

unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

VICTOR HUGO CRUZ CAPARICA

A Audiodescrição de Histórias em Quadrinhos: Perspectivas Semióticas



ARARAQUARA – S.P.
2019

VICTOR HUGO CRUZ CAPARICA

A Audiodescrição de Histórias em Quadrinhos: Perspectivas Semióticas

Tese de Doutorado, apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Linguística e Língua Portuguesa.

Linha de pesquisa: Estrutura, organização e funcionamento discursivos e textuais

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Cortina

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – S.P.
2019

Caprica, Victor Hugo Cruz
A Audiodescrição de Histórias em Quadrinhos:
Perspectivas Semióticas / Victor Hugo Cruz Caprica –
2019
139 f.

Tese (Doutorado em Linguística e Língua
Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista "Júlio
de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras
(Campus Araraquara)

Orientador: Arnaldo Cortina

1. Audiodescrição. 2. Linguística. 3. Quadrinhos. 4.
Semiótica. 5. Acessibilidade. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

VICTOR HUGO CRUZ CAPARICA

A AUDIODESCRIÇÃO DE HISTÓRIAS EM QUADRINHOS:

Perspectivas Semióticas

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Linguística e Língua Portuguesa.

Linha de pesquisa: Estrutura, organização e funcionamento discursivos e textuais

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Cortina

Bolsa: CAPES

Data da defesa: 30/05/2019

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: **Prof. Dr. Arnaldo Cortina**
Unesp/FCL/CAr.

Membro Titular: **Prof. Dr. Jean Cristtus Portela**
Unesp/FCL/CAr.

Membro Titular: **Prof. Dr. Matheus Nogueira Schwartzmann**
Unesp/FCL/CAssis

Membro Titular: **Profa. Dra. Carolina Tomasi**
USP/FFLCH

Membro Titular: **Profa. Dra. Mariana Luz Pessoa de Barros**
UFSCar./CECH

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
Unesp – Campus de Araraquara

Dedico este trabalho às três pessoas mais importantes da minha vida, Helenice Cruz, Ruth Argente Cruz e José Cruz, responsáveis por tudo o que tenho para me orgulhar em mim.

Agradecimentos

Ao meu orientador, Prof. Dr. Arnaldo Cortina, que desde o primeiro momento acreditou no valor do projeto e em minha capacidade para executá-lo, que me ensinou semiótica do discurso desde o primeiro ano da graduação, e que teve toda a paciência que minha escrita lenta exigiu.

Ao Prof. Dr. Jean Cristtus Portela, por me ensinar tanto do que sei sobre semiótica, por me indicar leituras valiosas, por aceitar participar da banca de qualificação deste trabalho e por aceitar participar da banca de defesa, mas sobretudo pelos bons conselhos em momentos cruciais.

Ao Prof. Dr. Matheus Nogueira Schwartzmann, por me ensinar a pensar semioticamente sobre o mundo, por oferecer perspectivas inteligentes para alguns problemas da pesquisa, por aceitar participar da banca de qualificação deste trabalho e por aceitar participar da banca de defesa.

À Profa. Dra. Carolina Tomasi e à Profa. Dra. Mariana Luz Pessoa de Barros, por aceitarem participar da banca de defesa, mas também e principalmente por, ao longo da pesquisa, terem sido tão gentis e generosas ao debaterem o andamento da tese e sugerirem leituras que facilitaram muito minha vida.

A todos os funcionários e funcionárias da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Araraquara, mas especialmente ao pessoal do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa e da Seção Técnica de Pós-Graduação.

À minha esposa, Letícia, que me apoiou desde o dia em que tive a ideia para esta pesquisa, que passou noites em claro lendo para mim, que fez um curso e se formou audiodescritora para me ajudar ainda mais, e que aguentou os meses finais da tese, quando eu mesmo não me aguentava.

Ao Júlio Teixeira, por sua generosidade, da qual nunca vou me esquecer.

À Bruna Allatere Dias, por me emprestar seus olhos e sua inteligência quando este trabalho ainda procurava um rumo.

A todos os amigos e amigas que contribuíram nesse trajeto, seja lendo um livro para mim, seja lendo uma história em quadrinhos comigo, seja tendo uma conversa, seja me apoiando nos momentos difíceis, que foram muitos. São pessoas demais, porque sempre dependi muito de pessoas queridas e sempre tive a sorte de estar cercado delas, mas dentre todos, dentre tantos, há dois com quem preciso falar:

Arthur de Oliveira Malaspina, meu compadre, você foi o primeiro amigo que fiz na

faculdade, foi testemunha dos meus maiores triunfos e maiores fracassos, e me ajudou tantas vezes em tantos momentos da pesquisa que seu nome poderia estar no verso de cada um dos meus diplomas. Você é a pessoa mais legal que conheço, que bom que somos amigos.

Muhammad Puncha, é difícil descrever o privilégio imenso que é ser seu amigo e poder usufruir da sua mente afiada e da sua nobreza de caráter. Obrigado, por revisar minha tese, por me ensinar tanto sobre tantas coisas, mas principalmente por ser o melhor ser humano que conheço. Que a paz, a misericórdia e as bênçãos de Allah estejam com você e toda sua descendência, habibi.

E, finalmente, à Profa. Dra. Enicéia Mendes, por me apresentar os Disability Studies, que me fizeram compreender, entre eu e a sociedade, quem tinha um problema a ser corrigido.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

RESUMO

A audiodescrição é um recurso de acessibilidade destinado à inclusão das pessoas com deficiência visual, e engloba uma série de técnicas que buscam traduzir em palavras os conteúdos imagéticos de diferentes formas de expressão, tais como o cinema, a televisão, o teatro, a fotografia e as artes plásticas. Por se tratarem de práticas essencialmente tradutórias, as diferentes modalidades de audiodescrição possuem, em diversos países, incluindo o Brasil, conjuntos de diretrizes que guiam o trabalho e promovem alguma uniformidade técnica aos produtos finais. Nenhuma dessas diretrizes, no entanto, aborda o processo de audiodescrição de histórias em quadrinhos, deixando essa linguagem sob os parâmetros da descrição de imagens estáticas, o que parece muito pouco apropriado. Este trabalho buscou elaborar um conjunto de diretrizes para a audiodescrição de histórias em quadrinhos, bem como um roteiro de descrição experimental que demonstrasse a viabilidade de tais diretrizes. Para tanto, procurou-se articular fundamentos teóricos sobre a estrutura das histórias em quadrinhos e sobre a semiótica discursiva, estabelecendo diálogos que pudessem oferecer respostas ao problema da reconstrução da significação em diferentes semioses. Como resultado, foi possível observar que, embora a semiótica discursiva tenha apenas contribuições pontuais a oferecer para a problemática da audiodescrição, essas contribuições se mostraram valiosas, lançando luzes sobre questões de ordem prática que as morfologias e tipologias dos quadrinhos não poderiam abordar.

Palavras – chave: Audiodescrição. Histórias em quadrinhos. Semiótica discursiva. Tradução intersemiótica.

ABSTRACT

Audiodescription is an accessibility resource aiming at the social inclusion of people with visual disability, encompassing a series of techniques which try to translate imagetic contents from different media, like cinema, television, theatre and plastic arts. Since those are essentially translational practices, the different types of audiodescription have, in different countries, including Brazil, parameters designed to make the resulting products relatively uniform. None of those parameters, however, addresses the process of audiodescribing comic books, leaving this language inside those parameters for static images, which seems very inappropriate. This work tried to elaborate a set of parameters for audiodescribing comic books, as well as an experimental description script that could demonstrate these parameters. In order to do so, theories about comic books structure and about discourse semiotics were correlated to the research problem, establishing dialogs which could offer answers to this research's problems around the reconstruction of meaning in different languages. As a result, it was possible to note that, regardless of discourse semiotics' few contributions to the audiodescription problem, these contributions were substantial to approach certain questions, questions that simple comic books' typology and morphology could not address properly.

Keywords: Audiodescription. Comic books. Semiotics. Intersemiotic translation.

RÉSUMÉ

L'audio-description est une ressource d'accessibilité pour l'inclusion des personnes malvoyantes, comprennent d'une série de techniques qui cherchent à traduire en mots le contenu imaginaire de différentes formes d'expression, telles que le cinéma, la télévision, le théâtre, la photographie, le cinéma et les arts plastiques. Comme il s'agit essentiellement de pratiques de traduction, les différentes modalités d'audiodescription disposent, dans plusieurs pays, dont le Brésil, d'un ensemble de directives qui guident les travaux et promeuvent une certaine uniformité technique des produits finis. Cependant, aucune de ces directives ne traite du processus d'audiodescription des bandes dessinées, laissant ce langage sous les paramètres de description d'images statiques, ce qui semble inapproprié. Ce travail visait à élaborer un ensemble de directives pour l'audiodescription des bandes dessinées, ainsi qu'un script de description expérimentale démontrant la faisabilité de telles directives. Pour ce faire, nous avons cherché à articuler les fondements théoriques de la structure de la bande dessinée et de la sémiotique discursive, en établissant des dialogues susceptibles de fournir des réponses au problème de la reconstruction du sens dans différents sémiotiques. En conséquence, il a été possible d'observer que, bien que la sémiotique discursive n'apporte que de manière occasionnelle des contributions au problème de la description audio, ces contributions se sont révélées utiles, éclairant des questions pratiques que les morphologies et les typologies de bandes dessinées ne pouvaient pas traiter.

Mots-clés: Audio-description. Bandes dessinées. Sémiotique. Traduction intersemiotique.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Mapa dos estudos da tradução de James Holmes	34
Figura 2	Áreas dos Estudos da Tradução, segundo Williams e Chesterman	35

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
Trajetória	11
O Objeto e Seu Problema	14
Objetivos	21
Justificativas	21
A Estrutura da Tese	24
1 CONTEXTO	26
1.1 Breve histórico da audiodescrição	26
1.1.1 Os Estados Unidos da América	26
1.1.2. Espanha.....	28
1.1.3 Reino Unido	29
1.1.4 Brasil	30
1.2 Estudos da Tradução	31
1.3 Audiodescrição nos Estudos da Tradução no Brasil	40
1.4 Audiodescrição de Quadrinhos e o Dilema da Objetividade.....	41
2 EMBASAMENTO	52
2.1. Histórias em Quadrinhos.....	52
2.2 Semiótica Discursiva	64
3 A AUDIODESCRIÇÃO DE <i>LAÇOS</i>	77
3.1 Apresentação da Obra	78
3.2 Tempo de Leitura	80
3.3 Requadro, Página e Margem.....	80
3.4 Temática e Figuratividade.....	82
3.5 Falas, Recordatórios e Onomatopéias	82
3.6 Intertextos e Destinatários.....	84
3.7 Personagens e Nomes	86
CONCLUSÕES.....	89
REFERÊNCIAS	93
ANEXO I - ROTEIRO DE AUDIODESCRIÇÃO EXPERIMENTAL	103
ANEXO II - PROPOSTA DE PARÂMETROS PARA A AUDIODESCRIÇÃO DE HISTÓRIAS EM QUADRINHOS.....	136

INTRODUÇÃO

Esta introdução visa apresentar de forma panorâmica as origens, o contexto e a natureza da pesquisa de quatro anos cujo produto é a presente tese. No primeiro tópico, será narrada a trajetória pessoal e acadêmica que me trouxe como pesquisador até o problema abordado, com o objetivo de colocar em perspectiva o lugar de fala do autor, o que terá sua pertinência em considerações vindouras. No tópico seguinte, apresentarei de forma suficiente o conceito de audiodescrição, bem como algumas práticas nele inscritas, para alcançar então o problema específico desta pesquisa. O terceiro tópico se dedicará a explicitar, de forma objetiva e suficientemente extensa, embora de modo algum exaustiva, as justificativas acadêmicas, legais e sociais deste empenho, bem como a detalhar nossos objetivos. O último tópico apresentará uma breve descrição do conteúdo de cada um dos demais capítulos desta tese.

Trajетória

Este é um trabalho sobre teoria do discurso, sobre a tradução acessível de histórias em quadrinhos, e em vários aspectos sobre a inclusão social da pessoa com deficiência. É por tais razões que, nos próximos parágrafos, para melhor situar o lugar de fala do autor em relação ao seu objeto, iniciarei o relato da trajetória dessa pesquisa por um momento de grande pertinência.

Em decorrência de uma síndrome congênita, perdi a visão de um dos olhos aos 10 anos, e a do outro aos 20. Tratou-se, naturalmente, de evento traumático, tanto em minha vida quanto na dos meus familiares, e de imediato um dos choques mais severos foi a privação de diversos tipos de mídia dos quais sempre fui ávido consumidor, entre elas, com efeito, as histórias em quadrinhos.

Minha relação com os quadrinhos não difere daquela da maioria dos brasileiros de classe média. Fui alfabetizado, aos 5 anos de idade, com a ajuda afetuosa de meu avô e com as edições mensais da Turma da Mônica, que se tornaram presença constante por toda a infância. Durante a adolescência, percorri todo o trajeto dos super-heróis de editoras como Marvel Comics, DC Comics e Image Comics, que chegavam ao Brasil pelas traduções das editoras Abril e Panini. Já no final da adolescência, encontrava-me às voltas com autores europeus como Hergé, Hugo Pratt e René Goscinny, além de autores do mangá, tais como Akira Toriyama, Kazuo Koiki e Nobuhiro Atsuki, que

chegavam em tradução ao Brasil por editoras como a JBC e Conrad. Quando do advento da deficiência visual, encontrava-me conhecendo mais profundamente as obras de autores de *graphic novels* consagradas, como Will Eisner, Neil Gaiman e Art Spiegelman.

A trajetória de leituras dos quadrinhos foi, porém interrompida pela cegueira. No ano de 2001, já me encontrava impossibilitado de leitura em papel, o que deixou uma estante de quadrinhos intocada em minha casa por mais de uma década.

Nesse meio tempo, cuidei de minha reabilitação, através de aulas de mobilidade com bengala, braille e, o que mais nos importa aqui, informática com leitores de tela. Os leitores de tela são programas de computador que, dotados de sintetizadores de fala, permitem à pessoa com deficiência visual o acesso a sistemas operacionais, garantindo uma autonomia digital que, por sua vez, promove uma autonomia pessoal mais ampla na forma do acesso à informação. Uma vez devolvido ao ambiente da internet, pude pesquisar mais sobre palavras que para mim eram ainda novas, como inclusão, acessibilidade e, finalmente, audiodescrição.

Grosso modo, a audiodescrição, que retomaremos nas próximas páginas, consiste em um conjunto plural de técnicas voltadas para descrever imagens, das mais diversas naturezas e nos mais diversos suportes, para que pessoas cegas as possam apreciar de algum modo. Esta definição é minha, e será confrontada adiante com outras. Conheci essa prática dentro de sua modalidade mais antiga, mais consolidada e certamente mais familiar à maioria das pessoas com deficiência visual, qual seja, a de filmes.

Foi também durante esse período, que podemos situar agora no ano de 2005, que decidi retomar meus estudos. Perseguindo um interesse antigo pela leitura e pela docência, e aproveitando a presença em minha cidade de um centro de excelência em ensino, ingressei no curso de Letras da Unesp de Araraquara (com efeito, sem nenhum recurso de audiodescrição que me apoiasse na realização da prova de processo seletivo da VUNESP). Uma vez dentro do curso, os estudos em teoria da linguagem começaram como mais uma disciplina, nem sequer uma das favoritas, e passaram gradualmente a ocupar posição de interesse em minhas leituras. Quando do ingresso no mestrado, em 2009, estudava relações interdiscursivas e intertextuais, e já me interessava menos por teorias literárias que por teorias gerais do discurso. Foi aproximadamente nessa época que meu objeto de estudo chegou até mim.

No ano de 2013, já há algum tempo consumindo a pequena embora crescente oferta de conteúdos audiodescritos em língua portuguesa (incomparavelmente mais volumosa em língua inglesa), acabei por chegar à indagação de se haveriam, em algum lugar, histórias em quadrinhos sendo audiodescritas. A curiosidade, que atçou uma antiga paixão e removeu alguma poeira da velha estante abandonada, me levou a conversar com audiodescritores de diversos estados brasileiros, bem como alguns profissionais de fora do país, com o propósito de perguntar por qual razão haviam versões audiodescritas de tantas mídias diferentes, como cinema, televisão, teatro, dança, exposições, pontos turísticos, materiais didáticos, mas não de histórias em quadrinhos. Encontrei, no processo investigativo, duas ou três iniciativas pontuais, a maioria delas de uma única tirinha ou história de uma página, nenhuma delas realizada de modo sistemático, e certamente nenhuma delas realizada com qualquer critério metodológico que pudesse garantir de qualquer maneira a qualidade e fidelidade do produto audiodescrito. Essas iniciativas, cujo valor não rejeitaremos de modo algum, antes procurando extrair delas os aprendizados disponíveis, serão comentadas por oportunidade da apresentação de nosso embasamento teórico. Neste ponto, cumpre-nos apenas afirmar que, nem mesmo sob critérios muito flexíveis e generosos, qualquer dessas iniciativas satisfazia minimamente a demanda que eu possuía e que sabia ser a de muitos colegas de deficiência visual que ansiavam por conhecer as histórias em quadrinhos. Ao questionar profissionais da audiodescrição, dos quais destaco a pesquisadora e amiga pessoal, professora Lívia Motta, descobri que um dos principais motivos para o não contemplar essa linguagem pela prática inclusiva seria a falta de método bem definido. A audiodescrição de filmes, programas televisivos, espetáculos, exposições e outras mídias é prática consolidada, está embasada por décadas de estudos que incluem pesquisas de recepção, e constitui assim atividade com a qual o profissional está familiarizado desde seu curso de formação. Essas modalidades estão sustentadas em parâmetros metodológicos conhecidos, parâmetros esses que também discutiremos oportunamente nos capítulos seguintes, e que dão ao audiodescritor a confiança necessária para se empenhar em seu trabalho tradutório.

Ao pesquisar sobre tais parâmetros, e ao deparar-me com diversos deles, entre os quais os produzidos nos Estados Unidos da América, no Reino Unido e na Espanha, que também serão retomados no momento apropriado, percebi que nenhum deles se dedicava de fato à questão da linguagem dos quadrinhos. A normativa brasileira, por

exemplo, falava da descrição de histórias em quadrinhos como um subtópico de imagens estáticas, e sugeria uma abordagem que será devidamente criticada quando tratarmos do embasamento teórico desta tese. Neste ponto, cumpre-nos saber que, em nenhum parâmetro publicado para a audiodescrição de conteúdos para pessoas cegas, constavam instruções funcionais para que histórias em quadrinhos fossem abordadas a contento, com o devido respeito que toda sua especificidade linguística exigiria.

Foi quando este trabalho começou a ser esboçado. Iniciei a pesquisa em 2013, procurando por autores que tivessem estudado a elaboração de parâmetros descritivos por um viés acadêmico, e encontrei mais de um trabalho embasando a criação desses parâmetros sobre teorias da linguagem, mais especificamente sobre teorias gerais do discurso como a semiótica peirceana. Foi o último estímulo necessário.

No ano de 2015, após passar pelo processo seletivo e ser aceito para o curso de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Unesp de Araraquara, dei início ao trabalho de quatro anos, cujo resultado se encontra nesta tese. Meu objetivo, que será melhor detalhado nas próximas páginas, era o de articular, com o devido rigor científico, diferentes campos teóricos, com o intuito de extrair desse diálogo uma sugestão embasada de parâmetros metodológicos, parâmetros esses que pudessem servir como ponto de partida para novas pesquisas que preencham a contento essa lacuna prática na audiodescrição de histórias em quadrinhos.

O Objeto e Seu Problema

Tratamos da trajetória do pesquisador em sua pesquisa, mas falta ainda apresentar de modo suficientemente didático o objeto de estudos em si, de modo a adiantar sua natureza e apontar de antemão algumas questões que serão da mais elevada pertinência quando nos pusermos a debater a fundo os aspectos mais teóricos da pesquisa. Passemos, inicialmente, a uma sucinta descrição dos procedimentos técnicos da audiodescrição de diferentes mídias, para em seguida abordarmos diferentes definições acadêmicas sobre a natureza desses processos.

A modalidade mais amplamente praticada e pesquisada em audiodescrição é a dos filmes e séries televisivas, cujo processo técnico é o mesmo, envolvendo quatro diferentes profissionais. Inicialmente, o roteirista audiodescritor, nome comumente atribuído ao profissional que efetivamente realiza a tradução, assistirá ao filme ou ao episódio de série, para se familiarizar com seu conteúdo. Em seguida, procederá a uma

segunda reprodução do vídeo, dessa vez fazendo pausas para eleger o que há de relevante na cena, considerar o tempo disponível entre diálogos e formular uma descrição apropriada. Cumpre ressaltar que a audiodescrição se insere em tempo real na reprodução do vídeo, ocupando somente os silêncios entre diálogos, o que limita severamente o que pode ser descrito e motiva escolhas de tradução. O audiodescritor, então, produzirá um documento de texto contendo as descrições do vídeo, em ordem cronológica, numerados e com indicações de tempo de início e término de cada fala. Esse documento, chamado roteiro de audiodescrição, e que ainda não constitui a audiodescrição em si, seguirá para o segundo profissional do processo, o consultor validador. Esse profissional, também treinado em cursos de formação de audiodescritores, precisa necessariamente ser pessoa com deficiência visual, uma vez que sua função é avaliar o roteiro de audiodescrição pela perspectiva do público-alvo, corrigindo usos inapropriados de linguagem e, quando necessário, devolvendo o documento ao audiodescritor com um ou mais pedidos de esclarecimentos em dadas cenas. Uma vez aprovado, o roteiro é dito validado, e segue para o terceiro profissional, qual seja, o locutor que fará a narração das falas com a entonação e a velocidade adequadas, também informadas no roteiro pelo audiodescritor e pelo consultor. Uma vez gravadas, as falas seguem para o último profissional do processo, que é o editor de vídeo. Ele fará a mixagem das falas nos pontos adequados do tempo, indicados no roteiro, e cuidará de equalizar o volume da narração com o do som original. Finalmente, o consultor validador assistirá ao conteúdo, aprovando ou corrigindo algum detalhe antes da publicação do produto final, que pode ser o filme com a audiodescrição na trilha principal de áudio ou como opção de áudio secundário (SAP).

A audiodescrição de peças teatrais utiliza-se de outro processo. Nele, os audiodescritores, sempre dois, no mínimo, assistirão a pelo menos um ensaio da peça, aproveitando a oportunidade para conversar com o diretor e com os atores e atrizes, com os figurinistas e, se possível, com o autor do roteiro, buscando extrair deles informações relevantes, elementos a incluir na audiodescrição. Com isso, e de preferência após ler o roteiro da peça, os audiodescritores farão a redação do guia que utilizarão quando da apresentação ao vivo. A audiodescrição é feita de uma cabine isolada, onde os audiodescritores têm em mãos o guia, podem ver amplamente o palco e fazem as descrições nos momentos adequados para microfones que, por meio de um sistema de rádio de curto alcance, transmite tais falas em tempo real para fones de ouvido

distribuídos aos espectadores com deficiência visual. Dada a natureza dinâmica do processo, é imperativo que se trabalhe sempre com, pelo menos, dois audiodescritores, para que um possa assumir a narração quando o outro precisar interrompê-la por qualquer razão. A audiodescrição de espetáculos de dança, com mínimas diferenças, segue os mesmos procedimentos.

A audiodescrição de imagens estáticas, como fotografias e pinturas, vem recebendo mais espaço profissional e acadêmico, embora trate-se ainda de modalidade muito menos trabalhada do que as anteriormente descritas. Em museus e exposições, por exemplo, tem se tornado cada vez mais comum a presença de equipamentos que tornam acessíveis as peças expostas. Um dos modelos mais utilizados é o que, por meio de pequenos emissores de sinal de rádio com a tecnologia *bluetooth*, faz com que cada obra exposta se comunique com um aplicativo no telefone celular do visitante, que receberá então a descrição detalhada daquilo que tem diante de si, promovendo maior autonomia na experiência. Na internet, cada vez mais, são comuns as fotografias em redes sociais com legendas descritivas voltadas para a pessoa com deficiência visual. Embora tais legendas sejam, em sua quase totalidade, empenhos individuais e subjetivos de pessoas sem treinamento formal em audiodescrição, é relevante observar como essas mídias têm dado espaço para a acessibilidade.

Existem ainda outras modalidades audiodescritivas, como a descrição de trajetos turísticos, paisagens, eventos esportivos e arquiteturas, porém parece-me que, a esse ponto, a prática de nosso objeto de pesquisa já está suficientemente delineada. Apresento, a seguir, algumas definições de audiodescrição, oferecidas por pesquisadores da área em seus trabalhos publicados, e selecionadas na medida em que lançam alguma luz sobre a questão que julgo ser aqui essencial.

“A audiodescrição 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.” (FRANCO; SILVA, 2010, p. 23, grifo nosso)

Nesse artigo, a primeira revisão histórica da formação da pesquisa em audiodescrição, as pesquisadoras falam em descrever informações-chave, que podemos entender como aquelas essenciais à coerência de sentido da narrativa. Consideremos agora a definição de audiodescrição oferecida em outro artigo da mesma publicação: “(...) recurso que *transfere a dimensão visual* de um espetáculo para o verbal, por meio

de informação sonora, ampliando, desta forma, o entendimento e promovendo o acesso à informação e à cultura.” (MOTTA; 2010; p. 68; grifo nosso).

Percebemos que, de uma definição para outra, o foco passa da descrição de informações-chave para uma transferência, diríamos uma tradução, da dimensão visual de um objeto para o suporte verbal. Passando à tese de doutoramento da professora Marisa Aderaldo, temos que “a audiodescrição é um recurso de acessibilidade que amplia o entendimento das pessoas com deficiência visual em eventos culturais.” (ADERALDO; 2014; p.18, grifo nosso). Essas duas últimas definições têm em comum um entendimento de que o trabalho do audiodescritor está ligado não exatamente à descrição organizada de elementos visuais, mas à criação de um entendimento por parte da Pessoa com Deficiência Visual e aos aspectos culturais do objeto. Essa percepção, no entanto, está longe de ser desde sempre hegemônica entre profissionais e pesquisadores. Em seu artigo sobre a iniciativa de um portal de vídeos audiodescritos, Lara Pozzobon (2010, p. 111) afirma:

(...) a criação do roteiro de AD exige antes de tudo uma constante negociação de prioridades. Ao lado de todas as características básicas de clareza e síntese do texto, compreensão do conteúdo do filme e consciência de sua forma narrativa, é fundamental observar que no texto da AD *não se pode interpretar nem julgar nada*, apenas descrever objetivamente aquilo que está na imagem. (grifo nosso)

A compreensão de que o audiodescritor deve produzir uma descrição supostamente neutra, não-interpretativa, isenta e objetiva dos elementos visuais da obra abordada vem das origens da prática, que apresentaremos no capítulo seguinte, e está fundamentada em questões sociais cuja pertinência, como é evidente, transborda para o textual.

Aqui, com o intuito de impedir que uma introdução de tese sobre teoria da linguagem se converta em uma tese acerca da sociologia da deficiência, tomarei a liberdade acadêmica de invocar o lugar de fala do deficiente visual, lugar que ocupo há mais de 15 anos, para discorrer muito brevemente sobre um dos muitos aspectos que constituem a opressão e exclusão da pessoa com deficiência, qual seja, o patronalismo. Esses apontamentos, longe de constituírem lamentos emocionais, se prestam aqui a evidenciar um fator extra-textual que dirá muito sobre uma das discussões centrais desta pesquisa, justificando desse modo sua sucinta apresentação.

Ao longo da história dos cegos no mundo, de acordo com Martínez (1991a e 1991b), podemos observar uma transição na abordagem social dessas pessoas, começando pelo extermínio, geralmente na forma do infanticídio, passando para o isolamento caritativo, e chegando à medicalização, essa já bem mais recente. Em todas essas abordagens, permanece um fator comum, qual seja, o entendimento de que a pessoa com deficiência, especialmente a com deficiência visual, essa maldição tão mitologicamente temida por tratar de um sentido tão protagonista, é menos pessoa, menos completa, menos inteira em suas possibilidades, do que seus colegas sensorialmente típicos. A esse entendimento, e seus desdobramentos, comumente referido como “capacitismo”, Abberley (1987, p. 163), chamará de opressão, em detrimento de exclusão. Para o autor, o termo é mais apropriado, por representar um estado de relações sociais mais profundas e, portanto, nem sempre tão óbvias. Dizer que a pessoa com deficiência é vítima de opressão social implica, por exemplo, afirmar que, por serem quem são, as pessoas com deficiência constituem um grupo socialmente prejudicado em relação a membros de fora desse grupo. Implica dizer, também, que tais prejuízos se sustentam a partir de uma ideologia que promove e dá manutenção a essa discriminação. Ainda, implica considerar que, diante dessa relação, existem grupos sociais que se beneficiam do estado das coisas, dificultando ativamente sua mudança por meio de posturas e de atitudes ditas capacitistas, dentre as quais nos interessa em particular o assistencialismo.

Enquanto postura e política, o assistencialismo se constitui no conjunto de proteções que a condição alegadamente inferior do indivíduo suscita, reforçando uma relação patronal entre as pessoas ditas normais e o indivíduo que desvie das normas, e assim dando espaço para a promoção e manutenção de mecanismos como a dispensa do dever laboral (em detrimento da adaptação do ambiente de trabalho às condições do indivíduo) e a institucionalização, ambas práticas que alienam da pessoa, no nosso caso a pessoa com deficiência visual, de sua autonomia e, por consequência, de sua dignidade. Nessa perspectiva, como fica evidente, a pessoa com deficiência possui uma anomalia biológica que, definindo sua incompletude, define igualmente seu valor social, depositando sobre a natureza do sujeito o ônus de sua exclusão, uma fatalidade sobre a qual nada pode ser feito, mas cujas aflições podem ser mitigadas por ações caritativas, ou seja, pela prática assistencialista. Não causa qualquer espanto que, segundo tal lógica, o saber relevante sobre a condição da pessoa com deficiência, suas necessidades e suas potencialidades, tenha residido, desde o iluminismo e até a contemporaneidade, nos laudos da classe médica, que se tornou

autoridade única e incontestada nas determinações desse grupo (ZOLA, 1989, p.28)

Barton e Oliver (1997) comentam que, até a década de 1970, a situação política das pessoas com deficiência se encontrava completamente entregue à perspectiva assistencialista, buscando avanços em medidas que ajudassem tais pessoas a sobreviver na exclusão. Esse panorama começou a ser modificado quando um grupo de pesquisadores, todos pessoas com deficiência e integrantes da UPIAS (*Union of the Physically Impaired Against Segregation*), deram origem aos assim denominados *disability studies*, sediados no Departamento de Sociologia da Leeds University, na Inglaterra. Os trabalhos desses pesquisadores, dentre os quais é relevante mencionar Oliver (1996), Abberley (1987), Barton e Oliver (1989), Shakespeare (1996) e Finkelstein (1996), trouxeram o objeto da deficiência para os campos da sociologia, da antropologia e da psicologia, estabelecendo um modelo no qual a pessoa com deficiência é, por sua divergência de um padrão de normalidade que não corresponde à pluralidade humana, vítima de um processo de opressão social. Trata-se, assim, da deficiência em si, que não se confunde com as particularidades biológicas do indivíduo, antes se originando de estruturas sociais que poderiam ser diferentes. Essa concepção acadêmica da deficiência, distante dos argumentos biologizantes da área médica, trouxe uma série de possibilidades, mas sobretudo motivou uma série de mudanças posturais, muitas oriundas, por sua vez, de demandas das próprias pessoas com deficiência, agora colocadas no protagonismo de suas vidas e não mais relegadas à posição de beneficiários de políticas assistencialistas e patronais.

Essa mudança, de perspectiva e de postura, foi de grande influência na elaboração dos primeiros parâmetros profissionais para a audiodescrição. Se, por um lado, parecer-nos-ia óbvio que os profissionais dedicados à inclusão da pessoa com deficiência visual teriam uma preocupação emancipadora no sentido de não produzir conteúdos acessíveis com discurso patronal, por outro é importante que nos lembremos da lição de Harold Bloom (1991) sobre a angústia da influência. Ocorre que, provavelmente em resposta à cultura patronal rodeando seu público-alvo, os pioneiros da audiodescrição, cujo trabalho pavimentou o caminho dos primeiros parâmetros descritivos, parâmetros que até hoje possuem muita força, tenham, incapazes de escapar à influência do meio, desenvolvido noções de audiodescrição completamente avessas à patronalização. Essa postura torna-se bastante evidente em recomendações enfáticas

desses primeiros parâmetros no sentido de que o audiodescritor não deve, de modo algum, interpretar o que está vendo, limitando-se a fazer uma descrição objetiva, livre de julgamentos, que não tente explicar para o público cego aquilo que ele tem perfeitas condições de compreender por si só a partir de descrições imparciais.

Essa noção, que para qualquer semioticista mostra-se absolutamente ingênua e de fácil refutação, persistiu soberana nos trabalhos de audiodescrição por muitos anos, gerando a máxima presente na maioria ou mesmo totalidade dos cursos de formação de audiodescritores por todo o mundo: “descreva o que você vê” (SNYDER, 2011).

Foi somente a partir da segunda metade da década de 2000, com a chegada de pesquisadores das áreas da linguagem como os estudos da tradução (GAMBIER, 2003; PIETY, 2003), que a audiodescrição recebeu um tratamento lingüístico que passou, desde os primeiros momentos, a contestar a própria possibilidade de que uma tradução pudesse, em qualquer nível ou aspecto, ser imparcial. Vejamos, a este propósito, a definição dada pela pesquisadora Vera Araújo para o trabalho do audiodescritor: “A AD vai muito além da descrição de informações percebidas pela visão. Questões técnicas, linguísticas e fílmicas precisam ser observadas para que se possa levar a cabo a tarefa.” (ARAÚJO, 2010, p. 95; grifo nosso).

Como fica claro, dentro de uma perspectiva semiótica, conceitos como imparcialidade se dissolvem, dando lugar ao entendimento de que um texto é muito mais do que os traços materiais que o representam, podendo evocar intertextualidades e outras sutilezas típicas de cada gênero, elementos que no mais das vezes residem na interpretação do leitor, muito mais do que na descrição formal de seus constituintes mínimos. Nessa perspectiva, que é a que nos interessa neste trabalho, a audiodescrição consiste, como nos explicam De Coster e Mühleis (2007) na tradução em palavras das impressões visíveis de um objeto, o que nos lança de uma posição de análise da materialidade do texto para a posição de análise das construções de sentido que podem ser apreendidas dessa materialidade. Assim, retomamos, com grande satisfação metodológica, a discussão por anos silenciada, sobre como se dá e como deveria se dar o processo interpretativo do audiodescritor, agora entendido como um tradutor, cujo trabalho não pode se pretender à imparcialidade, mas de cujas parcialidades podemos enfim extrair conhecimentos.

Desse modo, podemos compreender a audiodescrição como um vasto conjunto de diferentes técnicas, envolvendo o uso de diferentes tecnologias para sua realização,

com o objetivo de traduzir em forma verbal os conteúdos inerentes a obras de natureza inicialmente visual. Essa tradução, como qualquer outra, passa pelo campo da teoria, é permeada por elementos de estética e estilística, e só é possível graças ao processo interpretativo do audiodescritor, que deixa no produto final todas suas impressões digitais que podem, inclusive e muito felizmente, ser por si mesmas objetos de estudo. Ainda, essa tradução implicará, também a exemplo de qualquer outra, um conhecimento esperado e desejado da parte do audiodescritor sobre as especificidades discursivas da mídia abordada – espera-se que um audiodescritor de filmes esteja amplamente familiarizado com as nuances e as sutilezas discursivas típicas do cinema, de modo a poder representá-las para seu público. Concluimos, desse raciocínio, que a formação de um audiodescritor de histórias em quadrinhos deva, antes de mais nada, buscar alfabetizar esse profissional em relação à assim chamada gramática dessa linguagem.

Objetivos

O objetivo maior deste trabalho é a elaboração de um conjunto de parâmetros para a audiodescrição de histórias em quadrinhos para pessoas com deficiência visual. Tais parâmetros poderão, então, servir como ponto inicial para o debate acadêmico mais aprofundado, incluindo pesquisas de recepção que venham a qualificar sua eficiência.

Para a elaboração desses parâmetros, articulamos diferentes corpos teóricos que nos pareceram produtivos para o debate, e desenvolvemos, concomitantemente à pesquisa, um roteiro experimental de audiodescrição, guiado pelos critérios extraídos da teoria. A obra escolhida, sobre a qual trataremos no Capítulo 3, trata-se de um trabalho artístico sofisticado o bastante para conter em si material que nos permita explorar limites e possibilidades dos parâmetros sugeridos.

Finalmente, para oferecer uma melhor compreensão prática dos parâmetros oferecidos, este trabalho apresentará comentários pontuais sobre a aplicação experimental durante a produção do roteiro de audiodescrição. Tais comentários explicitarão as contribuições obtidas do embasamento teórico, e serão apresentados no Capítulo 3, enquanto o roteiro produzido será oferecido como anexo ao fim da tese.

Justificativas

As justificativas para a realização deste trabalho podem ser divididas em três

blocos, quais sejam, as justificativas teóricas, as justificativas legais e as justificativas sociais.

