

A audiodescrição na Extensão Universitária: formação e prática cidadã

Audio description at the University Extension Program: citizenship training and practice

Soraya Ferreira Alves*
Helena Santiago Vigata**

RESUMO: Este trabalho visa relatar uma experiência de audiodescrição em contexto real, ligada à extensão universitária. Essa experiência consistiu na audiodescrição, realizada pelo *Grupo de Pesquisa e Extensão Acesso Livre - UnB*, da exposição *Frida Kahlo: Conexões entre mulheres surrealistas no México*, ocorrida na *CAIXA Cultural* de Brasília, de 13 de abril a 5 de junho de 2016. Primeiramente foram realizados estudos preliminares sobre a audiodescrição de obras de arte visuais e, em seguida, foi feita a escolha das obras a serem audiodescritas pelos alunos membros do grupo com supervisão e revisão das coordenadoras e autoras deste trabalho. Após a confecção dos roteiros, foi realizada visita à exposição com 11 pessoas com deficiência visual. O retorno dos participantes com deficiência visual e a autoavaliação dos alunos demonstram que experiências em contextos reais e com usuários reais auxiliam a treinar futuros audiodescritores com consciência da importância de sua ação cidadã, além de aprimorar suas habilidades.

PALAVRAS-CHAVE: Audiodescrição. Extensão universitária. Obras de artes visuais. Frida Khalo.

ABSTRACT: This paper aims at relating an experience of audio description in real context, linked to the University Extension Program. Such experience consisted in the audio description, made by *Research and Extension Group Acesso Livre - UnB* of the exposition *Frida Kahlo: Connections among surrealist women in Mexico*, which took place at *CAIXA Cultural of Brasília*, from April 13th to June 15th, 2016. First of all, the grounds of the action were established by readings and studies about audio description of visual arts. After that, the Group chose the pieces to be audio described with supervision of the coordinators and authors of the present paper. With the scripts prepared, the visit to the exposition was done, with 11 visually impaired people. The feedback of the participants and the self-evaluation of the students demonstrated that experiences in real contexts, with real subjects, help training future audio descriptors conscientious of the importance of their action to the society, besides improving their abilities.

KEYWORDS: Audio description. University Extension Program. Visual arts. Frida Khalo.

* Professora Adjunta do Bacharelado em Tradução-Inglês e do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POSTRAD) da Universidade de Brasília (UnB). Membro fundador do NTAAl - Núcleo de Tecnologia Assistiva, Acessibilidade e Inclusão - UnB. Coordenadora do Grupo de Pesquisa e Extensão Acesso Livre. E-mail: so.ferreira@uol.com.br.

** Professora Adjunta do Bacharelado em Línguas Estrangeiras Aplicadas ao Multilinguismo e à Sociedade da Informação da Universidade de Brasília (UnB). Membro fundador do NTAAl - Núcleo de Tecnologia Assistiva, Acessibilidade e Inclusão - UnB. Vice coordenadora do Grupo de Pesquisa e Extensão Acesso Livre. E-mail: subtitulando@gmail.com.

1. Introdução

A Extensão Universitária, ação voltada à interação entre alunos, professores e a comunidade, se mostra uma prática de grande valia tanto para aqueles que edificam as ações como para aqueles que são seu público alvo. É na extensão que os alunos colocam em prática e observam os resultados de pesquisas e trabalhos que poderão um dia serem aplicados em suas carreiras profissionais; além de despertar a consciência da necessidade de se pensar em uma sociedade solidária, na qual os frutos do aprendizado se concretizam em prol da cidadania.

Com essa convicção, desde 2010 o *Grupo Acesso Livre* da Universidade de Brasília, sob a coordenação destas autoras e do Prof. Charles Rocha Teixeira, tem se dedicado à prática da audiodescrição voltada às necessidades da comunidade local, bem como a pesquisas de campo que levem à prática eficiente dessa modalidade de tradução audiovisual.

A audiodescrição (AD) é uma tradução interssemiótica que se constitui como o principal recurso de acessibilidade visual para as pessoas com cegueira e baixa-visão nos mais diversos âmbitos, desde a televisão até os museus, teatros, cinemas e demais contextos sociais. Representa uma forma de tecnologia assistiva essencial para garantir os direitos universais de acesso à comunicação e à informação, contemplados na *Declaração Universal dos Direitos Humanos*.

A AD pode ser disponibilizada na modalidade pré-gravada, que vem mediada por um dispositivo tecnológico, ou mediante o serviço de um audiodescritor realizado ao vivo. Além de servir aos usuários com deficiência visual, a audiodescrição também tem provado ser uma útil ferramenta de mediação comunicacional para o público com deficiência intelectual, idosos e disléxicos.

Existem diversas modalidades de audiodescrição, as quais Jorge Díaz-Cintas (2007, p. 49-50) divide em três grandes categorias: uma voltada para imagens em movimento, como as que encontramos em filmes, programas de televisão ou vídeos; outra para obras estáticas ou objetos expostos em museus, exposições, espaços temáticos e passeios turísticos; e outra para eventos ao vivo, como espetáculos de dança, peças teatrais, esportivas, religiosas, musicais ou congressos. Cada uma dessas modalidades tem suas próprias características e exige do audiodescritor competências e habilidades específicas.

