

## AUDIODESCRIÇÃO, DIALOGISMO E EXOTOPIA NO TEATRO

Andressa Dias KOEHLER\*  
Gerda Margit Schütz FOERSTE\*\*

- **RESUMO:** Este estudo analisa como a audiodescrição - modalidade de tradução intersemiótica - e a visita sensorial podem se constituir em arcabouço para acessibilizar a arte teatral a espectadores com deficiência visual. A pesquisa, de caráter qualitativo e construída sob os pressupostos da pesquisa-ação (MONCEAU, 2005), relata as etapas de uma experiência vivenciada no estado do Espírito Santo para possibilitar a esse público a fruição estética de um espetáculo teatral por meio dos sentidos remanescentes (KOEHLER, 2017). Desenvolve discussões sobre acessibilidade cultural (SARRAF, 2018), dialogismo e exotopia (BAKHTIN, 1997, 2002), e ancora o entendimento sobre a percepção da pessoa cega a partir de análises da doutora em Comunicação e Semiótica Joana Belarmino (2009). Conclui que o processo de planejar e executar a audiodescrição e a visita sensorial em um evento artístico ao vivo demanda rigor metodológico, exotópico e dialógico, com atitudes responsivas e multilaterais, em detrimento do improvisado e do fazer solitário. E que o perceber o mundo, para pessoas com deficiência visual, propõe exercícios permanentes que envolvem o corpo, o espaço e os acontecimentos, consistindo em uma atividade estética.
- **PALAVRAS-CHAVE:** audiodescrição; acessibilidade cultural; dialogismo; exotopia; arte.

### Introdução

“O que percebemos quando não vemos”? A pergunta que intitula o artigo da professora e doutora em Comunicação em Semiótica, Joana Belarmino (BELARMINO, 2009), em resposta ao tema da deficiência visual tratado no Colóquio “Ver e Não Ver”, provém, como a autora esclarece, do seu nicho particular como pessoa cega.

O texto de Belarmino (2009, p. 180) inova pelas concepções que ela própria desenvolve sobre os termos “mistério”, “intervalo” e “zona de sombra”. Segundo a professora, essas expressões a “conduzem ao lugar da emoção, da afetividade, da poética e da estética, da memória e das recordações”, completando que “o que mais nos

---

\* Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Vitória – ES - Brasil. [addressdk@gmail.com](mailto:addressdk@gmail.com). ORCID: 0000-0003-4934-777X.

\*\* Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Vitória – ES - Brasil. [gerda\\_foerste@yahoo.com.br](mailto:gerda_foerste@yahoo.com.br). ORCID: 0000-0002-6040-5435.

impressiona, o que mais nos fascina, o que mais nos instiga, são as coisas, os fenômenos, tudo aquilo que não podemos ver” (BELARMINO, 2009, p. 181). Belarmino segue explicando que:

Curiosamente, o desvelamento do mundo parece nos desafiar com o mistério, com o intervalo entre o conhecido e o não conhecido, uma zona de sombra onde fica sempre um resíduo a ser comunicado, interpretado, explicado. Uma zona de “não vidência” que anima e impulsiona a nossa experiência de conhecer, compreender, interpretar, tocar (BELARMINO, 2009, p. 181).

E é nesse percurso argumentativo que a semioticista aborda a forma de perceber da pessoa cega, teorizando que a cultura, diferente do senso comum e da própria ciência, pensou a cegueira “como um mistério, uma zona de sombra, um hiato, um intervalo, uma situação de incomunicação” (BELARMINO, 2009, p. 181). Na contramão, para ela:

A ciência cuidou de estabelecer teorias que desapropriavam o sujeito cingido pela condição da cegueira de qualidades como a imaginação, a formulação de imagens, uma percepção adequada de mundo. A ciência, a arte, a religião, ao longo das nossas tradições culturais, mergulharam este sujeito cingido pela condição da cegueira em uma permanente “noite de trevas”, em um lugar de sombra, de silêncio e de mistério (BELARMINO, 2009, p. 191).

Conforme Belarmino, a cegueira de nascença “depende crucialmente daquilo que a semiótica chama de ‘sistemas de corporificação de coisas em texto’” (BELARMINO, 2009, p. 184), elucidando que esses sistemas, para ela, são a literatura, a arte e a comunicação.

Feito esse prelúdio, propomos nas linhas a seguir a análise de uma experiência de fruição estética no espaço/tempo do teatro para a qual foram pensados mecanismos linguísticos de traduções intersemióticas, por meio da audiodescrição (AD), e sensoriais, pela via dos sentidos remanescentes, com o objetivo de levar um grupo de quarenta pessoas com deficiência visual a assistir a uma peça teatral e a efetuarem atos responsivos a partir de suas próprias orientações emotivo-volitivas materiais (BAKHTIN, 1997).

Segundo Schütz-Foerste (2004, p.15), a leitura de imagens pressupõe um processo de aprendizagem e “a alfabetização estético-visual do cidadão se coloca, hoje, como uma necessidade”, pois “o homem contemporâneo é desafiado a ler mensagens visuais num mundo predominantemente perpassado pela mídia e pelas imagens”. No caso do teatro, essa leitura de imagens envolve o mergulho no hibridismo de linguagens cênicas na composição visual da obra. Sendo esse um processo que envolve aprendizagem, pode ser também considerado educativo. Conforme Brandão (2007), em seu livro *O que é Educação*, é preciso corrigir a visão estreita de que a educação se confunde com a

escolarização e se encontra só no que é “formal”, “oficial”, “programado”, “técnico”, “tecnocrático”. Ela precisa ser, antes de tudo, “uma aventura humana” (BRANDÃO, 2007, p. 100).

Assim, os parágrafos a seguir apresentam o percurso metodológico da pesquisa, o aporte teórico e a análise dos resultados da experiência de acessibilizar uma peça teatral a pessoas com deficiência visual, explorando enquanto possibilidades a audiodescrição e a visita sensorial.

