias de arte	Impressões sensoriais táteis	Incluem o corpo da PcDV; e apelam ao conhecimento de mundo da PcDV	Imanência textual	1º) Signos claros 2º) Signos ambíguos	Sugerem que os guias dos museus explorem os elementos verbais e numéricos (data)	Não discutem a questão da neutralidade interpretativa
Holland (2009)	Pré-gravada em galeria	Impressões sensoriais térmicas	Compara com mundo conhecido da PcDV	Recomenda pesquisa extratextual	–	Ignora elementos verbais e numéricos (data)	Rejeita a noção de neutralidade em AD, mas alerta sobre determinados “julgamentos” ⁶⁵

Fonte: Elaborado pela autora a partir de De Coster e Mühleis (2007) e Holland (2009).

De Coster e Mühleis (2007) têm em vista a capacitação dos audiodescritores e guias de museus, para quem dirigem o relato de suas experiências em audiodescrição *ao vivo*, em galerias e museus, e propõem a tradução intersensorial com apelo tátil, seja por meio do toque ou por meio da ilusão do toque, conseguida pelo efeito sensual de palavras, para traduzir diferentes qualidades sensoriais do objeto, como tamanho, aspereza e maciez, ou qualquer outro aspecto que ative uma representação mental da sensação tátil. Na proposta dos autores, é importante que o audiodescritor não solucione a ambiguidade visual que uma imagem possa apresentar e, no caso de faltar referente para traduzir essa ambiguidade, devem fazer esforço para mantê-la ao alcance da PcDV, por meio da manutenção da ambiguidade, porém em outro campo sensorial. Por exemplo, uma ambiguidade relacionada às cores pode ser relacionada a sensação semelhante, na área musical, por meio das notas e dos ritmos. Assim, uma sensação visual de calma proporcionada por uma cor pode ser transmitida pela calma na melodia; com isso, pensamento e visão se unem para transformar-se em percepção, igualando videntes e não videntes. O trabalho de ambos é empírico e não se sustenta em referencial teórico; embora mencionem o trabalho de Axel *et al.* (1996) e Axel e Levent (2003).

⁶⁵ Sem intenção de colocar palavras na boca de Holland (2009), completariamos: “julgamentos” direcionados a uma avaliação de natureza qualitativa do tipo arte inferior ou arte superior.

O trabalho de Holland (2009) apresenta ligeiras diferenças procedimentais em relação a De Coster e Mühleis (2007), embora também esteja relacionado à audiência PcDV e, do mesmo modo que os autores anteriormente mencionados, Holland partiu de uma experiência concreta; entretanto, o trabalho se desenvolveu em audiodescrição *pré-gravada*. Assim como De Coster e Mühleis (2007), o autor propõe que a AD se baseie na interdependência de sentidos; assim, as cores e outros referentes não icônicos devem ser traduzidos em elementos tangíveis, presumivelmente conhecidos no mundo sociocultural da PcDV. Para Holland (2009), que tem como base teórica a Psicologia Experimental sobre a interdependência de sentidos, o olhar não fornece a terceira dimensão, mesmo para um vidente, pois ela é obtida por outros sentidos que são ativados pela retina; é esse aspecto que explica que a visão interpreta hapticamente se uma roupa é fina, velha, grosseira, macia, quente, desgastada, casual, formal etc. Para Holland (2009), o tradutor audiovisual, portanto, tem que trabalhar com afinco para dar valor sensorial (tátil, térmico, olfativo, gustativo, auditivo) às impressões retinianas.

Diferentemente de De Coster e Mühleis (2007), que não se manifestam sobre o conhecimento do audiodescritor sobre as condições socioculturais pertinentes à realização da obra, Holland (2009) propõe que o audiodescritor também faça pesquisas para um conhecimento *sobre* a obra, inclusive com entrevista ao artista, se possível for. Defende também que a audiodescrição não é neutra, uma vez que nenhuma comunicação é realizada sem um processo consciente ou inconsciente de escolhas por parte de quem a realiza.

Os dois trabalhos não chegaram a propor parâmetros descritivos para auxiliar o audiodescritor a analisar a obra de arte e elaborar roteiro de audiodescrição, lacuna que foi apontada inicialmente por Magalhães e Araújo (2012), assunto a ser tratado na próxima seção.

2.2 Interface entre a Tradução Audiovisual Acessível e a Semiótica Social Multimodal

Esta seção está dividida em três partes. A primeira apresenta o trabalho de Magalhães e Araújo (2012); a segunda, o de Oliveira Jr. (2011); e a terceira, o de Praxedes Filho e Magalhães (2013), todos realizados no âmbito do Projeto Procad 008/2007.

2.2.1 AD segundo Magalhães e Araújo (2012): Proposta de Interface entre a TAV acessível e a Semiótica Social Multimodal

Dado que, no âmbito dos ET, os trabalhos no Brasil em tradução audiovisual acessível se referem em sua quase totalidade à realidade fílmica e que a existência de reflexões acadêmicas em audiodescrição de artes visuais e plásticas é praticamente inexistente, Magalhães e Araújo (2012) iniciaram uma pesquisa acadêmica que tem como objetivo preencher as lacunas identificadas em De Coster e Mühleis (2007) e Holland (2009), que não detalharam parâmetros descritivos da imagem estática. As autoras propõem o *desenvolvimento de parâmetros* para a elaboração de roteiros de ADs, no escopo do projeto *Elaboração de um modelo de audiodescrição para cegos a partir de subsídios dos estudos de multimodalidade, semiótica social e estudos da tradução*, elaborado no escopo do Programa Nacional de Cooperação Acadêmica – Procad 008/2007, celebrado entre os Programas de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos Letra/FALE/UFMG e Pós-Graduação em Linguística Aplicada PosLA/CH/Uece, sob a orientação da Dra. Célia Maria Magalhães e da Dra. Vera Lúcia Santiago Araújo.

Na pesquisa por um modelo descritivo, as autoras partem de uma possibilidade metodológica interdisciplinar, *combinando* os procedimentos em TAV de De Coster e Mühleis (2007) e Holland (2009) com o modelo sistêmico funcional de O’Toole (1994⁶⁶) e de Kress e van Leeuwen (1996).

Magalhães e Araújo (2012) exploram pontos de contato e possibilidades de trabalho na interface da análise multimodal com os estudos na área de tradução audiovisual, especificamente aplicada à acessibilidade comunicacional em museus e demais espaços museológicos. O trabalho resenhado é parte da pesquisa de Magalhães e Araújo (2012), apresentado em sua fase inicial no congresso *Media for All*, realizado em Londres, em 2011. Para o evento, a pintura de Diego Velázquez, *As meninas* (1656), foi tomada como *corpus* para sugestão de aplicação de parâmetros descritivos. A metodologia de análise está fundamentada no modelo semiótico sistêmico-funcional otooleano, o qual foi adaptado da Gramática Sistêmico-Funcional de Halliday (1973), conforme declarou o próprio O’Toole, a quem apresentamos com mais detalhes na terceira seção deste capítulo.

Na descrição parcial, dada a fase inicial da pesquisa, as autoras focalizam a função Modal (O’TOOLE, 1994), que diz respeito às escolhas realizadas pelo artista (consciente ou inconscientemente) para envolver o espectador, e *insights* de Kress e Van Leeuwen (1996), sobretudo em relação aos sistemas olhar e gesto. Para a redação da AD, baseiam-se nos

⁶⁶ Para esclarecimento, as autoras usaram a primeira edição de O’Toole (1994). A segunda edição (O’TOOLE, 2011) não estava publicada até a redação do artigo de Magalhães e Araújo, publicado em 2012.

procedimentos de tradução intersensorial, sugeridos por De Coster e Mülheis (2007) e Holland (2009).

Magalhães e Araújo (2012) consideram que a proposta de O’Toole (1994) é pioneira porque busca relacionar o impacto da obra de arte com o mundo social em que ela foi produzida e o mundo social em que é vista; dentre outros aspectos, consideram que esse modelo semiótico fornece ferramentas descritivas que não são oferecidas pela crítica de arte *nem* pela história da arte. Para as autoras, o trabalho proposto por Kress e van Leeuwen (1996), igualmente baseado no modelo hallidayano, também é pioneiro “ao apresentar uma proposta de Gramática do Design Visual (GDV), orientada para o estudo da comunicação visual nas culturas ocidentais, com enfoque na imagem como modo semiótico cada vez mais preponderante nos textos”. (MAGALHÃES; ARAÚJO, 2012, p. 40).

Dentro do escopo das teorias de multimodalidade relacionadas a museus e espaços museológicos, Magalhães e Araújo (2012) referenciam outros trabalhos desenvolvidos com base na teoria da semiótica social multimodal. Em especial, mencionam os trabalhos de Ravelli (2006), Meng (2004) e Hofinger e Ventola (2004), cujas pesquisas tratam do papel comunicacional da disposição *interna* das obras nos museus.

Para a descrição do *corpus* apresentado nesse trabalho, Magalhães e Araújo (2012) optaram por começar a descrição de *As Meninas* (Figura 8) a partir da função Modal do modelo de O’Toole (1994), em combinação com os sistemas contato, distância social e atitude, do significado interacional (KRESS; VAN LEEUWEN, 1996), assim como os parâmetros de modalidade (cor, contextualização, representação, profundidade, luminosidade e brilho). A partir da combinação de enfoques – função Modal conforme O’Toole (1994), *insights* de Kress e van Leeuwen (1996), De Coster e Mühleis (2007) e Holland (2009), apresentam a proposta, em fase inicial, de redação do roteiro de AD de Magalhães e Araújo (2012, p. 50).

Audiodescrição de *As meninas*, de Velázquez (1656)

Você está diante de uma reprodução da tela pintada a óleo por Diego Velazquez, em 1656, cujo original se encontra no Museu do Prado em Madri e cujas dimensões são 318 x 276 cm. São retratadas neste quadro várias pessoas, incluindo o pintor, em um salão amplo em altura e profundidade. *Algumas delas, como a menina que se destaca em primeiro plano, vestidas com trajes mais luxuosos; outras, com trajes mais simples.*

O pintor, duas das meninas, uma anã, uma senhora vestida de negro e um homem, todos em planos ligeiramente diferentes da tela, em primeiro lugar a anã seguida das meninas, do pintor, da senhora e do homem, dirigem o olhar para fora da tela e parecem interagir com o espectador. Os demais participantes retratados, um anão, outra menina e outra senhora, dirigem seu olhar para outros participantes do quadro. Dentre os retratados, o pintor se inclina para trás enquanto segura um pincel; o anão faz um gesto com a perna sobre um cachorro

deitado no chão; duas das meninas parecem fazer gestos de reverência para a menina que ocupa a posição central da tela; os gestos que esta faz com as mãos indicam que ela posa para o retrato.

O homem ao fundo parece estar à porta e, defronte das escadas, volta-se para fitar algo que está à sua frente. As cores escuras, preta e tons de marrom, predominam nas vestimentas da maioria os retratados; contrasta com esta cor o branco do vestido da menina que parece posar e de partes dos vestidos das outras duas meninas ao seu lado e da senhora no plano posterior.

O branco do vestido *brilha à luz do sol que penetra por uma janela à esquerda e pela porta aberta ao fundo*. Todos os participantes são retratados de corpo inteiro e em plano ligeiramente oblíquo e pertencem a um mundo distante e diferente do observador.



FIGURA 8 – As meninas. Velázquez (1656).
Fonte: Wikipedia⁶⁷

Em atendimento à proposta de tradução intersensorial de De Coster e Mühleis (2007) e dos procedimentos interpretativos preconizados por Holland (2009), Magalhães e Araújo (2012) incluem um elemento que não é recuperável pela visão, mas que pode ser intuído pela visão de mundo do audiodescritor. Melhor dizendo, ao descrever “o branco do vestido *brilha à luz do sol*”, podemos considerar que a solução tradutória implicou intrusividade do audiodescritor, uma vez que, a rigor, não é possível afirmar sobre a natureza da fonte de luz, isto é, o sol não está na tela. Não há dados visualmente recuperáveis que confirmem tratar-se de luz solar; *aparentemente*, a claridade à direita do quadro resulta de uma janela aberta por intermédio da qual entra a luz do sol, que contribui para destacar a personagem central da obra. Informações dessa ordem, longe de significar cerceamento à fruição, podem despertar na PcDV ilações de natureza temporal e auxiliá-la a situar o momento da ação, permitindo-lhe construir sua própria narrativa sobre o salão de pintura.

O destaque pelo posicionamento (primeiro plano) é importante sistema da função Modal: “Algumas delas, como a menina que se destaca em primeiro plano, vestida com traje mais luxuoso; outras, com trajes mais simples”. Trata-se de informação que auxilia a PcDV a perceber a utilização de sistemas artísticos como a perspectiva (primeiro plano e segundo plano), além de introduzir terminologia artística que fomenta a *alfabetização visual*, inclusive

⁶⁷ Disponível em < http://en.wikipedia.org/wiki/File:Las_Meninas_01.jpg > Acessado em 12 mar.2011.

de videntes. É importante recordar que a AD procura atender a comunidade com variados níveis de deficiência visual, de modo que as informações podem construir diferentes significados, variando conforme a PcDV e conforme seu repertório cultural. Isso quer dizer que todos os recursos artísticos realizados são importantes escolhas sistêmicas: a cor, a proporção, a posição, o destaque, o alinhamento e outras formas de envolvimento, como olhar, gesto etc., cabendo ao audiodescritor decidir o que é *essencial* em sua AD.

O gesto é um sistema muito importante, pois pode revelar a transitividade ou a ação entre os participantes. Eventualmente, ele pode criar comunicação direta entre o participante representado e o espectador, sobretudo se há uma compreensão sociocultural por parte deste último. O gesto é um sistema cuja exploração é muito significativa em certas obras; é o caso dos gestos de determinados personagens em *A Primavera*, analisada por O'Toole (2011). A linguagem gestual na arte é uma escolha sistêmica de grande importância e, em muitas obras, adquire valor de discurso de fundo moral do ponto de vista das condições históricas e sociais em que a obra foi encomendada.

Magalhães e Araújo (2012, p. 50) destacam que “duas das meninas parecem fazer gestos de reverência para a menina que ocupa a posição central da tela; os gestos que esta faz com as mãos indicam que ela posa para o retrato”. As modalizações “parecem fazer gestos” e “indicam que ela posa” fazem parte, portanto, da forma com a qual o audiodescritor se refere a um produto sobre o qual deve pairar a dúvida, ou, em termos de De Coster e Mühleis (2007), sugerir “ambigüidade” e, em termos de Holland (2009), “não ser transparente”. A modalização contribui, neste caso, para provocar o conhecimento de mundo sociocultural das PcDVs no que diz respeito às linguagens corporal e gestual.

O exercício pioneiro das autoras, que associaram as ferramentas da semiótica social multimodal para a análise da imagem estática, de natureza artística, conforme O'Toole (1994) e Kress e van Leeuwen (1996), aos procedimentos sugeridos por De Coster e Mühleis (2007) e Holland (2009), revela a potencial utilidade da interface proposta como forma de auxiliar audiodescritores a elaborar seus roteiros de audiodescrição.

2.2.2 AD segundo Oliveira Jr. (2011): Proposta de interface entre a TAV Acessível e a Semiótica Social Multimodal

O trabalho ora resenhado é fruto da pesquisa de mestrado de Juarez de Oliveira Júnior (2009-2011), desenvolvida igualmente no escopo do Programa de Cooperação

Acadêmica – Procad 008/2007, mencionado anteriormente. Nesse trabalho, o autor dá continuidade à pesquisa iniciada por Magalhães e Araújo (2012), apresentada na seção anterior. Como sequência ao trabalho das autoras, Oliveira (2011) apresenta proposta de metodologia descritiva aplicada às obras do pintor cearense Aldemir Martins, exibidas permanentemente no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará. O autor toma como referencial teórico De Coster e Mühleis (2007), Holland (2009) e Magalhães e Araújo (2012)⁶⁸, no tocante à tradução intersensorial e, no que se refere à semiótica social multimodal, toma como referência teórica os trabalhos de O’Toole (1994⁶⁹) e Kress e van Leeuwen (2001).

A seguir, apresentamos a AD completa (OLIVEIRA JR., 2011, p. 86) sobre a obra *Cangaceiro* (1977/1978), de Aldemir Martins. A Figura 9 mostra a obra audiodescrita:



FIGURA 9 – *Cangaceiro* (1977/1978) de Aldemir Martins. Mauç, Ceará
Fonte: Oliveira Jr. (2011, p. 94)

Audiodescrição da obra *Cangaceiro*, de Aldemir Martins (1977/1978)

De Aldemir Martins. Ano 1977/1978. Acrílica sobre tela. 82,0 cm de altura por 100,0 cm de largura. Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (Mauç) – Fortaleza/Ceará.

O quadro mostra a figura de um jovem cangaceiro em um cenário onde predominam as cores amarela e laranja. No alto, à direita, uma esfera amarela representa o sol. No extremo inferior, um retângulo horizontal verde, com largura de aproximadamente um quinto da tela, preenche o espaço da margem esquerda à margem direita. Ele usa um chapéu meia-lua marrom, em tons de terra. O chapéu tem abas viradas para cima e uma espécie de tira lre cobre parcialmente a testa. Esta tira tem uns pontinhos dourados em sentido horizontal. Sob o chapéu, uma mancha negra parece simbolizar a cabeleira do cangaceiro. A pele é meio avermelhada, como se fosse queimada pelo sol. Em seu rosto há um pequeno retângulo, que marca o lugar do

⁶⁸ A aparente discrepância entre as datas dos trabalhos se explica em função da assincronia entre a elaboração do trabalho das autoras, em 2011, e a efetiva publicação do trabalho de Magalhães e Araújo, em 2012. Oliveira Jr. (2011) se refere ao trabalho de ambas como “no prelo”; entretanto para facilitar a remissão ao trabalho, ele será mencionado com a sua efetiva data de publicação, isto é, 2012.

⁶⁹ A exemplo do que foi comentado na revisão de Magalhães e Araújo (2012), Oliveira Jr. (2011) não utiliza a segunda edição de O’Toole (2011).

olho direito e outro, em menor tamanho, marca o lugar do olho esquerdo. O nariz é representado por dois traços verticais e a boca vermelha como sangue, está fechada. O cangaceiro está vestindo uma camisa de mangas longas na cor azul claro, que está aberta e parece esvoaçar. Sob esta camisa, ele veste uma camiseta na cor branca.

Sua calça é tipo pantalone em tons de azul mais escuro. Ele ainda usa um cinto em tons de marrom como o chapéu. Balas de arma de fogo estão dispostas verticalmente ao longo do cinturão e a cartucheira está fechada. Ele calça alpercata marrom, também em tons de terra. Sob o sol escaldante da caatinga do sertão nordestino, o cangaceiro ainda fora retratado com um semblante indiferente e braços levantados ao céu. Seus braços levantados denotam que ele fora rendido pelos macacos da volante. O chão sob seus pés é verde e o cangaceiro parece estar se movimentando da direita para esquerda, voltando seu olhar para alguém que não está retratado no quadro. O chão verde contrasta com o horizonte em tom laranja criando um cenário que remete ao clima quente e seco. O sol amarelo que pende por trás do cangaceiro confere à obra um brilho intenso, criando uma atmosfera vigorosa.

Conforme Holland (2009) preconiza, é necessário que o audiodescritor conheça sobre a obra e sobre o artista; o autor inclusive sugere que o tradutor entreviste o artista, quando isso é possível. O conhecimento não se limita à referência a possíveis dados biográficos significativos, pois o conhecimento das condições da ‘encomenda’ ou das condições de trabalho e criação, dados sobre a tecnologia empregada etc. são informações que ampliam a margem de seleção do audiodescritor em relação ao que é ‘essencial’. Oliveira Jr. (2011) aplica seus conhecimentos sobre a obra para refinar o olhar de audiodescritor ou, em termos de Magalhães e Araújo (2012, p. 31), olhar de “mediador”:

A técnica utilizada por Aldemir Martins foi acrílico sobre tela. Esta técnica utiliza tinta composta pela mistura de cola plástica ou resina sintética (aglutinante) e pigmento. Sua principal característica é a rapidez de secagem, que permite obter desde aguadas a diversos empastamentos semelhantes aos da pintura a óleo. (OLIVEIRA JR., 2011, p. 45)

Para a descrição da obra, Oliveira Jr. (2011, p. 30) observa os procedimentos seguidos por Magalhães e Araújo (2012) com base na multimodalidade:

- 1) Cor: um compósito de traços com valores diferentes em escalas, tais como, valor, saturação, pureza, modulação, diferenciação, luminosidade e matiz;
- 2) Contextualização: traço numa escala que varia da completa ausência de segundo plano a um segundo plano mais detalhado e articulado;
- 3) Representação: traço numa escala que vai desde o máximo de abstração até o máximo de representação de detalhes pictóricos;
- 4) Profundidade: traço numa escala que varia desde a ausência de profundidade a uma perspectiva de profundidade máxima;
- 5) Iluminação: traço numa escala que contempla desde a representação máxima do jogo de luz e sombra até a sua ausência; e
- 6) Brilho: traço numa escala que varia da representação máxima de graus diferentes de brilho até apenas dois graus.

Tanto a compreensão como a informação sobre o trabalho do artista são dados relevantes que o audiodescritor deve repassar em sua AD, conforme preconiza Holland (2009). A breve amostra da análise desenvolvida por Oliveira Jr. (2011) por meio dos sistemas da função Modal (O'TOOLE, 1994) e da função interacional (KRESS, van LEEUWEN, 1996) permitiu-lhe observar e selecionar as partes da imagem consideradas essenciais para a tradução verbal – a partir da interpretação que ele, enquanto mediador, fez da obra artística.

Em relação aos procedimentos sugeridos por De Coster e Mühleis (2007) e Holland (2009) para a redação da AD, Oliveira Jr. (2011) observou o ordenamento da informação em termos de signos claros e ambíguos; primeiramente foram mencionados aqueles considerados de fraca intensidade visual (signos claros) e, em seguida, aqueles de forte intensidade visual (signos ambíguos), ou os de maior dificuldade para a tradução em palavras.

Observemos o fragmento: “*No extremo inferior*, um retângulo horizontal verde, com largura de aproximadamente um quinto da tela, preenche o espaço da *margem esquerda à margem direita*” (Grifos nossos). Conforme Oliveira Jr. (2011), a informação topográfica imprime direção à imagem, pois, nesse quadro, o movimento do corpo indica um movimento iniciado na margem à esquerda em direção à margem direita. O giro do corpo do personagem e a indicação ligeiramente diagonal dos membros, com o braço direito e a perna esquerda adiantados e a perna direita e o braço esquerdo recuados, refletem um *ritmo* que traz movimento à narrativa visual, ou, em termos de O'Toole (2011), dinamismo dentro da superfície estática.

Além disso, no campo exterior à tela, à esquerda, Oliveira Jr. (2011) identificou a outra ação que *parece* estar em curso e indica, presumivelmente, a presença de outrem que rende o cangaceiro e o incita a levar as mãos ao alto (Figura 10). Essa inferência visual é resultante do vetor do olhar do cangaceiro, que tem a cabeça voltada sobre seu ombro direito “[...] voltando seu olhar para alguém que não está retratado no quadro” (OLIVEIRA JR., 2011, p. 66) aliado ao conhecimento enciclopédico do audiodescritor, que manifesta, em seu texto, certo conhecimento da história do cangaço. Recordando Lemke (1995, p. 85) – para quem os membros de uma comunidade constroem laços entre certos textos e os conectam de maneiras diferentes, conforme um sistema de práticas de significação social compartilhadas por determinada comunidade –, admite-se que os espectadores possam fazer inferências, inclusive dando vida à cena. Há uma transitividade não visível, mas percebida pelo

audiodescritor enquanto espectador: “Seus braços levantados denotam que ele fora rendido *pelos macacos da volante*” (OLIVEIRA JR., 2011, p. 66. Grifos nossos).

A Figura 10 mostra a linguagem corporal por meio dos sistemas gesto e olhar, a denunciar a possível presença de outro elemento humano fora da tela.



FIGURA 10 – Sistemas em operação (gesto e olhar) conforme O’Toole (1995; 2011).
Fonte: Oliveira Jr. (2011, p. 94)

O’Toole (2011) comenta sobre determinadas pistas construídas socialmente (e culturalmente), as quais nos permitem identificar o significado das expressões humanas. As linguagens facial e corporal na obra de arte são igualmente sistêmicas, e o espectador/audiodescritor as traduz à audiência PcDV.

Em relação à personagem, Oliveira Jr. (2011) observou os procedimentos preconizados por De Coster e Mühleis (2007) para a redação da AD, a respeito dos significados claros e ambíguos, e elaborou o texto de modo a manter em suspenso a solução para a cena, trazendo para o contexto um elemento possível (“a volante”) não visível, mas historicamente presente no contexto da narrativa e no repertório enciclopédico do espectador/audiodescritor. Nesse sentido, Oliveira Jr. (2011) adotou a intrusividade, em termos de Holland (2009). É preciso considerar que os gestos são construções sociais e a PcDV nem sempre tem noções sobre quinética (ou cinésica), dado que confere importância à linguagem corporal. A AD, dessa forma, contribui também com informações relativas a códigos sociais, de postura, indumentária, proxêmica etc. A informação sobre o significado do gesto ‘braços levantados’, denotando rendição, agregou um dado que, para o vidente, pode parecer um clichê; no entanto, a informação é fundamental para que uma PcDV possa atribuir sentido à imagem, elaborando-a conforme seu próprio conhecimento de mundo.

Para este trabalho, de natureza descritiva, os motivos pelos quais o audiodescritor incorporou um elemento não recuperável visualmente (os macacos da volante) não são passíveis de questionamento qualitativo, de acerto ou erro. A decisão do audiodescritor pode

ser discutida do ponto de vista da tradução, como um elemento que foi acrescentado extratextualmente. Portanto, determinadas decisões, como a de Oliveira Jr. (2011), podem ser consideradas intrusivas e, como o disse Holland (2009), não ser unanimemente aceitas. É, no entanto, como enfatiza o autor, uma decisão e, como tal, cabe ao audiodescritor dispor de ferramentas para justificá-la *a posteriori*, se esse for o caso.

Do ponto de vista artístico, Oliveira Jr. (2011) deixa claro que não se trata de obra do gênero realista ou naturalista. A descrição fisionômica está retratada por sistemas composicionais de linhas e figuras geométricas, em conformidade ao gênero figurativo e não naturalista da obra: “Em seu rosto há um pequeno retângulo, que marca o lugar do olho direito e outro, em menor tamanho, marca o lugar do olho esquerdo. O nariz é representado por dois traços verticais e a boca vermelha como sangue está fechada”. Considerando-se o *provável* conhecimento prévio da PcDV, esse pequeno detalhe em relação ao olho pode contribuir para reforçar a imagem clássica do cangaceiro Lampião, que ficou cego de um olho após sofrer um acidente com um espinho, na caatinga (AGUIAR, 2012).

Seguindo Holland (2009), Oliveira Jr. (2011) agrega informação ao vestuário calça, informando que “é tipo pantalone em tons de azul mais escuro”. Trata-se de um pormenor que situa o personagem em determinado contexto de cultura⁷⁰, do mesmo modo que os longos vestidos rendados situam as personagens de Velázquez em *As meninas* na audiodescrição de Magalhães e Araújo (2012). No caso, a menção à pantalone em tons de azul remete ao tecido grosseiro, próprio para enfrentar a caatinga. O tecido, denominado *mescla*, situa a indumentária no contexto de situação onde ocorreu o cangaço. Oliveira Jr. (2011) acrescenta à leitura do cangaceiro solitário e rendido a descrição de outras partes que O’Toole (2011, p. 24) chama de *sinedóquicas*, tal a importância da relação de inclusão ou de hierarquia semântica que cada “membro”⁷¹ adquire para a composição do personagem, como um todo:

⁷⁰ *Contexto de cultura e contexto de situação* são termos empregados na Gramática Sistemico-Funcional. Para a leitura da imagem artística, O’Toole (2011) retomou o conceito desenvolvido por Halliday (1978), de que um texto é uma progressão contínua de significados, cuja seleção é feita pelo falante (no caso, o artista) dentro de opções disponíveis, que constituem um significado em estado potencial (contexto de cultura). Um texto, portanto, visual sonoro ou verbal é a atualização – como escolha semântica – no contexto de situação. Assim, um texto está embutido em um contexto de situação como instanciamento de um contexto social, que é formado por três variáveis – a da representação (variável campo), a dos papéis envolvidos na comunicação (variável relações) e a variável dos modos simbólicos ou canais retóricos adotados (variável modo). Para Halliday (1978), o sistema social pode ser interpretado como um sistema de significados, os quais constituem a realidade da cultura.

⁷¹ O “membro” é a última unidade da escala de ordens proposta por O’Toole (2011) para a pintura e escultura. O autor explica que, em um cenário, o membro pode ser o galho de uma árvore ou uma porta, enquanto que em retratos pode ser até mesmo uma unha ou os cílios. Em resumo, a escolha se dá em função das relações com os demais membros, pois, conforme o autor, a figura é feita de membros.

Sob esta camisa, ele veste uma camiseta na cor branca. Sua calça é tipo uma pantalonada em tons de azul mais escuro. Ele ainda usa um cinto em tons de marrom como o chapéu. Balas de arma de fogo estão dispostas verticalmente ao longo do cinturão e a cartucheira está fechada. Ele calça alpercata marrom, também em tons de terra. (OLIVEIRA JR., 2011, p. 66.)

A pintura de Aldemir Martins trata do tema do universo do cangaço, e vários elementos são coerentes com o contexto de cultura na qual se inseriam os bandoleiros: o sol escaldante, a paisagem íngreme, a luta pela sobrevivência, as roupas, as armas, os chapéus adornados; há coesão entre os elementos e perfeita coerência com a temática:

Assim, concluí que o tema da narrativa é o universo do sertão nordestino com foco na figura do cangaceiro, enquanto a cena se passa de dia, no momento em que o personagem foi capturado pela volante, isto é justificado pelo fato do cangaceiro estar representado com os braços levantados, como se fora rendido por autoridades. (OLIVEIRA JR., 2011, p. 62).

Por fim, é importante considerar que, na linguagem visual do artista, há predominância das cores em *tons quentes*, compatíveis com o espaço tropical da narrativa social do cangaço, de forma que a paisagem é outro personagem, pois os tons quentes de amarelo e laranja podem dar pistas sobre o possível horário da cena da rendição, em que o sol se encontra quase a pino, ou quase no meio do céu.

Para O'Toole (2011), aspectos culturais e sociais tornam-se importantes quando lemos as pinturas semioticamente. Assim posto, o local e o horário da rendição do bandoleiro mostram um momento em que o personagem pode ter sido tomado de surpresa, longe dos demais membros do seu bando ou, quem sabe, tenha sido vítima de alguma traição; essas ilações, derivadas da leitura da imagem, podem permear a leitura do espectador vidente e do espectador PcDV, em condições de igualdade, por meio da audiodescrição.

Em resumo, Oliveira Jr. (2011) desenvolveu sua análise da obra *Cangaceiro*, de Aldemir Martins (1977/1978), e elaborou a AD à luz dos procedimentos sugeridos por De Coster e Mühleis (2007) e Holland (2009), no âmbito da tradução audiovisual acessível, intersensorial e interpretativa, em interface com a semiótica social multimodal (O'TOOLE, 1994; KRESS, VAN LEEUWEN, 1996; 2001), para analisar a obra em função do que ela mostra (função Representacional), das relações implicadas entre o trabalho do artista e o espectador (função Modal) e do aspecto composicional, que possibilita ao espectador

reconhecê-la como pintura artística (função Composicional), em sequência ao trabalho iniciado por Magalhães e Araújo (2012) no âmbito do Procad 008/2007.

É fundamental destacar que, em sua dissertação de mestrado, Oliveira Jr. (2011) não se propôs a desenvolver modelo descritivo voltado ao fazer do audiodescritor, e esta lacuna – parâmetros descritivos para pinturas artísticas – é o que esta pesquisa *pretendeu preencher*, como foi apontado no capítulo introdutório.

2.2.3 A AD segundo Praxedes Filho e Magalhães (2013): Posicionamento ou Neutralidade

Uma questão muito enfatizada nos documentos que abordam a eliminação de barreiras em relação às pessoas com deficiência visual é a da *eliminação das barreiras atitudinais*, que, em geral, são traduzidas em atos preconceituosos ou em atos excessivamente protecionistas, por parte de pessoas que tendem a tratar as PcDVs como se a deficiência visual as tornasse incapazes ou indefesas; há também os que tendem a subestimar a inteligência, como se cognição e visão fossem mutuamente dependentes. No afã de evitar que os cegos e pessoas com outros tipos de deficiência visual venham a ser tratados com sentimentos de piedade e considerados incapazes de estabelecer relações inferenciais, alguns textos que circulam na literatura sobre audiodescrição, e para audiodescritores, costumam salientar que a AD não deve expressar a interpretação do audiodescritor, pois é preciso deixar que a pessoa elabore suas próprias interpretações.

Em um artigo em que discute as bases para a audiodescrição, Silva (2010) salienta que ao preencher as lacunas informacionais em obras estáticas ou em movimento (dinâmicas), não captadas pelo público de PcDVs, “[...] o áudio-descritor não *pode interferir* em tais imagens e precisa seguir *fielmente* a regra geral ‘Descreva o que você vê!’. Aí reside uma especialização na constituição do gênero áudio-descrição e na veiculação deste: a *objetividade*.” (SILVA, 2010, p. 10. Grifos nossos). Entretanto, não há explicação sobre como chegar à construção da ‘objetividade’ sem a “interferência” do audiodescritor.

Tomando como ponto de partida para suas reflexões a máxima “descreva o que você vê”, Praxedes Filho e Magalhães (2013) abordam a questão à luz da Teoria da Avaliatividade. Conforme os autores, o conceito de neutralidade que se pretende ao instruir os audiodescritores para a elaboração de seus roteiros tem causado dificuldade a um grupo de pesquisadores que resiste à noção de que o texto não deve levar marcas do seu autor, no caso, do audiodescritor. Praxedes Filho e Magalhães (2013), em pesquisa desenvolvida no escopo

do projeto Procad 008/2007, submeteram ao crivo da Teoria da Avaliatividade (TA) um *corpus* de audiodescrições americanas, norteadas pelos critérios elaborados pela *Audio Description Coalition*, que prescreve a neutralidade total. A Teoria da Avaliatividade, fundamentada na Linguística Sistêmico-Funcional hallidayana, rejeita a noção de neutralidade na língua. Conforme Martin e White (2005 *apud* PRAXEDES FILHO; MAGALHÃES, 2013), “as asserções categóricas... são... carregadas intersubjetivamente e... ‘posicionadas’”, ou seja, o posicionamento do autor sempre acontece, mais ou menos explicitamente.

Para alimentar seus estudos, Praxedes e Magalhães (2013) selecionaram seis ADs de pinturas artísticas extraídas de *corpus on line*, de livre circulação na web, para identificar, do ponto de vista da *neutralidade total*, a presença ou ausência de avaliações/interpretações quanto aos sentimentos elicitados pelas pinturas; quanto ao posicionamento dos audiodescritores e quanto à acentuação ou atenuação das avaliações dos sentimentos, se presentes, e das avaliações dos posicionamentos assumidos, para o caso de estarem presentes nos textos. A descrição, desenvolvida na perspectiva pragmático-funcionalista através da Teoria da Avaliatividade, categorizou os dados das ADs nos níveis da palavra, dos grupos e das orações, em três categorias de análise pelos subsistemas de atitude, engajamento e gradação.

À guisa de exemplo, na avaliação da atitude, avaliação relativa aos sentimentos emotivos (afeto), éticos (julgamento) e estéticos (apreciação), na audiodescrição de uma pintura intitulada *The Adoration of the Magi*, neste excerto [...] *a man about 40 with a soft brown beard, contemplative features, and eyes staring serenely forward*⁷² [um homem de uns 40 anos com barba marrom claro, traços contemplativos e olhos que fitam serenamente para frente, nossa tradução], a categoria *julgamento* está presente, a negar a pretensa realização de neutralidade total, pois é interpretativa a AD que informa que um homem ainda jovem se comporta “positivamente”, ao fixar seu olhar de modo “sereno”.

O resultado da pesquisa quantitativa apontou que – das seis audiodescrições analisadas, em um total de 2.186 palavras – todos os textos resultaram tão avaliativos e interpretativos como qualquer outro tipo de texto, ou seja, mesmo entre os audiodescritores que dizem seguir os fundamentos da neutralidade, esta não se concretizou.

Retomando as primeiras linhas que abriram esta subseção, entendemos que o trabalho de Praxedes Filho e Magalhães (2013), embora em fase inicial, contribui para desmistificar a orientação essencialista que prescreve uma neutralidade total, herança da

⁷² Em inglês, no trabalho original de Praxedes Filho e Magalhães (2013).

ciência positivista que ainda tem seguidores nos dias atuais, crentes de que é possível descrever objetivamente a realidade, em nome de um falso distanciamento do objeto. Para a área da audiodescrição, esse pensamento gera confusões nos audiodescritores, desconfiança nos usuários e perda da rica oportunidade da interpretação compartilhada e dialógica, conforme constatou Holland (2009), diante da pesquisa de recepção com PcDVs na Kettle's Yard Gallery, trabalho que apresentamos nas linhas anteriores; diante de ADs mais ou menos interpretativas, os espectadores PcDVs compararam as ADs mais “objetivas” a um jogo de esconde-esconde.

Apesar de que o trabalho de Praxedes Filho e Magalhães (2013) não é tomado como referência teórica nesta pesquisa, posto que os dados apresentados não se encontram em etapa concluída, os resultados publicados, embora parciais, reforçam nossa compreensão de que parâmetros descritivos de pinturas artísticas, elaborados segundo uma concepção não positivista e funcional, podem auxiliar audiodescritores no sentido de terem mais de uma alternativa do que seguir o clichê “descreva o que você vê”.

Praxedes Filho e Magalhães (2013) manifestaram o desejo de que o trabalho final possa somar-se aos trabalhos dos demais pesquisadores envolvidos no projeto Procad/Capes 008/2007, subsidiando a linha que opta pela não integração à corrente que defende a neutralidade total.

2.3 A Semiótica Social Multimodal e a Análise de Pinturas Artísticas

2.3.1 Modelo Semiótico Sistêmico-Funcional de O'Toole (1995; 2011)

Esta seção focaliza o trabalho de Michael O'Toole, professor emérito de Estudos de Comunicação na Universidade de Murdoch, em Perth, na Austrália. Sua obra mais conhecida, *The Language of Displayed Art* [A Linguagem da Obra Exibida], é aqui apresentada e criticada. O trabalho, publicado em 1994 (a segunda edição, revista e ampliada veio à luz em 2011), resultou da compilação de artigos publicados entre 1989 e 1992. Os artigos abordam a leitura visual das artes bidimensionais e tridimensionais em uma perspectiva de letramento visual [*visual literacy*] (O'TOOLE, 2011, p. 64), termo recente que se apresenta por vezes como “alfabetização visual” e que, conforme Thibault (2008), relaciona-se à arte e à

habilidade de “ver e compreender detalhes visuais, à capacidade de ler e escrever textos visuais e à capacidade de entender o significado e as mensagens no texto visual”⁷³.

Em seus trabalhos, O’Toole (1995; 2011) adota e adapta a Gramática Sistêmico-Funcional de Halliday (1973), uma teoria gramatical da linguagem verbal, por acreditar que existem analogias entre as artes literária e visual enquanto formas artísticas de comunicação: certos constituintes da arte literária, como o ponto de vista do narrador e a estruturação do tempo e espaço, estão propensos a ter equivalências nas formas visuais de natureza artística. Os constituintes são simultaneamente sistêmicos e funcionais; sistêmicos porque se realizam como conseqüências do resultado das escolhas formais disponibilizadas pela linguagem visual, e funcionais porque cumprem certos tipos de finalidade social, uma vez que as pessoas – incluindo os artistas – fazem diferentes coisas com a linguagem. Além disso, são funcionais à medida que exercem funções ao relacionar-se entre si, no escopo da própria obra. Embora a linguagem artística de natureza visual não tenha necessariamente finalidades pragmáticas, ela sempre comunica algo, e sua elaboração leva em conta o engajamento do espectador (O’TOOLE, 2011).

Conforme o autor, o modelo hallidayano sistêmico-funcional (Anexo 1) procura explicar a estrutura linguística e os fenômenos linguísticos com base na ideia de que a língua desempenha determinado papel na vida das pessoas e serve três tipos universais de demanda: primeiramente, serve para representar semiótica e subjetivamente os conteúdos relativos às experiências humanas cotidianas, daí a sua função Ideacional, de conteúdo. Em segundo lugar, serve à função Interpessoal, que diz respeito às relações entre os participantes e compreende aspectos tais como o falante e o ouvinte (na fala oral ou sinalizada), a distância social entre eles e o respectivo *status* social.

Há uma terceira função, que pode ser considerada *instrumental* em relação às duas anteriores, denominada função Textual: “É através dessa função que a língua faz ligações com ela própria e com a situação, tornando o discurso possível, porque o falante ou escritor pode produzir um texto e o ouvinte ou o leitor pode reconhecê-lo como tal.”⁷⁴ (HALLIDAY, 2005, p. 92). Essa função se relaciona com o *modo*, ou seja, com a organização interna e a natureza comunicativa de um texto. As três funções coexistem na estrutura da língua e são apresentadas em separado unicamente para permitir a compreensão de como as funções se

⁷³ No original: is the art and skill of seeing and comprehending visual details, the ability to read and write visual text, and the ability to understand the meanings of and messages in visual text.

⁷⁴ No original: It is through this function that language makes links with itself and with the situation; and discourse becomes possible, because the speaker or writer can produce a text and the listener or reader and recognize one.

entrelaçam no texto, pois “cada função define um conjunto de opções que é relativamente – embora apenas relativamente – independente dos outros conjuntos”⁷⁵ (HALLIDAY, 2005, p. 97).

O’Toole adaptou o modelo de Halliday (1973) para descrever e analisar a linguagem visual presente nas obras de arte (pintura, escultura e arquitetura), mas enfatizou que, em que pesem as analogias entre as linguagens verbal e visual, as ferramentas descritivas *devem* considerar as *diferenças* entre esses modos semióticos, razão pela qual propõe que as funções sejam *renomeadas* como função Modal, Representacional e Composicional, em correspondência às funções aplicadas à linguagem verbal. Nas artes visuais, a função Modal tem por natureza construir as relações *entre* quem vê e quem ou o que é visto; a função Representacional constrói visualmente a *natureza* dos eventos, objetos e participantes envolvidos, assim como das circunstâncias em que ocorrem, e é a responsável por indicar o que está sendo mostrado – ou aquilo que o espectador supõe que esteja acontecendo; e a função Composicional é a responsável pela estrutura e formatação *coesa* e *coerente* do texto (O’TOOLE, 2011).

O Quadro 6 compara as terminologias entre Halliday (1973) e O’Toole (1995; 2011):

Quadro 6. Correspondência entre nomenclaturas e funções

Função cf. Halliday	Função cf. O’Toole
<p>Interpessoal Responsável pela natureza das relações entre os envolvidos na comunicação verbal.</p>	<p>Modal Responsável pela natureza das relações de quem vê e daquilo, ou quem, é visto.</p>
<p>Ideacional Responsável pela expressão do conteúdo, relaciona nossa experiência no mundo.</p>	<p>Representacional Responsável pelas estruturas visuais dos eventos, objetos e participantes envolvidos.</p>
<p>Textual Responsável pela construção dos textos e organização coerente das mensagens.</p>	<p>Composicional Responsável pela estrutura e formatação coerente do texto visual.</p>

Fonte: Elaborado pela autora com base em Halliday (1973) e O’Toole (1995; 2011).

O texto visual, diz O’Toole (2011), é uma realização ou atualização do código visual no contexto de situação como “registro”, disponibilizado potencialmente pelo contexto de cultura. Conforme Halliday (1978, p. 2), “Uma realidade social (ou ‘uma cultura’) é por si mesma um edifício de significados – uma construção semiótica”.⁷⁶

⁷⁵ No original: Each function defines a set of options that is relatively – though only relatively – independent of the other sets.