Em termos teóricos, como esperançosamente terá ficado evidente, é extremamente grave que um campo dedicado à abordagem dos mais diferentes gêneros discursivos, incluindo até mesmo a descrição de pontos turísticos e paisagens naturais, deixe de lado a produção artística de um meio tão prolífico, tão rico, quanto as histórias em quadrinhos. Na verdade, como será retomado no Capítulo 1, a produção acadêmica em audiodescrição carece demasiadamente de estudos sobre imagens estáticas, tendo seus empenhos geralmente concentrados na descrição de imagens em movimento, de modo que as reflexões aqui oferecidas poderão, assim esperamos, ser úteis em outros estudos além dos dedicados aos quadrinhos. Consideramos, a essa altura da pesquisa sobre o discurso e seu funcionamento, totalmente redundante dedicar espaço da tese à relevância e ao valor dessa linguagem na produção cultural, de modo que tomamos por óbvia e auto-evidente a urgência de se completar a lacuna teórica atualmente presente no campo da audiodescrição. Ainda, considerando diferentes pesquisas realizadas nesse âmbito nos anos recentes, percebemos uma aproximação muito produtiva entre as teorias da audiodescrição e algumas teorias gerais do discurso, como a semiótica peirceana e a semiótica social multi-modal. Acreditamos que essa aproximação tem muito a contribuir para a pesquisa da área, e parece-nos oportuno e pertinente trazer essa aproximação também para outras teorias gerais do texto, como as semióticas discursivas de matriz europeia, que julgamos terem conceitos bastante produtivos a oferecer.

Em relação à justificativa legal, este trabalho também vem, na forma de pesquisa realizada no âmbito da universidade pública e com fomento oriundo de instituição pública, suprir a demanda legitimada na lei 10098/2000 (BRASIL, 2000), a assim chamada Lei da Inclusão, que trata dos deveres do Estado para com a pessoa com deficiência. Conforme observamos na citação a seguir, essa legislação atribui ao estado, na forma de suas instituições nas quais a universidade certamente se inscreve, a responsabilidade por criar os meios necessários para a inclusão cultural da pessoa com deficiência.

Art. 2º Para os fins desta Lei são estabelecidas as seguintes definições:

...

II – barreiras: qualquer entrave ou obstáculo que limite ou impeça o acesso, a liberdade de movimento e a circulação com segurança das pessoas, classificadas em:

...

d) barreiras nas comunicações: qualquer entrave ou obstáculo que dificulte ou impossibilite a expressão ou o recebimento de mensagens por intermédio dos meios ou sistemas de comunicação, sejam ou não de massa;

...

Art. 17. O Poder Público promoverá a eliminação de barreiras na comunicação e estabelecerá mecanismos e alternativas técnicas que tornem acessíveis os sistemas de comunicação e sinalização às pessoas portadoras de deficiência sensorial e com dificuldade de comunicação, para garantir-lhes o direito de acesso à informação, à comunicação, ao trabalho, à educação, ao transporte, à cultura, ao esporte e ao lazer. (BRASIL, 2000)

Assim, percebemos que o dever assumido com a produção de meios de acessibilidade para os mais diversos tipos de mídia, dentre os quais as histórias em quadrinhos certamente inscrever-se-ão, pertence ao poder público. Essa determinação legal, representada tanto na assinatura de tratados internacionais quanto no próprio Estatuto da Pessoa com Deficiência (BRASIL, 2015), só vem reforçar a existência de uma demanda social antiga, agora formalmente legitimada, pela inclusão cultural de uma grande parcela da população. De acordo com o censo nacional publicado em 2012, cerca de dois milhões de brasileiros possuem algum tipo de deficiência visual, podendo se beneficiar da acessibilidade ou serem excluídos por sua ausência (IBGE, 2012).

Finalmente, a propósito da citada demanda, chegamos à terceira justificativa deste texto, a social. Já discorri muito brevemente sobre a demanda das pessoas com deficiência visual por acesso à cultura, mas cabe, para finalizar nossa justificativa, apresentar alguns comentários sobre a importância de garantir o acesso dessa população à leitura de histórias em quadrinhos.

Os quadrinhos, que em tempos passados sofreram todo tipo de preconceito escolar, tendo seu potencial didático frequentemente desdenhado e recebendo constantes acusações de comprometer o aprendizado de leitura nos jovens (GONÇALO JÚNIOR, 2004), gozam hoje de devido reconhecimento como arte e como ferramenta em sala de aula. A propósito de tal uso, Pessoa (2006, p. 25) comenta:

As histórias em quadrinhos podem introduzir o indivíduo na compreensão dos mais diversos temas, desde mais simples ficção até temas como política global. Com seu texto enxuto,

sua narrativa e seus desenhos, a nona arte pode estimular o leitor no aprofundamento destes temas propiciando a curiosidade e o acesso de outras mídias, como livros, pesquisas acadêmicas, jornais entre outros.

Se concordamos com o autor, e compartilhamos dos valores humanitários e progressistas que permeiam as citadas legislações sobre inclusão, parece então uma conclusão óbvia que a exclusão das pessoas com deficiência visual do ambiente, doméstico ou escolar, de leitura dos quadrinhos constitui uma grave violação de seus direitos de desenvolvimento social e cultural plenos, na medida em que “As dimensões estéticas e comunicativas tornam-se grandes referências no processo de formação humana e construção do mundo, dos modos de existir, conviver e conhecer.” (RODRIGUES, 2010, p.11).

A Estrutura da Tese

Esta tese divide-se em três capítulos, dos quais este primeiro se dedicou à apresentação didática de seus objetos, problemas e objetivos, bem como a demonstrar a justificativa de sua realização e a trajetória e relação do pesquisador com sua obra.

O Capítulo 1 tratará de situar este trabalho no contínuo de produções acadêmicas sobre a audiodescrição. Começaremos por apresentar o histórico da prática profissional, partindo de sua origem nos Estados Unidos da América e seguindo um percurso que termine em terras brasileiras. Em seguida, serão comentados os mais importantes trabalhos da área, tanto em países estrangeiros quanto no Brasil, na medida em que tais trabalhos costurem um panorama bibliográfico capaz de, mais do que apresentar um estado da arte, alocar nossa contribuição entre as pesquisas com as quais ela mais se relaciona. Essa preocupação vem a propósito de estabelecer um recorte bibliográfico produtivo, uma vez que muito das pesquisas na área se dedicam a aspectos pedagógicos, tecnológicos e de recepção, que mesmo quando citados não serão pormenorizados, com o intuito de evitar desvios problemáticos do foco deste estudo.

No Capítulo 2, serão apresentadas as bases teóricas sobre as quais trabalharemos. Para uma apresentação mais didática, apresentaremos trabalhos sobre a linguagem das histórias em quadrinhos e sobre diferentes contribuições à teoria semiótica discursiva de matriz greimasiana. Nesse capítulo, procuraremos menos oferecer um resumo de conteúdo dessas teorias, concentrando nossos esforços em

extrair de cada uma conceitos e instrumentos que facilitem o embasamento das escolhas feitas na elaboração dos parâmetros descritivos. Esse capítulo será alicerce para as escolhas tradutórias comentadas no capítulo seguinte, e de certa maneira constitui o esqueleto sobre o qual se sustentam nossos resultados.

O Capítulo 3 é dedicado à análise comentada do processo de audiodescrição experimental do cópuz de quadrinhos escolhido, e está dividido em subtópicos específicos para diferentes aspectos da leitura dos quadrinhos. Por meio de tópicos como requadro, ação, balões de fala e margem, o capítulo apresentará problemas pontuais de descrição e sugestões de resolução desses problemas fundamentadas no embasamento teórico previamente oferecido. O objetivo desse capítulo será demonstrar a aplicação dos parâmetros, utilizando-se para isso de um cópuz propositadamente escolhido entre produções artísticas sofisticadas, em que os expedientes da linguagem dos quadrinhos sejam suficientemente explorados e possam ser analisados. Encerrando o trabalho, serão apresentadas as conclusões às quais a trajetória da pesquisa nos houver levado, discutindo a extensão das contribuições semióticas para o campo da audiodescrição e pontuando possíveis questões que forem deixadas em aberto para futuras pesquisas.

Finalmente, após as conclusões e as referências, a tese apresenta dois anexos. O primeiro se trata da íntegra do roteiro de audiodescrição analisado, prova de conceito dos parâmetros produzidos. O segundo, produto final do trabalho todo, consistirá na sugestão de um protocolo para a audiodescrição de histórias em quadrinhos que possa ser aplicado, testado de forma sistemática e refinado por futuras pesquisas.

1 CONTEXTO

Este capítulo, de revisão bibliográfica sobre a pesquisa em audiodescrição no contexto dos estudos da tradução, divide-se em quatro partes. A primeira, para garantir alguma familiaridade do leitor com o objeto abordado, dedicar-se-á a traçar as origens e o desenvolvimento da prática audiodescritiva pelo mundo. Na segunda parte, adentrando o contexto acadêmico, será apresentada brevemente a área dos estudos da tradução, conforme proposta por James Holmes e desdobrada por numerosos autores, e o posicionamento da pesquisa em audiodescrição dentro de seu quadro estrutural. Na terceira parte, dedicar-nos-emos a elencar as pesquisas em audiodescrição já publicadas no Brasil, incluindo os ainda pioneiros esforços nessa área dos estudos da tradução, mas também pontuando outros trabalhos. Finalmente, passaremos à observação de alguns trabalhos que, antes deste, dedicaram-se pontualmente à audiodescrição de quadrinhos, aproveitando-se dos exemplos disponíveis para situar, enfim, esta pesquisa dentro de uma divergência teórica vigente no campo da audiodescrição, qual seja, a da objetividade descritiva.

1.1 Breve histórico da audiodescrição

Partiremos não exatamente da produção acadêmica, mas da prática profissional da audiodescrição, tendo em vista tratar-se de objeto pouco naturalizado no cotidiano cultural, de modo que, ao tratarmos da pesquisa, a prática à qual ela se refere esteja devidamente situada em termos históricos. Ainda, como veremos, a audiodescrição tem uma origem peculiar, começando no ambiente acadêmico e partindo para a prática profissional para, somente vários anos mais tarde, retornar às pesquisas científicas. Nessa trajetória, optamos por estabelecer um recorte nos Estados Unidos da América, no Reino Unido, na Espanha e no Brasil. A escolha dos três primeiros países, com o último sendo autoexplicativo, deu-se por serem lugares onde a audiodescrição teve um desenvolvimento notável, servindo de modelo para o resto do mundo ocidental.

1.1.1 Os Estados Unidos da América

A prática profissional da audiodescrição tem sua origem no ano de 1981, nos Estados Unidos da América, quando os pioneiros Cody e Margaret Pfanstiehl estabeleceram uma parceria com o Arena Stage Theater, em Washington DC, onde se

desenvolveu um projeto de audiodescrição sistemática de peças teatrais, começando pela peça *Major Barbara*. Os Pfanstiehl passaram então a coordenar o projeto Metropolitan Washington Ear, produzindo conteúdo regularmente e se tornando também pioneiros na formação de audiodescritores, com seus materiais didáticos servindo como base do que futuramente se tornaria o parâmetro norte-americano de audiodescrição.

Nos anos seguintes, numerosos teatros norte-americanos também começaram a oferecer audiodescrições. No início, muitos desses serviços eram transmitidos por estações de rádio parceiras, com sincronização entre a transmissão e a peça ao vivo, mas, com o decorrer da década de 1980 e os avanços na tecnologia, esse conteúdo foi rapidamente realocado para o canal SAP dos aparelhos televisores. A audiodescrição de óperas e de exposições – estas últimas com o auxílio de *walkmans* e fitas K-7 – teve início também nos anos imediatamente seguintes (ADERALDO, 2014).

A recepção do serviço foi notavelmente positiva e, nas décadas seguintes, a audiodescrição consolidou-se paulatinamente nos meios de comunicação de massa. No final dos anos 1990, uma lei federal passou a obrigar todo o conteúdo audiovisual produzido por órgãos públicos a oferecer também versão audiodescrita, o que gerou uma grande demanda por profissionais e um subsequente aumento na oferta de cursos de formação. O 21st Century Communication Act, proposto em 2001 pela Federal Commission of Communications e finalmente sancionado em 2010 pelo então presidente Barak Obama, instituiu a quantidade mínima de horas semanais que os canais de TV aberta e alguns da TV a cabo deveriam transmitir, quantidade que, segundo o projeto, deve em alguns anos atingir a quase totalidade da grade de programação (AUDIO DESCRIPTION COALITION, 2007-2008; AUDIO DESCRIPTION COALITION, s.d; ver site *American Council of the Blind*, www.abc.org).

A regulamentação da prática nos EUA baseia-se atualmente no documento *ADC Standards and Code of Ethics for Audiodescription*, publicado pela Audio Description Coalition e adotado pela National Foundation for the Blind. Esse documento foi produzido a partir de material baseado nas turmas pioneiras dos já citados Cody e Margaret Pfanstiehl, do Metropolitan Washington Ear. A Audio Description Coalition foi formada em 2006, quando diversos pesquisadores e profissionais da audiodescrição, entre eles Janet Dickson, Ruth McFeldman, Celia Hughes, Deborah Lewis e Jessica Swanson, reuniram-se para analisar as audiodescrições de então e elaborar um

documento de boas práticas e o código de ética profissional. Esse documento, publicado em 2007, teve uma revisão publicada em 2008 e outra publicada em 2009, esta última ainda amplamente utilizada, especialmente no âmbito da ética profissional prescrita.

1.1.2. Espanha

Segundo Benecke e Dosch (2004), a primeira exibição de filme audiodescrito em festivais na Europa foi durante o Festival International du Film de Cannes, em 1989. Muito antes disso, porém, na década de 1940, a Rádio Barcelona da Espanha transmitia filmes audiodescritos pelo sinal radiofônico, o que durou até o final dos anos 1950, com a popularização da televisão. Em 1991, foi criado o projeto europeu Audetel, cujo propósito era definir as especificações europeias para a transmissão de audiodescrição, uma vez que o sistema europeu não possuía o canal SAP. As experiências da Rádio Barcelona e do projeto Audetel foram, nos anos que se seguiram, determinantes para a formação do sistema Audesc, que produz e transmite filmes com audiodescrição para a população cega da Espanha.

Em 1995, o canal televisivo Sur da Andaluzia passou a transmitir filmes com audiodescrição, tendo veiculado mais de setenta títulos no primeiro ano, chegando a mais de cento e trinta até 2001. No mesmo período, o canal TV3, da Catalunha, exibiu alguns seriados audiodescritos. A Lei General de la Comunicación Audiovisual foi publicada em 2010 como resultado de anos de esforços, regulamentando a produção de conteúdos acessíveis em todos os canais espanhóis e estabelecendo, a exemplo do modelo norte-americano, uma quantidade mínima de horas de programação acessível, quantidade essa que também deveria crescer com o passar do tempo. Em 2013, essa obrigatoriedade já atingia dez horas semanais para os canais abertos e duas horas semanais para os canais pagos (CABEZA-CÁRCERES, 2013, p.34).

Os primeiros filmes a serem comercializados com audiodescrição e menu falado na Espanha foram *Plats Bruts*, *Match Point* (2004) e *Torrente 3: El Protector* (2005) (CABEZA-CÁRCERES, 2013, p.32). Atualmente, a Espanha é o país com maior oferta de produtos audiodescritos, o que se justifica tanto por um fator cultural consolidado por décadas, quanto por uma legislação nacional que garante os direitos de acesso às pessoas com deficiência visual. Esse avanço é observado igualmente na produção acadêmica espanhola sobre o tema, cujos autores não teremos a pretensão de analisar pormenorizadamente, mas dentre os quais é importante nomear Ana Matamala, Jorge

Dyaz Cintas, Aline Remael, Pillar Orero e Catalina Jiménez Hurtado, cujos trabalhos ajudaram a pavimentar o campo teórico do país e ainda avançam consistentemente o estado da arte.

1.1.3 Reino Unido

O trabalho e a pesquisa em audiodescrição no Reino Unido teve sua origem conectada à dos Estados Unidos, quando, entre 1982 e 1984, as pesquisadoras britânicas Monique Raffray e Mary Lambert, do Royal National Institute for the Blind (RNIB) trocaram correspondências com o casal Cody e Margaret Pfhanstihel, já citados pioneiros nessa atividade. Em 1985, os Pfhanstihel concederam às pesquisadoras uma entrevista acerca do processo produtivo da audiodescrição nos teatros norte-americanos, o que se tornou o ponto de partida para o interesse do RNIB sobre o tema.

O relatório intitulado *Audiodescription in UK: The founding years (1982-93)* (RAFFRAY; LAMBERT, 1997) conta que, a partir de 1986, o RNIB, em conjunto com outras associações regionais de pessoas cegas e as equipes técnicas de numerosos teatros britânicos, estabeleceu um grupo de estudos com o objetivo de avaliar as melhores estratégias para promover a inclusão cultural das pessoas com deficiência visual por meio da audiodescrição. No ano de 1986, a peça teatral *A Delicate Balance* tornou-se a primeira em solo britânico a ser apresentada com audiodescrição, ainda em termos informais e experimentais. A primeira peça a ser apresentada com o que se denomina audiodescrição profissional, com tradutores formalmente treinados e utilização de tecnologia de fones de ouvido sem fio para a entrega do conteúdo, deu-se no ano seguinte, no Theatre Royal of Windsor, e, a partir de então, a prática disseminou-se rapidamente graças à estrutura prévia dos teatros ingleses, que já possuíam, em sua maioria, um sistema de transmissão de áudio por fones de ouvido, inicialmente desenvolvido para atender ao público com dificuldades de audição que se sentasse muito longe do palco.

É consenso que o RNIB teve uma atuação determinante na propagação da audiodescrição no Reino Unido. Como discorrem Raffray e Lambert (1997, apud MACHADO, 2010, s.p.):

Como resultado do lobby do RNIB, a Lei de Radiodifusão de 1990 incluiu uma referência específica às pessoas cegas ou com baixa visão. Pela primeira vez na legislação de radiodifusão, o

governo exigiu que os candidatos a novas licenças deveriam indicar como eles pretendiam promover a compreensão e a fruição de cegos e pessoas com baixa visão. Esse compromisso não teria sido possível se já não existisse a audiodescrição no teatro.

As autoras prosseguem apresentando então o serviço pan-europeu proposto no início dos anos 1990, com testes-piloto realizados no Reino Unido, intitulado Audetel. O projeto, que trabalhava soluções para a entrega de conteúdo audiodescrito na televisão analógica, foi uma tentativa de solucionar a limitação tecnológica do sistema televisivo europeu, o PAL, que, em contraste com o sistema NTSC norte-americano, não contava com canais adicionais de áudio pelos quais a descrição pudesse ser transmitida. Esse esforço terminou, por um lado, sendo abortado quando, em 1996, o Digital Television Broadcasting Act foi promulgado, dando providências e parâmetros para a televisão digital britânica e tratando formalmente, entre numerosos outros temas, da acessibilidade por meio da audiodescrição e da legendagem para surdos. Cabe, porém, ressaltar que os esforços de pesquisa desenvolvidos a propósito do Audetel foram de grande valia no estabelecimento das normas que entrariam em vigência quando da chegada do sinal televisivo digital.

Atualmente, o Reino Unido é, juntamente com a Espanha, referência mundial na produção e na distribuição de conteúdos televisivos audiodescritos. Desde 2014, a programação semanal já ultrapassa vinte horas de programas audiodescritos, com especial ênfase para filmes e séries.

1.1.4 Brasil

Muito embora o trabalho em audiodescrição tenha crescido significativamente nos últimos anos, continua correto afirmar que a prática no Brasil ainda é incipiente. Situemos, a seguir, quando e onde se deram as primeiras audiodescrições formalmente produzidas no Brasil, em diferentes gêneros do discurso.

O projeto Videonarrado, da pedagoga Maria Cristina Martins, no Centro Cultural Louis Braille de Campinas (SP), foi a primeira iniciativa conhecida de exibir filmes audiodescritos para pessoas com deficiência visual (MACHADO, 2011). Já em amostras de cinema, o serviço foi oferecido pela primeira vez no festival Assim Vivemos, em 2003, na cidade do Rio de Janeiro, organizado pela pesquisadora Lara Pozzobon (FRANCO, 2010). O DVD do filme *Irmãos de Fé* (2005) foi o primeiro

oficialmente lançado no circuito comercial com recursos de audiodescrição e menu falado. A primeira peça de teatro com audiodescrição foi *O Santo e a Porca*, de Suassuna, exibida no ano seguinte na cidade de São Paulo. Em 2007, no projeto Cinema Nacional Legendado e Audiodescrito, ocorreu a primeira mostra de cinema brasileiro de tema geral com audiodescrição gravada. Em 2008, o espetáculo de dança *Os Três Audíveis*, e também a campanha publicitária da Natura, foram os primeiros de seu gênero a serem apresentados com o recurso de acessibilidade.

A legislação brasileira acerca da audiodescrição está, como já mencionamos na introdução por oportunidade das justificativas desta pesquisa, promulgada na forma da Lei 10098/2000, a assim chamada Lei da Inclusão, que posteriormente foi integrada ao Estatuto da Pessoa com Deficiência. Atualmente, poucos canais abertos oferecem conteúdos audiodescritos regulares, dos quais podem ser mencionados parte dos filmes exibidos pela Rede Globo, algumas séries exibidas pelo SBT e, de forma exemplarmente adequada à legislação, a maior parte do conteúdo diário da Rede Vida.

1.2 Estudos da Tradução

A afiliação da pesquisa em audiodescrição no campo dos Estudos da Tradução deu-se a partir do começo dos anos 2000, com os trabalhos de Gambier (2003; 2004), Benecke (2003; 2004), Piety (2003; 2004) e Díaz Cintas (2005; 2007). Antes disso, a pesquisa da área estava concentrada em aspectos menos teóricos do fazer tradutório e mais em questões como as tecnologias envolvidas, os direitos de acesso à comunicação das pessoas com deficiência visual, e a recepção do conteúdo por seu público-alvo.

A seguir, situamos de forma sucinta as origens dos estudos da tradução, para, posteriormente, apontarmos o segmento em que vêm sendo alocados os trabalhos acadêmicos em audiodescrição.

Segundo Aderaldo (2014), até os anos 1970 a prática tradutória era, em grande proporção, compreendida como uma atividade de transposição, em que o tradutor não seria mais que um decodificador, responsável por compreender as estruturas linguísticas do texto fonte e procurar equivalentes na linguagem de destino, de modo que o texto meta, o resultado da tradução, fosse o mais fiel possível. Nessa lógica, que dava a primazia ao texto fonte e relegava o texto meta ao papel de reflexo sempre imperfeito de um original a ser buscado, o interesse pelo trabalho tradutório acabava por ser muito menor que o interesse pela análise da tradução. Foi com o desenvolvimento de teorias

funcionalistas do discurso que, nos anos que se seguiram, os debates acadêmicos passaram a considerar que o texto fonte e o texto meta teriam funções diferentes, havendo pouco sentido metodológico em estabelecer ou preservar uma hierarquia entre os dois (ADERALDO, 2014).

Nesse sentido, é imprescindível referir-se à palestra dada por James Holmes, em 1972, publicada apenas em 1985, a propósito de um congresso acadêmico de tradutores em Copenhague. Em seu discurso, o autor já apontava que a prática tradutória apresentava uma série de questões que não tinham perspectiva de resolução nas disciplinas que comumente dedicavam-se a seu estudo, nomeadamente aquelas como a linguística contrastiva, a literatura comparada e a lógica. Segundo Holmes, era necessário que os diferentes estudos em tradução pudessem ser encampados por uma área geral, através da qual diálogos pudessem ser mais facilmente estabelecidos, inclusive com disciplinas que até então eram pouco consultadas sobre o tema, como a teoria da informação e a estatística (HOLMES, 2000). Era, segundo o autor, importante libertar a pesquisa em tradução dos axiomas e dos postulados pré-estabelecidos em trabalhos de linguística, filologia e teologia, que eram ao mesmo tempo amplos demais e paradoxalmente excludentes de algumas práticas, para dar uma abordagem mais metodológica e, no limite, científica ao problema.

Ainda segundo Holmes (2000, p. 174), os pesquisadores da tradução já vinham tentando estabelecer uma disciplina independente para seus trabalhos, mas divergiam enormemente acerca de qual seria o nome para essa disciplina, com cada proposta igualmente carregada de um recorte semântico que desagradava a outros pesquisadores. Foram, a seu tempo, sugeridos em outros trabalhos os nomes “arte da tradução”, “princípios da tradução”, “fundamentos da tradução”, “filosofia da tradução” e “ciência da tradução”. O autor então propôs, com grande efetividade entre os colegas da área, o nome “Estudos da Tradução” (*Translation Studies*), como uma forma de englobar as mais diferentes abordagens das mais diversas modalidades tradutórias.

De acordo com Holmes, os principais objetivos dos estudos da tradução seriam a descrição do fazer tradutório e de seu produto, e a proposição de princípios gerais capazes de explicar os fenômenos observados durante esse fazer. Para tanto, o autor propôs a divisão dessa área em dois segmentos: a pesquisa básica e a pesquisa aplicada. Holmes ainda sugere os termos *descriptive translation studies* e *theoretical translation studies*, respectivamente para os dois segmentos:

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). (HOLMES, 2000, apud ADERALDO, 2014, p. 176)

Assim, podemos compreender que os estudos teóricos da tradução teriam como missão “estabelecer os princípios gerais para prever e explicar os fenômenos de forma mais abstrata” (ADERALDO, 2014, p.27), enquanto os estudos descritivos dedicam-se a “descrever o fenômeno da tradução, tendo como foco o produto, a função ou o processo” (ADERALDO, 2014, idem). Nesse mesmo texto, Holmes (2000) sugeriu ainda a categoria dos estudos aplicados, que aborda questões como crítica da tradução, ferramentas tecnológicas e processos de formação de tradutores, ou seja, os aspectos inerentes ao fazer tradutório, mas cuja natureza se encontra mais no campo da prática que na materialidade da tradução realizada.

Das numerosas contribuições de James Holmes, interessa-nos, em especial, seu mapa das subdivisões propostas para seus estudos. A Figura 1 mostra o mapa de Holmes (2000) e as respectivas subdivisões, conforme Bartholamei Jr. e Vasconcellos (2008, p. 6).

Figura 1. Mapa dos estudos da tradução de James Holmes



Fonte: Bartholamei Jr., Vasconcellos, 2008, p. 6.

Conforme as pesquisas avançavam e os estudos da tradução adentravam os anos 2000, novas questões, que ainda não se apresentavam quando das reflexões de Holmes, passaram a fazer parte do cotidiano do tradutor. Williams e Chesterman (2002) trouxeram uma contribuição substancial à área, contribuição que posteriormente nos interessará, ao atualizarem o mapa de Holmes, incluindo em seus subtópicos de estudo as ferramentas tecnológicas trazidas pelo advento dos computadores domésticos, bem como discussões até então pouco desenvolvidas acerca de ética profissional no fazer tradutório.

Dentre os assuntos trazidos pelos autores, em seu trabalho *The Map* (2002), estão questões como direitos autorais, interferência de agentes editoriais, trabalho em equipe e mecanismos de avaliação e de controle de qualidade, o que se tornou uma demanda mais relevante com a revolução digital dos meios de comunicação e que precedeu à circulação de inúmeros trabalhos voluntários, alguns mesmo profissionais, de tradutores autodidatas. Essa atualização inicial mostrou-se necessária e bem-vinda, tendo em mente que as relações de produção do tradutor vieram se alterando com o passar das já cinco décadas que nos separam da frase de James Holmes (2000): “*let the meta discussion begin.*”

Os autores dividiram os estudos da tradução em 12 diferentes áreas de pesquisa, que citamos: “Tradução e análise textual”; “Avaliação e controle de qualidade da

tradução”; “Tradução de gêneros do discurso”; “Tradução multimídia”; “Tradução e tecnologia”; “História da tradução”; “Tradução e ética”; “Terminologia e glossários”; “Interpretação”; “Processo tradutório”; “Formação de tradutores”; e “Tradução como profissão”. A Figura 2 exibe o mapa de Holmes atualizado por Williams e Chesterman (2002), em ilustração feita por Bartholamei e Vasconcellos (2008, p. 8):

Figura 2. Áreas dos Estudos da Tradução, segundo Williams e Chesterman (2002).



Fonte: Bartholamei Jr., Vasconcellos, 2008, p. 8.

Dentre as doze áreas estabelecidas por Williams e Chesterman para os estudos da tradução, interessa-nos em particular a quarta, que trata da tradução de multimídia. Nela, os autores inserem os processos, geralmente de substituição de voz do original para a tradução, como em procedimentos de *voice over* e de dublagem sincronizada. Não encontraremos, nesse mapa, os estudos em audiodescrição, que poderíamos supor se enquadrar nessa área, porque somente nos anos imediatamente seguintes, com os trabalhos de Gambier (2003) e Piety (2004), a audiodescrição foi definitivamente trazida e consolidada no espaço dos estudos sobre linguagem, sobre tradução e sobre multimídia. Nesse âmbito, o texto *O sistema linguístico da audiodescrição: uma investigação como processo discursivo* (PIETY, 2004) constitui-se como pedra angular do construto teórico, por estudar o processo e o produto da audiodescrição sob uma perspectiva estritamente linguística, e também por associar a prática às considerações

tradutórias oferecidas por Jakobson, quando este propôs uma taxonomia tríplice para classificar os tipos maiores de tradução possíveis:

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 verbais. (JAKOBSON, 2000, p. 114)

Para nossos propósitos, essa citação vem a calhar justamente porque o linguista, muito apropriadamente, cuida de utilizar o termo “signos”, no lugar de palavras, o que para a abordagem semiótica promove uma série de possibilidades, abrindo enormemente o leque de objetos analisáveis, entre eles algumas traduções não verbais como a interpretação de linguagem de sinais e, o que mais importa em nossa pesquisa, a audiodescrição. Essa citação, uma das mais reproduzidas do linguista, foi adotada como um dos sustentáculos que ajudou a afirmar a audiodescrição em sua área de pesquisa, como veremos mais adiante.

Em 2005, Bartolomé e Cabrera sintetizaram em um quadro geral a evolução dos estudos da tradução, situando finalmente a audiodescrição dentro de sua estrutura. Orero (2005) afirma que o ano de 1998 foi decisivo na inscrição definitiva da pesquisa em acessibilidade audiovisual nos estudos da tradução, quando o pesquisador Chas Donaldson introduziu a questão da legendagem para surdos e ensurdecidos em um evento sobre tradução, o congresso da Associação Europeia para Estudos em Tradução de Tela (European Association for Studies in Screen Translation), que ocorreu em Berlim, sendo o primeiro trabalho conhecido a inserir, no campo da tradução audiovisual, a subcategoria da tradução audiovisual acessível, isto é, com o propósito específico e diferencial de promover a inclusão cultural das pessoas com deficiência visual ou auditiva.

Assim, percebemos que o campo dos estudos da tradução, conforme proposto por James Holmes (2000), foi desdobrado em diferentes áreas de interesse, áreas que foram posteriormente revistas e atualizadas por outros pesquisadores até finalmente englobar os avanços tecnológicos do final do século XX, somando às categorias já

dispostas a tradução audiovisual, inicialmente dedicada a modalidades linguisticamente consolidadas como a dublagem e a legendagem para pessoas sem deficiência. Foi somente com o trabalho seminal de Gambier (2003), inscrevendo a tradução de imagens em palavras para pessoas com deficiência visual na área da tradução audiovisual acessível, que a continuidade teórica dessas pesquisas no meio linguístico foi estabelecida, o que fez com que, nos anos seguintes, diversos periódicos revisados por pares da área da tradução passassem a publicar artigos sobre audiodescrição como tradução audiovisual acessível, como, para citar os primeiros exemplos, as revistas *META*, *Quaderns*, *Translation Watch Quarterly*, *Translating Today* e a *TRANS Revista de Traductología e Linguística Antverpiensia*.

Segundo Díaz Cintas, a categoria da tradução audiovisual perpassa todas as formas de mídia com discurso sonoro e imagético, nas quais existe a tradução entre diferentes línguas. Essa concepção, limitada e limitante, dificultou a aceitação da prática audiodescritiva por parte da comunidade de pesquisadores, uma vez que, como discorre o autor:

(...) o fato de que esses novos recursos se caracterizavam não pela tradução entre línguas, mas entre meios semióticos diferentes - do acústico verbal ou não verbal para o verbal escrito na LSE (Legenda para Surdos e Ensurdidos) e do visual para o verbal na audiodescrição - representou um entrave para a aceitação de ambos como modalidades de tradução audiovisual por parte da comunidade acadêmica e científica, mas não por parte de alguns pesquisadores famintos por novas e inovadoras fontes de pesquisa como afirma o autor. (DÍAZ CINTAS, 2007, p.4)

Em seu livro *Traduções intersemióticas*, o renomado pesquisador Julio Plaza comenta a propósito da divisão tripartida que Jakobson propõe para a tradução, na medida em que oferece uma abordagem até então pouco convencional, qual seja, a de que a transposição de discursos entre diferentes sistemas sógnicos seria, categoricamente, uma tradução. Como afirma Plaza (1987, p. XI):

A primeira referência (explícita) à Tradução Intersemiótica que tive oportunidade de conhecer foi nos escritos de Roman Jakobson. De que tenho notícia, Jakobson foi o primeiro a discriminar e definir os tipos possíveis de tradução: a interlingual, a intralingual e a intersemiótica. A Tradução Intersemiótica ou “transmutação” foi por ele definida como sendo aquele tipo de tradução que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”, ou “de um

sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal, para a música, a dança, o cinema ou a pintura”, ou vice-versa, poderíamos acrescentar.

Ao concluir o comentário com a ressalva “ou vice-versa”, Plaza dá à citação de Jakobson o acréscimo necessário para, então sem restrições ou ressalvas, inscrever a prática da audiodescrição no campo das assim chamadas traduções intersemióticas, o que proporcionou uma maior solidez teórica aos pesquisadores da área em seu empenho para vencer reticências acadêmicas iniciais. Com efeito, dificilmente se encontrará qualquer trabalho, introdutório ou de grande porte, sobre audiodescrição que não cite a taxonomia de Jakobson.

Vencida, porém, essa reticência, os estudos da audiodescrição rapidamente conquistaram espaço e respeito no ambiente acadêmico da tradução audiovisual. Como comenta Braun (2008), a audiodescrição traz consigo uma série de discussões de extremo interesse para o campo, como os conceitos de equivalente, de interpretação subjetiva, de normalização e de acesso cultural, discussões que, se já eram antigas, ganharam novas perspectivas conforme a pesquisa adentrou espaços não verbais.

O estado da arte da pesquisa em audiodescrição realizada até o ano de 2008 está muito apropriadamente descrito no artigo de Braun (2008), *Audiodescription research: state of the art and beyond*, do qual extraímos alguns exemplos que ilustrem os caminhos dessa pesquisa em sua primeira década. Entre as pesquisas de recepção do público-alvo, Braun comenta os trabalhos de Packer e Kircher, de 1997, cujo objetivo era mapear o perfil do público norte-americano com deficiência visual. Peli et al. (1996) também desenvolveram, segundo Braun, uma pesquisa de recepção para mensurar os benefícios trazidos pela audiodescrição ao público-alvo. Também chamam atenção os trabalhos de Vercauteren (2007) e da própria Braun (2007) acerca da decisão por parte do audiodescritor de quais elementos devem ser descritos. Esse tipo de pesquisa, como aponta a própria autora, tem relativamente pouca produção em relação a pesquisas sobre como descrever.

Em sua tese de doutorado, apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da PUC-Rio, Larissa Magalhães Costa (2014) nomeia, no capítulo de revisão bibliográfica, uma série de trabalhos sobre audiodescrição apresentados em congressos, como o *Advanced Research Seminar in Audio Description*

– ARSAD III (2011) e IV (2013), o XI Congresso Internacional da ABRAPT e o V Congresso Internacional de Tradutores (2013).

O congresso internacional *Media for All*, realizado desde 2005, visa promover um espaço de troca entre os pesquisadores desse objeto tão recente. O volume de trabalhos publicado como resultado da primeira edição tornou-se rapidamente referência nas discussões sobre políticas públicas para a promoção da acessibilidade cultural (ORERO; REMAEL; MATAMALA, 2007). Costa (2014) elenca onze tópicos que podem ser observados em maior recorrência nas publicações bienais (2005, 2007, 2009, 2011 e 2013) do congresso de pesquisadores em tradução audiovisual acessível *Media for All*: “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”; e “Censura e manipulação da tradução audiovisual”.

O ano de 2007 foi particularmente produtivo para as publicações acadêmicas sobre audiodescrição no âmbito dos estudos da tradução. A revista *Translation Watch Quarterly* (2007), com destaque para as contribuições de Fuertes e Martínez (2007), abordou as normas de audiodescrição da Espanha, sobretudo a norma UNE 153020 27, criada a partir da necessidade de padronizar as produções audiodescritas do país. Ainda em 2007, foi lançado o livro *Traducción y accesibilidad: subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos – nuevas modalidades de traducción audiovisual*, organizado por Catalina Jiménez Hurtado (2007), em que quatorze diferentes trabalhos trataram de questões variadas em audiodescrição. Também em 2007, o livro *Accesibilidad a los medios audiovisuales para personas con discapacidad* (DELGADO; MEZCUA, 2007) reuniu trabalhos apresentados durante o I Congresso Amadis, realizado na Espanha no ano anterior, trazendo contribuições nas áreas de audiodescrição, legendagem para surdos e ensurdecidos e acessibilidade no ambiente *online*.

O livro *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen* (DÍAZ CINTAS, ANDERMAN, 2008) trouxe, como comenta Marisa Aderaldo (2014) o trabalho de

Holland (2009) sobre a audiodescrição de obras de arte em museus e exposições, e constitui um dos poucos trabalhos já publicados sobre a audiodescrição de imagens estáticas, em um campo francamente dominado por pesquisas sobre a imagem em movimento. Nesse trabalho, Holland relata diferentes estudos de caso do projeto *Talking Images*, que trouxe discussões bastante pertinentes às que abordamos em nossa tese, como, por exemplo, a da interpretação por parte do descritor.

No ano de 2010, mais uma coletânea de trabalhos em tradução audiovisual acessível, organizada por Jorge Dyaz Cintas, Aline Matamala e Neves, de nome *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility* (2010) traz a discussão sobre a audiodescrição como processo tradutório complexo.