## **O contexto da pesquisa e o caminho metodológico**

Este estudo foi materializado a partir dos pressupostos da pesquisa qualitativa de abordagem exploratória e também inspirado em preceitos da pesquisa-ação. Conforme Monceau (2005, p. 469), a pesquisa ação:

[...] se constitui e se põe em movimento o dispositivo de trabalho por meio do qual colaboram o(s) pesquisador(es) e os demais que, conforme o caso e o quadro teórico, chamamos de práticos, parceiros, atores sujeitos [...]. De parte da pesquisa-ação, a colaboração se coloca de saída em torno de um problema para cujo ‘tratamento’ se convoca um pesquisador interessado. O fim comum é a produção de conhecimentos novos e [...] instrumentos úteis para os práticos.

Nesse sentido, as pesquisadoras deste estudo não atuaram apenas na fase exploratória de pesquisa, mas emergiram na situação problema e, em parceria com os sujeitos participantes (pessoas com deficiência visual), realizaram intervenções que produziram mudanças na realidade inicialmente identificada (neste caso, a ausência de experiência dos sujeitos em eventos culturais acessíveis). Ao longo e ao fim do processo, houve produção de conhecimentos, conforme os resultados relatados no presente texto.

Durante a pesquisa, houve diálogo com pessoas com deficiência visual; uma interlocução que, sob a óptica bakhtiniana (BAKHTIN, 1997), consiste no espaço em que se dá a troca entre os sujeitos que, com e pela linguagem, constroem saberes, problematizam crenças, desejos e constituem sujeitos. Por conseguinte, os discursos produzidos neste estudo são fruto da interação com outros enunciados, com vozes vinculadas a diferentes domínios discursivos, a perspectivas teóricas que se entrecruzam e produzem outros modos de tratar o conhecimento.

O processo de acessibilizar uma peça teatral ultrapassou o que se pretendia inicialmente, que consistia na produção e na narração de um roteiro de AD, uma vez que esse evento cultural impôs outras atitudes interlocutivas, problematizadoras e persuasivas, por envolver um público não habituado a frequentar o teatro por inacessibilidades de ordens diversas: comunicacional, atitudinal, financeira, geográfica, dentre outras. Por isso, foi preciso tensionar com essas pessoas questões culturais (como

a falta de hábito e de experiência com o gênero teatral), geográficas (essas pessoas viviam em diferentes municípios, como Vitória, Vila Velha, Serra, Cariacica, Colatina e Linhares e não dispunham de meio de transporte ou de companhias para se deslocarem com praticidade numa tarde de domingo) e religiosas (devido ao apelo sensual de algumas cenas do espetáculo divulgadas na internet, houve impasses religiosos quanto a assistir ou não à peça) para que elas se interessassem por participar do evento. Por fim, a curiosidade por assistir a um espetáculo de teatro divulgado como acessível, com audiodescrição transmitida por equipamentos de rádio, aguçou o interesse desse grupo e amenizou alguns receios preexistentes.

A sessão acessível da comédia dramática *Ensaio Geral*, encenada por atores e atrizes da Agrupação Teatral Amacaca e dirigida pelo uruguaio Hugo Rodas, ocorreu em no dia 24 de julho de 2016, no Centro Cultural Sesc Glória, em Vitória, ES. Compareceram à peça, aberta ao público em geral, 40 pessoas com deficiência visual, além dos demais espectadores. O espetáculo explorou as facetas do amor com musicalidade e monólogos que discursaram livremente a partir de textos adaptados de autores como Charles Chaplin, Carlos Drummond de Andrade, Hilda Hilst e Caio Fernando Abreu. Enquanto protagonizavam o amor, os atores utilizaram de teatro corporal para seduzir e encantar a plateia, com toques de erotismo e humor, durante os 60 minutos de duração.<sup>311</sup>

Ao término do espetáculo, os participantes voluntariamente concederam entrevistas e depoimentos, gravados e transcritos com consentimento, a fim de contribuir com este estudo.

## **Acessibilidade cultural, tradução e audiodescrição**

Versar sobre teatro pressupõe discorrer sobre cultura. Esta, em sentido amplo, precisa ser compreendida para além de questões conceituais, pois está em constante relação dialógica com realidades culturais preexistentes e com a materialidade histórica. Segundo Bakhtin (2002), em *Questões de literatura e de estética*, a cultura se situa nas fronteiras entre as comunidades semióticas e entre as esferas, no contato e nos processos do homem, nas mudanças sociais, em constante transformação, e reflete e refrata o homem a partir de atos de linguagem: assim, ela não possui limites, uma vez que incorpora também um território anterior.

É somente nessa sua sistematização concreta, ou seja, no relacionamento e na orientação direta para a unidade de cultura que o fenômeno deixa de ser um mero fato, simplesmente existente, adquire significação, sentido, transforma-se como que numa mônada que reflete tudo em si e que está refletida em tudo (BAKHTIN, 2002, p. 29).

---

<sup>1</sup> Disponível em: <https://www.gazetaonline.com.br/entretenimento/cultura/2016/07-ensaio-geral--tem-como-tema-principal-o-amor-1013959483.html>. Acesso em: 10 jul. 2019.

Nessa direção, o teatro, enquanto refletor e refrator do homem a partir dos seus atos de linguagem, consiste em um bem cultural imaterial e em um componente do patrimônio intelectual da humanidade ao qual todos deveriam ter acesso, o que nem sempre acontece entre pessoas com deficiência visual. Diante do apelo visual que essa arte institui sobre o espectador, são necessárias intervenções para que esse público acesse e usufrua de cenas, figurinos e cenários que constituem a obra.

Sarrafi, em diálogo com outros autores, conceitua o termo acessibilidade cultural como “um conjunto de adequações, medidas e atitudes que visam proporcionar bem estar, acolhimento e acesso à fruição cultural para pessoas com deficiência beneficiando públicos diversos” (LOURENÇO *et al.*, 2014, p. 93 *apud* SARRAF, 2018, p. 27).