⁷⁶ No original: A social reality (or a 'culture') is itself an edifice of meanings – a semiotic construct.

O’Toole incorporou de Halliday (1978, p. 111) a compreensão de que os membros de uma sociedade associam o código a um tipo de situação, em que estes estão potencialmente acessíveis em um dado contexto social. Conforme O’Toole, no âmbito das artes visuais, o contexto de situação determina o registro de um texto, sendo condicionado, potencialmente, por seus elementos – o *modo* de comunicação (visual), o *tema* abordado e os *participantes* (obra e espectador).

Para O’Toole (2011), com base em Halliday (1978), um texto se insere em um contexto de situação como uma estrutura semiótica formada a partir de escolhas em três variáveis sociosemânticas, com a finalidade de representar: 1) o tipo de atividade na qual o texto tem função significativa (variável campo); 2) as relações, o *status* e o papel entre os participantes envolvidos (variável relações); e 3) o canal adotado (variável modo).

A variável *campo* diz respeito à atividade social em que se desenvolvem as práticas comunicativas (privada, institucional, religiosa etc.) e ao sentido do tema tratado (ciência, religião, mitologia, filosofia, entre outros). A variável *modo* diz respeito ao meio (oral ou escrito) ou canal (fônico ou gráfico) escolhido para a comunicação visual, e a variável *relações* diz respeito aos fatores relacionados com os interlocutores, como a identidade social dos participantes, o *status* e o tipo de relação que é mantida entre eles (de hierarquia ou de igualdade). Todos esses aspectos são decisivos no estabelecimento do registro escolhido e determinam a forma final da mensagem visual.

As variáveis do contexto de situação engendram o contexto local de enunciação como instância única de um dado tipo de situação, a qual, por seu turno, é um subconjunto do contexto de cultura. Nesse contexto estão relacionados todos os possíveis significados de *determinada* cultura, os quais são configurados a partir da padronização ou recorrência de *determinadas* características realizadas em *determinadas* circunstâncias. Em outros termos, os códigos semióticos realizados pelo sujeito social têm origem nas comunidades em que ele participa, somados às suas próprias interações.

O Quadro 7 resume a interpretação ootoleana para o contexto de situação e registro:

Quadro 7. Registro e funções da linguagem visual

Contexto de situação (variáveis de registro)	Funções	Texto visual (obra de arte)
Campo Diz respeito tanto ao sentido social em que se	Representacional Refere-se àquilo que está acontecendo ou que o	Realização Mostra a realização das estruturas transitivas

desenvolvem as práticas comunicativas (privada, institucional etc.), como ao sentido do tema tratado (ciência, religião, entre outros).	espectador imagina que esteja acontecendo.	(abrange as ações, os participantes e as circunstâncias de tempo, modo e lugar).
Relações Dizem respeito a fatores relacionados ao modo como os participantes se apresentam e se relacionam e a natureza das experiências representadas.	Modal Refere-se à relação de troca (entre os participantes ou entre quem vê e o que é visto), apelando a um grau de modalização para envolver o espectador.	Realização No texto visual, realiza a identidade social dos participantes, seu <i>status</i> e o tipo de relação que é mantida entre eles, tanto de hierarquia como de igualdade, bem como as mesmas relações entre obra e espectador.
Modo Diz respeito ao meio ou canal escolhido para a comunicação (mediado por computador ou estabilizado em qualquer outra superfície visual).	Composicional Refere-se ao texto visual como mensagem coesa e coerente.	Realização Realiza-se por meio do canal visual (pintura, fotografia, desenho, gráfico, mapa etc.) e por meio do suporte (cavalete, parede, tela de computador etc.), bem como das ferramentas empregadas (pincel, lápis etc.).

Fonte: Elaborado pela autora com base em O'Toole (2011).

A partir da análise dessas variáveis, o autor entende que o espectador pode estabelecer uma relação de diálogo com a obra de arte que tem diante de si. Por essa razão, formulou um modelo semiótico prático, no sentido de auxiliar até mesmo um leigo a melhor compreender a linguagem visual de natureza artística com autonomia e sem depender do discurso dos historiadores e críticos de arte⁷⁷.

O'Toole (2011) espera que seu modelo sistêmico-funcional auxilie na (re)velação das redes de opções realizadas pelo artista ao longo das três variáveis de registro (campo, relações e modo) e salienta que, qualquer que seja a interpretação do espectador, esteja ele mais ou menos familiarizado com a linguagem artística, a *sua* será apenas uma das possibilidades interpretativas.

⁷⁷ É importante salientar que a contundência de O'Toole contra os discursos dos críticos e historiadores de arte, por ele considerados "autoritários" em certos momentos de sua obra (O'TOOLE, 2011), tem certo quê de incoerência, uma vez que suas análises das pinturas levam em consideração esses mesmos historiadores; portanto, esta pesquisadora vê com cautela as críticas que o autor faz a esses intelectuais. Em resenha à primeira edição do livro de O'Toole (1994), Keefer (1996) comenta que, em que pesem as críticas de O'Toole aos historiadores de arte, o autor resenhado está constantemente fazendo história da arte e, muitas vezes, tomando emprestado da história da arte.

Tais considerações o levaram a formular o conceito de “espaço semiótico” (O’TOOLE, 2011, p. 122), dentro do qual nossa percepção e nossa mente trabalham. A percepção depende de circunstâncias pessoais, como o interesse momentâneo, a preocupação e até mesmo o humor, que são responsáveis pela formação de significados *dinamicamente* renováveis:

Então, nunca temos todos esses dados e conjuntos de relações em nossas mentes, ao mesmo tempo. Eles criam um “espaço semiótico”, criado tanto pelo texto quanto por seu contexto, dentro do qual nossas percepções e nossas mentes funcionam sempre que vemos a pintura, e, em função de nossos interesses, preocupações e estado de ânimo do momento, uma particular configuração de significado se formará dentro desse espaço de significados potenciais.⁷⁸ (O’TOOLE, 2011, p. 122).

O modelo multimodal otooleano incorpora as contribuições da semiótica social e vem em auxílio do espectador, propondo-se a funcionar como ferramenta descritivo-analítica capaz de desenvolver seu olhar de forma crítica e independente da leitura de terceiros, principalmente da leitura sacralizada da História da Arte. Conforme Iedema (2003), os estudos multimodais contribuem para observar os processos de produção de significados situados socialmente e oferecem meios para descrever a prática em toda a sua riqueza e complexidade semiótica. É importante destacar que o modelo sistêmico-funcional e a abordagem multimodal têm fornecido fundamentos de descrição sociossemiótica para música e som (VAN LEEUWEN, 1999), espaço (RAVELLI, 2007) e espaço em 3D (O’TOOLE, 2004). Outros trabalhos apontam para relações multimodais com foco na exploração das formas em que as imagens e a linguagem atuam integradamente para construir significados em textos multimodais (KRESS, 2003; KRESS, VAN LEEUWEN, 2006; LEMKE, 2002; O’HALLORAN, 2003).

O’Toole (2011) interpretou o modelo de Halliday (1973)⁷⁹ e o adaptou à linguagem visual artística, conforme mostra o Quadro 8:

⁷⁸ No original: Now, we never have all of these facts and sets of relationships in our minds at the same time. They create a “semiotic space”, created out of both the text and its context, within which our perceptions and minds work each time we see the painting, and, depending on our current interests, preoccupations and mood, a particular configuration of meaning will form within this space of potential meanings.

⁷⁹ O original e a tradução estão nos Anexos 1 e 2, respectivamente.

Quadro 8. Modelo semiótico sistêmico-funcional de O’Toole (2011)

FUNÇÃO UNIDADE	REPRESENTACIONAL	MODAL	COMPOSICIONAL
OBRA	Temas narrativos Cena Retratos Interação de episódios	Ritmo Modalidade Olhar Enquadramento Luz Perspectiva	Gestalt ⁸⁰ : Proporção Enquadramento Geometria Horizontais Linha Verticais Ritmo Diagonais Cor
EPISÓDIO	Ação, Eventos Agentes – pacientes – metas Foco/Sequência lateral Interação de ações	Destaque relativo Escala Centralidade Interação de modalidades	Posição relativa na obra Alinhamento } Interação } de formas Coerência }
FIGURA	Personagem Objeto Ação/ Postura/Gesto Componentes do vestuário	Gaze Contraste: Escala Postura Linha Caracterização Luz Cor	Posição relativa no Episódio Paralelismo/ Oposição Sub-enquadramento
MEMBRO	Partes do corpo/ Objeto Forma natural	Estilização	Coesão: Referência (Paralelo/Contraste\ Ritmo)

Fonte: Extraído de O’TOOLE (1994, p. 24; 2011, p. 24)⁸¹.

O modelo foi ampliado em O’Toole (1995, p. 162-63) e inclui as categorias gênero e escola, além de qualidades materiais e outros subsistemas (Quadro 9 e 15⁸²).

Quadro 9. Modelo semiótico sistêmico-funcional expandido de O’Toole (1995). Fragmento.

FUNÇÕES UNIDADES	REPRESENTACIONAL	MODAL	COMPOSICIONAL
ESCOLA/GÊNERO	Temas típicos	Orientação para realidade e estilo Por ex., Barroco – Impressionismo – Expressionismo Construtivismo – Surrealismo – Cubismo – Op Art – Pop Art – Instalação & Performance	

Fonte: Extraído de O’TOOLE (1995 p. 162-163)⁸³

Conforme a justificativa do autor, a categoria escola está separada do que ele chama de *análise semiótica propriamente dita*, por meio de uma linha dupla: “para mim, é um nível de discussão que se segue à análise semiótica, ao contrário de predeterminá-la, como acontece, tipicamente, na história da arte”⁸⁴ (O’TOOLE, 1995, p. 161).

⁸⁰ Gestalt é vocábulo emprestado do alemão e, em português, é traduzido como forma ou configuração. (GESTALT..., ITAÚ CULTURAL, online).

⁸¹ O original, em inglês, está no Anexo 3.

⁸² O modelo O’Toole (1995) é informado em versão completa no Quadro 15, no capítulo da Metodologia.

⁸³ O original, em inglês, está no Anexo 4.

⁸⁴ No original: [...] for me is a level of discussion that follows semiotic analysis rather than predetermining it as in typical art history.

O’Toole (2005) esclarece a natureza de seu modelo, inspirado na gramática sistêmico-funcional hallidayana e na Teoria da Forma (*Gestalt*):

Aqui, uma fonte rica e já pronta para o *meu* modelo sistêmico foi a teoria da percepção da Gestalt, brilhantemente aplicada ao desenho e à pintura por *Rudolf Arnheim* (1954). Ela abarca questões relativamente negligenciadas sobre de que maneira uma figura se conecta à sua estrutura e às relações entre *horizontais, verticais e diagonais*, enquanto que o tipo de habilidades composicionais, que são ensinadas nas escolas de arte, como linha, proporção, ritmo e coesão de cor também recebem uma base mais teórica quando relacionadas às opções selecionadas nas funções Representacional e Modal⁸⁵. (O’TOOLE, 2005, p. 88. Grifos nossos)

O’Toole (2011) incorporou, também, o dinamismo do espectador no âmbito da semiótica social e abordou a análise semiótica como ‘estrutura dinâmica’, fixa apenas aparentemente, pois é dinâmica no ‘espaço semiótico do espectador’. Segundo o autor, há determinados sistemas, da função Modal, que são compartilháveis entre todos os espectadores, e há outros que dependem da sua visão de mundo e do seu conhecimento enciclopédico. Elaboramos, com base em O’Toole (2011), o quadro com os sistemas que ele chama de “mais observáveis” e, portanto, compartilháveis entre todos os espectadores, e os sistemas “menos observáveis”, pois dependem de conhecimentos adquiridos individualmente (Quadro 10):

Quadro 10. Sistemas da função Modal “mais observáveis” e “menos observáveis”

	Mais observáveis	Menos observáveis
Sistemas	Olhar Foco Clareza Escala Volume	Fantasia Ironia Autenticidade Simbolismo Omissão Intertextualidade

Fonte: Elaborado pela autora com base em O’Toole (2011).

O’Toole (2011) não chegou a definir cada sistema, mas ressaltou o sistema intertextualidade, cuja característica essencial é não ser exclusivo da função Modal; porém, dado que faz parte dos sistemas que envolvem o espectador, preferiu mantê-lo nessa função, por questões metodológicas:

⁸⁵ No original: Here a rich and ready made source for my systemic model was the Gestalt theory of perception brilliantly applied to drawing and painting by Rudolf Arnheim (1954). This covers those relatively neglected issues of how a figure relates to its frame and the relations between horizontals, verticals and diagonals, while the kind of compositional skills which are taught in art school, like line, proportion, rhythm and colour cohesion are also given a more theoretical grounding when they are related to selected options in the Representational and Modal functions.

“Intertextualidade” é um conceito poderoso, mas bastante escorregadio, o qual é amplamente discutido entre os teóricos literários, linguistas e semioticistas. Desenvolvido pela teórica francesa Julia Kristeva, a partir do conceito de “dialogismo” originado na década de 1920, por Mikhail Bakhtin, geralmente se aplica a todos os meios pelos quais um texto se *refere* a outros textos, por exemplo, citando-os, criticando-os ou parodiando-os.⁸⁶ (O’TOOLE, 2011, p. 230. Grifos no original).

Foge ao escopo deste trabalho fazer um inventário sobre os conceitos de intertextualidade e paródia, mencionados acima; entretanto, convém destacar que, para Hutcheon (1985) e Rose (2011), ambos os termos não são sinônimos. Para Hutcheon (1985), um texto pode ser decodificado intertextualmente, isto é, à luz do outro texto, sem que necessariamente o autor tenha interferido (intencionalmente) para isso; na paródia, ao contrário, há uma codificação intencional do produtor do texto em que a “(...) a codificação e o compartilhamento de códigos entre o produtor e o receptor são centrais”⁸⁷ (HUTCHEON, 1985, p. 37). Na paródia, o artista satiriza, critica, faz humor ou até mesmo reverencia obras consagradas; porém, para ser realizada como paródia, faz-se necessária uma competência semiótica do espectador, que deve reconhecer a obra ‘de partida’.

2.3.2 Aplicação do Modelo Semiótico Sistêmico-Funcional de O’Toole (1995; 2011)

Quando estamos diante de uma obra de arte e a observamos após a primeira impressão (Gestalt), certas qualidades artísticas começam a saltar diante de nossos olhos; a experiência estética é pessoal e intransferível e se dá em dois níveis: o perceptivo, que deriva dos sentidos, e o cognitivo, que passa pelo cérebro; o que acontece é que, muitas vezes, pensamos que a emoção intuitiva corresponde à experiencição estética total. Evidentemente, não há um modo certo ou programado de se olhar uma obra de arte, porém, podemos aprender a observar analiticamente, refletindo e dirigindo nossa atenção a certos aspectos específicos que demandam mais tempo para ser processados. Ao final, a experiência contemplativa pode proporcionar-nos uma construção de sentidos mais prazerosa e menos aligeirada, permitindo que a arte possa aparecer em seu esplendor.

⁸⁶ No original: “Intertextuality” is a powerful, but rather slippery, concept which is widely discussed among literary theorists, linguists, and semioticians. Developed by the French theorist Julia Kristeva from the concept of “dialogism” originated in the 1920s by Mikhail Bakhtin, it generally applies to all those means by which a text refers to other texts, e.g. by quoting them, criticizing them, or parodying them.

⁸⁷ No original: (...) both the encoding and the sharing of codes between producer and receiver are central.

O’Toole (2011) observa, por exemplo, que a maioria das pessoas adultas, quando se coloca diante de obras abstratas, tende a olhar rapidamente e afastar-se. As crianças, ao contrário, são capazes de manter o olhar mais contemplativo e sem pressa, como se não tivessem medo de sair dali sem uma resposta objetiva. Dessa forma, para auxiliar as pessoas que emudecem diante de uma obra de arte, ou que repetem mnemonicamente o que devoraram nos manuais de arte e enciclopédias, o autor elaborou o que chama de “gramática visual prática”, para servir, preferentemente aos leigos e aos estudantes de arte:

[...] o método é replicável: você e eu podemos *experimentá-lo* em qualquer pintura e descobrir por *nós mesmos* aspectos importantes do seu significado – tanto o sentido que acreditamos intencionado pelo artista, como o significado, que lemos a partir do nosso peculiar ponto de vista. (O’TOOLE, 2011, p. 125. Grifos nossos)⁸⁸

O autor considera que todas as pessoas têm uma competência básica em relação à linguagem visual, mas o “letramento pleno só acontece quando temos uma terminologia que nos permite generalizar além do nosso gosto e experiência individuais.”⁸⁹ (O’TOOLE, 2011, p. 64). Para explicar metodologicamente seu modelo semiótico, O’Toole (2011) desenvolve uma minuciosa análise de renomadas pinturas, como *A Primavera* (c. 1482), do célebre pintor florentino Sandro Botticelli; *Paisagem com a queda de Ícaro* (c.1590-95), de Pieter Bruegel, o velho, e *Noli me tangere* (1304-6), de Giotto, além de explorar obras contemporâneas, como *The Gatekeeper’s Wife* (1965), de Russel Drysdale, e *Arrange a “Red Gift Week” Everywhere and All Over* (1920-21), de autoria coletiva dos alunos do artista russo Kasimir Malevich.

Segundo o autor, os espectadores não percebem uma obra da mesma maneira porque a “semiose” – termo que ele toma emprestado de Peirce (O’TOOLE, 2011, p. 151) é um processo dinâmico de idas e vindas, as quais se realizam como uma espécie de “trânsito” [*traffic*] interno em que, durante a interpretação da imagem, ocorre um processo cognitivo sofisticadamente *dinâmico*, a partir das estruturas explícitas e implícitas no texto. Melhor dizendo, embora a estrutura pictórica seja fixa e estável na superfície – e isso é evidente em obras bidimensionais –, a *interpretação* do espectador é dinâmica e varia, inclusive, conforme seu próprio estado de ânimo. Conforme O’Toole, as teorias de sistemas abertos e dinâmicos

⁸⁸ No original: [...] the method is replicable: you and I can try it out on any painting and discover for ourselves important aspects of its meaning – both the meaning that we believe the artist has intended and the meaning that we read into it from our distinct standpoint.

⁸⁹ No original: [...] full literacy comes when we have a terminology that enables us to generalize beyond our individual taste and experience.

tratam o “sistema” como um arranjo em que as partes não participam por meio de suas características inerentes, mas por intermédio de seus valores posicionais e, portanto, *funcionais e relacionais*, a exemplo do que ocorre com os hipertextos (O’TOOLE, 1997), como se um texto levasse a outro, sucessivamente.

Metodologicamente, antes de dar início à análise semiótica “propriamente dita” – a que se refere aos sistemas e às funções realizados na obra pelo artista –, o autor sugere que isolemos uma unidade, sendo indiferente começar pela unidade maior (a própria obra) ou pelas segmentações em unidades menores. A unidade, conforme o autor, é uma ordem na “escala de ordens”⁹⁰ [*rank scale*], isto é, é um ponto de origem de estruturas e sistemas. Em termos mais claros, o autor entende que a obra pode ser segmentada, em ordem decrescente, da maior parte à menor parte, e que qualquer uma dessas partes pode ser o ponto de partida para a análise sistêmica “propriamente dita”. Para demonstrar que os sistemas operam em dada posição, O’Toole (2011) propõe como primeiro passo o estabelecimento da *relação* da unidade (estrutural) com os demais sistemas:

Um primeiro passo na análise de qualquer sistema semiótico é isolar uma hierarquia de unidades estruturais comparáveis. Para Halliday a escala de ordens gramatical consiste na hierarquia das unidades: Sentença, Oração, Grupo [verbal, nominal, adverbial, preposicional, conjuntivo, adjetival], Palavra e Morfema. Estou propondo para a gramática da pintura: Obra, Episódio, Figura, Membro, Elemento⁹¹. (O’TOOLE, 2011, p. 223).

O esquema mostrado na Figura 11 apresenta a proposta de O’Toole (2011) para a segmentação em unidades, que formam a escala de ordens, da qual ele próprio eliminou a unidade elemento, por considerá-la demasiado pequena na pintura. A relação que se estabelece entre as unidades/ordens da escala de ordens é de “constituição”, no sentido de que uma unidade/ordem é constituída pelas unidades/ordens da hierarquia imediatamente inferior, da escala de ordens.

⁹⁰ Pela orientação à tradução de *Rank scale* como *Escala de ordens*, agradecemos ao Dr. Pedro Henrique Lima Praxedes Filho.

⁹¹ No original: A first step in the analysis of any systemic system is to isolate a hierarchy of comparable units of structure. For Halliday the grammatically rank scale consists of the hierarchy of units: Sentence, Clause, Group, Word and Morpheme. I am proposing for the grammar of painting: Picture, Episode, Figure, Member, Element.

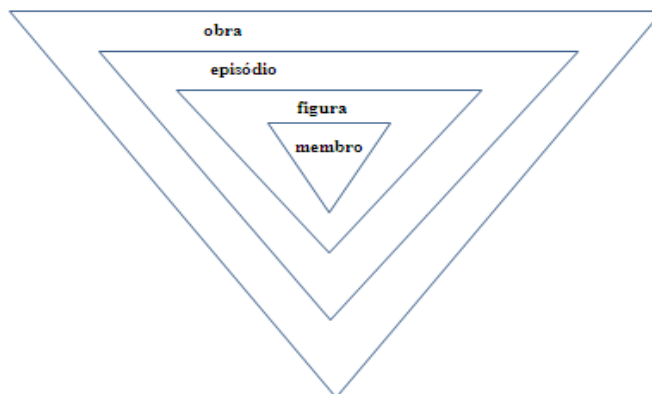


FIGURA 11 – Segmentação em unidades.

Fonte: Elaborado pela autora com base em O’Toole (1995; 2011).

A unidade obra⁹² é a maior da escala de ordens. Conforme O’Toole, uma obra é o conjunto daquilo que os olhos do espectador *perscrutam*, em uma espécie de vaivém que começa da obra ao membro e volta do membro à obra. “Muitos psicólogos da percepção acreditam que somos geneticamente predispostos a encontrar ou criar uma ‘boa’ Gestalt, mesmo a partir de um texto distorcido ou incoerente” (O’TOOLE, 2011, p. 222)⁹³.

A unidade imediatamente menor, o episódio, foi definida no Glossário (O’TOOLE, 2011, p. 221) como “A unidade [...] para a pintura e escultura, entre a Obra e a Figura. Assim, obras consistem de episódios (às vezes um único) e episódios consistem de figuras”⁹⁴. O termo *episódio* foi tomado de empréstimo das teorias renascentistas sobre a construção da pintura e, segundo O’Toole (2011), foi o humanista italiano Leon Battista Alberti⁹⁵ quem formulou, em 1435, a segmentação da pintura por episódios, seguindo o modelo dos relatos bíblicos, mitológicos e históricos, sempre representados *episodicamente*:

Minha explanação sobre as figuras e seus agrupamentos [episódio] não é, claro, original. Muitos anos de estudo acadêmico e de discussão entre iconógrafos estabeleceram, mais ou menos definitivamente, os personagens

⁹² Diferentemente de O’Toole, não adotamos iniciais maiúsculas para as unidades e para os sistemas. Apenas as funções levam iniciais maiúsculas (função Representacional, função Modal e função Composicional).

⁹³ No original: Many psychologists of perception believe that we are genetically predisposed to find or create a “good” Gestalt even from a distorted or incoherent text.

⁹⁴ No original: A unit [...] for painting and sculpture between Work and Figure. Thus works consist of episodes (sometimes single ones) and episodes consist of figures.

⁹⁵ Para verificação da informação, consultamos a edição traduzida de *Da pintura*, de Alberti (1435), ao português (editora da Unicamp, 1999) e reforçamos nossa percepção de que O’Toole se apegua à segmentação válida para pinturas narrativas da Renascença. A maioria das obras contemporâneas não comporta a segmentação clássica por episódios.

individuais e suas interações, como eu os descrevo aqui⁹⁶. (O'TOOLE, 2011, p. 226).

Na apresentação de seu modelo seminal, O'Toole (2011) descreve a famosa pintura renascentista *A Primavera* (c. 1482). Segundo o crítico Edgard Wind (1967 *apud* O'TOOLE, 2011), o quadro apresenta uma narrativa fundamentada na filosofia neoplatônica, que foi reintroduzida no pensamento do século XV por Ficino, autor do tratado *Theologia platônica de immortalitate animarum* (1491), que conciliava o cristianismo às ideias de Platão. A força da filosofia neoplatônica afetou o pensamento artístico humanístico de Sandro Botticelli, Leonardo da Vinci e Michelângelo Buonarroti, entre outros. Para os neoplatônicos da semiótica social renascentista, o universo é fechado e composto por esferas concêntricas, e desse universo emerge um Deus, que tudo geometriza e tudo governa, como um ato de amor. Ficino, seguidor da filosofia neoplatônica, interpreta a realidade como uma chave mística panteísta, em que Deus está em todas as coisas contempláveis do universo, nascendo então, dessa filosofia, o conceito do amor platônico, sem a função da procriação.

A obra *A Primavera* (c. 1482), de Botticelli, também conhecida como *Alegoria d' A Primavera*, teria sido feita sob encomenda para o poderoso florentino Lorenzo de Médicis, protetor de Ficino, para ornamentar o quarto de um sobrinho adolescente. A pintura deveria conter lições sobre os ciclos naturais da vida e do amor, em que tudo tem a hora certa para acontecer, exatamente como ocorre na natureza. A obra seria, então, uma espécie de discurso moralizante sobre a atividade da procriação e o momento adequado para que esse acontecimento fizesse parte da vida do jovem púbere.

A Figura 12 mostra a obra segmentada em episódios para demonstrar em qual ordem, segundo O'Toole (2011, p. 14-15), o quadro deve(ria) ser lido. Conforme a *semiótica sociocultural renascentista*, o primeiro episódio, ao lado direito da tela, mostra a chegada do vento Zéfiro e a fecundação da ninfa Clóris, que se transforma em Flora, a rainha das flores. O próximo episódio, centralizado, apresenta a Vênus como a deusa do Amor e seu filho Cupido, que traz uma venda sobre os olhos e dirige a flecha flamejante em direção à Castidade, que pertence ao próximo episódio, constituído pelas Três Graças, reproduzindo visualmente a metáfora do amor cego. O último episódio, o outono, está representado por Mercúrio, à esquerda do quadro que, com seu caduceu, aponta para as frutas no alto da árvore.

⁹⁶ No original: My account of the figures and their grouping is not, of course, original. Many years of scholarships and argumentation among iconographers has established more or less definitively the individual characters and their interactions as I describe them here.

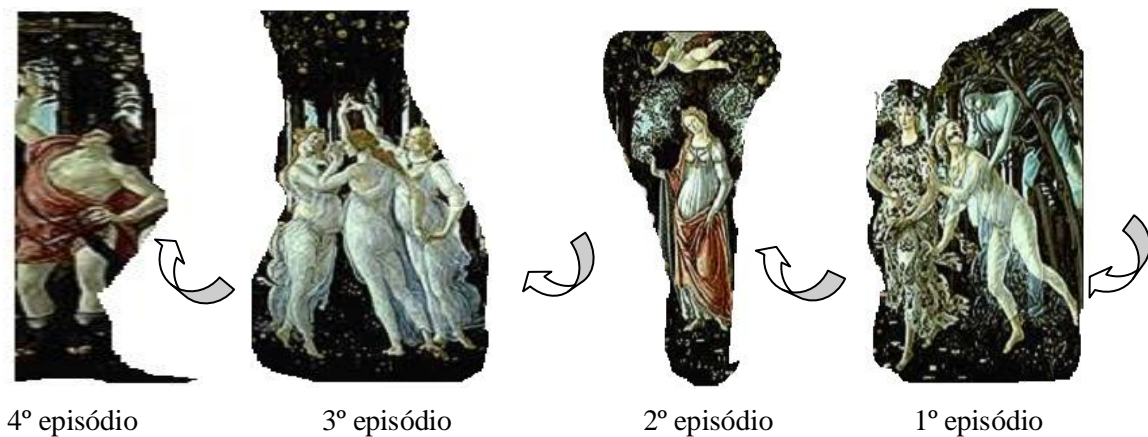


FIGURA 12– Episódios segmentados de *A Primavera*, de Botticelli.
 Fonte: Adaptado de O’Toole (2011, p. 111.)

A segmentação por episódios, como a que acabamos de ver, parece atender bem as obras figurativas concebidas a partir do Renascimento e presentes na arte até as duas primeiras décadas do século passado. Até então, as narrativas visuais, sempre figurativas, relacionavam-se a fatos bíblicos, mitológicos ou históricos; entretanto, a radical mudança nas artes visuais, que esvaziou de importância da arte figurativa após a década de 1920, problematizou⁹⁷ a questão da segmentação, e o próprio O’Toole (1991, p. 37) antecipa a dificuldade para estabelecer o ordenamento em unidades maiores e menores: “[...] o próprio conceito de segmentação de textos artísticos suscita importantes questões semióticas e estéticas”⁹⁸.

A figura é uma unidade menor, situada entre o episódio e o membro, e frequentemente é apresentada como um ser humano, um animal, um item do mobiliário ou mesmo uma figura geométrica. Dependendo do gênero, um busto serve simultaneamente como figura, episódio e obra completa, a exemplo da obra *Moça com brinco de pérola*, de Vermeer (c. 1665-1667)⁹⁹.

O membro é a menor unidade na escala de ordens para a pintura. Em uma paisagem, pode estar representado por uma montanha, um galho de árvore ou pelas partes de uma casa,

⁹⁷ Em que pese a advertência sobre a segmentação na arte, em seu artigo datado de 1991, o autor propõe, em sua obra de 1994, reeditada em 2011, a segmentação por episódios, ao estilo do que propuseram os artistas renascentistas, desde o trabalho de Alberti, em 1435. De todo modo, o autor não chegou a explorar a dificuldade constatada, limitando-se a alertar-nos sobre as possíveis dificuldades no procedimento de segmentação, sobretudo em relação às obras contemporâneas.

⁹⁸ No original: (...) the very notion of segmentation in the art text raises important semiotic and aesthetic questions.

⁹⁹ Esta obra foi analisada por Aderaldo (2011) à luz do modelo otooleano. A imagem artística está disponível em <http://www.essentialvermeer.com>. Acessada em 20. Fev. 2011)

como portas ou janelas. Em um retrato, os membros podem ser elementos muito pequenos como unhas, cílios ou pequenas rugas (O'TOOLE, 2011, p. 21). O autor chega a sugerir que, dada a relevância de determinados membros, há casos em que a análise pode começar a partir deles. Em *A Primavera* (Figura 13), há vários exemplos de membros com grande significação, a começar das mãos, especialmente a mão direita de Vênus, as mãos entrelaçadas das Três Graças e a mão direita de Mercúrio.



FIGURA 13 – *A Primavera*, c. 1482. Botticelli. Detalhes das mãos.
Fonte: O'Toole (2011, p. 111.)

No modelo semiótico otooleano, a proposta de analisar a imagem em “níveis de delicadeza” (ou níveis profundos de análise) auxilia o espectador a deter-se em detalhes que poderiam passar despercebidos. Exemplificamos, no Quadro 11, a aplicação do modelo de O'Toole (2011) em *A Primavera*, tomando a unidade figura Zéfiro e os sistemas da função Representacional:

Quadro 11. Sistemas da função Representacional em operação na unidade figura 'Zéfiro'

Função	REPRESENTACIONAL	
Unidade	Caracterização	Objeto
FIGURA	Ação/ Postura/ Gesto Vestuário	



Caracterização: figura alada, asa azul-esverdeada, pertencente parcialmente ao mundo representado com perna fora do limite da moldura.

Ação: voo “vigoroso”, que faz vergar as árvores.

Postura: inclinada em diagonal, conotando movimento.

Gesto: arrebatador (em relação à ninfa Clóris).

Vestuário: túnica azul drapeada.

Fonte: Elaborado pela autora a partir de O’Toole, 2011, p. 24.

Mediante a leitura dos sistemas caracterização/ação/postura/gesto/vestuário, o personagem mitológico Zéfiro¹⁰⁰ foi assim analisado por O’Toole (2011):

Ao contrário da maioria dos outros personagens, ele não faz contato com o solo, o busto se projeta para baixo e para a esquerda, saindo de dentro das árvores, que se dobram sob a força de seu impulso. Uma grande asa verde-azulada pode ser vista saindo de seu ombro e indo para fora do quadro, no canto superior. [...] Com as bochechas infladas, esta figura masculina expressa o sopro [do vento] que ele representa¹⁰¹. (O’TOOLE, 2011, p. 18)

O’Toole (2011) combina as informações visuais “mais observáveis”, resultantes do modelo semiótico sistêmico-funcional (Quadro 8) com as informações derivadas do conhecimento enciclopédico, que é individual. Na análise de *A Primavera*, o autor considerou, também, as informações extratextuais, fornecidas pela história da arte (WIND, 1967 *apud* O’TOOLE, 2011). Segundo o autor, a rigidez do seu modelo semiótico é apenas aparente, uma vez que é possível iniciar a análise a partir de qualquer unidade da escala de ordens (obra, episódio, figura e membros), relacionando-a aos sistemas de qualquer uma das três funções. É importante insistir que a separação entre as funções Representacional, Modal e Composicional tem um caráter apenas metodológico, pois, conforme O’Toole (2011), elas não se separam e atuam sempre em conjunto.

Para o autor, somos capazes de atribuir significados às obras de arte porque elas são parte da mesma semiótica sociocultural em que se desenvolve a linguagem verbal, isto é, embora os modos semióticos sejam diferentes, as mesmas funções que trabalham

¹⁰⁰ Conforme verbete do *Dicionário de mitologia grega e romana* (KURY, 2008), Zéfiro representa o deus da brisa ligeira, cujo casamento com a ninfa Clóris foi relatado por Ovídio em *As metamorfoses*, no início da era cristã.

¹⁰¹ No original: Unlike most of the other characteres, he makes no contact with the ground, the bust sweeps down and left from out of the trees, which bend under the force of his impetus. A large bluish-green wing can be seen coming out of his shoulder and going out of the frame in the top corner. [...] With puffed cheeks, this male figure expresses the blowing that he represents.

(conjuntamente) para construir significados na linguagem verbal trabalham (conjuntamente) para construir significados na linguagem visual.

2.3.2.1 A função Representacional na arte visual

A função Representacional é a função por meio da qual o artista estrutura detalhadamente a obra (a pintura, no presente caso) para representar aspectos do mundo. Conforme O'Toole (2011), em nível de abstração, os sistemas visuais correspondem aos sistemas linguísticos, uma vez que ambos apontam para uma semiótica universal subjacente, qual seja, *representar* o mundo exterior ou interior e tornar possível o compartilhamento dos códigos entre as comunidades, sejam elas de falantes e ouvintes, escritores e leitores, de pintores e espectadores.

De um nível macro ao micro (obra/pintura, episódio, figura e membro), a função Representacional mostra experiências representadas pelo artista, cujas escolhas podem recair sobre sistemas como cenas, retratos, ações, eventos, gestos, indumentária, partes do corpo ou formas naturais e geométricas. Segundo O'Toole (2011), é a função mais explorada entre historiadores da arte, razão pela qual ele opta por não iniciar suas descrições a partir dela, na maioria das análises. Porém, como o próprio autor enfatiza, não há uma ordem rígida para se escolher uma função de entrada. Em obras como *A Primavera*, os sistemas da função Representacional dizem respeito às cenas, à interação entre personagens, à caracterização dos personagens e às partes de seu corpo, por exemplo.

2.3.2.2 A função Modal na arte visual

A função Modal é outra das três funções na pintura, e é a partir dela que o artista estrutura seu trabalho de modo a *envolver* a atenção do espectador e introduzi-lo em seu mundo. É, na opinião de O'Toole (2011), o melhor caminho para se começar a falar sobre a pintura, sobre o modo como ela envolve o espectador diante da obra e como esses recursos *prendem a atenção* e despertam sentimentos.

Um claro exemplo sistêmico de escolhas à disposição do artista na função Modal é o olhar, que, conforme O'Toole (2011), pode ser *olhar direto*, *olhar oblíquo* (de perfil ou indireto) e *olhar negativo*. Este último tanto pode realizar-se na representação de um personagem de costas para o espectador como pelo olhar vendado, a exemplo do Cupido

(Figura 14). Em alguns casos, conforme o autor, até mesmo uma janela fechada poderia funcionar como olhar negativo.



FIGURA 14– *Olhar vendado de Cupido* (sistema olhar negativo)
Fonte: Fragmento extraído de O’Toole (2011, p. 111)

O olhar direto, a exemplo do olhar da personagem Flora, em *A Primavera*, funciona como envolvimento com o espectador, convidando-o a entrar no mundo da representação (Figura15):



FIGURA 15 – *Olhar de Flora*. Sistema olhar direto.
Fonte: Fragmento extraído de O’Toole (2011, p. 111.)

O olhar oblíquo, indireto ou de perfil mantém o espectador como observador privilegiado, fora do mundo representado, fato que, entretanto, não reduz seu envolvimento com a obra (Figura 16):



FIGURA 16– *Olhar de Mercúrio*. Sistema olhar oblíquo.
Fonte: Fragmento extraído de O’ Toole (2011, p. 111.)

Outro aspecto importante da função Modal é o sistema modalidade, mais bem detalhado no modelo O’Toole (1995) (Quadro 9). É o sistema através do qual o pintor põe certo “viés pessoal” [*slant*] ao mundo representado. Corresponderia a certos verbos modais – *pode ser, deve ser*, ou aos advérbios *certamente, inacreditavelmente*. Trata-se de uma espécie

de atitude emocional no âmbito da modalização (modalidade epistêmica), por estar ligada ao eixo do conhecimento ou da crença (O'TOOLE, 2011, p. 182).

Na pintura, a modalidade se relaciona à função Modal porque o pintor constrói (conscientemente ou não) um grau de incerteza que pode ser percebida (ou não) pelo espectador, e costuma demandar mais esforço cognitivo da parte deste, além de requerer mais tempo para o processamento. Segundo o autor, o espectador da obra de arte nem sempre se dá conta da realização desse sistema.

Um exemplo de modalidade por intertextualidade foi detalhado por O'Toole (2011) para descrever a pintura renascentista *Paisagem com a queda de Ícaro* [*Landschap met val van Icarus*, c. 1558], do (ou atribuída ao) pintor holandês Pieter Bruegel, o velho. Trata-se de uma obra que foi, possivelmente, inspirada no livro III das *Metamorfoses*, de Ovídio, do início do primeiro século da era cristã (OVÍDIO, 2004). A pintura, executada em óleo sobre madeira, mede 73,5 cm de altura por 112 cm de largura e trata do episódio da queda de Ícaro¹⁰², personagem que está presente apenas parcialmente (só pelas pernas) no contexto da obra.

Na obra de Bruegel, vários sistemas agem modalmente. Segundo O'Toole (2011, p. 107), mencionando Uspensky (1970) e Zhegin (1970)¹⁰³, o quadro teria sido desenvolvido com base em um discurso que circulava na comunidade renascentista relacionado a um provérbio alemão-holandês, de uso corrente à época, que dizia: “Nenhum arado pára [só] porque um homem morre.”¹⁰⁴ (O'TOOLE, 2011, p. 107). A possível intenção do artista, ou de quem a encomendou, poderia explicar, dentro de uma lógica razoável, a construção do foco e do peso visual que não estão relacionados ao personagem, isto é, o foco não sobrecarrega suas pernas, mas, sim, sobre o pastor e o lavrador, posicionados em terra firme, em primeiro plano (Figura 17). O centro de energia da obra, conforme a “medida dos terços”¹⁰⁵, padrão

¹⁰² Resumidamente, Ícaro é o jovem filho de Dédalo, o arquiteto responsável pela construção do labirinto que aprisionou o temível Minotauro, meio homem e meio animal, fruto da traição da esposa do rei Minos. Envergonhado com a traição da esposa, Minos ordenou a Dédalo que encerrasse o monstro em um labirinto. Ajudado por Ariadne, filha de Minos, um jovem penetrou no lugar, matou o animal e só conseguiu de lá sair graças ao segredo revelado por Dédalo. Furioso, Minos decretou a prisão de Dédalo e seu filho, na construção que ele próprio havia erigido. Sendo hábil e engenhoso, Dédalo planejou uma fuga pelos ares e construiu, para si e para seu filho, asas com as penas que recolhia dos pássaros, e as colou com cera em seus corpos. Antes de alçar voo, instrui o jovem Ícaro a não subir além do limite seguro. Porém, desobediente e vaidoso, o jovem aproximou-se demasiado do sol, que derreteu suas asas, culminando em sua queda no mar Egeu. Do alto, o pai aflito gritava pelo filho enquanto este se estatelava contra as águas do mar. Adaptado de *Metamorfoses* (OVIDIO, 2004).

¹⁰³ Ambos os autores russos são referenciados em O'Toole (2011, p. 238).

¹⁰⁴ No original: No plough stops because a man dies.

¹⁰⁵ A regra ou medida dos terços é uma variação da *sectio aurea* (divina proporção, medida mágica etc.) que divide o retângulo em partes proporcionais. Foi muito difundida entre artistas renascentistas, que buscavam a

adotado por muitos artistas renascentistas, focaliza a figura de um homenzinho que olha para o alto, como em busca de uma explicação para o ruído na água. Perto dele, em apenas um nono inferior¹⁰⁶ e, portanto, como parte do *antifoco* ou *antidestaque*, outra cena se desenvolve e mostra o instante da queda de Ícaro na água, à direita do quadro. Sua morte ‘insignificante’ representaria para aquela semiótica sociocultural, marcada pelo avanço das relações capitalistas no campo, nas cidades e no comércio ultramar, um drama de menor importância, pois os trabalhadores (o lavrador, o pastor e o pescador) não interrompem sua tarefa ‘apenas’ porque um homem se afoga, como dizia o provérbio.

Na obra de Bruegel, o sistema sinédoque (função Modal) está realizado por intermédio da representação das duas pequenas pernas da figura Ícaro, em posição oblíqua em relação à água. É no pequeno enquadramento (um nono do quadro), que o espectador vai perceber – ou não –, pelo efeito sinédóquico, que a narrativa tem um desfecho trágico, cujo início ocorreu na parte não visível, porém essencial na diegese do quadro, isto é, no voo de Dédalo, o pai do jovem afogado, apenas sugerido pelo vetor do olhar do personagem (pastor) que olha para o céu. Graças ao conhecimento enciclopédico, alguns espectadores podem compreender o restante da história (sistema modalidade/omissão) em que a figura alada voa no céu e grita pelo filho no exato momento da queda deste.

A cena em segundo plano [*background*] – as pernas de Ícaro – torna-se mais significativa para o espectador quando este a relaciona *intertextualmente* com o relato mitológico, a confirmar o que O’Toole (2011) declara sobre o fato de que o espectador nem sempre percebe a realização de certos sistemas, sobretudo o sistema intertextualidade:

[...] conforme linguistas hallidayanos têm apontado, [a Intertextualidade] frequentemente envolve escolhas sistêmicas em todas as três funções. Por exemplo, uma paródia pode representar o mesmo conteúdo Experiencial do "texto alvo" que ela está zombando, podendo imitar a sua composição pela repetição de certos padrões Textuais, ou pode “empurrar” o leitor ou ouvinte ou espectador ao jogar modalmente com opções na função Interpessoal.¹⁰⁷ (O’TOOLE, 2011, p. 230-31)

harmonia na natureza. Para a medida dos terços traçam-se duas quadrículas horizontais e duas verticais. O centro concentra a energia da imagem. O’Toole comenta sobre uma “geometria secreta” na pintura *A Primavera* (O’TOOLE, 2011, p. 27).

¹⁰⁶ Referimo-nos à nona parte, segundo a divisão equitativa da medida dos terços.