O Relatório ADLAB (TAYLOR, 2012) foi o trabalho mais aprofundado de revisão bibliográfica sobre o tema da audiodescrição publicado até a data atual na Europa. Chama a atenção, na leitura desse relatório, a menção aos trabalhos das pesquisadoras Eliana Franco (Universidade Federal da Bahia) e Dra. Vera Lúcia Santiago Araújo (Universidade Estadual do Ceará), que introduziram na pesquisa brasileira a afiliação entre audiodescrição e a tradução audiovisual.

1.3 Audiodescrição nos Estudos da Tradução no Brasil

O *debut* da audiodescrição no âmbito dos Estudos da Tradução no Brasil está ligado à pesquisa de Eliana Franco, idealizadora do grupo *Tradução e Mídia*, fundado na Universidade Federal da Bahia e registrado no CNPq no ano de 2004, com o objetivo de fazer avançar a pesquisa em audiodescrição. Em 2005, o nome do grupo foi alterado para *Tradução, Mídia e Dança*, sendo também pioneiro na pesquisa sobre a descrição de espetáculos de dança. Esse núcleo de pesquisas passou então a dialogar com outros que surgiam no país, como o grupo *Legendagem e Audiodescrição*, da pesquisadora Vera Santiago Araújo, estabelecido na Universidade Estadual do Ceará. Até a data deste trabalho, a única publicação especializada na área é a *Revista Brasileira de Tradução Visual*, periódico indexado pela Qualis/CNPQ, que publica desde 2009 artigos, resenhas e audiodescrições, com periodicidade irregular, mas certamente com numerosas contribuições, de algumas das quais esta tese se serve.

Aderaldo (2014) lista os artigos de Franco e Araújo (2005), de Franco (2006; 2007) e o livro *Novos Rumos Sobre a Audiodescrição no Brasil* (2013) publicado por

Araújo e Aderaldo como um dos primeiros trabalhos da produção nacional sobre a abordagem da audiodescrição como tópico dos estudos da tradução.

No ano de 2014, duas teses de doutorado foram publicadas, na Universidade Federal de Minas Gerais e na Universidade Federal Fluminense, abordando a audiodescrição nos estudos da tradução. Larissa Magalhães Costa (2014) trabalhou com a recepção do público-alvo sobre a audiodescrição fílmica, estudo cuja leitura foi de grande auxílio na produção de nossa própria tese. Já Marisa Aderaldo (2014) desenvolveu em sua tese um diálogo teórico que, desde os primeiros meses, definiu em grande parte a estrutura do presente trabalho. Aderaldo (2014), como nós, debruçou-se sobre o pouco explorado campo da audiodescrição de imagens estáticas, pavimentando um caminho teórico que viabilizou em grande parte nossa própria abordagem. Seu trabalho, ao articular a tradução audiovisual acessível com uma teoria semiótica específica, no caso a de James O'Toole, demonstrou uma potencialidade que procuramos explorar, articulando, no nosso caso, teorias semióticas discursivas de matriz greimasiana. O trabalho de Aderaldo (2014) será frequentemente cotejado no próximo capítulo.

Finalmente, no ano de 2016, o livro *Audiodescrição: Práticas e reflexões*, organizado por Daiana Carpes trouxe uma nova leva de trabalhos nacionais sobre o tema, dentre os quais dois se inscrevem declaradamente na continuidade dos estudos da tradução.

Franco e Silva (2010, p. 28) apresentaram um levantamento bibliográfico acerca da produção acadêmica brasileira que pesquisa a audiodescrição dentro do escopo dos estudos da tradução. O resultado indicou que, no Brasil, essa pesquisa está fortemente concentrada nos câmpus da Universidade Estadual do Ceará e Universidade Federal da Bahia, bem como na Universidade Federal de Minas Gerais.

1.4 Audiodescrição de Quadrinhos e o Dilema da Objetividade

Este não é o primeiro empenho acadêmico sobre a audiodescrição de histórias em quadrinhos no Brasil. A seguir, apresentamos quatro diferentes publicações que trataram do assunto, três delas publicadas pela *Revista Brasileira de Tradução Visual*, no ano de 2010.

Cabe, antes, comentar o trabalho amador, de notável influência, publicado por Luís Campos no website *HQ para DV Ler* (CAMPOS, 2009). A partir de critérios

arbitrariamente intuitivos, Campos, que perdeu a visão já depois de adulto, estabeleceu uma notação e método próprios, com os quais pessoas sem deficiência visual transcreviam histórias em quadrinhos para divulgação no referido *website*. Acerca desse procedimento, a seção de apresentação do *website* diz:

1. Com a letra “Q”, seguida de um número, descrevo o quadro e digo os personagens que participam da cena;
2. Com um “N:”, identifico o narrador ou dou alguma explicação para melhor compreensão do quadro ou dos diálogos;
3. As onomatopeias estão em letras maiúsculas e precedidas por um *;
4. Alguns quadros, nos quais as cenas são quase as mesmas, são suprimidos, mas isto não interfere na compreensão da história. Em outros, acrescento informações para melhor compreensão destes (CAMPOS, 2009, s.p.)

No ano seguinte, Isis Carvalho (2010) publica na Revista Brasileira de Tradução Visual um roteiro de audiodescrição para uma história da Turma da Mônica, empregando declaradamente o procedimento descrito por Campos (2009). Carvalho descreve a história em onze quadros:

Título: Cebolinha

Q1 - Cebolinha chega correndo e (SCRIIISH) freia bruscamente em um beco sem saída, diante de um balde de tinta preta com pincel.

Q2 - Cebolinha molha o pincel na tinta preta.

Q3 - Cebolinha pinta o desenho de uma porta na parede.

Q4 - Cebolinha some pela porta e Mônica vem correndo tentando alcançá-lo.

N - Mônica com cara de brava (GRRR...).

Q5 - Mônica bate com a cara na parede (POF).

Q6 - Mônica está caída sentada no chão com o rosto machucado.

Q7 - Mônica está de pé molhando o pincel na tinta preta.

Q8 - Mônica está na ponta dos pés pintando algo no alto da parede.

Q9 - Mônica está indo embora e aparece o desenho de uma bola preta pintada acima do desenho da porta.

Q10 - Cebolinha reaparece sorrindo e apontando para Mônica.

Q11 - A bola cai na cabeça de Cebolinha que cai deitado de barriga para baixo com os braços estendidos para frente, língua para fora e olhos fechados.

FIM (CARVALHO, 2010, s.p.)

Chama a atenção, no exercício acima, a utilização de um comentário de narrador, marcado pela legenda N, emitindo uma leitura que poderia, diríamos até que

deveria, estar com o restante das descrições do quadro. Ainda, como comentam Nunes e Busarello (2013, p.240):

Carvalho parece não julgar relevante o fato de Cebolinha estar com a língua para fora da boca nos dois primeiros quadros, o que indica cansaço ou pressa, e nem as gotas que caem de seu rosto no quadro 2, o que pode indicar nervosismo, ansiedade ou cansaço. Esses dois detalhes poderiam dar a ideia ao leitor cego que Cebolinha estava correndo e tem pressa em terminar o que está fazendo.

No mesmo ano, a *Revista Brasileira de Tradução Visual* recebe outras duas submissões de descrições de histórias em quadrinhos. Elisângela Viana (2010, s.p.) descreve, com maior detalhamento de gestos e de expressões faciais, uma tirinha de quatro quadros do personagem Calvin, de Bill Waterson.

A tirinha é composta por 4 quadrinhos de aproximadamente 5 centímetros de altura, por 4 centímetros de largura, neles os personagens aparecem em contornos pretos sobre o fundo branco dos quadrinhos.

Q1. O quadrinho apresenta um menino de aproximadamente 5 anos, visto de corpo inteiro. O menino é magro, tem uma cabeça grande, um pouco desproporcional ao corpo; olhos redondos e esbugalhados; boca grande e aberta; nariz arredondado e tem cabelo espetado. Veste uma blusa de listras finas horizontais, e uma calça. Ele está com o corpo virado para a esquerda, suspenso no ar, com os pés levantados, mostrando a parte de baixo do sapato. No chão, se pode ver sua pequena sombra. O menino, com braços esticados, segura um livro fechado e de capa preta, enquanto fita-o, boquiaberto. Na parte superior da imagem o balão com a fala de Calvin: Cruzes! Eu tinha que ter entregue este livro há dois dias!

Q2. Em um plano maior, Calvin aparece da cintura para cima. Olha para a esquerda com os olhos esbugalhados e com a boca aberta. Saltam gotas do seu rosto. A mão esquerda está na altura do peito e a direita estirada. Na parte superior da imagem a fala de Calvin: O que será que eles vão fazer comigo? Será que vão me interrogar. Me bater ou quebrar minhas pernas? Será que vou ter que assinar uma confissão?

Q3. A esquerda do quadrinho aparece Calvin da cintura para cima, de perfil para o lado esquerdo. Com a cabeça um pouco levantada, o corpo erguido para trás e o braço direito erguido na altura do ombro. À direita do quadrinho, há uma jovem mulher, magra, estatura mediana, cabelos acima dos ombros. Ela está com os joelhos levemente dobrados, seu corpo está inclinado para frente, sua mão direita apoiada no joelho direito. Em sua mão esquerda, está o livro fechado, de capa preta, ela estende o braço na direção de Calvin. Na parte superior do quadrinho, o balão com a fala da mulher: Eles vão te cobrar dez centavos de multa. Agora vai lá e devolve.

Q4. Calvin aparece de frente, segurando o livro na mão direita. Na

parte superior do quadrinho, o balão com a fala dele: Do jeito que aquelas bibliotecárias olham pra gente, achei que as conseqüências seriam mais assustadoras. (Viana, 2010, s.p.)

Se, no exercício de Carvalho (2010), percebemos um detalhamento mínimo, aqui os quadros são descritos de forma aprofundada, incluindo posições e gestos das personagens, expressões faciais e até mesmo descrevendo os balões de fala, ao invés de simplesmente anunciar o que cada personagem diz. É notório, também, que essa escolha pelo detalhamento produziu uma descrição de 383 palavras para uma tirinha de quatro quadros. Tal estratégia, escalonada para uma história de dezenas de páginas, revelar-se-ia, como é fácil imaginar, insustentável, tanto para a produção quanto para o consumo.

Liliana Tavares (2010) seguiu o mesmo método de Carvalho (2010) e Viana (2010) para descrever duas histórias de uma página da Turma da Mônica, das quais reproduzimos a primeira para fins de exemplo:

Chico Bento

Q1: O garoto Chico Bento está sentado à beira de um rio. Ele segura uma vara de pescar. Olhos arregalados. Olha em direção à água, com a boca aberta em sorriso com os dentes superiores à mostra.

Q2: Chico Bento de olhos apertados, ponta da língua presa no canto direito da boca, puxa uma vara de pescar com as duas mãos: a mão esquerda segura o pé da vara e a mão direita, mais a frente, levantando a vara paralelamente ao seu corpo. Ele está suspenso do chão. O chapéu está no ar, acima da cabeça de Chico Bento. Na ponta da linha aparece uma bota marrom que respinga.

Q3: Chico Bento de pé. Vara de pescar apoiada no chão, sustentada pela mão direita. Olha para a bota que está no chão e fala “porquera! Pensei qui era um pexão!”

Q4: Chico Bento de perfil visto até a cintura. Ele tem a sobrancelha franzida, a boca aberta e segura, no alto, a bota com a mão esquerda. “I agora, o que qui eu faço com só um pé di bota veia?”

Q5: Um braço toca com o dedo indicador no ombro direito de Chico Bento. Ele, de frente, boca fechada, olha para a direita. Segura a bota com a mão esquerda.

Q6: No canto esquerdo, um saci com olhos arregalados e cachimbo na boca, pula calçado com a bota. No canto direito Chico Bento olha para o saci. Chico Bento, ainda com a vara de pescar na mão direita, deixa cair os ombros.

FIM (Tavares, 2010, s.p.)

Observamos, aqui, uma ênfase na descrição de gestos e de expressões faciais, com as falas representadas entre aspas, ao invés de descritas juntamente com seus balões. Ao contrário da descrição da tirinha anterior, essa não traz nenhuma informação

sobre a aparência da personagem principal ou da figura do saci, pressupondo um conhecimento prévio do público-alvo, ou desconsiderando a relevância dessa informação. Tanto a descrição de Viana (2010) quanto a de Tavares (2010) descrevem as expressões faciais por aquilo que as representa visualmente, como em “boquiaberto” ou “olhos arregalados”, ou ainda quando descreve que a personagem Chico Bento “deixa cair os ombros”.

É importante notar que os exemplos citados são de material descrito por pessoas que concluíram cursos de formação específica, estando treinadas e familiarizadas com determinados parâmetros de boas práticas. São esses parâmetros que pretendemos debater. Em seu manual voltado para profissionais da educação, a pesquisadora Lívia Maria de Melo Motta (2015), uma das pioneiras no trabalho e na pesquisa em audiodescrição no Brasil, oferece parâmetros para a descrição dos mais diversos conteúdos imagéticos presentes no ambiente escolar. Sobre histórias em quadrinhos, material tão recorrentemente empregado em diferentes disciplinas, Motta propõe o seguinte método:

Fazer uma breve introdução, usando: a história em quadrinhos acontece, se passa, apresenta; descrevendo os personagens, figurino, o cenário, o tempo (dia, noite, inverno, verão), para depois fazer a descrição de cada quadrinho. Quando houver título, este deverá ser citado logo no início da descrição, pois é a primeira informação a que temos acesso. Quando os personagens mudam a roupa no decorrer da história, isso deverá ser mencionado no próprio quadrinho. Falar também sobre como aparecem as falas, se dentro ou fora de balões. Se o desenho do balão apontar para algum significado, como pensamento (bolinhas) ao invés de fala, isso deverá ser apontado na descrição do quadro onde aparece. Descrever quadro a quadro, marcando-os com a letra Q e o número correspondente. Transformar os detalhes visuais de cada quadrinho em texto para que a pessoa com deficiência visual construa sua interpretação. Atenção para o significado dos diferentes tipos de balões de fala, letras e outros símbolos. A fala dos personagens deverá ser anunciada, usando para isso os verbos: dizer, responder, perguntar, comentar, continuar, gritar, falar. Outros elementos gráficos como pontos de interrogação, exclamação, gotas de suor, raios, nuvenzinhas, formatos diferentes de balões onde estão as falas, devem ser descritos pois também expressam significado. (MOTTA, 2015, p. 131-132)

Novamente, a recomendação é para que sejam descritos, como já fazia Campos (2009) os quadros, um por um, como uma sucessão de imagens encadeadas. De fato, essa abordagem é, até onde tenhamos conseguido investigar, hegemônica entre as

tentativas de descrever histórias em quadrinhos. Persiste, no entanto, a problemática que apontamos anteriormente, acerca do escalonamento desse método, considerando histórias em quadrinhos com dezenas de páginas e centenas de quadros. Esse procedimento parece-nos, no limite, efetivo apenas para o tipo de história que, por coincidência ou não, é sempre oferecida como demonstração de conceito, quais sejam, histórias de uma ou poucas páginas.

Essa questão, relativa ao tempo da leitura, será abordada futuramente neste capítulo, quando considerarmos os aspectos práticos do objeto audiodescrito sob uma perspectiva semiótica. Neste ponto, caberá situar que a escolha pela descrição individual de cada quadro é, mais do que um eco metodológico da iniciativa pioneira de Campos (2009), o reflexo direto das primeiras diretrizes publicadas internacionalmente sobre boas práticas na audiodescrição de filmes e imagens estáticas. Citaremos, a seguir, trechos pertinentes selecionados de três diferentes parâmetros nacionais: o estadunidense, o britânico e o espanhol, que, como exposto no capítulo anterior, são países onde se iniciou mais cedo essa discussão, e cujos parâmetros influenciaram mais fortemente profissionais de outros lugares, notadamente o Brasil.

As orientações de boas práticas publicadas em 2007 e revisadas em 2009 pela *Audio Description Coalition*, logo no primeiro capítulo, sobre princípios fundamentais, diz o seguinte: “Descreva o que você vê. Esta é a primeira regra da descrição: o que você vê é o que você descreve. Você vê aparências físicas e ações; não vê motivações, ou intenções. Nunca descreva o que você acha que vê.” (AUDIO DESCRIPTION COALITION, 2009, p. 7).

Logo em seguida, outra prescrição no mesmo sentido, reforçando a recomendação de uma descrição supostamente objetiva: “Descreva objetivamente. Permita aos ouvintes formarem suas próprias opiniões e tirem suas próprias conclusões. Não editorialize, não faça inferências, não explique, não analise, nem tente ‘ajudar’, de algum modo, os ouvintes.” (AUDIO DESCRIPTION COALITION, 2009, p.7).

Na página seguinte, o documento prossegue, recomendando que o descritor utilize “apenas adjetivos e advérbios que não ofereçam juízos de valor e que não sejam eles próprios sujeitos à interpretação” (AUDIO DESCRIPTION COALITION, 2009, p.8). Essa recomendação prossegue por todo o documento e, na introdução desta tese, já comentamos os fatores sociais que motivaram tal preocupação com relação aos

primeiros profissionais e pesquisadores da área. Na mesma linha dos parâmetros da *Audio Description Coalition*, os parâmetros britânicos, publicados pelo *Independent Television Comission* (INDEPENDENT TELEVISION COMISSION, 2000) preconizam uma tradução supostamente não-interpretativa, embora já admitam algum grau de flexibilização em situações onde o audiodescritor julgar necessário esclarecer algo (INDEPENDENT TELEVISION COMISSION, 2000, p. 15-17), o que persiste na abordagem que privilegia o texto fonte em detrimento do texto meta. Essa recomendação, sempre no sentido de vetar a subjetividade e recomendar a objetividade, conceitos tão estranhos aos estudos da tradução e do sentido, também consta da Norma AENOR UNE 153020, que orienta a produção de audiodescrições na Espanha.

De fato, essa perspectiva se consolidou, ou pretendeu se consolidar, na prática e na pesquisa acadêmica da área. Em seu artigo *Reflexões sobre o pilar da áudio-descrição: descreva o que você vê*, Silva et al. (2010) defendem, em continuidade à tradição estabelecida, que a premissa da objetividade é, além de possível, valiosa na produção de audiodescrições mais efetivas no sentido da inclusão cultural. Como afirmam Silva et al (2010, s.p.):

Ao preencher as lacunas informacionais de imagens estáticas ou dinâmicas não captadas por determinado público, 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.

A breve análise das primeiras normas para a audiodescrição de conteúdos para pessoas com deficiência visual, como pudemos constatar, esclarece, em grande parte, a tendência que observamos, por parte dos primeiros audiodescritores, em tentarem abordar as histórias em quadrinhos, para descrever, como preconizam tais normas, aquilo que eles estão vendo. Ora, ao se considerarem as histórias em quadrinhos, de fato, buscando-se evitar qualquer interpretação subjetiva, o que efetivamente se vê é uma diagramação de quadros, cada qual contendo uma imagem estática, com ou sem o acompanhamento de falas ou recordatórios. Se o que se deve descrever é tão simplesmente o que se vê, então a audiodescrição de histórias em quadrinhos deveria ser cumprida a contento pela descrição de todas as imagens que a compõe.

Os quadrinhos, no entanto, escapam a essa lógica de soma simples. Como comenta Will Eisner (1996), um dos mais importantes nomes da arte, os requadros não contêm mais do que instantes, momentos da ação, congelados em pontos capazes de, em articulação uns em relação aos outros, suscitar, na compreensão do leitor, um senso de continuidade narrativa, em que a imensa maioria da história efetivamente não foi desenhada, mas sim sugerida por causalidade lógica entre pontos.

Assim, como poderia a atividade tradutória, sob o domínio do conhecimento linguístico, dedicar-se à transposição de uma história em quadrinhos, simplesmente descrevendo um a um os quadros que a integram? Nos exemplos já apresentados, com os problemas apontados em cada um, pudemos observar essa abordagem em relação a histórias de curta duração. Cumpre-nos, porém, investigar se o maior empecilho observado, qual seja, o do escalonamento para histórias com centenas de quadros, pode ser trabalhado por uma perspectiva teórica diferente sobre o fazer audiodescritivo, uma que se afilie ao campo dos estudos da tradução e, por consequência, à cultura do texto meta, compreendendo a tradução como um novo produto, com suas próprias especificidades discursivas e coerções semióticas.

Em sua tese, *Proposta de parâmetros descritivos para audiodescrição à luz da interface revisitada entre tradução audiovisual acessível e semiótica social*, Marisa Aderaldo (2014, p. 37-49) apresenta uma sugestão de diretrizes para a audiodescrição de obras de arte, articulando autores do campo da tradução audiovisual a categorias da semiótica de Michael O'Toole. Esse trabalho, cuja estrutura e cujas contribuições teóricas foram essenciais para a realização de nossa pesquisa, discute, em seu debate teórico, a premissa da neutralidade. Para a autora, o principal empecilho inerente à recomendação de objetividade, para além de objeções essenciais do funcionamento da linguagem, é que “(...) nenhuma proposta explicou qual é o limite entre a interpretação e a não interpretação, ou como conseguir traduzir sem interpretar.” (ADERALDO, 2014, p. 60).

Em seu artigo, *Por uma nova ética audiodescritiva: a recriação como procedimento*, Marcelo Santos (2015) comenta os aspectos éticos e estéticos do fazer tradutório, buscando apoio teórico em autores como Mikhail Bakhtin (1982), Haroldo de Campos (2010) e Décio Pignatari (2005), para reavaliar os ideais estéticos da audiodescrição e, a partir deles, reconsiderar suas premissas éticas. Para o autor, no escopo do fazer audiodescritivo, com fins à acessibilidade e à inclusão cultural das

peessoas com deficiência visual, “podemos compreender a estética como o desejo da replicabilidade sonora da visualidade, tanto mais fiel quanto possível.” (SANTOS, 2015, p. 224). Essa perspectiva estética, quando desdobrada em suas implicações, conduz-nos à questão ética também apresentada por Santos (2014, p. 224): “Vale, por exemplo, recorrer a uma tradução de autoria, deliberada e escancaradamente subjetiva, para preservar a dimensão poética de uma audiodescrição?”. Não obstante, o estudo de Praxedes Filho e Magalhães (2013), submeteu ao crivo da teoria da avaliatividade um corpus de audiodescrições de imagens estáticas produzidas sob as diretrizes de não- interpretação da *Audio Description Coalition*, para verificar a extensão real dessa prática enquanto possibilidade e enquanto realização. Os resultados indicaram que, das seis audiodescrições analisadas, somando mais de duas mil palavras, os roteiros todos se mostraram tão interpretativos e cheios de julgamentos quanto quaisquer outras produções textuais. Nota-se, dessa forma, que, mesmo aceitando a motivação social que origina a prescrição da descrição não-interpretativa, trata-se de uma limitação debilitante cujos supostos benefícios sequer podem ser factualmente mensurados no produto final.

Nosso entendimento teórico, e por consequência nosso posicionamento autoral, é alinhado ao desses autores, com a noção semioticamente evidente de que a luta por uma leitura e por uma tradução pautadas por neutralidade objetiva, livre de interpretações, quando é possível, dentro dos limites em que é possível, limita inadmissivelmente as possibilidades de experiência por parte do público-alvo, as pessoas com deficiência visual.

Comprendemos, inclusive de forma pessoal e íntima, a necessidade de oferecer ao público um produto audiodescrito que não incorra em distorções graves de viés ideológico, seja para afirmar uma visão, seja para suprimi-la. Comprendemos também, como já discorrido na introdução desta tese, que as diretrizes estabelecidas para a audiodescrição, quando recomendam essa neutralidade, fazem-no com o intuito de proteger seus usuários de descrições paternalistas, que subestimem suas capacidades cognitivas e efetivamente acresçam ou suprimam conteúdos por conta própria e sem nenhum critério estético subjacente. Mais do que isso, porém, compreendemos que a audiodescrição, assim como suas diretrizes, teve seu início da forma como descrevemos e comentamos até aqui, e suas diretrizes foram fundamentais para o estabelecimento da prática profissional, regida por critérios, guiada por procedimentos bem testados e

ancorada em uma tradição de boas práticas, o que evitou a difusão da atividade em termos intuitivos e arbitrários, que poderiam produzir conteúdos de qualidade insuficiente para o objetivo da inclusão cultural. Nossa intenção, portanto, não é afirmar as diretrizes existentes como um equívoco em seu tempo, mas sim como um produto de seu tempo. Da mesma maneira, à luz dos estudos da tradução e das teorias gerais do discurso, parece-nos igualmente fruto de nosso tempo que essas diretrizes sejam superadas e substituídas por uma compreensão da audiodescrição como uma prática regida, sim, por métodos e critérios embasados, mas não mais por métodos e critérios que, propondo-se universais, percam de cada objeto o que ele traz de específico. Santos conclui esse argumento, afirmando que “libertar a AD de sua intencionada assepsia e introduzi-la nos prazeres da promiscuidade discursiva é não apenas uma questão semiótica, mas também uma necessidade estética e um norte ético.” (SANTOS, 2015, s.p.).

Dessa forma, se aceitamos que nossa perspectiva tradutória sobre o fazer audiodescritivo é a da recriação, a da interpretação, ainda que criteriosa, por parte do audiodescritor, que entregará ao público não uma pretensa fotografia de um suposto fato real, mas a tradução de uma impressão artística, torna-se quase que determinante que aproximemo-nos, a esse respeito, das questões artísticas específicas à linguagem que pretendemos abordar, a fim de investigar quais são os expedientes artísticos que estão lá para serem traduzidos.

Na tese *Audiodescrição e a linguagem da poética cinematográfica*, Rosa (2013) discorre sobre a relação entre o audiodescritor e as linguagens discursivas que ele traduz. A autora afirma, em numerosas passagens, que a familiaridade do descritor com as nuances, expedientes e astúcias da linguagem fílmica é, mais do que uma qualidade desejável, um pré-requisito indispensável, sob o risco de produzir uma audiodescrição que ignore precisamente o que determinada obra tenha de esteticamente notável. Ao discorrer sobre os olhares que o descritor deve lançar sobre a obra, ela define o olhar externo como aquele que busca compreender os sentidos da obra pela análise de seu conteúdo, ou seja, das representações de mundo apresentadas por meio da arte, enquanto o olhar interno seria aquele que conhece e identifica as relações de forma, aquilo que a linguagem abordada tem de específico, seus mecanismos próprios de representação e tudo que eles significam, quer quando utilizados, quer quando suprimidos:

Neste domínio, a compreensão do filme - obras audiovisuais - se configura a partir das composições propostas pelas imagens e sons das produções. Desse modo, transitar nesse emaranhado presume desenvolver uma habilidade para olhar o texto por um contorno atento, sensível e crítico. (ROSA, 2013, p. 72)

Assim, concluímos este capítulo, tendo oferecido um panorama da prática e da pesquisa em audiodescrição, revisitando iniciativas pregressas de audiodescrição de histórias em quadrinhos, e situando nosso trabalho em relação à celeuma da objetividade em oposição à subjetividade na elaboração dos roteiros. No próximo capítulo, passaremos ao estabelecimento das fundações teóricas, em tipologia dos quadrinhos e em semiótica discursiva, sobre as quais se sustentam os parâmetros descritivos do item II dos anexos desta tese e as decisões tradutórias comentadas no Capítulo 3.

2 EMBASAMENTO

Da mesma forma que o capítulo anterior, este se divide em subtópicos, cada qual sobre um dos campos que buscamos articular nesta pesquisa. O primeiro tópico é dedicado aos autores cujos trabalhos nos guiaram na leitura estrutural das histórias em quadrinhos, leitura que consideramos fundamental formalizar, de modo a orientar o profissional da audiodescrição no processo de familiarização com seu objeto. Primeiramente, apresentamos comentários extraídos da obra de Antonio Luiz Cagnin, cujo trabalho foi pioneiro na abordagem semiótica dos quadrinhos, comentários esses que serão retomados no capítulo seguinte ao tratar das considerações gerais sobre cada obra. Finalmente, será abordado o trabalho de Thierry Groensteen (2015), com sua proposta de análise semiótica para a linguagem dos quadrinhos, obra que embasa a maior parte dos parâmetros experimentados que comentaremos no próximo capítulo. No segundo tópico, serão apresentados os embasamentos teóricos em semiótica discursiva, apontando as contribuições extraídas de seu percurso gerativo do conteúdo e da expressão, a fim de dar direcionamento embasado às questões de significação da audiodescrição.

2.1. Histórias em Quadrinhos

Ao discorrer sobre um objeto cultural, em nosso caso um gênero em si, é fortemente tentadora a abordagem historicista, partindo de uma visada sobre as origens do objeto, para daí estabelecer os rumos da análise sob a égide da causalidade. É, então, quase inevitável que, no processo de observar e tentar descrever um gênero do discurso como as histórias em quadrinhos, nos façamos a questão causal: “Quem inventou as histórias em quadrinhos?” Essa pergunta, já suficientemente nebulosa quando tratamos de invenções tecnológicas de natureza material, como a lâmpada ou o avião, apresenta-se como um abismo de poréns quando falamos de uma forma de expressão artística, como é o nosso caso.

A definição sobre a origem das histórias em quadrinhos inevitavelmente passa pela definição de o que constitui uma história em quadrinhos e quais os limites de flexibilização desse critério. Ao sabor dessas variações, poderíamos nos referir aos trabalhos de Ally Sloper, Richard Outcault, Rodolphe Töpffer, Wilhelm Busch, ou ainda, flexibilizando ainda mais nossos critérios, falaríamos de William Hogarth, e se a

mera articulação de uma narrativa em imagens sequenciadas puder ser considerada como uma história em quadrinhos, precisaríamos considerar até mesmo as colunas de Trajano, do período romano.

Parece-nos, portanto, que a compreensão que buscamos dessa linguagem reside, mais do que em sua origem, da qual abdicaremos tratar, em suas características formais, nos elementos constituintes da linguagem socio-semioticamente reconhecida na atualidade como história em quadrinhos, e em fundamentos teóricos que os descrevam com o rigor semiótico de que este trabalho necessita. A seguir, apresentaremos observações teóricas extraídas de dois diferentes autores, com abordagens bastante diversas. Em sua obra, *Os Quadrinhos – Linguagem e Semiótica*, Antonio Luiz Cagnin (2014) apresenta um estudo formal sobre a estrutura e a tipologia das histórias em quadrinhos, oferecendo um rico arcabouço descritivo que, se não esgota as possibilidades expressivas dessa linguagem, ao menos as engloba em sua maioria. Essas considerações serão articuladas à luz das reflexões do semioticista belga Thierry Groensteen, que em sua obra, *O Sistema dos Quadrinhos* (2015), apresenta uma teoria, por ele nomeada “artrologia”, que analisa as histórias em quadrinhos não pela significação de cada quadro, mas procurando as relações de sentido estabelecidas entre quadros, perspectiva classicamente semiótica. Juntas, essas contribuições teóricas guiaram o trabalho de tradução de *Laços* para um roteiro audiodescrito, conforme apresentado no item I dos anexos desta tese e comentado no último capítulo desta tese. Além disso, foram também incorporadas aos parâmetros sugeridos para a audiodescrição de histórias em quadrinhos, incluído como segundo item dos anexos desta tese.

A abordagem de um sistema semiótico evidentemente complexo como as histórias em quadrinhos suscita, de imediato, uma das mais importantes questões em termos semióticos, qual seja, quais seriam, nessa semiose, os signos, ou seja, os elementos mínimos cuja articulação produz o texto como um todo de sentido? Essa pergunta, central para a instrumentalização da teoria, encontra algumas reflexões bastante interessantes no trabalho de Thierry Groensteen (2015). O quadro seria, assim, a unidade mínima articulável, sobre a qual deveríamos, a princípio, debruçar-nos. Como afirma Groensteen (2015, p. 36), acerca da primazia semiótica do quadro e a propósito da reedição de histórias em quadrinhos:

Quando uma imagem é reenquadrada, seja por amputação ou extensão, tem-se a aparência de que os editores tiveram menos

consideração por sua composição interna (equilíbrio, tensão, dinamismo) e mais pelo preenchimento da prancha, sendo o objetivo manter algum tipo de solidariedade geométrica entre o suporte e os quadros que compartilham a página. Em resumo, constatamos que o requadro é quem manda na imagem. Este fato empírico reforça o privilégio que a teoria pode dar ao quadro como unidade mínima.

Groensteen não despreza, de modo algum, o conteúdo de cada requadro, ao contrário, dedica-lhes parte substancial de sua obra, da qual nos serviremos mais adiante. Interessa-nos em particular que, dessa concepção elementar do requadro podem ser extraídas perspectivas úteis à tradução desses textos em enunciados verbais. Sabemos, até mesmo por intuição após a leitura de uma única história em quadrinhos, que a natureza dessa linguagem é, essencialmente, elíptica, com cada quadro representando não mais do que um instante, quiçá alguns segundos, nos quadros com diálogos, enquanto a imensa maioria da ação decorre, com efeito, dentro da consciência meta-narrativa do leitor, cujo senso de causalidade completará as lacunas e dará à história a fluidez que os quadros marcam, como pontuações rítmicas. De fato, o próprio Thierry Groensteen encara os quadros como sinais de pontuação, “(...) que recortam, dentro de um *continuum*, as unidades pertinentes e permitem – ou facilitam – a compreensão do texto.” (GROENSTEEN, 2015, p. 53).

Tal compreensão, no contexto desta tese, poderia sugerir, a propósito das questões apontadas no capítulo anterior, acerca da melhor maneira de audiodescrever as histórias em quadrinhos, que a abordagem já testada por outros autores, de descrever cada quadro individualmente e disso esperar que a narrativa dos quadrinhos emergja para o público da audiodescrição, seria semioticamente mais indicada. Para afastar tal equívoco, deter-nos-emos brevemente sobre esse ponto. Acerca do papel do quadro no processo de leitura, Groensteen (2015, p. 36-37) comenta que “dado o tempo que o quadro ‘representa’ e condensa, seu status fica entre o plano e o fotograma, aproximando-se mais de um ou de outro conforme o caso”. Aponta, ainda, que a linguagem dos quadrinhos utiliza-se amplamente de recursos estéticos típicos do cinema, a natureza do quadro em relação ao fotograma, ou mesmo ao plano, é diversa. No caso do cinema, a experiência da leitura emerge espontaneamente da progressão dos quadros, sendo o papel do espectador o de receber uma narrativa com fluxo e andamento imediatos e definidos. O espectador não absorve cada quadro, individualmente, para deles inferir uma narrativa, ao passo que, na leitura dos

quadrinhos, é precisamente desse modo que o fluxo narrativo emerge, da justaposição dos requadros (GROENSTEEN, 2015, p.37).

Assim, não nos parece que, da adoção do modelo de Groensteen, estejamos nos aproximando da concepção que buscamos ultrapassar, a de que a audiodescrição das histórias em quadrinhos deveria ser realizada quadro a quadro. Na verdade, o próprio autor apontará, diversas vezes, ao discorrer sobre a estrutura de relações entre quadros à qual chama artrologia, que “(...) o significado último de um quadro de HQ não reside em si mesmo, mas sim na totalidade das relações em rede que ele mantém com os quadros solidários.” (GROENSTEEN, 2015, p. 62).

Esclarecido tal ponto, podemos prosseguir, permanecendo oportunamente no campo das unidades de leitura. Ora, se concordamos com Groensteen (2015, p.57), quando diz que “um quadro não se apresenta isoladamente [pois] participa de uma série (geralmente sequencial, isto é, narrativa) que é oferecida ao leitor”, então será lógico que nos questionemos acerca da macro-estrutura que, não sendo o quadro, ocupa o campo visual do leitor, apresentando-se como diagrama de leitura e organizando, de certa forma submetendo, os quadros que formam a história. Ao abrir e ao ler uma história em quadrinhos, o que se apresenta, de imediato, perante a visão, é uma página dupla, aberta. Acerca disso, o autor afirma que “do ponto de vista perceptivo, a página dupla constitui uma unidade pertinente e por isso merece nossa atenção.” (GROENSTEEN, 2015, p. 46), complementando em seguida que “as páginas situadas frente a frente estão ligadas por uma solidariedade natural e predispostas a dialogar.” (GROENSTEEN, 2015, p. 46). Essa concepção foi particularmente importante na elaboração dos parâmetros sugeridos para a audiodescrição de histórias em quadrinhos, por estabelecer um tipo de hibridismo semiótico. A virada de página, ato tão característico da prática de leitura dos quadrinhos, é frequentemente utilizada como parte meta-narrativa da história, com o exemplo mais clássico sendo a personagem que, no canto inferior da página direita, abre uma porta, cujo destino será revelado quando o leitor fizer, no objeto-suporte, o gesto equivalente. A transposição desse elemento, da observação em página dupla, da transição entre etapas sendo marcada pela virada de página, hibridiza, na audiodescrição, características da semiose sendo descrita, permitindo a preservação de expedientes específicos dessas características. Tal escolha será demonstrada nos comentários do roteiro de audiodescrição experimental, no capítulo seguinte.

Essas considerações sobre as relações entre quadros e entre páginas, por produtivas que sejam para nosso entendimento sobre a audiodescrição de quadrinhos, não dão, no entanto, conta de iluminar o problema da tradução da narrativa quadrinística para o texto verbal. Para encontrar fundamentação teórica que elucide nossas questões mais práticas, será necessário recorrer, ainda na prolífica obra de Groensteen (2015), aos conceitos de enunciável e descritível, conforme apresentados pelo autor e na medida em que enriquecem de forma notável o diálogo entre semiótica e audiodescrição.