As competências do audiodescritor são agrupadas por Díaz-Cintas (2007, p. 51-57) em quatro categorias gerais: 1) linguísticas, pois deve-se usar um vocabulário evocador e estruturar a audiodescrição de maneira que flua com naturalidade; 2) temáticas ou de conteúdo, o que

envolve conhecer as necessidades dos espectadores, dominar a linguagem própria de cada meio e estar a par da regulamentação vigente em acessibilidade; 3) tecnológicas e aplicadas, já que é preciso dominar uma série de programas para fazer o roteiro das audiodescrições, assim como é necessária capacitação para fazer a locução e edição do áudio; e 4) pessoais e gerais, como detentor de conhecimento de mundo e capacidade de análise, síntese e interpretação da informação. Além das competências citadas pelo autor, acrescentamos a necessidade de uma grande capacidade abduativa e imaginativa para poder traduzir entre qualidades e sensações.

Assim como Alves, Teles e Pereira (2011, p. 23), acreditamos que o audiodescritor é um observador ativo. “É importante aprimorar seu letramento visual, olhar o mundo com maior acuidade a fim de compartilhar o que há nas imagens. O audiodescritor edita o que vê, ou seja, seleciona o que é mais importante para a compreensão e apreciação de um evento”.

Catalina Jiménez Hurtado (2007) considera a audiodescrição como um tipo de texto subordinado que carece de autonomia estrutural, pois parte de sua função comunicativa consiste em apoiar o texto-fonte, subordinando-se a suas especificidades de gênero. Em virtude do tipo de texto multidimensional a que está subordinada, serão ativadas macrofunções comunicativas específicas. Segundo Hurtado (2007, p. 58), o roteiro audiodescrito deve ser entendido como uma atividade complexa de mediação linguística-cognitiva e multidimensional – que integra um todo textual harmonioso de natureza acústica (sons e diálogos) e visual – caracterizada, entre outras coisas, por equilibrar uma necessidade comunicativa social. É uma mediação social porque os receptores precisam desse texto para ter acesso ao tipo de informação a que têm direito.

Além do tipo textual e das peculiaridades de gênero, influencia na audiodescrição o público-alvo ao qual a tradução está destinada. Por exemplo, o método e as estratégias de descrição e de locução serão muito diferentes quando voltados para um público infantil, e esse tipo de AD não seria bem acolhida pelos usuários adultos, que se sentiriam infantilizados. Porém, não é recomendável restringir demais o escopo mediante a separação por categorias que possam provocar a segregação. Se por um lado seria mais fácil do ponto de vista prático organizar visitas a exposições separando os grupos por capacidades funcionais homogêneas – por exemplo, criando um grupo de pessoas cegas, outro com pessoas com baixa-visão e um terceiro com pessoas que enxergam –, esse tipo de separação, que facilitaria a elaboração de uma AD “à medida”, contradiz o paradigma inclusivo e vai contra a valorização da diversidade. Assim, é mais adequado pensar no público-alvo como um público heterogêneo e diverso no

qual há pessoas que dependem mais da audiodescrição para fruir da obra em igualdade de condições com o resto da sociedade. As necessidades dessa parcela do público são, portanto, o principal foco da formação de audiodescritores, sem desconsiderar demais potenciais usuários da AD.

No meio profissional, a recomendação é que sempre haja pessoas com deficiência visual na equipe de audiodescrição ou que se conte com elas como consultoras para validar o trabalho, como propõe Snyder (2008). Esse é um desafio no contexto de ensino formal em disciplinas universitárias, pois não há como se garantir a participação de alunos com deficiência visual. Por isso é importante vincular o ensino a projetos de pesquisa e de extensão que estabeleçam vínculos com sujeitos ou instituições parceiras, de maneira que os formandos tenham a oportunidade de trabalhar diretamente com pessoas com deficiência visual. Aliás, a participação das pessoas com deficiência deve ser efetiva desde a fase de concepção das ofertas culturais, dentro de uma perspectiva de trabalhar “desde a diversidade” e não “para a diversidade”, conforme nos lembra Santiago González (2015, p. 70, tradução nossa): “Não se trata de democratizar o acesso a uma cultura que continue sendo hegemônica em seus fundamentos, mas sim de que a cultura como tal seja realmente democrática, de que incorpore a alteridade nos processos de criação, desenho e tomada de decisões”¹.

Nosso grupo, felizmente, sempre contou com a consultoria de alunos com deficiência visual, o que muito nos auxiliou a encontrar parâmetros para as audiodescrições de diversas modalidades.

Cabe ainda ressaltar que nossas pesquisas e ações vão ao encontro das demandas sociais de nosso país, uma vez que hoje, no Brasil, há leis que regulamentam o acesso das pessoas com deficiência nas mais diversas manifestações da sociedade. A mais recente é a **Lei Brasileira de Inclusão - Lei Nº 13.146, de 6 de julho de 2015**, que representa novo marco sobre as questões envolvendo a igualdade e a isonomia para a cidadania brasileira e exige de todos os atores a execução de seus comandos legais, como pode ser visto no artigo abaixo relacionado:

Art. 42. A pessoa com deficiência tem direito à cultura, ao esporte, ao turismo e ao lazer em igualdade de oportunidades com as demais pessoas, sendo-lhe garantido o acesso:

¹ “Se trata, no tanto de democratizar el acceso a una cultura que continúe siendo hegemónica en sus planteamientos, sino más bien de que la cultura como tal sea realmente democrática, de que incorpore esa alteridad en los procesos de creación, diseño y toma de decisiones”.