Cabe ressaltar que, entre as metas previstas no Plano Nacional de Cultura, instituído em 2010, a meta 29 é a única voltada para a questão da acessibilidade. Segundo o texto, o Brasil deveria apresentar, até 2020: “100% de bibliotecas públicas, museus, cinemas, teatros, arquivos públicos e centros culturais atendendo aos requisitos legais de acessibilidade e desenvolvendo ações de promoção da fruição cultural por parte das pessoas com deficiência”.<sup>2</sup>

No que tange à inclusão de pessoas com deficiência visual, os editais tratam principalmente do recurso da audiodescrição (AD). Segundo Motta e Romeu Filho (2010, p. 7), a AD consiste em “uma atividade de mediação linguística, uma modalidade de tradução intersemiótica, que transforma o visual em verbal, abrindo possibilidades maiores de acesso à cultura e à informação, contribuindo para a inclusão cultural, social e escolar”.

No campo linguístico, a AD está inserida nos Estudos da Tradução partir dos fundamentos de Jakobson (1995), que defende a existência de três tipos de tradução: intralinguística ou reformulação (na qual texto de partida e texto de chegada estão na mesma língua, mas de forma diferente) da língua no meio escrito na mesma língua; interlinguística ou tradução propriamente dita (em que texto de partida e texto de chegada estão em línguas diferentes); intersemiótica ou transmutação (em que texto de partida e texto de chegada são representados por meios semióticos diferentes, um verbal e o outro não verbal, como ocorre nas adaptações de romances para o cinema). Sob esse entendimento, a AD é tradução audiovisual (TAV) do tipo intersemiótica, conforme defende Mascarenhas (2012, p.23):

[...] a partir de uma revisão da taxonomia proposta por Jakobson [...] para o conceito de tradução, incluindo a ela dimensões visuais e acústicas, verificamos que tanto a legendagem para surdos e ensurdecidos (LSE), quanto a audiodescrição (AD) podem ser consideradas práticas tradutórias. A primeira por sua natureza intralingual [...] – uma interpretação de códigos verbais orais por meio de códigos verbais escritos na mesma língua – ao passo que a segunda por sua essência

---

<sup>2</sup> Disponível em: <http://pnc.cultura.gov.br/category/metas/29/>. Acesso em: 25 set. 2019.

intersemiótica – no caso, uma interpretação de códigos visuais por meio de códigos verbais orais.

A respeito da AD no teatro, Motta esclarece que:

Em peças teatrais, espetáculos de dança, circo, óperas, shows, musicais e outros, a audiodescrição é sempre feita ao vivo, usando para isso os mesmos equipamentos de tradução simultânea, fones de ouvido e receptores. A informação sonora é transmitida pelos audiodescritores de dentro de uma cabine acústica, com um roteiro previamente preparado, estudo sobre o tema e terminologia, inserida preferencialmente entre as falas dos personagens ou pausas do espetáculo. Em filmes e outros produtos audiovisuais, a audiodescrição poderá ser gravada em estúdio, mixada e inserida na trilha original, respeitando as falas de personagens ou narradores, evitando a sobreposição (MOTTA, 2015, p. 3).

Convém esclarecer que o roteiro de audiodescrição produzido para o teatro é reconhecido, neste estudo, como enunciado concreto perpassado por influências extralinguísticas e cuja composição, estilo e projeto discursivo não se sustentam fora de suas esferas de produção, circulação e recepção. Sob esse entendimento, a leitura de imagem elaborada a partir de uma perspectiva dialógica deve inserir em sua análise o “[...] contexto que a motiva e as relações que se estabelece com os discursos socialmente movimentados naquele momento” (BRAIT; MELO, 2012, p. 75).

A tarefa do tradutor que atua com audiodescrição, todavia, não pode ser realizada solitariamente, sob o risco de que, ao elaborar um roteiro paralelo à obra, forje acabamentos indesejáveis aos heróis, à obra em si e à leitura que se faz desta. Fazendo uma analogia bakhtiniana às figuras do autor e do herói – audiodescritor (por intervir no roteiro original da obra ao criar um roteiro paralelo com descrição de imagens) e personagens da obra teatral (pertencentes ao roteiro original e ao roteiro audiodescrito), respectivamente - poderíamos problematizar a própria tarefa de acessibilizar a cultura pela AD. Em *Estética da Criação Verbal*, Bakhtin explica que:

Com efeito, o herói leva uma vida cognitiva e ética, seus atos se orientam no acontecimento ético aberto da vida ou no mundo pré-dado da cognição; o autor dirige o herói e sua orientação ético-cognitiva no mundo da existência que é por princípio acabado e que tira seu valor, sem levar em conta o sentido por-*vir* do acontecimento, da própria diversidade de sua atualidade concreta. Se eu mesmo sou um ser acabado e se o acontecimento é algo acabado, não posso nem viver nem agir: para viver, devo estar inacabado, aberto para mim mesmo — pelo menos no que constitui o essencial da minha vida —, devo ser para mim mesmo um valor ainda por-*vir*, devo não coincidir com a minha própria atualidade.

A consciência do herói, seu sentimento e seu desejo do mundo — sua orientação emotivo-volitiva material —, é cercada de todos os lados, presa como em um círculo, pela consciência que o autor tem do herói e do seu mundo cujo acabamento ela assegura; o discurso do herói sobre si mesmo é impregnado do discurso do autor sobre o herói; o interesse (éticocognitivo) que o acontecimento apresenta para a vida do herói é englobado pelo interesse que ele apresenta para a atividade artística do autor (BAKHTIN, 2002, p. 33).

E esse acabamento do herói, conforme o autor russo, pode provocar também sua passividade, “assim como a parte é passiva em relação ao todo que a engloba e lhe assegura o acabamento” (BAKHTIN, 2002, p. 34). Nesse sentido, o audiodescritor, pessoalizado em autor de um roteiro audiodescritivo, transita na linha tênue entre traduzir imagens (selecionadas por ele a partir de um conjunto) e interpretá-las, encerrando na obra audiodescrita um acabamento que pode ir de encontro à proposta de fruição estética a partir do desejo de mundo do herói em sua orientação emotivo-volitiva material. Assim, as escolhas tradutórias do audiodescritor, ao passo que acessibilizam em parte a obra a um público específico, também podem intervir na obra original de tal forma a induzir interpretações que inibam a beleza do inacabamento propiciado para além de um roteiro, mas a partir das diferentes linguagens cênicas.