No tópico “Descrição e Interpretação” de seu sistema, Groensteen (2015, p. 144) descreve a operação de traduzir em texto verbal o conteúdo de uma história em quadrinhos, a fim de verificar, da obra original, o quanto se perde, por assim dizer, na tradução. Esses exercícios semióticos, essencialmente intersemióticos, não foram desenvolvidos com o propósito de servir à audiodescrição, mas sem dúvida constituem pontes teóricas muito produtivas para nossos fins. Para o autor, um quadro tem a dimensão enunciável, que se limita a categorias narrativas relevantes, e uma dimensão descritível, que engloba todas as questões de estilo e de estética visual, sendo o assim chamado “enunciável” a potencialidade de uma “redução ao enunciado linguístico correspondente à sua ‘mensagem’ narrativa imediata.” (GROENSTEEN, 2015, p. 130), o que podemos compreender como uma textualização dos elementos da sintaxe narrativa (conforme apresentada no tópico seguinte), ou seja, voltada principalmente para o que é feito com ou pelas personagens, em detrimento da pormenorização dos elementos de natureza figurativa, como o cenário ou a própria aparência das personagens. Como aponta o autor, no processo de conversão do enunciável em enunciado verbal, “(...) salvo exceção, as personagens revelam-se mais significativas do que a ambientação.” (GROENSTEEN, 2015, p. 130).

Muito embora pareça evidente que a audiodescrição de histórias em quadrinhos apresente-se, ou possa ser apresentada, como uma aplicação do conceito de enunciável, uma breve reflexão sobre aquilo que se perde sob tal perspectiva é suficiente para concluirmos que, se pretendemos produzir audiodescrições que cumpram um propósito através de uma estratégia, e se desejamos que essas audiodescrições cumpram da melhor maneira possível a tarefa de entregar para a pessoa com deficiência visual aquilo que há para se apreciar, de genérico e de específico, em uma obra, então é forçoso admitir que a redução, para retomar a citação do próprio Groensteen, dos quadrinhos a seus elementos narrativos, por si só, geraria um produto semioticamente empobrecido.

Se o enunciável da história em quadrinhos pode ser facilmente constituído como roteiro da audiodescrição, é imprescindível recorrermos, em seguida, ao conceito de descritível, que será retomado quando falarmos da apresentação da obra audiodescrita. Acerca da redução de uma história em quadrinhos ao seu enunciável, Groensteen (2015, p. 133, grifos nossos) comenta:

Uma descrição não se concretiza se não levar em conta, além dos elementos desenhados, a maneira como estes são feitos. *Se descrevo a qualquer pessoa que não viu* uma cena desenhada por Muñoz, omitindo todas as características de estilo próprias a este artista, (“como se não fizesse diferença” o ilustrador ser Muñoz ou Hergé), eu nunca chegaria a *colocar diante dos seus olhos*, o mínimo que seja, a imagem de que falo.

Assim, será necessário que a audiodescrição busque, da melhor maneira possível, incorporar também as informações descritivas da arte, aquelas que, nas palavras do autor, diferenciam Muñoz de Hergé. Essa tarefa, é forçoso reconhecer, constitui um dos grandes desafios não apenas do fazer audiodescritivo específico, mas do fazer tradutório em geral, atividade que caminha sempre de mãos dadas com a pesquisa. De fato, como aponta o autor, “descrever com um mínimo de precisão o sistema gráfico do traço de tal e tal artista, supõe competências que estão longe de ser conhecimento unânime” (GROENSTEEN, 2015, p. 133). Escaparia completamente às possibilidades desta tese incorrer em uma estilística dos quadrinhos, até mesmo revisar a bibliografia da área tomaria outro capítulo, de modo que, para os parâmetros sugeridos ao término desta tese, o conceito de descritível foi incorporado como uma recomendação para a pesquisa sobre o estilo do(s) autor(es) da obra a ser audiodescrita, e a localização dessas informações nos preâmbulos que apresentam a obra antes da narrativa se iniciar.

Ainda que o sistema de Groensteen ofereça, de fato, uma teoria semiótica dos quadrinhos capaz de elucidar numerosas questões inerentes a nosso problema de pesquisa, é também fato que, para cumprir satisfatoriamente a tarefa de agrupar suficientes recursos teóricos para compor uma proposta de parâmetros audiodescritivos minimamente eficaz, será útil recorrer justamente à morfologia e à tipologia das histórias em quadrinhos, ou seja, a um corpúsculo de análise do conteúdo interno aos quadros, uma vez que, mesmo sendo verdade que a pluralidade da nona arte ultrapasse qualquer pretensão de gramática exaustiva, também é verdade auto-evidente que a

linguagem dos quadrinhos possui um corpo relativamente discriminável de expedientes artísticos internos ao quadro, cuja compreensão por parte do leitor formará o senso mínimo necessário para compreender a pluralidade dos desvios e das subversões dessas normas. Para recolher tal embasamento teórico, pareceu-nos apropriado, dentre numerosas possibilidades de manuais acerca da estrutura das histórias em quadrinhos, recorrer à consagrada obra *Os Quadrinhos. Linguagem e semiótica*, de Antonio Luiz Cagnin (2014). Primeira obra de grandes dimensões, no Brasil, a pormenorizar as estruturas mais recorrentes dos quadrinhos, o livro detalha categorias como requadro, enquadramento, recordatório, balão, personagem e cenário, por meio de uma perspectiva metodológica de fácil assimilação e incorporação em, como é apropriado ao nosso propósito, um trabalho sobre quadrinhos e semiótica. Da obra de Cagnin (2014) extraímos considerações formais sobre os três principais constituintes do quadro, quais sejam, a imagem, o texto e a onomatopeia, considerações que comentaremos a seguir, para retomar oportunamente no capítulo seguinte.

Discorrer sobre a imagem nos quadrinhos é, como discorrer sobre a imagem em qualquer contexto, tarefa para mais páginas do que um tópico poderia propor-se ocupar. As possibilidades de interpretação da imagem, como já discutimos ao tocar no conceito de descritível, são muitas, em algumas obras serão tantas quanto tempo se tiver para analisá-las. Como comenta Cagnin (2014, p. 47) “Se o desenho já institui a imagem como signo, o primeiro problema que se põe é o da significação, que nele é onipresente e multiforme”. De fato, a depender dos objetivos da leitura e da análise, a significação em uma imagem suficientemente elaborada poderá ser encontrada desde os redutos mais evidentes como a totalidade do quadro, quanto em detalhes tão minuciosos quanto um sombreado ou um contraste de cores. Nossa intenção aqui é abordar apenas os elementos mais gerais que compõe a imagem, elementos estes que serão mais importantes para que a leitura do audiodescritor não ignore aspectos essenciais dessa linguagem. Não nos deteremos sobre a interpretação de unidades menores, como traços e pontos, uma vez que nos interessa, principalmente, o todo de significação do quadro. Assim, deter-nos-emos sobre tal nível de leitura, sem prejuízos metodológicos para a interpretação das figuras, mesmo porque, como aponta o próprio Cagnin (2014, p. 68), “a decodificação da frase, unidade linguística, vai da parte para o todo, enquanto a da unidade icônica vai do todo para as partes”. Nesse sentido, podemos, para fins de organização, dividir a imagem entre signos figurativos e signos icônicos.

Quanto aos signos figurativos, que representam objetos pela similaridade visual, os mais relevantes, a princípio, são as personagens, atores da narrativa, em torno dos quais giram as transformações de espaço e de tempo. Quanto à aparência dessas personagens, pouco há para extrair aqui, uma vez que essa descrição seguirá as mesmas diretrizes para a audiodescrição de personagens em outras linguagens. Cabe, no entanto, apontar que, muito comumente, a similaridade de que falamos entre o objeto desenhado e seu referencial será, pela natureza da atividade artística, distorcido pela intencionalidade artística do ilustrador. “No momento em que o desenho está sendo feito, ele ultrapassa o significado puramente denotativo, e quase se liberta dele para se enriquecer de conotações diversas”, afirma Cagnin (2014, p. 67). Destacamos, no entanto, os subtópicos sobre a leitura da imagem, na obra de Cagnin (2014), em que o autor oferece uma tipologia gráfica, que não seria prático reproduzir aqui, acerca das construções corporais nas imagens, com fartos exemplos e muitas variações de corpos, membros e expressões faciais. Desse inventário, com o qual entendemos que o audiodescritor de quadrinhos deverá estar plenamente familiarizado, é importante destacar a significação presente nas faces das personagens, especialmente quando estas estão falando. Como diz o autor, “esses três elementos do desenho, os olhos, as sobrancelhas e a boca, podem representar uma infinidade de sentimentos, do riso às lágrimas, da alegria à dor, da tranquilidade ao desespero, do amor ao ódio.” (CAGNIN, 2014, p. 87). A capacidade de interpretar corretamente essas emoções é da maior importância no processo de audiodescrição de histórias em quadrinhos, linguagem em que, como aponta o autor, parte essencial da representação da fala encontra-se na representação de quem fala:

O elemento emocional, o tom de voz, que normalmente acompanha qualquer emissão linguística falada, que é sempre num contexto físico, temporal e social, desaparece na transcrição gráfica dos textos literários. Os quadrinhos, ao contrário, recuperaram para a escrita os valores da entonação emocional da fala. (CAGNIN, 2014, p. 101)

Percebe-se, então, a relevância de, no processo de audiodescrever uma história em quadrinhos, ter o cuidado de traduzir, juntamente com cada fala, as expressões faciais da personagem que fala, recuperando desse modo o aspecto tão determinante da entonação, muitas vezes responsável pela marcação do uso de figuras de linguagem e

outros recursos conotativos. Esse cuidado será recuperado e comentado no próximo capítulo.

O autor prossegue então para a descrição dos chamados signos icônicos, cuja significação não está relacionada à similaridade figurativa entre o signo e seu referencial. Esses signos, tão comuns nas histórias em quadrinhos, precisam ser interpretados pelo viés cultural e, como comenta Cagnin (2014, p. 101), sua descrição não cabe em uma palavra, exigindo no mínimo duas sentenças e constituindo uma figura de densidade enunciável maior que imagens figurativas como a de uma maçã ou de um menino. Bons exemplos desses signos são as estrelinhas em torno da cabeça de uma personagem que sente dores, remetendo à expressão “ver estrelas de tanta dor”, ou o conhecido balão de fala da personagem enfurecida, que ao invés de texto contém figuras de cobras e lagartos. Em outros momentos, esses signos podem ser apêndices de figuras objetivas, dando ao denotativo um aspecto conotativo típico da linguagem dos desenhos, como a também célebre figura da nota de dinheiro que, dotada de asinhas, vai embora voando. Esses recursos, quando presentes, devem ser descritos com cuidado, buscando sua interpretação, mas também oferecendo a descrição visual que contextualizará seu significado e seu uso.

Outro tipo de signos imagéticos que não se descrevem por similaridade são aqueles ligados à movimentação, ou, com mais precisão, à ilusão projetada de movimentação, recurso engenhoso dos ilustradores para sugerir a sensação de movimento em um suporte no qual não existe. Enquanto alguns desses signos podem sim ser da ordem figurativa, como a conhecida poeirinha que se levanta do chão atrás dos pés de uma personagem, muito mais recorrentes são formas como traços paralelos e intermitentes, partindo de onde a personagem teria vindo para onde sua representação ora se encontra, aplicando-se inclusive a objetos em movimento. Ao suscitar a sensação de movimento, esses recursos, que incluem também o uso de silhuetas translúcidas que representam a trajetória de um movimento muito rápido, deverão ter seu significado transposto na audiodescrição, ao invés de descritos em sua forma simples.

Além de representarem personagens, objetos e mesmo movimento, os elementos visuais em um quadro podem representar também as mudanças no tempo, seja o tempo cronológico, seja o tempo meteorológico. Enquanto a linguagem verbal, nas narrativas literárias, representará, muitas vezes, dia e noite por meio de seus substantivos próprios,

a linguagem dos quadrinhos faz uso tanto das cores quanto dos símbolos para transmitir essa noção. Cagnin (2014, p. 71) comenta, acerca do uso das cores na representação do céu nos quadrinhos: “A cor empregada como fundo dos quadrinhos pode muitas vezes desempenhar a função de índice. O azul, servindo de fundo à figura da Lua, passa a representar o céu e a significar a noite”. Da mesma maneira, elementos como neve, chuva, folhas voando, personagens suando sob um sol muito grande, personagens agasalhados e tremendo, são indicativos do tempo meteorológico. As escolhas sobre como descrever essas representações serão comentadas, a propósito de sua necessidade, no próximo capítulo. Ainda, por nos determos no tópico do tempo, é produtivo observar quando o autor aponta que “o tempo, enquanto época ou era, pode ser informado pelos índices secundários da própria imagem, pelos elementos nela empregados: a indumentária das figuras, a mise-en-scène ou outro índice qualquer” (CAGNIN, 2014, p. 72-73).

Finalmente, é importante falar do conceito comumente denominado pelo termo inglês *easter egg*, que, em termos simples, constitui-se como um elemento supostamente escondido, colocado em posição de pouco destaque na imagem, cuja significação não está associada ao contexto interno do quadro, só podendo ser recuperada por meio de referências culturais que, geralmente, extrapolam a obra em si. O termo, que se traduz literalmente por “ovo de páscoa”, faz referência ao jogo de esconder e encontrar, uma vez que, em tese, trata-se de informação que o autor deixou lá para os destinatários mais atentos, como um prêmio pela curiosidade. Esses recursos, amplamente empregados na história em quadrinhos *Turma da Mônica: Laços*, serão discutidos individualmente, por tratarem da problemática dos múltiplos destinatários de uma obra e, conseqüentemente, do horizonte de expectativas em relação ao público da audiodescrição, uma vez que, nas palavras do próprio Cagnin (2014, p. 65), “o contexto extraicônico é o de cada um, depende das experiências pessoais, do repertório ou do quanto não só de imagens acumulou na memória”.

Tendo tratado da imagem, elemento mais complexo, plural e extenso dos três, podemos passar a breves pontuações acerca do texto, que nos quadrinhos se manifesta em balões de fala e em recordatórios narrativos para, em seguida, passar às considerações do autor sobre o requadro.

Nem todas as histórias em quadrinhos terão texto. A essa definição, podemos excluir, naturalmente, textos externos, embora adjacentes, à história, como seu título, os

créditos de arte e arte-finalização, e eventualmente um indicador de fim. Embora Cagnin (2014, p. 32) afirme que essas seriam as histórias em quadrinhos em sua forma mais pura e essencial, não se trata de perspectiva que compartilhamos. Parece-nos, antes, que as histórias em quadrinhos possuem, entre seus mais elevados exemplos de realização artística, uma quantidade grande demais de histórias repletas de textos, para que se possa afirmar que justamente suas versões estritamente imagéticas seriam, de alguma forma, a essência da arte. Cagnin (2014, p. 99) situará o balão não como um anexo linguístico, mas como um expediente visual para representar um expediente literário: “o texto incluso no balão é o signo do narrador, equivalente às frases encontradas nos romances escritos, semelhantes a esta: ‘Então fulano disse:’”.

A ideia de que o balão representa uma voz de narração, exprimindo a ideia de que uma personagem falou algo, nos conduz, de imediato a outra problemática. Aquele que fala, não simplesmente fala como um gesto neutro, isolado de contexto e de intenção. A fala, instrumento social e produto da consciência, está sempre, invariavelmente, marcada pelos estados dessa consciência, racionais ou emocionais, e pelo contexto social em que se realiza. Assim sendo, é lógico esperar que, em toda fala, haja uma situação de emoção e de intenção, que o texto literário recuperará com expedientes tais como “então ele disse, exasperado” ou “e ela respondeu, tranquilamente” ou ainda “enfurecido, ele grita”. Esses recursos verbais, quando transpostos para a narrativa quadrinística, são convertidos em expedientes visuais, que podem ser representados nas expressões, faciais e corporais, das personagens, bem como na própria forma dos balões. Como comenta Cagnin (2014, p. 131), a forma assumida pelo conjunto dos olhos, da boca e das sobrancelhas pode determinar, por si só, uma variedade virtualmente inesgotável de emoções e de intenções, do amor ao ódio, da calma ao desespero.

Ainda, cabe comentar que a própria forma dos balões de fala obedece, com maior ou menor fidelidade, uma tipologia gráfica assentada pela prática. O balão de fala convencional, representando algo dito em voz alta, tem o traçado tradicional de uma elipse com apêndice curvo, apêndice que “não tem outra função significativa senão a de indicar a personagem que fala” (CAGNIN, 2014, p. 99). Essa fala, em alto e bom tom, é assim encarada como referencial, ou seja, a forma padrão de se falar, representada pelo traçado elíptico e linear do balão. Esse traçado será diferente, por exemplo, quando a personagem estiver gritando, com as linhas curvas se convertendo em ziguezagues

angulares, ou quando a personagem cochichar, com as linhas se mantendo curvas, mas passando de contínuas a pontilhadas ou tracejadas, ou ainda, caso se trate não propriamente de uma fala, mas de um pensamento enunciado, o balão representará essa diferença assumindo a forma característica de uma nuvem, com o apêndice convertido em bolinhas crescentes. Todos esses recursos, e ainda outros mais subjetivos, como negritos e estilizações nas letras do próprio texto, modulam a fala de cada personagem, conferindo-lhe a profundidade do contexto, da emoção, da intenção e da intensidade, e são de imprescindível leitura no processo de audiodescrição.

Podemos, ainda, citar mais um uso incomum, mas definitivamente não raro, das falas em balões, qual seja, o de não conter palavras, mas imagens. Esse recurso pode ser utilizado com grande engenhosidade em outro volume do selo Graphic MSP, *Bidu. Caminhos*, em que os cães dialogam estritamente por balões com figuras. Em histórias de ficção científica ou fantasia, as falas de personagens alienígenas podem ser representadas por símbolos não-linguísticos, e em histórias cômicas, das quais podemos citar *Astérix e Obélix*, de René Goscinny e Albert Uderzo, em que é comum representar as falas de povos distantes, como os egípcios, por símbolos retirados ou que emulam a grafia de outras línguas, como os hieróglifos ou arabescos. “Mesmo que não se traduza, que seja apenas uma imitação aparente de outra grafia, esse recurso confere, sem dúvida, mais autenticidade e graça à ficção, principalmente em histórias que privilegiam o humor.” (CAGNIN, 2014, p. 151).

Os recordatórios, por sua vez, não estão vinculados a personagem alguma, sendo antes fragmentos de narração verbal, em contraste com a narração imagética à qual se referem, enunciados por um narrador que, a depender de cada história, poderá estar envolvido, distanciado ou totalmente despersonalizado em relação à narrativa. Não é raro que uma história possua, de fato, mais de um narrador e, nesses casos, uma solução frequentemente adotada por quadrinistas é a variação na cor de fundo dos recordatórios, associando cada uma a uma personagem. Esses quadros de texto puro em geral anunciam, descrevem ou comentam elementos presentes no quadro e sua colocação no texto audiodescrito será, a propósito dos comentários da audiodescrição, discutido a seu tempo.

Último elemento da textualidade, as onomatopeias são palavras que imitam a sonoridade de um objeto ou evento representado, e nas histórias em quadrinhos fazem o papel que, no cinema e no rádio, é cumprido pela sonoplastia, dando vivacidade e

produzindo efeitos de realismo. Como afirma Cagnin (2014, p. 155), seu significante é relativamente desconexo daquilo que representa, pois “o que importa é o som do grafema ou da palavra representada”. O autor descreve dois aspectos da onomatopeia, o linguístico e o analógico, sendo este o vínculo de significação entre a representação visual da onomatopeia (tamanho, formato, cores) e sua intensidade e/ou importância, e aquele o processo de criação de simulacros sonoros a partir das estruturas fonéticas de cada idioma. Percebemos, com uma rápida consulta à produção de quadrinhos ocidentais, que as onomatopeias de aspecto anglófono possuem predominância nos projetos gráficos, com muitos títulos nacionais replicando esse padrão.

Neste tópico cumprimos, minimamente, retomar um *cópus* teórico que, orientado para perspectivas semióticas, apresentasse a linguagem dos quadrinhos de forma suficiente para apoiar a elaboração de parâmetros que visem reconstruir o conteúdo (e ao menos parte da forma) dessa linguagem em uma semiose verbal voltada para a inclusão das pessoas com deficiência visual. A seguir, passaremos às contribuições da semiótica discursiva que, em nossa leitura, ofereceram entendimentos produtivos aos nossos objetivos.

2.2 Semiótica Discursiva

Para concluir nossa trajetória, faremos dois curtos passeios por diferentes abordagens da teoria semiótica de matriz greimasiana, extraindo de cada aporte teórico aquilo que se mostrar produtivo para nossa pesquisa. Passaremos, a seguir, a uma breve descrição dos assim chamados percursos gerativos da teoria semiótica discursiva, começando pelo modelo clássico da geração do conteúdo e, em seguida, passando ao modelo da geração da expressão, utilizando como exemplos as páginas da HQ *Turma da Mônica: Laços*, cujo roteiro, fundamentado nessas observações, será comentado no próximo capítulo desta tese.

A semiótica discursiva, de referência greimasiana, tem como objeto de estudo a significação, partindo do entendimento de que o sentido nos textos é construído e, portanto, passível de desconstrução por meio de procedimentos de análise estrutural. Esse procedimento, denominado percurso gerativo do conteúdo, classifica e descreve as relações de sentido que, por meio da enunciação, constroem a significação. Tal percurso, longe de propor descrever o processo criativo da significação, ocupa-se, como modelo de análise, de estabelecer níveis e classes do texto que permitam ao semioticista

elaborar sua leitura com critérios solidamente científicos.

Esse modelo sustenta-se no entendimento de que o sentido apresenta-se no texto, que pode ser manifestado em diferentes sistemas semióticos, como a fala, a escrita, a música e a pintura. O texto, enquanto todo de sentido, produto realizado da enunciação, consiste na articulação entre dois planos de análise, que Greimas denominou plano do conteúdo e plano da expressão, categorias que convém não confundir com os conceitos literários de forma e conteúdo, que lidam com as noções de o que é dito e como é dito. No plano do conteúdo, o sentido é gerado e organizado, para então se manifestar em expressão sensível, podendo ser tal sensação de natureza fonológica, imagética, musical, sincrética, etc. Assim, na perspectiva semiótica, para afastar a analogia entre forma e conteúdo, o como se diz algo está inseparavelmente contido naquilo que se diz, e tanto conteúdo quanto expressão possuirão formas analisáveis, como constataremos mais adiante. Por hora, cabe simplesmente pontuar que, na concepção semiótica do discurso, o plano do conteúdo articula a significação que, enunciada, pode assumir diversas expressões semióticas, do romance aos filmes, da canção ao poema.

A seguir, delinearemos superficialmente o percurso gerativo do conteúdo, a fim de explicitar seus mecanismos mínimos e pontuar, convenientemente, elementos desses mecanismos que aproveitaremos em nossas análises no próximo capítulo. Ainda, tal apresentação proporcionará uma continuidade teórica mais fluida aos tópicos seguintes, em que desdobramentos desse percurso gerativo serão aplicados às questões de nossa pesquisa.

O nível fundamental do conteúdo é aquele no qual residem as relações de sentido mais basilares, mais abstratas, que dele se capilarizam pelas estruturas mais específicas dos níveis superiores. Com efeito, não se trata de investigar e de classificar os sentidos fundamentais do discurso, mas sim de demonstrar as relações que regem esses sentidos. A semiótica compreende a formação do sentido na correlação entre categorias semânticas, que se articulam com os valores apresentados no discurso, de modo a estabelecer uma oposição entre dois termos, ditos contrários entre si, tais como natureza versus cultura, vida versus morte, divino versus profano, etc.

A teoria semiótica organiza essa oposição fundamental entre termos contrários na estrutura denominada “quadrado semiótico” que, além de demonstrar as oposições entre termos contrários, também explicita as relações contraditórias que formam a transição entre estados, como é o caso, na oposição entre vida e morte, dos termos não-

vida e não-morte.

O nível fundamental organiza as categorias sintáticas, como já dito, na oposição entre valores, mas também organiza as relações semânticas do texto. No quadrado semiótico, são da ordem sintática as transições entre os valores fundamentais, como em “vida – não-vida – morte”, e da ordem semântica os valores manipulados. Assim, a alteração dos valores semânticos, digamos vida vs morte por cultura vs natureza, não implica alterações na estrutura sintática fundamental, o que permite falar em uma estrutura geral s_1 vs s_2 , que se atualiza nos mais diferentes valores. Tais valores, porém, não se definem por si mesmos em sua relação, de modo que, para conferir sentido às transformações fundamentais, é preciso considerar, para além do aspecto racional desses termos, sua dimensão sensível. Essa classificação se dá, na semiótica oriunda dos trabalhos de Greimas, pelas categorias euforia vs disforia.

Euforia e disforia vêm do grego clássico *phoreo*, cuja acepção mais comum é a de suportar, carregar. Daí que, anexados os prefixos “eu-” e “dis-”, significando respectivamente o que é bom e o que não é possível, temos que eufóricos são os valores agradáveis, enquanto disfóricos são valores difíceis de carregar, de tolerar. Em uma relação fundamental entre dois valores opostos, o texto sempre atribuirá a um desses valores o aspecto eufórico, deixando para seu oposto o papel da disforia. Assim, mesmo entre textos com estruturas fundamentais sintáticas articulando as mesmas categorias semânticas, haverá ainda o fator sensível diferenciando vida vs morte de morte vs vida.

Na HQ *Turma da Mônica: Laços*, de Vitor e Lu Cafaggi, cuja audiodescrição à luz das teorias aqui abordadas será comentada no próximo capítulo, temos a história de como a personagem Cebolinha conhece seu animal de estimação, Floquinho, que se torna seu melhor amigo. Tempos depois, Floquinho escapa de casa e se perde, motivando Cebolinha a reunir seus amigos, Mônica, Cascão e Magali, para partirem em busca do amigo perdido. Nessa história, a oposição fundamental se dá entre os valores de união vs separação, com o valor da união, como evidenciado pelo próprio título e pela forma como a palavra “laços”, na capa, literalmente enlaça as protagonistas, sendo euforizado e o da separação, disforizado. O valor da união será, portanto, o objeto que o sujeito da narrativa, acompanhado de seus amigos, irá buscar no programa narrativo.

Uma vez euforizado, o valor fundamental em questão transforma-se no objetivo final e maior do sujeito narrativo, e essa busca pela conjunção espalhar-se-á, da oposição fundamental, para o nível seguinte. O nível narrativo é constituído pelas

transformações de estado de conjunção do sujeito narrativo com o seu objeto, transformações essas organizadas em um ou mais programas narrativos. É no nível narrativo que os valores previamente dispostos no quadrado semiótico do nível fundamental ganharão mais especificidade, tornando-se os objetos de valor que o sujeito da narrativa irá perseguir ou evitar. De fato, é em torno das relações entre o sujeito e seu objeto de valor e entre o sujeito e seus destinadores e anti-sujeitos, que se organizará o nível narrativo e suas categorias. O esquema narrativo é composto pelo programa narrativo de base, que diz respeito às transformações de estado do sujeito em relação ao objeto de valor, e pelos programas narrativos de uso, que tratam da junção com objetos modais de poder ou de saber, cujo propósito está subordinado às demandas do programa de base-uso.

Na HQ *Turma da Mônica: Laços*, Cebolinha é colocado, primeiro em conjunção com seu objeto de valor, o cachorro Floquinho para, pouco depois, ser colocado em disjunção e, movido pelo querer reunir-se com seu amigo, parte em seu programa narrativo de base com o restante da turma, que age como destinador, manipulando Cebolinha, inicialmente deprimido e apático, a um querer fazer movido tanto por provocação quanto por ameaça. O objeto de valor, o cão Floquinho, é chamado, no programa de base, de objeto descritivo, por representar os valores que emanam da oposição fundamental, enquanto os demais objetos nos demais programas representam conjunções com o poder fazer e o saber fazer que darão encaminhamento ao programa de base.

A realização do programa de base ocorre ao longo de quatro etapas distintas, não necessariamente lineares, muitas vezes pressupostas por coerência narrativa, quais sejam, a manipulação, a competência, a performance a sanção. Cada etapa possui, no conjunto teórico greimasiano, suas próprias categorias de análise, como, por exemplo, a manipulação que, como já mencionado, em *Laços* acontece a partir do destinador Cascão, e emprega tanto a provocação quanto a ameaça.

Cumprida a manipulação, o programa de base tem continuidade na performance. Para tanto, o sujeito da narrativa deve ser competente ou, caso não o seja, deve partir em busca dessa competência. O percurso do programa narrativo dá-se, justamente, na relação entre as aquisições de competência e de realizações de performance por parte do sujeito. As preparações, as aventuras e as desventuras da turma da Mônica, ou, nessa leitura, turma do Cebolinha, constituem diversos programas narrativos de uso, cuja

função é a de permitir o andamento do programa de base ao conferir ao sujeito narrativo as competências necessárias para realizar sua performance em busca da conjunção com o objeto de valor.

Finalmente, conduzida a manipulação, obtida a competência e realizada a performance em direção ao objeto de valor, resta a etapa da sanção, em que a validade do fazer do sujeito narrativo será julgada, quer por outros actantes, quer por ele próprio. As categorias de análise estrutural da sanção podem igualmente ser dispostas em um quadrado lógico, em que os valores de essência e de aparência serão conjugados para produzir quatro diferentes possibilidades de julgamento sobre a performance. Assim, o fazer do sujeito narrativo será considerado verdadeiro, caso seja e também pareça; secreto, caso seja, mas não pareça; mentiroso, caso não seja, mas pareça; ou falso, caso não seja nem pareça. Em *Laços*, uma vez realizadas a manipulação, a competência e a performance, o fazer do sujeito Cebolinha, juntamente com seus leais amigos, é sancionado como verdadeiro, uma vez que, na aparência bem como na essência, a conjunção entre sujeito e objeto deu-se em plenitude.

Compreendida a relação entre os níveis fundamental e narrativo, podemos passar ao último nível do percurso gerativo do conteúdo, o de maior especificidade das categorias, o mais próximo dos limites da expressão. No nível discursivo, as estruturas semio-narrativas dos níveis anteriores, até então genéricas e abstratas, ganham revestimento específico, temático e figurativo, concretizados pela enunciação, que é definida como a instância pressuposta da realização do texto enunciado, o momento de passagem da potencialidade para a realização, que congela e materializa o discurso, e que ocorre na articulação pontual entre os dois sujeitos da enunciação, o enunciador e seu enunciatário.

Como os demais níveis, o nível discursivo é analisado em seus aspectos sintáticos e semânticos. As categorias de pessoa, de tempo e de espaço compõem a sintaxe discursiva, enquanto os temas e as figuras constituem a semântica discursiva.

A instância da enunciação, no processo de realização do enunciado, estabelece no discurso as categorias de pessoa, de tempo e de espaço. Chama-se *debreagem* o mecanismo semiótico de projeção dessas categorias, que podem ser da ordem do “eu”, do “aqui” e do “agora”, quando se dá a *debreagem* enunciativa, da ordem do “ele”, do “lá” e do “então”, quando a *debreagem* é dita *enunciva*, ou de natureza composta e complexa, como em *Laços*, em que as projeções de tempo e de espaço são

frequentemente encadeadas entre o “aqui” e o “agora” e o “lá” e o “então”. Em geral, a estratégia subjacente à debreagem enunciativa é a de produzir efeitos de subjetividade, com a projeção do enunciador enunciado assumindo para si a responsabilidade pelo que é dito. Inversamente, a debreagem enunciativa projeta o enunciado para longe da enunciação, delegando dizeres a outros atores, com o intuito de produzir efeitos de objetividade para fazer crer no que é dito.

Resta considerar as categorias que estabelecem a semântica discursiva. Em *Laços*, os atores Cebolinha, Mônica, Cascão, Magali, etc, e objetos, como bicicleta, calçados, cachorro, etc, são figuras que recobrem as estruturas semio-narrativas dos níveis inferiores, dando-lhes forma e significação. No entanto, para que esse revestimento figurativo possa de fato produzir significação, é necessário que sua ocorrência esteja sustentada por um ou por mais percursos temáticos.

A tematização é o processo discursivo que propaga os percursos temáticos do texto a partir de seus valores subjacentes. É possível, e bastante comum, que, a partir de um mesmo valor, desdobrem-se diferentes percursos temáticos. Esses percursos, então, recebem um último revestimento semântico, o da figuratividade. A figuratividade instala, pelo acúmulo de figuras conectadas a percursos temáticos, o último grau de especificidade e de concretude às estruturas que se iniciaram gerais e abstratas no nível fundamental. Tanto a propagação dos percursos temáticos quanto o estabelecimento da figuratividade no texto dão-se pela repetição, pela reiteração de elementos, reiteração que acaba por delinear um padrão semiótico, ao qual se dá o nome de isotopia, temática ou figurativa. É a isotopia que permite o reconhecimento dos aspectos temáticos e figurativos, bem como de expedientes discursivos como a quebra de isotopia, quando a “chave” de leitura de um texto é modificada, ressignificando os percursos figurativos, como é tão comum no humor do quiprocó.

Em *Laços*, o valor eufórico da união é tematizado nos percursos da amizade, da infância e da aventura. É sobre esses percursos temáticos que as figuras de crianças, brinquedos, clubinho na casa da árvore, bosque do parquinho e ferro-velho, organizam-se e ganham, pela reiteração e na continuidade uns em relação aos outros, a capacidade de, efetivamente, projetar sentidos como texto. As relações isotópicas da semântica discursiva de *Laços* serão retomadas, bem como outros pontos dos exemplos citados, no capítulo seguinte, quando serão analisadas as escolhas de audiodescrição feitas à luz desses entendimentos semióticos.

As categorias do percurso gerativo do conteúdo, como vimos, dão conta de extrair, da imanência do texto, as relações de sentido que, analisadas a partir do nível discursivo, mais superficial e específico, emanam do nível semio-narrativo, mais profundo e geral. As reflexões sobre a organização do sentido e sua enunciação que derivam desse percurso serão, no próximo capítulo, retomadas na medida em que se mostrarem úteis na audiodescrição experimental de *Laços*. Tais reflexões, no entanto, por se limitarem ao escopo de imanência do texto, deixam escapar pelo menos uma problemática final, que foi anunciada já no início deste capítulo, mas que, até então, não foi abordada em termos teóricos, qual seja, a semiotização do tempo, e por consequência do espaço, não em termos discursivos, da imanência do texto, mas em termos cronológicos da ordem da realidade, relativos à imanência das práticas em que esse texto é produzido e recebido. A seguir, para tentar tratar essa questão nos limites da semiótica discursiva e de matriz greimasiana, passaremos a uma apresentação das teorias de Jacques Fontanille acerca do percurso gerativo da expressão, mantendo a brevidade empregada na prévia apresentação do percurso gerativo do conteúdo, apontando e comentando suas categorias e seus expedientes somente na medida em que venham a elucidar nossa problemática, nomeadamente, a de semiotizar a relação entre a produção e o uso práticos da audiodescrição de histórias em quadrinhos e as dimensões verbais do produto de consumo.

Em termos gerais, como aponta Portela (2008, p. 95), a proposta fontanilliana para o percurso gerativo da expressão estabelece-se sobre três mudanças de perspectiva no pensar semiótico. A primeira delas, acerca do escopo geral da análise, propõe a aceitação da pertinência de uma experiência semiótica associada à existência semiótica do conteúdo, cuja forma dar-se-ia na expressão, aqui entendida no sentido amplo como a experiência sensível de um ser consciente. Essa compreensão ampla da expressão, como experiência e não simplesmente como objeto material, suscitaria então a concepção de diferentes níveis de pertinência semiótica, em relação às diferentes camadas de abstração da experiência que, para Fontanille (2008, p. 17), são seis, a serem tratadas adiante. Após o estabelecimento da relevância semiótica dos diferentes níveis de pertinência da expressão, vem então a segunda parte do construto teórico de Fontanille que, a partir da clássica noção hjelmsleviana de integração, originalmente proposta para unidades sub-frásticas, estabelece um sistema de correlação entre os diferentes níveis de pertinência, nos quais um nível intermediário *N* integra e sofre

coerções materiais dos elementos do nível N-1 e, por sua vez, é integrado, ganhando complexidade de sentido, no nível N+1, que dele também herda coerções do mesmo tipo.

Finalmente, a teoria cumpre definir um percurso gerativo que articule as experiências e as formas da expressão em termos semioticamente greimasianos, ou seja, mantendo o respeito científico à noção de imanência. Isso se torna metodologicamente possível e coerente a partir do momento em que se aceita como produtiva e semioticamente rigorosa a existência de diferentes níveis de pertinência que, como o percurso gerativo do conteúdo, partem do geral ao específico, em um movimento de ganho gradual de complexidade e concretude, com cada nível emanando significação para os níveis superiores. Como conclui a esse respeito Portela (2008, p. 96), “nessa nova perspectiva, haverá tantos planos de imanência quantos níveis de pertinência houver, na medida em que cada nível postula um nível-domínio de análise semiótica”.

Como foi dito, o modelo fontanilliano prevê a existência de seis níveis de pertinência para o plano da expressão de uma semiótica-objeto: signos; texto; objeto; práticas; estratégias; e formas de vida. Longe da pretensão de esmiuçar, ou mesmo de descrever a contento, as características dos seis níveis, que Portela (2008, p. 96-103) descreveu de forma elaborada, limitar-nos-emos a abordar, somente na medida do essencial ao embasamento teórico que buscamos, os níveis de pertinência entre a estratégia e o texto, sob a retórica de integração descendente que parece a mais apropriada para descrever as relações semióticas que analisamos, por abordar a integração a partir de sua estratégia em direção ao texto, o que permitirá demonstrar as coerções que se condensam a partir das demandas estratégicas.

Iniciaremos a análise pelo nível de pertinência da estratégia, de onde acreditamos emanarem as demandas formais que permeiam os níveis inferiores. Em sua essência, a semiótica greimasiana já se constitui, desde suas origens, como uma teoria que, pretendendo analisar a construção do sentido, debruça-se sobre as estratégias por trás dessa construção. Como já apontamos, são de natureza definitivamente estratégica as categorias discursivas de debreagem e de embreagem, assim como são estratégicos os usos dos percursos temático e figurativo, qualquer que seja o objeto do fazer crer em questão. No entanto, como pretendemos demonstrar ao término deste trabalho, as possibilidades oferecidas pela análise semiótica das estratégias podem ir além da pura descrição de diferentes semióticas-objeto, servindo como modelo prescritivo que

garanta a coerência de um texto em produção com o entorno semiótico que circunda sua expressão. Como afirma Portela (2008, p.104), “é o que se pode chamar de aspecto prospectivo ou preditivo da semiótica estratégica”.