¹⁰⁷ No original: [...] as Hallidayan linguists have pointed out, it frequently involves systemic choices in all three functions. For example, a parody may represent the same Experiential content as the “target text” it is mocking, it may mimic its composition by repeating certain Textual patterns; or it may “nudge” the reader or hearer or viewer by playing modally with options in the Interpersonal function.

Junto ao sistema sinédoque, está agindo o sistema de modalidade/intertextualidade, relacionado ao conhecimento sobre a semiótica sociocultural do artista, que inclui os comissionadores da obra e espectadores contemporâneos ao artista, os quais, possivelmente, leriam os episódios na terra e no mar como uma metáfora ao modo de vida social no campo, cujo arado não se detém nem mesmo diante de uma tragédia (O'TOOLE, 2011, p. 141). A Figura 17 realça a realização dos sistemas intertextualidade, centralidade e enquadramento (pelo antifoco), que, juntos, atuam para prender a atenção do espectador:



FIGURA 17– *Paisagem com a queda de Ícaro*, de Bruegel, c.1558). Detalhes.
Fonte: O'Toole (2011, p. 111.)

Conforme Lemke (1995, p. 85), o significado de um texto depende diretamente dos tipos de conexões feitas em relação a outros textos: “Os membros de uma comunidade constroem laços entre certos textos, dos mais fracos aos mais fortes, e os conectam de maneiras diferentes ou de maneira alguma, de acordo com um sistema de práticas sociais de construção de significado, que são características da comunidade”¹⁰⁸. A afirmação corrobora o que diz O'Toole (2011), no sentido de que alguns sistemas (modalidade) são ativados conforme o conhecimento de mundo do espectador.

2.3.2.3 A função Composicional na arte visual

¹⁰⁸ No original: The members of a community construct weaker to stronger ties between certain texts, and connect them in different ways or not at all, according to a system of social meaning-making practices that are characteristic of the community.

Esta função, ao lado das funções Representacional e Modal, aplica-se às artes plásticas e visuais na estruturação e relacionamento entre sistemas escolhidos pelo artista (enquadramento, alinhamento, proporção, cor e ritmo), os quais trabalham juntos para construir um todo perfeito, ou Gestalt, conforme O’Toole (2011):

Estou denominando a terceira função “função Composicional”: certas decisões sobre o arranjo das formas dentro do espaço pictórico, sobre a relação entre *linha*, *ritmo* e *cor* que foram tomadas pelo artista no sentido de expressar mais efetivamente e mais memoravelmente o assunto representado e para produzir uma relação modal mais dinâmica com o espectador.¹⁰⁹ (O’TOOLE, 2011, p. 231).

Tomando a unidade figura para ilustrar a realização de sistemas na função Composicional e o personagem Zéfiro (Figura 13), em *A Primavera*, como referência, O’Toole (2011) explora os sistemas conforme o Quadro 12:

Quadro 12: Sistemas em operação da função Composicional na unidade figura

Função Unidade	COMPOSICIONAL
FIGURA	Posição relativa na Gestalt, nos episódios entre si Paralelismo/Oposição Subenquadramento

Fonte: Extraído de O’Toole (2011, p. 24).

De acordo com o autor, toda a ação da pintura está enquadrada no sentido direita-esquerda, ou seja, começando com Zéfiro e terminando com Mercúrio. O alinhamento em diagonal de Zéfiro, além de sua posição parcialmente fora da moldura, cria uma orientação que faz com que a leitura se processe obedecendo ao direcionamento direita-esquerda. A representação abaixo procura demonstrar de que modo os sistemas de verticalidade e obliquidade atuam para conduzir o olhar.

O tratamento informático da imagem (Figura 18), com a inversão das cores por intermédio do software Coreldraw® nos permite melhor visualizar a realização dos sistemas na função Composicional, na unidade figura:

¹⁰⁹ No original: I am calling the third function “the Compositional functional”: certain decisions about the arrangement of forms within the pictorial space, about line and rhythm and colour relationships, have been made by the artist in order to convey more effectively, and more memorably the represented subject and to make for a more dynamic modal relation with the viewer.



FIGURA 18– A *Primavera* tratada pelo software CorelDraw® para inversão de cores. Sistema Ritmo.

Fonte: Adaptado de O’Toole (2011, p. 211)

Da direita para a esquerda, inicia-se, ou anuncia-se, a chegada do personagem Zéfiro, cujo corpo não está totalmente dentro da moldura. Com a chegada desse personagem, as duas outras personagens do episódio (Clóris e Flora) demonstram, por intermédio do seu posicionamento, mais oblíquo de Clóris e vertical de Flora, a sequência da narrativa. O agrupamento Zéfiro – ninfa Clóris – ninfa Flora forma o episódio ritmado em movimentos oblíquo/oblíquo/vertical, que reproduz a *chegada* d’A Primavera.

Na sequência, a personagem Vênus, central e em posição vertical e estática, divide a narrativa em um *antes* e um *depois*. Seu filho Cupido, ao alto, dá início ao novo ciclo de dinamismo, com parte da asa fora da moldura e na mesma posição oblíqua das asas de Zéfiro. O agrupamento Zéfiro/Clóris/Flora forma o episódio inicial, o agrupamento Vênus/Cupido forma o episódio central e o agrupamento das Três Graças forma o episódio que antecede o final do ciclo da natureza, composto pelo episódio Mercúrio, em posição vertical.

Nesta breve exposição da gramática visual e dos recursos artísticos explorados sistemicamente, apoiamo-nos no modelo semiótico sistêmico-funcional e na análise que O’Toole (2011) desenvolveu para demonstrar sua ferramenta descritiva¹¹⁰. Por meio das unidades (obra/pintura, episódio, figura e membro) combinadas com os sistemas nas funções Representacional, Modal e Composicional, o autor demonstrou que o espectador pode desenvolver uma leitura de forma autônoma, ‘com seus próprios olhos’, antes de apelar às enciclopédias e aos historiadores; estes, embora bem-vindos, segundo o autor, não têm a palavra final. Enfatizando que as estruturas do texto são abertas e dinâmicas como um

¹¹⁰ Embora o modelo otooleano atenda à descrição de obras figurativas, nada obsta que seja aplicado a obras abstratas, e exemplo disso é a análise que o autor desenvolveu utilizando a função Composicional sobre obras do artista Jackson Pollock, ícone da não figurativização na arte (O’TOOLE, 2011).

“tráfego”, O’Toole (2011, p. 152) salienta que o modelo hallidayano é o *único* entre outros modelos linguísticos a teorizar sobre a interação entre o código da língua e as instituições sociais nas quais ela é usada.

Após a descrição e análise do quadro *A Primavera*, O’Toole (2011) sumariza as variáveis campo, relações e modo como meio de relacionar a obra às circunstâncias em que ela foi comissionada, isto é, dentro das condições históricas, sociais e culturais do artista. O Quadro 13 apresenta as variáveis campo, relações e modo, compatíveis com a análise realizada segundo modelo semiótico sistêmico-funcional:

Quadro 13. Variáveis campo, relações e modo em *A Primavera*

Campo	Alegoria clássica moralizante, encomendada para decorar quarto de adolescente, com objetivo de falar de valores opostos como beleza e bestialidade e energia masculina e feminina, à luz da teoria filosófica do neoplatonismo.
Relações	Relação entre a obra e o espectador ideal, para servir como injunção moral. A pintura teria sido encomendada para um observador ideal, o jovem sobrinho de Lorenzo de Médicis, como forma de transformar o apelo visual “erótico” em processo intelectual de reflexão.
Modo	Óleo sobre têmpera, nas medidas de 203 cm. de altura por 314 cm. de largura. Interação de ações estáticas e dinâmicas, interação de luzes, cores, ritmos, tematizando, por meio de contrastes, a arte como forma de ação ou sublimação da energia vital (sexual).

Fonte: Elaborado pela autora a partir de O’Toole (2011, p. 153-154).

Sempre enfatizando que as contribuições dos historiadores e críticos de arte não devem preceder a análise semiótica, o autor ressalta que sua análise de *A Primavera*, desenvolvida à luz do modelo semiótico sistêmico-funcional, permitiu-lhe demonstrar o funcionamento dos sistemas presentes no contexto de cultura do *Quattrocento*, do mesmo modo que Hauser (1962) o fez, à luz da história da arte: “Hauser tocou aqui no princípio organizador central do que estamos chamando de ‘semiótica social’ do Quattrocento, a qual nós vimos plenamente realizada em todos os níveis funcionais da pintura de Botticelli [...]”.¹¹¹ (O’TOOLE, 2011, p. 156)

2.4 Revisitação da Interface entre a TAV Acessível e a Semiótica Social Multimodal

Revisitamos, nesta seção, a interface entre a TAV acessível e a semiótica social multimodal, junção iniciada por Magalhães e Araújo (2012) e seguida por Oliveira Jr. (2011). Parte dos sistemas presentes em O’Toole (1995; 2011) foram elencados por De Coster e

¹¹¹ No original: Hauser has here put his finger on the central organizing principle of what we are calling the “social semiotic” of the Quattrocento one [*sic*] which we have seen fully realized at every functional level of Botticelli’s painting (...).

Mühleis (2007) e Holland (2009), sob outra denominação, o que fortaleceu a perspectiva de interface entre esses trabalhos. Primeiramente, podemos mencionar a questão dos signos claros e dos signos ambíguos, mencionada por De Coster e Mühleis (2007) e que O’Toole (2011) abordou sob o conceito de “modalização”. Segundo De Coster e Mühleis (2007), os *signos claros* se referem às partes de informação captadas pelo canal visual, que podem ser imediatamente traduzidas em palavras, enquanto os *signos ambíguos* se referem às partes visíveis na obra, que não podem ser imediatamente traduzidas em palavras.

O’Toole (1995; 2011) também aborda a ambiguidade, no âmbito da modalidade epistêmica. O autor se refere ao grau de verdade que existe no texto visual: “[...] o pintor põe certo ‘ponto de vista’ na realidade que ele ou ela está representando. Isso pode estender-se desde uma visão irônica dos personagens retratados a uma cena ou paisagem completamente fantástica”¹¹² (O’TOOLE, 2011, p. 223).

Para obter o efeito de dúvida ou de ambiguidade, o artista pode lançar mão de vários sistemas, entre os quais a cor (função Modal), em razão de seu alto poder de modalização. Mediante o uso da cor, o mundo representado pode pender para o natural ou para o fantástico, o que envolve, dessa forma, o espectador em um clima de incerteza. Além do uso da cor, a perspectiva é outro sistema da modalidade que contribui para criar ‘ilusão’ e envolver o espectador. Esse sistema, explorado desde a Renascença, cria a noção de espaço e profundidade e “[...] serve para criar a ilusão de um espaço imaginário tridimensional do mundo representado e atrai o espectador para aquele mundo”¹¹³ (O’TOOLE, 2011, p. 223).

Aos sistemas cor e perspectiva soma-se o sistema textura, que igualmente pode produzir efeito de ambiguidade e modalização da imagem. Na TAV acessível, o efeito visual da textura foi abordado por Holland (2009), ao fundamentar sua proposta de tradução intersensorial. A textura é um dos principais elementos da arte visual bidimensional e contribui para dar a impressão de volume; além de transmitir percepções táteis, através da visão, ela sugere também percepções olfativas e gustativas. A textura, na pintura, é obtida por meio de efeitos criados pelo artista (impasto¹¹⁴, colagens, pontos, linhas retas, curvas, sinuosas ou quebradas, fissuras feitas na própria superfície da tela etc).

¹¹² No original: [...] the painter puts a certain ‘slant’ on the reality he or she is depicting. This may extend from an ironic view of characters portrayed to a completely fantastic scene or landscape.

¹¹³ No original: it serves to create the illusion of an imaginary three-dimensional space of the world represented and draws the viewer into that world.

¹¹⁴ Impasto é uma técnica utilizada na pintura: a tinta é aplicada na superfície em camadas muito grossas, deixando marcas visíveis do pincel ou da espátula. Depois de seco, o efeito do impasto cria sensação de relevo e confere tridimensionalidade à obra.

Holland (2009) exemplificou a percepção da textura, no âmbito da tradução intersensorial. Na audiodescrição da obra *Ramparts* (1968), de Ben Nicholson, apresentada anteriormente, o autor incluiu uma interpretação da textura relacionando-a às impressões sensoriais do tato (“branco gelado”). Posteriormente, em teste de recepção aplicado aos espectadores PcDVs, essa ‘interpretação’ tátil foi considerada útil porque, segundo os entrevistados, a AD com a informação perceptiva da textura proporcionou-lhes maior fruição, enquanto a versão sem a interpretação tátil do elemento visual não teria passado de um mero jogo de esconde-esconde.

O’Toole (2011) abordou o sistema textura no modelo desenvolvido para a análise de esculturas (p. 34) e não o inclui no modelo semiótico de análise de pinturas. Entendemos, porém, que a obra bidimensional também informa a textura, sua ‘pele’, mediante a realização de recursos como o tipo de tinta e um maior ou menor vigor das pinceladas, além da exploração das cores e das linhas. É um sistema que pode ser considerado pelo audiodescritor no âmbito da hapticidade. Adaptando-o à pintura, podemos dizer que a hapticidade fornece informações relacionadas à temperatura, à textura e à cinética, razão pela qual decidimos incorporar o sistema textura à expansão do modelo de O’Toole (1995), que apresentamos ao final desta tese.

Há outros elementos que aproximam os trabalhos de tradução audiovisual acessível à semiótica social multimodal. De Coster e Mühleis (2007) abordam as informações “padrão” (dados catalográficos), que normalmente acompanham as obras em exibição. São dados que revelam certas informações contextuais do artista, como nacionalidade, data de nascimento, data da obra, técnica, suporte, dimensões e, em certos casos, o nome do custodiante ou do comissionador da obra; esses dados fornecem às pessoas com deficiência visual as mesmas informações disponíveis aos videntes nas etiquetas que acompanham as obras. Em relação ao título, sugerem a exploração em ADs ao vivo, mas não abordam sugestões de exploração em ADs pré-gravadas ou adicionadas a textos em modo verbal escrito. Quanto a outras informações, como data e dimensões, incluídas nos procedimentos sugeridos por De Coster e Mühleis (2007), O’Toole (2011) não as detalha em seu modelo semiótico, embora as utilize em suas análises.

Mesmo nas obras em que a data não está visível, é possível ao audiodescritor obter a informação, pesquisando-a, para informá-la em sua AD. Holland (2009) estimula o trabalho de pesquisa extratextual, sugerindo que o tradutor audiovisual recorra a entrevistas e biografias do artista, quando possível, e, não sendo possível, que recorra a catálogos de

exposições e enciclopédias especializadas. Nesse sentido, Holland aproxima-se de O’Toole, que desenvolve suas análises com a contribuição da História e Crítica da Arte, apesar de sugerir que elas não precedam à análise semiótica. Para O’Toole (2011), algumas realizações “mais observáveis” na pintura estão relacionadas ao sentido da visão (cor, linha, tamanho, destaque etc.), enquanto outras realizações “menos observáveis” dependem da visão de mundo e de certo conhecimento enciclopédico do espectador, o que contribui para tornar a obra de arte sempre uma experiência visual *única*, resultado de um processo dinâmico no ‘espaço semiótico’ do espectador.

A propósito dos pontos de intersecção entre os trabalhos resenhados, o aspecto mais importante diz respeito ao *empoderamento* dos espectadores de obras de artes visuais: O’Toole (2011) objetivou a proposição de um modelo semiótico de base sistêmico-funcional, para descrição de obras de arte bidimensionais (pinturas), voltado ao letramento visual de pessoas leigas, estudantes de arte e amantes de artes, em geral, porém *videntes*. Seu fundamento teórico se baseia na Gramática Sistêmico-Funcional de Halliday (1973), na semiótica social (HALLIDAY, 1978) e na Teoria da Forma (ARNHEIM, 2011), conforme declarou o próprio autor (O’TOOLE, 2005). Além dessas teorias, complementou suas análises com a consulta a fontes de História e Crítica da Arte.

De Coster e Mühleis (2007) e Holland (2009) não sustentam o respectivo trabalho em referencial teórico específico, nem se afiliam a alguma área de pesquisa acadêmica, diferentemente de O’Toole (2011), que está associado à Semiótica Social; entretanto, ambos os trabalhos voltam-se ao empoderamento de PcDVs e sugerem procedimentos ao audiodescritor.

O Quadro 14 resume os principais pontos de intersecção entre os autores abordados e os aspectos que consideramos idiossincráticos, das respectivas propostas.

Quadro 14. Principais contribuições da interface entre TAV acessível e semiótica social multimodal

Interface	Sobre empoderamento do espectador	Experiência relacional	Fontes de pesquisa	Neutralidade ou intrusividade na comunicação	Lócus da pesquisa	Sugestão de exploração de elementos por ordem de
De Coster e Mühleis (2007) TAV acessível	PcDV	Incluem o corpo da PcDV; apelam ao conhecimento de mundo da PcDV	[Imanência textual]: elementos observáveis nos limites do texto visual e traduzidos intersensorialmente	Interpretação do audiodescritor por meio da tradução intersensorial (tátil)	Em museu, ao vivo	1º) Signos claros 2º) Signos ambíguos
Holland (2009) TAV	PcDV	Compara com mundo conhecido da	Elementos observáveis no texto visual e	Interpretação do audiodescritor	Em galeria de arte, pré-	

acessível		PcDV	interpretados pela percepção intersensorial do audiodescritor ou com ajuda da pesquisa extratextual (fontes iconográficas e entrevista ao artista)	por meio da tradução intersensorial e interpretativa; é contra linguagem neutra na AD, mas sugere cuidado com ajuizamentos	gravado	–
O’Toole (2011) semiótica social-multimodalidade	Vidente	Função Modal, sistemas de envolvimento observáveis e sistemas subjetivos: intertextualidade, conhecimento de mundo e conhecimento enciclopédico	Consulta a fontes como catálogos, livros de crítica e história da arte posteriormente à análise semiótica	Não acredita em neutralidade na comunicação	Em museu, ao vivo	Função Modal, (preferentemente) com sistema de foco e peso visual

Fonte: Elaborado pela autora com base em De Coster e Mühleis (2007), Holland (2009) e O’Toole (2011)

Ao final desta tese, no capítulo relativo à apresentação de resultados, levamos em consideração tanto os pontos de intersecção como os pontos idiossincráticos, para a elaboração da proposta de parâmetros descritivos, desenvolvida para instrumentalizar audiodescritores e orientar a análise das imagens artísticas.

O próximo capítulo, das Questões Metodológicas, informa os passos tomados para alcançar os objetivos e responder às questões apresentadas na Introdução.

CAPÍTULO 3

QUESTÕES METODOLÓGICAS

3.1 Da Pesquisa

Conforme mencionamos na Introdução, o trabalho nasceu de nosso interesse pela pesquisa iniciada por Magalhães e Araújo (2012) e continuada por Oliveira Jr. (2011), ambos no âmbito do Procad 008/2007. Os autores aplicaram modelos semióticos à leitura da imagem artística (O'TOOLE, 1994; KRESS; VAN LEEUWEN, 1996) sem, contudo, avançar na formulação de parâmetros descritivos. Com o intuito de dar continuidade aos trabalhos, a presente tese pretendeu desenvolver e propor uma ferramenta apropriada à instrumentalização de audiodescritores de obras de arte bidimensionais (pinturas).

A pesquisa qualitativa e de natureza descritiva objetivou propor parâmetros descritivos amparados por modelo delineado na interface TAV/AD e semiótica social multimodal (conforme Procad 008/2007) *sem testá-lo*. Antes de propô-los, procurou conhecer trabalhos executados por audiodescritores brasileiros; assim, a pesquisa tem uma abordagem descritiva (RUDIO, 2003), posto que não nos propusemos a alterar o *corpus* analisado: apenas nos servimos dele para analisar as pinturas, bem como para analisar e criticar as audiodescrições. O ponto de partida foram duas ADs, cujas análises permitiram que, pelo método indutivo, pudéssemos formular generalizações.

Quanto à natureza, adotamos a pesquisa de caráter exploratório, que, conforme Gil (1991, p. 41), “encontra-se pautada na busca por informações (junto às instituições pesquisadas e na literatura examinada) pertinentes que venham acrescentar valor ao estudo”.

A pesquisa se desenvolveu por meio de procedimentos distintos em seis etapas, as quais são pormenorizadas nas próximas subseções.

3.1.1 Primeira Etapa: Definição de Bibliografia e Procedimento de Compilação do *Corpus*

Esta etapa definiu os critérios para a seleção de bibliografia referente ao referencial teórico em TAV/AD e semiótica social multimodal e os critérios para a seleção do *corpus*. Para a seleção do referencial teórico, levamos em conta a atualidade editorial e a pertinência em relação aos objetos da pesquisa; no âmbito da tradução audiovisual acessível selecionamos os trabalhos de De Coster e Mühleis (2007) e Holland (2009), pois, conforme argumentação

apresentada no Capítulo 2, foram os trabalhos de base para a pesquisa de Magalhães e Araújo (2012) e Oliveira Jr. (2011), a que esta tese dá continuidade. Em semiótica social multimodal, selecionamos o estudo de O’Toole (1995; 2011), cujo trabalho seminal foi publicado em 1994. Em 2011, a primeira edição foi revista e ampliada, sem alteração no modelo semiótico proposto. Em 1995, o autor havia apresentado um modelo sistemicamente mais detalhado, conforme informamos no Capítulo 2, razão pela qual as análises fazem referência a duas distintas obras: O’Toole (1995) e O’Toole (2011).

Diferentemente da metodologia seguida por Magalhães e Araújo (2012) e Oliveira Jr. (2011), não adotamos as contribuições de Kress e Van Leeuwen (1996) porque, ao contrário de O’Toole (1995; 2011), os autores não analisaram exclusivamente obras de arte e desenvolveram uma metodologia analítica da imagem voltada, sobretudo, à imagem na publicidade. A divergência na metalinguagem dos respectivos autores (Quadro 1) também contribuiu para a decisão pelo modelo semiótico sistêmico-funcional de O’Toole (1995; 2011), cuja *expertise* em artes visuais transparece nas análises das pinturas.

Apesar de ser parte da primeira etapa, na realidade, a revisão de literatura se estendeu ao longo da pesquisa, pois, paulatinamente, conseguimos obter outras publicações de O’Toole (1991; 2005; 2008), que foram igualmente importantes para embasar a análise desenvolvida na quarta etapa, que tratou da análise do *corpus* visual.

O Quadro 15 apresenta o modelo semiótico de O’Toole (1995) utilizado para as análises das pinturas:

Quadro 15. Modelo semiótico sistêmico-funcional de O’Toole (1995)

FUNÇÕES UNIDADES	REPRESENTACIONAL	MODAL		COMPOSICIONAL	
ESCOLA/ GÊNERO	Temas típicos	Orientação para realidade e estilo. Por exemplo: Barroco – Impressionismo – Expressionismo Construtivismo – Surrealismo – Cubismo Op Art – Pop Art – Instalação & Performance			
OBRA/PINTURA	Ações, Eventos Agentes, Pacientes, Metas Cenas, Cenário, Características Retratos, Modelos	Foco: Perspectiva Clareza Luz Cor Proporção Volume	Moldura Peso Modalidade: Fantasia Ironia Autenticidade Simbolismo Omissão Intertextualidade	<i>Gestalt</i> : Enquadramento Horizontais Verticais Diagonais Proporção Linha Ritmo Forma Geométrica Coesão de cor	“Tema”
		Olhar: ‘Sua função’			

			‘Caminhos’ ‘Ritmos’ Intermediários	
EPISÓDIO	Grupos e subações, Cenas, Retratos Sequências laterais Interação de ações		Da escala para o Todo Da centralidade para o Todo Destaque Relativo Interação de Modalidades	Posição relativa na Gestalt, no episódio e relação entre si. Alinhamento Coerência Interação de formas relacionadas
FIGURA	Personagem Ato Postura Gesto	Objeto Posição	Caracterização Relação com o espectador Olhar Gesto Contraste & conflito: Cor Proporção Luz Linha	Posição relativa na Gestalt, no episódio e entre si. Paralelismo e Oposição Subenquadramento
MEMBRO	Formas físicas básicas: Partes do corpo Objetos Formas naturais Componentes		Estilização Atenuação Claro-escuro Sinédoque Ironia	Coesão: Referência Paralelismo Contraste Ritmo
			ILUMINAÇÃO	QUALIDADES MATERIAIS

Fonte: O’Toole (1995, p. 162-163)¹¹⁵.

3.1.2 Segunda Etapa: Seleção do *Corpus*

Planejávamos, inicialmente, coletar um *corpus* de audiodescrições que tivesse sido adremente realizado para exposições em espaços museológicos. Fizemos, então, uma consulta virtual para conhecer os museus brasileiros e outros espaços museais que adotam a acessibilidade visual e constatamos ser escasso o número de instituições com políticas de acessibilidade, tanto visual como auditiva e motora. Entre as poucas instituições culturais existentes com experiência de acessibilidade, à época de nossa consulta, destacaram-se a Pinacoteca de São Paulo, o Museu da Bíblia em São Paulo, o Museu da Casa Brasileira em

¹¹⁵ O original, em inglês, está no Anexo 4.

São Paulo, o Museu do Futebol¹¹⁶ em São Paulo e o Museu Histórico Nacional no Rio de Janeiro. Nessas instituições, as ADs não estavam disponíveis às pesquisas acadêmicas, fato que nos levou, na ocasião, a considerar como válidas para a pesquisa as ADs de pinturas artísticas que estivessem em livre circulação, na web. Para a seleção do *corpus* divulgado em suporte eletrônico, levamos em consideração alguns aspectos relevantes: que as audiodescrições tivessem sido elaboradas, preferentemente, pelo mesmo audiodescritor, e também preferentemente, acompanhadas de artigos ou outras formas de reflexão escrita do próprio audiodescritor, porque, desse modo, poderíamos encontrar organicidade em relação ao *modus faciendi*, em vista de tratar-se da mesma pessoa. Salientamos que, ao optar por audiodescrições realizadas por brasileiros, e para brasileiros, estávamos conscientes da dificuldade em relação à obtenção de material, pelos motivos expostos anteriormente.

O *corpus* foi extraído da *Revista Brasileira de Tradução Visual*¹¹⁷, “publicação eletrônica, trimestral, independente e de acesso gratuito”, que se destina à “divulgação científica, artística e tecnológica, nos campos da pesquisa e do desenvolvimento da educação e do trabalho” (RBTv, 2010; 2011), chancelada com nível Qualis C pela Capes. Um aspecto importante a favor da compilação de *corpus* nessa revista eletrônica foi o fato de que as ADs abordavam um grande espectro de artistas com variados gêneros e estilos, de modo que optamos por analisar uma AD referente a um artista nacional e contemporâneo, Alexandre Silva dos Santos Filho (Alixia) e um artista internacional e ícone das artes visuais, o belga René Magritte. Contribuiu para essa seleção o fato de que, em ambos os casos, as obras exploravam artisticamente o gênero retrato não naturalista¹¹⁸, a permitir um tratamento isonômico de análise.

Em princípio, antes da fase de qualificação, pensávamos analisar quatro diferentes obras; porém, em comum acordo com a orientadora e a banca de qualificação, reduzimos o *corpus*, pela convicção de que as análises de duas obras eram suficientes para sustentar a reflexão sobre ponto central deste trabalho – o desenvolvimento de proposta de parâmetros descritivos, com base no modelo semiótico sistêmico-funcional de O’Toole (1995; 2011) e

¹¹⁶ Nossos sinceros agradecimentos à Dra. Viviane Sarraf, cuja diligência junto à diretoria cultural do Museu da Casa Brasileira e do Museu do Futebol, em São Paulo, proporcionou-nos visita técnica, durante a fase inicial de conhecimento dos trabalhos em AD em espaços museológicos.

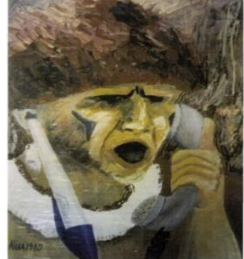

¹¹⁷ Disponível no endereço eletrônico < <http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal> >

¹¹⁸ O termo *retrato* deriva do verbo latino *retrahere*, que significa *copiar*. A ideia do retrato como imagem fiel à aparência do retratado esteve presente apenas em determinados momentos históricos, os de tendência estética naturalista. A pose mais comum, em três quartos, começou no século XVII e é, ainda hoje, a de mais prestígio porque permite explorar a *expressão facial* com mais detalhes e inferir o estado de espírito do retratado. Fonte: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=364>

nos procedimentos em TAV acessível/AD, propostos por De Coster e Mühleis (2007) e Holland (2009), conforme fora iniciado por Magalhães e Araújo (2012) e Oliveira Jr. (2011).

O Quadro 16 elenca as pinturas escolhidas para compor o *corpus*.

Quadro 16. *Corpus* de pinturas e ADs

PINTURA	TÍTULO DA AD	GÊNERO/ ESTILO
 <p>Série <i>Olhos que não querem ver</i> (1985), de Alixa. Óleo sobre tela. 50 x 60 cm. Fonte: RBTv, vol. 3, n. 3 (2010)¹¹⁹</p>	<p>AD <i>Sem Título</i> da série <i>Olhos que não querem ver</i></p>	<p>Gênero: retrato não naturalista</p> <p>Estilo: expressionista</p>
 <p><i>Duplo segredo</i> (1928), de René Magritte. Óleo sobre tela. 114 x 162 cm Fonte: RBTv, vol. 6, n. 6 (2011)¹²⁰</p>	<p>AD da obra <i>Duplo segredo</i></p>	<p>Gênero: retrato não naturalista</p> <p>Estilo: surrealista</p>

São pinturas de estilos e movimentos diferenciados, cujos pormenores são apresentados nas análises.

3.1.3 Terceira Etapa: Análise do *Corpus* Visual

Na terceira etapa, relativa à análise do *corpus* visual, analisamos as pinturas que motivaram as respectivas audiodescrições. Esta etapa se subdivide em três subetapas. Na primeira subetapa (procedimento), demos tratamento informático à imagem com o histograma

¹¹⁹ Disponível em: <http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/41/45>
Acessado em 03 dez. 2011.

¹²⁰ Disponível em: <http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/84/133>
Acessado em 03 dez. 2011.

do software Coreldraw¹²¹ para alterar as cores e potencializar a observação dos sistemas de luz e sombra. Em seguida, na próxima subetapa, aplicamos às imagens a medida dos terços¹²² e os pontos de ouro, que auxiliam a perceber os efeitos visuais no enquadramento e foco. Da mesma forma que o tratamento informático anterior, este procedimento é de uso opcional da pesquisadora e se justifica à medida que facilita, ao olhar do audiodescritor, a distribuição dos elementos no quadro, entre o que é central ou marginal.

As figuras 19 e 20 apresentam, respectivamente, as pinturas ONQV e DS com tratamento informático pelo software CorelDRAW®, divididas em nove partes iguais (lei dos terços), com inversão de cores e quatro pontos de ouro (centro de energia).

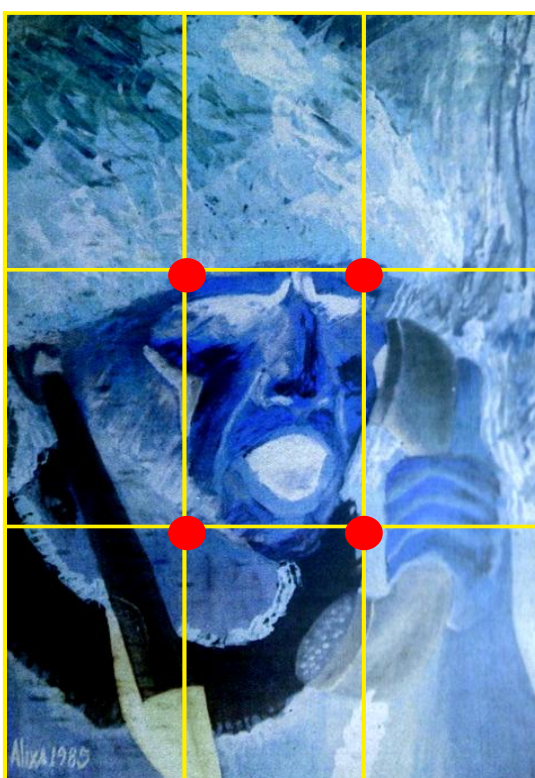


FIGURA 19 – ONQV. Enquadramento e pontos de ouro com software CorelDRAW®.

Fonte: Adaptado de Silva (2010).

¹²¹ Utilizamos o software Paint da Microsoft®, que vem instalado no Windows XP e outras versões mais modernas. Dado que é apenas um recurso de visualização da imagem, o audiodescritor pode explorar possibilidades disponíveis em outros softwares de sua preferência.

¹²² É considerada uma simplificação da medida áurea presente na natureza (caracol marinho, DNA humano, sistema solar, notas musicais, cristais de neve, crescimento das plantas etc.) e em obras artificiais como Patheron (Grécia), Pirâmide Chichén Itzá (México), igrejas medievais, teatros romanos etc. Os artistas renascentistas a exploraram na pintura, escultura e arquitetura como verdadeiro tratado algébrico. O’Toole (2011) apontou a realização de certa ‘geometria secreta’, durante sua análise de *A Primavera*. Portanto, quando o audiodescritor analisa o enquadramento da imagem com o recurso informático, pode conferir se a regra foi aplicada a determinadas obras e, também, de que modo os artistas realizaram outros recursos como cor, tamanho, centro e margens etc. Esclarecemos que os artistas contemporâneos não têm a obrigação de inserir seus objetos ou pessoas no enquadramento rígido da regra dos terços; porém, muitos artistas, de vários movimentos e estilos, repetem a fórmula adotada desde o Renascimento, para enquadrar a imagem seguindo padrões matemáticos. Na contemporaneidade, a medida dos terços é um padrão adotado, com frequência, nas imagens publicitárias.

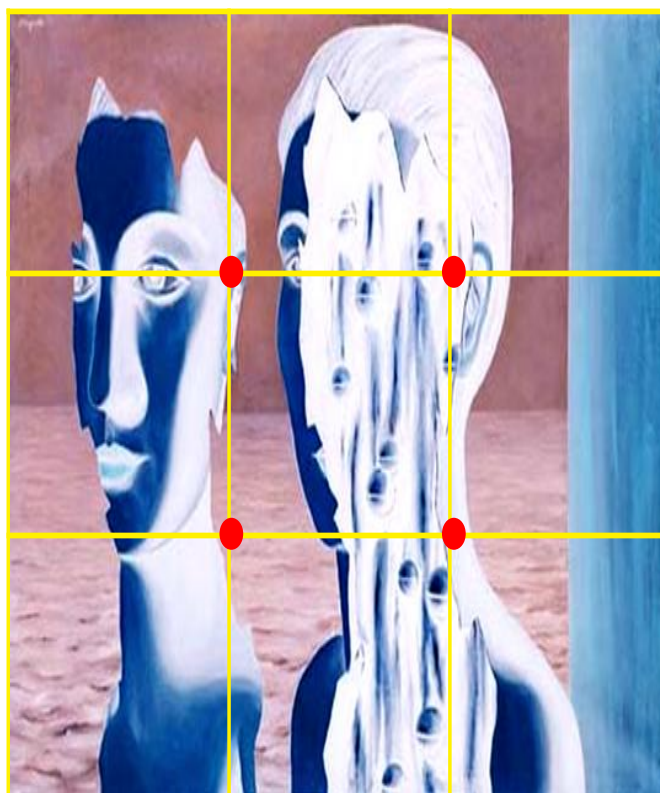


FIGURA 20 – DS. Enquadramento e pontos de ouro com software CoreIDRAW®.

Fonte: Adaptado de Silva (2011).

Após o tratamento informático nas duas subetapas, demos início à terceira subetapa, ou análise semiótica, propriamente dita. Aplicamos o modelo sistêmico-funcional de O’Toole (1995) e completamos o aprofundamento analítico com base em O’Toole (2011). Dada a expansão dos sistemas no modelo O’Toole (1995, p. 162-163) em relação aos sistemas presentes no modelo O’Toole (1994, p. 24; 2011, p. 24), analisamos cada pintura com base em um *recorte* dos sistemas de O’Toole (1995, p. 162-163) e as fundamentamos conforme O’Toole (2011).

A pintura *Sem título*, da série *Olhos que não querem ver* (1985), de Alixa, foi analisada em duas partes: a primeira, analisa a figura de ‘signos claros’, conforme terminologia adotada por De Coster e Mühleis (2007), foi denominada “ONQV”, e a segunda parte, que analisa uma parte ‘ambígua’ da pintura (em termos dos mesmos autores), foi denominada “figura não identificada”.

ONQV foi analisada com *ponto de entrada* pela unidade obra. Recordamos que, conforme O’Toole (2011), seu modelo é flexível e permite iniciar a análise a partir de qualquer unidade (coluna à esquerda, Quadro 17) e combiná-la com uma função (coluna à direita).

O Quadro 17 mostra os sistemas disponíveis da função Composicional em combinação com a unidade obra.

Quadro 17. Análise de ONQV. Unidade obra. Função Composicional

UNIDADES / FUNCÕES	COMPOSICIONAL
Obra/Pintura	<p>Gestalt: Enquadramento Horizontais Verticais Diagonais</p> <p>Proporção Linha Ritmo Forma Geométrica Coesão de cor</p> <p>“Tema”</p>

Fonte: Extraído de O’Toole (1995, p. 162-163).

Em relação à função Modal, dada a flexibilidade do modelo o’tooleano, optamos por aplicar os sistemas dessa função (coluna à direita) em combinação com as unidades obra, episódio, figura e membro (coluna à esquerda), conforme demonstra o Quadro 18.

Quadro 18. Análise de ONQV. Unidades obra, episódio, figura e membro. Função Modal

UNIDADES / FUNCÕES	MODAL
Obra/Pintura	<p>Foco: Perspectiva Claridade Luz Cor Escala Volume</p> <p>Moldura Peso</p> <p>Modalidade: Fantasia Ironia Autenticidade</p> <p>Simbolismo Omissão Intertextualidade</p> <p>Olhar: “Sua função” ‘Caminhos’ ‘Ritmos’ Intermediários</p>
Episódio	<p>Da escala para o Todo Da centralidade para o Todo Destaque relativo Interação de Modalidades</p>
Figura	<p>Caracterização Relação com o espectador Olhar Gesto Contraste & conflito: Cor Escala Luz Linha</p>

Membro	Estilização Atenuação Claro-escuro Sinédoque Ironia
--------	-----------------------------------------------------------------

Fonte: Extraído de O’Toole (1995, p. 162-163).

Quanto à análise com base na função Representacional, decidimos explorar a unidade membro porque, no gênero retrato, as pequenas partes ganham protagonismo visual¹²³, uma vez que, normalmente, o artista explora a linguagem da expressão facial. Cabeça, olhos, boca e os objetos são os elementos que se destacam no gênero retrato (Quadro 19).

Quadro 19. ONQV. Análise da unidade membro. Função Representacional

FUNÇÕES		Representacional
UNIDADES		
Membro		Formas físicas básicas: Partes do corpo Objetos Formas naturais Componentes

Fonte: Extraído de O’Toole (1995, p. 162-163)

Além da figura mais icônica (ou “signo claro”, em termos de De Coster e Mühleis, 2007) denominada ONQV, aplicamos a análise semiótica à figura que denominamos “figura não identificada”, em função dos signos menos claros e, dado que a figura é opaca, não a segmentamos em unidades. Inicialmente, aplicamos a leitura com base nos sistemas da função Composicional (O’TOOLE, 1995) e nos *insights* de Arnheim (2011).

No que tange à escolha realizada pelo artista, podemos dizer que a figura não identificada está modalizada, de forma epistêmica, no sentido de que a incerteza representacional desperta nossas dúvidas em relação ao visto. A figura não identificada foi analisada com base em alguns sistemas da função Modal (cor e olhar), da função Composicional (linhas e ponto) e, por meio da função Representacional, analisamos a interação do conjunto da imagem. Após a análise sistêmica dos elementos visuais, abordamos o elemento sígnico verbal que ancora a imagem – o título –, como sugerem De Coster e Mülheis (2007), em seus procedimentos. Finalmente, abordamos a semiótica sociocultural, privilegiando a época em que a obra foi realizada, e fazemos uma breve exposição sobre o

¹²³ Conforme Santos (2009), a descrição de pessoas se divide em três subtipos: a prosopografia (descrição física de uma pessoa), etopeia (descrição psicológica ou moral de uma pessoa) e retrato (descrição global de uma pessoa, compreendendo seus aspectos físicos e psicológicos).

movimento expressionista para, ao final, apresentar a realização das variáveis campo, relações e modo.

Para a análise do segundo *corpus*, DS, decidimos explorar a flexibilidade do modelo otooleano; partimos da unidade obra e combinamos a análise com a função Modal (coluna à direita), conforme Quadro 20.

Quadro 20. Análise de DS. Unidade obra. Função Modal

FUNÇÕES UNIDADES	MODAL	
Obra/Pintura	Foco: Perspectiva Claridade Luz Cor Escala Volume Olhar: “Sua função” ‘Caminhos’ ‘Ritmos’ Intermediários	Moldura Peso Modalidade: Fantasia Ironia Autenticidade Simbolismo Omissão Intertextualidade

Fonte: Extraído de O’Toole (1995, p. 162-163).

Conforme informamos anteriormente, os sistemas da função Modal podem ser divididos em dois grandes conjuntos: os sistemas “mais observáveis”, imediatamente recuperáveis pelo sentido da visão e compartilháveis por todos os espectadores e os sistemas “menos observáveis”, que dependem das experiências pregressas do espectador, como seu conhecimento de mundo e sua informação enciclopédica (Quadro 10). A análise levou em consideração ambos, tanto os sistemas compartilháveis por todos os espectadores e, portanto, mais observáveis, e os sistemas que dependem do conhecimento enciclopédico do audiodescritor. Acreditamos que a taxonomia otooleana entre sistemas “mais observáveis” e sistemas “menos observáveis” flexibiliza as decisões do espectador, que pode controlar sua própria leitura.

Assim, após a análise dos sistemas ‘mais observáveis’, procedemos à exploração do sistema modalidade/intertextualidade, o qual depende do conhecimento enciclopédico do espectador.

Explorada a função Modal, iniciamos a análise da unidade obra em combinação com a unidade Representacional (Quadro 21), seguindo a decisão de explorar a flexibilidade do modelo semiótico sistêmico-funcional de O’Toole (1995). É importante ressaltar que

determinadas obras têm funções *explicitamente* dominantes, em função do gênero e do estilo, mas identificar o que é dominante não depende apenas da resposta visual; em muitos casos, pressupõe que o audiodescritor detenha certos conhecimentos, inclusive, sobre as condições histórico-sociais em que a obra surgiu. O gênero surrealista, sobretudo em obras de Magritte, requer do espectador maior tempo de processamento com a função Modal, no sistema intertextualidade.

Quadro 21. Análise de DS. Unidade obra. Função Representacional

FUNÇÕES UNIDADES	REPRESENTACIONAL
OBRA/PINTURA	Ações, Eventos Agentes, Pacientes, Metas Cenas, Cenário, Características Retratos, Modelos

Fonte: Extraído de O’Toole (1995, p. 162-163.)

Quanto aos sistemas da função Composicional, em DS, foi analisada a unidade obra (Quadro 22).

Quadro 22. Análise de DS. Unidade obra. Função Composicional

FUNÇÕES UNIDADES	COMPOSICIONAL
OBRA/PINTURA	Gestalt: Enquadramento Horizontais Verticais Diagonais Proporção “Tema” Linha Ritmo Formas Geométricas Coesão de cor

Fonte: O’TOOLE (1995, p. 162-163.)

Terminada a abordagem sistêmica, procedemos, como na obra anterior, à referência ao título (DE COSTER; MÜHLEIS, 2007); por último, a exemplo das análises de O’Toole (2011), também abordamos a semiótica sociocultural da obra, com breve exposição sobre o movimento surrealista para, ao final, apresentar as variáveis campo, relações e modo. Metodologicamente, conforme informamos anteriormente, procuramos diversificar as funções e unidades nas análises de ambas as pinturas, para demonstrar a aplicabilidade e flexibilidade do modelo de O’Toole (1995; 2011). Em ONQV, iniciamos pela unidade obra combinada

com a função composicional. Já em DS, iniciamos a análise pela unidade obra, em combinação com a função Modal, conforme foi detalhado anteriormente.