Nesse viés, o roteiro de AD, constituído de múltiplas vozes, na perspectiva bakhtiniana, elege uma em especial para a sua construção, que neste caso provém da figura do consultor de audiodescrição. Felipe Leão Mianes e Baierle (2012) explicam que:

O consultor em AD é a pessoa com deficiência visual – cega ou com baixa visão – que necessariamente deve estar presente em qualquer equipe de produção de AD, atuando junto com os demais profissionais em todas as etapas de trabalho, desde a concepção do projeto até a realização do produto final.

Sobre a importância desse encontro de olhares, Bakhtin (1997) explica que os atos de contemplação do outro, decorrentes do que ele *denomina excedente de visão interna e externa do outro*, são atos propriamente estéticos. Ele completa que:

Devo identificar-me com o outro e ver o mundo através de seu sistema de valores, tal como ele o vê; devo colocar-me em seu lugar, e depois, de volta ao meu lugar, completar seu horizonte com tudo o que se descobre do lugar que ocupo, fora dele; devo emoldurá-lo, criar-lhe um ambiente que o acabe, mediante o excedente de minha visão, de meu saber, de meu desejo e de meu sentimento (BAKHTIN, 1997, p. 45).

Conforme o autor, o encontro com o que ele chama de *dor do outro* pode levar a um ato ético de “ajuda, reconforto e especulação cognitiva” (BAKHTIN, 1997, p. 46). Mas é justamente o retorno a nós mesmos, após essa identificação com o outro, que nos possibilita pensar os elementos recolhidos nos planos ético, cognitivo ou estético. Se não houver esse retorno, o encontro é destituído de sentido. Para o filósofo, a reação que o outro suscita não pode ser de dor, mas de “reconforto e de assistência” (BAKHTIN, 1997, p. 46). E então, “a atividade estética propriamente dita começa justamente quando estamos de volta a nós mesmos, quando estamos no nosso próprio lugar, fora da pessoa que sofre, quando damos forma e acabamento ao material recolhido mediante a nossa identificação com o outro [...]” (BAKHTIN, 1997, p. 46). Por conseguinte, a postura do outro passa a ter um “um valor puramente plástico, uma expressão que encarna e acaba a dor expressa, e num tom emotivo-volitivo que já não é o da dor; o céu azul que o emoldura tornou-se um componente pictural que traz solução à dor” (BAKHTIN, 1997, p. 46).

É, portanto, o consultor de AD, enquanto profissional e pessoa com deficiência visual, o outro indispensável à construção de roteiros audiodescritivos, uma vez que é desse encontro entre audiodescritor e pessoa com deficiência que o primeiro recolhe elementos para retornar a si mesmo, habitado pelo outro, e dar plasticidade e moldura ao roteiro. Em outras palavras, a própria construção de um texto de audiodescrição é uma atividade estética quando executada pela via do encontro com o outro, pelo ecoar e ouvir de outras vozes, o que Bakhtin trata como relação dialógica:

O crédito concedido à palavra do outro, a acolhida fervorosa dada à palavra sacra (de autoridade), a iniciação, a busca do sentido profundo, a concordância, com suas infinitas graduações e matizes (sem restrições de ordem lógica ou reticências de ordem puramente factual), a estratificação de um sentido que se sobrepõe a outro sentido, de uma voz que se sobrepõe a outra voz, o fortalecimento pela fusão (mas não a identificação), a compreensão que completa, que ultrapassa os limites da coisa compreendida, etc. Estas relações específicas não podem ser resumidas a uma relação puramente lógica, ou a uma relação puramente factual. É aqui que se encontram, em toda a sua integridade, posições, pessoas (a pessoa prescinde de revelação extensiva: pode manifestar-se por um único som, revelar-se por uma única palavra), justamente vozes (BAKHTIN, 1997, p. 350).

A construção do roteiro de audiodescrição, nesse viés, conclama a presença, o olhar e o discurso do outro: neste caso específico, um outro cujas experiências estéticas sejam conduzidas pela via de sentidos remanescentes à visão biológica. E essa atividade de linguagem, enquanto construção socioideológica de sujeitos em interação, habita nos limites entre o discurso do eu e o discurso de outro. Sobre isso, aduz Bakhtin que:

A palavra da língua é uma palavra semi-alheia. Ela só se torna própria quando o falante a povoa com a sua intenção, com seu acento, quando a domina através do discurso, torna-a familiar com a sua orientação semântica e expressiva. Até o momento em que foi apropriado, o discurso não se encontra em uma língua neutra e impessoal (pois não é do dicionário que ele é tomado pelo falante!), ele está nos lábios de outrem, nos contextos de outrem e a serviço das intenções de outrem: e é lá que é preciso que ele seja isolado e feito próprio (BAKHTIN, 1997, p. 88).

Convém considerar que, embora os estudos de práticas dos mestres do teatro russo do século XX não tenham sido diretamente foco de estudo de Bakhtin e do Círculo, a produção intelectual sobre autoria e a relação entre tempo e espaço dialoga sobremaneira com o teatro, a dança e as artes do corpo, contribuindo para a compreensão do funcionamento do episódio cênico (GONÇALVES; MCCAW, 2019). Medviédev & Medviédev (2014 *apud* GONÇALVES; MCCAW, 2019) chegam a sustentar que alguns autores do Círculo Bakhtiniano deveriam aparecer ao lado de Constantin Stanislávski e Vsevolod Meyerhold, pelas conexões do trabalho científico desses autores com o teatro.<sup>33</sup>

Em relação às escolhas tradutórias da AD no evento em questão, realizadas entre a audiodescritora e a consultora, duas circunstâncias exemplificam a singularidade desse processo: em certo trecho do roteiro, a audiodescritora descreveu que as personagens se posicionaram como “estátuas” no palco. Todavia, para a consultora, que a partir de experiências pessoais enquanto pessoa cega interpreta *sui generis* as informações extralinguísticas, o vocábulo “estátuas” remetia à imagem literal de objetos (esculturas) no palco, não fazendo alusão a uma postura corporal. Então, após compreender o sentido que a audiodescritora pretendia produzir, a consultora sugeriu a substituição do termo “estátuas” por “inertes”; alterado posteriormente pela consultora para o adjetivo “imóveis”, por entender que o termo seria mais compreendido pelos espectadores com deficiência visual. Em outro trecho do *script*, pelos mesmos motivos, foi necessário substituir a palavra “penumbra” por “pouca luz”.