No caso do objeto abordado, a audiodescrição da HQ *Laços*, a estratégia que recobre as práticas, os objetos e o texto em si é, como já discutimos na introdução deste trabalho, a da inclusão cultural da pessoa com deficiência visual. O fazer estratégico dá-se na correlação estabelecida entre esse objeto e ao menos um plano de estratégia que, para o caminho que tomamos é o da acessibilidade, conjunto de práticas que visam a eliminar ou a mitigar as barreiras sociais impostas à pessoa com deficiência visual.

O fazer estratégico é, como afirma Portela (2008, p.104), de “natureza modal voluntária”, uma vez que o empenho para adquirir o objeto é consciente, orientado e sistemático”. Esse empenho, logicamente, pressupõe a disjunção entre o sujeito e seu objeto, novamente, a inclusão da pessoa com deficiência visual no ambiente cultural das histórias em quadrinhos, que requer um plano estratégico que estabeleça, ou reestabeleça, essa conjunção.

Essa análise, de antemão, já revela alguns elementos que, uma vez inseridos nas considerações semióticas sobre o texto da audiodescrição de histórias em quadrinhos, elucidam as coerções formais emanadas para os níveis seguintes, em nossa trajetória descendente, ao definir, no mínimo, três demandas ancoradas no nível de pertinência das estratégias:

- 1- A história em quadrinhos audiodescrita e, portanto, acessível, não se destina ao público geral, mas a um público bastante específico, o das pessoas com deficiência visual.
- 2- Essas pessoas, por serem alvo de processos de opressão social motivados pela falta de visão (como já discutimos na introdução deste trabalho), são excluídas do convívio cultural e a privação da leitura de histórias em quadrinhos é parte dessa exclusão.
- 3- Existe uma demanda pela inclusão dessas pessoas, e é sob essa demanda, e suas especificidades, que se dá a lógica de produção, de distribuição e de consumo do material acessível, a história em quadrinhos audiodescrita, nosso objeto.

Vejamos, a seguir, como essas demandas ramificam-se nas práticas em que se inscreve nosso objeto, determinando seus aspectos formais. Jacques Fontanille, em

entrevista a Portela para a revista *Alfa* oferece a seguinte definição para as práticas semióticas:

Uma prática é constituída em sua superfície por um conjunto de atos que se constrói em tempo real por adaptações desses atos em relação uns aos outros. Ela se define também por sua temática, que fornece o predicado central da prática, ao redor do qual se organiza um dispositivo actancial que compreende um operador, um objetivo e, sobretudo, outras práticas com as quais a prática de base interage. (PORTELA, 2006, p. 159-186 apud PORTELA, 2008)

Desse modo, partindo da textualização narrativa da situação em que se dá a prática semiótica, a cena predicativa (assim denominada por definir papéis e procedimentos aos sujeitos e objetos em cena) define a significação ao regular ajustes e adaptações sobre um programa previamente estabelecido, mas de modo algum estanque, antes absolutamente dinâmico. Como comenta Fontanille (2008, p. 23), as práticas recebem uma forma dada pela interação com outras práticas e, assim, “íntegram os elementos materiais dos níveis inferiores para torná-los elementos distintivos e pertinentes e lhes dar sentido”.

Na audiodescrição de histórias em quadrinhos, a prática da produção estabelece-se, como nas práticas de audiodescrição de outras mídias, em quatro etapas bem definidas. Primeiramente, o audiodescritor fará a leitura e a descrição textual do material, seguindo parâmetros que existem para outras mídias e que esperamos oferecer ao término deste trabalho, produzindo um roteiro anotado de audiodescrição, como o que consta dos anexos deste trabalho e será comentado no próximo capítulo. Tal roteiro, então, deverá ser submetido a um consultor, necessariamente uma pessoa com deficiência visual, apropriadamente treinada e familiarizada com diretrizes de descrição acessível, que verificará o texto e fará correções na medida em que ele deixe de atender a alguma diretriz ou promova alguma ambiguidade que comprometa a compreensão por parte do público-alvo. Revisado e validado o roteiro, é preciso que uma pessoa, espere-se que um profissional da voz, faça a leitura e a gravação, em tom e em velocidade de voz adequados, indicados pelo audiodescritor no roteiro. Finalmente, a gravação é editada, decupada e montada na forma de um arquivo de áudio digital, que pode então ser distribuído. Uma vez distribuído, o produto deixa a cena predicativa da prática da audiodescrição, para adentrar a cena da prática concorrente da leitura desse material por seu público. Aqui, como na leitura de um livro ou audição de um álbum musical, a cena

se torna pouquíssimo específica, podendo se dar de diferentes formas, em diferentes situações, como a leitura em casa, a leitura em bibliotecas ou gibitecas, ou a leitura dentro de exercícios didáticos em sala de aula. Qualquer que seja a situação de consumo, no entanto, ela recebe, do nível estratégico e também da prática concorrente da produção, o elemento formal da realização no espaço e no tempo. Essa realização implica, no mínimo, duas coisas. Primeiramente, que há uma pessoa com deficiência visual no ato de ler uma história em quadrinhos, ou ouvir, como seja, quer movida pelo querer (situação de leitura em casa) ou pelo dever (situação de exercício didático em sala de aula). Em segundo lugar, que essa cena, como é de se esperar, tem uma duração esperada, passível de estimativa prévia, ainda que não estanque ou definitiva, e que, portanto, a prática não pode se prolongar indeterminadamente. Se articularmos esse entendimento prático às demandas de significação que partem da estratégia da inclusão, é fácil concluir que, embora a prática da leitura dos quadrinhos audiodescritos não possua em si um prazo máximo esperado, o horizonte de duração dessa leitura deveria buscar a maior proximidade possível com o tempo esperado para a leitura da mesma obra por uma pessoa sem deficiência visual.

A semiotização das práticas leva-nos, quase de forma inarredável, às considerações sobre o suporte material do objeto dos quadrinhos audiodescritos. Como já apontado na textualização da prática audiodescritiva, o produto da audiodescrição é um arquivo de áudio digital, próprio para a distribuição em massa e para reprodução em aparelhos como computadores domésticos, celulares e reprodutores de música. São abordados no nível de pertinência do objeto os aparelhos e as tecnologias que os operam, estas últimas compreendidas, segundo Portela (2008, p. 102), como “práticas cognitivas otimizadas de manipulação e transformação de objetos semióticos”.

Cabe, aqui, comentar como a natureza desse suporte material, qual seja, a de um arquivo de áudio digital reproduzido por um dispositivo eletrônico, faz com que a veiculação do material audiodescrito se dê de forma distinta da de outras mídias. Em geral, a audiodescrição de um produto tende a ser veiculada com seu original, como as audiodescrições de filmes e de séries de TV, que entram como canal de áudio sobreposto à imagem e ao som originais, ou as audiodescrições de espetáculos de teatro ou dança, que são realizadas na simultaneidade da apresentação. A natureza material das histórias em quadrinhos, em sua expressão original, impressa e encadernada, analógica por definição, impede, porém que a audiodescrição desse conteúdo seja, de alguma

forma, veiculada juntamente com o produto, suscitando uma lógica de distribuição, e talvez até mesmo de consumo, independente.

Finalmente, desembocamos de nossa trajetória pelos níveis de pertinência, diretamente naquele que, desde as origens da teoria, é o enfoque central da semiótica greimasiana. Compreendido, de forma simples e suficiente, como um todo de sentido e de significação, ou, de forma mais estrutural, como o produto e a evidência da enunciação, é o texto que, na perspectiva que seguimos até aqui, realiza, na articulação entre signos, as demandas que descendem das estratégias, recebendo delas seu propósito, sua coerência lógica e sua relevância semiótica.

Uma vez aportados nos domínios do texto, após uma trajetória que recuperou os diferentes níveis de pertinência que sua expressão admite, podemos compreender facilmente como as dimensões verbais desse texto, na forma de seu número total de palavras, que no contexto da prática implicará o tempo de locução e conseqüentemente a duração total da história em quadrinhos audiodescrita, estão semioticamente limitadas pela estratégia vigente, que se ramifica nas práticas e nos objetos nela inscritos, como é o caso, a exemplo, de uma frase concebida para o para-choques de um caminhão, cujas dimensões verbais estão igualmente submetidas ao objeto, a tabuleta ou o próprio para-choques, à prática, que pressupõe uma leitura rápida, e à estratégia, geralmente ligada ao humor.

Esperamos que, até aqui, tenha ficado suficientemente óbvio como, por si só, o nível de pertinência do texto enunciado é absolutamente incapaz de oferecer explicações, muito menos prescrições, para a problemática da duração da história em quadrinhos audiodescrita. Para que essa questão possa ser de fato semiotizada e analisada de modo ao mesmo tempo produtivo e científico, é imprescindível, em uma expressão bastante cara aos semioticistas greimasianos, elevar o olhar para novos horizontes, novos níveis de pertinência da semiótica-objeto.

Cumprimos, nas páginas anteriores, apresentar uma leitura semiótica mínima dos percursos gerativos do conteúdo e da expressão, extraindo de seu corpo teórico considerações que, ao mesmo tempo, nos permitirão compreender melhor as relações de sentido entre os níveis textual e prático de nossa semiótica-objeto, e também propor abordagens audiodescritivas que considerem essas relações observadas. Do percurso gerativo da expressão, pudemos depreender as correlações práticas entre as dimensões textuais da história em quadrinhos audiodescrita e de seu original, enquanto do percurso

gerativo do conteúdo carregaremos, para o próximo capítulo, as noções de enunciação, tematização, figuratividade e isotopia. A seguir, no capítulo final deste trabalho, prosseguiremos aos comentários do roteiro de audiodescrição experimental, pontuando, nos trechos apropriados, decisões tradutórias tomadas com base nas reflexões teóricas aqui apresentadas.

3 A AUDIODESCRÇÃO DE LAÇOS

Como resultado do processo de pesquisa que elencou e articulou as contribuições teóricas apresentadas no capítulo anterior, foi produzido o conjunto sugerido de parâmetros semioticamente embasados para a audiodescrição de histórias em quadrinhos, disponível no item II dos anexos deste trabalho. A partir desses parâmetros, foi concebido o roteiro experimental de audiodescrição da história em quadrinhos *Turma da Mônica: Laços* (2013), dos artistas Vitor Cafaggi e Lu Cafaggi, publicada pelo selo Graphic MSP, da Maurício de Sousa Produções. O roteiro, estágio intermediário do produto audiodescrito, porém plenamente suficiente e adequado aos nossos propósitos, foi desenvolvido em parceria com a audiodescritora Letícia Mazzoncini Ferreira, devidamente capacitada por curso de formação específica na área, e teve supervisão, consultoria e validação feitas pelo autor deste trabalho e organizador dos parâmetros audiodescritivos.

A escolha da obra se deu por diferentes razões. Em primeiro lugar, partiu-se do desejo de abordar quadrinhos da produção brasileira, uma vez que o elemento cultural pareceu-nos relevante no desenvolvimento de parâmetros brasileiros de audiodescrição. A relevância cultural da obra escolhida também foi critério decisivo, uma vez que pretendeu-se abordar um trabalho artisticamente reconhecido, cuja audiodescrição pudesse ser do interesse mais amplo do público-alvo e que, estrategicamente, viesse a atrair maior interesse social para a importância do que se está desenvolvendo. Esses critérios, em si, nos guiaram em direção aos títulos da Maurício de Sousa Produções, cujas revistas e cujos personagens são de amplo reconhecimento nacional, possuindo um investimento emocional que atenderia muito bem às demandas mencionadas. No entanto, concluiu-se, nos estágios de planejamento da pesquisa, que uma revista regular, mensal, ofereceria recursos artísticos insuficientemente ricos para que se produzisse, a partir de sua leitura, um conjunto satisfatório de parâmetros descritivos. Era necessário um material mais sofisticado, e dessa maneira chegou-se à obra selecionada. O selo Graphic MSP, lançado em 2012 com a história *Astronauta: Magnetar*, é uma iniciativa, ainda em andamento quando da publicação deste trabalho, dedicada à produção de títulos das personagens de Maurício de Sousa, abordadas por artistas brasileiros, com um investimento artístico muito superior ao das edições regulares, fazendo referência, inclusive no nome do selo editorial, às assim chamadas graphic novels, termo

comumente atribuído a edições de quadrinhos voltadas para um público mais exigente (embora mesmo essa definição seja extremamente relativa e questionável, com o termo sendo frequentemente utilizado para valorizar histórias regulares encadernadas em material de luxo).

A seguir, passaremos aos comentários pontuais sobre determinados aspectos da elaboração do roteiro de audiodescrição, processo essencialmente tradutório, sobre o qual apresentaremos as justificativas, teóricas e estilísticas, que guiaram cada escolha. Dividimos, para fins didáticos, os comentários em subtópicos referentes a elementos específicos, recobrando conforme necessário e na ordem mais convenientemente ilustrativa os trechos relevantes do roteiro, cuja íntegra se encontra no item I dos anexos deste trabalho.

3.1 Apresentação da Obra

Conforme apontado no capítulo anterior, a audiodescrição de uma história em quadrinhos não pode se resumir à enunciação de seus elementos narrativos, como se a expressão, a estilização do traço e das cores de cada artista fossem de menor importância, sob risco de, citando o exemplo já oferecido, confundir a arte de Muñoz com a de Hergé. Essa problemática trouxe, para a audiodescrição, o questionamento sobre como e onde inserir essa informação. Ainda, há que se considerar que tipo de informação seria cabível incluir, a fim de não sobrecarregar nem subestimar o leitor, e a fim de respeitar os limites de tempo ideal estabelecidos para a audiodescrição da obra.

Quanto aos elementos a serem incluídos, foi realizada uma pesquisa de conteúdo que recolheu as características mais frequentemente atribuídas à arte, nesse caso dividida entre as páginas desenhadas por Vitor Cafaggi e as desenhadas por Lu Cafaggi, com estilos bastante distintos. Essas informações, organizadas de maneira coerente, foram redigidas na forma de uma apresentação, que se aplica a toda a obra e, portanto, não sendo pontual de nenhuma página, foi situada antes da descrição da capa:

O livro, com 82 páginas, é ilustrado por dois artistas, Vitor Cafaggi e Lu Cafaggi. Lu Cafaggi desenha as partes do passado, incluindo as primeiras páginas e um pedaço de lembranças no meio da história. Lu, nesses trechos, usa giz para desenhar. O giz deixa uma textura suja no papel, que dá suavidade e faz lembrar da infância. São usadas cores como vermelho, marrom e bege, o que, com o tom mais amarelado do papel, faz as figuras parecerem com fotografias envelhecidas. A arte de Vitor, que desenha a maior parte da história, por outro lado, usa

traços mais limpos e cores mais vivas, como vermelho, verde, azul e amarelo. Os desenhos usam poucos contornos pretos, preferindo cores mais claras, o que deixa as figuras e os quadros mais suaves. (cf. anexos)

Como se pode notar, optamos por também esclarecer o nome dos artistas e qual etapa da narrativa corresponde a cada um, para que essa informação fique clara e para que não haja necessidade de, quando ocorrem transições entre artistas, interromper o fluxo da descrição com informações que fogem à narrativa. Também escolhemos informar o número de páginas do volume, por se tratar de dado facilmente recuperável pelo leitor sem deficiência visual.

Reconhecemos que a apresentação poderia conter muito mais informações sobre a arte dessa obra. Se compararmos as representações das crianças da turma da Mônica com suas contrapartes das edições mensais regulares, haverá o que dizer sobre cada uma delas. Também existem recursos artísticos especificamente produzidos para emular essas histórias clássicas, como as variações, muitas vezes surreais, na cor do céu. Decidimos não incluir essas informações na apresentação, por representarem um volume muito grande de texto, e duração do produto final, e por se tratarem de aspectos artísticos mais complexos, sobre os quais o leitor interessado poderá pesquisar uma vez que tenha lido a obra. É, porém, plenamente compreensível que determinado audiodescritor opte por tomar um espaço maior com a apresentação, detalhando características autorais que de fato distingam a arte de cada ilustrador.

Acerca das características materiais do objeto-suporte, que poderiam estar inclusas nessa apresentação, parece-nos que tal informação seria inapropriada para os princípios e as estratégias da audiodescrição. Se compreendemos a audiodescrição como um recurso capaz de tornar acessível um produto cultural, podemos supor que, veiculada a audiodescrição de uma obra comercial, o leitor teria em mãos ou o material físico, em papel e tinta, ou sua contraparte digital, acompanhado, qualquer que seja, do arquivo de áudio com a descrição acessível. Assim, de todo modo, é redundante descrever para o leitor o objeto, livro físico ou arquivo de livro digital) que ele já possui, a exceção deve ser, porém, o número de páginas, por se tratar de algo simples de recuperar visualmente, mas pouco prático de descobrir manualmente.

3.2 Tempo de Leitura

Estabelecendo uma média entre as leituras realizadas visualmente sobre a obra, foi estimada uma duração aproximada de 100 minutos para a audiodescrição. Esse limite, que não precisa obviamente ser uma barreira inflexível, considera uma leitura visual calma e atenta, e tem sua relevância amparada nas considerações já vistas acerca da estratégia e das cenas práticas em que a audiodescrição se inscreve. Essa preocupação é duplamente justificada quando consideramos que, tratando-se de material infanto-juvenil, e sendo publicada pela Maurício de Sousa Produções, a obra pode facilmente ser elencada como material de leitura em sala de aula, ambiente onde a inclusão não se determina apenas pela relação da escola com o aluno, mas também na relação entre os alunos, com e sem deficiência. Desse modo, se imaginamos uma sala com alunos cegos e alunos que enxergam, e imaginamos essa turma submetida a um exercício de leitura com histórias em quadrinhos, algo tão comum em aulas de língua portuguesa, por exemplo, fica evidente a razão pela qual a duração da audiodescrição de uma história não pode, ou não deveria, distar demais, para mais ou para menos, do tempo médio de leitura visual da mesma história.

Assim, foi necessário estabelecer uma relação entre o tamanho do roteiro e a duração da audiodescrição, de modo a poder estabelecer algum controle no processo tradutório. Após realizar uma série de testes de leitura cronometrados, chegamos ao valor aproximado de cem palavras por minuto, respeitadas pausas e cadências que produzam uma leitura confortável de acompanhar. Com isso, o roteiro deveria, idealmente, ter aproximadamente dez mil palavras. O resultado, contido nos anexos, conta com pouco mais de onze mil palavras, estando dentro de uma margem de variação que consideramos apropriada à riqueza semântica da obra. Como aponta Groensteen (2015, p. 131), “um estilo mais detalhado detém o olhar do leitor por mais tempo”.

3.3 Requadro, Página e Margem

Os requadros são um dos recursos artísticos elaborados na história, estando divididos em dois tipos. Nas partes da narrativa ilustradas por Lu Cafaggi, referentes ao passado e que abrem e encerram a história, os requadros são borrados, desfocados, como as bordas de filmes fotográficos velhos, o que está em consonância com os tons de cor sépia e as fotografias da infância de Cebolinha, remetendo a memórias antigas.

Essa estética, como o restante do traço, se altera quando, no presente da narrativa, Vitor Cafaggi assume a arte, atenuando os tons sépia e removendo totalmente os requadros, deixando apenas margens finas separando cada quadro e, com isso, dando um aspecto dinâmico e livre à página. Essas informações, não sendo pontuais, foram inseridas na apresentação da obra, por se aplicarem ao volume todo. Esse recurso de transição de requadros, como aponta Groensteen (2015, p. 99) é extensivamente utilizado na linguagem dos quadrinhos, servindo como indicativo de que os quadros marcados estão separados da narrativa de base:

Outro parâmetro constitutivo do requadro, mencionado anteriormente, está relacionado principalmente à função de expressão: Trata-se do traçado, ou, se assim preferirmos, das modalidades da linha de contorno. Dado que essas modalidades mudam entre dois quadros consecutivos, essa modificação serve, a princípio, para chamar a atenção para uma ruptura no nível de enunciação ou no status da imagem, indicando, por exemplo, um flashback ou o início de uma sequência onírica.

Como já comentado no capítulo anterior, a paginação é um elemento que julgamos importante na estrutura de uma história em quadrinhos, comumente utilizada como recurso rítmico para pontuar o avanço da narrativa. Optamos, aqui, por aplicar as considerações de Groensteen (2015) que reiteradas vezes afirma que, a despeito do quadro constituir-se como a unidade mínima de articulação, a narrativa que se acompanha na leitura está na interação entre quadros, interação essa que é guiada pela diagramação do hiperquadro. Assim, tendo em mente que o que se apresenta diante do leitor visual de histórias em quadrinhos é, a cada passada, uma página dupla aberta, decidimos empregar essa unidade para dividir e também marcar ritmicamente a audiodescrição, com a informação da página atual. Consideramos, ainda, que, na eventualidade da produção em áudio desse roteiro, poderia ser interessante inserir, nas viradas de página, a sonoplastia equivalente, a título de produzir um efeito de hibridismo sensorial entre objetos-suporte. Finalmente, as margens, espaços limitantes da página sobre os quais o hiperquadro é disposto, cumprem em *Laços* um papel relativamente típico, favorecendo a diagramação de uma página agradável de visualizar e, nos trechos de flashback, quando o requadro passa do invisível ao desfoque, tornando-se ainda mais amarelada para reforçar efeitos de enunciação de tempo.

3.4 Tematização e Figuratividade

Os conceitos de tematização e figuratividade, apresentados no embasamento teórico deste trabalho, foram empregados na elaboração dos parâmetros sugeridos e integrados ao roteiro experimental na forma do vocabulário escolhido. De fato, a tradição de boas práticas da audiodescrição de outras linguagens já determina, desde suas origens, das quais tratamos no primeiro capítulo, que a audiodescrição deve manter a especificidade daquilo que descreve, e que essa especificidade se dá na forma do léxico escolhido. Podendo descrever uma cena ou uma personagem de diferentes maneiras, todas de alguma forma coerentes com o referencial visual, o audiodescritor deve procurar, nos termos da semiótica discursiva, reconstruir no texto verbal os percursos figurativos que, nos quadrinhos, ligam-se a um ou mais percursos temáticos, garantindo linhas isotópicas capazes de estabilizar o sentido da narrativa, produzindo o que poderíamos chamar de um clima ou modo semântico no texto audiodescrito.

No roteiro de *Laços*, essa isotopia foi identificada a partir da leitura do material original, estando vinculada aos temas da infância, da amizade e da aventura, e sendo reproduzida na tradução por meio de escolhas de palavras como “macaquinho”, “vestidinho”, “menininha”, “garotinha”, “coelhinho”, “caminhãozinho”, que usam o diminutivo para remeter à ternura e delicadeza próprias da infância, além de em expressões como “faz uma bagunça”, descrevendo as brincadeiras de Cascão enquanto seus amigos dormem. Essa isotopia é pontualmente desviada para acompanhar um breve momento sinistro da história, descrito como “nas sombras e longe do campo de visão das crianças, dois pares de olhos amarelos brilhantes e malignos espreitam”. A escolha lexical se dá, em ambos os casos, na direção de construir um texto verbal que acompanhe os temas, e as variações temáticas, da obra original, encontrando nos conceitos semióticos de tematização, figuratividade e isotopia uma categorização funcional e útil na análise estrutural.

3.5 Falas, Recordatórios e Onomatopeias

Como já apontado no capítulo anterior, as histórias em quadrinhos, ao narrarem visualmente, incorporam no nível imagético elementos que, na literatura, seriam da ordem da narração, como as emoções e intenções das personagens enquanto falam. Ao audiodescrever *Laços*, consideramos que não integrar, em cada fala, essas emoções, na

forma como se apresentam pela expressão dos rostos e dos balões de fala, implicaria perder porções importantes de significação, que poderiam causar problemas de entendimento na leitura. Optamos por inserir, antes dos dois pontos que precedem cada fala, uma marcação, colocada entre colchetes, destinada ao profissional de locução que narrará o roteiro. Essa marcação, no nosso caso, resumiu-se a um simples adjetivo, que julgamos ser suficiente para dar a especificidade necessária a cada balão de fala. Outras obras, com expressões faciais mais complexas ou com balões mais carregados de significação, poderão, evidentemente, empregar mais palavras nessas marcações, sem prejuízo do tempo de leitura uma vez que tais inserções não participam da fala como léxico, apenas como modalização.

Em mais de uma situação, os balões vêm de lugares onde não é possível ver seu autor, portanto impossível também inferir emoções a partir da expressão facial. No começo da história, sabemos por inferência, a partir das letras trocadas, que é Cebolinha quem fala de dentro da casa na árvore, porém, já mais perto do final, dentro do ferrovelho, as crianças dialogam, da mesma maneira que pouco antes, no parque à noite, de modo que só são visíveis os balões. Nesses casos, optamos por atribuir um único sentimento às falas, como a empolgação no exemplo do parque à noite, e descrever o diálogo utilizando o recurso narrativo “as crianças conversam”.

Há muito pouco uso de recordatórios na história. Um caso, porém, que convém comentar, é o do marcador de tempo, relógio, se preferirmos, inserido nos quadros que contam a jornada das crianças à procura de Floquinho. Esse mostrador, apresentado como informação privilegiada para o leitor, situando não só a passagem do tempo, mas também a duração de cada tarefa, posicionando, por exemplo, o almoço das crianças ao meio-dia, não faz parte da narrativa, isto é, não é um objeto relógio ao qual as próprias personagens possam recorrer. Uma vez que simplesmente informar as horas a cada descrição poderia causar, da parte do leitor, um estranhamento sobre de onde viria tal informação, preferimos descrever objetivamente que um mostrador de tempo, no canto dos quadros, informa as horas. Essas referências, como nos parece evidente, têm caráter muito próximo, ou idêntico, ao do recordatório, sendo narrado com a mesma entonação e, portanto, não possuindo indicador de emoção.

As onomatopeias, tão comumente extraídas dos quadrinhos anglófonos, sempre se apresentaram na obra de Maurício de Sousa em formas aportuguesadas, com “crás” no lugar de “crash” e “bum” no lugar de “boom”, por exemplo. A obra de Vitor e Lu

Cafaggi, nesse sentido, emprega tanto formas lusófonas, como “toc toc” quando as crianças batem à porta de Cebolinha e “pof” quando Mônica acerta alguém com seu coelhinho, quanto formas anglófonas como quando o estômago de Magali, rugindo como um leão, faz “roar”, ao invés de um “raur”, mais típico da nossa estrutura fonética. Em ambos os casos, a escolha tradutória foi a de não ler a palavra como algo escrito no quadro, mas informar sua ocorrência como som. “Da porta, ouve-se um toc toc”, foi a maneira que encontramos para integrar o barulho como palavra à narração. Da mesma forma, logo no início da história, uma nota musical é empregada, e descrita, como um assovio melódico. Tais considerações partem do entendimento apresentado no capítulo anterior, que estabelece o aspecto analógico da onomatopeia, que julgamos mais relevante na audiodescrição.

Resta, por fim, tratar do enunciado descritivo em si, o texto que não é lido nos balões, recordatórios ou onomatopéias, nem mesmo desenhado nos cenários dos quadros, mas proveniente da tradução intersemiótica, e que, portanto, busca recriar a estética visual dos quadrinhos. Esse enunciador, nos termos estabelecidos no capítulo 2 desta tese, que fala para um destinatário semioticamente pressuposto, cujas características deverão moldar o discurso em si. Essa preocupação estética se manifestou, em nossas escolhas tradutórias, na forma de efeitos de enunciação que buscaram, sempre que possível e apropriado, emular uma linguagem formalmente coloquial, apropriada tanto ao possível destinatário da obra, quanto à tematização, já abordada nos tópicos anteriores, que entre outros valores se liga à infância. Assim, foram preferidas, por exemplo, construções pronominais com próclises, utilizando ênclises apenas quando gramaticalmente forçoso, e abolindo o uso de mesóclises, que contrariariam a estética coloquial desejada. Pela mesma razão, foram empregadas sempre sentenças curtas, evitando ao máximo orações subordinadas, para produzir um discurso semelhante ao das próprias crianças conforme representado na história. Acreditamos que tais efeitos de enunciação, conforme descritos pelo modelo semiótico discursivo, auxiliam grandemente na construção de uma audiodescrição fiel ao todo de sentido da história em quadrinhos original.

3.6 Intertextos e Destinatários

Turma da Mônica: Laços é uma obra particularmente rica em intertextualidades. A proposta editorial do selo Graphic MSP, em si, tem como premissa que cada artista

faça, de certa forma, uma homenagem às personagens abordadas, o que certamente motivará os autores a, nesse intuito, inserir em sua arte e mesmo nos diálogos uma série de referências mais ou menos ocultas a trechos, estilos ou histórias consagradas.

Nem todas essas referências, no entanto, são óbvias, o que levanta a problemática, no caso da audiodescrição, de múltiplos destinatários ideais. Quando, por exemplo, Mônica narra uma história sobre seu pai, a figura que o representa possui, inequivocamente, as feições do cartunista Maurício de Sousa, informação de notório conhecimento, e ao mesmo tempo muito difícil de ser descrita de forma parcial. Ou se diz que o rosto é o de Maurício de Sousa, ou não se diz. Nesse caso, optamos por descrever que “na mesa de uma cozinha um menino, com o rosto parecido com o do cartunista Maurício de Sousa, desenha”. Em outras duas situações, porém, o intertexto é de tal maneira sutil que pouco se poderia fazer para denunciá-lo sem, com isso, intervir de maneira intrusiva e, retomando uma preocupação já mencionada no primeiro capítulo, patronal. No primeiro, quando as crianças encontram meninos mais velhos no parque e um deles provoca Mônica, ele diz: “Ui ui, sou a Mônica, sou a Mônica, dentucinha e sabichona”, enquanto, no final da história, conversando na escolinha, Cebolinha confessa para o amigo recém adquirido, Cascão: “Eu tloco as letlas, não falo bem”. Ambas as falas são, de fato, citações diretas às canções do álbum musical *Turma da Mônica* (SOUZA, 1987) publicado pela Globo Discos, que trazia canções infantis dedicadas a cada uma das personagens principais. Trata-se, em nossa perspectiva, de uma informação que o leitor com deficiência visual poderá ou não apreender a partir do próprio repertório cultural, sendo situação diferente da anterior. Da mesma maneira, quando, pouco depois do encontro com os meninos mais velhos, as crianças rolam de um barranco, vemos que todas, menos Cebolinha, perderam seus sapatos. Essa referência, alusão certa ao fato de que, nos desenhos mais simplificados das edições regulares, todas as personagens andam descalças, com Cebolinha sendo o único calçado, é também da natureza do repertório de cada leitor, não constituindo situação em que o público-alvo da audiodescrição está privado de reconhecer o intertexto. Outras referências desse tipo incluem a citação ao filme *Warriors – Selvagens da Noite* (1979) quando um dos meninos mais velhos, na segunda cena de conflito, diz “selvagens, saiam para brincar”, frase célebre do filme.

Situações diferentes são aquelas como, quando as crianças se deslocam juntas de bicicleta, a cena recupera elementos do filme *Os Goonies* (1985), obra consagrada do

cinema de aventuras infantis, cuja temática e figuratividade estão totalmente conectadas às de *Laços*. Nesse caso, porém, a simples descrição dos elementos referenciais, nos quadros em que isso ocorre, não dão conta de suscitar a memória específica do filme, tampouco reproduzem alguma cena icônica do filme com suficiente fidelidade para que se diga tratar-se de reprodução, justificando um adendo descritivo. Entendemos, nesse caso específico, que trata-se de referência visual demasiado rarefeita, identificável pelo leitor visual suficientemente apto, mas dispersa demais para uma descrição objetiva e, dessa forma, perdida na tradução. Acerca dessas especificidades, Groensteen (2015, p. 132) esclarece que “o grau de descrição da leitura efetuada varia de uma imagem para outra, e de um leitor para outro”.

3.7 Personagens e Nomes

Finalmente, cabe tecer algumas considerações acerca da nomeação de personagens na audiodescrição de histórias em quadrinhos. As diretrizes de audiodescrição já estabelecidas, como as de cinema e de teatro, determinam que, enquanto uma personagem não é nominalmente referida na obra, o audiodescritor deve referir-se a ela por uma característica visual distintiva, mas nunca por seu nome, que só entra na audiodescrição após ser dito em cena. A julgar por essa diretriz, incorreríamos em erro ou, sendo mais generosos, desvio da norma, ao descrever, desde a capa de nossa história, as crianças com seus nomes, que só serão apresentados várias páginas depois. Da mesma maneira, nas páginas iniciais, com a infância de Cebolinha e a chegada do cão Floquinho, decidimos nomear todas as personagens presentes, como Seu Cebola, Dona Cebola e Maria Cebolinha.

Essa decisão apoia-se nas próprias diretrizes para a audiodescrição de material televisivo, diretrizes que pudemos estudar com atenção ao longo da pesquisa, em busca de inspirações e modelos funcionais passíveis de transposição. Assim, optamos por adotar, para a história *Turma da Mônica: Laços* a perspectiva de um seriado recorrente, por tratar-se de um cenário, diríamos um universo ficcional, e de personagens de amplo e fácil reconhecimento, de modo que da maioria dos leitores visuais poderíamos esperar que, diante da figura da menininha de cabelos curtos e penteados de lado, com grandes dentes incisivos, vestido vermelho e coelhinho azul, seria imediato o reconhecimento da Mônica. Assim, decidimos incorporar à descrição da capa tanto os nomes das personagens, para os leitores com elas já familiarizados, quanto suas descrições, para

aqueles que as encontram pela primeira vez.

Nas cenas em que os meninos encontram dois homens adultos, um no parque, que os auxilia, e outro no ferro-velho, que se mostra o antagonista da narrativa, temos personagens importantes, diríamos centrais, que não são nomeados. Apesar das diretrizes para audiodescrição de filmes e de séries aconselharem a, nesses casos, elencar uma característica física da personagem e referi-la por tal, escolhemos nomear ambos simplesmente como “o homem”, após descrevê-los, uma vez que, em ambas as cenas, tratava-se do único homem adulto, o que já constituiu, ao nosso ver, suficiente especificidade.

Este capítulo propôs apresentar, de maneira suficientemente ordenada, comentários que demonstrassem de que maneira o corpus teórico do capítulo anterior foi articulado, no que se chamou de função preditiva da teoria semiótica, para embasar os parâmetros sugeridos nos anexos e, a partir destes, no roteiro de audiodescrição oferecido como demonstração de conceito. A natureza do processo tradutório é fragmentária, irregular e repleta de pausas para mais pesquisas, quando não para se repensarem os próprios critérios tradutórios. Assim, longe de reconstituir o processo de elaboração dos parâmetros e do roteiro, esses comentários representam, da jornada de aplicação teórica, os pontos mais interessantes, que geraram dúvidas, fizeram-nos questionar nossos procedimentos e, portanto, mereceram uma explicação capaz de, assim esperamos, iluminar as incertezas de outros audiodescritores e pesquisadores em tradução intersemiótica.

Finalmente, este roteiro foi desenvolvido em caráter experimental, e carece, naturalmente, de revisões, críticas, análises e, sobretudo, reelaborações, produzidas a partir de perspectivas baseadas na que propusemos ou ainda em perspectivas completamente novas. O termo “experimental”, empregado exhaustivamente para definir tal roteiro ao longo desta tese, tem a finalidade de apontar que não se trata, de modo algum, de um produto acabado. Ao contrário, trata-se de um produto em um estágio de acabamento minimamente suficiente para que pudéssemos apresentar, comentar e submeter ao escrutínio da comunidade acadêmica e profissional. Pesquisas vindouras poderão, por exemplo, concluir a produção em áudio desse roteiro, submetendo o produto acabado a um grupo de pessoas com deficiência para, a partir de entrevistas semi-estruturadas, avaliar a recepção do modelo por seu público. Pela mesma razão, foram incluídos, como item II dos anexos desta tese, os parâmetros sugeridos para a

audiodescrição de histórias em quadrinhos, em conformidade com nossos objetivos previamente estabelecidos, e também com o propósito de proporcionar aos futuros pesquisadores na área um conjunto de diretrizes academicamente publicadas, embasadas em um corpus teórico e demonstradas em um roteiro experimental, que possam ser dessa forma citadas, ampliadas e contestadas em teses e artigos vindouros. Se, por um lado, o embasamento e os comentários do roteiro demonstram uma possibilidade a ser explorada na prática audiodescritiva, por outro, consideramos que a inclusão desses parâmetros nos anexos representa um avanço, ainda que modesto, no campo da pesquisa acadêmica em audiodescrição.^c A audiodescrição de histórias em quadrinhos ainda possui, como se percebe, um vasto campo a ser explorado.

CONCLUSÕES

Nosso propósito, ao iniciar este trabalho, foi o de elaborar, minimamente a contento, um ponto de partida teórico para as discussões acerca da audiodescrição de histórias em quadrinhos para pessoas com deficiência visual. Diversos fatores motivaram essa iniciativa, dentre os quais é preciso mencionar o desejo por ver se expandir uma área do conhecimento e da prática audiodescritiva cujas lacunas causaram-me prolongado desconforto, e a convicção de que tais lacunas poderiam ser preenchidas por um diálogo com as teorias semióticas. Essa convicção foi fortemente consolidada quando, pouco depois de iniciar o curso de doutorado, deparei-me com a valiosa tese de Marisa Aderaldo (2014), que, precisamente nos termos que eu supunha poder solucionar um problema em histórias em quadrinhos, ofereceu uma solução engenhosa e notavelmente funcional para a audiodescrição de obras de artes plásticas bidimensionais. Enquanto eu pretendia oferecer parâmetros para a audiodescrição de histórias em quadrinhos, sustentando-me sobre teóricos da nona arte e sobre pilares da semiótica discursiva greimasiana, Aderaldo (2014) ofereceu parâmetros para a audiodescrição de pinturas artísticas, sustentando-se sobre teorias das artes plásticas e sobre pilares da semiótica social multi-modal. A leitura do trabalho de Aderaldo (2014) foi, mais do que uma bússola metodológica, uma prova de conceito, a demonstração prévia de que aquilo que eu propunha desenvolver podia, de fato, ser desenvolvido.