3.1.4 Quarta Etapa: Análise do *Corpus* Linguístico

Na quarta etapa, reservada à análise do *corpus* linguístico, analisamos os roteiros de ADs à luz da análise semiótica social multimodal, com recortes nos sistemas de O’Toole (2011) e revisitamos a interface entre a TAV acessível e a semiótica social multimodal, junção sugerida por Magalhães e Araújo (2012) e Oliveira Jr. (2011).

As ADs foram analisadas seguindo a ordem das análises das respectivas pinturas, na terceira etapa. Primeiramente, focalizamos a AD de ONQV e, em seguida, a AD de DS. Como procedimento básico, fragmentamos e numeramos os parágrafos, apenas com finalidade expositiva e para melhor visualização dos comentários.

Em ambos os roteiros, analisamos as presenças dos elementos constitutivos visíveis das pinturas: matéria, técnica, dimensão, suporte e composição, e apontamos a importância da referência aos *modos de presença* do artista (OLIVEIRA, 1995), como a assinatura, o título e a data.

Com base na TAV acessível/AD, mediante procedimentos sugeridos por De Coster e Mühleis (2007) e Holland (2009), analisamos as possibilidades de tradução intersensorial, e, com base em O’Toole (1995; 2011), conferimos a realização artística dos sistemas, em conformidade com os resultados obtidos na terceira etapa.

3.1.5 Quinta Etapa: Comparação dos Resultados Obtidos com a Análise do *Corpus* Visual e a Análise do *Corpus* Linguístico

Nesta etapa, analisamos e criticamos o texto linguístico, de acordo com resultados constituídos a partir dos recortes no modelo de O’Toole (1995; 2011), em interface com os parâmetros sugeridos por De Coster e Mühleis (2007) e Holland (2009).

3.1.6 Sexta Etapa: Consolidação e Proposta de Parâmetros

Na sexta e última etapa, conforme previsto no Projeto Procad 008/2007, consolidamos os resultados, respondendo às perguntas previamente elaboradas. Em seguida,

formulamos sugestão de proposta de parâmetros descritivos com base nas análises dos *corpora* e nas respostas mencionadas anteriormente. Para a elaboração dos parâmetros, levamos em conta, no âmbito da TAV acessível, as sugestões de procedimentos conforme De Coster e Mühleis (2007) e Holland (2009) e adotados por Magalhães e Araújo (2012) e Oliveira Jr. (2011); no âmbito da semiótica social multimodal, incluímos as ponderações derivadas das análises dos *corpora*, desenvolvidas à luz do modelo semiótico sistêmico-funcional de O’Toole (1995; 2011) e da revisitação à interface entre a TAV acessível e a semiótica social multimodal.

No próximo capítulo, apresentamos as análises dos textos visuais (pinturas ONQV e DS) e dos textos verbais (roteiros de AD) das respectivas pinturas.

CAPÍTULO 4

DAS ANÁLISES E RESULTADOS

Analisamos, neste capítulo, duas pinturas artísticas contemporâneas, do gênero figurativo – retratos não realistas –, à luz do modelo sistêmico-funcional de O’Toole (1995; 2011) e revisitamos a interface adotada por Magalhães e Araújo (2012) e Oliveira Jr. (2011), para analisar duas audiodescrições dessas mesmas obras, com o intuito de conhecer a prática do audiodescritor, com ênfase em seu modo de traduzir a linguagem artística visual realizada pelos respectivos pintores. Diferentemente de Magalhães e Araújo (2012) e de Oliveira Jr. (2011), que descreveram o texto visual para construir suas respectivas ADs, nosso trabalho abordou exclusivamente a perspectiva descritiva dos textos visuais e verbais, para analisá-los e deles extrair elementos para elaborar a proposta de parâmetros descritivos de pinturas artísticas, voltados à instrumentalização de audiodescritores.

Primeiramente, analisamos o texto visual, a pintura *Sem título* da série *Olhos que não querem ver* (1985), de Alix, à luz da semiótica social multimodal (O’TOOLE, 1995; 2011); em seguida, analisamos o texto verbal da AD referente à pintura mencionada, usando a análise anterior (conforme o modelo otooleano) e revisitamos a interface entre TAV acessível e semiótica social multimodal, seguindo procedimentos adotados previamente por Magalhães e Araújo (2012) e Oliveira Jr. (2011).

Com a pintura *Duplo segredo* (1927), de Magritte, seguimos o mesmo trajeto: primeiramente analisamos a obra à luz da semiótica social multimodal (O’TOOLE, 1995; 2011) e, em seguida, analisamos o texto verbal da AD referente à pintura mencionada (ONQV e DS), usando a análise anterior (da imagem), à luz da revisitação da interface entre TAV acessível e semiótica social multimodal; por fim, interpretamos os resultados de ambas as análises, como mostra resumidamente o Quadro 23.

Quadro 23. Procedimentos de análise e consolidação dos resultados

Pintura (ONQV e DS)	AD (ONQV e DS)	Resultados
1º) Análise do texto visual (pintura) à luz do modelo de O’Toole (1995)	2º) Análise do texto verbal (AD) à luz da análise anterior e da revisitação da interface de TAV acessível e semiótica social multimodal.	3º) Consolidação. Interpretação dos resultados obtidos nas análises visando à sugestão de parâmetros descritivos.

Fonte: Elaborado pela autora com base nas análises.

Conforme adiantamos na Introdução, a leitura dos roteiros de ADs de pinturas artísticas elaboradas por Magalhães e Araújo (2012) e de Oliveira Jr. (2011), autores aos quais

damos sequência, suscitou determinados questionamentos, tais como: como selecionar elementos presentes em um quadro para traduzi-los na AD? Que informações podem ser ignoradas, ou quais são imprescindíveis na AD, de forma a permitir que as PcDVs desfrutem da experiência estética? Perguntamo-nos, também, em que ordem os elementos podem ser apresentados para informar a escolha artística realizada, dado que a informação visual nem sempre se manifesta em relação de sucessividade ou anterioridade, como ocorre na sintaxe verbal¹²⁴. Refletimos, também, sobre a importância do conhecimento das condições históricas, sociais e culturais relacionadas ao artista e à obra, no momento de sua execução e das condições relacionadas ao momento em que a obra é vista pelo audiodescritor, questões essas presentes nas análises de O’Toole (2011). Desse modo, elaboramos as seguintes perguntas:

1. É necessário ou possível descrever todos os elementos presentes na imagem?
2. O que é relevante descrever em um texto visual de natureza artística?
3. Que critérios podem ser aplicados para a definição do que é essencial à descrição de textos visuais de natureza artística?
4. A compreensão da construção artística da pintura pode contribuir para ordenar ou organizar a informação verbal?
5. O conhecimento da semiótica sociocultural do artista contribui para o audiodescritor selecionar as informações com base na pintura?

Para responder essas perguntas, a próxima seção apresenta a análise das pinturas ONQV e DS.

4.1 Análise da Pintura *Sem Título da Série Olhos Que Não Querem Ver (1985)*, de Alixa

Para analisar a pintura da série *Olhos que não querem ver* (1985), de Alixa (Figura 21), aplicamos o modelo semiótico sistêmico-funcional de O’Toole (1995, p. 163-164), conforme Quadro 15. De acordo com o autor, podemos optar pelo início da análise a partir de uma das três funções: a Modal, a Composicional ou a Representacional. A análise foi iniciada a partir da função Composicional, que nos auxiliou a observar a estruturação da obra em

¹²⁴ Vimos a implicação da sequência temporal no exemplo de *A Primavera*, de Botticelli, em que a ordem de chegada do vento Zéfiro cria o início da narrativa; porém, obras como retratos, naturezas mortas ou obras abstratas, em geral, prescindem da referência de início ou fim, e aumenta, para o audiodescritor, a carga de decisões a tomar sobre o ponto de início do texto audiodescritivo, uma vez que a instrução cima-baixo e esquerda-direita, corrente entre audiodescritores, carece de sustentação teórica e prática.

detalhes (formas, linhas, sombras, contornos e cores), evitando a acomodação do olhar na identificação representacional (ações, caracterização, gestos, objetos etc.).



FIGURA 21 – Pintura *Sem título* da série *Olhos que não querem ver* (1985), de Alix.
Fonte: RBTv, vol. 3, n. 3 (2010).

4.1.1 Análise da Pintura ONQV Conforme Funções

4.1.1.1 Análise da pintura ONQV conforme a função Composicional

Conforme apontamos nas linhas anteriores, podemos escolher como ponto de entrada para a análise do *corpus* visual qualquer uma das três funções, e podemos escolher com qual unidade da escala de ordens iniciamos o trabalho analítico; não há uma regra para isso. Em

ONQV, iniciamos pela unidade obra em combinação com os sistemas da função Composicional.

Graças ao tratamento informático em ONQV (Figura 19), foi possível perceber a realização de determinados sistemas composicionais, como a distribuição das cores e o posicionamento de certas partes da imagem (sistema coesão de cor e enquadramento). Podemos ver que, no terço superior da tela, predominam os tons escuros, e nos dois terços inferiores, tons mais claros; há, dessa forma, uma informação visual que reforça o enquadramento destacado do membro cabeça, bem como de sua parte, o cabelo, enquanto holônimo da cabeça.

Toda a faixa compreendida no terço superior horizontal está cromatizada em tons de marrom avermelhado (sistema coesão de cor), que quase uniformiza a cabeça da personagem representada com parte do fundo da tela, a produzir um efeito de *continuidade*, reforçado pela ausência de espaço negativo (sem informação visual). Dessa forma, o efeito visual é a não separação da figura-fundo, responsável pelo efeito *trompe l'oeil* que comentamos mais adiante, o qual confunde nosso olhar e não nos permite discernir que imagem está representada no terço restante, à direita da tela.

O centro de energia – correspondente à intersecção central, também chamada *pontos de ouro* (Figura 19) – compreende a parte da face em posição semifrontal, com destaque para olhos, nariz e boca, delimitados por dois objetos em primeiro plano – um telefone e uma caneta. A partir da identificação do enquadramento, seguimos com a observação detalhada de outros sistemas realizados por Alixa, a exemplo das linhas que constroem formas geométricas triangulares, visíveis na face.

As linhas (sistema linha) estão dispostas em formato de setas, as quais realizam metáforas visuais, pois as setas – ou flechas – “servem para direcionar nosso olhar e criar uma dinâmica interna no quadro que nos diz como ele deve ser lido” (VENEROSO, 2008, p. 8). A recorrência composicional da forma triangular realiza, também, caminhos visuais modais, corroborando o que O’Toole (2011) afirma sobre a indivisibilidade das funções.

4.1.1.2 Análise da pintura ONQV conforme a função Modal

Alguns sistemas elencados na função Composicional, cuja coesão interna foi apontada anteriormente, repetem-se na função Modal, porém, nesta função, têm o objetivo principal de relacionar a obra ao espectador, prendendo sua atenção. É “uma das três funções

na pintura, na escultura e outras artes, através da qual o artista estrutura a obra em seus detalhes, a fim de prender a atenção do espectador e trazê-lo ao mundo da obra”¹²⁵ (O’TOOLE, 2011, p. 222). Para a análise dos sistemas realizados nesta função, isolamos, metodologicamente, as unidades obra, episódio, figura e membro (Quadro 18).

Tomando como ponto de início das análises os sistemas relativos às unidades mencionadas, podemos perceber que uma figura com traços humanos, em meio busto, destaca-se por ocupar dois terços da tela, a reforçar o imbricamento das funções Composicional e Modal. O ponto de energia, que se concentra na expressão facial, realiza-se mediante interação de subsistemas modais como clareza, luz, cor e proporção (sistema foco). A interação dos subsistemas traduz a ideia de *dominância* (destaque ou proeminência) [*foregrounding*], conceitos que O’Toole (2011) tomou emprestados da formulação de Jakobson¹²⁶ (1921 *apud* O’Toole, 2011). Segundo O’Toole, o linguista russo teria sido o primeiro a definir, em textos verbais, o conceito de *dominância* – ou destaque¹²⁷ – como padrão estético: “O dominante pode ser definido como o componente de foco de uma obra de arte: ele rege, determina e transforma os componentes restantes. É o dominante que garante a completude da estrutura.”¹²⁸ (JAKOBSON, 1921 *apud* O’TOOLE, 2011, p. 171).

O’Toole (2011) interpretou o mesmo conceito nas artes visuais no modelo semiótico que desenvolveu para a pintura. Os recursos que criam o destaque ocorrem mediante a realização do sistema foco: a) colocação na parte frontal da imagem; b) tamanho maior em relação aos outros elementos; c) colocação no centro da imagem; d) proeminência pela cor ou pelo contraste; e) maior nitidez que os outros elementos. O Quadro 24 demonstra a interação desses sistemas em ONQV:

¹²⁵ No original: One of the three major functions in painting and sculpture and other arts whereby the artist structures a work in details in such a way as to engage the attention of the viewers and draw them into the world of the work.

¹²⁶ Jakobson (1921) está referenciado em O’Toole (2011, p. 235).

¹²⁷ Nossos agradecimentos ao Dr. Pedro Henriques Lima Praxedes Filho por chamar a atenção para a tradução de *foregrounding* em textos não verbais. Acatamos a sugestão de utilizar *destaque* para nossas análises, conforme é aceito entre sistemicistas. Mencionamos, também, o uso dos sinônimos *saliência* e *proeminência*, de circulação no âmbito das artes visuais.

¹²⁸ No original: The dominant may be defined as the focusing component of a work of art: it rules, determines and transforms the remaining components. It is the dominant which guarantees the integrity of the structure.

Quadro 24. Realizações do sistema foco em ONQV

FOCO:	Perspectiva	Figura nos dois terços da tela, em posição semifrontal e meio busto. Fraca definição figura-fundo, sem linhas de contorno estruturantes e sem contrastes de cores na parte superior horizontal.
	Clareza	Foco de clareza nos objetos e na face direita do indígena.
	Luz	O foco de luz provém da esquerda da tela e ilumina o lado direito da cabeça e da face; em contraste a sombra que incide sobre o lado esquerdo da figura representada.
	Cor	As cores variam dos tons frios no terço superior, sem definir figura-fundo. A figura em destaque se apresenta com tons amarelados (cor quente) na face e objetos em branco (cor neutra). Não há contraste de cor com a figura não identificada no terço à direita da tela, nesse caso, a ausência de contrastes reforça a ausência de nitidez.
	Escala	A figura em destaque segue escalas humanas e se confronta com a escala dos objetos em tamanho exagerado. Proporcionalmente, telefone e caneta ocupam 50% ou metade da tela, no sentido horizontal.
	Volume	O volume resulta da interação entre os efeitos de luz e sombra, com fraca participação do sistema cor.

Graças a esses recursos, podemos perceber que a realização composicional das linhas e cores forma uma figura com traços humanos, a qual ocupa dois terços da área vertical da pintura e que, no terço vertical não ocupado por essa figura (o indígena) acreditamos haver uma figura sem nitidez, a qual denominaremos *figura não identificada*, a ser analisada adiante. Um aspecto a ser comentado é que, para o espectador atento, a ausência de nitidez *também* age como sistema de envolvimento (antidestaque ou antifoco) e, portanto, é parte da função Modal, dado que tem o poder de despertar a curiosidade. Desse modo, o destaque e seu antípoda, o antidestaque, são opções sistêmicas modais que o artista realiza para chamar a atenção dentro da obra.

Os sistemas da função Modal que exploramos em ONQV estão relacionados à unidade figura (Quadro 18): relação com o espectador, olhar, gesto, contraste e foco (cor, proporção, luz e linha). Seguindo com o escrutínio dos demais sistemas dessa função, focalizamos o sistema olhar que, conforme O'Toole (2011, p. 133), pode ser realizado na pintura em três diferentes possibilidades: 1) olhar direto, 2) olhar oblíquo (ou de perfil) e 3) olhar negativo.

A figura representada não nos olha diretamente, nem olha para algo em especial, mas seu olhar se dirige obliquamente a um ponto que está fora do quadro, envolvendo-nos e mobilizando nosso espaço semiótico.



FIGURA 22 – Olhar oblíquo. Detalhe de ONQV
Fonte: Extraído de Silva (2010)

Vetor do olhar,
fora do alcance
do espectador

Assim, embora não possamos compartilhar o alvo do olhar, tecemos conjecturas com base no conjunto de ‘pistas’ fornecidas pela expressão:

Nós ‘lemos’ essas características dos personagens a partir dos mesmos tipos de pistas pelas quais nós ‘conhecemos’ as pessoas na vida cotidiana: características faciais e expressão, posicionamento, gestos, ações típicas e roupas; assim, é inevitável que haja uma interação entre a Figura e os Membros no processo de representação.¹²⁹ (O’TOOLE, 2011, p. 17. Grifos no original).

Nos limites compreendidos pelo núcleo da face, podemos identificar, além dos dois pequenos traços horizontais que representam os olhos, três outros pequenos traços verticais entre as sobrancelhas. Assim, temos as pistas, que, lidas conforme nossa experiência da vida cotidiana, indicam-nos que a composição representa um *cenho franzido*. Na semiótica sociocultural ocidental, a testa e sobrancelhas franzidas sugerem a informação de estado emocional de tensão ou de ira; desse modo, ao deixar-nos livres para uma interpretação visual, o artista realiza o sistema *modalidade*, que mobiliza a curiosidade sobre a causa da expressão que reconhecemos como ‘zangada’.

Conforme apontamos durante a análise da função Composicional, certas linhas diagonais formam um vértice, cuja imagem pode ser associada às setas ou flechas, signos que normalmente associamos a situações de luta ou defesa, além da óbvia remissão à direção ou a um caminho a ser seguido. A realização consciente do sistema caminho ocorre quando o artista deseja¹³⁰ guiar ou conduzir nosso olhar (O’TOOLE, 2011, p. 223). Trata-se de uma forma perceptível e recorrente na conformação triangular na angulosidade da face, na mandíbula, no nariz alargado na base, na ponta de um dos objetos, além dos desenhos pintados nas faces, mencionados anteriormente como *setas*.

Entre os vários sistemas em interação na pintura, as linhas têm um especial protagonismo: as linhas retas se destacam no objeto caneta e na angulosidade da face, e as linhas curvas se destacam na cabeça, no corte da franja, no arqueamento do telefone com fio e na faixa branca (colar) abaixo do pescoço, o que nos leva a concluir que se realiza modalmente o sistema contraste entre linhas curvas *versus* linhas retas. A presença de linhas retas em ONQV confere um valor modal de angulosidade e rusticidade às linhas do rosto do

¹²⁹ We “read” these characteristics of the people from the same kinds of clues by which we “know” people in everyday life: facial features and expression, stance, gesture, typical actions, and clothing, so there is inevitably an interplay between Figure and Member in the process of representation.

¹³⁰ Não temos condições de construir um artista empírico, tentando descobrir suas intenções; esse não é o escopo deste trabalho. O modelo de O’Toole (2011) permite fazer análises com base no que é objetivamente observável e no que depende do conhecimento enciclopédico; portanto, menos observável, mas igualmente plausível.

personagem em harmonia com a linha reta do objeto caneta/flecha, ao mesmo tempo que as linhas curvas se harmonizam no cabelo em formato de cogumelo e no telefone/arco.

A forma em seta na face aponta para o centro enérgico da pintura – o quadrilátero em que se encontram olhos, nariz e boca, como vimos no enquadramento composicional da medida dos terços e os pontos de ouro. A boca, enquanto unidade membro, pode dar-nos informações representacionais e modais. Teremos oportunidade de voltar a esse membro durante a análise da função Representacional; por ora, interessa-nos analisar a boca na função Modal, enquanto sistema que, a exemplo do olhar, realiza uma função interativa com o espectador. Em ONQV, a posição e o grau de abertura da boca indicam que a figura representada está estabelecendo uma comunicação com terceiros, mediada pela tecnologia *telefone*. No centro da tela, há um conjunto formado pelo grau de abertura da boca, pelo olhar oblíquo e pela expressão periférica ao olhar (sobrancelhas franzidas), opções sistêmicas que atuam na função Modal para mobilizar nossas incertezas, uma vez que ficamos eternamente sem resposta às perguntas: com quem a figura está falando? Sobre o quê? Está zangada? Por quê? Segundo O’Toole (2011), ainda que o olhar não esteja dirigido a nós (olhar oblíquo ou olhar negativo), somos convocados para dentro da obra: quem é o outro com quem a figura parece dialogar com expressão franzida na testa? Não o vemos, mas imaginamos sua existência¹³¹.

A realização do sistema omissão (*in absentia*) é poderosa ferramenta de envolvimento do espectador (O’TOOLE, 2011), e Alixa (1985) explorou a omissão em duas oportunidades – na relação *in absentia* do interlocutor com a figura representada e também no título da série, assunto que retomamos adiante. Como assinalou O’Toole (2011, p. 13), determinados sistemas, como omissão, intertextualidade, simbolismo e ironia são realizações *marcadas*, que demandam do espectador mais esforço cognitivo e requerem mais tempo para ser processadas.

Conforme o conhecimento representacional, podemos dizer que temos diante de nós uma figura humana, em um momento de ação do tipo conversa ao telefone, porém, conforme o conhecimento enciclopédico, a representação é inusitada. Dizemos “inusitada” porque, na semiótica sociocultural moderna, os indígenas brasileiros costumam ser representados com flechas e arcos, como uma espécie de imagem clichê propagada no mundo ‘civilizado’ europeu desde os primeiros cronistas do século XVI; desde então, é essa a imagem que se disseminou no imaginário ocidental. A imagem de um indígena portando objetos como

¹³¹ Vimos ocorrência semelhante na análise de *O Cangaceiro* (OLIVEIRA, 2011).

telefone e caneta em lugar de arco e flecha, por muito plausível que seja na era atual, transgride a representação presente em nosso imaginário construído há mais de quinhentos anos, pois tais objetos fazem parte da cultura urbana. Se levamos em conta que a obra foi pintada em 1985, e portanto em um momento histórico contemporâneo, a posse desses objetos não é despropositada. Iavelberg (2003) contextualizou a pintura nos seguintes termos, com base em entrevista ao artista:

Essa obra do artista Alixa foi produzida em 1985. Na década anterior, em pleno governo militar, na Amazônia, estava sendo construída a Rodovia de Integração Nacional, a Transamazônica, que pretendia atravessar o Brasil de leste a oeste. Com a abertura das estradas e com a vinda de imigrantes para ocupar essa área, aconteceram inúmeros conflitos entre os colonizadores e os indígenas por causa da posse das terras. Tal contato também promoveu a miscigenação dos valores e bens culturais desses dois grupos.

O artista Alixa, nascido em Macapá, em 1960, após sua formação acadêmica, passou a interessar-se pela temática indígena (em 1979); começou a fazer pesquisas em revistas publicadas pela FUNAI. Sua produção plástica daquela época visava à reinterpretação da realidade indígena através da assimilação dos seus signos e símbolos culturais. (IAVELBERG, 2003, p. 20)

O artista reforça o efeito modal dos objetos não só por meio das formas em destaque, mas também, e principalmente, pelo deslocamento da função original da caneta, ativando um efeito de *estranhamento*¹³², conceito cunhado por Shklovsky, para referir-se à nossa forma habitual de perceber as coisas e os eventos cotidianos, que nos soam tão familiares a ponto de se transformarem em rotina. Shklovsky (1914), mencionado por O’Toole (2011) declara que

A finalidade da arte é transmitir a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o dispositivo da arte é “causar estranhamento” e tornar a forma difícil, aumentando a dificuldade e o tempo demandado para que a percepção aconteça, uma vez que o processo de percepção na arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado: a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, e aquilo que já “passou” não tem mais importância [à arte].¹³³ (SHKLOVSKY, 1914, traduzido em O’TOOLE e SHUKMAN, 1977 *apud* O’TOOLE, 2011, p. 229, destaque no original.)

¹³² O estranhamento é um dos conceitos-chave do formalismo russo, e Shklovsky, é um dos seus mais importantes teóricos. O termo em russo *остранение*, cuja transliteração é *ostranenie*, é comumente traduzido ao inglês como *making strange* ou *defamiliarization*, com tradução de desfamiliarização, em português.

¹³³ No original: The purpose of art is to transmit the sense of a thing as seeing not as recognizing; the device of art is that of “making things strange” and of making form difficult, increasing the difficulty and time taken to perceive; since the process of perception in art is an aim in itself and must be prolonged: art is a way of experiencing the making of a thing, and what has already been made is of no importance.

Em nosso modo de ver, ao substituir os objetos comuns do universo indígena pelo telefone em forma arqueada e pela caneta em forma de flecha, Alixa tornou-os ‘estranhos’ e desfamiliarizados, isto é, sem a função habitual. Nesse caso, gerou o efeito dominante de estranhamento, associado ao sistema intertextualidade da função Modal.

4.1.1.3 Análise da pintura ONQV conforme a função Representacional

Iniciamos a análise da função Representacional a partir da unidade membro. Conforme o Quadro 19, na função Representacional, os sistemas que relacionam a unidade membro podem ser partes do corpo, partes do objeto ou formas naturais.

A cabeça, analisada conforme a função Representacional – cabelos lisos, corte em cogumelo ou ovalado e franja sobre os olhos, remete, visualmente, ao modo como a maioria dos indígenas brasileiros é reconhecida e representada, desde os livros dos cronistas holandeses do século XVII aos livros infantis contemporâneos¹³⁴.

A cor do cabelo, marrom avermelhada, é outro sistema (cor) explorado nas funções Composicional e Modal e que, na função Representacional, trabalha para tornar a figura coerente com o mundo representado. Segundo Iavelberg (2003, p. 20), que recorda entrevista concedida pelo próprio artista, “Alixa representa na obra um indígena da tribo caiapó, reconhecido pelo cabelo de corte arredondado e pintado com tinta natural, produzida com sementes de urucum”.

A cor amarelada, na face, representa o estereótipo a partir do qual os videntes identificam os indígenas brasileiros; além da cor da face, os desenhos tribais corporais podem remeter à identidade étnica, bem como compor as pinturas ritualísticas das sociedades tradicionais.

Durante a análise da função Composicional, pudemos observar que olhos, nariz e boca se encontram no centro enérgico da obra (Figura 19) e, do ponto de vista da função Representacional, podemos observar, pelo grau de abertura da boca e por sua contiguidade ao

¹³⁴ Os primeiros relatos que os cronistas do século XVI enviaram à Europa sobre o Brasil eram acompanhados de imagens em cujas representações os indígenas tinham traços europeizados e as paisagens, a flora e a fauna eram menos realistas e mais fantásticas, como nas gravuras de Hans Staden, que podem ser conferidas no livro *Viagem ao Brasil*, texto disponível em <http://purl.pt/>. Com padrões diferentes de representação, a comitiva do holandês Maurício de Nassau, que incluía os pintores Frans Post e Albert Eckhout, no século XVII consagrou-se pela representação mais realista das imagens como no quadro *A dança dos Tapuias* (c. 1641-1644), de Albert Eckhout – imagem disponível em <http://www.institutoricardobrennand.org.br/pinacoteca/eckhout/pint16.htm>. O estereótipo dos indígenas com cabelo em formato de cogumelo, tacape, flecha e arco nas mãos é o mesmo que ainda hoje se utiliza, a exemplo do personagem Tininim, imortalizado pelo artista Ziraldo (2000) e cujas características físicas são semelhantes ao personagem de ONQV.

bocal do objeto telefone com fio, que indica tratar-se da captação de um instante, como em um retrato, do momento em que ocorre uma ação transitiva (sistema ação): desenvolve-se um ato de fala entre dois participantes, sendo que um deles está elíptico, isto é, não está visível na pintura, sistema que relaciona a função Representacional à função Modal (sistema modal de omissão). A posição da boca, totalmente aberta, similar ao formato da letra “ó”, e a cor escura que lhe dá profundidade remetem a um momento da fala em que os músculos da boca não estão em posição de relaxamento; ao contrário, o grau de abertura parece indicar, fisiologicamente, uma tensão muscular, comum em situações de tensão, como gritos e apelos.

Artisticamente, uma interação de escolhas sistêmicas associa, pela proximidade, o grau de abertura da boca a um objeto tecnológico de comunicação a distância, informando-nos que o personagem indígena fala, “neste” momento, com um interlocutor, ainda que não o vejamos. Além de todos os indícios visuais que nos levam a crer que o centro de energia da pintura mostra uma figura executando uma ação comunicativa do gênero ‘conversa ao telefone’, sua expressão zangada reforça a percepção de que se trava, entre ambos, um diálogo tenso.

As demais partes do corpo, ou unidades, são pescoço e orelha. A cor do pescoço é coerente com a cor amarelada da pele do rosto; nessa parte, situada no terço inferior da pintura, a parte do peitoral desnudo está parcialmente coberta por uma espécie de faixa branca, que, iconicamente, faz remissão aos objetos de adornos indígenas, como colares e peitorais, do mesmo modo que nos parece que a mancha branca, ao lado da orelha direita, faz remissão ao chumaço de algodão¹³⁵ como um objeto de adorno (brinco).



FIGURA 23 – *ONQV*. Detalhe com ‘brinco de algodão’
Fonte: Silva (2010).

Em *ONQV*, além da mancha branca pendente, sai de dentro da orelha direita um objeto pontiagudo cuja forma fina, reta e sextavada representa uma caneta esferográfica em posição de destaque e tamanho semelhante ao da face. No corpo do objeto, há um desenho

¹³⁵ Ao revisar outras representações indígenas, encontramos uma pintura do século XVII em que o indígena ostenta um chumaço de algodão, à guisa de brinco (*A dança dos Tapuias*, c. 1641-1644, de Eckhout); muito parece com o indígena de Alixa.

ovalado e opaco, com três letras que indicam tratar-se da logomarca BIC. A parte final do objeto, em forma de ponta azul, é triangular como as outras formas já assinaladas durante a análise da função Composicional. Acreditamos que os espectadores não necessitam despende esforço extra para relacionar o objeto retilíneo, pontiagudo em posição de destaque (sistema primeiro plano e sistema tamanho) a um objeto típico nas culturas consideradas tradicionais, a flecha. Assim, a figura icônica é uma caneta, mas, conforme nosso repertório cultural, pode ser um signo em substituição a outro: a flecha.

Vimos na função Modal que esse objeto está sistemicamente *destacado* por seu tamanho e deslocado da função de ferramenta para escrever, realizando o efeito de estranhamento ou desfamiliarização, e que a posição oblíqua sugere a percepção de dinamismo e movimento. Metaforicamente, quando vista como seta indicativa, a linha em diagonal, remete à ideia de direção, a um ponto de chegada, e quando visto como objeto de defesa ou de caça, a diagonal indica que o objeto está em uso funcional. Seja qualquer uma das leituras, o objeto caneta está colocado em simetria a outro objeto lateral, o telefone com fio (função Composicional/paralelismo). Ambos os objetos, típicos das *sociedades urbanas* ou urbanizadas, delimitam a face do personagem representante das *sociedades tradicionais*. Portanto, a incorporação dos objetos colocados em contiguidade ao corpo do homem indígena realiza, na função Representacional, uma simbiose entre o homem e os objetos de uso, ou, em outros termos, homem (sociedade tradicional) e tecnologia contemporânea (caneta esferográfica e telefone).

Em resumo, do ponto de vista da função Representacional, a imagem representada mostra um indígena, cuja etnia nos informa Iavelberg (2003) ser a Caiapó. Junto ao seu corpo (ou como extensão dele), estão objetos de uso estereotipadamente considerados alheios ao seu contexto, o que reforça a realização do sistema estranhamento (função Modal), uma das formas visuais de que o artista dispõe para modalizar seu discurso. As funções agem concomitantemente; porém, na função Representacional, que mostra o mundo exterior, temos representado um indígena com objetos da cultura urbana.

O procedimento de separação das funções procurou *observar* os sistemas realizados pelo artista. Conforme O'Toole (2011), só separamos as funções metodologicamente, para facilitar nossas análises.

A próxima subseção aborda o elemento visual opaco, ao qual denominamos *figura não identificada*, localizado no terço à direita da tela.

4.1.2 Análise da Figura Não Identificada na Pintura ONQV

Observamos, na seção anterior, que a figura do indígena ocupa aproximadamente dois terços da tela e explora o sistema que O'Toole denomina *destaque*, recurso que o artista realiza a partir de vários outros sistemas, como tamanho, cor, enquadramento, primeiro plano, nitidez, claridade etc. Se observarmos com atenção, à direita da tela, no terço restante, há uma forma em segundo plano e sem nitidez, que denominamos *figura não identificada* e à qual aplicamos o mesmo modelo semiótico de análise (O'TOOLE, 1995; 2011).

Trata-se de uma forma opaca, cuja figura não é facilmente identificável, e tem a ver, em nossa opinião, com a exploração artística dos princípios da Gestalt, que, conforme Arnheim (2011), podem explicar os mecanismos da percepção humana. São quatro princípios básicos, conforme a Psicologia da Gestalt: 1) tendência à estruturação; 2) segregação figura-fundo; 3) pregnância da boa forma; e 4) constância perceptiva. Conforme o autor, a tendência humana à estruturação permite agrupar as formas de acordo com semelhança e proximidade à forma mais simples; a segregação figura-fundo é a que permite separar as imagens do seu fundo; a pregnância da boa forma é a tendência a atribuir alguma forma às imagens, simplificando-as, e a constância perceptiva se refere a determinados mecanismos de compreensão do tamanho, forma e cor, que tendem a manter-se, independentemente da movimentação dos objetos no espaço.

Vejam os como o sistema Gestalt, da função Composicional (O'TOOLE, 1995; 2011), se aplica à análise da forma que acreditamos ver. Identificamos, ao primeiro olhar, uma forma mimetizada com o fundo e, nessa fase, ainda não a identificamos como figura. Para identificá-la enquanto figura, fazemos uma decomposição posterior da forma em suas partes, para depois constituí-la como um terceiro elemento: no terço vertical direito da tela, vemos uma forma que resulta de vigorosas pinceladas descendentes em tons amarronzados, pouco mais claras que a cor de fundo da tela e da figura humana. Mais abaixo, na mesma linha horizontal do olhar da figura do indígena, podemos ver um ponto escuro e arredondado e, mais abaixo, pinceladas em sentido vertical formam um vértice triangular marrom.

Nossa Gestalt, que busca a *pregnância da boa forma*, sugere-nos que se trata de uma espécie de figura zoomórfica à qual, em nome da *simplificação*, atribuímos algo semelhante a um focinho e a um olho direito. No âmbito da função Composicional, a figura não identificada é bastante simples: um ponto negro se mistura às linhas descendentes em tons próximos do marrom claro e *parece* formar a imagem de um animal. Na imagem sem forma

definida, o ponto negro e arredondado se assemelha ao olho direito; abaixo as pinceladas verticais *lembram* uma crina, e outras linhas em vértice lembram um focinho (Figura 24).

O efeito da modalidade, da função Modal, essencial às obras de arte, manifesta-se nessa parte da pintura de Aixa por meio da interação sistêmica entre o sistema atenuação com o sistema antidestaque. Em outras palavras, a ‘possível’ figura zoomórfica se destaca pela *não proeminência*, pela ausência de nitidez, pelas cores esmaecidas e pela caracterização, apenas sugerida, o que a difere totalmente da figura do indígena. Modalmente, podemos dizer que uma espécie de *trompe l’oeil*, do francês *tromper* [enganar] e *l’oeil* [olho], cria a ilusão de ótica que altera a percepção de quem vê a obra – para ativar a modalização (modalidade epistêmica), em função da dúvida que se instaura.

Na análise anterior, relativa à figura do indígena, apontamos a realização do sistema destaque, obtido graças à realização simultânea de outros sistemas, como enquadramento, claridade, escala etc. A *figura não identificada* se destaca pela não proeminência, a qual, tanto quanto a proeminência, pode atrair nossa atenção e ativar nossas incertezas (modalidade epistêmica), corroborando o fluxo dinâmico ao qual se referiu O’Toole (2011), ao conceituar o dinamismo que ocorre no espaço semiótico do espectador.



FIGURA 24 – Detalhe sobre ponto negro e pinceladas verticais.
Fonte: Silva (2010).

O Quadro 25 mostra a interação desses sistemas na *figura não identificada*:

Quadro 25: Realizações do sistema ‘antifoco’ (antidestaque) na figura não identificada

FOCO:	Perspectiva	Figura no terço direito da tela, em posição frontal. Fraca definição figura-fundo, sem linhas de contorno estruturantes e sem contrastes de cores. Ilusão de profundidade resultante do sistema cor.
	Clareza	Pinceladas mais claras no quadrante superior, seguindo levemente mais claras no quadrante abaixo, na linha correspondente ao ponto negro.
	Luz	Foco de luz provém da esquerda da tela e ilumina parte direita da ‘forma’. A outra parte, mais abaixo, está coberta pelo sombreado da cabeça do indígena, em superposição.
	Escala	A ‘forma’ tem a ‘face’ na mesma dimensão da face do indígena.
	Volume	Há fraca participação do sistema linha de contorno; o volume resulta da interação entre os efeitos de esmaecimento cromático.

Fonte: Elaborado pela autora a partir de Silva (2010) e O’Toole (1995; 2011)

Quanto à função Representacional, a *figura não identificada* está representada por um ponto negro, que *parece* um olho, e por linhas, que parecem crina e focinho. Podemos dizer, segundo nossa Gestalt, que *poderia* ser um animal colocado em segundo plano, como se estivesse escondido ou semioculto pela presença da figura de maior tamanho (o indígena). O artista pode ter realizado, conscientemente ou não, um exercício gestáltico no jogo figura *versus* fundo, em que o fundo da tela, literalmente pincelado em tons de marrom claro, está mimetizado com as cores de uma forma – a partir da qual *acreditamos* reconhecer um animal com olho direito, focinho e pelagem amarronzada¹³⁶.

Seguindo coerentemente com nossa análise, podemos dizer que Aixa delimitou a figura do indígena entre dois universos: de um lado, ocupando dois terços da tela, trouxe o universo urbano e tecnológico; como antípoda, no terço direito da tela, sem nitidez e em segundo plano, situou o universo do mundo natural ou animal. A *figura*, portanto, está modalizada porque não sabemos, ao certo, de que se trata nem por que está ali, a reforçar o efeito artístico de *estranhamento*, que, conforme O’Toole (2011), é essencial à obra de arte.

¹³⁶ O processo de decidir o que é figura e o que é fundo se insere em uma dimensão cognitiva, a qual não é explorada neste trabalho, mas apenas apontada, pois questões semelhantes se convertem em interessante perspectiva para o audiodescritor, abrindo-lhe possibilidades de desenvolver pesquisas de natureza interdisciplinar entre a Tradução Audiovisual acessível e a Psicologia da Forma. E, dado que esta pesquisa está voltada ao trabalho do audiodescritor, é instigante pensar de que modo o artista manipula o espectador para jogar com o que é essencial (figura) ou o que é acessório (fundo) e de que modo o audiodescritor traduz esse efeito modal à pessoa com deficiência visual por meio da audiodescrição.

O efeito de estranhamento é reforçado pelo título, isto é, pela ausência de título (*Sem título*), assunto que tratamos na próxima subseção.

4.1.3 Reflexão sobre o Título de ONQV

Analisaremos, nesta subseção, duas diferentes informações: a primeira, verbal, que se refere ao título da série, e a segunda, numérica, que se refere ao ano da obra. Para De Coster e Mülheis (2007), não são apenas dados catalográficos, pois a data agrega importante informação relacionada à semiótica social do artista, como testemunho da época e, conseqüentemente, do contexto social e cultural.

A data de 1985, em ONQV, aporta um testemunho histórico, relacionado à crise instaurada com a chegada de trabalhadores imigrantes, aos territórios ao norte do Brasil, secularmente ocupados pelos indígenas. Segundo a entrevista que Alixa concedeu a Iavelberg (2003), sua pintura é um registro do que viu:

Encontrei o índio aculturado, incapaz de se proteger das investidas do homem dito civilizado, que levou crenças, costumes e hábitos a esse ser da floresta, influenciado pela máquina e sob regime cultural do homem branco; começo a produzir figuras de seres deformados com suas parafernálias corporais – como a pintura e adereços – agregada às do homem da cidade – a sandália havaiana, os calções Adidas, a espingarda, a Coca-cola, a bola de futebol, o tênis, o gás de cozinha, o telefone, a caneta Bic etc. (ENTREVISTA... IAVELBERG, 2003, p. 20).

A datação é, geralmente, uma decisão arbitrada pelo artista, que decide se quer torná-la explícita ou não. Da mesma forma, o artista decide se dá ou não título a suas obras¹³⁷. Na informação verbal que ancora a pintura *Sem título* da série *Olhos que não querem ver*, Alixa reforça a modalização, à medida que não afirma e que apenas sugere: “olhos *que* não querem ver”, deixando o trabalho de completar a oração ao espectador: “[olhos] não querem ver...”. Que olhos e de quem? O envolvimento com o espectador se dá, portanto, pela realização da modalização, ao ativar nossas incertezas e manter-nos, infinitamente, sem a resposta.

Para as audiodescrições realizadas ao vivo, ou mediadas por guias, em museus, De Coster e Mülheis sugerem que a exploração de informações desse tipo (título e data), com

¹³⁷ A titulação da obra, em alguns casos, pode gerar controvérsia. Na ausência de título atribuído pelo próprio artista, em muitos casos são os historiadores e críticos de arte que propõem a titulação, com base em pesquisas históricas e outros dados. Nesta tese, não nos aprofundamos na questão da autoria do título, apenas o apontamos, por sua importância como um organizador de leitura.

questionamentos aos espectadores, pode aproximar o espectador PcDV, mediante a ativação e movimentação de seu repertório enciclopédico. Não temos notícia de pesquisas de recepção, que abordem a implicação dessas informações à fruição estética de uma obra, mas entendemos que a data, o título e a assinatura do artista são dados essenciais a serem considerados na audiodescrição, pelo valor comunicacional que aportam.

4.1.4 Semiótica Social da Obra e do Artista

Cada movimento artístico se realiza em função das condições socioculturais de sua época, com as técnicas, as ferramentas e a abordagem temática, que brota no âmbito da sociedade; no entanto, alguns artistas reintroduzem determinadas características e atualizam certas técnicas do passado. Vimos que, em *Alix*, a obra se distribui nos padrões da medida dos terços, embora não possamos afirmar que esse padrão artístico tenha sido realizado consciente ou inconscientemente pelo artista. A obra tem características expressionistas, com pontos de semelhança com o Expressionismo alemão, movimento que remonta ao começo do século XX, iniciado por uma geração de artistas que criticava o realismo de artistas impressionistas como Monet (1840-1926), Renoir (1841-1919), Manet (1832-1883) etc. Para os novos artistas (Gauguin, van Gogh, Munch e outros), a arte deveria distorcer a forma, destituindo a realidade do puramente visível, para olhar por detrás das aparências das coisas e, desse modo, desenhar uma forma mais verídica de ver o mundo e mostrar um enfoque pessimista da vida, condizente com o momento de produção das obras. Conforme Brill (2002), expressionismo é a arte do instinto, do drama e dos sentimentos humanos, daí a deformação da figura para ressaltar o interior e as emoções. Testemunhas oculares do mundo em estado de guerra, e adeptos em grande número dos estudos psicanalíticos de Freud e do filósofo Nietzsche, os artistas expressionistas procuravam libertar o indivíduo da tradição. “Revoltada contra o materialismo excessivo, a juventude sonha com a visão de um ‘homem novo’” (BRILL, 2002, p. 389).