- I - a bens culturais em formato acessível;
 - II - a programas de televisão, cinema, teatro e outras atividades culturais e desportivas em formato acessível; e
 - III - a monumentos e locais de importância cultural e a espaços que ofereçam serviços ou eventos culturais e esportivos.
- 1^oÉ vedada a recusa de oferta de obra intelectual em formato acessível à pessoa com deficiência, sob qualquer argumento, inclusive sob a alegação de proteção dos direitos de propriedade intelectual.

2. A ação

A seguir, apresentamos o trabalho desenvolvido no *Grupo de Pesquisa e Extensão Acesso Livre*², da Universidade de Brasília (UnB), concretamente no contexto real da exposição *Frida Kahlo: Conexões entre mulheres surrealistas no México*, ocorrida na *CAIXA Cultural* de Brasília de 13 de abril a 5 de junho de 2016, tendo a visita ocorrido no dia 29 de maio de 2016, entre 14:00 e 16:00h. O projeto foi realizado de modo independente, sem a colaboração da equipe do espaço cultural, que, ao ser contatada sobre a visita que seria feita com um grupo de pessoas com deficiência visual, apenas reservou o número solicitado de senhas de acesso. O Centro Cultural oferecia visitas guiadas para o público geral, mas não dispunha de um plano de acessibilidade.

2.1 Preparação prévia

Antes do estudo das obras a serem audiodescritas, foram realizadas leituras, reflexões e discussões acerca da metodologia a ser utilizada na audiodescrição. Dois trabalhos foram de suma importância: o primeiro, do audiodescritor Andrew Holland (2009), relata e argumenta experiências de audiodescrição no grupo britânico *Vocaleyes*. Nesse artigo, o autor defende que a linguagem da audiodescrição deve construir uma narrativa que faça a conexão entre a obra e o mundo fora dela, a fim de capturar e passar uma dinâmica que envolva vários sentidos.

Outro trabalho fundamental para o desenvolvimento dessa atividade foi a tese de doutorado de uma destas autoras, Helena Santiago Vigata (2016), que realiza um estudo da acessibilidade a museus, teatros e cinemas para pessoas com deficiência visual. Após definir os

² Participaram dessa ação os/as alunos/as: Maria Máira Viegas de Santana Guimarães; Silvio Heleno Correia Pinheiro; Lídia Cristina Moutinho da Silveira; Lucas Pereira Assunção; Rodrigo Augusto Rachadel; Viviane Santos Almeida Queiroz; Marina Ohana Andrade Queiroz; Júlia Magalhães Mauro; Juliana Rodrigues Silva; Jennifer Bandeira Santos; Rafaela Alves dos Santos; Maria Paula Candida Reis; Geovana Guimarães Soares; Gabriela Ziegler Saraiva; Sofia Ferreira Alves Fiore; Rafaela Lopes.

conceitos de *deficiência visual*, *experiência* e *experiência artística*, apresenta um estudo dos hábitos culturais dos participantes da pesquisa com o intuito de identificar as possíveis barreiras e facilidades que configuram suas experiências quando vão a museus, teatros e cinemas, as quais constituem um fator definitivo na inclusão dessas pessoas nas práticas de fruição artística. Também entra na questão da acessibilidade para esclarecer seu significado e apresentar os diversos métodos e técnicas empregados para tornar acessíveis os filmes, peças de teatro, pinturas e esculturas para as pessoas com deficiência visual. A pesquisa empírica foi desenvolvida em Madri, onde foram mapeadas diferentes iniciativas de acessibilidade e analisadas as experiências artísticas de usuários reais. Também foram realizadas entrevistas com quatro especialistas que ajudaram a entender tanto o ponto de vista dos produtores de acessibilidade quanto o dos receptores.

O estudo da tese, com a participação da autora, ajudou os alunos a pensarem nas suas audiodescrições, levando em conta alguns dos fatores que serão elencados abaixo.

A audiodescrição de exposições implica tomar a exposição como um texto unitário, e não abordar cada objeto expositivo separadamente. Isso leva tempo e exige analisar a organização dos objetos no espaço, a iluminação, o material explicativo, as condições de acessibilidade e, por fim, os objetos expositivos.

Considerar o museu como um meio de comunicação é tratar os usuários não mais como audiências passivas, mas como agentes com voz e protagonismo na construção de um espaço democrático. No museu, cada exposição é resultado de um elaborado trabalho de curadoria que visa a comunicar com o público, tanto mediante a eleição e disposição dos objetos expostos como por meio da informação textual impressa em etiquetas, painéis, folders e cartazes. (SANTIAGO VIGATA, 2016, p. 205).

O primeiro passo, portanto, é visitar o espaço expositivo e fazer um registro fotográfico ou em vídeo de todos esses elementos. Essa tarefa foi realizada logo após a abertura da exposição por membros do nosso grupo. Todo o espaço foi filmado, privilegiando-se a sequência das obras expostas e a coerência dos diversos segmentos e temas. Foram também tiradas fotos de todas as obras expostas e recolhidos panfletos explicativos da exposição para serem entregues aos membros do grupo e estudados nas reuniões.