Os percalços do trajeto foram muitos, como já era esperado. Fazer pesquisa sobre a audiodescrição de quadrinhos já seria, em si, um grande desafio, porém o contexto e o lugar do autor tornaram tudo ainda mais desafiador. Primeiro, foi necessário encontrar uma profissional devida e adequadamente capacitada em audiodescrição, ou seja, com formação em um bom curso e familiaridade com os processos audiodescritivos já consolidados. A audiodescrição é um tipo muito *sui generis* de tradução, mesmo dentre as modalidades de tradução intersemiótica, porque supõe a transposição de um enunciado de uma perspectiva visual (que uma pessoa com deficiência visual não pode avaliar) para uma perspectiva não-visual, voltada para um público que se relaciona de outra maneira com a sensorialidade e a percepção (que uma pessoa sem deficiência visual não pode avaliar). Conforme discorremos na introdução deste trabalho, a audiodescrição exige a cooperação entre um audiodescritor que enxerga e um consultor que não enxerga, porque cada um detém, inexoravelmente,

competências imprescindíveis à realização do trabalho, mas que o outro, pelo lugar ontológico que ocupa, não possui. Assim, trabalhamos juntos, audiodescritora e consultor, para produzir um roteiro que relate aquilo que uma compreendeu, da maneira como o outro pode compreender. Falar de histórias em quadrinhos, falar sobre histórias em quadrinhos, rememorar e citar exemplos de situações em quadrinhos a título de ilustração, foram tarefas intelectualmente árduas, como desenhar e explicar mapas de lugares dos quais se ouviu falar. Foi precisamente por tal razão que, ao desenvolver este trabalho, preocupamo-nos tanto em dar-lhe um referencial teórico que, como os instrumentos de um piloto que navega sem visibilidade, conduzissem nossas análises com critério e em segurança até conclusões coerentes com aquilo que o autor desta pequena contribuição teórica não pode ver, mas que o audiodescritor verá.

A audiodescrição, como técnica e como estratégia para a inclusão das pessoas com deficiência visual, é campo incipiente, na prática como na pesquisa, e ainda testa e experimenta diferentes abordagens para seu problema. Algumas dessas abordagens se embrenham pelos campos da computação e da inteligência artificial, apostando na interpretação automática de imagens, seja como substituto ou como simples mas poderosa ferramenta nas mãos do audiodescritor; outras procuram utilizar-se de dispositivos de rastreamento do movimento dos olhos para estabelecer modelos de como a leitura visual se organiza; outras procuram, nos manuais e nos modelos estruturais de cada tipo específico de linguagem ou mídia as categorias que poderão iluminar o fazer audiodescritivo; outras, como é o nosso caso, lançam olhares para as décadas, séculos, de tradição acadêmica sobre a construção dos enunciados linguísticos, convictos de que, em algum lugar, existe uma intersecção a ser aproveitada. O avanço do campo da audiodescrição depende, necessariamente, da boa interação entre essas abordagens. Não rejeitamos, de modo algum, as contribuições oriundas de outros campos, nem mesmo de outros quadros epistemológicos, antes acolhendo tais conclusões e aproveitando de cada uma aquilo que contribui para um conjunto maior e mais eficiente de técnicas e boas práticas.

O processo de elaboração do roteiro de *Turma da Mônica: Laços* foi, como se espera de qualquer iniciativa pioneira, cheio de incertezas. Pudemos, felizmente, nos guiar pelo arcabouço teórico que foi levantado durante a pesquisa, e sem dúvida observar a partir dos ombros de gigantes facilitou muito as coisas, mas nem todas as escolhas estão, ou poderiam estar, em manuais, sejam de semiótica ou de quadrinhos, e

inevitavelmente o tradutor, aqui dividido entre audiodescritora e consultor, precisa fazer escolhas das quais nem sempre terá certeza. Relendo, agora, os parâmetros e o roteiro experimental que neles se baseou, podemos encontrar algumas dessas escolhas com as quais não nos sentimos totalmente à vontade. Havendo mais quatro anos para a pesquisa, haveriam mais quatro anos de reflexões e revisões nos textos desses dois anexos (que representam tanto dos objetivos deste trabalho), mas a natureza de uma pesquisa de doutorado é cronológica e, terminado o período para uma pesquisa, é preciso aceitar o estado de desenvolvimento das coisas e levá-las à avaliação e à publicação. Novas revisões virão, em artigos e outros trabalhos, e talvez pelas mãos de autores melhores dando continuidade ao nosso empenho.

Finalmente, esta tese propõe ser outro tijolo na construção de um entendimento acadêmico e profissional que abandone a antiga e fundadora perspectiva da “descrição objetiva e imparcial” e da máxima “descreva o que você vê”. Como pudemos discutir em diversos pontos da tese e sob diversas lentes, a pretensão da neutralidade por parte do leitor, mil vezes mais por parte do tradutor, é, na melhor das hipóteses, ingênua, desconsiderando ou pouco considerando a natureza do olhar e dos processos cognitivos tão familiares ao semiótico. Posicionamo-nos, assim, ao lado dos que acreditam que, como tradução, a audiodescrição terá as impressões digitais do tradutor, que por isso tem uma responsabilidade ainda maior, e que uma boa audiodescrição, uma audiodescrição capaz de incluir e empoderar, será aquela que dirá a seu público, não apenas aquilo que se está vendo, mas também aquilo que, mesmo não se apresentando na materialidade da imagem, ainda assim salta aos olhos. Somente assim poderemos partir de descrições que falem sobre uma obra para descrições que recriem, como se espera de uma tradução, a experiência de uma obra. Abandonar a neutralidade e adotar a ética e a estética da tradução interpretativa pode, se realizada com o rigor necessário, trazer benefícios incomparavelmente superiores aos riscos que se pretende evitar.

Compreendemos, naturalmente, que o alcance deste trabalho não ultrapassa o de um pontapé inicial, uma proposição de parâmetros que, com sorte, serão debatidos e colocados à prova por colegas pesquisadores, por colegas de deficiência visual e por colegas profissionais da audiodescrição. Somente a aplicação desses parâmetros, a avaliação dos produtos audiodescritos por parte do público-alvo, e as considerações práticas oferecidas pelos roteiristas audiodescritores no lidar cotidiano com a pluralidade da nona arte poderão, em interação e diálogo, refinar nossos parâmetros até

o ponto em que possam, de fato, preencher a contento a lacuna ora presente nos manuais da profissão. Mesmo a exploração das potencialidades da teoria semiótica discursiva e das semióticas dos quadrinhos para a audiodescrição ainda parecem distantes de terem sido esgotadas, com diversos pontos tendo sido oportunamente deixados em aberto ao longo desta tese para o futuro pesquisador. Se, com nosso trabalho, pudermos ter demonstrado uma potencialidade de interação e de articulação teóricas produtivas para ambos os campos, despertando com isso o interesse do pesquisador que avance os próximos passos, teremos considerado nossa tarefa nesta tese como cumprida.

REFERÊNCIAS

ABBERLEY, P. The Concept of Oppression and the Development of a Social Theory of Disability. **Disability, Handicap & Society**, [s.l.], v. 2, n. 1, p.5-19, jan. 1987

ADERALDO, M. F. **Proposta de parâmetros descritivos para audiodescrição à luz da interface revisitada entre tradução audiovisual acessível e semiótica social multimodalidade**. 2014. 206 f. Tese (Doutorado) - Curso de Linguística Aplicada, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

ALVES, S.; TELES, V.; PEREIRA, T. Proposta para um modelo brasileiro de audiodescrição para deficientes visuais. **Tradução & Comunicação**, [s.l.], v. 1, n. 22, p.9-29, set. 2011.

ARAÚJO, V. L. S.; ADERALDO, M. F. **Novos rumos da audiodescrição no Brasil**. Curitiba: CRV, 2013.

AUDIO DESCRIPTION COALITION. Diretrizes para áudio-descrição e Código de conduta profissional para áudio-descritores baseados no treinamento e capacitação de áudio-descritores e formadores dos Estados Unidos 2007-2008. Trad. Paulo André de Melo Vieira. **Revista Brasileira de Tradução Visual**, v. 4, n. 4, p. 1-60, set./dez. 2010. Disponível em: <www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/54/76>. Acesso em 04 maio 2019.

ARAÚJO, V. L. S. A formação de audiodescritores no Ceará e em Minas Gerais: uma proposta baseada em pesquisa acadêmica. In: MOTTA, Lívia Maria Vilela de Mello; ROMEU FILHO, Paulo. **Audiodescrição: transformando imagens em palavras**. São Paulo: Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010. p.93-106.

ARAÚJO, V. L. S.; ADERALDO, M. F. **Novos rumos da audiodescrição no Brasil**. Curitiba: CRV, 2013.

ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE NORMALIZACIÓN Y CERTIFICACIÓN. **UNE 153020**: audiodescripción para personas con discapacidad visual requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías. Madrid: AENOR, 2005.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 15290**: Acessibilidade em comunicação na televisão. Rio de Janeiro: ABNT, 2005. 10 p. Disponível em: <https://www.pessoacomdeficiencia.gov.br/app/sites/default/files/arquivos/%5Bfield_enerico_imagens-filefield-description%5D_17.pdf>. Acesso em 04 maio 2019.

AUDIO DESCRIPTION COALITION. Diretrizes para áudio-descrição e Código de conduta profissional para áudio-descritores baseados no treinamento e capacitação de áudio-descritores e formadores dos Estados Unidos 2007-2008. Trad. Paulo André de Melo Vieira. **Revista Brasileira de Tradução Visual**, vol. 4, n.4, p. 1-60, set/dez 2010. Disponível em: <www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/54/76>.

Acesso em 15 set 2011.

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/acsguidelines.shtml>>. Acesso em 04 maio 2019.

AXEL, E. S., LEVENT, N. S. **Art Beyond Sight: A Resource Guide to Art, Creativity and Visual Impairment**. New York: AFB Press, 2003.

BAKHTIN, M. *Hacia una metodología de las ciencias humanas*. In: BAKHTIN, M. **Estética de la creación verbal**. Trad. Tatiana Bubnova. Buenos Aires: Sigla Veintuno, 1982, p.381-396.

BARROS, D. L. P. de. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. São Paulo: Atual, 1988.

BARROS, D. L. P. de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 1990.

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. **Miscelanea: a Journal of English and American Studies**. v. 31, n. 1, p. 89-104, 2005. Disponível em:

<http://www.miscelaneajournal.net/archive/index.php?option=com_content&task=view&id=32&Itemid=48#art5>. Acesso em 09 mar. 2013.

BARTOLOMÉ, A. I. H.; CABRERA, G. M. La semiotica de la traducción audiovisual para invidentes. **Signa: revista de la asociación española de semiotica**, n. 14, v. 1, p. 239-254, 2005. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-semiotica-de-la-traduccin-audiovisual-para-invidentes-0/>>. Acesso em 20 nov. 2010.

BARTON, L.; OLIVER, M. (eds.). **Disability studies: past, present and future**. Leeds: Leeds University; The Disability Press, 1997.

BENECKE, B. Audio Description. **Meta**, [s.l.], v. 49, n. 1, p.78-80, 2004. Disponível em: <<http://www.erudit.org/revue/meta/2004/v49/n1/009022ar.pdf>>. Acesso em 04 maio 2019.

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> Acesso em 04 maio 2019.

BENECKE, B.; DOSCH, E. **Wenn aus Bildern Worte werden**. Munich: Bayerischer Rundfunk, 2004.

BLOOM, H. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Lisboa: Edições Cotovia, 1991.

BRASIL. Secretaria de Educação Especial. **Política Nacional de Educação Especial na Perspectiva da Educação Inclusiva**. Brasília: s/ed, 2007. Disponível em <<http://portal.mec.gov.br/seesp/arquivos/pdf/politica.pdf>>. Acesso em 16 de outubro de 2013.

BRASIL. Presidência da República. **Lei n. 10.098** Estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, e dá outras providências. Brasília: s/ed, 2000. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/110098.htm>. Acesso em 16 de outubro de 2013.

BRASIL. **Lei n. 13.146**. Dispõe sobre a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência. Brasília: s/ed, 2005. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2015/Lei/L13146.htm>. Acesso em 04 maio 2019.

BRAUN, S. **Audio description from a discourse perspective: a socially relevant framework for research and training**. University of Surrey, 2007. Disponível em: <<http://epubs.surrey.ac.uk/303024/>>. Acesso em 09 maio 2019.

BRAUN, S. Audio description research: state of the art and beyond. **Translation Studies in the New Millennium**, [s.l.], n.1 v. 6, p.14-30, 2008. Disponível em: <<http://epubs.surrey.ac.uk/303022/>>. Acesso em 04 maio 2019.

CABEZA-CÁCERES, C. **Audiodescripció i recepció: Efecte de la velocitat de narració, l'entonació i l'explicitació en la comprensió fílmica**. 2013. 346 f. Tese (Doutorado) - Curso de Traducció I Estudis Interculturals, Departament de Traducció I D'interpretació, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2013.

CAFAGGI, L.; CAFAGGI, V. **Turma da Mônica: Laços**. São Paulo: Panini, 2014.

CAGNIN, A. L. **Os quadrinhos: linguagem e semiótica**. São Paulo: Editora Criativo, 2014.

CAMPOS, L. **HQ para DV Ler**. blog com histórias em quadrinhos audiodescritas, 2009. Disponível em: <<http://hqparadvler.blogspot.com/>>. Acesso em 04 maio 2019.

CAMPOS, H. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CARPES, D. S. (org.). **Audiodescrição: práticas e reflexões**. Santa Cruz do Sul: Catarse, 2016.

CARVALHO, I. HQ Acessível. **Revista Brasileira de Tradução Visual**, [s.l.], n.3, v. 3, [s.p.], 2013. Disponível em: <<http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/download/42/71>>. Acesso em 04 maio 2019.

CIRNE, M. **Para ler os quadrinhos**. São Paulo: Vozes, 1975.

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**, [s.l.], n. 13, vol. 13, [s.p.], 2012. Disponível em: <http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/viewArticle/16>> Acesso em 04 maio 2019.

COSTA, L. **Audiodescrição em filmes: história, discussão conceitual e pesquisa de recepção**. 2014. 275 f. Tese (Doutorado) - Estudos da Linguagem, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2014.

DAMASCENO, E.; GARROCHO, L. F. **Bidu**: Caminhos. São Paulo: Panini, 2014.

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, J. L.; MEZCUA, R. **Accesibilidad a los medios audiovisuales para personas con discapacidad**. Madrid: GRAFO, 2007.

DÍAZ CINTAS, J. Audiovisual Translation Today: Question of Accessibility for All. **Translating Today**, [s.l.], n.1, v. 4, p. 3-5, 2005.

DÍAZ CINTAS, J. Traducción audiovisual y accesibilidad. In: HURTADO, Catalina Jimenez (ed.). **Traducción y acessibilidad**: subtítulos para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual. Frankfurt: Peter Lang GmbH, 2007. p.9-23.

DÍAZ CINTAS, J.; ANDERMAN, G. **Audiovisual Translation**: Language Transfer on Screen. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.

EISNER, W. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

EISNER, W. **Narrativas gráficas**. São Paulo: Devir, 1996.

FINKELSTEIN, V. The disability movement has run out of steam. **Disability Now**, v.1, n.11, [s.p.], fev. 1996.

FIORIN, J. L. **As astúcias da enunciação**. As categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática: 1996.

FONTANILLE, J. Práticas semióticas: imanência e pertinência, eficiência e otimização. Trad. Jean Cristtus Portela et al. In: DINIZ, Maria Lúcia Vissotto Paiva; PORTELA, Jean Cristtus (Orgs.). **Semiótica e mídia**: Textos, práticas, estratégias. Bauru: Unesp/FAAC, 2008, p. 15-76.

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. A importância da pesquisa acadêmica para o estabelecimento de normas da audiodescrição no Brasil. **Revista Brasileira de Tradução Visual**, [s.l.] v. 3, n. 3, p. 1-14, 2010. Disponível em: <<http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/38/39>>. Acesso em 04 maio 2019.

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.

FRANCO, E.; SILVA, M. C. C. C. Audiodescrição: breve passeio histórico. In: MOTTA, L. M. V. M.; ROMEU FILHO, P. (Orgs.). **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**, [s.l.], v.1, n. 11, p. 1-23, 2011/2. Disponível em: <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/trad_em_revista.php?strSecao=input0> Acesso em 04 maio 2019.

FUERTES, J.; MARTÍNEZ, L. Media Accessibility Standards in Spain. **Translation Watch Quarterly**, Melbourne, v. 3, n. 2, p. 61-77, jun. 2007. Disponível em: <http://www.translocutions.com/tsi/twq/twq_vol3issue22007.htm>. Acesso em 04 maio 2019.

GAMBIER, Y. Screen Transadaption: Perception and Reception. **The Translator**, Manchester, v. 9, n. 2, p. 171-189, 2003. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13556509.2003.10799152>>. Acesso em 04 maio 2019.

GAMBIER, Y. La traduction audiovisuelle: un genre en expansion. **Meta journal des traducteurs**, v. 49, n. 1, p. 1-11, 2004. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/009015ar>>. Acesso em 04 maio 2019.

GIL, M. S. A. & FREITAS, M. L. P. F. Interação social de crianças videntes e crianças cegas na educação infantil. **Revista Semestral da Associação Brasileira de Psicologia Escolar e Educacional**, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 317-237. jul./dez. 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pee/v16n2/a15v16n2.pdf>>. Acesso em 04 maio 2019.

GLEESON, B. **Geographies of disability**. London: Routledge, 1999.

GRAÇAS, A. J. et. al. Mafalda: áudio-descrição das tiras de Joaquín Salvador Lavado (Quino). **Revista Brasileira de Tradução Visual**, [s.l.] v. 11, n. 11, [s.p.], 2012. Disponível em <<http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/141/230>>. Acesso em 16 de Outubro de 2013.

GREIMAS, A. J., COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. Tradução Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.

GROENSTEEN, T. **O Sistema dos Quadrinhos**. Rio de Janeiro: Marsupial, 2015.

GONÇALO JÚNIOR, M. **Guerra dos gibis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

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.

IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística). **Censo Demográfico 2010: Características Gerais da População, Religião e Pessoas com Deficiência**. Rio de Janeiro: Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão, 2012.

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.

INDEPENDENT TELEVISION COMISSION. **ITC Guidance on standards for audio description**. Londres: ITC, 2000. 35 p. Disponível em: <http://audiodescription.co.uk/uploads/general/itcguide_sds_audio_desc_word3.pdf>. Acesso em 18 jun. 2018.

JAKOBSON, R. On Linguistic Aspects of Translation. In: VENUTI, Lawrence (Ed.). **The Translation Studies Reader**. London, USA, Canada: Routledge, 2000. p. 113-118.

JIMENEZ HURTADO, C. Una gramática local del guión audiodescrito. Desde la semántica a la pragmática de nuevo tipo de traducción. In: HURTADO, C. J. **Traducción y accesibilidad: subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de traducción audiovisual**. Amsterdã: Peter Lang, 2007, p. 55-80.

LÓPEZ, A. P. The Benefits of Audio Description for Blind Children. In: DÍAZ CINTAS, J.; MATAMALA, A.; NEVES, J. (Eds.). **New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility: Media for All 2**. Amsterdam/New York: Brill, 2010.

MACHADO, I.P.R. A Linguagem Cinematográfica na Audiodescrição. **Revista Brasileira de Tradução Visual**. v. 2, n. 8, p. 1-5. set. 2011. Disponível em <<http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/106/168>> Acesso em 04 maio 2019.

MAGALHÃES, C.; ARAÚJO, V. L. S. Metodologia para elaboração de audiodescrições para museus baseada na semiótica social e multimodalidade. **Revista Latino-Americana de Estudos do Discurso**, [s.l.], v. 11, n. 1, p. 31-55, 2012. Disponível em: <<https://raled.comunidadeled.org/index.php/raled/article/view/76/78>>. Acesso em 04 maio 2019.

MARTÍNEZ, J. M. **Los Ciegos en la Historia**. Madrid: ONCE, 1991. 2 v.

MASCARENHAS, R. **A Audiodescrição da Minissérie Policial Luna Caliente**: uma proposta de tradução à luz da narratologia. 2012. 258 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras e Linguística Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Instituto de Letras, UFBA, Salvador, 2012.

MAYER, F. **Imagem como símbolo acústico**: a semiótica aplicada à prática da audiodescrição. Belo Horizonte: Novas Edições Acadêmicas, 2012.

MORRIS, J. Impairment and Disability: Constructing an Ethics of Care That Promotes Human Rights. **Hypatia**, [s.l.], v. 16, n. 4, p.1-16, nov. 2001. Wiley. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1111/j.1527-2001.2001.tb00750.x>>. Acesso em 04 maio 2019.

MOTTA, L. M. V. M. **Audiodescrição na escola**: abrindo caminhos para leitura de mundo. Juiz de Fora: NGIME/UFJF, 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.

NUNES, E. V.; BUSARELLO, R. I. A audiodescrição aplicada aos quadrinhos: em busca da Educação Inclusiva. In: WORLD CONGRESS ON COMMUNICATION AND ARTS, 6, 2013, São Paulo. **Proceedings of World Congress on Communication and Arts**. São Paulo: WCCA, 2013. p. 237 – 241. Disponível em <<http://guaiaca.ufpel.edu.br/bitstream/123456789/722/3/A%20audiodescricao%20aplicada%20aos%20quadrinhos%20-%20em%20busca%20da%20educacao%20inclusiva.pdf>>. Acesso em 04 maio 2019.

OLIVER, M. **Understanding disability**: from theory to practice. Basingstoke: MacMillan, 1996.

ORERO, P. La inclusión de la accesibilidad em comunicación audiovisual dentro de los estudios de traducción audiovisual. **Quaderns**: Revista de traducción, [s.l.] n. 1 v. 12, p. 173-185, 2005. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/39003686.pdf>>. Acesso em 04 maio 2019.

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. **Delta**, São Paulo, n. spe, v. 19, p. 1-25, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44502003000300003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 04 maio 2019.

PELI, E. et al. **Evaluating visual information provided by audio description**. Londres: Journal of Vision Impairment and Blindness, 1996.

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.

PESSOA, A. R. **Quadrinhos na educação**: uma proposta didática na educação básica.

2006. 183 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista - UNESP, São Paulo, 2006.

PICCOLO, G. M.; MENDES, E. G. Contribuições a um pensar sociológico sobre a deficiência. **Educação & Sociedade**, [s.l.], v. 34, n. 123, p.459-475, jun. 2013. FapUNIFESP (SciELO). Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-73302013000200008&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em 04 maio 2019.

PIETROFORTE, A. V. **Análise textual da história em quadrinhos**: uma abordagem semiótica da obra de Luiz Gê. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2009.

PIETY, P. J. **Audio Description, as Visual Assistive Discourse**: an investigation into language used to provide the visually disabled access to information in electronic texts. 2003. 117 f. Tese (Doutorado em Arts in Communication, Culture and Technology) – Faculty of the Graduate School of Arts and Sciences of Georgetown University, Washington, 2003.

PIGNATARI, D. **O que é comunicação poética**. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PORTELA, J. C. Conversations avec Jacques Fontanille. **Alfa**, Araraquara, n. 1, v. 50, p.158-186, 2006. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/1401/1101>>. Acesso em 04 maio 2019.

PORTELA, J. C. Semiótica midiática e níveis de pertinência. In: DINIZ, Maria Lúcia Vissotto Paiva; PORTELA, Jean Cristtus (Orgs.). **Semiótica e mídia**: Textos, práticas, estratégias. Bauru: Unesp/FAAC, 2008, p. 15-74.

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.p.73-87.

RAFFRAY, M; LAMBERT, M. **Audio Description in UK**: the founding years (1982-92). Royal National Institute of Blind People: Londres, 1997. Disponível em: <http://audiodescription.co.uk/uploads/general/AD_in_the_UK_1982to92.pdf>. Acesso em 04 maio 2019.

RODRIGUES, I. V. **O potencial formativo do cinema e a audiodescrição**: olhares cegos. 2010. 146 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado da Bahia, 2010.

ROSA, S. R. **Audiodescrição e poética da linguagem cinematográfica**: um estudo de caso do filme *Atrás das Nuvens*. 2013. 240 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal da Bahia, 2013.

SANTOS, M. Por uma nova ética audiodescritiva: a recriação como procedimento. **Bakhtiniana**: Revista de Estudos do Discurso, [s.l.], v. 10, n. 3, pp.222-234. 2015.

Disponível em: <www.scielo.br/scielo.php?pid=S2176-45732015000300222&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em 04 maio 2019.

SHAKESPEARE, T. Disability, identity and difference. In: BARNES, Colin; MERCER, Geof. **Exploring the Divide**. Leeds: The Disability Press, 1996. p. 94–113.

SILVA, A. T. C. **Audiodescrição de histórias em quadrinhos em Língua Brasileira de Sinais**. 2018. 176 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade de Brasília, 2018.

SILVA, F. T. S. et al. Reflexões sobre o pilar da áudio-descrição: “Descreva o que você vê”. **Revista Brasileira de Tradução Visual**, [s.l.], n.1, v. 4, [s.p.], 2010. Disponível em: <<http://audiodescriptionworldwide.com/rbtv/reflexoes-sobre-o-pilar-da-audio-descricao-descreva-o-que-voce-ve/>>. Acesso em 04 maio 2019.

SNYDER, J. Audio Description: an Aid to Literacy. **Revista Brasileira de Tradução Visual**, [s.l.], v. 6, n. 6, [s.p.], 2011. Disponível em: <<http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/80/125>>. Acesso em 04 maio 2019.

SOUSA, Mauricio de (Prod.). **Turma da Mônica**. São Paulo: SIGLA, 1987. 1 disco de vinil, 33 rpm, estéreo.

SPIEGELMAN, A. **Maus**. Nova Iorque: Pantheon books, 1991.

TAVARES, L. B. Áudio-descrição de Histórias em Quadrinhos. **Revista Brasileira de Tradução Visual**, [s.l.], v. 5, n. 5, [s.p.], 2010. Disponível em: <<http://audiodescriptionworldwide.com/rbtv/audio-descricao-de-historias-em-quadrinhos/>>. Acesso em 04 maio 2019.

TAYLOR, C. **Report on User Needs Assessment 2012**. Comissão Europeia: ADLAB, 2012. Disponível em: <<http://www.adlabproject.eu/Docs/WP1%20Report%20DEF>>. Acesso em 04 maio 2019.

UNION OF THE PHYSICALLY IMPAIRED AGAINST SEGREGATION. **Fundamental principles of disability**: Being a summary of the discussion held on 22nd November, 1975 and containing commentaries from each organisation. London: UPIAS, 1976. Disponível em: <<https://disability-studies.leeds.ac.uk/wp-content/uploads/sites/40/library/UPIAS-fundamental-principles.pdf>>. Acesso em: 04 maio 2019.

TOMASI, C. **Elementos de semiótica**: por uma gramática tensiva do visual. São Paulo: Atlas, 2012.

VERCAUTEREN, G. Can relevance-oriented insights in film editing techniques help audio describers prioritise information?. In: MUTRA: **audiovisual translation scenarios**, 2007, Copenhagen. Abstract. Copenhagen: University of Copenhagen, 2007a.

VIANA, E. A tira áudio-descrita. **Revista Brasileira de Tradução Visual**, [s.l.], v. 3, n.

3, [s.p.], 2010. Disponível em:

<<http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/50/67>>.

Acesso em: 07 Dez 2018.

WILLIAMS, J.; CHESTERMAN, A. **The Map**: a beginner's guide to doing research in translation studies. Manchester, St. Jerome Publishing, 2002.

ZILBERBERG, C. Síntese da gramática tensiva. **Significação**: Revista Brasileira de Semiótica, São Paulo, v. 1, n. 25, p. 163-204, jun. 2006.

ZOLA, I. K. Toward the Necessary Universalizing of a Disability Policy. **Milbank Quarterly**, [s.l.], v. 83, n. 4, p.401-428, 18 nov. 2005.

ANEXO I - ROTEIRO DE AUDIODESCRIÇÃO EXPERIMENTAL

Apresentação:

O livro é ilustrado por dois artistas, Vitor Cafaggi e Lu Cafaggi. Lu Cafaggi desenha as partes do passado, incluindo as primeiras páginas e um pedaço de lembranças no meio da história. Lu, nesses trechos, usa giz para desenhar. O giz deixa uma textura suja no papel, que dá suavidade e faz lembrar da infância. São usadas cores como vermelho, marrom e bege, o que, com o tom mais amarelado do papel, faz as figuras parecerem fotografias envelhecidas. A arte de Vitor, que desenha a maior parte da história, por outro lado, usa traços mais limpos e cores mais vivas, como vermelho, verde, azul e amarelo. Os desenhos usam poucos contornos pretos, preferindo cores mais claras, o que deixa as figuras e os quadros mais suaves.

Capa:

Noite. Uma árvore no centro de uma pequena elevação de terra em um bosque. Próximas a essa árvore estão quatro crianças brancas:

Cebolinha, na frente da árvore, é quase careca, com apenas cinco fios de cabelo espetados, e usa camiseta verde, shorts e calçados pretos, carregando uma mochila e uma lanterna acesa. Mônica tem cabelos pretos e curtos, dentes da frente grandes, usa vestidinho vermelho e sapatos pretos, carrega uma mochila e um coelhinho azul pronto para o ataque, e é mais gordinha que as outras crianças. Cascão tem cabelos pretos cortados como moicano, veste uma camiseta amarela e shorts vermelhos presos por um suspensório diagonal, carrega uma mochila e um guarda-chuva preto fechado em posição de defesa, e seu rosto tem marcas de sujeira nas bochechas. Magali tem cabelos pretos e um pouco maiores que os de Mônica, usa vestidinho amarelo com gola branca e sapatos pretos, carrega uma mochila roxa e uma cesta de piquenique com a qual tenta se proteger.

À esquerda, e um pouco acima das crianças, contornos e olhos luminosos de cães selvagens se escondem nas sombras. À direita e um pouco acima das crianças, um ferro velho. Acima de tudo, um céu noturno com a Lua cheia e, abaixo de tudo, uma fita vermelha entrelaça os pés das crianças e forma a palavra “Laços”.

No canto superior esquerdo, sobre a arte da capa, o logotipo do selo editorial Graphic MSP, com o cãozinho azul Bidu. Ao lado, em letras quadradas e altas, os dizeres “turma da Mônica”, e abaixo, os nomes “Vitor Cafaggi” e “Lu Cafaggi”. No canto inferior direito, o logotipo da editora Maurício de Souza com a cabeça do cãozinho Bidu sorrindo em um círculo de estrelas. Mais embaixo, o logotipo retangular da “Panini Comics”.

Contra-capas e páginas 1 e 2:

Desenho de página dupla em giz de cera. Superfície totalmente coberta por numerosas fotografias, todas no mesmo tom de cor bordô, representando o crescimento de

Cebolinha, do berço até a idade atual, com cerca de seis anos: Cebolinha deitado, com chupeta e coberta, abraçado a um macaquinho de pelúcia; um filhote de cachorro Floquinho, de cabeça felpuda, dentro de uma caixa; Cebolinha com cerca de três anos, vestido de dinossauro, ao lado de Cascão vestido de astronauta; o cãozinho Floquinho se sacode e objetos voam de seu pelo, Cebolinha tenta se proteger; as crianças cada uma com seu bichinho, Magali e o gatinho Mingau, Mônica e o coelho Sansão, Cebolinha e o cãozinho Floquinho, e Cascão e o porquinho Chovinista; em sua festa de aniversário, Cebolinha ganhando um beijo de Mônica na bochecha; Cebolinha segurando no colo a irmãzinha, Maria Cebolinha, com Floquinho ao lado.

Página 3:

Desenho de página inteira. Fim de tarde, Céu alaranjado. Em um parque, as crianças caminham em fila indiana, Cascão, Magali e Mônica, liderados por Cebolinha. Todos carregam mochilas nas costas, e a de Mônica tem três andares e com o coelhinho Sansão no topo, mas ela carrega sem dificuldade. No centro, em segundo plano, os dizeres “Turma da Mônica” em letras quadradas e altas, e logo abaixo os nomes Vitor Cafaggi e Lu Cafaggi.

Página 7:

Passado. Noite. Um carro entra na garagem de uma casa. Dentro, uma sala de estar com um macaco de pelúcia sobre o sofá e uma mesa de centro com um vaso de plantas e alguns remédios. Dona Cebola, uma mulher gorda, branca, de cabelos pretos e lisos presos com bobs, deixa um termômetro sobre a mesa e, com o rosto preocupado, ajeita no colo o pequeno Cebolinha bebê. Da porta, um barulho musical vindo pela fechadura.

Páginas 8 e 9:

Seu Cebola, homem branco, alto, magro, quase careca, com cinco fios de cabelo espetados, entra em casa, sorrindo e segurando uma caixa com três furos. Ele a deixa no chão, e Dona Cebola fala [Carinhosa]: “Psiu, acorda, querido!” Cebolinha abre os olhos, ganha um beijo da mãe, é colocado no chão e caminha até a caixa arrastando a coberta nos ombros. Ele se abaixa, levanta a tampa e olha para dentro.

Na caixa, um filhote de cachorro, verde e muito peludo. Os pais observam, sorrindo. Cebolinha pega o filhote nas mãos e Dona Cebola tira uma fotografia. O cachorro cheira Cebolinha, que sorri. O pai diz [Carinhoso]: “É um cachorro, filho. Ele vai ser o seu melhor amigo.”

Páginas 10 e 11:

É dia. Ao fundo, prédios e casas. Pássaros voam sobre árvores em primeiro plano.

Em uma rua de casas, pessoas olham em uma mesma direção.

O título: Turma da Mônica Laços. Abaixo do título, as informações, em letras pequenas,

pretas e em caixa alta:

História e arte: Vitor Cafaggi e Lu Cafaggi

Cores: Vitor Cafaggi e Priscilla Tramontiano

Turma da Mônica criada por Mauricio de Sousa

Uma mulher grita algo, com o braço levantado.

Mais a frente, Cebolinha, fantasiado de Peter Pan, tem em uma das mãos um fantoche rosa, com asas e alguns fios de cabelo loiro. Cascão, vestido de Capitão Gancho, segura o chapéu com uma das mãos. Os dois correm lado a lado.

Cebolinha diz: [Aflito] “Saíam da flente! Cliaças passando! Saíam da flente! Cuidado! Saíam da flente!”

Correndo atrás deles, Mônica gira seu coelhinho de pelúcia no ar, enquanto fala [Zangada]: “Pensamentos felizes, é? Vou dar uns pensamentos felizes pra vocês!”

Sem parar de correr, Cebolinha diz [Zangado]: “Com que polcalia você plegou essa peluca encaldida na cabeça? Com cuspe?”

Cascão responde [Zangado]: “Não, né? Com chiclete! E, pro seu governo, ela estava bem segura até eu tomar aquele susto idiota! Quem mandou você encher aqueles baldes de água?”

Cebolinha fala [Zangado]: “Ela pla parecer que a gente estava num navio pilata de veldade, ola bolas! Esse seu medo de banho semple estlaga tudo!”

Páginas 12 e 13:

Comendo um cachorro-quente em frente a uma barraquinha, Magali diz [Feliz]: “Pode preparar mais um, Seu Juca! Agora, sem cebola!” Seu Juca é branco, tem cabelos pretos curtos e bigode. Usa uma camiseta branca com avental e chapéu.

Cascão e Cebolinha passam correndo por ela, que continua comendo sem esboçar reação. Seu Juca observa a correria assustado. Mônica passa por Magali, que diz [Feliz]: “Oi, amiga!”

Magali termina de comer, lambe os dedos, bebe algo e limpa a boca com guardanapo. Ela fala [Feliz] ao Seu Juca, entregando algumas notas de dinheiro: “Então foram seis cachorros-quentes mais três sucos, né? Hum... E vou querer mais um suco de tamarindo, por favor.”

Uma moça caminha e, com os olhos arregalados, observa Magali, que se afasta da

barraquinha, comendo. Seu Juca, admirado, suspira e passa o dorso da mão na testa.

Em uma praça, Titi e Aninha conversam, encostados em uma árvore. Titi é um menino branco, de cabelos pretos e curtos, com franja. Seus dentes da frente são grandes e ele veste uma camiseta listrada, preta e amarela e uma bermuda vermelha. Aninha é branca, ruiva, de cabelos lisos e compridos com franja, e usa um vestido azul claro.

Aninha diz [Envergonhada]: “Ai, Titi... Você fala umas coisas tão lindas... Hi, hi, hi!”

Titi responde [Sedutor]: “Aninha, Aninha... Teus lábios adocicados me remetem ao pêssego mais tenro dos pomares da aurora...”. Ele segura o queixo de Aninha, que fecha os olhos e faz um biquinho.

Titi continua [Sedutor]: “...traga esses doces peregrinos para junto dos meus, e então consolidaremos nossa paix...”

Titi é atingido na cabeça pelo Sansão e cai no chão. Cebolinha e Cascão passam correndo pelo casal.

Cebolinha grita [Aflito]: “Cliaças passando! Cliaças passando!”.

Mônica, que vem correndo atrás deles, se agacha para pegar seu coelhinho, enquanto diz [Zangada]: “Pensamentos felizes... Terra do Nunca... hunf! Vou mostrar que eu não sou boba, não!”.