Uma historiadora alemã, dos anos 1940, refere-se aos artistas do movimento Expressionista pelo *pathos* revolucionário:

Assim, as obras expressionistas tornam-se um grito sublime do indivíduo que, embora impotente, luta pela sua libertação. Possuem uma expressividade pictórica simples e direta, cujo vocabulário é formado de *cores puras e fortes, superfícies grandes, pinceladas expressivas de forte tensão*, e de uma *deformação formal extremamente expressiva* que, às vezes

chega perto da caricatura. (THOMAS, 1944 *apud* BRILL, 2002, p. 401. Grifos nossos)

Na esfera do psicológico, os artistas europeus adotaram temas sombrios e trágicos, com preferência ao retrato dos oprimidos e excluídos e foram tachados de “arte degenerada” pelos hitleristas. Paulatinamente, as pinturas do Expressionismo alemão e outros seguidores foram substituídas por outros movimentos, mas a temática expressionista ressurgiu entre os anos 70 e 80 do século passado, com outros artistas alinhados em fazer denúncias sociais. É nesse sentido que a obra de Alixa se sintoniza com as obras que retomaram a essência do movimento expressionista.

Um dos riscos de analisarmos obras reproduzidas, como é o caso de ONQV, é que não as vemos pessoalmente, o que nos impede de conferir a técnica e os efeitos do tempo sobre a matéria; porém, determinadas características visíveis nos permitem aproximar Alixa a outros artistas neoexpressionistas, como Francis Bacon (1909-1992), que retomou a pintura a óleo sobre tela, a pincelada violenta e a temática carregada de emoção, com figuras com expressões de raiva ou angústia.

Para terminar a análise com as ferramentas de O’Toole (1995; 2011), apresentamos um sumário com as variáveis campo, relações e modo, que auxiliam a relacionar a obra às inquietações da cultura e da história social no momento de sua criação. A variável *campo* trata do tipo de coisas que pode ser representada; a variável *relações* trata dos sistemas de interação com o público e a variável *modo* aborda os padrões formais e os elementos de coesão, dentro do texto artístico, conforme mostra o Quadro 26:

Quadro 26. Obra *Sem título* da série *Olhos que não querem ver*. Variáveis campo, relações e modo

CAMPO	Ação: conversa telefônica entre o indígena e um interlocutor não representado. Figura representada apresenta expressão facial tensa, boca flexionada, cenho franzido e olhar para fora do quadro. Ausência de cenário. Ausência de limite entre figura-fundo. Dois terços da tela ocupados por ser humano, membro de sociedade tradicional, limitado por duas tecnologias típicas da sociedade contemporânea (caneta e telefone). Polissemia: título explora o ver e o não querer ver. Crítica social.
RELAÇÕES	Ausência de contato visual direto com espectador: estímulo à pulsão escópica com exploração da curiosidade sobre participantes da conversa telefônica (indígena e interlocutor elíptico). Exploração de signos simbólicos (caneta e telefone <i>versus</i> arco e flecha). Conflito entre estaticidade e dinamismo: estimulação do pensamento por ativação do que <i>não</i> é mostrado, modalidade epistêmica.
	Óleo sobre tela (50 cm x 60 cm). Data: 1985. Coleção particular. Porto Alegre. Gestalt com equilíbrio entre cores escuras e frias (superior) e cores claras não saturadas (inferior). Ausência de linhas em posição de repouso

MODO	(horizontais). Predomínio da figura no enquadramento de dois terços com Foco/Proeminência relativa na imagem humana: sistemas enquadramento, linha, cor. Terço lateral direito ocupado por imagem opaca e ambígua, ausência de nitidez e semelhança entre figura-fundo. Coerência temática da angústia e jogo de ‘ambiguidade’ entre o revelado e o não revelado (antifoco).
------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Fonte: Elaborado pela autora a partir de O’Toole (1995; 2011)

Ao colocar-se diante de uma pintura, o espectador se coloca em uma situação comunicacional que envolve três funções: a função Modal, que aborda o impacto direto que ela lhe causa; a função Representacional, que apresenta um mundo exterior ou interior; e a função Composicional, que coesiona as funções anteriores em um texto reconhecível como ‘pintura artística’. Juntas, as três funções realizam a comunicação, porém, nem sempre o espectador consegue dar-se conta do modo como o texto lhe fala e de como ele próprio responde. Embora enfatize que toda obra de arte, ou que toda pintura artística, é parte de um sistema semiótico aberto e dinâmico, o autor entende que isso não implica adotar abordagens totalmente impressionistas e infinitas. Ao fim e ao cabo, diz o autor, as análises são controláveis pelo que está no texto visual, na própria obra:

Nossa análise irá basear-se em um certo grau de conhecimento técnico e da prática em análise de pinturas; nossa descrição, por sua vez, irá basear-se em uma certa quantidade de conhecimento prévio – histórico, psicológico e filosófico – e nossa avaliação será influenciada por nossa formação estética e por toda a prática que temos tido em relacionar obras de arte a certos padrões estabelecidos. Contudo, cada um desses processos requer de nós um envolvimento, em primeiro lugar, com a obra em si mesma.¹³⁸ (O’TOOLE, 2011, p. 31. Grifos nossos).

4.2 Análise da AD de ONQV à Luz da Revisitação da Interface entre TAV Acessível e Semiótica Social Multimodal

Na seção anterior, descrevemos a pintura (texto visual) à luz da multimodalidade, a partir do modelo sistêmico-funcional de O’Toole (1995; 2011). Nesta seção, analisamos a audiodescrição (texto verbal) a partir da interface entre os procedimentos de De Coster e Mühleis (2007) e Holland (2009) e a análise multimodal, apresentada na seção anterior.

¹³⁸ No original: Our analysis will depend on a certain degree of technical knowledge and practice at analyzing paintings; our description will depend on a certain amount of prior knowledge – historical, psychological, and philosophical – and our evaluation will be influenced by our aesthetic training and the sheer amount of practice we have had at relating works of art to certain established norms. However, each of these processes requires that we engage in the first instance with the work itself. Agradeço esta tradução a Ítalo Alves.

O texto completo que analisaremos é o que segue (SILVA, 2010)¹³⁹:

Audiodescrição: *Sem título. Olhos que não querem ver (1985)*

Tela em óleo, com medidas originais de 50 X 60 cm, sem título, pertencente à série “Olhos que não querem ver”, do artista Alexandre Silva dos Santos Filho (Alix), pode ser encontrada na proporção de 16,5 X 10,5, na página 19 do livro “Para gostar de aprender arte – sala de aula e formação de professores”, escrito por Rosa Iavelberg, publicado pela editora Artmed em 2003.

Alix, professor do Departamento de Artes da Universidade do Pará, demonstra uma poética visual que inclui o imaginário amazônico e a cultura iconográfica paraense, nesses vinte e sete anos de criação em arte. Sob influência de Bacon (1909 -1992), que por seu turno foi influenciado por Velázquez (1599-1660) e Goya (1746-1828), o artista macapaense produz a obra supracitada em 1985, procurando relacionar a cultura dos “seres da floresta” (índios) com o meio urbano.

Na imagem, em tons pastel, pode-se ver ao fundo, de cima para baixo, pátinas pretas, marrons com variações para o claro ou escuro, assemelhando-se ao telhado de uma oca; na parte inferior, observa-se um tom marrom escuro que compõe o restante do plano de fundo da imagem.

A tela, a partir de um ângulo frontal de leitura, mostra um homem do peitoral para cima, o ombro direito não é visualizado. Vê-se que o homem segura com a mão esquerda um telefone cinza, na altura da orelha. O fio espiralado preto do telefone aparece, parcialmente, pendurado em direção ao chão. O homem tem a pele do corpo na tonalidade marrom, enquanto a cor de sua face é de tom amarelo. Ele usa no pescoço um colar branco, largo e marrom escuro na extremidade superior.

O homem apresenta um cabelo de corte arredondado (característico dos índios caiapós), pintado com tinta avermelhada, com variações de tons marrom e preto tracejando fios de cabelos. Ele franze a testa, quase unindo as sobrancelhas que são pretas e pressiona os olhos, também pretos. A boca está aberta, deixando à mostra lábios finos e marrons que desenharam uma imagem semelhante a um losango, preenchido interiormente pela cor preta.

Os traços faciais do homem são delicados; o rosto é fino na mandíbula e largo na altura das bochechas e testa. O homem tem pescoço curto; no nariz dele há uma pequena saliência na parte de cima e aponta para baixo. O queixo é pequeno, contribuindo para o formato ovalado do rosto. Na bochecha direita, há uma pintura de um V deitado, cuja extremidade superior aponta para a orelha do homem e a inferior, para o maxilar.

Por fim, observa-se que a parte mais elevada da orelha direita do homem, a hélice, não pode ser vista, está coberta por cabelos. Contudo, pode-se observar o bico azul de uma caneta sobre a cartilagem auricular, passando pelo lóbulo da orelha, estendendo-se diagonalmente, até a altura do peito do homem. A caneta é branca com tampa azul e contém a logomarca BIC. A assinatura de Alix e o ano da obra estão registrados na cor preta, do lado esquerdo da imagem, abaixo do colar do homem.

Segmentamos, em seguida, o texto verbal por parágrafos, que foram numerados para efeitos de exposição metodológica e de melhor visualização.

Parágrafo (1)

Tela em óleo [1], com medidas originais de 50 X 60 cm [2], sem título [3], pertencente à série “Olhos que não querem ver”, do artista Alexandre Silva dos Santos Filho (Alix), pode ser encontrada na proporção de 16,5 X 10,5, na página 19 do livro “Para gostar de aprender arte – sala de aula e formação de professores”, escrito por Rosa Iavelberg, publicado pela editora Artmed em 2003.

¹³⁹ Disponível em < <http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/41/45>> Acessado em 03 dez. 2011.

A informação sobre a técnica e o material utilizados [1], a exemplo da dimensão [2], são elementos essenciais da pintura e importantes fontes de informatividade em relação à semiótica sociocultural do artista (O'TOOLE, 2011). Esses elementos são ainda mais bem compreendidos quando acompanhados da experiência tátil (DE COSTER; MÜHLEIS, 2007). É essencial reconhecer a técnica em um trabalho artístico, relacioná-la ao contexto histórico e compreender por que foi executado de um jeito e não de outro. A técnica de pintura em óleo sobre tela remonta às técnicas desenvolvidas durante o Renascimento italiano (BERGER, 1999), quando os artistas do século XV passaram a utilizar uma substância que permitia a secagem rápida à sombra. Portanto, a inclusão em uma audiodescrição sobre a técnica empregada e o material utilizado agregam conhecimento aos que a PcDV eventualmente detém e possibilita ao espectador não vidente o estabelecimento de relações histórico-sociais, relativos ao desenvolvimento da linha na linha do tempo. No presente caso, o óleo sobre tela, realizado em uma obra contemporânea, ecoa as realizações de artistas de épocas mais longínquas.

Outros dados essenciais a informar são o gênero e a escola (ou movimento), que, conforme O'Toole (1995, p. 163), são informações essenciais, pois introduzem o espectador à semiótica sociocultural da obra. Esses dados não foram incluídos na AD e podem ser compreendidos como uma lacuna importante a ser solucionada porque situam a obra diante do primeiro contato com o artista: o gênero e o modo de representar. É fundamental saber se a obra reflete mais proximidade pictórica com algum referente real (ou imaginário) ou se o artista evitou mostrar formas reconhecíveis, como ocorre nas obras do gênero abstrato. É conveniente recordar que a audiodescrição atende a vários níveis de público com deficiência visual, desde aqueles que nasceram cegos àqueles que adquiriram a deficiência por motivos de doença, idade ou acidente. Portanto, a identificação do gênero da obra, se figurativo ou abstrato, é a primeira informação que os videntes têm com a imagem.

Quanto ao título [3], é fundamental que a informação seja explorada, conforme sugerem De Coster e Mühleis (2007), como forma de envolver a PcDV. Embora a experiência relatada pelos autores tenha ocorrido em museu, *ao vivo*, a proposta instiga a pensar em um modo de interagir com o público, mesmo em ADs gravadas ou escritas (em catálogos, livros didáticos etc.). Em audiodescrições sem a intermediação de um guia ou do próprio audiodescritor, a menção ao título no início do texto é essencial para organizar a leitura; porém, em De Coster e Mühleis (2007) o título é retomado ao final da audiodescrição, gerando mais dinamismo na relação do audiodescritor com o espectador PcDV.

Parágrafo (2)

Alix, professor do Departamento de Artes da Universidade do Pará, demonstra uma poética visual que inclui o imaginário amazônico e a cultura iconográfica paraense, nesses vinte e sete anos de criação em arte. Sob influência de Bacon (1909 -1992), que por seu turno foi influenciado por Velázquez (1599-1660) e Goya (1746-1828) [4], o artista macapaense produz a obra supracitada em 1985, procurando relacionar a cultura dos “seres da floresta” (índios) com o meio urbano.

Somando-se às informações sobre técnica, material, dimensões e título, que contribuem com o letramento visual artístico das pessoas com deficiência visual e da percepção estética, é possível acrescentar informações sobre o estilo da obra. Essa, talvez, seja a informação mais imediata para o espectador vidente, ainda que ele não saiba como denominá-la. ONQV é uma obra com características do estilo *expressionista*, que se caracteriza pela deformação ou exagero das figuras com a finalidade de explorar as emoções do espectador. O estilo expressionista não se relaciona, necessariamente, a uma determinada época, embora a corrente expressionista esteja associada ao século XX. Na AD, o audiodescritor substituiu a informação sobre o estilo expressionista pela referência a artistas que realizaram trabalhos com características expressionistas, a exemplo de Francis Bacon, Velázquez e Goya. Não sabemos ao certo com qual finalidade e para que tipo de público esta AD foi elaborada; no entanto, as referências nominais a artistas como Bacon [século XX], Velázquez [século XVII] e Goya [século XIX] [4], em lugar do estilo que empregaram em algumas de suas obras (expressionismo), podem gerar ruído na informação, em vez de abordar mais objetivamente sobre o gesto expressionista desses pintores.

Parágrafo (3)

Na imagem, em tons pastel [5], pode-se ver ao fundo, de cima para baixo [6], pátinas pretas, marrons com variações para o claro ou escuro, assemelhando-se ao telhado de uma oca; na parte inferior, observa-se um tom marrom escuro que compõe o restante do plano de fundo da imagem.

Uma das questões mais importantes, e de difícil decisão para um audiodescritor, tem relação com a informatividade das cores, porque a audiodescrição atende igualmente às pessoas com cegueira congênita, que nunca enxergaram, e às pessoas com cegueira adquirida, que já enxergaram e perderam a visão por motivos de doença, envelhecimento ou acidente. Para Arnheim (2011), a cor produz uma experiência essencialmente emocional (nos videntes), enquanto a forma corresponde ao controle intelectual:

[...] Mas só se pode pintar ou entender um quadro, organizando-se ativamente a contemplação da forma expressiva. Ao invés de falar de respostas à cor e respostas à forma, podemos, com maior propriedade, distinguir entre uma atitude receptiva aos estímulos visuais, que é encorajada pela cor, mas que se aplica também à forma, e uma atitude mais ativa, que prevalece sobre a percepção da forma, mas que se aplica também à composição de cor. (ARNHEIM, 2011, p. 327)

Trazendo para a audiodescrição, a cor é sentida, também, pelo audiodescritor, em termos das emoções que ela pode suscitar. Nesse caso, a cor é mais impressionista que a forma; portanto, em termos de dificuldade tradutória, entre a cor e a forma, acreditamos que a tradução da primeira seja mais desafiadora, à medida que vai depender da relação com alguma forma cognoscível, para adquirir concretude. De todo o modo, a cor é parte inalienável da vida de todas as pessoas e, se não podemos explicá-la, podemos compará-la a outras sensações proporcionadas pelos demais sentidos (DE COSTER; MÜHLEIS, 2007; HOLLAND, 2009).

A inclusão na AD da informação *cor fria e cor quente* teria a vantagem de adicionar ao repertório da PcDV um dado mais técnico, próprio do letramento visual, além de facilitar a associação em um universo conhecido, das sensações térmicas. Quanto ao sentido da informação “de cima para baixo” [6], é uma instrução que posiciona mentalmente o espectador diante do texto visual. Nas culturas ocidentais, é comum que os textos verbais e não poéticos sejam lidos no sentido de cima para baixo e da esquerda para a direita. Vimos observando que há instruções voltadas aos audiodescritores, que orientam o sentido da leitura nesse padrão, a exemplo do documento da *The Audio Description Coalition Standards and Code of Professional Conduct* (2007-2008), traduzido ao português como *Diretrizes para áudio-descrição e código de conduta profissional para áudio-descritores*. Porém, destacamos que o próprio documento adverte que essa orientação pode variar, conforme o estilo de determinadas obras:

Em se falando de uma obra de arte *top-heavy* de Franz Kline, descrever de cima para baixo pode permitir que a descrição flua ainda melhor e mais claramente. Uma peça horizontal de Jackson Pollock pode ser melhor descrita através de uma descrição vindo da esquerda para a direita.

.....
Se o material não apresentar um método lógico de organizar a descrição, descreva de cima para baixo, e da esquerda para a direita.

Conforme expusemos na análise de *A Primavera*, de Botticelli, certas obras narrativas clássicas contrariam o sentido esquerda-direita, e certas obras contemporâneas, em

muitos casos, aboliram a própria noção de sentido. Nesse caso, em relação à audiodescrição, é importante salientar que o sentido esquerda-direita não é compulsório, e que a própria obra, ou informações sobre ela, podem determinar o sentido a ser observado pelo audiodescritor, para criar, verbalmente, uma narrativa visual.

Parágrafo (4)

A tela, a partir de um ângulo frontal de leitura, mostra um homem do peitoral para cima, o ombro direito não é visualizado. Vê-se que o homem segura com a mão esquerda um telefone cinza, na altura da orelha [7]. O fio espiralado preto do telefone aparece, parcialmente, pendurado em direção ao chão. O homem tem a pele do corpo na tonalidade marrom, enquanto a cor de sua face é de tom amarelo [8]. Ele usa no pescoço um colar branco, largo e marrom escuro na extremidade superior. [9]

Conforme a AD, temos a seguinte sequência: “Vê-se que o homem segura com a mão esquerda um telefone cinza, na altura da orelha. O fio espiralado preto do telefone aparece, parcialmente, pendurado em direção ao chão.” [7]. Em seguida, a descrição aborda a cor da pele [8] e o objeto colar [9]: “O homem tem a pele do corpo na tonalidade marrom, enquanto a cor de sua face é de tom amarelo. Ele usa no pescoço um colar branco, largo e marrom escuro na extremidade superior” (Figura 25).



FIGURA 25 – ONQV. Destaque em ‘objetos’. Fonte: Adaptado de Silva (2010).

É provável que a imagem mental que se forma (modalizamos porque não temos testes de recepção para comprová-lo) não faça jus ao estilo *expressionista*¹⁴⁰ da obra. A expressão tensa, e podemos acrescentar, ‘zangada’, está diretamente relacionada ao ato da comunicação, que se dá em um espaço relativo à superfície da tela: o indígena se comunica com alguém e parece zangado, pois sua expressão facial é tensa e a boca está aberta *como se estivesse gritando*.

¹⁴⁰ O Expressionismo, movimento que abrange as artes visuais, a música, a arquitetura, o cinema, o teatro, a dança, a fotografia e a literatura, surgiu na Alemanha, no início do século XX. Manifestou-se inicialmente através da pintura e, mais do que ser considerado meramente um estilo, o Expressionismo é sinônimo de uma atitude e forma de entender a arte, compreendendo a deformação da realidade para expressar de forma subjetiva a natureza e o ser humano. A rigor, o Expressionismo não tem época nem espaço geográfico definidos, podendo-se classificar como expressionistas as obras de artistas como Pieter Brueghel, o Velho, El Greco ou Francisco de Goya. No afã de estabelecer uma distinção, os historiadores da arte preferem o uso de expressionismo para o efeito psicológico causado no leitor ou espectador e Expressionismo para referenciar o movimento iniciado pelos artistas alemães, cuja temática sobre solidão e miséria refletem o espírito que dominava os círculos artísticos e intelectuais da Alemanha durante os anos anteriores à Primeira Guerra Mundial (1914-1918), com prolongamento ao fim do período entreguerras (1918-1939). O uso da paleta cromática vincada e agressiva é própria de artistas que exploram a deformação da realidade em busca de uma expressão emocional e subjetiva da natureza do ser humano, ao contrário da paleta suave e diáfana do movimento impressionista em relação ao mundo exterior.

Comparando o que vemos na imagem, a sequência formada ‘indígena + fala ao telefone + parece zangado’, com o que está descrito na AD, nesta sequência ‘indígena+ segura telefone + cor da pele + colar’, entendemos que a AD interrompeu a sequência diegética fundamental, que relacionava a *ação* e a *expressão facial* do personagem; com isso, priorizou a descrição da ação e características corporais da personagem em detrimento da ação e linguagem facial.

Conforme vimos em nossa análise da pintura ONQV, à luz de O’Toole (1995; 2011), o artista enfatizou o centro da tela, cuja representação da expressão facial, concentrada nos pontos de ouro, indica que o representado está zangado, leitura que presumimos em função de nossa experiência sociocultural; há um núcleo formado pelos membros boca, olhos e sobrancelhas + aparelho telefônico, os quais, conforme O’Toole (2011, p. 17), fornecem-nos pistas que lemos cotidianamente. Na imagem, as linhas pequenas e vigorosas, tensionadas nas sobrancelhas e o grau de abertura da boca, juntos, indicam uma expressão de tensão, de forma que não é conveniente separar o centro expressivo focalizado artisticamente na boca, nos olhos e nas sobrancelhas, do canal de comunicação (telefone), pois um está relacionado ao outro.

Em nosso modo de ver, informações que traduzem expressões normalmente identificadas pela maioria dos videntes, com base na experiência sociocultural de cada um, podem ser transmitidas à pessoa com deficiência visual, inclusive para enriquecer seu conhecimento sobre as linguagens facial, corporal e gestual, sobretudo em obras do gênero retrato. A informação sobre um possível estado de ânimo da figura representada *não* significa, acreditamos, uma superinterpretação, ou facilitação, que retira da PcDV a oportunidade de construir sua própria interpretação. Ao contrário, ela informa *sobre* essas linguagens (facial, gestual, corporal, proxêmica etc.), que, a exemplo da linguagem verbal, são construídas culturalmente.

O tema da linguagem corporal e da descrição dos estados emocionais não tem sido analisado com suficiente profundidade e vem gerando confusão nos audiodescritores, em virtude de certa incompreensão sobre o que vem a ser interpretação ou a superinterpretação. A avaliação que fazemos das expressões humanas são parte do exercício de convívio social, e a opção de não informar o que lemos nessas expressões subtrai à PcDV a oportunidade de expandir seu conhecimento sobre as linguagens não verbais, inclusive, sobre a linguagem de seu próprio corpo, no âmbito da comunicação social.

Em ONQV, podemos informar que o índio parece zangado ao telefone porque sua expressão, em nossa leitura ocidentalizada, coincide com o repertório de gestos e expressões que conhecemos – e que, levando em conta o gênero retrato, não devemos ocultar à pessoa com deficiência visual.

A experiência compartilhada pelos audiodescritores De Coster e Mühleis (2007) e Holland (2009) apontou-nos *novos* caminhos, em que a audiodescrição pode contribuir para provocar a interação entre audiodescritor e espectador PcDV quando o primeiro perde o medo de ser considerado ‘intrusivo’.

Parágrafo (5)

O homem apresenta um cabelo de corte arredondado [10] (característico dos índios caiapós), pintado com tinta avermelhada, com variações de tons marrom e preto tracejando fios de cabelos. Ele franze a testa [11], quase unindo as sobrancelhas que são pretas e pressiona os olhos, também pretos. A boca [12] está aberta, deixando à mostra lábios finos e marrons que desenham uma imagem semelhante a um losango, preenchido interiormente pela cor preta.



FIGURA 26 – ONQV. Destaque sobre cabeça e face.
Fonte: Adaptado de Silva (2010)

Do pescoço e colar [9] a descrição retornou à cabeça [10], baixou à testa e sobrancelhas [11] e, por fim, à boca [12], que ficou distante da descrição do aparelho telefônico. Reafirmando nossa observação anterior, a relação boca-telefone, em contiguidade representaria a ação falar ao telefone, conforme a percepção imediata dos videntes, que agregam a inferência sobre a expressão zangada pelas pistas que são adquiridas no convívio sociocultural.

Na pintura, cada um dos membros tem autonomia expressiva e quando os observamos em conjunto, percebemos que visivelmente representam um estado de ânimo ‘irado’ de alguém que fala ao telefone, razão para mantê-los em uma mesma sequência na audiodescrição.

Parágrafo (6)

Os traços faciais do homem são delicados [13]; o rosto é fino na mandíbula e largo na altura das bochechas e testa. O homem tem pescoço curto; no nariz dele há uma pequena saliência na parte de cima e aponta para baixo [14]. O queixo é pequeno, contribuindo para o formato ovalado do rosto [15]. Na bochecha direita, há uma pintura de um V deitado, cuja extremidade superior aponta para a orelha do homem e a inferior, para o maxilar [16].

Determinados adjetivos têm uma força expressiva suficiente para compor uma imagem mental. Quando o audiodescritor informa “traços faciais [...] delicados” [13], dificilmente as pessoas com deficiência visual disporão de elementos que lhes permitam contestar a informação fornecida na audiodescrição. A informada ‘delicadeza’ nos traços faciais, aliada à informação de queixo ‘ovalado’, pode induzir a PcDV a uma informação visual que não coincide com a rudeza da figura angulosa, de traços flexionados e tensos, retratada dentro de um conjunto representacional que indica tratar-se de uma cena distante da suavidade audiodescrita.

Como vimos na análise dessa imagem, à luz de O’Toole (2011), as linhas do rosto são angulosas, triangulares e as poucas linhas arredondadas se situam na cabeça, no colar e no telefone. Portanto, o conjunto da face angulosa e a expressão rude não está traduzido na audiodescrição.

Parágrafo (7)

Por fim, observa-se que a parte mais elevada da orelha direita do homem, a hélice, não pode ser vista, está coberta por cabelos [17]. Contudo, pode-se observar o bico azul de uma caneta [18] sobre a cartilagem auricular, passando pelo lóbulo da orelha, estendendo-se diagonalmente, até a altura do peito do homem [19]. A caneta é branca com tampa azul e contém a logomarca BIC. [20] A assinatura de Alixa e o ano da obra estão registrados na cor preta, do lado esquerdo da imagem, abaixo do colar do homem [21].

A caneta, que na imagem é um objeto destacado, em primeiro plano, aparece na audiodescrição como uma das últimas informações e não vem associada a seu formato pontiagudo, essencial à realização de uma imagem mental. Dessa forma, os recursos artísticos de centralização, destaque e estranhamento perderam a relevância, em detrimento de informações que privilegiaram as características físicas, mas não as fisionômicas.

Uma das sugestões que De Coster e Mühleis (2007) dão aos audiodescritores de obras visuais artísticas é iniciar a AD pelos signos claros (traduzíveis imediatamente em palavras) e terminar pelos signos ambíguos (mais difíceis de traduzir por palavras). Tanto o telefone como a caneta são signos totalmente icônicos, e, portanto, claros; porém, o formato de ambos os objetos, um curvilíneo e o outro pontiagudo, constroem uma metáfora visual de

outros dois objetos que fazem parte do universo indígena – o arco e a flecha, geralmente apresentados como um conjunto indivisível na cultura dos povos indígenas.

Quanto à informação sobre a assinatura [21] e ao ano da obra, são informações importantes que situam a obra em um contexto datado historicamente e que, conforme apontamos, contribuem para que a PcDV mobilize outras informações presentes em seu repertório enciclopédico e sua experiência sociocultural.

Finalizando a análise, desenvolvida à luz do modelo semiótico sistêmico-funcional de O’Toole (1995; 2011) e da sua interface entre a TAV acessível (DE COSTER; MÜHLEIS, 2007; HOLLAND, 2009), pudemos refinar o olhar sobre a obra e compreender que é possível escolher informações que possibilitem à PcDV, por meio da AD, fruir *esteticamente* da pintura. Características essenciais, como gênero, estilo, técnica, suporte, ferramenta, título, data e assinatura, são dados que, normalmente, acompanham as etiquetas identificadoras das obras nas galerias ou museus e convém fazer parte da AD. Quanto à imagem, especificamente, há uma diferença entre o que vemos e o que observamos, e a audiodescrição pode incluir os recursos artísticos realizados, como uso de primeiro plano e segundo plano, predomínios de cores frias ou quentes, linhas, jogo de luzes e sombra, enquadramento etc. para contribuir com o letramento visual artístico da pessoa com deficiência visual e a valorização das suas potenciais capacidades.

4.2.1 Linguagem Artística *Versus* Linguagem Visual: AD em Foco

Esclarecemos, primeiramente, que o trabalho descritivo, nesta tese, não teve objetivo de avaliar a qualidade do trabalho do audiodescritor, mas, tão somente, possibilitar reflexões com o uso da interface entre a semiótica social multimodal e a TAV acessível; para isso, a análise dos textos visual e verbal foram essenciais. No caso de ONQV vimos que o audiodescritor privilegiou um formato pré-concebido de leitura visual: de cima para baixo e da esquerda para direita, mais apropriado à leitura de textos verbais não poéticos, que de textos visuais artísticos.

Outra consideração é que, ao privilegiar o icônico em detrimento do relacional e do simbólico, da caneta e telefone sem referência às formas pontiaguda e arqueada, perdeu-se o *continuum* que o artista realizou por meio dos sistemas de foco (tamanho, posição e primeiro plano) além do estranhamento com o deslocamento funcional dos objetos. Em lugar da arma de caça e defesa, a flecha, o personagem porta uma caneta esferográfica com tampa, cuja

marca está pouco legível, mas inferível – BIC, um dos símbolos da cultura ocidental do pós-guerra e ícone da cultura de massas. Em lugar do arco, ele porta um telefone, ícone da sociedade da comunicação e da globalização. Em lugar de traduzir a imagem com base no que os videntes percebem por meio da ativação da Gestalt – sistemas como foco visual, enquadramento, harmonia ou desarmonia entre as cores, tamanhos e escala dos objetos, houve uma preferência pela descrição representacional, que, a nosso ver, não é suficiente para auxiliar a PcDV a experienciar a obra esteticamente. Evidentemente, não se trata de informar todos os sistemas artísticos realizados, mas de *selecionar* o que é essencial em cada gênero artístico e em cada estilo, e dentro de cada estilo artístico, o que pode ser idiossincrático do artista ou daquela obra.

Mediante determinadas informações de natureza artística, abordadas sob uma metalinguagem clara, acreditamos que a PcDV, com cegueira congênita ou adquirida, tem condições de desenvolver sua própria interpretação, principalmente quando está alfabetizada visualmente, isto é, quando se expõe e interage com textos audiodescritivos que informem além do mero conteúdo representacional. Ir além, em nossa perspectiva, é questionar a instrução “o que você vê é o que você descreve”. Para tanto, estamos propondo que a AD incorpore aquilo que *observamos*, com olhar perscrutador e direcionado pela linguagem artística.

A apreciação da obra *Sem título* da série *Olhos que não querem ver* (1985), de Alixa, revelou um artista movido pelo desejo de colocar em discussão um tema contemporâneo, relacionado à convivência das sociedades tradicionais com as sociedades urbanizadas modernas, tema que o audiodescritor se apercebeu, conquanto não tenha atentado para o instigante título e para a imagem não decodificada, que, em nossa Gestalt, consideramos coerente com a abertura polissêmica provocada pelo título.

Em nossa análise da pintura à luz do modelo semiótico de O’Toole (1995), identificamos uma forma opaca e pouco definida, à qual denominamos *figura não identificada*. É uma prova de que a visão é sempre relativa e que não há uma visão de raios-X quando se trata de obras de arte. Assim, informar a PcDV da existência de uma forma não clara, ou ambígua, em termos de De Coster e Mühleis (2007), significa compartilhar com essa pessoa não apenas nossas certezas, mas, também, e principalmente, as nossas dúvidas. Caso contrário, a audiodescrição cumpre a função de *informar*, mas não fornece outros insumos para que a pessoa com deficiência visual possa apreciar uma obra de arte a partir da realização dos elementos artísticos que a compuseram.

Em resumo, diante da descrição do texto verbal, concluímos que em ONQV/AD foi privilegiada a função que tem como objetivo mostrar na pintura *o mundo exterior ou interior* (Representacional), em detrimento das funções que mostram de que modo o artista *envolve* o espectador (Modal) e de que modo *organiza* a mensagem (Composicional) em um texto coerente com sua temática.

A próxima seção apresenta a análise da pintura *Duplo segredo* (1927), de Magritte, à luz do modelo semiótico de O'Toole (1995; 2011) e a análise da respectiva audiodescrição, elaborada pelo mesmo autor da AD/ONQV.

4.3 Análise da Pintura *Duplo Segredo* à Luz da Semiótica Social Multimodal

Nesta seção, analisamos a obra *Duplo segredo* (1927) de Magritte (Figura 27). A exemplo da análise anterior, escolhemos uma unidade, como preconiza O'Toole (2011), e a combinamos com as funções (Representacional, Modal e Composicional), que, no eixo dos paradigmas, apresenta as possibilidades sistêmicas que o artista pode realizar.



FIGURA 27 – *Duplo segredo* (1927)¹⁴¹. Magritte.
Fonte: Extraído de Silva (2011).

4.3.1 Análise da Pintura *Duplo Segredo* Conforme Funções

4.3.1.1 Análise da pintura DS conforme função Modal

¹⁴¹ Esta informação corrige a data informada na audiodescrição (1928). Foi obtida na página eletrônica do Centre Pompidou, onde a obra original está instalada. Disponível em http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-5d19f74fde7adaff937540efe683034¶m.idSource=FR_O-923de0695608ef6b9d24591a12be6. Acessado em 10 fev. 2011.

O’Toole (2011) propõe que o espectador inicie sua análise a partir de qualquer uma das três funções – Representacional, Modal ou Composicional; porém, a pintura de Magritte, em estilo surrealista, convida-nos a iniciar a leitura pela função Modal. O próprio pintor, quando era perguntado sobre o significado representacional de suas obras, desencorajava esse tipo de questionamento e insistia que elas “nada” significavam. É uma obra em que, para conseguir atribuir algum significado ao mistério, o espectador se vê desafiado a pensar e a estabelecer relações dentro da própria imagem.

O’Toole (2011) enfatiza que todos os textos são abertos à interpretação e que nem mesmo as estruturas podem ser consideradas totalmente estáticas, pois há dinamismo no processo de leitura que ocorre no espaço semiótico do espectador.

Nesta análise, partimos da unidade obra e da função Modal, com entrada pelo sistema foco/perspectiva (Quadro 20). Os sistemas da função Modal podem ser divididos em dois grandes conjuntos: os sistemas que são *imediatamente* recuperáveis pelo sentido da visão e compartilháveis por todos os espectadores, e os sistemas que *dependem das experiências* pregressas do espectador, seu conhecimento de mundo e informação enciclopédica. Segundo o autor, os sistemas imediatamente recuperáveis pelo sentido da visão são o olhar e o foco (perspectiva, claridade, luz, cor, escala e volume) e os sistemas que dependem do conhecimento de mundo do espectador são os sistemas da modalidade (fantasia, ironia, autenticidade, simbolismo, omissão e intertextualidade).

Começando pelos sistemas imediatamente recuperáveis, tomamos a perspectiva, no sentido de observar a ilusão de profundidade na obra. O efeito é obtido pelo contraste entre os sistemas luz e sombra, pois uma luz provém do lado esquerdo da tela e ilumina o lado direito das faces das figuras; a sombra, conseqüentemente, incide sobre o lado esquerdo das figuras (Figura 20). O tratamento informático à pintura permite verificar o contraste da luz, que é perceptível por meio das cores mais escuras no ombro da figura, à direita da tela, na frente e no pescoço da figura à esquerda da tela. A ilusão de tridimensionalidade se realiza também por intermédio do posicionamento da figura à direita do espectador, ligeiramente à frente da figura à esquerda da tela, conforme percebemos pelas Figura 20 e 27.

Entre os demais sistemas ‘mais observáveis’ ou imediatamente recuperáveis pela visão, o sistema cor realiza importante efeito modal para dar volume e ilusão de perspectiva, além de trabalhar para outros sistemas. Em DS, o artista explorou pouca variedade cromática, e podemos observar que as figuras são coloridas em tons pouco saturados, com tendência ao róseo (cor quente), enquanto na paisagem, ao fundo, predominam os tons frios: verde no mar

e azul no céu. Uma mancha irregular escura, sobre a face da figura à direita, tem tons predominantemente escuros entre a escala do preto e marrom com pinceladas claras.

Um elemento geométrico e pouco icônico atravessa toda a dimensão vertical de 114 cm de altura, à direita da tela (Figuras 20 e 27), e seu tom marrom avermelhado, com ligeiras pinceladas claras, o situa na cor terciária, que resulta da combinação da cor vermelha, ou suas variações, com a cor verde¹⁴². Entre as cores há também a divisão entre *frias* e *quentes*, que não coincide com a divisão entre leves e pesadas¹⁴³.

O disco cromático (Figura 28) mostra a taxonomia cromática que nos auxilia a compor as cores, para melhor perceber os recursos que o artista realizou, consciente ou inconscientemente.



FIGURA 28 – Disco cromático inspirado em Pedrosa (2004)¹⁴⁴

Desde uma perspectiva modal, as cores em DS, portanto, apresentam-se combinadas em quentes e frias e leves e pesadas: as cores *leves* estão presentes nas cores que representam os tons da pele nas figuras e no verde do mar, e as cores *pesadas* estão no azul do céu, no marrom da figura vertical e no cinza da mancha que cobre o rosto. As cores que pendem aos tons *quentes* estão presentes nas figuras com traços humanos e na figura geométrica lateral, e as cores que pendem aos tons *frios* estão presentes no céu, no mar e na mancha sobre a face de uma das figuras.

¹⁴² Conforme o círculo cromático (Figura 28), são consideradas cores *pesadas* o vermelho, vermelho-violeta, violeta, azul-violeta, azul e azul-verde; e são consideradas cores *leves* o amarelo-verde, amarelo, amarelo-laranja, laranja e vermelho-laranja.

¹⁴³ São consideradas cores frias aquelas que no disco cromático se situam na área do azul: azul, azul-verde, verde, amarelo-verde, azul-violeta e violeta. São cores quentes as que se situam na área do vermelho: vermelho, vermelho-laranja, amarelo-laranja e amarelo, sendo que as cores amarelo-verde e vermelho-violeta se situam na zona *intermediária* entre as cores quentes e frias.

¹⁴⁴ Conforme Pedrosa (2004), o termo *cor* é empregado em linguagem corrente como sinônimo de *matiz* e em determinados casos, o termo *tom* também é usado como sinônimo de *matiz*. *Valor*, *luminosidade* ou *brilho* são termos utilizados para determinar o índice de luminosidade da cor, e *croma* se refere à saturação, percebida como a intensidade da cor.

Conforme O’Toole (2011), alguns sistemas trabalham para conferir foco e atrair a atenção do espectador: primeiramente, vêm as figuras de *maior* tamanho (sistema escala) e, em segundo lugar, vêm as cores e seus respectivos tons (sistema cor), que trabalham para realizar maior leveza ou maior peso dentro da pintura. Além dos sistemas escala (tamanho) e cor, o enquadramento (superior, inferior, lateral esquerdo, lateral direito e central) é um sistema que também contribui para realizar o sistema peso e depende da localização da figura em relação ao todo dentro da pintura.

Na cultura ocidental, as figuras posicionadas na parte superior aparentam maior peso visual que as figuras colocadas na parte inferior, enquanto o posicionamento central pode tornar a composição mais simétrica. Em complemento aos sistemas anteriormente relacionados, a claridade contribui para acentuar a nitidez e diferenciar as diversas partes de um objeto, delimitando seu contorno e sua forma. Como exemplo, mesmo que uma figura seja de menor tamanho em relação a outra figura, ela pode ganhar maior peso visual em função da sua nitidez, a qual depende de seu grau de claridade.

Do ponto de vista do sistema foco/perspectiva, DS apresenta três planos. No primeiro plano está a figura à direita do espectador, em posição semifrontal. Ligeiramente atrás, em plano intermediário, está a figura à esquerda da tela e ao fundo, em terceiro plano, estão o mar e o céu.

A figura à direita tem maior destaque, resultado do enquadramento em primeiro plano, com tamanho ligeiramente maior que a figura da esquerda da tela. Nenhuma das figuras olha diretamente para o espectador, o que não elimina o envolvimento deste, uma vez que elas se tornam *alvo* do olhar, como uma espécie de exploração escopofílica, conceito que O’Toole (2011) utiliza no sentido de “querer ser visto ou querer ver”.

A rigidez de movimentos das figuras está em harmonia com a placidez da natureza e com o recurso cromático, que aproxima céu e terra para formar um todo quase perfeito. Modalmente, predominam tanto as formas verticais (das figuras e da parede ou porta), que remetem à percepção de estabilidade, quanto à forma horizontal (linha do horizonte), que, para O’Toole (2011), remete à percepção visual de repouso e tranquilidade. A rigidez das figuras e da natureza não é ameaçada pelo movimento dos guizos espalhados pela face, uma vez que eles parecem estar colados à superfície da mancha.

Resumidamente, o Quadro 27 apresenta as realizações dos sistemas foco e peso em DS:

Quadro 27. Realizações do sistema foco em *Duplo segredo*

FOCO	[Ilusão de] Perspectiva	A figura à direita está ligeiramente à frente da figura à esquerda da tela. Céu azul e mar verde estão atrás das figuras, como um terceiro plano.
	Clareza	Ambas as figuras são mais claras em relação ao fundo, permitindo nitidez em relação aos seus contornos e formas.
	Luz	O foco de luz provém da esquerda da tela e ilumina o lado direito de ambas as figuras; em contraste a sombra incide sobre o lado esquerdo das figuras representadas.
	Cor	As cores variam dos tons frios no fundo, céu azulado e mar esverdeado. As figuras, em tom levemente rosado contrastam com o tom escuro e amarronzado da mancha que cobre parte da face da figura à direita da tela.
	Escala	As figuras seguem escalas humanas. Proporcionalmente ocupam a tela quase 100% no sentido vertical.
	Volume	O volume na tela plana é resultado da interação entre os efeitos de luz e sombra.

Por fim, entre os sistemas visualmente compartilháveis entre todos os espectadores, podemos atentar para o sistema olhar, que tem a função de envolver direta ou indiretamente o espectador ao mundo da obra. Vimos anteriormente que, conforme O’Toole (2011), há três tipos de olhar – o direto, o indireto (ou oblíquo) e o olhar negativo. O autor não aborda outras possibilidades, como o olhar intradieético, que corresponde ao olhar *correspondido* entre os participantes, nem o olhar *não correspondido*. A Figura 29 demonstra o sistema olhar oblíquo, conforme a pintura de Magritte e as Figuras 30 e 31, que foram manipuladas a partir da imagem original, apresentam, hipoteticamente, os sistemas olhar não correspondido e olhar negativo:



FIGURA 29 – Sistema olhar em DS. Olhar oblíquo (fora da tela). Detalhe.

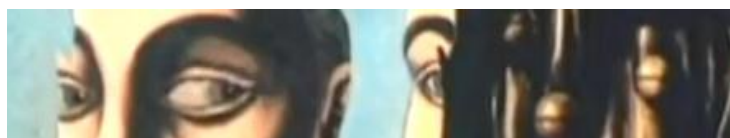


FIGURA 30 – Olhar não compartilhado (hipotético).



FIGURA 31 – Olhar negativo (hipotético).

Além do sistema olhar direto, que funciona para atrair o espectador para o interior da pintura, existem outros sistemas que contribuem para envolvê-lo com a imagem, entre os quais os caminhos, ritmos, intermediários¹⁴⁵ e modalidade (O'TOOLE, 1995; 2011). Este, por ser mais complexo, é analisado mais adiante.

Entre os sistemas da função Modal realizados em DS, constatamos, primeiramente, que a pintura relaciona dois mundos, o da *fantasia* e o da *autenticidade*, isto é, as personagens apresentam traços humanos, mas não são confundidas com as representações de personagens observadas no mundo real. Em outros termos, a obra é figurativa, mas não é realista.