Uma das questões principais pensadas com o auxílio dos resultados da tese de Santiago Vigata (2016) foi com relação à não neutralidade do audiodescritor ao realizar seu roteiro, pois, segundo a autora,

Se quisermos considerar a audiodescrição não só como um meio para traduzir os elementos visuais para que as pessoas cegas sejam incluídas nos hábitos interpretativos da cultura visual – ou seja, como uma forma de impor a cultura visual para aqueles que possuem outros modos perceptivos –, senão como uma ferramenta de auxílio à comunicação da obra para que os usuários cegos possam ter uma experiência artística, então acredito que em alguns momentos será necessário aproximar a obra a seu horizonte interpretativo e evocar sensações que envolvam os outros sentidos. Afinal, como afirma Eco (2008, p.422), a intenção da tradução é provocar no leitor emoções afins às do texto original, objetivo que muitas vezes parece ser esquecido pelos teóricos da audiodescrição. (SANTIAGO VIGATA, 2016, p. 200).

A autora ainda explica a questão pelo viés de outros autores, como Christiane Nord (2009, p. 4), para quem os elementos não verbais de um texto, que são específicos de cada cultura, deverão em alguns casos ser adaptados para a cultura alvo da tradução. Se considerarmos que as pessoas com deficiência visual têm uma percepção do mundo em que a informação visual só pode ser adquirida por vias indiretas – as pessoas cegas de nascença só conhecem esse tipo de informação por explicações feitas por enxergantes –, devemos aceitar a possibilidade de que a audiodescrição se desvie de uma tradução objetiva das imagens e recorra a estratégias de adaptação, explicação ou interpretação de certos signos convencionados na comunidade enxergante e que não fazem parte de seu inventário cultural.

Também aborda estudos como o de Praxedes Filho e Magalhães (2013), que têm provado que os centros produtores de audiodescrição, mesmo aqueles que defendem a prescrição da objetividade e neutralidade, geram inevitavelmente avaliações subjetivas ou interpretações em suas audiodescrições. Em palavras desses dois pesquisadores, “é certamente inquestionável que os DVs [deficientes visuais, termo substituível pelo de pessoas com deficiência visual] têm capacidades cognitiva e emotiva plenas, mas é questionável se os audiodescritores conseguem escrever textos plenamente neutros” (PRAXEDES FILHO; MAGALHÃES, 2013, p. 76).

Santiago Vigata também apresenta as diretrizes propostas pelo instituto *Art Beyond Sight*³ para tornar acessíveis pinturas, esculturas, obras arquitetônicas e demais obras com elementos visuais de maneira que as pessoas com deficiência visual possam criar uma imagem

³ Disponível em: <http://www.artbeyondsight.org/handbook/acs-guidelines.shtml>. Acesso em: 18 maio 2016.

mental do que não estão vendo⁴. Essas diretrizes contribuíram sobremaneira para a confecção do nosso roteiro.

A primeira recomendação é começar pela informação encontrada nas etiquetas, como o nome do artista, nacionalidade, título, data, técnica, dimensões e detentor da custódia da obra. Essa informação situa a obra em um contexto histórico e fornece orientações para sua interpretação. Se o tamanho for importante, pode-se recorrer a analogias para que o ouvinte tenha uma ideia das dimensões.

Depois, se faz uma apresentação geral do tema e da composição da obra, incluindo descrições sobre a tonalidade das cores e o tipo de clima que cria. Para facilitar a localização dos elementos e figuras na obra, recomenda-se usar como referência as posições das horas do relógio e, quando se faz menção a elementos que estão à direita ou à esquerda, é importante deixar claro qual é o ponto de referência, o da obra ou o do observador. Por exemplo: “A mão direita da mulher, que fica à nossa esquerda, está segurando uma taça”.

Os materiais, técnicas e suporte empregados pelo artista são importantes para entender o estilo da obra e identificá-la com uma escola, movimento, período ou região geográfica. Detalhes como a grossura da brocha, os motivos, o tratamento do tema e o uso das cores contribuem para conformar esse conhecimento.

Na descrição da obra, a precisão linguística é crucial. Por isso, deve-se evitar o uso de expressões ambíguas e de linguagem figurativa. Antes de falar de convenções pictóricas como perspectiva, ponto focal e planos, é recomendável definir esses conceitos, pois podem resultar confusos para certas pessoas. Após uma descrição geral da obra, podem ser descritos elementos particulares de uma forma mais vívida e detalhada, de maneira que uma imagem mental possa ser formada.

O valor histórico e social da obra deve ser abordado, assim como a situação da obra dentro do espaço expositivo, pois reflete as escolhas da instituição. Uma descrição do espaço e das obras circundantes, especificando sua relação com a obra em questão e o efeito que tal distribuição tem no visitante, ajuda a entender a proposta comunicativa da curadoria. (SANTIAGO VIGATA, 2016, p. 208-209).

Essas orientações constituem um bom guia metodológico que auxilia o audiodescritor no processo de elaboração de roteiros de audiodescrição para exposições; porém, não precisam ser seguidas estritamente, já que o próprio audiodescritor deverá decidir a ordem e a relevância das informações em função do tipo de exposição e dos usuários da audiodescrição.