Nessa fase de elaboração do roteiro, foi possível perceber que o emprego de alguns recursos anafóricos de coesão estudados na linguística textual, como a substituição de vocábulos por sinônimos, pronomes, heterônimos ou hipônimos para retomar informações citadas no texto e para evitar a repetição de palavras, não se aplicam com

---

<sup>33</sup> A edição de 5 de agosto de 2019 da revista *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso* reúne uma sequência de textos que pautam sobre o tema ainda pouco explorado tanto pelos estudos da linguagem quanto dos estudos teatrais: Bakhtin e as Artes do Espetáculo. O editorial de abertura alicerça a relação entre a arte teatral e a obra de Mikhail Bakhtin, Valentin Volóchinov e Pável Nikolaievitch Medviédev, pensadores do Círculo Bakhtiniano. O texto destaca ainda os estudos do Laboratório de estudos em Educação Performativa, Linguagem e Teatralidades (ELiTe/UFPR/CNPq), que investiga discursos e práticas cênicas a partir da Análise Dialógica do Discurso e pontua as discussões sobre esse tema à luz das obras bakhtinianas. Segundo Gonçalves e McCaw (2019), esse assunto tem sido realçado em eventos da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL - GT Estudos Bakhtinianos), da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE - GT Pedagogia das Artes Cênicas) e da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação (ANPED - GT Educação e Arte).

eficiência na AD, uma vez que podem interferir na produção de sentidos, causando ambiguidades por parte do usuário do recurso. Por exemplo, ao se substituir o vocábulo “rapaz” por “moço”, a consultora sugeriu que o emprego de nomenclaturas fixas, mesmo que repetitivas, construídas a partir de características físicas dos personagens – já a peça não os nomeava – produziria mais sentido para pessoas cegas e evitaria distorções na compreensão. Como resultado, foram designadas escolhas tradutórias fixas como: “o rapaz alto e de calça preta colada”, “a loira de meias listradas”, “a mulher do casaco vermelho e gorro na cabeça”, “o violinista”, “a mulher de vestido preto curtinho”, dentre outras.

Como discutido anteriormente, essa construção dialógica não subordina o audiodescritor ao consultor, mas se efetua exotopicamente no encontro dialógico de um com o outro e no retorno de ambos, enriquecidos pela existência e pelo ponto de vista mútuo. Quanto à exotopia e ao encontro dialógico, Bakhtin (1997) explica que:

Na cultura, a exotopia é o instrumento mais poderoso da compreensão. A cultura alheia só se revela em sua completude e em sua profundidade aos olhos de *outra* cultura (e não se entrega em toda a sua plenitude, pois virão outras culturas que verão e compreenderão ainda mais). Um sentido revela-se em sua profundidade ao encontrar e tocar outro sentido, um sentido alheio; estabelece-se entre eles como que um diálogo que supera o caráter fechado e unívoco, inerente ao sentido e à cultura considerada isoladamente. Formulamos a uma cultura alheia a novas perguntas que ela mesma não se formulava. Buscamos nela uma resposta a perguntas nossas, e a cultura alheia nos responde, revelando-nos seus aspectos novos, suas profundidades novas de sentido [...] encontro dialógico de duas culturas não lhes acarreta a fusão, a confusão; cada uma delas conserva sua própria unidade e sua totalidade aberta, mas se enriquecem mutuamente (BAKHTIN, 1997, p. 368).

É nesse sentido que a audiodescrição impõe ética e esteticamente a sua construção coletiva em detrimento do fazer solitário. Pressupõe a circularidade cultural entre pessoas cujas formas de enxergar o mundo (inclusive do ponto de vista biológico) são diferentes.

Assim, em resumo e, numa tentativa didática de enumerar as ações que tornaram a peça acessível aos espectadores com deficiência visual, estas foram as etapas:

- a) primeiramente, a audiodescriitora assistiu ao vídeo da peça, fornecido pela produção do espetáculo, e elaborou um roteiro; nesse estágio, ela registrou características das personagens e dos cenários, pesquisou a respeito dos instrumentos musicais utilizados na encenação e na trilha sonora e catalogou os minutos e segundos das cenas em que não havia falas de personagens, a fim

de elaborar descrições objetivas que retratassem os episódios sem sobrepor as falas dos atores;

- b) dias depois, a audiodescritora se dirigiu ao local do evento para conhecer o espaço, definir locais de instalação dos aparelhos e também para detectar saídas de emergência, localização de banheiros, número de cadeiras, dentre outros detalhes para serem incluídos nas notas proêmias que seriam narradas minutos antes da peça;
- c) durante uma semana, os roteiros (das notas proêmias e da peça) foram ajustados junto à consultora, quando ambas assistiram ao vídeo;
- d) com a prévia do roteiro, a audiodescritora compareceu à apresentação de uma sessão da peça, aberta para o público em geral, dois dias antes da sessão inclusiva; nessa ocasião, esteve acompanhada de outra pessoa cega, para que a AD fosse validada por mais de uma pessoa, procedendo, assim, a outras alterações de roteiro.

Convém citar que a sessão acessível para pessoas com deficiência teve início antes mesmo da abertura das cortinas, com a visita sensorial ao palco. Esse episódio e a receptividade dos participantes ao teatro com audiodescrição estão detalhados nos parágrafos a seguir.

### **Corpos em cena: a visita sensorial e a audiodescrição no teatro acessível**

Para além da AD, foi programada uma visita sensorial dos espectadores ao palco do teatro minutos antes da peça, a fim de que explorassem os sentidos remanescentes, utilizando a percepção tátil-cinestésica, a olfativa, a palatal, tátil e a auditiva para ampliar as possibilidades de fruição estética a partir do conhecimento do cenário e dos artistas.