Por outro lado, ao contrário da imagem fantasiosa ou irreal das personagens, a representação da paisagem do céu e do mar poderia ser tomada, isoladamente, como uma representação mais próxima do naturalismo figurativo, ou da autenticidade, relação que torna essa pintura tematicamente inserida entre o mundo 'natural' e o mundo 'artificial' (Figura 32).



FIGURA 32 – *Duplo segredo*. Destaque para céu e mar, ao fundo da tela.
Fonte: Adaptado de Silva (2011)

O sistema modalidade, como vimos anteriormente, engloba os sistemas fantasia, ironia, autenticidade, simbolismo, omissão e intertextualidade e faz parte do conjunto de sistemas dependentes da visão de mundo e do conhecimento enciclopédico do espectador. O'Toole (1995, p. 170) analisa:

¹⁴⁵ É um sistema que O'Toole (2011) não chegou a definir. Em algumas análises, o autor se refere às crianças ou animais que, em determinadas obras, têm a função de conduzir o olhar.

Tenho usado o termo “Modalidade” como um termo geral dentro desta função para os tipos de perspectiva sobre as quais o artista escolheu se expressar. Assim como a modalidade na língua produz graus de possibilidade, probabilidade e certeza, a modalidade na linguagem da pintura produz graus de fantasia, ironia, autenticidade. (...). Dessa forma, o simbolismo é outro aspecto importante na modalidade, sendo uma extensão do sistema de Autenticidade/Fantasia. Outro aspecto do simbolismo é a intertextualidade, referências deliberadas ou inconscientes que uma pintura faz a outros “textos”, sejam eles pintados, esculpidos, desenhados ou escritos.¹⁴⁶ (O'TOOLE, 1995, p. 170)

A obra *Duplo segredo* é bastante icônica e não implica grandes dificuldades visuais para o reconhecimento das duas figuras com traços humanos, do mar, do céu, dos guizos e da faixa lateral. Conforme Everaert-Desmedt (2000), a iconicidade é uma das características da obra magritteana e de outros surrealistas para jogar com os elementos reconhecíveis e provocar a reflexão sobre a relação entre as palavras e as coisas. Conforme a autora, a pintura de Magritte tem que servir para pensar, para provocar um processo cognitivo que libere o pensamento do espectador e o leve a ver o mundo real em um mundo novo, e a ver o mistério no mundo real.

Uma forma magritteana de provocar o pensamento do espectador é pela repetição dos objetos (autocitação), muitos dos quais aparecem em várias obras de sua autoria. Por exemplo, os elementos céu, mar e muro ou parede estão presentes em *La mémoire* (1938) (Figura 33). A percepção desse sistema, a intertextualidade, é parte dos sistemas que O'Toole (2008) considera como essenciais ao reconhecimento do repertório enciclopédico do espectador; tomando como exemplo o caso de Magritte, o autor declara sobre o pintor que “[...] há uma referência intertextual que encadeia recorrentes representações nas pinturas de Magritte [...]”¹⁴⁷ (O'TOOLE, 2008, p. 74), que, assumidamente, joga com a inteligência e o conhecimento do espectador. Não esperamos, naturalmente, que o espectador/audiodescritor esgote todas as possibilidades de intertextualidade, posto que é tarefa impossível; entretanto, é útil investigar e, para isso, é possível contar com a exploração a outras obras do próprio artista, ou de terceiros, pela leitura da história da arte ou, inclusive, levar em consideração a conexão que cada um estabelece entre as várias obras de arte.

¹⁴⁶ No original: I have used the term Modality as a cover term within this function for the types of slant the artist has chosen to Express. Just as modality in language realizes degrees of possibility, probability, and certainty, modality in language of painting realizes degrees of Fantasy, Irony, Authenticity. (...) So symbolism is another important aspect of modality, an extension of the system of Authenticity\Fantasy. A further aspect of symbolism is intertextuality, the deliberate or unconscious references a painting makes to other “texts”, painted, sculpted, drawn or written. Agradeço esta tradução a Ítalo Alves.

¹⁴⁷ No original: [...] there is an intertextual reference to key recurrent depictions in Magritte’s paintings [...]

Um dos recursos de intertextualidade que nem sempre é percebido pelo espectador é o *citacionismo*, recurso por vezes confundido com a *apropriação*. Esta última é, claramente, um ato de posse de trabalho alheio, consistindo em tomar uma obra de arte para produzi-la novamente com a manutenção de seus motivos. A apropriação é um termo “[...] empregado pela história e pela crítica de arte para indicar a incorporação de objetos extra-artísticos, e algumas vezes de outras obras, nos trabalhos de arte”. (APROPRIAÇÃO..., ITAÚ CULTURAL)

Quanto ao citacionismo, que também se refere a um trabalho alheio, ocorre quando o artista utiliza a imagem realizada no trabalho de outro artista para dar-lhe novo formato:

O termo se refere a um procedimento nas artes plásticas, principalmente nas artes moderna e contemporânea, em que o artista faz uso de imagens já consagradas na história da arte, como referência na composição de seu próprio trabalho. Essa citação, que pode ser implícita ou explícita, acaba por evocar um diálogo entre artistas e obras, de diferentes períodos e estilos, criando novos contextos para uma mesma imagem (CITACIONISMO..., ITAÚ CULTURAL).

Magritte não realiza em DS a apropriação nem a citação, mas, sim, a *autocitação*. O conhecimento dessa forma de intertextualidade é crucial à percepção e análise de sua obra, corroborando a observação de O’Toole (2011) de que determinados sistemas “menos observáveis” convocam o conhecimento de mundo e, em muitos casos, convocam também o conhecimento enciclopédico do espectador. O próprio O’Toole (2008) ressalta o fato de que a compreensão do jogo lógico em Magritte passa pelo conhecimento da vida [artística] e sua relação com movimentos passados e contemporâneos.

Podemos comparar o funcionamento do sistema intertextualidade/autocitação em Magritte a partir do exemplo da pintura *La mémoire* (1938), na **FIGURA 33** Figura 33.

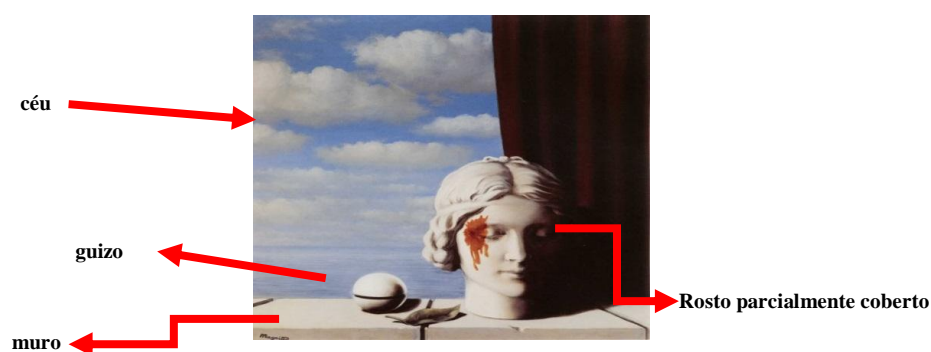


FIGURA 33 – *La mémoire*, 1938. Repertório visual magritteano.

Fonte: Museu Menil Collection. Texas, Estados Unidos¹⁴⁸.

Do *lexicon* magritteano, dois em especial são importantes para a análise de *Duplo segredo*: o rosto parcialmente visível, que aparece em outras pinturas de Magritte (*La race blanche*, 1937; *La Maison de Verre*, 1939; *Les belles relations*, 1967 e *Shéhérazade*, 1967) e os guizos, que também podem ser considerados como parte do vocabulário pictural de Magritte. As esferas com uma fenda – denominadas *grelots* [guizos] – aparecem em várias obras do pintor e estão presentes em *La voix des airs* (1928), *L'Automate* (1928), *Les fleurs de l'abîme* (1928), *Grelots roses, ciels en Lambeaux* (1930), *Shéhérazade* (1967), *Les six elements* (1928) e *La mémoire* (1948).

Modalmente, é no membro face/mancha/guizos (Figura 34) que se concentra o impacto visual do espectador. A situação de destaque é resultante dos sistemas tamanho, cor e posicionamento, mas, sobretudo, pelo *deslocamento* da função dos guizos, que estão inertes. O espaço ocupado por esses elementos em toda a extensão vertical da imagem é suficiente para conferir destaque em relação à obra, porém, o inusitado da presença de objetos sonoros, aparentemente silenciados pela falta de movimento, resulta no efeito modal de *estranhamento*.

Para O'Toole (2011), o estranhamento – ou *desfamiliarização* –, é um dos grandes responsáveis pelo impacto nas obras de arte, a exemplo do que comentamos na análise de ONQV.

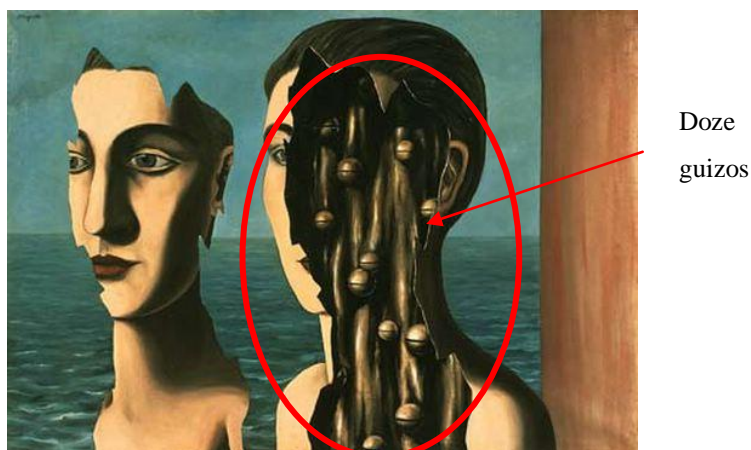


FIGURA 34 – Guizos. Destaque em DS.
Fonte: Adaptado de Silva (2011)

Há, também, uma espécie de metáfora visual em que a parte ‘silenciada’ (os guizos mudos) encobre os sentidos do ver, do falar e do cheirar e, apesar de estar livre, o sentido da audição está *sem* função. Metaforicamente, a figura está destituída de quase todas as funções

¹⁴⁸ Disponível em < <https://www.menil.org/exhibitions.html> > Acessado em 10 out. 2012.

sensoriais, não muito diferente dos bonecos de madeira e manequins de gesso que vemos nas vitrines, conforme abordamos na apresentação da função Representacional.

4.3.1.2 Análise da pintura DS conforme a função Representacional

Para analisar DS, decidimos partir da unidade obra combinada com os sistemas da função Representacional.

A pintura *Duplo segredo* mostra duas figuras com aparência humana, um mar, um céu, uma figura lateral geométrica e guizos; portanto, seis elementos icônicos, ao todo. O’Toole (2008, p. 63) chama a atenção para o fato de que os quadros de Magritte são figurativos, icônicos e “aparentemente inocentes”, e perdem a inocência quando o artista realiza “[...] alterações de escala, troca de categoria, hibridação, isolamento, paradoxo e bipolaridade conceitual”¹⁴⁹.

Em DS, não há ação e nada acontece que denuncie a interação entre os personagens; há uma paisagem ao fundo com figuras representadas, mas sem sinal de ação; portanto, conforme O’Toole (2011), trata-se de uma cena¹⁵⁰. As figuras representadas se afastam de qualquer vestígio de realismo – não agem, não olham para um ponto conhecido (sistema olhar) e não falam. Estão mais próximas do que poderíamos chamar de *manequins*, semelhantes àqueles bonecos articulados de madeira ou gesso, geralmente assexuados, utilizados nas vitrines de lojas. Como sentido figurado, manequim é um termo apropriado para caracterizar as pessoas sem vontade própria e, eventualmente, serve para designar as pessoas que não podem mover-se por si mesmas (FERREIRA, 1998).

Outro elemento que faz parte do vocabulário pictórico de Magritte – o guizo, tem como função natural produzir ruídos e, para que isso ocorra, é necessário haver algum tipo de movimento. Na imagem, os guizos parecem estar presos e imóveis como se estivessem colados à superfície escura; portanto, são objetos *mudos*, destituídos da função natural de emitir som. Outros elementos representados, o mar e o céu, os únicos cuja representação

¹⁴⁹ No original: [...] modifications of scale, changes in category, hybridization, isolation, paradox and conceptual bipolarity.

¹⁵⁰ Conforme O’Toole (2011) o sistema ação se refere àquilo que as pessoas representadas estão fazendo e o relaciona aos subsistemas agentes, pacientes e metas. Já o sistema eventos é o que trata das ocorrências naturais e não envolve o agenciamento humano. O cenário é um sistema no qual se desenvolve a ação dentro de um determinado espaço e as cenas se referem às pinturas onde não há ação envolvida, sendo exemplos a natureza-morta, a paisagem e certos retratos, em que uma pessoa ou grupo de pessoas estão representadas sem uma ação visível.

parece real, apresentam-se límpidos: o céu está sem nuvens e o mar parece calmo e sem ondas.

A descrição da função Modal, apresentada nos parágrafos anteriores, revelou a presença de elementos icônicos que são encontrados em pinturas anteriores de autoria do próprio artista, como o muro, o céu, os guizos e a cabeça semioculta, caracterizando a realização do sistema intertextualidade/autocitação.

Nesta obra, a função Representacional pode ser resumida em poucas palavras: recortes complementares de duas figuras com traços humanos são mostradas em meio busto, lado a lado e com o respectivo olhar dirigido a um ponto fora do quadro. Atrás das figuras, ao alto, o céu sem nuvens, e abaixo, o mar sem ondas. É como se a imagem, um instantâneo, tivesse *congelado* o momento em que as figuras com traços humanos não respiram, não falam, não cheiram e não ouvem, e a natureza reproduz o estado de ausência de ação, onde o mar não agita as ondas e o céu não movimentam as nuvens. Em resumo, predomina a absoluta falta de dinamismo.

De impacto, nesta função, além da mancha que cobre o rosto, o recorte quase cirúrgico da figura de menor tamanho traz à recordação as máscaras do teatro grego com expressão enigmática ou a figura mitológica Esfinge¹⁵¹ – que devorava quem não respondesse corretamente a certas perguntas formuladas por ela. Em *Duplo segredo*, é a presença dos guizos silenciados e sobrepostos à face que provoca o efeito de estranhamento e a modalidade epistêmica relativa ao que está oculto atrás da mancha.

Dado que, conforme O’Toole (2011), em qualquer texto visual as três funções atuam simultaneamente, apresentamos, a seguir, a descrição de DS conforme a unidade obra e a função Composicional.

4.3.1.3 Análise da pintura DS conforme a função Composicional

¹⁵¹ A Esfinge é um monstro mitológico presente na tragédia grega *Édipo Rei*, escrita por Sófocles (427 a.C). Metade leão e metade mulher, a Esfinge lançava enigmas aos viajantes e devorava quem não os decifrasse.

Analizamos a pintura com recorte na unidade obra em combinação com a função Composicional (Quadro 22), que tem como função realizar a coerência da imagem “de tal forma a fazê-la parecer um todo perfeito (Gestalt)”¹⁵² (O'TOOLE, 2011, p. 220).

Os dois bustos estão dispostos em sentido vertical e ocupam mais de dois terços da tela. O destaque recai sobre a figura *recortada*, à direita da tela, em virtude do enquadramento centro-direita (medidas dos terços) e da mancha escura que se concentra nos pontos de ouro (Figura 20). Também na vertical, a figura à esquerda da tela, *recortada*, e de menor tamanho em comparação com a figura da direita, projeta composicionalmente a junção das duas figuras, dado que o recorte milimetricamente perfeito nos permite sobrepor (mentalmente) uma imagem sobre a outra, como mostra a simulação (Figura 35).



FIGURA 35 – Sobreposição das figuras (adaptado de *Duplo segredo* (1927), de Magritte.

Fonte: Centre Georges Pompidou¹⁵³

Portanto, em termos da composição, é a figura de menor tamanho que se encaixa à figura de maior tamanho, estabelecendo o fluxo direcional da direita para a esquerda, e não o contrário, ou seja, a decomposição da figura teve início no sentido direita-esquerda.

Proporcionalmente, a figura da direita se destaca em relação à figura da esquerda da tela, não apenas pelo tamanho, como também pela posição ligeiramente à frente, só perceptível quando comparamos o sistema de luz e sombra (da função Modal). Conforme Everaert-Desmedt (2000, p. 110), esse quadro reproduz a maneira magritteana de pintar: “fria, precisa, objetiva”, resultado alcançado pela composição coesa entre a cor e os demais sistemas. Corroborando a autora, vemos que a cor não saturada se harmoniza com os demais sistemas em um todo harmônico (Gestalt), em que nada denota movimento ou ritmo, como uma espécie de ‘aparente’ placidez.

¹⁵² No original: in such a way as to make it seem a perfect whole (Gestalt).

¹⁵³ Esta imagem faz parte de um vídeo elaborado por Cecile Babiolle como parte de trabalho exibido pelo Musée National d'art moderne, Centre Georges Pompidou (Paris) para a coleção *L'art en jeu*. Uso sem fins comerciais. Disponível em <<http://vimeo.com/5973726>> Acessado em 30 out. 2013.

Não havendo ação, os elementos inertes adquirem especial protagonismo pelo sistema de paralelismo: paralelismo no olhar oblíquo dos bustos (unidade membro), pois os olhos (ou parte deles) dirigem o olhar a um ponto fora da tela. Outro paralelismo acontece na boca fechada em ambas as figuras, gerando um efeito especular que as completa, reciprocamente.

O elemento de maior destaque, entretanto, é a parte escura com guizos sobrepostos, já analisados durante a análise das funções Representacional e Modal. Os elementos, doze ao todo, em tamanhos semelhantes e formato idêntico, realizam o sistema paralelismo, a reforçar a percepção modal de ausência de movimento e de ritmo.

Além das imagens das figuras não naturais, a pintura mostra um cenário (sistema cenário) modalmente tranquilo e composicionalmente simples: no sentido horizontal, exatamente no terço horizontal inferior da tela, uma linha marca os limites entre o mar e o céu e contribui com duas diferentes organizações espaciais: a superior e a inferior.

No âmbito da Gestalt, os sistemas cor, enquadramento, verticais, horizontais, diagonais e o paralelismo entre as formas realizam um todo coerente com a perspectiva temática, que se apoia no título *Duplo segredo*. Para Magritte, em especial, forma, conteúdo e título são elementos indissociáveis, dado que o confronto entre a imagem e o título mobiliza o que O'Toole (2011) denomina como *espaço semiótico* do espectador, pois aciona um sistema de dinamismo e instabilidade sempre que o espectador volta a examinar a pintura.

Dada a importância desse sistema para Magritte, a próxima subseção inclui uma reflexão como forma de ressaltar a importância da ancoragem verbal nas análises de obras visuais de natureza artística.

4.3.2 Reflexão sobre o Título *Duplo Segredo*

Conforme Everaert-Desmedt (2000), os títulos das obras de Magritte eram buscados, geralmente, após a realização da pintura: o artista reunia um grupo de amigos e os convidava a participar da busca ao título. Entre as proposições, vencida aquela que fosse considerada a mais instigante. Para o artista, longe de ser a chave do quadro, o título deveria relançar o processo interpretativo e impedir a fixação de uma crença imediata, mantendo a *dúvida* e o *mistério*. O título poético deve manter a dúvida, o mistério, surpreender e encantar:

Os títulos não são explicações dos quadros e os quadros não são ilustrações dos títulos. A relação entre o título e o quadro é poética, isto é, esta relação não retém dos objetos nada mais que algumas de suas características

normalmente ignoradas pela consciência, mas que às vezes se podem pressentir com relação aos acontecimentos extraordinários que a razão não pode elucidar ainda.¹⁵⁴(MAGRITTE, 1994, p. 80)

Pelo acima exposto, não cabem explicações categóricas sobre o significado em *Duplo segredo*; esse tipo de atitude contraria o objetivo que, reiteradas vezes, foi exposto pelo próprio pintor em relação a suas obras; porém, a relação de estranhamento provocada pela imagem dos guizos imóveis (e mudos), as figuras recortadas que se superpõem e transformam (mentalmente) o duplo em um único ser, a ausência de expressão facial, o mutismo, a ausência de eventos no céu e no mar, a ausência de elementos ritmados e sem indicação de movimento, a quase monocromia entre céu, mar e olhos das figuras representadas, a suavidade do tom levemente rosado nas faces e o corte horizontal da linha do horizonte formam um conjunto visual que se soma ao título, aparentemente desconectado da representação.

O segredo é um exercício humano que requer a participação de, ao menos, duas pessoas e, para seguir com esse *status*, é necessário que ambas as partes façam um pacto de silêncio, para não revelar aquilo que a mente guarda zelosamente. Quanto ao duplo, não remete, necessariamente, à existência de duas pessoas diferentes porque pode, também, fazer referência ao duplo que cada pessoa guarda dentro de si e que luta entre o revelar e o esconder.

Duplo segredo é uma obra aberta a várias interpretações, e o modelo semiótico otooleano, elaborado para auxiliar os leigos, estudantes e amantes da arte visual, é poderosa ferramenta que permite explorar um olhar *menos* impressionista. A análise otooleana não objetiva explicar a obra; porém, com o auxílio da visualização dos sistemas realizados nas funções Representacional, Composicional e Modal, nosso olhar de espectador se afasta da acomodação da representação e compreende de que modo o artista trabalha para nos envolver e de que modo respondemos a esse envolvimento.

4.3.3 Semiótica Social da Obra e do Artista

A exemplo do que fizemos em ONQV, relacionamos as opções funcionais com a situação social em que a obra *Duplo segredo*, de características surrealistas, foi pintada. O surrealismo foi um movimento artístico que surgiu em Paris nos anos 1920, finda a Primeira

¹⁵⁴ No original: Les titres des tableaux ne sont pas des explications et les tableaux ne sont pas des illustrations des titres. La relation entre le titre et le tableau est poétique, c'est-à-dire que cette relation ne retient des objets que certaines de leurs caractéristiques habituellement ignorées par la conscience, mais parfois pressenties à l'occasion d'événements extraordinaires que la raison n'est point encore parvenue à élucider.

Guerra Mundial, e reuniu artistas que estavam anteriormente ligados ao movimento Dadaísta. Foi fortemente influenciado pelas teorias psicanalíticas de Freud, que enfatizava o papel do subconsciente e dos sonhos, e pelos movimentos libertários, de alinhamento marxista.

Os surrealistas foram liderados por André Breton, autor do Manifesto surrealista (1924), que defendia o automatismo psíquico pelo qual alguém se propõe a exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. A base emocional e social dos artistas refletia a busca pelo novo e a reação às regras de uma estética considerada burguesa e decadente. Entre as principais ideias do surrealismo, termo que se supõe ter sido criado pelo poeta Guillaume Appolinaire, estava a produção de uma arte não racionalista e não contaminada. Alguns de seus principais representantes são Antonin Artaud, no teatro, Luis Buñuel, no cinema, Max Ernst, Salvador Dalí e René Magritte, no âmbito das artes visuais, coincidentemente a área em que o Surrealismo encontrou mais força.

Através das telas e das tintas, os artistas buscavam suporte para expressar as emoções, o inconsciente e uma nova forma de representar o pensamento e a linguagem. Dividido em duas correntes, o Surrealismo tem em Salvador Dalí a arte baseada na distorção e na justaposição das imagens, e em Joan Miró e Max Ernst, a livre vazão ao fluxo da mente, sem pressão da figura e com a liberdade das linhas curvas e das cores. À margem dessas duas tendências, Magritte combinou o figurativo para instaurar o *estranhamento* por meio da desfamiliarização, colocando o objeto fora de contexto e metamorfoseando-o. Por meio do deslocamento taxonômico, instaurou a confusão entre significantes e objetos.

Os artistas da geração pós-guerra foram muito influenciados pelos estudos sobre os sonhos e, ao contrário de uma corrente que seguiu o caminho da representação delirante, os pintores Dalí, De Chirico e Magritte adotaram as formas icônicas para representar a liberdade do pensamento, com cenas de alucinação, *non sense* e mistério por meio do humor, da ironia, do sonho e contra a lógica racionalista. Outro aspecto recorrente para Magritte é a controversa significação da obra: “[...] quando uma pessoa olha uma das minhas pinturas, ela se faz esta simples pergunta ‘O que aquilo significa?’ Não significa nada, porque mistério também nada significa, ele é incognoscível”¹⁵⁵, conforme O’Toole (2008, p. 64). Para terminar a análise, apresentamos as variáveis campo, relações e modo (Quadro 28).

Quadro 28. *Duplo segredo* e as variáveis campo, relações e modo

¹⁵⁵No original: when one sees one of my pictures, one asks oneself this simple question “What does that mean?” It does not mean anything, because mystery means nothing either, it is unknowable.

CAMPO	Ausência de narrativa entre as figuras maniqueizadas: olhos vítreos e sem vetor; lábios cerrados; ausência de movimento corporal. Desativação da figurativização dos sentidos do olhar, do escutar e do falar. Placidez da natureza: ausência de movimentos no mar e ausência de indicadores da passagem do tempo, sem lua, sem sol, sem nuvens no céu. Silêncio: conjuntos de guizos estáticos que se encontram deslocados da função de fazer ruído. Polissemia: título da obra <i>Duplo segredo</i> , cujo sintagma nominal se desdobra em substantivo e adjetivo: (o) duplo e (o) degredo. Como substantivo, “o duplo” remete a um elemento pictórico que é recorrente em Magritte; como adjetivo, contribui para aumentar a força semântica de segredo, que passa a ser um <i>segredo em dobro</i> .
RELAÇÕES	Ausência de contato visual direto com espectador: estímulo à pulsão escópica com exploração do <i>exibicionismo</i> , em que o prazer está em atrair a atenção para <i>ser</i> visto. Congelamento imagético: ausência de vetores e monotonia cromática. Conflito entre estaticidade e dinamismo: estimulação do pensamento por ativação do que <i>não</i> é mostrado.
MODO	Óleo sobre tela (114 cm x 162 cm). Data: 1927. Exibição permanente: Musée National d’Art Moderne. Centre Pompidou (Paris). Predomínio de cores frias não saturadas. Gestalt com equilíbrio entre as formas nas posições vertical e horizontal; ausência de linhas em posição oblíqua. Predomínio das figuras no enquadramento de dois terços com foco na imagem à direita: sistemas enquadramento, linha, cor. Coerência temática de “mistério” (segredo) com título.

Fonte: Elaborado pela autora, a partir de Silva (2011) e O’Toole (1995; 2011).

A próxima subseção aborda a análise da audiodescrição de *Duplo segredo*, à luz deste estudo que ora se conclui e à luz dos procedimentos em Tradução Audiovisual acessível sugeridos por De Coster e Mühleis (2007) e Holland (2009).

4.4 Análise da AD de *Duplo Segredo*, à Luz da Revisitação da Interface entre a TAV Acessível e a Semiótica Social Multimodal

A TAV acessível/AD é entendida como *uma* das possibilidades de compartilhamento das imagens entre quem vê e quem não vê. Há outras formas de acesso, por exemplo, pela representação em relevo. No caso do compartilhamento de artes visuais bidimensionais, a AD possibilita, também, o acesso à linguagem visual artística, o que faz do audiodescritor uma espécie de mediador cultural, dono de um olhar cuidadoso e perscrutador, que observa artisticamente a imagem para compartilhá-la e permitir que a PcDV desfrute esteticamente da obra.

A AD que analisamos está inserida em um artigo intitulado *O Surrealismo e a construção de imagens: contribuições da áudio-descrição para os alunos com deficiência*

visual (SILVA, 2011), o que nos permite certo conhecimento das reflexões do audiodescritor. Com a *interpretação* dessa informação e mediante o conhecimento de seus procedimentos, podemos incrementar a formulação dos parâmetros descritivos para obras artísticas bidimensionais.

Apresentamos a AD, que foi extraída do artigo mencionado (SILVA, 2011¹⁵⁶).

Audiodescrição de *Duplo segredo* (MAGRITTE, 1928¹⁵⁷)

Notas proêmias

Pintura a óleo, produzida em 1926. A imagem áudio-descrita tem dimensões: 13 cm x 9 cm.

Áudio-descrição da obra “Duplo segredo” (MAGRITTE, 1928¹⁵⁸)

Dois bustos humanos, brancos, nus e de costas para o mar. O busto da esquerda está parcialmente à frente do busto da direita, na altura do ombro direito deste.

O busto esquerdo tem contorno irregular o qual deixa a mostra parte da testa e da sobrancelha e olho direito. Apresenta parcialmente a orelha esquerda. Mostra a sobrancelha esquerda preta, espessa e arredondada. O olho é grande e verde e o nariz, avantajado. Os lábios são grossos, vermelhos escuros e o queixo trapézio. Vê-se parcialmente o pescoço comprido e o ombro esquerdo. O busto da direita BD está levemente inclinado em direção ao mar. Este busto tem cabelos lisos, pretos, curtos, penteados para trás. O busto está coberto, parcialmente, por uma mancha que tem a forma irregular do busto da esquerda. Ela possui tons amarelo escuro, preto e marrom, com lóbulos amarelos divididos por pequenas linhas pretas e grossas. Neste busto, do lado esquerdo vê-se parte da orelha, do pescoço e do ombro encostado numa tábua estreita, marrom clara. Aparece o lado direito do rosto, e parcialmente, a sobrancelha, o olho direito e o canto da boca, parte do queixo, pescoço e ombro direito. Ao fundo, céu azul e mar esverdeados. Na lateral superior esquerda, a assinatura de Magritte.

O texto da audiodescrição de *Duplo segredo* foi numerado por parágrafos, para facilitar a análise e visualização dos comentários.

Parágrafo (1)

Dois bustos humanos, brancos, nus e de costas para o mar [1]. O busto da esquerda está parcialmente à frente do busto da direita, na altura do ombro direito deste. [2]

Magritte é um dos ícones do surrealismo e muitas PcDVs têm noção sobre o movimento surrealista; outras, que já foram videntes, podem recordar que, no Surrealismo, os

¹⁵⁶ Disponível em <<http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/84/133>> Acessado em 03 dez. 2011.

¹⁵⁷ Informamos que a data não coincide com a informada pelo Centro Pompidou, que abriga a pintura.

¹⁵⁸ A data correta é 1927, informação que pode ser conferida em http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-5d19f74fde7adaff937540efe683034¶m.idSource=FR_O-923de0695608ef6b9d24591a12be6

objetos e as cores são representados como se povoassem o mundo dos sonhos sem uma lógica espacial ou narrativa, e que as formas nem sempre estão presentes no mundo real.

É importante que, no contato inicial com a obra (Figura 27), a PcDV seja informada sobre o todo da imagem (Gestalt) que, depois de decomposta audiodescritivamente, retomará, mentalmente, sua forma completa. Se tomarmos como ponto de partida a função Representacional (O’Toole, 2011), veremos dois bustos recortados. Essa é, de fato, a imagem que o vidente vê. Portanto, gestalticamente, a pintura mostra dois bustos recortados e posicionados em semiperfil, e atrás deles está o mar verde e o céu azul.

No primeiro parágrafo, é informado que a imagem apresenta “dois bustos humanos, brancos, nus e de costas para o mar”. Vejamos o que temos entre o descrito e o visto: primeiramente, a cor dos bustos, que os videntes capturam, situa-se próxima à cor amarela, quase bege, e não branca; portanto, o que vemos não são “bustos brancos”, longe disso, a imagem mostra partes, ou melhor, bustos *recortados*, com tons de pele bege, informação importante a ser compartilhada.

Como vimos na análise da pintura, à luz de O’Toole (1995; 2011), a cor é tanto parte das função Modal como da Composicional: na primeira, tem a função de provocar nosso envolvimento e na segunda, contribui para delimitar espaços, dar forma ou criar volume, o que significa que esse sistema não deve ser ocultado à pessoa com deficiência visual. A informação coerente sobre a cor nos bustos permite situar as PcDVs no universo social da representação humana, de forma que atribuir a cor “branca” a uma figura com traços humanos pode resultar em uma abordagem mais antropológica que artística.

Em relação à sintaxe da imagem, a descrição, na AD, foi iniciada no sentido esquerda-direita e com foco na figura à esquerda: “O busto da esquerda está parcialmente à frente do busto da direita, na altura do ombro direito deste”[2]. Observamos, portanto, que o sentido da leitura seguiu o padrão adotado na leitura verbal ocidental e desconsiderou determinadas escolhas que o artista realizou para atrair a atenção do espectador, entre os quais, os sistemas de foco e peso visual (destaque) que recaem sobre a figura à *direita* da tela, em primeiro plano.

A opção metodológica que explica a descrição no sentido esquerda-direita é dada pelo próprio audiodescritor:

Na áudio-descrição destas obras, efetivamos quatro diretrizes tradutórias comumente utilizadas na áudio-descrição de *imagens estáticas*:

- A) Na áudio-descrição, o tradutor *deve*¹⁵⁹ partir do plano global para o específico;
- B) A áudio-descrição deve ser construída no sentido da esquerda para a direita;
- C) A tradução visual deve ser top down;
- D) Ao áudio-descrever, o tradutor *deve* considerar o plano de perspectiva, ou seja, partir do mais próximo para a imagem em segundo plano. (SILVA, 2011) (Grifos nossos).

O fato de que Silva (2011) não proponha a discriminação da “imagem estática” entre artística e não artística corrobora o que vimos destacando nesta tese, isto é, a necessidade de observar a natureza da linguagem visual artística diferentemente da linguagem visual não artística. Conforme o que vimos nas análises de O’Toole (2011), os artistas realizam uma série de sistemas para envolver a atenção do espectador; n’ *A Primavera*, por exemplo, os sentidos da leitura esquerda-direita ou direita-esquerda alteram, totalmente, o significado da composição, a demonstrar que a ordem dos enunciados, na arte, não se subordina à linearidade da linguagem verbal.

Apontamos, anteriormente, que a própria *Audio Description Coalition* (2007-2009, p. 39) sugere que, conforme o gênero (e estilo, acrescentamos), a perspectiva direcional interfere no fluir da descrição verbal. Assim, entendemos que o busto da direita é parte da imagem maior e apresentada com destaque; portanto, uma audiodescrição de DS que se inicie a partir do elemento à direita da tela pode agregar informações à PcDV, com base no que vemos e que reconhecemos como sendo uma realização ou escolha do artista, para prender e direcionar nossa atenção.

Parágrafo (2)

O busto esquerdo tem contorno irregular o qual deixa a mostra parte da *testa* e da *sobrancelha* e *olho direito* [3] Apresenta parcialmente a *orelha esquerda*. Mostra a *sobrancelha esquerda* preta, espessa e arredondada. O olho é grande e verde e o nariz, avantajado. Os lábios são grossos, vermelhos escuros e o queixo trapézio. Vê-se parcialmente o pescoço comprido e o ombro esquerdo.



FIGURA 36 – DS. Detalhe. Sistema olhar.
Fonte: Adaptado de Silva (2011)

¹⁵⁹ Chamamos a atenção para o uso prescritivo do verbo *dever*. Em atividades tradutórias, a prescrição soa excludente, à medida que predermina o fazer, em um trabalho que é de natureza eminentemente social, e passível de se adequar ao contexto e às necessidades da comunicação.

Graças ao modelo de O’Toole (1995), podemos dizer que, em DS, os sistemas concentrados nos membros olho e boca são altamente informativos, pois o olhar envolve o espectador, mesmo quando é oblíquo ou negativo. No busto recortado, à esquerda, além de perceber o olhar *dirigido a um ponto fora da tela*, reparamos também que a boca está hermeticamente fechada, fato que também agrega informação, pois compreendemos que a figura não está falando, isto é, está muda. Para o espectador vidente, pode parecer uma informação óbvia; porém, para a PcDV, toda informação é significativa, principalmente quando contribui para informar sobre a expressão realizada no âmbito da face, a reforçar a importância da linguagem facial no gênero retrato, conforme expusemos anteriormente, em nossa análise de ONQV.

Da mesma forma, quando pensamos na exploração do olhar e do grau de abertura da boca em imagens produzidas na cultura ocidental, compreendemos a importância de informar se o olhar é lânguido, perscrutador, sonhador etc. São leituras que fazemos da expressão facial com base nas experiências que absorvemos do cotidiano. Assim, uma boca aberta, tensa ou relaxada, constrói uma linguagem facial que reconhecemos nas expressões humanas. Portanto, mais do que informar a sequência de aparecimento da imagem, conforme apontamos no parágrafo acima, entendemos que, artisticamente, o pintor realizou mais do que um “olho grande e verde”, pois Magritte realizou um olhar *distante* e, mais que uma boca vermelha, realizou uma boca vermelha *fechada*. Com base em O’Toole (1995; 2011) podemos dizer que uma boca *fechada* ou uma boca *aberta*, tanto quanto um olhar direto ou de perfil, são subsistemas essenciais que auxiliam a compreender a linguagem facial nas imagens, do mesmo modo como o fazemos em nosso convívio social.

Parágrafo (3)

O busto da direita BD está *levemente inclinado em direção ao mar*. [4] Este busto tem cabelos lisos, pretos, curtos, penteados para trás. O busto está coberto, parcialmente, por uma mancha que tem a forma irregular do busto da esquerda. Ela possui tons amarelo escuro, preto e marrom, com *lóbulos* amarelos divididos por pequenas linhas pretas e grossas [5]. Neste busto, do lado esquerdo vê-se parte da orelha, do pescoço e do ombro encostado numa tábua estreita, marrom clara. Aparece o lado direito do rosto, e parcialmente, a sobrancelha, o olho direito e o canto da boca, parte do queixo, pescoço e ombro direito. Ao fundo, céu azul e mar esverdeados. Na lateral superior esquerda, a assinatura de Magritte. [6] (grifos nossos)

Dado que a primeira informação na AD posicionou o espectador com “Dois bustos humanos, brancos, nus e de costas para o mar”, podemos supor que, na imagem mental construída pela PcDV, os corpos estão em posição frontal, e às suas costas está o mar

(conferindo com a imagem percebida pelos videntes). Porém, na descrição que se segue –“o busto da direita BD está *levemente inclinado* em direção ao mar” [4] – ocorre um paradoxo visual mental, pois para haver ‘leve inclinação’ seria preciso que a figura estivesse ligeiramente oblíqua; entretanto, a figura está na posição vertical, isto é, totalmente firme. A propósito, ambas as figuras são vistas como se estivessem no umbral de uma porta, ou espaço de delimitação semelhante, de frente para o espectador e, atrás delas, o mar, não havendo indicação visual de que ao menos uma delas esteja “inclinada em direção ao mar”.

Uma das sugestões que De Coster e Mühleis (2007) fornecem para facilitar a construção da imagem mental é a tomada em primeiro e segundo planos. O uso terminológico de expressões como *primeiro plano* e *segundo plano*, ou *plano intermediário*, como é o caso, tem a vantagem de inserir a PcDV na metalinguagem artística, fomentando o letramento visual, além de orientar espacialmente o espectador. Assim, em nosso modo de ver, nesta pintura, a figura à direita da tela está levemente posicionada adiante, isto é, em primeiro plano, a figura à esquerda em plano intermediário e o mar, ao fundo, em terceiro plano.

Seguindo com o parágrafo, temos a seguinte descrição: “O busto está coberto, parcialmente, por uma mancha que tem a forma irregular do busto da esquerda. Ela possui tons amarelo escuro, preto e marrom, com *lóbulos amarelos divididos por pequenas linhas pretas e grossas* [5].” (Grifos nossos). Conforme analisamos a pintura à luz de O’Toole (1995; 2011), os objetos na mancha geram estranhamento, pois são guizos sem a função de fazer ruído. A propósito, os guizos são elementos pictóricos fundamentais nas obras de Magritte, conforme apontamos anteriormente, durante nossa análise semiótica.

Vimos, também, que o surrealismo de Magritte não se baseia em imagens irreconhecíveis, mas, ao contrário, suas imagens são altamente icônicas (EVERAERT-DESMEDT, 2000). A presença dos guizos, que nas obras magritteanas são denominados *grelots*, tem um impacto imediato de envolvimento com o espectador, não apenas porque eles estão sobre a mancha escura que oculta parcialmente a face, mas pela função que os elementos deixam de exercer, pois parecem colados à superfície de textura irregular, como se fosse metal derretido.

Se um audiodescritor mencionar esses elementos – os guizos –, ao contrário de lóbulos amarelos, não estará falseando a informação visual e estará possibilitando que a PcDV construa suas *próprias* interpretações, diante do estranhamento causado por uma face coberta por mancha escura, de textura metalizada e sobre a qual parecem estar colados vários guizos.

Maior estranhamento poderá ocorrer se lhe for informado que a mancha tem o mesmo formato da figura, à esquerda.

De Coster e Mühleis (2007) propõem uma ordem descritiva que considera primeiramente os signos menos ambíguos aos mais ambíguos, ou aqueles com intensidade visual mais fraca aos de intensidade visual mais forte, e Holland (2009) aborda a intrusividade. Entre um exemplo de AD mecânica e pretensamente objetiva e outra mais subjetiva, porém tangível, Holland (2009) constatou que, nos testes de recepção, as PcDVs preferiram a abordagem considerada mais “intrusiva”.

Aparentemente, nesta AD, o audiodescritor desconhece o fato de que Magritte é um artista com vocabulário pictórico próprio e que, muitas vezes, o pintor se baseia em elementos tomados de outras obras próprias (autocitação), as quais promovem, em alguns espectadores com conhecimento enciclopédico, a intertextualidade. O’Toole (2011) explorou a intertextualidade como realização sistêmica, ressaltando que determinadas escolhas realizadas pelos artistas não são imediatamente captadas pelos espectadores (videntes), pois isso depende da sua visão de mundo e do conhecimento enciclopédico. Corroborando a necessidade de conhecer “sobre” a obra, Holland (2009) sugere ao audiodescritor que, sendo possível, entreviste o artista para conhecer pormenores que possam ser úteis no compartilhamento da imagem com a pessoal com deficiência visual.

Três outros sistemas são essenciais na audiodescrição: a data, a assinatura e o título; como exemplo, a assinatura de Magritte, como presença do artista.



FIGURA 37 – Assinatura de Magritte em DS.

Fonte: Extraído de Silva (2011)

Os dois primeiros nem sempre estão visualmente presentes, mas o audiodescritor pode, em geral, recuperá-los, mediante pesquisas, como sugere Holland (2009). A data situa a obra em uma determinada semiótica social e pode contribuir com o letramento artístico visual da PcDV. Quanto à assinatura, alguns artistas a transformam em elemento integrado à obra, outros a colocam na parte de trás da tela e outros, simplesmente, não assinam suas obras. A datação e a assinaturas são escolhas e, portanto, são sistemas realizados como “modo de presença na tela”. Conforme Oliveira (2010), a assinatura é o selo de identidade do pintor:

Ela é o selo do pintor que, no término da obra a identifica como sua e a envia do atelier, seu mundo privado, para o mundo da recepção, o mundo público. Assim, esse selo tem uma identidade por si só e pode-se, no conjunto da obra de um pintor, identificar suas diferentes fases através de seus modos de assinar e posicionamento desse. Deslocada das telas, muitas assinaturas, por seu alto teor de particularidade, têm vida própria, sendo inclusive identificadas independentes das obras.

Portanto, a assinatura de Magritte (Figura 37) é um selo de identidade e de copresença na obra e pode ser explorada sistemicamente, a exemplo do que fez o audiodescritor: “Na lateral superior esquerda, [está] a assinatura de Magritte”[6].

À assinatura, entretanto, podem ser agregadas informações como o *tipo* de letra, se é cursiva ou de forma, uma vez que também essas modalidades são realizações evidentes para o espectador. Não se trata de informação enxundiosa, que simplesmente provoca cansaço auditivo, pois, com a devida prática às exposições de obras de arte, o espectador PcDV pode vir a aprender e identificar certos recursos gráficos e artísticos que acompanham a assinatura.