Nesse caso, estamos falando não só do audiodescritor que escreve o roteiro, mas também daquele que acompanha os usuários pela exposição. Nesse sentido, foi também muito útil às

⁴Essas orientações podem ser muito úteis para a elaboração de audioguias. Já no caso da descrição feita ao vivo pelos educadores dos museus pode haver uma flexibilidade maior quanto à seleção da informação e sua sequencialização.

nossas reflexões o depoimento de educadores de museus trazidos por Santiago Vigata em sua tese, como o de Alberto Gamoneda, que faz uma explicação muito clara baseada na separação entre o que pertence ao domínio da experiência comum das pessoas com deficiência visual e o que não:

Todos já tocaram uma cadeira de sisal. Não é preciso descrever uma cadeira de sisal. O que é preciso descrever é se ela tem bolinhas em cima ou não, mas não a textura das cordas de sisal (...). Todos já tocaram um tecido. Eu tenho que dizer a qualidade do tecido, o tipo de tecido, mas não o que se sente ao tocá-lo. Não, isso eles já sabem. Quando a cor, a textura visual, influi nisso, preciso encontrar um paralelismo. E preciso verificar se esse paralelismo funciona ou não; isso, sim, me interessa (SANTIAGO VIGATA, 2016, p. 209).

Assim, o educador baseia suas decisões a partir de um critério chave, que consiste em identificar o que é conhecido por todos e, a partir daí, preparar uma descrição que acrescente qualidades a esse objeto de maneira a diferenciá-lo de outros objetos da mesma classe. Desse modo, todos conseguem fazer uma cartografia mental da imagem que poderá ser enriquecida com detalhes. As qualidades exclusivamente visuais ou que podem ser desconhecidas para alguns visitantes com deficiência visual são trabalhadas por meio de paralelismos que ajudem a entender a sensação de estar vendo aquelas qualidades.

Santiago Vigata observa:

Enquanto descreve uma obra, Alberto também utiliza uma estratégia para manter a atenção dos visitantes e convidá-los a participar e a fazer associações, o que contribui para seu envolvimento com a obra e sua localização no contexto histórico em que foi criada. Por exemplo, na exposição sobre o Impressionismo Americano com a maioria de visitantes com baixa-visão, ele interrompeu a descrição de um quadro de Mary Cassatt para fazer uma série de perguntas para que aqueles com resto de visão respondessem. Conforme eles iam respondendo, ele formulava novas perguntas e aguardava novas intervenções, até que as respostas se esgotavam e, então, explicava aqueles aspectos no contexto da artista e do impressionismo americano. (SANTIAGO VIGATA, 2016, p. 209).

Como ainda reforça a autora,

Recorrer a exemplos da experiência comum que evoquem outros sentidos pode ajudar no processo de apreensão das obras, especialmente nos casos em que se descrevem fenômenos que os usuários cegos nunca ouviram ou tocaram. Para descrever a luz e a sombra de um quadro, ao invés de entrar em

questões de luminosidade, podem se evocar experiências térmicas. (SANTIAGO VIGATA, 2016, p. 210).

Após a definição dos parâmetros que nortearam nossa prática, vamos agora descrever a exposição e os aspectos mais relevantes na confecção de nossos roteiros.

2. 2 A exposição

Idealizada e coordenada pelo Instituto Tomie Ohtake, de São Paulo, a exposição reuniu 30 obras de Frida Kahlo – 20 óleos sobre tela e 10 obras em papel, entre desenhos, colagens e litografias – e cerca de 100 obras de outras 14 artistas mulheres nascidas ou radicadas no México que tiveram contato pessoal com a artista mexicana e com o surrealismo. Além disso, a exposição exibiu roupas, acessórios e registros fotográficos relacionados a Frida.

O percurso da exposição era circular e os corredores não excessivamente estreitos, mas não suportavam mais de duas ou três pessoas de cada lado para que houvesse tráfego livre. As obras estavam expostas nas paredes com focos de luzes iluminando-as desde cima. As etiquetas de identificação das obras nem sempre eram facilmente identificáveis: algumas ficavam ao lado de cada obra e, outras, eram agrupadas depois de uma sequência de obras ou fotos. Painéis distribuídos ao longo do percurso traziam comentários da curadoria sobre diversos temas que nortearam a organização da exposição, como resumimos a seguir:

- “Identidade e autorrepresentação” faz referência aos autorretratos femininos pintados por Frida e outras artistas, como Rosa Rolanda, Leonora Carrington e María Izquierdo.

- “Mulheres para mulheres, mecenas e promotoras” fala de algumas mecenas e críticas de arte que ajudaram a promover o trabalho de Frida e outras mulheres. Temos, por exemplo, o retrato de María Asúnsolo, uma importante mecenas amiga de Frida.

- “A natureza-morta simbólica” trata das pinturas que traziam frutas mexicanas com uma forte carga simbólica erótica, de amor ou abandono.

- “O corpo feminino” explica que várias artistas tornam o corpo feminino em um lugar de resistência e de energia criativa, e que a representação do corpo e da dor física aparecem com frequência nas obras de Frida.

- “Romance, maternidade e família” é sobre temas recorrentes nas obras de Frida, como a maternidade e a relação a dois e familiar.

- “Territórios de criação” refere-se ao uso do espaço doméstico para a experimentação criativa na pintura e na culinária, desafiando a ideia do confinamento feminino no lar.
- “Indumentária” fala da preferência de Frida pela tecelagem indígena mexicana e pelas joias pré-hispânicas em uma época em que era costume vestir-se de acordo com a moda europeia e explica que as peças expostas não foram vestidas por ela, mas são de sua época.

A partir do título da exposição, uma primeira leitura levaria a crer que o surrealismo seria o fio condutor da exposição, e que serviria de alguma forma como nexo estilístico para todas as artistas expostas. Mas algumas delas, incluindo Frida – que disse que pintava a realidade, e não seus sonhos –, não se consideravam surrealistas. Após uma segunda leitura, pode-se identificar como eixo central da exposição a própria Frida Kahlo e, como possível fio condutor, a conexão vital entre as artistas e como elas trabalham o corpo, a natureza e elementos do espaço doméstico para explorar e autorrepresentar a identidade feminina. Simbolismos para falar da maternidade, da sexualidade e da dor são recorrentes nas obras expostas.