Belarmino (2009) afirma que “a ciência tradicional excluiu ou relegou a um plano inferior os sentidos do olfato e do tato, habilitando o olho e o ouvido como os sentidos prioritários na inquirição do mundo e na produção de conhecimento sobre a realidade”. E complementa discorrendo que o movimento científico-cultural “não considerou a premissa da diferença, do singular, privilegiando uma racionalidade classificatória, homogeneizante, padronizadora” (BELARMINO, 2009, p. 180). A autora cita Restrepo (1998, p. 31 *apud* BELARMINO, 2009, p. 181), segundo o qual:

Frente a uma percepção mediada pelo tato, gosto ou olfato, o Ocidente preferiu o conhecimento dos exteroceptores, ou receptores à distância, como são a vista e o ouvido. Nossa cultura é uma cultura audiovisual. Condicionante tão certo que os Padres da Igreja e o próprio Santo Tomás conceberam o céu como um paraíso visual onde teríamos por toda a

eternidade a visão beatífica de Deus, excluindo a possibilidade de um céu tátil, sentido que também haviam censurado na terra. Assim como a nossa cultura científica relegou o tátil e o olfativo, a lugares inferiores na hierarquia de produção de saber, do mesmo modo abdicou da diferença em favor da homogeneidade, da normalidade, da padronização.

Sob essa compreensão e, com o intuito de explorar os sentidos remanescentes, foi oportunizado, trinta minutos antes do espetáculo, que os participantes com deficiência visual subissem ao palco, tocassem os personagens, percebessem os figurinos, sentassem no sofá vermelho que compunha o cenário, sentissem o cheiro e o gosto da bebida disposta sobre a mesa, tocassem os instrumentos musicais e transitassem pelas cortinas floridas e desenhos em grafite que compunham o cenário. Essa visita sensorial contou com o auxílio de todos os artistas da peça, do diretor e dos acompanhantes dos sujeitos com deficiência visual.

A visita sensorial é uma prática que vem ocorrendo em alguns eventos culturais planejados para serem acessíveis. De outra forma, a ausência de experiências sensitivas com a arte inviabiliza o desenvolvimento de uma cultura de apreciação estética de espetáculos e exposições artísticas por parte de muitas pessoas que, por limitações físicas e sensoriais, não participam dessas vivências sem que haja motivações e condições para fazê-lo. Quando as informações visuais são negligenciadas a esse público, são negados a ele documentos históricos, fontes documentais, produções culturais provenientes do trabalho humano e das quais podem ser depreendidos infinitos significados para o conhecimento de mundo. Também são ocultados os processos de produção, apropriação, preservação e utilização de imagens, com todos os elementos ideológicos que cada um carrega em si, referentes a tempo e espaço (CIAVATTA FRANCO, 2002).

Após a visita sensorial, com os espectadores, sentados em cadeiras vermelhas de frente para palco, portando equipamentos de rádio, foram transmitidas as notas promêias:

Sejam todos bem-vindos ao Centro Cultural [...]. É um prazer tê-los conosco nesta sessão totalmente pensada para vocês [...] que utilizam seus próprios caminhos para ver, sentir, ouvir, tocar e estar no mundo. A audiodescrição é oferecida para que vocês possam assistir ao espetáculo com acessibilidade. Lembramos que a audiodescrição consiste na tradução em palavras das informações visuais importantes para que pessoas com deficiência visual ou outras tenham acesso aos diversos eventos, espetáculos, filmes, reuniões, exposições, dentre outros, de forma que possam apreciar com mais detalhes cada acontecimento[...]. Estamos na Praça Costa Pereira, na esquina da avenida Jerônimo Monteiro. O prédio, hoje chamado de Centro Cultural Sesc Glória, foi sede do Cine Teatro Glória, inaugurado em janeiro de 1932, projeto do arquiteto alemão Ricardo Wright e pertencente na época à Santos & Cia. São 4 pavimentos e um terraço panorâmico [...] O palco do salão onde

you are sitting in front of us. To the right and to the left we have the exits in case of an emergency. The bathrooms are outside the hall, close to the door where we enter (Notes on the script. Fragment of the audio description script. Excerpt from the welcome script).

The concern with explaining what the audio description consists of occurred from the first contact with some spectators with the AD. It was also the first time that many of them entered the theater space, a historical and cultural heritage of the municipality. In addition, the notes on the script were responsible for instructing these subjects about the location of the bathrooms and the exits in case of an emergency, considering the importance of attending to their needs and of caring for their safety; moreover, by understanding that the visual information of the physical theater space also integrated the proposed aesthetic activity. The colors of the chairs, the curtains, the lighting, the physical dimensions and the number of people that that space accommodated.

Throughout the play, the script was narrated (by the audio describer) in the interstices of the characters' speeches, with the care of not overlapping them, making use of each interval of speech by the artists. When it comes to the accessibility of dynamic images for people with visual impairment, each silence can contain an infinity of information that composes the hybridism of artistic languages listed for the production of the play. Still, despite the care for fidelity to the text, some changes occurred at the last moment due to changes in costumes by the artists or the scenario itself in relation to the version of the play made available in video. There was, for example, the substitution of artists for the play (which demanded other physical descriptions), changes in the number of characters in some scenes, among other changes.

Another characteristic of the live performance is the improvisation. In a musical moment of the play, the artists descended from the stage and, dancing, directed themselves to the audience, touched some people and invited them to go up to the stage. As a dance between artists and audience, the scenario was filled with new interpreters, despite the absence of sight, they danced with their bodies in a colorful and picturesque way. In the middle of the sound and the dance of ladies and gentlemen, the spectator's place was given to the protagonist with smiles, touches and enjoyment of drinks. The hero seemed to enjoy his incompletion, outside the circle and the submission designed by the author, gaining his own life outside his mold. In the process, the feelings of the audience, from then on embodied as artists, flourished with the sound of the tuba, the alto, the clarinet, the lira, the trumpet, the trombone and the cello, paraphrasing the poet of the stars, Olavo Bilac (BILAC, 1964).

This transition of the spectator from the stage to the audience meant that each character left a mark: in the artistic work, in the hero, in the author, in the director, in the audio describer, in the consultant and in all those who participated in the festival. In this context, how not to think of the heresy that is the restriction of access to images and to cultural goods for any citizen?