Quanto ao título, sabemos que, no caso particular de Magritte, é um dos sistemas-chave em sua composição artística. O artista, conforme Everaert-Desmedt (2000), costumava reunir artistas e amigos para ouvir deles as sugestões de títulos para as telas, o que comprova que o conhecimento da semiótica sociocultural do artista é de grande valia ao audiodescritor. De Coster e Mühleis (2007) enfatizam a importância da exploração do título em audiodescrições *ao vivo*, em museus, e na interlocução do guia¹⁶⁰ com as PcDVs.

Deixamos para o final desta análise o uso da paleta de cores, sistema que está presente nas funções Composicional e Modal e que, eventualmente, pode estar presente na função Representacional, quando adquire valor de identidade, como as cores das bandeiras, ou em símbolos compartilhados socioculturalmente, como o luto, a paz etc.

Entendemos que, nesta AD, as cores não foram abordadas pelo valor composicional ou modal e ficaram subordinadas ao objeto, enquanto função Representacional. Magritte dispôs de cores quentes e frias, sendo que na mancha predominam os tons escuros, que aumentam o peso visual. Na pintura, as cores *leves* estão presentes nos tons da pele nas figuras e no verde do mar, e as cores *pesadas* estão no azul do céu, no marrom da figura vertical e no cinza, da mancha que cobre o rosto. As cores que pendem aos tons *quentes* estão

¹⁶⁰ O papel do guia ou monitor é um tema que tem sido pouco tratado nas audiodescrições, presenciais e não presenciais, mas o consignamos neste trabalho como modo de apontar a importância do assunto no âmbito da pesquisa acadêmica em TAV acessível.

presentes nas figuras humanizadas e na figura geométrica lateral, e as cores que pendem aos tons *frios* estão presentes no céu, no mar e na mancha sobre a face de uma das figuras.

A informação sobre o uso das cores complementa o quadro geral em que apenas à primeira vista temos uma cena de calma, com o céu azul límpido, o mar verde, sem ondas, as figuras mudas e inertes como manequins de vitrine; porém, o dinamismo se oculta atrás do título e atrás da enigmática imobilidade dos guizos.

Para terminar a análise da AD, vimos que a audiodescrição seguiu a sequência da esquerda para a direita e de cima para baixo, nesta ordem, aqui resumida:

Busto esquerdo: testa, sobrancelha esquerda, olho direito, orelha esquerda, sobrancelha esquerda preta, grossa e arredondada, olho grande e verde, nariz avantajado, lábios grossos, queixo trapézio, pescoço comprido e ombro esquerdo.

Busto direito: busto inclinado em direção ao mar, cabelos lisos, curtos e pretos, coberto por mancha, lóbulos amarelos, parte da orelha esquerda, pescoço, ombro encostado à tábua marrom, sobrancelha direita, olho direito, canto da boca, queixo, pescoço e ombro direito.

Graças à análise semiótica, com base na interface entre a TAV acessível e a semiótica social multimodal, entendemos que o audiodescritor tem outras opções descritivas, caso deseje proporcionar a *fruição estética* em seu espectador PcDV, assunto que desenvolvemos na próxima subseção.

4.4.1 Linguagem Artística *Versus* Linguagem Visual: AD em Foco

A percepção, desenvolvida à luz do modelo semiótico otooleano, confirma o apelido dado a Magritte de artista cerebral pelo seu estilo ‘pensamento visual’ [*visual thinking*]. Para o artista, “O pensamento se converte naquilo que o mundo lhe oferece e restitui oferecido ao mistério, sem o qual não haveria nenhuma possibilidade de mundo nem mesmo a possibilidade de pensar” (MAGRITTE, 1979 *apud* EVERAERT-DESMEDT, 2000, p. 100).

Evidentemente, um audiodescritor de obras de natureza artística não tem o compromisso de produzir verbalmente uma mimese do textual visual, pois são dois textos distintos, realizados em modos semióticos distintos; porém, é possível selecionar o que é essencial e informar à pessoa com deficiência visual sobre o modo pelo qual o artista dispôs das ferramentas disponíveis, em sua semiótica sociocultural, para elaborar uma comunicação visual com finalidade estética.

A revisitação à interface entre a tradução audiovisual acessível e a semiótica social multimodal, com base nos trabalhos de De Coster e Mühleis (2007), Holland (2009) e O’Toole (1995, 2011), permitiu que, a exemplo do que fizeram Magalhães e Araújo (2012) e Oliveira Jr. (2011), concluíssemos uma percepção estética. Em nosso modo de ver, entendemos que quando um audiodescritor adiciona informações *sobre* o procedimento artístico, seu trabalho pode tornar-se mais relevante para a PcDV, pois o texto audiodescritivo passa a incorporar, também, um compromisso com o letramento visual artístico dessa pessoa.

A análise semiótica buscou verificar se a AD levou em consideração a linguagem artística. Dessa forma, ao replicar o procedimento adotado na análise da audiodescrição de ONQV, é nossa opinião que a leitura compulsória da imagem no sentido esquerda-direita aprisionou o audiodescritor a uma sintaxe única da imagem ao reproduzir a prática sociocultural ocidental aplicada à leitura verbal de textos não poéticos: da esquerda para a direita e de cima para baixo, ou, como explicou Silva (2011), itens “b” e “c”: [...] A áudio-descrição deve ser construída no sentido da *esquerda para a direita*; C) A tradução visual deve ser *top down* [...] (Grifos nossos)

Essas formas de direcionamento – esquerda-direita e cima-abaixo –, não são as únicas possibilidades de orientar o fluxo da leitura visual das imagens artísticas, uma vez que há obras artísticas que propõem a leitura de baixo para cima, ou da direita para a esquerda, conforme aponta, também, o texto da Audio Description Coalition, mencionado anteriormente. No caso de DS, acreditamos, a inversão do fluxo da informação visual pode comprometer o resultado da interpretação final da PcDV.

Vimos, conforme O’Toole (2008) e análise à luz de O’Toole (2011), que Magritte explora, costumeiramente, o efeito de estranhamento e que suas pinturas requerem, do espectador, maior reflexão e maior disponibilidade de tempo para poder observar pormenores ocultos, em que pese a aparente iconicidade e razoável traduzibilidade dos objetos e outras figuras em palavras. Vimos, conforme Everaert-Desmedt (2000), que Magritte é um artista cerebral, o que desafia o audiodescritor a conhecer mais sobre outras obras *antes* de elaborar

suas audiodescrições. Não se trata de conhecê-lo em seu íntimo, em busca do artista empírico, mas, sim, de conhecer seu pensamento visual e compartilhá-lo com os espectadores PcDVs.

O'Toole (1995; 2011) incluiu em seu modelo de análise a intertextualidade, sistema que pode ser realizado consciente ou inconscientemente pelo artista. O sistema intertextualidade, que se inclui entre os sistemas menos observáveis (O'TOOLE, 2011), pode ser explorado pelo audiodescritor, sem que isso represente a subestimação da capacidade interpretacional da PcDV. Ao contrário, é uma informação que agrega conhecimento e que permite a essa pessoa poder utilizá-lo em outras circunstâncias, diante das obras desse ou de outros artistas.

O conhecimento do repertório magritteano apontou a autocitação, em forma de intertextualidade, na presença dos guizos, elementos sígnicos constantes nas obras de Magritte. Na AD de *Duplo segredo*, a presença desse importante elemento do lexicon visual foi traduzida como *lóbulos amarelos*. Vimos, anteriormente, que os guizos são “membros” (O'TOOLE, 1995; 2011) essenciais na obra, tanto pelo estranhamento que provocam como também pelo posicionamento privilegiado, em primeiro plano.

Em nosso entender, respondendo a questão se a AD levou em conta os sistemas artísticos, entendemos que, novamente, houve predomínio da função Representacional em detrimento das funções Modal e Composicional. Sistemas como a verticalidade e a horizontalidade (ausência de dinamismo) da função Composicional e os sistemas intertextualidade, foco, destaque e estranhamento, da função Modal, sistemas essenciais quando se trata observar e audiodescrever uma obra artística, não foram levados em consideração na feitura da AD. O efeito de estranhamento, nas obras de Magritte, não resulta apenas da manipulação da imagem, mas, também, da relação desta com o título. Para o pintor, imagem e título formam o signo que deve, em suas palavras, levar o espectador a pensar (MAGRITTE, 1994, p. 80). O título, inclusive, é importante organizador de leitura da imagem, conforme demonstraram De Coster e Mühleis (2007) e constitui importante ponto de apoio para a reflexão do audiodescritor.

A próxima seção apresenta os resultados obtidos mediante a interpretação das análises dos textos visuais e verbais (ONQV e DS) e propõe parâmetros para orientar audiodescritores de pinturas artísticas, com base na interface entre a TAV acessível e a semiótica social multimodal.

4.5 Apresentação de Resultados

Nesta seção, expomos os resultados das análises que culminaram com a proposta de parâmetros descritivos (Subseção 4.6.1), cuja finalidade é auxiliar o audiodescritor a tomar decisões e a desenvolver um olhar que leve em consideração a obra artística, como um produto comunicativo, capaz de comunicar sentimentos, histórias e visão de mundo.

Nosso objetivo ao descrever os textos não linguísticos (pinturas) e os respectivos textos linguísticos (ADs), por meio de pesquisa descritiva, foi conhecer determinadas práticas realizadas em âmbito brasileiro, como forma de fomento à construção da proposta de parâmetros descritivos para auxiliar e instrumentalizar os audiodescritores de obras de artes visuais bidimensionais, em atividade no Brasil. Consideramos, assim, que o modelo sistêmico-funcional de O’Toole (1995; 2011) em interface com a TAV acessível, permitiu-nos realizar uma análise semiótica da obra visual, pondo em evidência os sistemas realizados pelos artistas no âmbito dos sistemas disponíveis em sua semiótica sociocultural.

A revisitação à interface entre a TAV acessível e a semiótica social multimodal, conforme haviam proposto Magalhães e Araújo (2012) e Oliveira Jr. (2011), revelou-se profícua. Por um lado, os tradutores audiovisuais De Coster e Mühleis (2007) e Holland (2009) recomendam que o audiodescritor selecione o que é mais relevante; todavia, faltou-lhes oferecer critérios para auxiliar o audiodescritor a reconhecer o que é *relevante* na pintura. Essa lacuna pode ser preenchida com o modelo otooleano, por intermédio de sua ferramenta semiótica, cujo nível de delicadeza fornece meios necessários para auxiliar o audiodescritor a identificar – com mais segurança – o que pode ser considerado *artisticamente mais relevante*.

Graças à leitura das pinturas e das ADs, à luz da interface mencionada, foi possível detectar as lacunas presentes nas propostas de tradução intersensorial e no modelo semiótico sistêmico-funcional, porém, mais do que as lacunas, foi possível identificar *o que os une*. Resumidamente, De Coster e Mühleis (2007) e Holland (2009) focalizam a resposta intersensorial a ser traduzida na AD, como resultado das impressões visuais do audiodescritor diante da obra de arte visual; O’Toole (2011) aborda, no âmbito da cultura ocidental, os sistemas que, estando disponíveis no contexto de cultura, são realizados pelo artista, consciente ou inconscientemente, em seu contexto de situação. Do ponto de vista teórico, O’Toole (2011) se sustenta no modelo sistêmico-funcional de Halliday (1973; 1978), na Teoria da Gestalt e no trabalho de Arnheim (2011), conforme informou o próprio autor (O’TOOLE, 2005), enquanto De Coster e Mühleis (2007) e Holland (2009) apoiam as sugestões procedimentais em experiências próprias.

Magalhães e Araújo (2012) dialogaram com De Coster e Mühleis (2007), Holland (2009) e O’Toole (1994) e propuseram-se a dar início a uma formulação de parâmetros descritivos para contribuir com a instrumentalização de audiodescriptores brasileiros e, dando sequência à proposta esboçada pelas autoras, no âmbito do Procad 008/2007, Oliveira Jr. (2011) desenvolveu pesquisa acadêmica em nível de mestrado, porém, não chegou a formular proposta de parâmetros descritivos a partir da interface entre a TAV acessível (DE COSTER; MÜHLEIS, 2005; HOLLAND, 2009) e a semiótica social multimodal (O’TOOLE, 1994).

Como resultado ao aprofundamento dos trabalhos de Magalhães e Araújo (2012) e Oliveira Jr. (2011), identificamos a necessidade de desenvolver ferramenta descritiva apropriada às análises de imagens de natureza artística. Acreditamos que a inclusão de informação sobre a realização de sistemas artísticos, nas ADs de obras de arte, pode favorecer o letramento visual e, em consequência, contribuir com a percepção e fruição pelas pessoas com deficiência visual, empoderando-as e dotando-as de valores estéticos percebidos pelas pessoas que têm o sentido da visão.

4.5.1 Respostas às Perguntas de Pesquisa

A leitura dos trabalhos pioneiros de Magalhães e Araújo (2012) e Oliveira Jr. (2011), que iniciaram a interface entre a semiótica social multimodal e a TAV acessível, como ferramenta auxiliar de análise de pinturas artísticas, e a aplicaram em seus respectivos roteiros de ADs, suscitou-nos questionamentos iniciais, sobretudo os que se referem às escolhas necessárias para oferecer um texto verbal (AD) coeso e coerente com a imagem a ser traduzida (pintura). Como resultado dessas leituras, surgiram-nos perguntas sobre *quais* informações podem ser ignoradas, em uma AD, *se* é possível atribuir maior ou menor relevância a determinados elementos presentes no quadro e *quais* são imprescindíveis, para proporcionar às PcDVs a possibilidade de desfrutar da experiência estética, *raison d’être* da Arte. Perguntamo-nos, também, em que *ordem* os elementos podem ser apresentados. Outra questão surgida em consonância com o modelo semiótico adotado por Magalhães e Araújo (2012) e Oliveira Jr. (2011), e por nós, no âmbito do Procad 008/2007, diz respeito à importância, ou necessidade da detenção de *conhecimentos prévios* – por parte do audiodescriptor –, das condições sociais, históricas e culturais que conformam a semiótica sociocultural do artista, incluindo as informações sobre possíveis condições de mecenato. Os

questionamentos foram organizados em perguntas de pesquisa, já apresentadas no capítulo referente à Metodologia, e que são respondidas conforme segue:

1. É necessário, ou possível, descrever todos os elementos presentes na imagem?

Na AD, a tradução intersemiótica opera com, pelo menos¹⁶¹, dois modos semióticos distintos, um de natureza espacial – a imagem –, e outro de natureza temporal –, a palavra. A quantidade de elementos necessários à comunicação verbal não se baseia em termos quantitativos, e, sim, qualitativos, o que, neste caso, significa que é fundamental aprender a *selecionar* e *ordenar* as imagens de forma tal que não venham a estressar o espectador ouvinte PcDV, nem provocar ruídos que confundam a imagem mental que pretendemos proporcionar.

Determinadas obras de arte podem ser descritas com mais minúcias, a exemplo dos gêneros retrato e natureza-morta, cujos detalhamentos podem ser significativos; por outro lado, as obras narrativas de cunho histórico ou mitológico, ou as obras abstratas baseadas em jogos de cores, em formas orgânicas distorcidas ou as imagens sem espaço negativo podem, pela quantidade de informação, causar mais dificuldade ao audiodescritor e suscitar questões sobre o *que* descrever e o *que não* descrever.

Apesar de que o tempo de duração das ADs não está em discussão nesta pesquisa, consideramos que existe relação entre seleção, relevância e tomada de decisão. Assim, dizemos que a decisão sobre a quantidade e a qualidade dos elementos da imagem a serem traduzidos na audiodescrição dependem, sobretudo, da finalidade e do público a quem a AD se dirige, e do canal e do meio em que será divulgada. Uma AD apresentada ao vivo, em galerias e museus, pode não ter a mesma quantidade de informação que uma AD pré-gravada, ou uma AD escrita para ser lida como um texto oral, com auxílio de leitores de tela de computadores, em circulação na web. Em museus virtuais, por exemplo, a AD pode ter uma quantidade de informação diferente de uma AD para ser ouvida, em ambientes presenciais. Portanto, observada a teleologia da AD, cabe ao audiodescritor decidir o grau de necessidade *ou* possibilidade de descrever mais ou menos elementos presentes na imagem artística, bem como de que modo vai traduzi-los para proporcionar à PcDV a oportunidade de experimentar esteticamente a pintura artística.

2. O que é relevante descrever em um texto visual de natureza artística?

A resposta sobre *o que* é relevante complementa a questão apresentada anteriormente. Para evitar possíveis descrições *exclusivamente impressionistas* ou, ao contrário, aquelas *ilusoriamente objetivas*, é essencial que o audiodescritor aprenda a

¹⁶¹ Dizemos “pelo menos” dois modos semióticos porque, a exemplo do trabalho proposto por Neves (2012), na *sound painting*, a AD é construída, também, com recursos musicais.

reconhecer os sistemas realizados artisticamente, tanto aqueles visualmente “mais observáveis” como aqueles “menos observáveis”, em termos de O’Toole (2011) (ver Quadro 10), além dos sistemas de natureza intertextual, que dependem do conhecimento enciclopédico ou do conhecimento de mundo do espectador. Evidentemente, como apontamos na resposta anterior, além de saber previamente o público a quem a AD se destina (infantil, adulto, ao vivo, pré-gravada, de circulação na web, etc), é importante que o audiodescritor conheça sobre o gênero e o estilo, além do conhecimento sobre outras obras do artista, ou de obras de outros artistas que possam tê-lo influenciado; todos esses fatores determinam as escolhas do audiodescritor. Holland (2009) sugere que o audiodescritor faça intensas pesquisas e que, quando possível, entreviste o artista. Complementamos o procedimento, sugerindo que o audiodescritor pesquise, quando possível, quem é o público alvo do trabalho.

De Coster e Mühleis (2007) e Holland (2009) propõem ADs amparadas no conhecimento do *outro*, o público PcDV a quem a comunicação se destina, e sugerem traduções com base na intersensorialidade.

A proposta desses autores pode ser considerada mais interpretativa, ou “mais intrusiva”, em termos de Holland (2009); no entanto, a intrusividade passa a ser, na prática, a manifestação daquilo que o audiodescritor considera relevante para a percepção e fruição da obra de arte. Não há, evidentemente, uma fórmula prévia que defina *o que é* relevante em cada pintura; porém, para tomar essa decisão, o audiodescritor pode valer-se da taxonomia de O’Toole (2011), apresentada no Quadro 10, que separa as informações da imagem entre as que são visualmente compartilháveis das que dependem do seu repertório enciclopédico e conhecimento sobre arte e sobre a semiótica sociocultural do artista. Nesse caso, o audiodescritor vai levar em conta a possibilidade de compartilhamento dessas informações e a importância que agregam ao letramento visual artístico, à fruição estética e ao empoderamento sociocultural das PcDVs¹⁶².

3. Que critérios podem ser aplicados para a definição do que é essencial à descrição de textos visuais de natureza artística?

A resposta a esta pergunta acompanha as anteriores no sentido de que além de procurar saber quem é o público-alvo, os conhecimentos sobre gênero e estilo da obra, bem

¹⁶² Além dessas decisões, também conta o gerenciamento do tempo de duração da mensagem, questão que não é pesquisada neste trabalho, em função da natureza exclusivamente descritiva da tese. Não temos conhecimento da existência de trabalhos acadêmicos que abordem a questão, no tocante às ADs de obras de arte, sejam elas bidimensionais ou tridimensionais. No entanto, consideramos essencial que os principais interessados sejam consultados a respeito do assunto.

como da semiótica sociocultural do artista são sempre relevantes (O'TOOLE, 2011; HOLLAND, 2009). Porém, na ausência das condições para lançar mão desses conhecimentos, o audiodescritor pode examinar apenas os sistemas que O'Toole (2011) denominou “observáveis” (Quadro 10), ou seja, sistemas que prescindem de avaliação ou que independem do conhecimento enciclopédico do espectador, tais como, o elemento visual que vem em primeiro plano e em plano secundário, o elemento visual que está destacado e de que forma está destacado, de que forma o enquadramento contribui para destacar ou para minimizar a importância de certo elemento, ou de que modo as cores conferem peso ao elemento etc. Basicamente, os sistemas da função Composicional são os que mais claramente evidenciam as opções do artista.

De Coster e Mühleis (2007) abordam o critério da maior clareza ou menor clareza: primeiro, vem a tradução dos signos claros (signos mais facilmente traduzíveis em palavras) e, depois, os signos ambíguos (maior dificuldade na tradução em palavras). Os autores não consideraram, entretanto, a quantidade de informação presente em uma obra de natureza narrativa, como vimos no exemplo de *A Primavera*, de Botticelli, analisada por O'Toole (2011). Nesse caso, mais uma vez, os sistemas composicionais, em interação com os sistemas modais como enquadramento, posicionamento, peso das cores, estranhamento etc, podem ser fortes auxiliares na tomada de decisão do que é essencial na linguagem artística.

4. A compreensão da construção artística da pintura pode contribuir para ordenar ou organizar a informação verbal?

Esta resposta corrobora a anterior e a complementa. Na cultura ocidental, em cuja prática social os textos verbais são lidos, em sua maioria, da esquerda para a direita e de cima para baixo, não aplicamos, necessariamente, o mesmo procedimento à leitura de textos visuais, sobretudo aqueles elaborados artisticamente.

No exemplo das pinturas analisadas à luz da semiótica social multimodal, o gênero retrato direcionou a descrição no sentido de cima para baixo, do topo da cabeça ao peitoral, mas não direcionou a leitura no sentido da esquerda para a direita, sobretudo no quadro de Magritte (Figura 27) que, em nosso entender, realizou sistemas como enquadramento, estranhamento e cor, suficientemente coesos de modo a convidar o espectador a ler a pintura no sentido da direita para a esquerda, tornando a composição coerente com a temática de mistério, constantemente presente em suas pinturas, segundo Everaert-Desmedt (2000). Acreditamos que quanto mais conhecimentos o audiodescritor detenha sobre as condições socioculturais do artista e quanto mais se familiarize com a linguagem composicional artística

(função Composicional), bem como com os sistemas de envolvimento de atenção do espectador (função Modal), com mais desenvoltura poderá abordar a obra como um mundo representado (função Representacional) e definir seu texto verbal descritivo – a audiodescrição.

Em atenção às respostas anteriores, além da função Representacional, que mostra o mundo representado, o audiodescritor pode refinar seu olhar para guiar, seletivamente, o que é relevante *na linguagem artística*, através de alguns sistemas mencionados anteriormente como o sistema foco e respectivos subsistemas (função Modal), que focaliza os pontos de interesse que o artista (conscientemente ou não) realizou para envolver o olhar do espectador. Outros critérios, como a organização espacial, são também bastante válidos, sobretudo naquelas obras de temática mitológica ou épica, cujo conhecimento extratextual é essencial. Portanto, a resposta à pergunta acima é que o conhecimento, *por parte do audiodescritor*, dos recursos artísticos realizados, pode ser de grande auxílio instrumental para a escolha da ordem de apresentação dos elementos visuais no texto verbal. A análise da imagem artística, com base nos sistemas realizados, o capacitam a construir o texto verbal e a explicar suas escolhas, se for o caso.

5. O conhecimento da semiótica sociocultural do artista contribui para o audiodescritor selecionar as informações com base na pintura?

Reiterando o que dissemos anteriormente, no modelo semiótico que utilizamos ao longo deste trabalho, a obra de arte visual, a pintura, é vista como uma estrutura que serve à comunicação humana e cujo significado se revela dentro de uma comunidade; portanto, o conhecimento de fatores sociais, históricos e culturais, tanto em relação ao artista como à execução da obra contribuem para a análise desta, enquanto portadores de significação.

As duas pinturas analisadas à luz da semiótica sistêmico social multimodal incluíram a abordagem do contexto de cultura de ambas, o que enriqueceu nossa leitura da imagem. ONQV, por exemplo, incorporou informação relativa à época em que a pintura foi realizada. A obra, executada em 1985, coincidiu com o momento histórico-social de retomada da democracia brasileira e intensa participação das populações urbanas nesse processo e, longe dos olhares da maioria da sociedade, ao norte do País, certos protagonistas disputavam interesses conflitantes. De um lado, os indígenas, que viram (novamente) suas terras invadidas e sua cultura ameaçada, e, de outro, os migrantes do sul do Brasil, que foram seduzidos por propagandas governistas úteis à expansão e fixação de fronteiras. Alixa, em entrevista a Lavelberg (2003), testemunhou esse cenário litigioso e expôs, por meio da arte, os resultados

da convivência dessas duas culturas – no retrato do indígena, seu rosto está delimitado por objetos alheios ao seu ambiente e sua fisionomia mostra uma linguagem facial, que é lida, por nossa experiência cultural, como expressão da ira e da zanga. Mas, quase invisível, ou imperceptível, uma criatura parece surgir à direita da tela, para mobilizar nosso mecanismo perceptivo ao mesmo tempo em que ativa nosso conhecimento de mundo e nossas incertezas.

É evidente que uma pintura pode ser traduzida e compartilhada com a PcDV sem que o audiodescritor detenha conhecimentos do contexto de cultura e do contexto de situação do artista; porém, o conhecimento contextual pode auxiliá-lo a selecionar e ordenar a informação na audiodescrição para que o espectador PcDV possa experimentar a obra de arte, inclusive, e principalmente, quando partilhamos com ele não apenas as nossas certezas, mas, também, as nossas dúvidas.

Esta pesquisa, que se propôs a dar sequência ao trabalho iniciado por Magalhães e Araújo (2012) e Oliveira (2011), em busca do desenvolvimento de parâmetros descritivos para instrumentalizar audiodescritores, apresenta, na próxima seção, os resultados obtidos.

4.6 Parâmetros Descritivos Desenvolvidos a Partir da Revisitação da TAV Acessível e Semiótica Social Multimodal para Descrição de Pinturas Artísticas em AD

Esta proposta *não é uma norma* a ser seguida rigidamente. Os parâmetros descritivos visam a orientar o audiodescritor e a capacitá-lo a perceber determinados recursos, priorizando quais aspectos podem ser compartilhados com uma PcDV e quais informações podem ser relevantes para que essa pessoa possa fruir da obra de arte com autonomia. Não há uma ordem rigorosa para observar a composição de uma imagem e o compartilhamento, através da audiodescrição, nasce no processo de contemplação sistematizada, com auxílio de uma ferramenta que conduza o olhar perceptivo para aprender a perceber, a relacionar, a compreender e a apreciar.

O’Toole (2011) propõe um modo de ver a arte: do todo às partes e das partes ao todo, em sintonia com os princípios da Gestalt. Simplificamos o modelo desse autor e propomos a segmentação da imagem em três unidades básicas, da maior à menor: 1) obra, 2) figura ou grupo de figuras e 3) membro.

A FIGURA 38 apresenta o esquema demonstrativo da proposta de segmentação que difere da proposta de O’Toole (2011; 1995), conforme razões explicitadas no Capítulo 2. O’Toole (2011) propôs em seu modelo a segmentação em quatro unidades: obra, episódio,

figura e membro. Porém, segundo o próprio autor, a segmentação em episódio nem sempre resulta eficaz para obras contemporâneas, sendo mais útil às imagens clássicas, mitológicas ou de fundo histórico. Entendemos que a supressão da unidade episódio pode ser solucionada com a proposta da unidade ‘grupo de figuras’, mais transparente do ponto de vista terminológico que episódio.

A figura e o grupo de figuras representados esquematicamente pelo termo figura(s) tem o objetivo de simplificar a compreensão do audiodescritor e conduzir seu olhar, deixando-o livre para decidir quando há um agrupamento ou quando há apenas um ajuntamento de pessoas ou objetos. Por meio de sistemas relacionais (contraste, paralelismo e oposição), é possível decidir quando as figuras formam um ‘conjunto’ dentro da obra, sem ter que depender excessivamente dos dados iconográficos e das fontes da História ou Crítica da Arte. Não significa que prescindimos dessas informações, apenas que o olhar contemplativo pode buscar a segmentação com base, primeiramente, no texto visual.



FIGURA 38 – Proposta de segmentação da pintura baseada no modelo de O’Toole (1995).
Fonte: Elaborado pela autora a partir de O’Toole (1995; 2011).

A figura pode estar sozinha na obra ou acompanhada de outras figuras, sem formar, necessariamente, um agrupamento. Uma montanha em uma paisagem pode ser uma figura, mas, se há muitas montanhas, formarão um agrupamento de figuras. O mesmo pode ser dito em relação às pessoas: quando há várias figuras, é conveniente observar se elas formam grupos coesos e se apenas estão ladeadas.

Um busto único em um retrato será, ao mesmo tempo, figura e obra completa e, quanto ao membro, é a menor unidade na pintura, podendo representar as partes de um corpo, da indumentária ou de um edifício. Após a segmentação em unidades, da maior à menor, podemos escolher uma das três funções (Composicional, Modal ou Representacional) e iniciar por ela a descrição dos sistemas realizados pelo artista. O’Toole (1995) relata que, intuitivamente, o espectador identifica o ponto de maior destaque, embora os sistemas da

função Modal (foco, enquadramento e olhar) auxiliem o audiodescritor a decidir em que parte da obra o artista realizou o ponto de maior destaque (saliência ou maior proeminência).

Todas as funções são válidas para a análise, porém, para um tradutor audiovisual em formação, *sugerimos* o início da análise semiótica pela função Composicional, que tem a vantagem de abordar todos os sistemas visualmente ‘compartilháveis’ e, após, abordar a função Modal para, em seguida, abordar a função Representacional.

De Coster e Mühleis (2007) propõem destacar inicialmente o que é considerado iconicamente mais claro e mais facilmente traduzível em palavras. Em alguns casos, a proposta pode ser válida, porém, nem sempre o que é icônico é inversamente menos ambíguo. Nesse caso, como dissemos ao longo do trabalho, o audiodescritor vai mobilizar seu conhecimento de mundo e conhecimento enciclopédico em reforço à análise semiótica.

4.6.1 Proposta de Parâmetros Descritivos para Pinturas Artísticas

O Quadro 29 apresenta perguntas de sensibilização pré-análise semiótica, ou seja, questionamentos que qualquer pessoa pode incorporar em sua prática de observar uma obra de arte; e o Quadro 30 apresenta os parâmetros descritivos, propriamente ditos, desenvolvidos a partir do modelo semiótico de O’Toole (1995) e da revisitação à interface entre a TAV acessível (DE COSTER; MÜHLEIS, 2007; HOLLAND, 2009) e a semiótica social multimodal, conforme foi idealizado inicialmente por Magalhães e Araújo (2012) e Oliveira Jr. (2011), no âmbito do Procad 008/2007, para instrumentalizar audiodescritores de obras de arte bidimensionais.

Quadro 29. Perguntas de sensibilização pré-análise semiótica

<p>Função Composicional</p>	<p>Há predomínio de linhas, formas ou cores? Existem formas geométricas? Humanas? Zoomórficas? As cores são distribuídas por peso cromático? As cores demarcam espaços físicos ou sugerem temporalidade? De que modo os espaços estão ocupados? No centro, laterais, superior ou inferior? Há espaço negativo? As figuras formam agrupamentos? De que modo as figuras se inter-relacionam? Que tipo de identificação existe entre as figuras (ou objetos): classe, tamanho, forma, cor? Existem relações de nexos entre os elementos? Os elementos se relacionam por simetria, paralelismo ou por oposição?</p>
<p>Função Modal</p>	<p>Entre possíveis elementos dominantes (foco), algo ou alguém se destaca dos demais pelo posicionamento, pela cor ou pelo tamanho? Existem elementos modais no antifoco? As cores sugerem forma ou textura? Sugerem sensação física?</p>

	<p>As cores estão relacionadas às emoções? O olhar é oblíquo, direto, compartilhado entre os componentes ou é do tipo olhar negativo? É possível definir o vetor do olhar das figuras? Há informações que dependem do conhecimento enciclopédico do observador (intertextualidade)?</p>
Função Representacional	<p>A imagem é abstrata ou figurativa? Quem ou o que está representado? São figuras humanas? Abstratas? Antropomórficas? As figuras são naturalistas como nas fotos ou não? Há ordenação explícita entre as figuras representadas? De que lado começa uma possível narrativa? Existe alguma pista sobre a época e o lugar da representação? Qual? O cenário contribui para informar dados sobre a cultura representada? Alguém está fazendo algo? É possível identificar “estados de ânimo” pelas expressões faciais ou gestuais? Trata-se de parte significativa em relação ao todo? Por quê? As cores estão relacionadas a algum tipo de representação (bandeiras, flâmulas, códigos de trânsito, identidade étnica etc.)?</p>
Aproximação ao mundo da PcDV	<p>Quais qualidades como tamanho, forma e cor podem ser comparadas a elementos do mundo da PcDV? Quais percepções sensoriais, como tato e temperatura, podem ser agregadas à tradução verbal da imagem?</p>
Elementos intratextuais	<p>Como podem ser explorados elementos verbais como título? Palavras, letras, números, data e assinatura são abordados como elementos intratextuais?</p>
Qualidades materiais	<p>Como podem ser abordadas a matéria, a técnica e o suporte?</p>

Fonte: Elaborado pela autora a partir dos trabalhos de O’Toole (1995; 2011), De Coster e Muhleis (2007) e Holland (2009).

Por fim, com base na interface entre a TAV acessível/AD e a semiótica social multimodal, elencamos os parâmetros descritivos para pinturas artísticas (Quadro 29)

Quadro 30. Sistemas e funções em interação na pintura.

<p>SISTEMAS E FUNÇÕES EM INTERAÇÃO NA PINTURA MODELO ADAPTADO DE O’TOOLE (1995) EM INTERFACE COM DE COSTER E MÜHLEIS (2007) E HOLLAND (2009)</p>

<p>Gênero { Figurativo Não figurativo (Abstrato)</p> <p>Hierarquia clássica dos gêneros na pintura</p> <p><u>Descritivos</u> - retrato - autorretrato - nu - paisagem (vedusta, marinha, panorama, casario, paisagem campestre, etc) - natureza morta</p> <p><u>Narrativos:</u> - cenas históricas (pintura religiosa, mitologia, cenas literárias, alegoria) - pintura de gênero</p> <p><u>Híbridos:</u> - obras contemporâneas (colagem mista, intervenção etc)</p> <p>Escola/movimento/estilo: Renascimento – Barroco – Impressionismo – Expressionismo – Surrealismo – Cubismo – Pop Art – Grafismo – Construtivismo – Op Art – Intervenção etc.</p>

<p>Funções Unidades</p>	<p>Composicional (Coesão entre elementos visuais e coerência temática)</p>	<p>Modal (Envolvimento com espectador)</p>	<p>Representacional (Mundo representado)</p>
<p>Obra</p>	<p>Gestalt (do todo às partes, das partes ao todo)</p> <p>Tema { épico emocional ficcional abstrato</p> <p>Ponto: isolado esparsos ou rarefeitos agrupados ou adensados</p> <p>Linha: curva reta</p> <p>Forma { geométrica: triângulo quadrado círculo orgânica livre ou ornamental retilínea</p> <p>Textura: áspera, suave lisa, grossa macia, dura etc</p> <p>Cor: primária secundária terciária complementar</p> <p>Direção: horizontal (descanso) diagonal (movimento) vertical (ordem)</p> <p>Enquadramento: superior inferior</p>	<p>Perspectiva: volume profundidade</p> <p>Cor saturação (matiz) claridade (valor) brilho quente, fria</p> <p>Espaço (positivo vs negativo)</p> <p>Foco { Enquadre Iluminação Equilíbrio Ritmo (repetição de recursos) Movimento: estático vs dinâmico Contraste: cor tamanho forma proporção plano</p> <p>Modalidade (envolvimento) { Fantasia vs Autenticidade Olhar: direto oblíquo negativo Textura Intertextualidade</p>	<p>Cena: ações eventos</p> <p>Cenário (componentes)</p> <p>Paisagem</p> <p>Retrato (identificado ou anônimo)</p> <p>Objeto</p> <p>Figuras geométricas</p>

	lateral central	Posição: centrada no espectador centrada no objeto	
	Alinhamento		
Figura (s) (humana, antropomórfica, objeto, forma geométrica)	Posição relativa na Gestalt { destaque não destaque proporção enquadre Interação de formas (coesão) { padronização paralelismo oposição alinhamento proporção escala ritmo movimento	Relação com espectador: modo e atitude Olhar: direto oblíquo negativo Gesto: pés e mãos cabeça, olhos e boca Interação de modalidades Cor: saturada, insaturada, clara, escura brilhante, opaca, quente, fria Perspectiva: vários planos, chapada Proporção Alinhamento Iluminação Espaço Enquadre Ritmo (repetição) Movimento: ondulado retilíneo ascendente descendente unidirecional Modalidade: fantasia autenticidade Textura (palpabilidade): aspereza, maciez suavidade, dureza Intertextualidade { simbolismo apropriação citação autocitação ironia paródia	<u>Figuras individuais</u> (humanas, antropomórficas etc.) Caracterização: indumentária, adereços, dotes físicos Postura: frontal lateral inclinada de pé sentada deitada etc Ação e Gesto: com membros com cabeça Objeto(s) { Forma Cor Posição: horizontal vertical oblíqua Formas geométricas Forma: triângulo quadrado círculo Cor Posição: horizontal vertical, oblíqua <u>Figuras em grupos:</u> sequência lateral contínua, descontínua inter(ações): de objetos ou pessoas
Membro	Relação semântica de hierarquia { holonímia meronímia Relação semântica de inclusão { hiperônimo hipônimo	Estilização Atenuação (desvanecimento, simplificação de formas)	Partes de { corpo objeto forma (geométrica)

Material ou técnica (óleo, guache, sanguínea, carvão etc)
Tipo de suporte: dimensão e formato
Elementos verbais, numéricos, alfanuméricos (assinatura, frases, números, data)
Título

É oportuno recordar que o modelo semiótico sistêmico-funcional de O’Toole foi desenvolvido para instrumentalizar estudantes e amantes de arte, em geral, e demais espectadores *videntes* em visita a galerias e museus, a partir de um modelo generalizante. Nossa proposta, ao contrário, foi desenvolvida para orientar *audiodescritores*, a partir de parâmetros mais detalhados, com vista a capacitá-los a analisar uma pintura e traduzi-la às pessoas com deficiência visual através da introdução de elementos da linguagem artística.

Determinados sistemas não foram abordados por O’Toole (1995; 2011) em seu modelo de análise semiótica, fato que não diminui a importância de seu trabalho. Entre os sistemas não elencados estão os que se referem à data, à assinatura, às dimensões da obra, ao título e a possíveis elementos visuais verbais e alfanuméricos, como palavras, letras e números. Sabemos que nem sempre a data e a assinatura estão visíveis na tela e que, em muitas obras, a ausência é também sistêmica, fruto de uma decisão do artista que escolheu entre colocá-las e não colocá-las. Há outros casos em que a assinatura é parte da própria pintura, como elemento de finalidade estética¹⁶³. No caso de a assinatura ser apenas a comprovação da autoria do artista, ainda assim, o audiodescritor pode considerar importante detalhá-la e agregar informação sobre o tipo de letra, se cursiva ou de forma etc.

Entre outros sistemas não explorados por O’Toole (1995; 2011), as dimensões reais de uma obra constituem informação de grande relevância, inclusive porque se pensarmos em termos quantitativos, a maioria dos espectadores sequer chega a ver a obra e sua “aura”¹⁶⁴, isto é, são poucos os que podem estar diante da presença física da obra de arte. A maioria tem, por vezes, como única forma de acesso a reprodução em livros de arte, catálogos, cartões postais, livros didáticos ou pôsters e hoje, graças à crescente divulgação dos museus virtuais, a obra reproduzida se converte na forma mais ampla e acessível de se ter contato com a arte exibida, em seu próprio local. Grande número de instituições já disponibiliza a visão em 3D,

¹⁶³ À guisa de ilustração e sem intenção de abordar com profundidade os temas *artista* e *assinatura*, registramos um exemplo interessante em que o artista barroco Diego Velázquez utilizou o artifício de *apor sua firma* como parte integrante do retrato de Felipe IV, rei da Espanha, à época. A obra, com data aproximada de 1635, está em exposição na National Gallery, em Londres. Disponível em: <<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/diego-velazquez-philip-iv-of-spain-in-brown-and-silver>>

¹⁶⁴ Em termos benjaminianos, na era da reprodutibilidade, há obras sem “aura”, sem a existência de um original. (BENJAMIN *ET AL*, 1983).

em formato digital. A informação sobre as dimensões de um quadro também aporta questões da semiótica social do artista e das suas condições de trabalho; há exemplos de obras cujas dimensões gigantescas, os murais, por exemplo, trazem em seu bojo a ideia de arte para ser vista em grandes ambientes, ao contrário daquelas que nascem determinadas à exposição em ambientes fechados.

Para quem nunca viu ou perdeu a visão, as grandes ou pequenas dimensões de um quadro podem ser comparadas com medidas emprestadas do cotidiano; então, uma obra pode ter as dimensões comparadas à altura e largura de um livro ou pode ser comparada à altura de um edifício e seus respectivos degraus de escada, por exemplo.

Quanto ao item Qualidades materiais, consta apenas em O'Toole (1995), embora em suas análises (O'TOOLE, 2011), a questão seja tratada para abordar a técnica e o suporte. Na realidade, esses elementos estão entre as primeiras escolhas do artista; é preciso, desse modo, considerar que há várias e infinitas possibilidades de suporte, compatíveis com os estágios da sociedade. Assim, na pré-história o suporte era a parede da caverna; na era atual, o suporte pode ser digital, sem prejuízo dos suportes mais tradicionais, como tela, madeira, metal, papel etc. A técnica, a ferramenta e o suporte são coisas que evoluem; desse modo, uma informação segura sobre esses dados permite que a PcDV inclua novos dados em seu repertório cultural ou que os relacione com aqueles de seu prévio conhecimento. A técnica, que é basicamente material, pode revelar processos relacionados à evolução humana: basta imaginar o que representa, do ponto de vista cultural, a informação sobre o uso de hidróxido de enxofre ou de ferro responsável pela cor amarronzada nas pinturas rupestres; ou no uso revolucionário do óleo vegetal na Renascença; ou na tinta acrílica no século XX. Essas informações, que se apresentam perceptivamente diferenciadas ao espectador vidente, podem adquirir relevância também para a pessoa com deficiência visual, sobretudo quando a experiência tátil é vedada aos espectadores, videntes e não videntes.

O título é outro sistema não elencado por O'Toole (1995; 2011) e, dada a constatação da sua importância, conforme De Coster e Mühleis (2007) e o próprio O'Toole (2008) em sua análise de Magritte, incluímos esse elemento, que pode ser verbal, numérico ou alfanumérico. Além do título, outro sistema não presente no modelo otooleano diz respeito à presença de palavras completas ou em parte, de letras avulsas e de números como parte da pintura.

Os 'dizeres' estão presentes em obras renascentistas e as palavras, números e letras abundam em obras contemporâneas, sobretudo nas obras cubistas, que os exploraram em

forma de colagens. O que iguala os artistas ao longo dos tempos é que essas informações são realizações sistêmicas, tanto quanto o são a cor ou a perspectiva. Os sistemas numéricos, verbais ou alfanuméricos, que não foram incluídos nos modelos de O’Toole (1995; 2011), são apresentados em nossa proposta de parâmetros, como parte de nossa contribuição à instrumentalização de audiodescritores de imagens artísticas.

Em relação ao modelo semiótico de O’Toole (1995, p. 162-163), consideramos que alguns sistemas são poucos transparentes e pouco eficazes para o audiodescritor. Um desses sistemas, por exemplo, denominado *intermediários*, relaciona a presença de animais e crianças em determinadas obras com a função de conduzir nosso olhar. Dado que próprio autor não formalizou a definição do termo em seu Glossário, decidimos não incluí-lo na versão expandida que elaboramos, a qual tomou como fonte o modelo O’Toole (1995, p. 162-163).

Entre os poucos sistemas não acolhidos em nossa proposta, mencionamos também o sistema sinédoque, presente na função Modal e na unidade membro do modelo de O’Toole (1995). Decidimos substituí-lo – na mesma função e na mesma unidade – pelos sistemas que tratam das relações semânticas de hierarquia e de inclusão. Para a relação de hierarquia, propusemos os termos *hiperônimo* e *hipônimo*, para tratar tanto da relação que vai do genérico ao específico; quanto à relação de inclusão, adotamos os termos *holônimo* e *merônimo*, para tratar da relação que aborda o todo ou a parte. Acreditamos que a terminologia adotada contribui para refinar o olhar do audiodescritor e estimulá-lo a buscar, nas imagens, as relações de hierarquia ou inclusão, que podem ser traduzidas verbalmente.