Páginas 14 e 15:

Um cartaz no qual se lê “Brunch da Denise” está colado em uma cerca de madeira. Próximo a ele, uma mesa. Nela, um pote com rosas vermelhas dentro e outro recipiente com uma bebida rosa e cubos de gelo. A frente da mesa, uma piscina redonda de plástico. Dentro dela estão Denise e Carminha Frufu segurando taças, e Cascuda, sentada na borda. Denise é uma menina branca, com cabelos castanhos divididos ao meio em dois rabos de cavalo. Ela usa óculos escuros na cabeça e biquíni roxo. Carminha Frufus é branca, loira, com cabelos lisos e compridos, com franja. Ela usa um biquíni rosa. Cascuda é branca, loira, com cabelos curtos e encaracolados. Ela usa um maiô rosa.

Denise sorri e diz [Feliz]: “Meninas, um brinde ao sucesso! Olha isso! Já são cinco horas e nosso brunch ainda está rolando...”

Carminha fala [Feliz], brindando com Denise: “E ainda tem muito folhado de tomate seco!”

Enquanto Carminha bebe, Denise diz [Feliz]: “Nossa, amiga! Nunca tinha passado o dia

todo na piscina. Meus dedinhos já estão parecendo ameixas.”.

Cebolinha surge correndo, atravessando a piscina por dentro e gritando [Aflito]: “Saíam da flente! Saíam da flente!”.

As meninas o olham boquiabertas. Cascão pula a piscina, volta, dá um beijo em Cascuda e lhe diz [Feliz]: “Oi, amoreco!”.

Cascuda, com a mão na bochecha, sorrindo corada, responde [Envergonhada]: “Tchauzinho... Hã... Capitão Gancho?”.

Mônica vem correndo logo atrás enquanto gira Sansão no ar.

Em uma casa, alguém diz [Pensativo]: “É... Como eu pensava... Chave Philips!”.

Lá dentro, Xaveco e seu pai, seu Xavier, conversam, enquanto o menino se apoia em um móvel de madeira no chão. Xaveco é um menino branco, de olhos azuis e cabelo loiro curto. Ele veste uma camiseta amarela e calças pretas. Seu Xavier é branco, loiro, com cabelo curto e bigode. Ele veste uma camisa verde e calças pretas.

Seu Xavier diz [Calmo]: “Vou lá dentro buscar, Xaveco. Não dá pra parafusar isso com chave de fenda.”.

Xaveco responde [Feliz]: “Tá bom, pai!”. E continua: “Eba! Finalmente vou poder organizar minha coleção de tampinhas nesta estante nova! Meus amigos vão me achar o...”.

Cebolinha entra na casa, correndo e gritando, empurrando a porta contra Xaveco, que cai sobre o móvel dizendo [Assustado]: “...máximo?”.

Cebolinha corre e derruba uma tábua na cabeça de Xaveco. Em seguida, Cascão entra correndo e sobe em Xaveco para atravessar a sala.

Xaveco começa a se levantar e então Mônica entra, pisando na tábua em cima dele para alcançar os meninos.

Cebolinha volta correndo na direção de Cascão, dizendo [Aflito]: “A polta dos fundos tá tlancada! Volta! Volta!”. Seu Xavier observa, atônito.

Os dois encontram Mônica ao pé da escada. Cebolinha diz [Aflito]: “Ai! Ela já tá aqui! Sobe Cascão! Sobe!”.

Os três sobem a escada. Correndo, Cebolinha aponta para uma porta e fala [Aflito]:

“Ali!”. Os meninos abrem a porta.

Páginas 16 e 17:

Dentro do quarto, encontram a irmã do Xaveco, sentada em sua cama, pintando as unhas do pé e falando ao telefone: “...Ele é bonito, mas depois que comeu pasta de grão-de-bico, eu não ia beijar, né? Não dava pra encarar aquele bafo...”. Ela olha para eles e diz [Alegre]: “Oi, garotos!”.

Os dois meninos olham para ela sorrindo e com as bochechas coradas. Corações sobem de suas cabeças, enquanto dizem juntos [Admirados]: “Oi, Xabéu...”. Xabéu é uma adolescente branca, de olhos azuis, loira, com cabelos lisos, presos em um rabo de cavalo. Ela veste uma blusa regata branca e um shorts azul.

Cebolinha e Cascão continuam a observá-la e Mônica surge atrás deles, girando Sansão no ar.

No andar de baixo, Seu Xavier ajuda Xaveco a levantar. Magali entra, chutando a porta que atinge Seu Xavier. Ela sobe na tábua apoiada em Xaveco e, enquanto caminha, diz [Alegre]: “Oi, pai do Xaveco!”.

Magali caminha em direção à escada, comendo seu cachorro-quente e segurando o copo de suco. Enquanto sobe os degraus e caminha pelo corredor, ouve [Gritaria]: “Ai!”, “...E mais essa!”, “...E essa é pelos nós nas orelhas do Sansão!”, “Ai!”, “...E essa é por encher meu cabelo de purpurina!”.

Magali entra no quarto de Xabéu e para atrás de Mônica, que continua batendo nos meninos. Ela para de bater, arfando. Vira as costas e sai andando com Magali, que lhe oferece o copo, dizendo [Consoladora]: “Toma, Mônica, toma. Você tá precisando de um tamarindo.”.

Mônica bebe o suco e diz [Zangada]: “Ai! Esses meninos me tiram do sério, Magali! Eles são impossíveis! Ei, você passou pela casa da Denise? Viu que elas estavam fazendo um brunch e nem chamaram a gente?”

Magali responde [Despreocupada]: “É, eu peguei uns daqueles folhados de tomate seco.”.

No quarto de Xabéu, os meninos estão caídos e com hematomas no rosto. Cebolinha diz [Desapontado]: “Ai... Quase, amigão... Hoje, quase o plano deu celto... Faltou um tiquinho só pra gente se livrar de vez da golducha...”.

Os dois se levantam e Cebolinha fala [Surpreso]: “Falando nisso... como alguém consegue coler tão lápido com pelnas tão gordas? E como ela é folte!”.

Os dois caminham em direção a saída. Xabéu continua ao telefone e pintando as unhas na cama. Cebolinha abraça Cascão e diz [Conformado]: “Ai... Vamos Cascão. Eu te pago um leflesco de gloselha.”.

Cascão diz [Conformado]: “Doeu, mas você viu que eu não chorei, né?”.

Páginas 18 e 19:

Anoitecendo. Cascão e Cebolinha caminham na rua enquanto conversam. Cebolinha diz [Alegre]: “...Golda daquele jeito, ela não saíria do chão nem se fosse elguida por um guindaste!”.

Cascão fala [Alegre]: “Ha, ha, ha! Tenho que admitir, Cebola: desta vez, nossas fantasias ficaram incríveis!”.

Cebolinha diz [Alegre]: “Obrigado! Seu sotaque de pilata também estava impecável!”.

Os meninos param de andar e olham para um papel que Cebolinha tem em mãos. Ele diz [Desapontado]: “Mas que puxa, Cascão! Olha só: o plano ela pelfeito! Infálivel! Peter Pan... Capitão Gancho... Pó de pilimpimpim...”.

Na folha, desenhos ilustram as etapas do plano. O Capitão Gancho ataca Peter Pan e Mônica, que é salva por Peter e termina amarrada em um balão, enquanto os meninos gargalham em posse do coelhinho.

Cebolinha continua [Desapontado]: “E a Mônica voando num balão pala a Tela do Até Nunca Mais! Até a plevisão meteolológica indicava que a dileção do vento estalia a nosso favor!”.

Ao fundo, um balão, idêntico ao do desenho, voa.

Os dois continuam andando.

Cebolinha diz [Desapontado]: “Pindalolas! Parece que o destino conspila contla nós, Cascão! Sua peluca tinha que sair no momento deladeilo do plano? Que despeldício de enelgia...”.

Cascão responde [Empolgado]: “Ah, mas essa fantasia não vai ser desperdiçada, não! Dá uma olhada neste chapéu! Que mágico!”.

Cebolinha diz [Cansado]: “Ai, tô queblado, viu... Tudo o que eu quero agora é voltar pra... casa.”.

No quintal da casa de Cebolinha, várias pessoas falam umas com as outras. As luzes da casa estão acesas.

Os meninos correm em direção a casa. Cebolinha chama [Preocupado]: “Mãe?”.

Enquanto a procuram, escutam trechos das conversas dos adultos [Preocupados]: “... Mais ou menos deste tamanho...”, “... Era outro cachorro...”, “... Aquele cachorro verde...”, “... Faz muito tempo?”.

Cebolinha chama pela mãe novamente. Ouve-se entre conversas [Preocupados]: “... Floquinho.”, “... Nem sinal...”, “... Dono do cachorro?”, “... Filho do Cebola...”.

Cebolinha avista sua mãe e diz [Curioso]: “Mãe! Mãe, o que esse tanto de gente tá fazendo aqui?”.

A mãe, com um semblante triste, responde, abraçando Cebolinha [Triste]: “Meu bem, o Floquinho... Ele... Ele fugiu.”. Agachada, ela segura nos ombros dele e continua [Triste]: “Eu... fui devolver a forma de bolo da Dona Lurdinha e... o portão ficou aberto só um pouquinho! Juro! Quando voltei, o Floquinho não estava mais aqui! Isso já faz algumas horas. Seu pai saiu do trabalho e foi procurar de carro.”.

Cascão põe uma mão sobre o ombro de Cebolinha e diz [Consolador]: “Ei! Fica tranquilo. Tá todo mundo procurando. Eles vão achar o Floquinho.”.

Um homem chega no portão, com expressão triste, e em silêncio suspende os braços dobrados no ar, com as palmas vazias. Cebolinha olha para baixo, desanimado.

Páginas 20 e 21:

À noite, um carro estaciona na garagem da casa. Cebolinha olha pela janela da sala, e diz a sua mãe, que segura a bebê Maria Cebolinha [Ansioso]: “Chegam!”.

Cebolinha corre em direção à porta da frente. Seu Cebola abre gira as chaves na porta enquanto o menino espera ansioso do outro lado. O pai abre a porta, cabisbaixo, de terno e gravata, segurando uma maleta. Cebolinha assume uma expressão de tristeza e se afasta dos pais.

De dia, na casa de Cebolinha, alguém diz [Alegre]: “Vem, Cebolinha, acabei de passar o café. Tem suco de laranja também! E fiz bolo de cenoura pra você!”.

Lá dentro, a mãe, com Maria Cebolinha no colo, fala em frente a uma porta [Alegre]: “Sobrou calda de chocolate pra você raspar na panela...”. Ela espera, desanimada. Maria Cebolinha diz, sorrindo: “Xeboinha!”. A mãe fala, coçando a cabeça [Preocupada]: “Filho, não fica assim, a gente vai continuar procurando. O Floquinho vai voltar. Eu

sinto que vai.”.

Dentro do quarto, Cebolinha está deitado na cama, vestindo um pijama azul. Ele observa a sua frente, o fantoche com asas do plano do dia anterior, pendurado em uma cadeira, e diz [Triste]: “Difícil ter pensamentos felizes agora...”.

Páginas 22 e 23:

Da porta, ouve-se um “toc toc”. Mônica a abre, acompanhada por Magali, e pergunta [Provocativa]: “Tá dormindo ainda, preguiçoso?”. Elas entram, Mônica senta na cama de Cebolinha que segue deitado. Cascão caminha logo atrás. Mônica diz [Envergonhada]: “Desculpa ter batido em você ontem. Era pra ter sido só um pouquinho mas eu tava enfezada, né? Me empolguei.”.

Cebolinha permanece deitado e em silêncio. Mônica continua [Consoladora]: “Ei, não fica assim, o Floquinho vai aparecer. Meu pai saiu hoje cedo com o seu, pra ajudar a procurar.”.

Cebolinha segue imóvel, com os olhos entreabertos. Magali diz [Consoladora]: “Ele não iria fugir assim de você. Vai ver só saiu um pouco pra explorar o mundo. Daqui a pouco tá de volta. Tenho certeza!”.

Cascão brinca com um caminhãozinho em cima da escrivaninha.

Magali continua [Consoladora]: “Pensa bem, ele deve ter tudo que precisa no meio daquele pelo todo dele!”. Deve ter um verdadeiro kit de sobrevivência lá dentro!”.

Mônica diz [Séria]: “Eu mesma já perdi dois pares de meia ali.”.

Cascão caminha em direção a Cebolinha, estende a ele algumas folhas de papel, e diz [Decidido]: “Toma.”.

Cebolinha o olha, curioso. Cascão diz [Provocativo]: “Ah, tá. Vai me dizer que vai desistir assim tão fácil? Que não tem um plano? Esse não é o Cebola que eu conheço. Quer que a Mônica te lace e te arraste pra fora dessa cama?”.

Páginas 24 e 25:

Cebolinha se senta na cama, pega as folhas das mãos de Cascão, as observa por um instante, caminha em direção à escrivaninha, senta na cadeira em frente a ela e começa a escrever. As outras crianças se aproximam, observando-o trabalhar. Cebolinha produz cartazes de “procura-se”, com desenhos do Floquinho e informações para contato, além de um mapa do bairro.

Nos cantos dos quadros, um relógio mostra a hora certa de cada momento da busca. Às

9h45min, as crianças andam por uma rua, deixando cartazes colados em postes e muros, e entregando-os a pedestres. Cebolinha diz [Decidido]: “Celto, vamos começar nossa peleginação! Temos cento e trinta e dois caltazes pra espalhar por todos os bailos mais próximos. Sigam a lota que fiz no mapa! Vasculhem em cada canto! E não se esqueçam: alancuem infolmações de qualquer pessoa!”.

Às 10h16min, Mônica e Magali ouvem informações de um homem que fala apontando para algum lugar, enquanto Cebolinha e Cascão colam cartazes no muro atrás delas.

Às 10h42min, as crianças conversam entre si sobre possíveis trajetos feitos por Floquinho.

Às 11h15min, Cascão, ao lado de Magali, descreve Floquinho para um carteiro, com um gesto com a mão, indicando a altura do cãozinho.

Às 11h36min, Cebolinha, ao lado de Mônica, mostra para um homem um dos desenhos que fez de Floquinho.

Às 12h00min, Magali come um pastel e Mônica bebe um refresco.

Às 12h15min, Magali come um pedaço de melancia e caminha com Mônica um pouco a frente dos meninos. Cebolinha segura um papel e o observa, falando para Cascão [Desapontado]: “É isso... Telminamos a lota, acabalam os caltazes e... Nenhuma pista até agola...”.

Cascão põe a mão sobre o ombro de Cebolinha e com a outra aponta para frente, dizendo [Consolador]: “Não desanima não! A gente tá só começando. Tem muito lugar pra procurar ainda.”

Páginas 26 e 27:

Alguém diz [Debochado]: “Procura-se cachorrinho. Ele atende pelo nome de Floquinho! Ui! Até rimou!”

Cebolinha e Cascão olham para trás e veem três meninos. Um segura o cartaz e é branco, ruivo, gordo e um pouco mais alto que Cascão e Cebolinha. Ele tem espinhas no rosto. Usa um moletom cinza com o capuz na cabeça, um casaco azul e calças marrom. O segundo é ainda mais alto que o primeiro, branco, com cabelos pretos e curtos. Usa uma boina marrom e um moletom verde. O terceiro é do tamanho de Cebolinha e Cascão, é branco e tem a cabeça raspada. Usa um moletom branco e calças laranja.

O menino de boina e o de cabeça raspada dão risada. O ruivo continua [Debochado]: “Cara, foi mal, mas alguém precisa te dizer isso. Se o seu cachorro fugiu, é porque não gosta de você! Simples assim! Vai ver ele cansou da sua cara e foi procurar uma vida

melhor!”

Cascão, com a mão sobre o ombro de Cebolinha, olhando para os três meninos, fala [Sério]: “Deixa eles. Temos coisas mais importantes pra fazer.”. Os dois observam os meninos com uma expressão zangada.

O ruivo diz [Provocativo]: “Mas, olha... Se este rabisco não estivesse tão feio... Eu até poderia achar que o seu cachorro é o mesmo trapo verde que a gente viu passando por aqui mais cedo...”.

Cebolinha fica atônito e diz [Ansioso]: “Pelaí, você viu o Floquinho? Isso é sélio, cala! Fala comigo!”.

Enquanto os outros dois meninos riem, o ruivo repete [Debochado]: ““Isso é sélio, cala!” Ha, ha ha! Tô falando... Seu cachorro fugiu porque não aguentava mais um dono que nem consegue falar... “Finge de morto”! Ha, ha, ha! Molto!”.

Mônica olha zangada para os três meninos enquanto põe a mão sobre o ombro de Cebolinha e diz [Séria]: “Vem, Cebolinha! Não dê corda pra esses garotos bobos, não vê que eles só querem provocar? A vida me ensinou que o melhor a fazer nesses casos é ignorar.”.

Cebolinha sorri, olhando para os meninos, e diz [Solene]: “Veldade, Mônica! É bom ter alguém com mais matulidade por perto. Esses pobles garotinhos deviam aprender umas coisinhas com você. Cliaças...”.

Os três meninos olham sérios na direção de Cebolinha e Mônica e então começam a rir. O menino de boina diz [Debochado]: “Aprender com ela? Essa tampinha não pode ensinar nada! A gente dá aula, maluco! A sabedoria das ruas!”.

O ruivo diz [Empolgado]: “É!”, enquanto o de cabeça raspada dá risada. O menino de boina junta as mãos ao lado do rosto e diz [Debochado]: “Ai, ui, olha pra mim, sou dentucinha e sabichona!”. Ainda rindo, o ruivo fala [Desdenhoso]: “Nanica metida!”.

Segurando Sansão, Mônica arregança as mangas, pula por cima dos três meninos e começa a bater neles com o coelhinho. Apanhando, o ruivo começa a gritar [Assustado]: “Para! Para! Eu conto! Eu vi o cachorro! Ele tava perto do parque hoje cedo!”.

Mônica para de bater nos meninos e salta de cima deles. O ruivo continua [Assustado]: “Parque das Andorinhas!”. Cebolinha diz, sorrindo: “Obrigado”.

Ainda em cima um do outro no chão, o menino de cabeça raspada diz [Decepcionado]: “Cara... Isso foi humilhante...”. O ruivo responde [Sério]: “Ah, mas isso vai ter volta!”.

Chama o resto do pessoal!”.

Páginas 28 e 29:

Cascão, Cebolinha, Mônica e Magali caminham juntos.

Cascão diz [Empolgado]: “Pronto, Cebola! O parque! Taí a pista que você queria! E, não querendo me gabar, mas conheço aquele lugar como a palma da minha mão! Meu pai sempre me levava pra acampar lá quando eu era pequeno! É só você dar o sinal que a gente vai lá procurar.”.

Cebolinha levanta um dos braços para o alto e anuncia [Empolgado]: “Senholas e senholes! É hola da aventula!”.

É dia. Em um jardim, uma casa de madeira construída na copa da árvore. A casa é marrom, possui duas janelas e sua porta é ligada ao chão por uma escada. Do outro lado, uma corda passa por uma rodinha presa ao telhado e termina em um pote quase no chão. No alto das telhas, uma bandeirinha azul tremulante.

De dentro da casa na árvore [Empolgado]: “Aham! Está abelta a plimeila leunião da matilha de lesgate do qualteto do Limoeilo! Em assembleia especial, com a plesença de galotas no clubinho! Segundo infolmações, o Floquinho foi visto no longínquo Palque das Andolinhas. Se sailmos agola, chegalemos pelto do anoitecer. Por isso, plecizamos estar plepalados pala passar a noite lá. O que temos que levar pala sobreviver?”.

Dentro da casa, um desenho caricato do rosto da Mônica com os dentes está grudado a parede. No canto, um criado mudo com alguns papéis em cima. No centro da sala, uma mesa com algumas garrafas e um martelo de madeira. Mônica e Magali estão sentadas em um pufe roxo, em frente à mesa de centro. Magali lê um livro e Mônica segura Sansão. Cascão, sentado na janela, brinca com um ioiô. Cebolinha está em pé, segurando um caderno e uma caneta. As crianças começam a responder [Empolgadas].

Mônica diz: “Colchonetes!”. Cascão fala: “Lanterna!”. Magali diz: “Sanduíches, suco...”. Cebolinha: “Cantil!”. Mônica: “Cobertores!”. Cascão: “Galochas!”. Magali: “Risque, coxinha!”. Cebolinha: “Kit de plimeilos socolos!”. Mônica: “Pratos descartáveis!”. Cascão: “Papel higiênico!”. Magali: “Bacalhoda! Brigadeiro de colher!”. Cebolinha completa [Sério]: “E fantasias. Semple levem fantasias!”.

Em uma cozinha, Magali passa manteiga em um pão de forma. Espalhados sobre a mesa, um frango assado, refrigerantes, bolinhos, várias fatias de pão, queijo e uma cesta. Em outro cômodo, em frente a um móvel com uma gaveta aberta, Cascão guarda um guarda-chuva na mochila. Cebolinha escolhe roupas enquanto estão espalhados sobre uma mesa uma mochila de acampamento, um cantil, uma lanterna, um kit de primeiros socorros e um caderno. Em seu quarto, Mônica dobra um macacão rosa.

Às 15h25min, as crianças caminham juntas pelas ruas do bairro, levando seus pertences.

Às 15h53min, a turma caminha pelas ruas da cidade.

Às 16h22min, os quatro seguem seu trajeto.

Às 16h56, eles atravessam uma rua.

Às 17h23, as crianças chegam ao portão do parque. O sol está se pondo.

Páginas 30 e 31:

As crianças param, olhando ao redor, atentas. Cebolinha diz [Sério]: “Enfim, o nosso destino! Pelos meus cálculos, temos, mais ou menos, uma hora antes de anoitecer! Vamos fazer valer esses preciosos minutos de luz do dia.”

Cascão fala [Decidido]: “Tô preparado, Careca! Tô me sentindo um cão de caça! Pronto pra tudo!”

Mônica diz [Decidida]: “É! A gente só sai daqui com o Floquinho! Não há outra opção!”

Magali come um sanduíche e bebe refrigerante, fazendo barulho enquanto mastiga.

As três crianças olham para ela, zangadas.

Cebolinha diz, com as palmas das mãos apontadas pra cima [Zangado]: “Magali! Você não pode comer nossos mantimentos antes de entrarmos no parque!”

Cascão fala [Zangado]: “A comida tem que durar até amanhã!”

Mônica diz [Zangada]: “Quer matar a gente de fome, é?”

Com os olhos arregalados, Magali responde [Envergonhada]: “Parei! Parei!”

Diversas pessoas caminham pelo parque ao redor das crianças.

Cebolinha diz [Sério]: “Pessoal, o plano é o seguinte! Vamos nos dividir em duas duplas! Daqui a uma hora, a gente se encontra aqui!”

Magali fala [Desapontada]: “Minha pipoca sempre acaba antes do filme começar...”

Cebolinha continua [Sério]: “Fiquem atento a todas as pistas!”

Cascão, com os olhos arregalados, olha para algo atrás de Cebolinha, que continua [Sério]: “Qualquer coisa suspeita pode ser uma pista!”.

Cascão diz [Confuso]: “Hã... tipo aquilo ali?”. Ele aponta para um cachorro pequeno e marrom, que usa uma boina vermelha.

O cachorro começa a se afastar e as crianças correm atrás dele. A turma se esconde atrás de árvores enquanto o cachorro vasculha o lixo. Algo chama a atenção do cão, que passa a correr atrás de um esquilo. As crianças o seguem. O esquilo sobe em uma árvore, enquanto o cachorro tenta alcançá-lo, em pé, apoiado na árvore. O cachorro desiste e corre novamente, chegando a um local com mobília de casa no meio do parque.

Sobre a grama, um sofá azul, uma mesinha de madeira, uma estante com livros e objetos, um varal com roupas penduradas, uma cama, uma geladeira e um fogão a lenha aceso. Sobre o fogão, há uma panela saindo fumaça.

Magali diz [Curiosa]: “Que lugar é esse?”.

Mônica, apertando o nariz com os dedos, reclama [Aflita]: “Caramba, Cascão! Depois de uma corridinha dessa, já fica impossível ficar perto de você! Que fedorzão, menino!”.

Cascão responde [Envergonhado]: “Êêê... Nem sou eu! Conheço bem o meu cheirinho. E esse não é meu, não!”.

Um homem, alto e corpulento surge atrás dos dois.

Página 32 e 33:

Mônica e Cascão são puxados pelas mochilas e erguidos no ar. É um homem branco, alto e gordo. Quase careca, seus poucos fios de cabelo são castanhos, assim como sua barba volumosa. Seu rosto e suas mãos estão sujos. Veste uma camisa branca com manchas, sobretudo e calças marrom, rasgados nas pontas, e sapatos pretos.

Ainda com Mônica e Cascão em suas mãos, e de frente para Magali e Cebolinha, o homem diz [Curioso]: “O que vocês querem aqui?”.

Com expressão de espanto e tentando ajudar Magali, que se desequilibrou e caiu no chão, Cebolinha diz [Assustado]: “De-desculpa, moço! É que nós estamos atlas do meu cacholo. E... e soubemos que ele estava aqui, no palque.”.

O homem aproxima o rosto de Mônica e diz [Sério]: “O único cachorro aqui é o

Maicão.”. Ele solta Mônica e Cascão, que caem de bunda no chão, e então completa [Sério]: “Meu cachorro!”.

Cebolinha diz [Tímido]: “Desculpa, moço! A gente não queria incomodar.”.

Mônica, olhando para o homem com expressão zangada, começa a tirar Sansão da mochila. Magali diz baixinho [Preocupada]: “Não Mônica, guarda isso.”.

Cascão já em pé, com a mão no bumbum diz [Sofrendo]: “Ai, meu cóccix...”, então olha em volta e diz [Interessado]: “Cafofó bacana esse seu, hein?”.

Cascão passa a andar entre os objetos e diz [Empolgado]: “Cheio dos badulaques... caminha confortável... O feijão tá cheiroso!”.

O homem, ainda com expressão séria, diz [Acanhado]: “É que eu pus linguíça...”.

Cebolinha, Mônica e Magali observam a cena atônitos.

Cascão se joga no sofá, dizendo [Empolgado]: “É... só falta um toldo pra você se proteger da chuva.”.

Cebolinha levanta o dedo indicador para o alto e diz [Empolgado]: “E cavar uma canaleta em volta da casa pra água escoar, se chover!”.

O homem, Mônica e Magali olham para Cebolinha, surpresos. Ele segura um livro e diz [Empolgado]: “Olha aqui no Manual do Patinho Escoteiro!”.

Páginas 34 e 35:

O homem observa as crianças conversando [Empolgadas]:

“Viu?”

“E não é que é mesmo?”

“Pois é, este livlo é muito útil!”

“Que fofó esse patinho com chapéu de escoteiro!”.

Cebolinha vai até o homem e mostra as páginas do livro que explicam como construir a canaleta. O homem coloca os óculos e observa o livro.

Magali diz [Solícita]: “E você devia puxar o colchão mais pro meio. Talvez colocar entre esses caixotes, sabe... Aplicar um feng shui aqui e ali.”

Mônica, Cebolinha e o homem olham para Magali, confusos.

Magali diz [Envergonhada]: “A Denise me ensinou”.

Mônica, observando os objetos espalhados, pergunta [Curiosa]: “Puxar o colchão pro meio, é?”.

Magali responde [Empolgada]: “Sim! Sim! Equilibra as energias, sabe? O trabalho... Os laços afetivos...”.

Mônica pergunta [Curiosa]: “Aqui, Magali?”

Maicão observa a cena, com a cabeça curvada para o lado.

Magali diz [Empolgada]: “Isso mesmo! Já tô sentindo as energias! E esse varal em cima do sofá não tá legal! Leva ele pra lá.”.

Cebolinha arruma o varal enquanto Mônica empurra o sofá. Ela pergunta [Curiosa]: “Aqui tá bom?”.

O homem fala [Confuso]: “Olha, eu já vi muita coisa estranha... Lobisomens... Árvores vivas... O menino Xaveco... Cachorros falantes, como o Maicão... Mas hoje foi especialmente bizarro. Primeiro me apareceu uma criatura mágica da floresta, que me dava tudo o que eu pedia.”.

As crianças observam os pertences do homem: um pacote de velas, uma revista Manchete, um pôster do Roberto Carlos. Cebolinha comenta [Curioso]: “Minha mãe tinha um desses do Lobelto.”. Encontram também um secador de cabelos.

O homem passa a mão sobre o boné do Maicão. As crianças continuam arrumando as coisas. O homem, ainda com expressão séria, diz [Preocupado]: “E, agora, vocês! Se quiserem achar seu cachorro, é melhor se apressarem! Quando a noite cai, este parque é invadido por feras terríveis. Cães fantasmas selvagens! Eles atacam em grupo, impiedosamente! Dois amigos meus foram devorados no mês passado!”. O homem segura uma frigideira, e continua [Aflito]: “Eu tenho como me defender. O druida da floresta me deu essa poderosa arma mágica!”.

Cascão e Magali observam o homem, sorrindo. Mônica e Cebolinha o olham com uma expressão confusa. Cebolinha diz [Acanhado]: “Celto...”.

As crianças saem correndo e Cascão fala [Empolgado]: “Valeu pelas dicas!”.

Páginas 36 e 37:

É noite. Postes com luminárias estão acesos. As crianças caminham pelo parque. Um homem com um carrinho de vendas e uma mochila caminha logo a frente.

Cascão diz [Alegre]: “Cara sabido, né?”. Cebolinha fala [Aborrecido]: “Cala maluco, isso sim. Alma mágica do dluida...”.

Mônica pergunta [Curiosa]: “O que é um druida?”. Cascão fala [Preocupado]: “E aquela história de cães fantasmas? Não gostei...”. Cebolinha diz [Corajoso]: “Bobagem, Cascão! A gente continuando na tilha, não tem poblema.”.

Mônica levanta um punho para o alto e diz [Empolgada]: “É! Turma da Mônica! Ho!”.

Pelo menos duas pessoas observam as crianças andando.

Cebolinha fala [Indignado]: ““Turma da Mônica”? De onde você tilou isso? Eu sempre me lefilo à gente como Turma do Cebolinha.”.

Mônica diz [Provocativa]: “Quem é a dona da rua?”

Cebolinha fala [Provocativo]: “Quem é o podeloso líder da matilha?”.

Alguém fala [Debochado]: “Guerreiroos? Por que não vem brigaaar?”.

O menino ruivo e gordo surge detrás das árvores, em cima de uma bicicleta, e diz [Debochado]: “Ah, os bebês ainda não encontraram o “cacholinho peldido”?”.

Mais quatro meninos maiores, cada um em uma bicicleta, cercam a turma.

Mônica coloca a mão no ombro do Cebolinha e diz, sorrindo [Confiante]: “Aham... eu cuido disso, Cebolinha.”.

Ela começa a girar o Sansão no ar e o menino ruivo fala [Debochado]: “Desta vez não, formosura!”.

Três meninas, ainda menores que a turma da Mônica, surgem na frente dos garotos mais velhos. O menino ruivo observa com os braços cruzados e um sorriso debochado.

A primeira garotinha é loira, de cabelos compridos, lisos e com franja. Veste camiseta, saia e sapatos roxos e segura um ursinho de pelúcia. A segunda tem cabelos pretos e compridos, usa um vestido vermelho e sapatos marrons, e carrega um elefante de pelúcia. A última é menor que as outras duas, tem cabelos castanhos e curtos, vestido azul e sapatos marrons. Ela carrega um dinossauro de pelúcia.

A menina do dinossauro, sorrindo, gira o bichinho no ar e acerta a cabeça de Cebolinha, que diz [Aflito]: “Ai! Faça alguma coisa, Mônica!”.

Mônica responde [Aflita]: “Mas... Mas... Elas são tão fofas! Não posso bater nessas garotinhas!”.

O garoto ruivo aponta para a turma e grita [Empolgado]: “Vingança!”.

Páginas 38 e 39:

A menininha do elefante sobe na garupa de um dos garotos da bicicleta. A turma começa a correr fugindo e os meninos mais velhos os perseguem, junto com as garotinhas.

Uma das meninas atira o ursinho e atinge Cascão, que se desequilibra. Um dos garotos na bicicleta persegue Cebolinha, que passa por uma árvore com galho baixo. Ao passar, Cebolinha empurra um galho, que, ao ser solto, acerta o menino, derrubando-o da bicicleta. Cebolinha observa a bicicleta vazia.

Enquanto isso, Cascão, no chão, apanha de duas das garotinhas enquanto grita [Aflito]: “Ai! Chega! Ai! Chega! Parei! Parei!”. O menino ruivo, que observa a cena, diz [Debochado]: “Seu choro é como música pra mim! Suas doces lágrimas satisfazem a minha sede de...”. Ele é interrompido pelo Sansão, que voa em sua cabeça. E termina [Assustado]: “... Vingança!”.

Com a pancada, Sansão volta na mesma direção de onde foi atirado, e Mônica o recupera. Ela está na garupa de Cebolinha na bicicleta que havia ficado vazia. Cebolinha diz [Apressado]: “Vem, Cascão! Sobe aí, vamos cair fola!”.

Cascão sobe e fica entre Cebolinha e Mônica. Cebolinha diz [Empolgado]: “Com estilo!”.

Páginas 40 e 41:

Mais a frente deles, Magali puxa a cesta de comida das mãos de um dos garotos, dizendo [Zangada]: “Solta isso, menino! Solta! Se eu não comi, você também não vai comer!”.

Cebolinha, na bicicleta com as outras crianças se aproximam de Magali, chamando-a. Ela se senta no guidão, com a bicicleta em movimento. Cebolinha diz [Aflito]: “Eu não tô vendo nada! Guia a gente, Magali!”. Ela responde [Assustada]: “Como? Rebolando?”.

A bicicleta sai da estrada enquanto Magali fala [Aflita]: “Vira à esquerda, Cebolinha! À esquerda! Não! A outra esquerda!”.

As crianças entram em um arbusto. Os meninos mais velhos olham, assustados. Um deles diz [Assustado]: “Ah, não... Ei, meninos! Vocês estão bem?”.

O arbusto estava no topo de uma grande ladeira. Espalhados ao longo dela, estão os sapatos e mantimentos das crianças. Os garotos mais velhos dizem [Preocupados]: “Ih, cara... Eles não respondem!”, “Ei!”, “Vamos embora!”, “O quê? A gente não pode fazer isso! Eles devem estar machucados...”, “Vamos logo! Querem que a polícia pegue a gente?”, “Ei!”, “Cê tá doido?”, “Minha bicicleta...”, “Vambora! Rápido!”.

Páginas 42 e 43:

Caídos em um lamaçal, alguém da turma diz [Aborrecido]: “Espero que seja verdade aquele papo de que lama faz bem pra pele.”.

Sentado e com uma mão na cabeça, Cascão responde [Sofrendo]: “Mas isso não é óbvio, Moniquinha? Olhe minhas bochechas... Ai, minha cabeça...”.

Mônica está caída em cima de Cebolinha, que reclama [Sofrendo]: “Ai... Minhas cadeilas... Uma cliatula golducha caiu em cima de mim. Não vou citar nomes.”.

Magali, sentada ao lado, repousa uma mão na testa e fala [Triste]: “Meu joelho... Como arde... Tá todo mundo bem?”.

Cascão olha pro lado, dizendo [Desapontado]: “Tô todo ralado... E perdi meus sapatos na confusão!”. Mônica diz [Desapontada]: “Eu também!”. Magali [Desapontada]: “Eu também!”.

Cebolinha fala [Incrédulo]: “Como assim? Não entendo como vocês tlês simple conseguem pelder os sapatos! Não aplendelam a amalar os caldaços?”.

Sujas de lama, as crianças se levantam. Cascão coloca as duas mãos ao redor da boca e grita [Curioso]: “Ei! Tem alguém aí em cima? Ei!”.

Ele espera em silêncio, então se vira para a turma e fala [Sério]: “O parque não deve ser muito frequentado essa hora!”.

Cebolinha diz [Desapontado]: “De todo jeito, não ia dar pla subir por onde viemos. Vamos plocular uma saída aqui embaixo.”. Magali observa a cesta vazia. Cebolinha continua [Curioso]: “Alguma sugestão, Cascão?”.

As crianças ligam a lanterna e começam a andar por uma estrada. Cascão responde [Preocupado]: “Não faço ideia de que lugar é esse, Cebola.”.

Cebolinha avisa [Decidido]: “Celto... se não encontlalmos a saída, montamos acampamento aqui mesmo. Fiquem juntos”.

A turma caminha pelo parque, todos bem atentos. Passam por entre arbustos. Cascão se assusta com vaga-lumes. Caminham sob uma grande teia de aranha construída em galhos de uma árvore. Cascão usa seu guarda-chuva para passar pela mata fechada.

Páginas 44 e 45:

Eles encontram o corpo de um esquilo no meio do caminho. O bichinho está morto. Cebolinha segura uma caixa de sapatos e Cascão coloca o animal dentro. As meninas observam, todos estão tristes. Eles enterram a caixa e colocam pedrinhas e flores em volta da terra. Mônica e Magali se abraçam.

No escuro e longe do campo de visão das crianças, dois pares de olhos amarelos brilhantes e malignos observam.

Cebolinha aponta para uma direção e as crianças começam a montar acampamento. Cebolinha segura uma vela enquanto lê um livro. Com uma lanterna, Cascão recolhe gravetos. As meninas estendem uma toalha no chão, colocam duas velas nas pontas e preparam lanches e sucos. Cascão e Cebolinha trazem lenha.

Alguém fala [Empolgado]: “Dezessete! Uma vez consegui colocar dezessete chicletes na boca ao mesmo tempo!”.

As crianças estão sentadas ao redor de uma fogueira. Cebolinha, Magali e Mônica vestem roupas de frio. Magali bebe algo.

Cebolinha diz [Empolgado]: “Meu lecolde é doze! Nossa, quando consegui, meu maxilar ficou doendo pla simple!”.

Mônica fala [Afetuosa]: “Esses curativos que você fez ficaram ótimos, Cebolinha! Você é bom nisso!”.