Benjamin, German philosopher, once said that "there has never been a monument of culture that was not also a monument of barbarism. And, just as culture

não é isenta de barbárie, não é, tampouco, o processo de transmissão da cultura” (BENJAMIN, 1994, p. 225). A barbárie da exclusão de pessoas com deficiência do compartilhamento de bens culturais é um mal histórico que, como outros, não pode ser perpetuado. Essa exclusão, em sentido amplo, persiste em diversos momentos e espaços sociais: nos eventos artísticos, nos cinemas, nos locais de trabalho, nos passeios turísticos, nas palestras e na escola. E, infelizmente, ainda é simuladamente combatida com adaptações improvisadas, sem o rigor metodológico, exotópico e dialógico necessário para minimizar as barreiras comunicacionais e atender às necessidades de quem pertence a esse grupo. Por isso, é premente pensarmos a acessibilidade cultural enquanto atitude responsiva, na perspectiva bakhtiniana, uma vez que essa não pode emergir de ações unilaterais, de quem enxerga para quem não enxerga, mas precisa aflorar de interações dialógicas, de inter-relações recíprocas, considerando a contra-ação do outro. Soma-se a isso a corpulência humana capaz de enxergar o mundo de tantas formas e sentidos.

Quanto a isso, os espectadores com deficiência visual foram estimulados em seus sentidos remanescentes: audição (com as falas dos artistas, a música e a audiodescrição), tato (durante a visita sensorial e a dança no palco), olfato (quando sentiram o cheiro da bebida derramada no corpo de uma artista) e o paladar (quando puderam experimentar a bebida oferecida pelos personagens). Ademais, esse festival de sinestésias os levou a perceberem os movimentos corpóreos sobre o tablado, saindo de um estado passivo de espectadores para ocupar uma posição de protagonistas, que socialmente remete à ocupação dos seus lugares como sujeitos de direitos e que enxergam o mundo por seus próprios meios e sentidos.

Ao término do espetáculo, alguns sujeitos se manifestaram quanto à experiência de comparecer ao evento. Por exemplo, esta participante de 36 anos, cega:

Pra mim, ter ido à peça foi fantástico porque em outras épocas, se eu fosse a uma peça, eu jamais iria imaginar através dos discursos, das músicas, que as cenas eram aquelas. Jamais iria imaginar. Ia botar na minha cabeça que eles estavam dançando... qualquer outra coisa, menos aquelas cenas que nos foram narradas. E fico muito feliz por ter tido a oportunidade. Era como se eu estivesse vendo realmente. Muito obrigada por nos proporcionar isso. Antes eu já fui ao teatro, mas sem audiodescrição. Na ocasião eu fiquei assim, né... com minha imaginação. Eu fiquei imaginando, por exemplo, quando tinha uma música... que eles estavam dançando ou fazendo alguma coisa, mas eu não sabia o que era. Então é como se você pegasse partes de um livro, páginas soltas de um livro, e lesse. Tivesse assim... uma vaga ideia do que era a história, mas não vivido as emoções por completo (KOEHLER, 2017, p. 142-143).

A autora do depoimento compara as informações visuais não acessíveis a partes soltas de um livro, o que demanda da pessoa a imaginação desse conteúdo, comprometendo

a própria vivência das emoções, conforme declara. Sob esse entendimento, que outros comprometimentos essa ausência de acessibilidade pode causar na vida cotidiana desses indivíduos?

Outro participante, de 40 anos, com baixa-visão, expressou seu sentimento em assistir à peça do audiodescrição e em participar da visita sensorial:

Vim falar do evento primoroso que a gente teve ontem no teatro acessível em Vitória. A audiodescrição [...] fazia as pausas da mesma maneira que as pessoas se deslocavam no palco, como gesticulavam... se havia uma preparação para um movimento, que dava uma insinuação, ela dizia: ‘Olha, o autor está se preparando para tal movimento’. Ela tinha essa sutileza, ela tinha essa leveza para descrever da forma mais transparente possível. Os atores foram muito receptivos conosco antes da peça. Eles procuraram interagir com a plateia, bacana... convidaram a gente a ir ao palco interagir, orientavam pra subir, pra descer. Os próprios atores na hora do reconhecimento de palco viam quem não estava com acompanhante e vinham pra ajudar. Eu, foi a produtora [...] que foi me orientando para descrever os detalhes do cenário. Muito, muito legal! Eu acho que nós, depois que participamos de uma peça dessa forma, com audiodescrição, não queremos mais ir a um evento sem audiodescrição; você se sente parte do espetáculo. Nada fica para trás, nada fica perdido. Nossa, realmente depois eu vi o quanto esse trabalho de supervisionar a audiodescrição é extremamente necessário. Espero que surjam novas peças no Espírito Santo e eu possa ir (KOEHLER, 2017, p. 141).

O depoimento ressalta vários aspectos importantes: a transparência da audiodescrição, a receptividade e interação dos atores com espectadores, a visita sensorial, a importância de se frequentar eventos audiodescritos, a forma como o público se sentiu pertencido ao espetáculo, o trabalho de supervisão à elaboração do roteiro de AD (referindo-se à consultoria) e o desejo do entrevistado de participar de outras peças com acessibilidade.

A metáfora da participante de 36 anos, que compara uma peça de teatro sem a audiodescrição à leitura de páginas soltas de um livro, dimensiona a importância do trabalho do audiodescritor e do consultor na acessibilidade cultural. Especialmente, a interlocução com os sujeitos desta pesquisa, numa experiência dialógica e exotópica, que permitiu recriar o espaço do teatro para a fruição estética de pessoas com deficiência visual.

### **Para o diálogo desse momento**

Retomando a pergunta inicial da professora Joana Belarmino, “o que percebemos quando não vemos?”, cabe mencionar a resposta que ela mesma apresenta em seu texto:

Perceber, dentro do não-ver, exhibe, pois, uma transação. Uma transação permanente entre o corpo, o espaço e os eventos do mundo. O perceber, dentro do não-ver, é um permanente trabalho, envolvendo o contato com a experiência, os fenômenos do mundo, e um aparelho neurosensoriomotor (BELARMINO, 2009, p. 110).