Ao expandir o modelo de O’Toole (1995), em consequência da interface entre a TAV acessível e a semiótica social multimodal, com subsídios fornecidos pelas necessidades apontadas durante as análises das ADs, elencamos subsistemas que visam a auxiliar a tarefa do audiodescritor. Por exemplo, ao sistema ‘linha’, na unidade obra e função Composicional, agregamos os subsistemas *curva* e *reta*. Entendemos que é importante que o audiodescritor observe também suas variantes, que ele próprio poderá identificar visualmente se é *tracejada*, *seccionada* etc. Ao sistema ‘diagonais’, acrescentamos o efeito realizado – o *movimento* –, que diferencia o efeito de repouso realizado por meio das linhas horizontais ou de equilíbrio, como a realização das linhas verticais.

Incluimos o sistema ‘textura’, que, inexplicavelmente, está ausente do modelo otooleano para a pintura, embora esteja presente em seu modelo proposto para a análise da escultura (O’TOOLE, 2011). Esse sistema é um dos mais importantes na linguagem visual

(junto à cor, à forma, ao ponto e à linha), e serve para substituir as qualidades que percebemos por meio do tato. A textura é como a pele da pintura e, muitas vezes, uma superfície plana parece visualmente rugosa ou áspera, graças à ilusão ótica provocada pelas linhas e pelas cores.

Ao sistema ‘gesto’ adicionamos o subsistema ‘boca’ (gesto com a boca) e ‘cabeça’ (gesto com a cabeça), pois o gesto vai além da linguagem corporal com pés e mãos. A delicadeza que aplicamos à maioria dos sistemas elencados por O’Toole (1995, p. 162-163) foi extraída das análises que ele desenvolveu em O’Toole (2008; 2011).

Em síntese, todo artista faz escolhas – conscientemente ou não –, e cada escolha tem como consequência um determinado resultado na imagem. Evidentemente, podemos olhar um quadro sem depender de um modelo semiótico; porém, se queremos conhecer de que modo o artista procedeu para prender nossa atenção, necessitamos de uma ferramenta que refine nosso olhar, ajudando-nos a ir além do *ver* para poder *reparar*, como disse Saramago (2008): “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.” Nesse aspecto, ao capacitar-se a reparar, o audiodescritor se torna um espectador privilegiado, pronto a exercer seu papel de mediador cultural, conforme o consideram Magalhães e Araújo (2012).

O modelo semiótico sistêmico-funcional otoleano, cujos parâmetros foram expandidos em nossa tese, propõe uma ferramenta de análise semiótica que aborda a arte enquanto forma de comunicação; metaforicamente, é como uma ponte que liga o artista ao espectador/audiodescritor, e este, à pessoa com deficiência visual, por meio da audiodescrição.

Na próxima seção, apresentamos as Considerações Finais sobre o percurso que desenvolvemos, nosso aprendizado e possíveis pesquisas futuras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sabemos que a audiodescrição é uma prática sociocultural bastante recente, e sua finalidade de tornar as imagens acessíveis às pessoas com deficiência visual se insere em um momento em que a sociedade tem consciência da necessidade de incluir essas pessoas, como forma de empoderá-las na área do trabalho, do lazer, da educação e da cultura. A tradução verbal da imagem é apenas um dos meios para a inclusão, mas extremamente importante para permitir que as PcDVs participem efetivamente da vida em uma sociedade dominada pelas imagens e pela interface destas com outros modos semióticos.

Cientes da necessidade de instrumentalizar os audiodescritores, engajamo-nos em uma pesquisa que já se havia iniciado no âmbito do Procad 008/2007, com os trabalhos de Magalhães e Araújo (2012). As autoras iniciaram um processo de interface entre a TAV acessível e a semiótica social multimodal, no que foram seguidas por Oliveira Jr. (2011), cuja dissertação de mestrado aplicou a interface da TAV/AD, com base nos procedimentos da tradução intersensorial de De Coster e Mühleis (2007) e a tradução intersensorial e interpretativa de Holland (2009) e a semiótica social multimodal, com base em O'Toole (1994) e Kress e van Leeuwen (1996); ambos os trabalhos – Magalhães e Araújo (2012) e Oliveira Jr. (2011) –, não chegaram, porém, a propor parâmetros descritivos.

Como forma de filtrar o amplo espectro que envolve a acessibilidade visual, concentramo-nos nas imagens estáticas, mais precisamente, nas artes visuais bidimensionais, as pinturas artísticas, cujas audiodescrições não vêm recebendo atenção dos pesquisadores ligados aos Estudos da Tradução, principalmente quando as comparamos com as pesquisas em audiodescrição de obras em movimento, como as ADs para televisão, cinema, teatro etc.

No domínio da tradução audiovisual acessível, cuja lacuna em pesquisas sobre arte estática no âmbito dos Estudos da Tradução foi percebida por Magalhães e Araújo (2012), honrosa exceção deve ser tributada aos trabalhos de De Coster e Mühleis (2007) e Holland (2009), cujo pioneirismo reflexivo levou em consideração a necessidade de instrumentalizar audiodescritores; porém, os autores não formularam ferramentas descritivas para a análise das pinturas, limitando-se a sugerir procedimentos relativos ao texto audiodescritivo. As ferramentas descritivas foram desenvolvidas por O'Toole (1995; 2011); porém, o autor não tinha em mente a audiência de PcDVs, posto que seu modelo foi desenvolvido para instrumentalizar espectadores videntes diante de pinturas artísticas, em museus e galerias.

Magalhães e Araújo (2012) atentaram para a necessidade de desenvolver um modelo semiótico voltado às necessidades dos audiodescritores e propuseram, no âmbito do Procad 008/2007, a elaboração de parâmetros descritivos de pinturas; Oliveira Jr. (2011) deu seguimento à proposta, sem chegar, no entanto, a desenvolver parâmetros para auxiliar audiodescritores. Ao decidir completar essa tarefa, decidimos focalizar a audiodescrição e possíveis idiossincrasias de audiodescritores brasileiros. Para isso, fizemos uma busca incessante na produção acadêmica da tradução audiovisual acessível e encontramos escasso material, de forma que decidimos selecionar um *corpus* pequeno, mas que satisfizesse nossos propósitos de conhecer ADs de pinturas artísticas feitas no Brasil e poder, a partir das possíveis necessidades sugeridas pela análise desse *corpus*, construir a proposta de parâmetros descritivos para audiodescritores.

Pensávamos, a princípio, descrever audiodescrições de alguma instituição museológica; contudo, nas poucas instituições em que se praticava a acessibilidade, à época de nossa consulta (Pinacoteca de São Paulo e Museu da Casa Brasileira, em São Paulo e Museu Nacional, no Rio de Janeiro, por exemplo), as ADs não estavam acessíveis a pesquisadores, de forma que decidimos adotar um *corpus* que estivesse em livre circulação na rede web. O material selecionado foi extraído da *Revista Brasileira de Tradução Visual*, especializada em audiodescrições, que, em 2013, chegou à sua edição n. 15, com trabalhos variados, inclusive com audiodescrições acompanhadas de artigos de seus respectivos autores.

Assim, elaboramos perguntas norteadoras e procuramos respondê-las, à luz da revisitação da interface entre a TAV acessível e a semiótica social multimodal; ao final, entendemos que foram satisfeitos os propósitos para os quais nos propusemos inicialmente, conforme objetivo geral delineado no Procad 008/2007 – a elaboração de proposta de parâmetros descritivos para instrumentalizar audiodescritores. Para alcançar esse objetivo geral, esboçamos os objetivos específicos:

1º) Analisar imagens artísticas, submetendo-as à descrição à luz do modelo descritivo de O'Toole (1995) e O'Toole (2011) e levando em consideração a interface adotada por Magalhães e Araújo (2012) e Oliveira Jr. (2011).

2º) Analisar as audiodescrições dessas imagens, realizadas em contexto brasileiro, e analisá-las à luz da semiótica social multimodal e da revisitação à interface adotada por Magalhães e Araújo (2012) e Oliveira Jr. (2011).

A pesquisa descritiva, que teve como *corpus* as ADs de ONQV e DS, foi essencial para auxiliar-nos a elaborar a proposta de parâmetros para audiodescritores. Acreditamos que

essa proposta, elaborada mediante a associação dos procedimentos de De Coster e Mühleis (2007), Holland (2009) com o modelo semiótico sistêmico funcional de O’Toole (1995) e demais contribuições de O’Toole (2011) pode tornar-se poderosa ferramenta descritiva *replicável* para atender às necessidades de instrumentalização dos audiodescriptores de obras de artes visuais bidimensionais.

Entre as possibilidades de expansão do trabalho ora concluído, três diferentes públicos são essenciais como parceiros imediatos: os audiodescriptores, o público PcDV e os consultores PcDVs. Os consultores PcDVs estão em nível de igualdade com os audiodescriptores em termos de responsabilidade na confecção de um bom trabalho e na pesquisa continuada para o aprimoramento da técnica, sobretudo neste momento em que a profissão de audiodescritor está legalmente reconhecida¹⁶⁵.

Do ponto de vista da repercussão imediata, os parâmetros podem ser aplicados em cursos de curta e média duração, presenciais ou a distância, para audiodescriptores iniciantes e audiodescriptores experientes. A médio prazo, é conveniente avaliar, mediante consulta aos audiodescriptores e aos consultores, quais aspectos dos parâmetros devem ser rejeitados ou repensados. A praticidade no manuseio desta proposta permite também que guias de museus (presenciais) potencializem o trabalho realizado com o público PcDV, sendo necessário apenas proceder a ligeiras adaptações para o uso local. Esperamos que os responsáveis pela implementação de museus virtuais também possam encontrar, neste trabalho, um forte aliado no compartilhamento das imagens exibidas em plataformas eletrônicas.

Um tema de interesse não foi tratado nesta pesquisa – a extensão e o tempo de duração da AD, uma vez que foge ao escopo do trabalho, porém, acreditamos que há relação entre a extensão de uma AD, seu tempo de duração e a seleção dos elementos audiodescritos, pois podem ser, respectivamente, relevantes um ao outro. Dessa forma, esperamos que novas pesquisas surjam com esse enfoque.

No âmbito dos Estudos da Tradução, esperamos ter contribuído com a consolidação da TAV acessível, ao abrir o diálogo com a semiótica social multimodal. A interface também é promissora em trabalhos de TAV acessível e Arte Educação, ou demais áreas que almejem promover o letramento visual artístico e o empoderamento das pessoas com deficiência visual.

Ao iniciarmos o doutorado, comprometemo-nos a dar seguimento aos trabalhos que nos antecederam (MAGALHÃES; ARAÚJO, 2012; OLIVEIRA JR., 2011) e desenvolver

¹⁶⁵ A profissão consta na área 2614, subárea 2614-30 na Classificação Brasileira de Ocupações (Portal do Trabalho e Emprego). É uma conquista histórica para os audiodescriptores brasileiros. Disponível em <<http://www.mteco.gov.br/cbosite/pages/pesquisas/BuscaPorTituloResultado.jsf>>

uma proposta de parâmetros descritivos para orientar e instrumentalizar audiodescritores. A principal pergunta formulada na etapa de engajamento ao grupo precursor foi: “Que contribuição poderíamos acrescentar se nos juntássemos a esse grupo?”. Em seguida, questionamos: “De que modo a tradução audiovisual e as teorias da semiótica social social-multimodalidade poderiam contribuir com a elaboração de parâmetros descritivos de obras de arte bidimensionais (pinturas) para instrumentalizar audiodescritores?”. Acreditamos ter obtido essas respostas mediante a proposição dos parâmetros descritivos para pinturas artísticas, tal e como foi proposto do Procad/Capes 008/2007.

As pesquisas acadêmicas têm privilegiado os estudos sobre ADs das imagens dinâmicas ou em movimento como filmes, desenhos animados, óperas e peças teatrais, deixando as ADs de imagens estáticas, sobretudo as que se referem às artes bidimensionais, carentes de mais reflexões, mormente daquelas que visem a auxiliar o audiodescritor. Este primeiro estudo apresentou a crítica e as possibilidades analíticas da imagem artística, ao amparo da interface entre TAV acessível e semiótica social multimodal; demonstrou, também, a utilidade de ferramentas descritivas que empoderam, inclusive, o audiodescritor.

Para finalizar, no âmbito das crenças pessoais, este trabalho reforçou nossa convicção de que não existe linguagem neutra em AD e que certas avaliações, do ponto de vista do audiodescritor, podem ser consideradas intrusivas; porém, essa intrusividade pode ser considerada positiva, à medida que contribui para acrescentar fruição estética aos valores artísticos. Nesse sentido, entendemos que mais importante do que aprender a descrever aquilo que *vemos*, é essencial aprender a descrever aquilo que *percebemos*, pois, se é imemorial a tradução de imagens em palavras, a tradução com a finalidade de *empoderamento* de pessoas com deficiência visual constitui atividade recente, a impor empenho coletivo e permanente, para a conquista de uma sociedade mais justa, igualitária e inclusiva.

REFERÊNCIAS

ADERALDO, M. F. Arte visual, multimodalidade e acessibilidade: Uma proposta de audiodescrição. In: ARAÚJO, A. D. (Org.) **Linguagem em Foco**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Uece. Vol. 3, n. 5, p. 97-113, 2011.

AGUIAR, J. G. **Lampião – o invencível** – duas vidas, duas mortes – o outro lado da moeda. 2ª ed. Brasília: Thesaurus, 2012.

ALBERTI, L. B. **Da pintura**. Tr. Antonio da Silveira Mendonça. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

ALLEN, H. et al. **Museums, Galleries and Heritage Sites: Improving Access for Blind and Partially Sighted People**. Inglaterra: Royal National Institute of Blind People – RNIB, 2003.

ALVES, Ruben. **Concerto para corpo e alma**. Campinas: Papirus, 2003.

ALVES, S; TELES, V. C; PEREIRA, T. Proposta para um modelo brasileiro de audiodescrição para deficientes visuais. **Tradução & Comunicação**, n. 22, p. 9-29, 2011.

ANDRADE, C. D. de. **A paixão medida**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

APROPRIAÇÃO. In: **Enciclopédia Itaú Cultural**: Artes visuais: termos e conceitos. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_exto&cd_verbete=3182&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=8>. Acessado em: 10 dez. 2013.

ARAÚJO, V. L. S.; ADERLDO, M. F. **Novos rumos da audiodescrição no Brasil**. Curitiba: CRV, 2013.

ARNHEIM, R. **Arte e percepção visual**. São Paulo: Cengage Learning, 2011.

AUDIO DESCRIPTION COALITION. **Diretrizes para a Áudio-descrição e Código de Conduta Profissional para Áudio-descritores 2007-2008**. Tradução de VIEIRA, P. Revista Brasileira de Tradução Visual. v. 4, ed. 4. Disponível em: <<http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/54>> Acessado em 04 dez. 2013.

AUMONT, J. **A imagem**. Campinas: Papirus, 2004.

AXEL, E. S. et al. **AEB's Guidelines for Verbal Description Adapted from Making Visual Art Accessible to People Who Are Blind and Visually Impaired, Art Education for the Blind**, 1996. Disponível em: < <http://www.artbeyondsight.org/handbook/acs-guidelines.shtml>> Acesso em 04 abr. 2013.

AXEL, E. S., LEVENT, N. S. **Art Beyond Sight: A Resource Guide to Art, Creativity and Visual Impairment**. New York: AFB Press, 2003.

BARBOSA, A. M.; CUNHA, F. P. da. **A abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais**. São Paulo: Cortez, 2010.

BARTHOLAMEI JR., VASCONCELLOS, M. L. **Estudos da tradução I**. Florianópolis: Centro de Comunicação e Expressão/UFSC, 2008.

BARTOLOMÉ, A. I. H.; CABRERA, G. M. New Trends in Audiovisual Translation: the Latest Challenging Modes. In: **Miscelanea: a Journal of English and American Studies**. v. 31 (2005): p. 89-104. Disponível em: <http://www.miscelaneajournal.net/archive/index.php?option=com_content&task=view&id=32&Itemid=48#art5> Acessado em: 09 mar. 2013.

BENECKE, B. Audio Description. In: **Meta** 49 (1), 78-80 (2004). Disponível em: <<http://www.erudit.org/revue/meta/2004/v49/n1/009022ar.pdf>> Acessado em: 28 jul. 2010.

BENECKE, B. **What Audio Description May Do on Accessibility to Visual Impaired People for TV, Cinema or Internet**. Language Department: Bayerischer Rundfunk. Voice Project: European Commission. (2003). Disponível em: <http://voice.jrc.it/events/ev2003/eaccessibility/curricula/benecke_en.pdf> Acessado em: 04 ago. 2012.

BENJAMIN, HABERMAS, HORKHEIMER, ADORNO. **Textos escolhidos**. Trad. José Lino Grunnewald *et al.* São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção Os Pensadores).

BRASIL. MEC. **Parâmetros Curriculares Nacionais - Arte / Secretaria de Educação Fundamental**. 2ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

BRILL, A. O expressionismo na pintura. In: GUINSBURG, J. **O expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 389-448.

CITACIONISMO. In: **Enciclopédia Itaú Cultural**: Artes visuais: termos e conceitos. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3182> Acessado em 02 out. 2013.

COLERIDGE, S. T. **Biographia Literaria**. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm>> Acesso em 02 set. 2013.

COSTA, L. Normas técnicas da audiodescrição nos Estados Unidos e na Europa e seus desdobramentos no Brasil: interpretação em foco. **Revista Brasileira de Tradução Visual**, n. 13, vol. 13, 2012. Disponível em: <<http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/viewArticle/16>> Acesso em 04 abr. 2013.

COZENDY, S. G. **A audiodescrição como estratégia inclusiva em aulas de física**. Da pesquisadora Sabrina Gomes Cozendy. Pesquisa Posdoc em andamento. Disponível em: <<http://www.bv.fapesp.br/pt/pesquisa/?q=Tradu%C3%A7%C3%A3o+audiovisual&index>> Acessado em: 03 nov. 2013.

DE COSTER, K.; MÜHLEIS, V. Intersensorial Translation: Visual Art Made Up by Words. In: DÍAZ CINTAS, Jorge; ORERO, Pilar; REMAEL, Aline (Ed.). **Media for All: Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language**. Amsterdam: Rodopi, 2007. p. 189-199.

DELGADO, Francisco U; MEZCUA, Belén R. (Coord.). **Accesibilidad a los medios audiovisuales para personas con discapacidad – AMADIS’ 06**. Disponível em: <http://www.cedd.net/docs/ficheros/200706260001_24_0.pdf> Acesso em 08 out. 2013.

DÍAZ CINTAS, J. Subtitling: the Long Journey to Academic Acknowledgement. **Journal of Specialised Translation**, Issue 01, p. 50-68, 2004. Disponível em <<http://www.jostrans.org/issue01/issue01toc.htm>> Acesso em 04 out. 2013.

DÍAZ CINTAS, J. Audio Visual Translation Today. Question of Accessibility for All. **Translating Today**. v. 4, p. 3-5, 2005.

DÍAZ CINTAS, J. Traducción audiovisual y accesibilidad. In: **Traducción y accesibilidad: subtítulos para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual**. Frankfurt: Peter Lang GmbH, 2007.

DÍAZ CINTAS, J. Por una preparación de calidad en accesibilidad audiovisual. **Trans. Revista de Traductología** 11, p. 45-59, 2007a.

DÍAZ CINTAS, J. (Ed.). **New Trends in Audiovisual Translation**. Bristol: Multilingual Matters, 2009.

DÍAZ CINTAS, J.; MATAMALA, A.; NEVES, J. (Eds.) **New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility**. Media for All 2. Amsterdam/New York, NY, 2010.

DOMÍNGUEZ, A.; JIMÉNEZ HURTADO, C. (Ed.). **Accesibilidad a los medios audiovisuales para personas com discapacidad** – AMADIS’ 07. Disponível em: <http://www.cedd.net/docs/ficheros/200807080001_24_0.pdf> Acesso em 08 out. 2013.

DONDIS, D. A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DRUMMOND DE ANDRADE, C. A suposta existência. In: **Nova reunião**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983. p. 516.

EVEN-ZOHAR, I. The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. In: VENUTI, L. (Ed.) **The Translation Studies Reader**. London, USA, Canada: Routledge, 2000. p. 192-197.

EVERAERT-DESMEDT, N. Acercamiento semiótico a la obra de Magritte. In: ANDRADE, B. F. T. de. **Ver y leer a Magritte**. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000. p. 91-105.

FERREIRA, A. B. de H. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 2ª ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. (38ª impressão).

FRANCO, E. P. C. Legenda e áudio-descrição na televisão garantem acessibilidade a deficientes. **Revista Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 58, n. 1, p. 12-13, jan/mar 2006b. Disponível em: <<http://cienciaecultura.bvs.br/>>. Acesso em 04 jul. 2013.

FRANCO, E. P. C. Confronting Amateur and Academic Audiodescription Practices: a Case Study. In: **Audio Description for Visually Impaired People**. Guildford. Towards an Interdisciplinary Research Agenda, 2007. Disponível em: <<http://www.ias.surrey.ac.uk/reports/AUDIO-report.html>> Acessado em: 12 set. 2013.

FRANCO, E. P. C.; ARAÚJO, V. L. S. Investigating Accessibility for the Deaf and Blind in a Developing Country: the Brazilian Context. In: **Media for All: International Conference on Audiovisual Translation**. Barcelona, 2005. Disponível em: <<http://www.fti.uab.es/transmedia/7-06-05.htm>>. Acessado em: 10 ago. 2013.

FRANCO, E. P. C.; SILVA, M. C. C. C. Audiodescrição: breve passeio histórico. In: MOTTA, L. M. V. M.; ROMEU FILHO, P. (Org.). **Audiodescrição: transformando imagens**

em palavras. São Paulo: Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010. p. 19-36.

FRANCO, E.; ARAÚJO, V. S. Questões terminológico-conceituais no campo da tradução audiovisual. **Tradução em Revista**, n. 11, p. 1-23, 2011/2. Disponível em: <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/trad_em_revista.php?strSecao=input0> Acessado em: 13 ago. 2013.

FUERTES, J.; MARTÍNEZ, L. Media Accessibility Standards in Spain. **Translation Watch Quarterly**, Melbourne, v. 3, n. 2, p. 61-77, June 2007. Disponível em: <<http://www.translocutions.com/tsi/twq/>>. Acessado em: 06 set. 2013.

GAMBIER, Y. Screen Transadaption: Perception and Reception. **The Translator**, Manchester: St. Jerome, Special Edition on Screen Translation, v. 9, n. 2, p. 171-189, 2003. Disponível em: <<http://www.stjerome.co.uk/periodicals/journal.php?j=72&v=135&i=139>> Acessado em: 27 jul. 2010.

GAMBIER, Y. La traduction audiovisuelle: un genre en expansion. **Meta journal des traducteurs/Meta: Translator's Journal**, v. 49, n. 1, p. 1-11, 2004. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/009015ar>> Acessado em: 27 jul. 2010.

GAMBIER, Y. Multimodality and Audiovisual Translation. **MuTra 2006: Audiovisual Translation Scenarios: Conference Proceedings**, 1-8. EU High Level Conference Series, 2007. Disponível em: <http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Gambier_Yves.pdf> Acessado em: 29 mar. 2010.

GESTALT. In: **Enciclopédia Itaú Cultural: Artes visuais: termos e conceitos**. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=9443> Acessado em 02 out. 2013.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2002.

GULLAR, F. **Argumentação contra a morte da arte**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

HALLIDAY, M. A. K. **Explorations in the Function of Language**. London: Edward Arnold, 1973.

HALLIDAY, M. A. K. **El lenguaje como semiótica social: la interpretación social del lenguaje y del significado**. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

HALLIDAY, M. A. K. **Language as Social Semiotic: the Social Interpretation of Language and Meaning**. London, Baltimore: Edward Arnold e University Park Press, 1978.

HOFINGER, A.; VENTOLA, E. Multimodality in Operation: Language and Picture in a Museum. In: VENTOLA, E. *et al.* **Perspectives on Multimodality**. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 2004. p. 193-209.

HOLLAND, A. Audio Description in the Theatre and the Visual Arts: Images into Words. In: DÍAZ CINTAS, J.; ANDERMAN, G. **Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen**. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 2009. p. 170-185.

HOLMES, J. The Name and Nature of Translation Studies. In: VENUTI, L. (Ed). **The Translation Studies Reader**. London, New York: Routledge, 2000. p. 172-185.

HUTCHEON, L. **A Theory of Parody**. Cambridge: University Printing House, 1985.

IAVELBERG, R. **Para gostar de aprender arte: sala de aula e formação de professores**. Porto Alegre: Artmed, 2003.

IEDEMA, R. Multimodality, Resemiotization: Extending the Analysis of Discourse as Multi-Semiotic Practice. **Visual Communication**. v. 2, n. 1, p. 29-5, February 2003. Disponível em: <<http://vcj.sagepub.com/content/2/1/29.abstract>> Acessado em 08 jul. 2013.

JAKOBSON, R. On Linguistic Aspects of Translation. In: VENUTI, Lawrence (Ed.). **The Translation Studies Reader**. London, USA, Canada: Routledge, 2000. p. 113-118.

JIMÉNEZ HURTADO, C. (Coord). Proyecto Tracce “i+d+i TRACCE – **Traducción y accesibilidad: evaluación y gestión de los recursos de accesibilidad para discapacitados a través de la traducción audiovisual: audiodescripción para ciegos**. 2007. Disponível em: <http://www.ugr.es/~dpto_ti/invest_files/TRACCE/TRACCE.htm> Acessado em: 08 out. 2013.

JIMÉNEZ HURTADO, C.; SEIBEL, C. Traducción accesible: narratología y semántica de la audiodescripción. In: IV CONGRESO EL ESPAÑOL, LENGUA DE TRADUCCIÓN, COOPERACIÓN Y DIÁLOGO. **Actas...** p. 451-468. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/lengua/esletra/pdf/04/048_jimenez-seibel.pdf> Acessado em: 10 dez. 2012.

JOLY, M. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papirus, 1996.

KEEFER, D. Review of Michael O'Toole's The Language of Displayed Art. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 54, n. 3, 1996.

KRESS, G. **Literacy in the New Media Age**. London: Routledge, 2003.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. **Reading Images: the Grammar of Visual Design**. London/New York: Routledge, 1996.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. **Reading Images: the Grammar of the Visual Design**. London: Routledge, 2006.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. **Multimodal Discourse: the Modes and Media Contemporary Communication**. London: Arnold, 2001.

KURY, M. G. **Dicionário de mitologia grega e romana**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LEMKE, J. Travels in Hypermodality. **Visual Communication**, v. 1, n. 3, p. 299-325, October 2002.

LEMKE, J. Intertextuality and Text Semantics. In: FREIS, P. H., GREGORY, M. (Ed.). **Discourse in Society: Systemic Functional Perspectives: Meaning and Choice in Language: Studies for Michael Halliday**. Vol. L. Norwood, New Jersey: Ablex, 1995. p. 85-114.

LÓPEZ, A. P. The Benefits of Audio Description for Blind Children. In: DÍAZ CINTAS, J.; MATAMALA, A.; NEVES, J. (Ed.). **New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility**. Media for All2. Amsterdam/New York, NY, 2010.

MACHADO, I.P.R. Arte, cultura e deficiência visual: **Audiodescritor em foco – entrevista com Bell Machado**. Disponível em: <<http://arteficienciavisual.blogspot.com.br/2013/04/audiodescritor-em-foco-entrevista-com.html>> acessado 07 jan. 2013> Acessado em: 10 dez. 2013.

MACHADO, I. P. R. A parte invisível do olhar. In: RODRIGUES, U. A. *et al.* **Educação e cultura audiovisual: ressonâncias**. São Paulo: Moderna, 2012. v. 1.

MAGALHÃES, C.; ARAÚJO, V. L. S. Metodologia para elaboração de audiodescrições para museus baseada na semiótica social e multimodalidade. **Revista de la Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso**, v. 11, n. 1, p. 31-55, 2012.

MARTIN, J. R.; WHITE, P. R. R. **The Language of Evaluation**: Appraisal in English. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2005.

MAYER, F.; GUIMARÃES, S. L. **Diagnóstico de comunicação para a mobilização social**: promover autonomia por meio da audiodescrição. Belo Horizonte: Proex/UFMG, 2011.

MENG, A. P. Making History in Front Colony to Nation: a Multimodal Analysis of a Museum Exhibition in Singapore. In: O'HALLORAN, K. (Ed.). **Multimodal Discourse Analysis**: Systemic-Functional Perspectives. London: Continuum, 2004. p. 28-54.

MOTTA, L. M. V. M.; ROMEU FILHO, P. (Org.). **Audiodescrição**: transformando imagens em palavras. São Paulo: Secretaria de Estado dos Direitos da Pessoa com Deficiência, 2010.

MUNDAY, J. Translation Studies. In: GAMBIER, Y.; DOORSLARE, L. Van. (Ed.). **Handbook of Translation Studies**. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 2010. p. 419-428.

NEVES, J. Multi-Sensory Approaches to (Audio) Describing the Visual Arts. In: AGOST, R.; DI GIOVANNI, E; ORERO, P. (Ed.). **Multidisciplinarity in Audiovisual Translation** MonTi, 4, p. 277-293, 2012.

O'TOOLE, M. A Functional Semiotics for the Visual Arts. **Australian Art Education**, v. 15, n. 2. p. 37-49, 1991.

O'TOOLE, M. **The Language of Displayed Art**. Rutherford, Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 1994.

O'TOOLE, M. **The Language of Displayed Art**. 2^a ed. New York: Routledge, 2011.

O'TOOLE, M. A Systemic Functions of Art. In: PETER, H. F.; GREGORY, M. **Discourse in Society**: Systemic Function Perspectives: Meaning and Choice in Language: Studies for Michael Halliday. Westport: Ablex Publ, 1995. p. 159-180.

O'TOOLE, M. Opera Ludentes: the Sydney Opera House at Work and Play. In: O'HALLORAN, K. L. (Ed.). **Multimodal Discourse Analysis**: Systemic Functional Perspectives. London: Continuum, 2004. p. 11-27.

O'TOOLE, M. **Pushing Out the Boundaries: Designing a Systemic-Functional Model for Non-European Visual Arts**. Linguistic and Human Sciences. Inglaterra: Equinox Publishing, 2005. v. 1, p. 83-97.

O'TOOLE, M. Thinking with Your Own Eyes: Magritte and the Logical Metafunction. In: NØRGAARD, N. **Systemic Functional Linguistics in Use**. Odense Working Papers in Language and Communication. v. 29, p. 63-84, 2008.

OLIVEIRA, A. C. As semioses pictóricas. **Face Revista de Semiótica e Comunicação**, v. 4, n. 2, p. 104-145, 1995.

OLIVEIRA JR., J. N. **Ouvindo imagens**: a audiodescrição de obras de Aldemir Martins. 2011. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza. Disponível em: <<http://www.uece.br/posla/dmdocuments/JuarezNunesdeOliveiraJ%C3%BAAnior>> Acessado em: 04 abr. 2012.

ORERO, P. La inclusión de la accesibilidad em comunicación audiovisual dentro de los estudios de traducción audiovisual. **Quaderns**. Revista de traducción, v. 12, p. 173-185, 2005. Disponível em: <<http://ddd.uab.cat/search?cc=quaderns&f=issue&p=11385790n12&rg=100&sf=fpage&so=a&ln=en>> Acessado em: 10 ago. 2013.

OSTROWER, F. **Atividade e processos de criação**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Excertos traduzidos por Bocage. São Paulo: Martin Claret, 2004.

PAGANO, A. *et al.* **Estudos da tradução no Brasil / Translation Studies in Brazil**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2001. (CD-ROM).

PAGANO, A.; VASCONCELLOS, M. L. **Estudos da tradução no Brasil**: reflexões sobre teses e dissertações elaboradas por pesquisadores brasileiros nas décadas de 1980 e 1990. São Paulo: Delta, v. 19, n. spe, p. 1-25, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44502003000300003&lng=en&nrm=iso>. Acessado em: 31 out. 2011.

PANOFSKY, E. Sobre o problema da descrição e interpretação do conteúdo de obras das artes plásticas. In: LICHTENSTEIN, J. (Org.). **Descrição e interpretação**: a pintura. São Paulo: Ed. 34, 2005. v. 8, p. 83-109.

PEIXOTO, M. I. H. **Arte e grande público**: a distância a ser extinta. Campinas: Editores Associados, 2003.

PÉREZ-GONZÁLEZ, L. Audiovisual Translation. In: BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriela (Ed.). **The Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. London & New York: Routledge, 2009. p. 13-20.

PEDROSA, I. **O universo da cor**. Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 2004.

PIETY, P. J. **Audio Description, as Visual Assitive Discourse: an Investigation into Language Used to Provide the Visually Disabled Access to Information in Electronic Texts**. 2003. 117 f. Thesis (Master of Arts in Communication, Culture and Technology) – Faculty of the Graduate School of Arts and Sciences of Georgetown University, Washington, 2003. Disponível em: <<http://cct.georgetown.edu/research/thesisdatabase/PhilPiety.pdf>>. Acessado em: 12 jun. 2011.

PIETY, P. J. The Language System of Audio Description: An Investigation as a Discursive Process. **Journal of Visual Impairment & Blindness**, v. 98, n. 8, ago. 2004. Disponível em: <<http://www.eric.ed.gov/PDFS/EJ683817.pdf>>. Acessado em: 05 maio 2011.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

POSADAS, G. P. Audiodescription as a Complex Translation Process: a Protocol. In: DÍAZ CINTAS, J.; MATAMALA, A.; NEVES, J. (Ed.). **New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility**. Media for All 2: Amsterdam/New York, NY, 2010.

PRAXEDES FILHO, P. H.; MAGALHÃES, C. M. A neutralidade em audiodescrições de pinturas: resultados preliminares de uma descrição via teoria da avaliatividade. In: ARAÚJO, V. L. S.; ADERALDO, M. F. **Os novos rumos da pesquisa em audiodescrição no Brasil**. Curitiba: CRV, 2013.

RAVELLI, L. **Museum Texts: Communication Frameworks**. New York: Routledge, 2006.

REVISTA BRASILEIRA DE TRADUÇÃO VISUAL (RBTV). Disponível <<http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/issue/archive>>

ROBINSON, F. M. The Wizard Properties of Poe and Magritte – Similarities in the Works of Poe, Edgar Allan and Magritte, Rene. **Word & Image**, v. 3, ed. 2, p. 156-161. London: Taylor e Francis Ltd, s.d.

ROSE, M. **Pictorial Irony, Parody and Pastiche**. Bielefeld: AisthesisVerlag, 2011.

RUDIO, F. V. **Introdução ao projeto de pesquisa científica**. 31ª ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

SARAMAGO, J. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHLEIERMACHER, F. D. E. Dos diferentes métodos de traduzir. **ScientiaTraductionis**. Tradução de Mari Furlan. Florianópolis, n. 9, p. 3-70, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2011n9p3/18329>> Acessado em: 04 dez. 2013.

SILVA, F. Contribuições da áudio-descrição no ensino de Artes. **Revista Brasileira de Tradução Visual**, v. 3, n. 3, 2010. Disponível em: <<http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/41/45>> Acessado em 05 fev. 2011.

SILVA, F. O surrealismo e a construção de imagens: contribuições da áudio-descrição para os alunos com deficiência visual. **Revista Brasileira de Tradução Visual**, v. 6, n. 6, 2011. Disponível em: <<http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/84/132>>. Acessado em: 04 abr. 2012.

SNYDER, J. Audio Description: an Aid to Literacy. **Revista Brasileira de Tradução Visual**, v. 6, n. 6, 2011. Disponível em: <<http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/80/125>> Acessado em 04 dez. 2011.

TAYLOR, C. (Coord). **Report on User Needs Assessment – ADLAB Project**. 2012. Disponível em: < www.adlabproject.eu/Docs/WP1%20Report%20DEF>Acessado em: 04 set. 2013.

TOURY, G. Translation as Facts of a ‘Traget’ Culture: an Assumption and Its Metodological Implications. In: TOURY, G. **Descriptive Translation Studies and Beyond**. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publ. Co, 1995. p. 23-39.

VAN LEEUWEN, T. **Speech, Music, Sound**. London: Macmillan, 1999.

VASARI, G. **Vidas dos artistas**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

VASCONCELLOS, M. L. Tradução e interpretação de língua de sinais (TILS) na pós-graduação: a afiliação ao campo disciplinar. In: **Estudos da Tradução**, v. 2, n. 26, p. 119-

143, 2010. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/issue/view/1508>>
Acessado em: 04 jul. 2013.

VENEROSO, M. C. F. A letra como imagem, a imagem da letra: as metáforas gráficas de Paul Klee. In: VIII ENIL – ENCONTRO NACIONAL DE INTERAÇÃO EM LINGUAGEM VERBAL E NÃO-VERBAL. v. 8, 2007, São Paulo. **Anais...** São Paulo, 2007, p. 1-10.

VIEIRA, P. União em prol da áudio-descrição: diretrizes para áudio-descrição e código de conduta profissional para áudio-descritores. **Revista Brasileira de Tradução Visual**. Disponível em:
<<http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/54/76>> Acessado em 10 abr. 2010.

WILLIAMS, J.; CHESTERMAN, A. **The Map**: a Beginner's Guide to Doing Research. Manchester: St. Jerome, 2002.

WIND, E. **Pagan Mysteries of the Renaissance**. London: Penguin, 1967.

ANEXOS

Anexo 1: Modelo de Halliday (1973)

rank \ function	IDEATIONAL		INTERPERSONAL	TEXTUAL
	Experiential	Logical		
CLAUSE	TRANSITIVITY types of process participants and circumstances (identity clauses) (things, facts & reports)	condition addition report POLARITY	MOOD types of speech function modality (the WH-function)	THEME types of message (identity as text relation) (identification, predication, reference, substitution)
Verbal GROUP	TENSE (verb classes)	catenation secondary tense	PERSON (‘marked’ options)	VOICE (‘contrastive’ options)
Nominal GROUP	MODIFICATION epithet function enumeration (noun classes) (adjective classes)	classification sub- modification	ATTITUDE attitudinal modifiers intensifiers	DEIXIS determiners ‘phoric’ elements (qualifiers) (definite article)
Adverbial (incl. prepositional) GROUP	‘MINOR PROCESSES’ prepositional relations (classes of circumstantial adjunct)	narrowing sub- modification	COMMENT (classes of comment adjunct)	CONJUNCTION (classes of discourse adjunct)
WORD (incl. lexical item)	LEXICAL ‘CONTENT’ (taxonomic organization of vocabulary)	compounding deviation	LEXICAL ‘REGISTER’ (expressive words) (stylistic organization of vocabulary)	COLLOCATION (collocational organization of vocabulary)
INFORMATION UNIT			TONE intonation systems	INFORMATION distribution and focus

HYPOTACTIC COMPLEXES OF CLAUSE, GROUP & WORD

PARATACTIC COMPLEXES (all ranks)
co-ordination
apposition

COHESION (‘above the sentence’: non-structural relations)
reference; substitution and ellipsis; conjunction; lexical cohesion

Functions and systems in language (Source: M.A.K. Halliday, *Explorations in the Functions of Language*, London, Edward Arnold, 1973, p. 141)

Fonte: Halliday (1973 *apud* O’TOOLE, 2011, p. 102).

Anexo 2: Modelo de Halliday (1973) traduzido

Função	IDEACIONAL		INTERPESSOAL	TEXTUAL	
Ordem	EXPERIENCIAL	LÓGICA			
ORAÇÃO	TRANSITIVIDADE: tipos de processos participantes e circunstâncias (orações identificativas e) (coisas, fatos & relatos)	condição adição relato POLARIDADE	MODO tipos de função discursiva modalidade (a função QU)	TEMA tipos de mensagens (identidade como relação textual) (identificação, predicação, referência, substituição)	COESÃO (acima da sentença: relações não estruturais) referência, substituição e elipse; conjunção; coesão lexical.
GRUPO verbal	TEMPO (classes de verbo)	concatenação tempo secundário	PESSOA (‘opção ‘marcada’)	VOZ (opiniões ‘contrastivas’)	
GRUPO nominal	MODIFICAÇÃO função de epíteto enumeração (classes de substantivo) (classes de adjetivo)	classificação submodificação	ATTITUDE modificadores atitudinais intensificadores	DEIXIS Elementos “fóricos” determinantes (Qualificadores) (artigos definidos)	
GRUPO Adverbial (incluindo preposicional)	‘PROCESSOS MENORES’ relações preposicionais (classes de adjuntos circunstanciais)	estreitamento da submodificação	COMENTÁRIO (classes de adjuntos de comentários)	CONJUNÇÃO (classes de adjuntos discursivos)	
PALAVRA (incluindo item lexical)	‘CONTEÚDO’ LEXICAL (organização taxonômica do vocabulário)	Desvio formativo	‘REGISTRO’ LEXICAL (palavras expressivas) (organização estilística do vocabulário)	COLOCAÇÃO (organização colocacional do vocabulário)	
INFORMAÇÃO UNIDADE			TOM sistemas de entonação	INFORMAÇÃO distribuição e foco	

Fonte: Halliday (1973 *apud* O'TOOLE, 2011, p. 102).

Anexo 3: Modelo de O'Toole ([1994] 2011)

FUNCTION UNIT	REPRESENTATIONAL	MODAL	COMPOSITIONAL
WORK	Narrative themes Scenes Portrayals Interplay of episodes	Rhythm Modality Gaze Framing Light Perspective	<u>Gestalt:</u> Proportion Frame Geometry Horizontals Line Verticals Rhythm Diagonals Colour
EPISODE	Actions, Events Agents - patients - goals Focal /side sequence Interplay of actions	Relative Prominence Scale Centrality Interplay of Modalities	Relative position in work Alignment } Interplay } of forms Coherence }
FIGURE	Character Object Act/Stance/Gesture Clothing components	Gaze Contrast: Scale Stance Line Characterization Light Colour	Relative Position in episode Parallelism/ Opposition Subframing
MEMBER	Parts of body/Object Natural Form	Stylization	Cohesion: Reference (Parallel/Contrast/ Rhythm)

Fonte: O'Toole (1994, p. 24; 2011, p. 24).

Anexo 4: Modelo de O'Toole (1995)

FUNCTION UNITS	REPRESENTATIONAL	MODAL	COMPOSITIONAL
SCHOOL/GENRE	Typical themes	Orientation to Reality and Style eg: Baroque – Impressionism – Expressionism – Constructivism – Surrealism – Cubism Op Art – Pop Art – Installation & Performance	
PICTURE	Action, Events Agentes, Patients, Goals Scenes, Settings, Features Portrayals, Sitters	Focus: Perspective Clarity Weight Light Colour Scale Volume Modality: Fantasy Irony Authenticity Symbolism Omission Intertextuality Gaze: 'Eyework' 'Paths' 'Rhythms' Intermediaries	Gestalt: Framing Horizontals Verticals Diagonals Proportion "Theme" Line Rythm Geometric Forms Colour Cohesion
EPISODE	Groups and Sub-actions, Scenes Portrayals Side-sequences Interplay of Actions	Scale to Whole Centrality to Whole Relative Prominence Interplay of Modalities	Relative Position in Gestalt, and to each other Alignment Coherence Interplay of Forms
FIGURE	Character Act Stance Gesture Object Position	Characterization Position to Viewer Gaze Gesture Contrasts & Conflict: Colour Scale Light Line	Relative Position in Gestalt, in Episode and to each other Parallelism and Opposition Subframing
MEMBER	Basic Physical Forms: Parts of body Objects Natural Forms Components	Stylization Attenuation Chiaroscuro Synecdoche Irony	Cohesion: Reference Paralelism Contrast Rythm
		ILLUMINATION MATERIAL QUALITIES	