Conforme explica a curadora da exposição, Teresa Arcq⁵:

"Em alguns de seus autorretratos Frida Kahlo, Maria Izquierdo e Rosa Rolanda elegeram cuidadosamente a identificação com o passado pré-hispânico e as culturas indígenas do México, utilizando ornamentos e acessórios que remetem a mulheres poderosas, como deusas ou *tehuanas*, apropriando-se das identidades destas matriarcas amazonas",

e acrescenta que havia uma atmosfera criativa intelectual que criou uma confluência entre todas as artistas expostas, independentemente do país de origem: “A estratégia surrealista da máscara e da fantasia, que no México forma parte dos rituais cotidianos em torno da vida e da morte no âmbito do sagrado, funcionava também como um recurso para abordar o tema da identidade e de gênero”.

2.3. O roteiro de audiodescrição

Dada a quantidade de obras, o primeiro passo para a elaboração do roteiro foi selecionar algumas que representariam cada uma das seções da exposição e fazer uma pesquisa sobre elas

⁵ Texto disponível em: <http://www.institutotomicohtake.org.br/exposicoes/interna/frida-kahlo-conexoes-entre-mulheres-surrealistas-no-mexico>. Acesso em: 09 abr. 2016.

e sobre suas criadoras. Optou-se por não incluir no roteiro a AD das fotos e tampouco roupas, pois este ficaria imenso. Além do mais, as roupas apareciam em obras de Frida e já seriam descritas. Foi acordado que as fotos seriam descritas *in situ*, caso fosse de interesse dos visitantes.

A maior parte das pinturas escolhidas era da própria Frida Kahlo, por serem a linha condutora da exposição. Houve um cuidado especial em estudar as obras vinculadas ao momento vital pelo qual a artista passava quando as criou.

As obras de Frida são como um diário pessoal; cada retrato ou natureza morta representa um momento de sua vida e reflete seu estado emocional. Aos 18 anos de idade, Frida sofreu um grave acidente e, durante sua recuperação, passou a pintar. Aos 22 anos, se casou com o artista Diego Rivera e tiveram um relacionamento conturbado. Sua vida foi marcada por muito sofrimento, sobretudo devido às traições de Diego e aos diversos abortos espontâneos, que a impossibilitaram de ter filhos. A maioria de seus quadros reflete essa realidade.

Nos roteiros de AD, foram incluídos comentários para contextualizar as obras e apontar para uma interpretação que envolvesse os visitantes na vida de Frida. Ao todo foram escolhidas 25 pinturas, as quais foram divididas entre os membros do grupo e posteriormente discutidas nas reuniões. Foram realizadas pesquisas para o levantamento de informações sobre sua vida pessoal e elementos da cultura mexicana que se fizessem pertinentes e interessantes de serem acrescentadas ao roteiro.

Por exemplo, na descrição de *Los cocos* (1951), figura 1, explica-se: “Este quadro foi pintado nos últimos anos de vida de Frida, quando a artista dependia do efeito dos remédios para acalmar a dor. Às vezes, até os misturava com álcool, o que a deixava em um estado que afetava sua precisão para pintar detalhes”⁶.

⁶ Todas as informações sobre as obras usadas para compor os roteiros de AD, bem como as figuras das obras aqui utilizadas, foram retiradas e editadas de: <http://www.fridakahlofans.com/c0591.html>; <https://issuu.com/stefhmelo/docs/frida-a_biografia-hayden_herrera>. Acesso em: 18 maio 2016.

Figura 1.



Los cocos (1951), de Frida Kahlo
Óleo sobre fibra dura
25,4 x 34,6 cm

Audiodescrição do quadro: **“Os cocos” (1951), de Frida Kahlo. Óleo sobre fibra dura. 25,4 X 34,6 cm.** Pintura de natureza viva. Dois cocos, duas fatias de melancia e duas laranjas em cima de uma mesa compõem a imagem. Os cocos, um grande e um pequeno, estão no centro do quadro. O grande é de um marrom mais vivo, com algumas linhas definidas ao longo de sua casca. Já o menor, com alguns pelos soltos aleatoriamente, é de um marrom mais pálido. Três pequenos buracos no coco menor lembram o desenho de um rosto. Com uma mistura de surpresa, incompreensão e desolação, os dois buracos de cima, que seriam os olhos, delineiam um olhar triste e cabisbaixo. Alguns pontos brancos saem dos olhos como se fossem lágrimas. As fatias de melancia estão posicionadas, uma à frente e outra atrás dos cocos. A de trás, quase escondida, apresenta tons de vermelho opaco. Já a da frente, bem destacada, é de tom vermelho vivo com algumas linhas brancas e alguns pontos de extremo amadurecimento junto a três sementes no canto direito. Dos dois lados dessa fatia estão as duas laranjas. A do lado esquerdo da foto está levemente escondida atrás da melancia. A do lado direito está à frente e tem um pedaço da casca arrancado expondo o seu interior. O buraco na casca tem uma aparência seca, como uma ferida que cicatriza, mas muito feia para ficar exposta.