A explanação da professora sinaliza que o perceber o mundo, para pessoas com deficiência visual, demanda exercícios permanentes que envolvem o corpo, o espaço e os acontecimentos. Nesse sentido, consiste em uma atividade estética que também precisa ser aprendida e ensinada pela via da experimentação e da educação estética.

Não se pretende, nestas linhas, aviltar uma cartilha para a alfabetização estético-visual do cidadão com deficiência visual. O que estes escritos propõem é o compartilhamento de uma experiência de atividade estética ocorrida fora dos muros da escola e cujas aprendizagens emergiram a partir da aventura humana do planejamento, da execução e da fruição de um espetáculo teatral acessível.

Essa aventura humana, mais que labuta ou entretenimento para alguns, é uma aresta do que vem acontecendo na luta pela acessibilidade de bens culturais materiais e imateriais no Brasil e no mundo. E neste texto, dois elementos são explorados enquanto possibilidades para essa acessibilidade: a audiodescrição e as visitas sensoriais.

Quando os próprios eventos culturais excluem pessoas, eles se constituem em monumentos de barbárie. Por isso, trabalhar a educação estética e acessibilizar os bens culturais consiste em tarefa sistemática e diligente, em detrimento do improvisado e do fazer solitário. Planejar e executar a audiodescrição e a visita sensorial demanda rigor metodológico, exotópico e dialógico, necessários para minimizar ou romper as barreiras comunicacionais e atitudinais. Reclama atitudes responsivas, multilaterais, de pessoas que enxergam por sentidos diversos: visão, audição, tato, olfato, paladar, ora mais por um do que por outro. Requer olhar e escutar o outro, aprender com, escrever com, sentir com. Exige perceber o mundo com o corpo e com os corpos, numa rede de inter-relações recíprocas, em um espetáculo que, no fechar das cortinas, dedica os aplausos aos heróis, autores, diretores, audiodescritores, consultores e espectadores, alicerces de um fazer dialógico e exotópico da arte acessível.

KOEHLER, A.; FOERSTE, G. Audio description, dialogism and exotopy at the theatre. *Alfa*, São Paulo, v.65, 2021.

- *ABSTRACT: This study analyzes how the audio description – mode of translation intersemiotic – and the sensory visit can constitute a framework to ensure the accessibility to the theatrical art to viewers with visual impairments. The research, of qualitative nature is constructed under the assumptions of action research (MONCEAU, 2005), describes the steps of a lived experiences in the state of Espirito Santo to enable to this public the aesthetic fruition of a theatrical presentation by means of the remaining senses (KOEHLER, 2017).*

*It develops discussions about cultural accessibility (SARRAF, 2018), dialogismo and exotopy (BAKHTIN, 1997, 2002), and anchors the understanding about the perception of the blind person based on analysis of the Doctor in Communication and Semiotic Joana Belarmino (2009). The study concludes that the process to planning and executing the audio description and sensory visits in a live artistic event demands methodological rigor, exotopic and dialogic, with multilateral and responsive actions to the detriment of the improvisation and the to do so alone. In addition, concludes that the perception of the world to visually impaired persons, proposes permanente actions that involve the body, the space and the events, consisting in an aesthetic activity.*

- **KEYWORDS:** audio description; cultural accessibility; dialogism; exotopia; art.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. M. **Questões de literatura e de estética:** a teoria do romance. Tradução (do russo): Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas De Andrade. São Paulo: Hucitec, 2002.

BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal.** Tradução feita a partir do francês por Maria Galvão G. Pereira. Revisão da tradução por Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BELARMINO, J. O que percebemos quando não vemos? **Fractal:** Revista de Psicologia, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, p. 179-184, jan./abr. 2009. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/fractal/article/view/4736/4538>. Acesso em: 15 mar. 2020.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas 1:** Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BILAC, O. **Poesias.** 23. ed. Rio de Janeiro: Editora e Livraria Francisco Alves, 1964.

BRAIT, B.; MELO, R. Enunciado/enunciado concreto/enunciação. In: BRAIT, B. **Bakhtin:** conceitos-chave. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2012. p. 61-78.

BRANDÃO, C. R. **O que é educação.** São Paulo: Brasiliense, 2007.

CIAVATTA FRANCO, M. **O mundo do trabalho em imagens:** A fotografia como fonte histórica (1900-1930). Rio de Janeiro: DP&A/FAPERJ, 2002.

GONÇALVES, J. C.; MCCAW, D. Bakhtin e as artes do espetáculo. **Bakhtiniana:** Revista de Estudos do Discurso. São Paulo, v. 14, n. 3, jul/set. 2019. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/bakhtiniana/article/view/43919>. Acesso em: 1 out. 2020.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação.** Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.

KOEHLER, A. D. **Audiodescrição**: um estudo sobre o acesso às imagens por pessoas com deficiência visual no estado do Espírito Santo. 2017. 154f. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2017.

MASCARENHAS, R. O. **A audiodescrição da minissérie policial Luna Caliente**: uma proposta de tradução à luz da narratologia. 2012. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

MIANES, F. L. S. BAIERLE, M. De espectador a protagonista: a pessoa com deficiência visual como consultora em audiodescrição. **Revista Brasileira de Tradução Visual**, [s.l.], v. 12, n. 12, out./dez. 2012. Sem paginação.

MONCEAU, G. Transformar as Práticas para Conhecê-las: pesquisa-ação e profissionalização docente. **Revista Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 31, n. 3, p. 467-482, set./dez. 2005.

MOTTA, L. M. V. **A Audiodescrição na Escola**: Abrindo Caminhos para Leitura de Mundo. Juiz de Fora: NGIME, 2015.

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.

SARRAF, V. P. Acessibilidade cultural para pessoas com deficiência: benefícios para todos. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, São Paulo, n. 6, p. 23-43, jun. 2018. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/files/artigo/d1209a56/acb3/4bc1/92cc/183d6c085449.pdf>. Acesso em: 8 set. 2020.

SCHÜTZ-FOERSTE, G. M. **Leitura de imagens**: um desafio à educação contemporânea. Vitória: Edufes, 2004.

Recebido em 4 de abril de 2020

Aprovado em 28 de outubro de 2020