Cebolinha responde [Orgulhoso]: “São anos de expeliência, Moniquinha...”.

Cascão diz [Alegre]: “Pra parecer aqueles filmes de acampamento, só falta o maxumelou, né? Mas essas balas bilula dão pro gasto”. Ele joga uma bala dentro da própria boca.

Cebolinha fala [Pensativo]: “Malshmallow! Ah, eu dalia tudo por umas batatas flitas agola!”.

Mônica diz [Pensativa]: “Ah! Um pudim de chocolate...”.

A barriga de Magali ronca alto. Ela diz [Triste]: “Melhor não falar de comida, pessoal. Sério, a situação tá tensa aqui.”.

Mônica complementa [Preocupada]: “É, e nada de histórias de terror também. Já tô muito assustada.”.

Páginas 46 e 47:

21:36. As crianças continuam conversando em volta da fogueira [Empolgadas]:

“...Zé Peleila? Tem um Zé Peleila nessa música?”.

“Tem, Cebolinha! Zé Pereira é o cara que eles deixam ficar.”

“Sélio? Não lemblo!”.

“Guerreiros com guerreiros fazem... zigue, zigue zá!”.

Cebolinha com os braços esticados para cima e com os olhos arregalados, conta [Empolgado]: “...Tô dizendo! Antes de vocês se mudarem pra nossa lua, tinha um galoto gigante que molava lá! Sélio! Em dias nublados, não dava pra ver o losto dele! Ele era do tamanho do Clisto Ledentor! Parecia...”.

Cascão conta [Empolgado]: “...Um gorila bailarino! Essa foi a pior fantasia que o careca me fez usar num plano infalível. Como eu suava lá dentro! Não! Mentira! A pior foi a de brócolis proteico extraterrestre! Ela tinha cheiro de...”.

Magali fala [Empolgada]: “...Roupas velhas da sua mãe! Lembra, Mônica, quando eu e você nos produzimos todas e fomos pra rua conquistar os gatinhos? A maquiagem borrada, tamancos! Ha, ha! O pior foi quando a sua mãe chegou em casa e fez a gente...”.

Mônica diz [Envergonhada]: “...Atravessar a sala só de toalha! Pior dia da minha vida! Sábado de manhã, saio do banho toda cheirosa e, indo pro quarto, encontro essas duas pestes no sofá, com o Ronaldinho, o mais gato da rua! E eu lá, de toalha, com uma barriginha inchada de pum. Que vergonha!”.

Cebolinha, apertando o nariz e rindo, fala [Alegre]: “O pior dessas horas de apelo é aguentar o cheilinho do Cascão. Meninas, eu sofflo!”.

Cascão se joga em cima de Cebolinha, dizendo [Empolgado]: “Ah, você exagera, Careca! Dá uma cheiradinha aqui no suvacão, vai! Ha, ha!”. Cebolinha grita [Aflito]: “Sai!”.

Mônica começa a falar. A medida em que ela narra, os traços dos desenhos tornam-se de giz de cera, e o tom das cores, marrom.

“Uma vez meu pai me contou uma história de quando ele era um pouco mais velho que a gente... Era assim:”.

Na mesa de uma cozinha um menino, com o rosto parecido com o do cartunista Mauricio de Sousa, desenha. Uma mulher prepara algo na cozinha.

Mônica conta [Empolgada]: “Numa noite como esta, ele resolveu inventar seu próprio cinema, na casa da minha bisavó!”.

No lado de fora da casa, crianças estão sentadas em frente a uma mesa com um caixote em cima. A bisavó de Mônica traz uma bandeja com bolinhos. Uma das crianças pega um e come.

Mônica continua [Empolgada]: “Ele mesmo desenhava um filme todinho! Arrumou um rolo enorme de papel e, em cada pedaço, foi desenhando um quadro da história. Depois, ele pegou um caixote, dois araminhos e umas velas, que era pra iluminar por trás dos desenhos. Aí, ele fez um projetor a manivela!”.

Páginas 48 e 49:

Com o projetor montado, o pai de Mônica apresenta o filme às crianças.

Mônica continua narrando [Empolgada]: “Assim, meu pai transformou em filme uma das histórias que minha bisavó contava pra ele. Essa história era sobre um malandro chamado Pedro Malazartes. A cada giro da manivela do cineminha... O malandro fazia uma trambicagem.”.

Em uma das cenas do filme, Pedro fala apontando para uma árvore com o que parece ser dinheiro nascendo nos galhos. Um homem se interessa e oferece dinheiro, que Pedro pega rapidamente e sai contente, enquanto o homem fica com a árvore, muito animado.

As crianças que assistem comemoram a cena. Após o fim, elas se despedem do pai de Mônica, que entra em casa, abraçado com sua avó.

Mônica prossegue [Orgulhosa]: “O que meu pai fez naquela noite, usando a chama da vela, foi contar essas histórias do jeito dele. Ele sempre foi bom nisso.”.

A história de Mônica termina, o traço volta ao normal e os desenhos são novamente coloridos.

Magali olha para um lado, atenta. Enquanto isso, Cebolinha diz [Debochado]: “Sabe em que o Cascão é bom? Em soltar pum! Ha, ha!”.

Cascão responde [Empolgado]: “Ataque do suvacão!”.

Cebolinha fala [Aflito]: “Não! Pala, Cascão, sério!”.

Folhas se mexem na direção em que Magali olha. Ela se levanta, dizendo [Assustada]: “Ah! Alguma coisa se mexeu ali!”.

Cascão diz [Aborrecido]: “Êêê... Achei que a gente tinha combinado de não assustar os outros...”.

Magali continua [Assustada]: “É sério! Tem alguma coisa ali.”.

Cebolinha diz [Confiante]: “Lelaxa, Magali! Você só tá impressionada com as histórias do mendigo. Eu sabia que isso ia acontecer.”.

Magali diz [Assustada]: “Ele tá ali, eu vi! Eu vi!”.

Mônica fala [Decidida]: “Se ela disse que viu, eu acredito, meninos!”.

No meio do arbusto, surgem olhos amarelos brilhantes e um focinho. Ouve-se um rosnado: Grrrrrrr....

Cascão e Cebolinha olham para trás. Dois cães selvagens se aproximam, por detrás de uma árvore”. Cascão e Cebolinha se olham, preocupados.

Páginas 50 e 51:

Cascão olha em volta e diz [Assustado]: “Ai, meu Deus! Tem... tem uns bichos aqui mesmo!”.

Cebolinha, com os olhos arregalados, fala [Assustado]: “Celto! Celto! Ninguém se mexe! Ninguém se mexe!”.

Mônica fala [Zangada]: “Ninguém se mexe? Não são tiranossauros!”.

Diversos cães selvagens saem de dentro dos arbustos e rosnam, cercando as crianças, que se abraçam. Cebolinha diz [Assustado]: “Eu... nunca pensei que a gente ia acabar assim! Vilando comida de felas selv...”.

A fala de Cebolinha é cortada por um alto ronco: “Roaaaaaar!”. Os cães desaparecem. Mais um ronco, um pouco mais baixo, vem da barriga de Magali, que diz [Envergonhada]: “Eu disse pra não falar de comida.”.

22:58. Cebolinha adormecido apoiado em uma árvore. Mônica e Magali dormem ao lado dele. Cascão, em pé, segura seu guarda-chuva apoiado no chão. Ele observa a

própria sombra. Olha para trás, vê Cebolinha dormindo e olha novamente para a sombra.

Cascão nota que alguns pedaços de grama no chão parecem os fios de cabelo de Cebolinha. Então, ele bate as mãos uma na outra, empolgado. Levanta um dos braços, rodando no ar, enquanto arqueia o outro ao lado do corpo. Sua sombra lembra a de Mônica prestes a atirar Sansão. Depois, coloca uma mão na cintura enquanto sustenta a outra, com a palma vira para cima, posicionando a sombra como se estivesse segurando uma pedra que está no chão. Ele abre a boca. A sombra lembra a Magali, prestes a comer algo.

Ao longo da noite, Cascão corre com o guarda-chuva, se esconde atrás de uma árvore, sobe em outra, entra nos arbustos, faz uma bagunça.

Páginas 52 e 53:

7:02. De manhã, todos os quatro estão dormindo no chão do parque. A fogueira apagou, só resta a fumaça. Cascão desperta e se levanta primeiro. Enquanto ele se espreguiça, Cebolinha acorda e vê o amigo. Ele diz [Feliz]: “Uau, Cascão! Você ficou de gualda a noite inteira? Não precisava, amigão! A gente levezava. De todo jeito, obrigado! Selia um perigo a gente dolmir aqui sem ninguém fazendo londa!”.

Cascão olha para Cebolinha e diz [Disfarçando]: “Ah, tranquilo! Eu vi que vocês estavam muito cansados e resolvi deixar todos dormirem! Ai, ai... Aproveitem que estão descansados e arrumem as coisas, enquanto vou ali entrar em contato com a natureza.”.

Cascão se afasta do grupo para fazer xixi. Olhando para o chão, algo chama a sua atenção.

Magali, Mônica e Cebolinha, já em pé, organizam as roupas e objetos que trouxeram. Mônica pergunta [Curiosa]: “E agora, Cebolinha? Aonde vamos?”.

Cebolinha responde [Desapontado]: “Hala de ir pla casa. Não temos pistas, estamos machucados, sem comida...”.

Mônica diz [Decidida]: “Tudo bem. A gente vai pra casa. Mas só pra ver se o Floquinho apareceu! Se ele não tiver voltado, saímos de novo pra procurar. “A gente só sai daqui com o Floquinho”, lembra? Nossa matilha é infalível.” Ela sorri e aponta para o Sansão. “Ai de você se desistir! Não desiste não, tá? Tô sentindo que a gente tá na direção certa.”.

Cascão surge correndo dentre os arbustos, falando [Empolgado]: “Ei, turma! Estamos na direção certa! Olha o que eu achei!”.

Cascão mostra um pião de madeira, com uma mancha de tinta cinza. Ele diz [Empolgado]: “O meu velho pião! Lembra? A última vez que brinquei com ele foi... no dia em que conheci vocês!”

Uma das crianças pergunta [Hesitante]: “Mas por que você acha que esse é o seu pião, Cascão? Pião é tudo igual...”.

Cascão responde [Decidido]: “É o meu sim, olha! Ele tá manchado com a tinta que eu usava pra pintar meus carrinhos de garrafa de refrigerante...”.

Cebolinha diz [Confuso]: “Ué, mas... como ele veio falar aqui no meio da mata?”.

Cascão fala [Confiante]: “Pensa um pouco, Careca. Quem mais estava com a gente naquele dia? Alguém que tem a estranha mania de acumular coisas... em seu emaranho de...”

Cebolinha diz [Empolgado]: “Floquinho! A gente tá na dileção celta!”.

Páginas 54 e 55:

8:05. Os meninos mais velhos conversam na entrada do parque. O ruivo diz [Preocupado]: “...Eu não consegui pregar o olho a noite inteira. E se formos presos? Aquilo ontem não foi legal!”.

O garoto de cabelos pretos fala [Preocupado]: “Hoje cedo, minha mãe perguntou onde estava minha bicicleta. Tive que mentir, caras! Não teve jeito!”.

O mais baixo e careca diz [Preocupado]: “Minha irmã chorou a noite toda. Mandei ela não falar nada, mas não sei até quando ela vai manter segredo.”.

Um dos meninos loiros comenta, apontando para o parque [Decidido]: “Manter segredo? Temos é que ir lá ver o que aconteceu com eles! Não sei de vocês, mas eu tô indo.”.

O garoto ruivo diz [Curioso]: “Alguém mais? Alguém mais se candidata a ir lá ver o que aconteceu com aqueles meninos?”.

Todos os garotos levantam a mão. O menino ruivo fala [Decidido]: “Certo! Vamos pegar nossas bicicletas. Se até as 10 horas a gente não achar os meninos, chamamos a guarda do parque. Daí, seja o que Deus quiser.”. Ele avista algo, arregala os olhos e diz: “Ah, meu...”.

Magali, Mônica, Cebolinha e Cascão caminham na direção deles, com olhar sério. Cebolinha vai até o garoto moreno, entrega a bicicleta e diz [Sério]: “Toma!”. Ele

encara o garoto ruivo, e, então, todos os quatro se afastam dos meninos mais velhos.

“Ei!”. Cebolinha e Magali olham para trás. O garoto ruivo estende a bicicleta na direção de Cebolinha, e diz [Amigável]: “Pra ajudar vocês em sua busca...”.

Páginas 56 e 57:

As quatro crianças, agora com bicicletas, continuam a busca até o cair da tarde. No caminho, encontram um macaquinho de pelúcia e comemoram. Eles param em frente a uma padaria e lancham. Já ao pôr-do-sol, Cebolinha, com um pé de tênis na mão, aponta para uma grade com uma placa que diz “Cuidado! Cão bravo!”.

Páginas 58 e 59:

O lugar é um ferro-velho. As crianças pulam a grade que cerca o terreno e caminham por entre as latarias. Cebolinha diz [Preocupado]: “Devagar, pessoal! Todo mundo em silêncio! Esse lugar me dá alepios...”.

Cascão fala [Empolgado]: “Gostei daqui!”. Magali diz [Preocupada]: “Shh!”.

As crianças começam a ouvir latidos e arfados. Cebolinha corre em direção aos sons e as crianças o seguem. Sorrindo, ele diz [Empolgado]: “Floquinho!”.

Logo a frente, um homem branco, alto e magro, de macacão e boné, segura um papel enrolado em uma das mãos, golpeando o ar. Ele grita com os cachorros ao seu redor, Floquinho entre eles. As crianças, escondidas, observam a cena assustadas. O homem chuta um balde de água. Ele diz, se afastando [Zangado]: “Come, cambada! Só tem isso! Aqui não é a casinha de vocês! Querem comer? Mereçam! Se esforcem mais do que isso!”.

Os cachorros latem. Todos estão amarrados em correntes presas ao chão. O homem entra em uma no terreno. Floquinho começa a farejar algo no ar.

Páginas 60 e 61:

Cascão comenta [Triste]: “Não. Não tem nada de legal aqui...”.

Magali diz [Assustada]: “Por que aquele homem tá fazendo isso, Mônica? Os cachorros não estão comendo!”.

Mônica pergunta [Assustada]: “Que lugar é esse?”.

Cebolinha tira a mochila das costas e a deixa no chão. Ele caminha em direção aos animais. Mônica chama: “Cebolinha, você...”.

Os cachorros começam a rosar para Cebolinha, que diz [Afetuoso]: “Calma,

cacholinho. Vou tilar vocês daqui.”.

Os cachorros latem para Cebolinha. Floquinho tenta alcançá-lo, também latindo.

Cebolinha grita [Aflito]: “Floquinho! Vem, amigão!”, enquanto é puxado por Mônica de volta ao esconderijo. Todos os cachorros se agitam.

O homem sai da casa dizendo [Zangado]: “Mas que barulheira é essa?”. Ele olha ao redor, e só vê os cachorros. “Calem a boca, cachorros estúpidos! Vão comer!”. O homem entra na casa novamente e bate a porta.

Mônica pergunta [Preocupada]: “O que a gente faz agora?”.

Cascão diz [Assustado]: “Esse cara é de verdade?”.

Cebolinha fala, olhando na direção da casa [Decidido]: “A gente vai pro outro lado do fêlo velho. E espela os cacholos dolmitem. Eu tenho um plano!”.

É noite. Ainda no ferro velho, Cascão pega pedaços de barbante e coloca-os no ombro. Cebolinha explica algo a Mônica que cruza os braços, emburrada. Cascão sobe nos ombros de Mônica que tenta equilibrá-lo, ainda com expressão irritada. Magali observa sua barriga roncar. Cebolinha veste em uma das mãos seu fantoche de fadinha.

Páginas 62 e 63:

21:02. Um poste de luz ilumina a casa no ferro velho. Uma luz sai pela janela da casa.

Cebolinha pergunta [Sério]: “Tá todo mundo plonto?”

Alguém responde [Sério]: “Tudo pronto! Presta atenção, hein? Ele tá na sala!”

Cebolinha fala [Preocupado]: “Ai, calamba! Ainda tô um pouco atlapalhado com essas coldas...”.

Dentro da casa, o homem assiste à televisão, sentado em um poltrona e bebendo de uma garrafa de vidro. Da tevê, ouve-se: “...E ele é, ou não, o pai da criança? Após o intervalo, a resposta! Música, Maestro!”.

O homem se levanta e vai buscar algo na geladeira. Uma sombra de criança é projetada em direção à cozinha. Ouve-se: Tap! Tap! Tap! O homem corre em direção à janela, dizendo [Assustado]: “O que...”. Ele a abre, olha de um lado para o outro, sem avistar nada. Ele encara a garrafa, zangado e se vira. Uma criança com chapéu de Peter Pan aparece, do lado de fora da janela, de cabeça para baixo presa a um fio.

Na porta: Toc! Toc! O homem grita [Zangado]: “Estamos fechados! Volte amanhã!”.

“Toc! Toc! Toc!”

O homem caminha em direção à porta e a abre, gritando [Zangado]: “Você é surdo?! estamos fechados! Volte amanhã! Eu já fa...”.

Um pó azul e brilhante é lançado nos olhos do homem que tosse [Assustado]: “Cof! Cof! Cof! Mas que droga! Cof! Cof! O que está acontecendo? Quem? Quem foi que...”. Ele coloca as mãos sobre os olhos e grita [Aflito]: “Aaaah! Purpurina! Tem purpurina no meu olho! Saco! Inferno!”. Ele bate a porta com força. Então, abre-a novamente, olha ao redor e a fecha.

Enquanto ele está de costas, a criança vestida de Peter Pan caminha pela casa.

Páginas 64 e 65:

O homem vai até o banheiro e lava o rosto. Na sala e com uma garrafa na mão, ele diz [Aborrecido]: “Purpurina? Não se faz isso com um homem! Aposto que foram pivetes! Malditos ratos!”. O homem se senta na poltrona e continua [Aborrecido]: “Purpurina... O que mais falta esses pirralhos inventarem?!” O homem coloca a ponta da garrafa entre os dentes para abri-la. Detrás da poltrona, o fantoche de fadinha surge e diz [Afetuosa]: “Oi, bonitão! Quer dar uma voltinha na Tela do Nunca?”.

O homem pula da poltrona assustando e gritando: “Aahhh!”. Cebolinha se levanta, sorrindo, olha para o fantoche e pergunta [Curioso]: “Selá que ele está plonto pala ir até a Tela do Nunca, Sininho? Ele não é velho demais pla isso?”.

Sininho responde [Alegre]: “Clalo que não, Peter Pan. A idade de uma pessoa não é medida pela quantidade de anivelsálíos que ela fez, mas pelo seu estado de espíllito, como já dizia o Seu Cebola.”.

O homem pega Cebolinha pelo braço e o tira de trás da poltrona. Segurando-o e apontando um dedo para o rosto do menino, ele grita [Zangado]: “Que é isso, pivete? Que palhaçada é essa?”.

Da porta: “Toc! Toc!”. O homem solta o braço de Cebolinha bruscamente, dizendo [Zangado]: “É bom que seja seu pai, pirralho! Torça pra ser seu pai! Vou te ensinar a não ficar jogando purpurina nos olhos dos outros...”. O homem abre a porta e Cascão surge mais alto, vestido de Capitão Gancho. Ele diz [Decidido]: “Pan! Peter Pan! Você está aí?”

Cebolinha responde [Decidido]: “Cá estou, pilata! E não me venha com lelo-lelo, seu... seu... loloteilo! Seu lalápío dos males! Agola, alancelei sua mão esquelda e dalei pala o clocodilo se empantular tomando lefligelante!”.

Cascão se aproxima de Cebolinha e levanta a espada, enquanto diz [Decidido]: “Ho! Não entendi nada mas farei você engolir cada uma de suas vis palavras, seu saco de pulgas!”.

Páginas 66 e 67:

Do lado de fora da casa, ouve-se [Empolgados]: “Quelo só ver! Iá!”, “Ho! Meu cóccix!”, “Pá! Pá! Tin! Tin!”.

Magali caminha entre os cachorros, até então deitados. Ao notarem sua presença, eles levantam e começam a latir para ela. Magali para e diz [Calma]: “Sanduíche de presun...”. Antes que possa terminar a frase, um alto ronco sai de seu estômago: ROAR! Os cachorros sentam-se e ficam em silêncio.

O homem abre a porta da casa e diz [Zangado]: Mas o quê...? Que barulheira é essa aqui?”. Ao sair da casa, ele é puxado por um fio amarrado em sua calça. Ele puxa o fio, tentando desfazer o nó e diz [Zangado]: “Que inferno! Mas o que é essa porcaria?”.

De dentro da casa, Cebolinha responde [Orgulhoso]: “Tolniquete espanhol! É o nome do nó que está te plendendo. A colda está plesa em você, na geladeila, na janela e no telhado. Você nunca vai escapar, moço. Eu sou um especialista em nós! E, agola, eu te pelgunto... Como você se sente, hein? Estando pleso e não podendo...”.

Ao lado de Cebolinha, Mônica derruba Cascão de cima de seus ombros. Ela está vestida com um macacão rosa que cobre todo o corpo e que possui um capuz com orelhas redondas sobre a cabeça. Ela diz, com os braços abertos [Empolgada]: “Oh, eu sou a Wendy... Sou bela e especial!”.

Cebolinha fala [Incrédulo]: “Wendy? Vestida de lata cor-de-losa?”.

Mônica responde [Aborrecida]: “Você disse ‘leve fantasias! ‘Semple’ leve fantasias!, e esta era a única que eu tinha, oras!”.

Cebolinha grita [Aborrecido]: “E o que uma lata gigante falia no meio dessa histólia? Assim você estlaga toda a velocidade do plano!”. Mônica responde, também gritando [Zangada]: “E você, por acaso, pensou em mim quando fez esse plano? Tem ideia do fedor que estava embaixo daquele...”.

O homem atira a garrafa de vidro na parede, bem atrás de Mônica e Cebolinha. Ele olha para as duas crianças, segurando um jornal enrolado. Cebolinha e Mônica se abraçam e começam a falar [Assustados]: “Moço, você... Você não pode...”, “Corre, Cebolinha!”, “Você não pode...”, “Corre, Cebolinha!”, “Nós somos clianças...”, “Corre, Cebolinha!”.

Páginas 68 e 69:

As três crianças correm em direção à janela. Cascão, que pula por último, é agarrado no ar, mas consegue se desvencilhar da fantasia, que fica na mão do homem. Ele pula a janela também, correndo atrás das crianças. Quase alcança Mônica, mas é freado pela corda amarrada em sua calça. Ele cai sentado no chão, gritando [Zangado]: “AAAHHHH!”. Ele puxa a corda e consegue arreventá-la, soltando-se. O homem sorri, se levanta e diz [Aborrecido]: “Oh! Droga! Estou preso! Não consigo sair desse nó!”.

Caminhando para onde as crianças correram, ele fala alto [Desapontado]: “Esses garotos realmente me pegaram de jeito...”. Sussurrando para si, ele diz: “He! He! É agora que eu pego eles!”. Aumentando o tom de voz, ele continua [Desapontado]: “É, hoje eu aprendi uma bela...”.

O homem olha atrás de uma caçamba e termina a frase [Assustado]: “...Lição!”.

Os cachorros, soltos, rosnam e latem para ele, que diz [Assustado]: “O que... O que vocês...? Parem com isso!”. Os latidos se intensificam e o homem grita [Aflito]: “Não! Passa! Quietos! Parem! Não! NÃÃÃÃÃO!”.

As crianças vão embora nas bicicletas com Floquinho correndo ao lado.

Páginas 70 e 71:

22:48. Na casa de Cebolinha, a mãe chora no sofá. Seu Cebola oferece algo para ela comer. Os pais de Cascão se abraçam. O pai do Xaveco e Xabéu conversam com um policial. Maria Cebolinha e Xaveco brincam no chão da sala.

O telefone toca.

A mãe de Cebolinha corre e o atende [Ansiosa]: “Alô?”. Do outro lado da linha, Cebolinha responde [Ansioso]: “Alô, mamãe!”.

A mãe fala [Aliviada]: “Cebolinha! Meu filho! Graças a Deus! Onde você está?”. Todos na casa comemoram.

De um orelhão, Cebolinha responde [Incerto]: “Eu... Eu não faço a menor ideia, mãe. Estamos bem longe... Mas, mãe, nós encontramos o Floquinho!”.

Chorando, a mãe diz [Aliviada]: “Encontraram? Oh, meu Deus! Mas está tudo bem? Os seus amigos estão com você? Ninguém se feriu, não é? Vocês...”

Cebolinha a interrompe [Ansioso]: “Deixa eu falar, mãe... Sim, agora estamos todos bem. Os meninos peldelam os sapatos! E teve uma hola que eu moldi a língua...”.

Dona Cebola responde [Ansiosa]: “Presta atenção, filho! Dá uma olhada nas placas na rua aí e me conta agora onde vocês estão!”.

Cebolinha diz [Preocupado]: “Celto... O papai tá aí? Ele pode vir buscar a gente?”.

Dona Cebola diz [Feliz]: “Claro, filho!”.

Cebolinha responde [Inseguro]: “Mas... Mãe... Vamos precisar de um calo bem maior...”. Ao redor de Cebolinha, as crianças brincam com os cachorros resgatados do ferro velho.

É dia. Magali, com um vestidinho verde, come um churros de chocolate. Ela diz [Alegre]: “Pode preparar mais um de doce de leite, Seu Ramon!”. Ela está em frente a uma barraquinha. Ao lado, Seu Ramon, de cabelos e bigode castanhos, boina e avental vermelhos, camisa branca e calça azul.

Cebolinha, fantasiado de cachorro, e Cascão, com uma boina na cabeça, passam por eles correndo, fugindo de Mônica, que gira Sansão no ar. Ela tem uma corda presa na barriga.

Cebolinha diz [Zangado]: “Com que polcalia você plendeu esse bigode? Com chiclete?”.

Cascão responde [Zangado]: Não, né? Com cuspe! E, pro seu governo, ele estava bem preso até eu tomar aquele susto idiota! Por que você apareceu com aquele balde de água e sabão?”.

Atrás dos três, Floquinho e os cachorros resgatados correm.

Cebolinha diz [Zangado]: “Ela pla parecer que na calocinha eles tansfolmam os cacholos em sabão de veldade, ola bolas! E agola, não dá pla usar esse plano porque temos que devolver os cachorros plos donos deles!”.

Todos passam. Magali diz [Alegre]: “E um suco de tamarindo, por favor!”.

Páginas 72 e 73:

O desenho retorna ao passado das crianças.

Na porta de uma sala de aula, três mulheres. Uma mais velha, observa crianças dentro da sala. Outra, loira, olha seu relógio de pulso. A terceira segura uma menina emburrada nos braços, cujos cabelos presos e castanhos lembram o de Denise.

Na parede da sala, cartazes com as letras “a”, “b”, “c”, “d”, “e” são vistos da porta, além

de desenhos colados. Sentada, escorada na parede, uma menina de 4 ou 5 anos e cabelos pretos e lisos come um sanduíche quase inteiro enquanto outra garotinha espirra.

A menina do sanduíche, Magali, observa uma outra garota, Mônica, no canto da sala, de cabelos curtos e com cara emburrada, segurando um coelhinho de pelúcia. Enquanto isso, um garoto de cabelos crespos e shorts vermelhos com suspensório Cascão, brinca com seu caminhãozinho, feito de garrafa pet. O menino se aproxima de outro garoto, Cebolinha, que está sentado. Ele tem cinco fios de cabelo.

Cascão diz [Empolgado]: “Ô, garoto! Olha só o que eu fiz hoje, na aula.”.

Cebolinha responde [Impressionado]: “Nossa, ele é um balato, mesmo!”.

Cascão responde [Rindo]: “He, he, he! “Balato...”.

Cebolinha diz [Tímido]: “É, eu tloco as letlas, não falo bem...”.

Magali se aproxima lentamente de Mônica, que segura um coelhinho de pelúcia.

Cascão estende o caminhãozinho a Cebolinha, e diz [Amigável]: “Toma. Pode ficar pra você. Quer ver como eu sou o rei do pião? Deixa eu só fazer um lacinho aqui...”.

Já sentada do lado de Mônica, Magali diz [Afetuosa]: “Psiu! Ei, menina! Eu conheço essa cara. Eu também ficava assim quando tinha dor de barriga”. Ela estende uma frutinha. “Come esta ameixa, que o seu intestino vai virar um relógio!”.

Mônica pega a fruta e sorri.

Alguém diz [Assustado]: “Epa! Que isso”. As duas olham para frente.

Floquinho entra na sala e passa entre as pernas de Cascão. Magali se levanta, dizendo [Alegre]: “Olha! Um cachorrinho!”.

Página 74:

Seu Cebola entra na sala, e diz [Alegre]: “Desculpa a demora, filhote! Tive que buscar o Floquinho no pet shop.”.

Cascão diz [Empolgado]: “Que cachorro bonito! Há... é um cachorro, né?”.

Mônica e Magali se aproximam. A segunda fala [Curiosa]: “É menino ou menina?”.

Cascão responde [Decidido]: “Menino, ué... Não tem lacinho!”.

Magali diz [Curiosa]: “Ah, podia ter um laço perdido no meio desse pelo todo! Qual o nome dele?”. Outras crianças perguntam [Curiosas]:

“Ele come muito?”.

“Cadê o rabo dele”.

Cebolinha responde [Orgulhoso]: “Esse é o Floquinho! Ele é um lhasa apso legítimo, com pedigree! E é meu melhor amigo!”.

Magali diz [Empolgada]: “Floquinho? É por causa de sorvete de flocos? Eu amo flocos!”.

Mônica diz [Séria]: “Minha professora disse que um floco de neve não tem nenhum outro igual a ele no mundo. Nunca.”.

Seu Cebola pergunta [Interessado]: “São todos diferentes?”

Mônica responde [Séria]: “É.”.

Cascão diz [Espantado]: “Puxa, e como ele é pelud... Epa, peraí!”

Fim da tarde, do lado de fora da escola, ouve-se [Espantado]: “Alguém viu meu pião por aí?”.

Página 75:

As mesmas ilustrações da página 1.

ANEXO II - PROPOSTA DE PARÂMETROS PARA A AUDIODESCRIÇÃO DE HISTÓRIAS EM QUADRINHOS

O presente conjunto de diretrizes práticas para a audiodescrição de histórias em quadrinhos foi embasado nas observações teóricas e na experiência prática obtidas na audiodescrição do título *Turma da Mônica: Laços*, de Vitor e Lu Cafaggi. Tais diretrizes representam as escolhas tradutórias feitas, e comentadas no capítulo 3 desta tese, e são aqui incluídas com o propósito de oferecer ao campo da pesquisa em audiodescrição uma nova possibilidade, uma proposta formalmente estabelecida, com a qual outros pesquisadores da área possam dialogar academicamente. Para fins didáticos, dividimos as considerações e sugestões em etapas, conforme a prática de produção audiodescritiva que detalhamos na introdução desta tese.

Tempo e Leitura

O consumo da audiodescrição de uma história em quadrinhos se dá, muitas vezes, em contextos sociais onde o tempo de leitura é um fator relevante, como por exemplo em atividades em sala de aula ou mesmo o aluguel de um título em uma gibiteca. Assim, é importante que o tempo de leitura do produto audiodescrito não se distancie demais de um tempo ideal estimado para a leitura da mesma história pelo público sem deficiência visual.

O audiodescritor deverá, ao proceder à leitura inicial da obra, registrar o tempo decorrido no processo. Esse valor será a base de comparação para a duração da audiodescrição, sendo entendido como o tempo de uma leitura calma e atenta. Conforme o necessário, tanto o roteiro quanto a edição de som poderão ser modificados para adequar esses tempos.

Apresentação

O roteiro deve iniciar com uma apresentação geral da obra. Essa apresentação deverá limitar-se a um ou poucos parágrafos, e abordará características da arte que constituem a obra como um todo. Dentre as perguntas que podem constituir uma boa apresentação, incluem-se:

Como são as cores?

O traço do artista é limpo? É carregado? Mistura estilos?
 A arte é realista? Caricatural? Estilizada?
 Existe mais de um padrão para a arte e as cores ao longo da história?
 É comum a ação extrapolar o espaço de seu quadro?
 A diagramação dos quadros é regular?
 Existe uma grande variação de enquadramentos como closes e panorâmicas?

É natural que, para a maioria dos audiodescritores, seja necessário realizar primeiramente uma pesquisa que elenque respostas criteriosas a essas perguntas. O objetivo não é produzir uma análise minuciosa da obra, mas somente um parágrafo que consiga descrever, a contento, as características visuais que permeiam a obra como um todo, para que o público comece a leitura da audiodescrição tendo esses aspectos em mente.

Capas e Páginas

A descrição da capa segue, para todos os fins, os parâmetros estabelecidos e amplamente consolidados para a audiodescrição de imagens estáticas. Se a capa apresentar personagens de conhecimento público e notório, como a Turma da Mônica, o rato Mickey, o Batman ou outros igualmente conhecidos, então esses personagens podem ser apresentados pelo nome, mas sempre seguidos de uma descrição. Isso se justifica porque muitos consumidores devem reconhecer a personagem, conhecendo-a pelo nome, mas outros tantos podem estar conhecendo no momento, necessitando assim de uma descrição.

A descrição da contra-capas deverá seguir o mesmo procedimento da capa, com exceção dos casos em que a contra-capas é utilizada para o expediente editorial. Nesses casos, o audiodescritor pode optar, conforme julgar apropriado, por ler os eventuais textos presentes na contra-capas, ou referi-los apenas como "Lista do expediente da editora". Eventuais anúncios publicitários devem ser descritos, seguindo os parâmetros já desenvolvidos para a descrição de imagens estáticas.

Com poucas exceções, como na página 1 que opõe a contra-capas e em outros casos onde a estrutura padrão da diagramação é quebrada, a leitura dos quadinhos se dá em termos de página dupla, o espaço de duas páginas de um volume aberto diante do leitor. Assim, com a exceção dos casos já citados, a descrição será feita e dividida em termos de páginas duplas.

Ação e Descrição

A audiodescrição da história em quadrinhos deverá seguir uma lógica narrativa, descrevendo a ação implícita nos quadros, ao invés de ater-se a descrever quadro por quadro. A experiência da leitura dos quadrinhos se baseia no preenchimento, por parte do leitor, das lacunas entre cada quadro e seu sucessor. Isso implica dizer que, rigorosamente, a maior parte de uma história em quadrinhos ocorre entre os quadros, e não neles. Assim, é importante que o audiodescritor atenha-se à ação sugerida pelos quadros da página dupla diante de si, detendo-se nos momentos de falas e recordatórios que são pontos de quebra do ritmo da leitura.

Recomenda-se que o audiodescritor anote, antes da descrição de cada página dupla, a numeração das páginas em questão, o que poderá ser útil para consulta e também para a posterior gravação em áudio.

Balões e Recordatórios

Os balões de fala conectam dizeres a personagens, e articulam o diálogo nas cenas. Assim como os quadros, balões de fala devem ser, em geral, descritos em ordem da esquerda para a direita e de cima para baixo, a fim de preservar a coerência dos diálogos. Caixas de texto narrativo, os chamados recordatórios, devem ser lidos após a descrição do quadro e dos eventuais diálogos nele presentes.

Toda fala é marcada por um tom, uma emoção, que é denotada pela expressão facial da personagem que fala e/ou por marcas no próprio balão, como contornos em ziguezague indicando grito ou então pontilhados indicando sussurros. Ao descrever uma fala, indique a personagem que fala e, antes do texto, adicione, entre colchetes, um adjetivo que descreva de forma simples o tom ou a emoção daquela fala. Essa informação será muito útil quando o roteiro for gravado em áudio. Não se preocupe em ser original, esses adjetivos não serão lidos e não há nenhum problema em repetir muitas vezes os mesmos, desde que sejam as mesmas emoções demonstradas nos diferentes quadros.

Onomatopeias

Onomatopeias e sons como notas musicais devem ser descritos em sua sonoridade, respeitando a entonação apropriada ao contexto. Ao invés de descrever que a palavra "crás" está escrita em letras estilhaçadas, simplesmente descreva o evento que

causou o barulho e pronuncie a onomatopéia, explicando tratar-se do som ouvido somente quando parecer importante para evitar entendimentos parciais.

Linguagem e Especificidade

A linguagem da descrição deve, conforme os parâmetros de audiodescrição de diversas outras mídias, ser específica e apropriada ao conteúdo de cada obra. Assim, palavras apropriadas para descrever uma história de ficção científica e de terror para adultos certamente não são apropriadas para descrever histórias infantis e de humor. Procure, na medida do possível, aproximar a linguagem da audiodescrição daquela das personagens e/ou das narrações em recordatório, caso existam.

Margens e Narração

As margens, entre quadros e entre os quadros e o limite da página, são muitas vezes apenas espaços de separação, mas podem, não raramente, ser usadas para ajudar a contar a história. Em momentos e cenas de *flashback*, geralmente memórias, recordações e histórias dentro da história, as margens passam por uma mudança de cor e/ou de textura, sugerindo um contexto diferente do anterior. O audiodescritor deve informar essas mudanças, anunciando que se trata de um *flashback*, história paralela ou similar.

Referências Intertextuais

Muitas vezes uma obra apresenta elementos que fazem referências, óbvias ou não, a outras obras, outros produtos culturais. Quando um quadro emula claramente uma cena famosa de algum filme ou quando um símbolo, em evidência ou escondido na arte, representa uma personagem famosa, o audiodescritor pode nomear o fato explicitamente e fazer uma descrição que sugira que é uma referência, ou simplesmente ignorá-la, caso julgue se tratar de algo muito pouco relevante e/ou que, por ocorrer constantemente, comprometeria a duração do roteiro. Deve-se tomar especial cuidado aqui, recorrendo à pesquisa quando necessário, para não descartar referências importantes, tendo em mente que a presença desses elementos está muitas vezes disfarçada na composição do quadro.