OBS: Este quadro foi pintado nos últimos anos de vida de Frida, quando a artista dependia do efeito dos remédios para acalmar a dor. Às vezes, até os misturava com álcool, o que a deixava em um estado que afetava sua precisão para pintar detalhes. Enquanto suas primeiras naturezas mortas estavam cheias de conotações sexuais, as dos anos 50 estavam mais voltadas para a natureza e algumas delas podiam carregar uma mensagem política. O coco humanizado, com aparência de estar chorando poderia ser interpretado como um símbolo de seu estado emocional do momento.

Em *El abrazo del amor del universo* (1949), figura 2, também se inclui um comentário sobre o momento pessoal de Frida no momento da criação: “A incapacidade de Frida para ter filhos fez com que adotasse um papel maternal com relação a Diego. Ao mesmo tempo, ele possui o terceiro olho da sabedoria, o que mostra que há uma relação de interdependência”.

Os elementos mitológicos mexicanos também representam um desafio neste quadro, pois não existem no léxico português. No *Abrazo del amor del universo* (Figura 2), a AD faz uma explicitação para se referir à imagem de uma deusa representada no quadro: “Ao centro é possível observar a deusa Cihuacoatl, deusa asteca protetora dos partos e das “Ciuateoteo” (mulheres mortas ao dar à luz)”.

Figura 2.



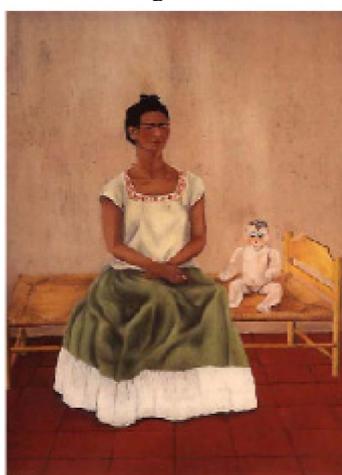
El abrazo de amor de El Universo, la tierra (México), Yo, Diego y el señor Xólotl (1949), de Frida Kahlo
Óleo sobre tela
70 x 60,5 cm

Audiodescrição do quadro: **“O abraço do amor do universo, a terra (México). Diego, eu e o Sr. Xólotl” (1949), de Frida Khalo, óleo sobre tela, 70,0 x 60,5 cm.** Obra na qual as ideias de vida e de morte estão inseridas. A tela representa a composição harmoniosa entre as duas concepções, e é dividida ao meio. Ao centro é possível observar a deusa Cihuacoatl, deusa asteca protetora dos partos e das “Ciuateoteo” (mulheres mortas ao dar à luz). A deusa aparece abraçando Frida, que traja um vestido vermelho, tem os cabelos pretos e longos soltos, na altura dos seios. Conserva seu traço característico, suas sobrelanceiras grossas e fartas juntam-se formando uma só. Ela leva nos braços seu marido, Diego Rivera, nu e do tamanho de um bebê. Ele tem um terceiro olho na testa e ambos também se encontram no centro da tela. A incapacidade de Frida para ter filhos fez com que adotasse um papel maternal com relação a Diego. Ao mesmo tempo, ele possui o terceiro olho da sabedoria, o que mostra que há uma relação de interdependência. A deusa tem um de seus seios pingando leite, representação de que é ela quem gera todas as coisas e também as devora. Essa ideia nasce da observação dos ciclos da natureza, onde tudo está sempre nascendo, morrendo e renascendo. Cada braço da deusa representa uma fase do dia, o direito é a noite: é escuro, amarronzado e tem a lua cheia, símbolo da fertilidade, representada no canto superior direito da tela, o esquerdo é o dia: é esverdeado e tem o sol representado em maior tamanho no canto esquerdo da obra. Os braços da deusa são grandes e largos. Além do casal, a deusa leva em seus braços plantas esverdeadas

e alaranjadas e cactos, com raízes pendentes. Sobre o braço direito da deusa há também um cão que se encontra dormindo, “Xoloitl” deus asteca que representa o guardião do mundo inferior. Na tela, ele simboliza a sabedoria instintiva domesticada e a naturalidade da morte. Para os mexicanos, a morte é entendida como um processo, um caminho ou uma transição para uma vida de outra espécie. A obra é então a representação de uma linha tênue entre as coincidências e o destino e da vida e a morte.

Em *Autorretrato com cama* (1937), figura 3, explica-se: “Quando Frida pintou este quadro, ela já tinha perdido três bebês. Tinha muitas bonecas, provavelmente para substituir essa falta. Surpreende a indiferença que mostra com relação à boneca, como se não estivesse lá. É como se estivesse ciente de que a boneca nunca poderá preencher esse vazio”.

Figura 3.



Autorretrato com cama (1937)
Óleo sobre lâmina
40 x 30 cm

Audiodescrição do quadro: “***Autorretrato com cama***” (1937), de ***Frida Kahlo***. **Óleo sobre lâmina. 40 X 30 cm.** Em um quarto de chão vermelho e paredes de cor rosa claro, esmaecido, Frida Kahlo encontra-se sentada em uma cama de ferro amarela, sem colchão, apenas com um revestimento fino, de lona. Seus cabelos estão presos em duas tranças que saem detrás de cada orelha e se encontram no topo de sua cabeça, presas por um laço preto, fino e delicado. Mantendo uma postura bastante ereta, Frida tem a cabeça voltada para a diagonal esquerda, mas seus olhos se direcionam para a direita, como se mirassem algo. Seu semblante é sério. Ela usa uma bata branca de mangas curtas, com decote quadrangular bordado com detalhes em vermelho. Entre o dedo indicador e o dedo médio da mão direita, Frida segura um charuto e descansa o braço direito sobre o braço esquerdo, ambos apoiados suavemente sobre as pernas, cobertas por uma saia verde oliva com faixa grossa e branca na barra. Sentada ao seu lado há uma boneca bebê, sem roupas, ela é branquinha e tem a aparência saudável por causa de suas bochechas rosadas e tem ralo cabelo castanho no topo da cabeça.

OBS: Quando Frida pintou este quadro, ela já tinha perdido três bebês. Tinha muitas bonecas, provavelmente para substituir essa falta. Surpreende a indiferença que mostra com

relação à boneca, como se não estivesse lá. É como se estivesse ciente de que a boneca nunca poderá preencher esse vazio.

Outro tipo de comentário que complementou as descrições contempla o estilo pictórico de Frida e seu processo criativo, como no quadro *Frutos de la tierra* (1938), figura 4: "Frida fez várias naturezas mortas que representavam as frutas que havia em seu quarto. Às vezes, pintava a fruta aberta ou com ferimentos. Também incluía referências sexuais e alusões ao ciclo da vida e à morte".

Quanto a qual solução tradutória adotar para descrever elementos alheios à cultura brasileira, foi decidido manter o nome e acrescentar uma explicação, "Ao lado esquerdo da bandeja, em um sentido anti-horário, há um chuchu verde com pequenos pelos e duas pitaias cortadas ao meio mostrando o interior de aspecto suculento. A *pitaia* é uma fruta nativa de regiões da América Central e México e tem a casca de cor verde e o interior de um vermelho intenso".

Figura 4.



Frutos de la tierra (1938), de Frida Kahlo
Óleo sobre madeira masonite
40,6 x 60 cm

Audiodescrição do quadro: "***Frutos de la tierra***" (1938), de Frida Kahlo. Óleo sobre madeira mansonite. 40,6 X 60 cm. Pintura de natureza viva. Em cima de uma mesa de madeira rústica há uma bandeja redonda com frutas amontoadas. Do lado esquerdo da bandeja, em um sentido anti-horário, há um chuchu verde com pequenos pelos e duas pitaias cortadas ao meio mostrando o interior de aspecto suculento. A pitaia é uma fruta nativa de regiões da América Central e México e tem a casca de cor verde e o interior de um vermelho intenso. Abaixo, um chuchu branco pálido e dois cogumelos já amarronzados. Na parte inferior da bandeja, existem rígidas cascas de sapotas abertas e secas. A sapota é uma fruta centroamericana da família do caqui. Tem a polpa totalmente preta e brilhante, algo muito incomum na natureza. Mais acima, fechando o círculo de frutas, um figo seco, uma abóbora e outro chuchu, ambos escuros, podres, em decomposição. Mais três espigas de milho sobre a mesa compõem a figura. Duas estão no canto superior ao lado das frutas maduras e são grandes e viçosas, com palhas verdes. Já a outra, no canto inferior ao lado das frutas podres, está sozinha, seca e aberta, com os

poucos grãos de milho que lhe restam. Todas as frutas, amontoadas, completam o formato redondo que caracteriza o ciclo da vida, porém em um fluxo da esquerda para direita, indo ao contrário do nosso tempo de existência.

***OBS:** Frida fez várias naturezas mortas que representavam as frutas que havia em seu quarto. Às vezes, pintava a fruta aberta ou com ferimentos. Também incluía referências sexuais e alusões ao ciclo da vida e à morte. A composição e o estilo desta pintura estão influenciados por uma pintura de 1896 de autoria de uma das pintoras mais admiradas por Frida, Mercedes Zamora. Inicialmente, o céu ao fundo era de um azul brilhante, mas depois ela o transformou em um céu escuro e ameaçador.*

Nas obras das outras artistas, buscou-se estabelecer relações com Frida para manter o fio condutor. Por exemplo, em *Balada para Frida* (1956), figura 5, a AD explica antes de entrar na descrição do quadro: “Houve muitas coincidências entre a vida de Alice Rahon e a de Frida Kahlo. A artista francesa também sofreu poliomielite quando criança e mancava de uma perna, sofreu dois acidentes que a deixaram imóvel por um tempo e perdeu um filho recém-nascido. Este quadro foi um presente que ela fez para Frida e narra cenas de sua vida com ela no México”.

No final da descrição dessa mesma obra, faz-se um comentário para indicar que ali há um elemento recorrente da artista, o circo: “Pelos roupas coloridas e pipas ao alto, parece que todos estão participando de uma festa regional em volta de uma roda gigante, o que nos remete às cenas circenses pintadas pela artista em outras obras”. Essa informação pode ajudar a identificar uma marca estilística em outros quadros de Alice Rahon.

Figura 5.



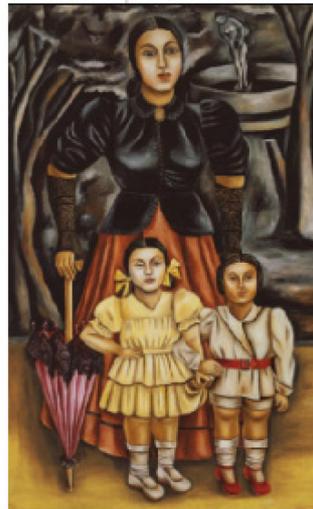
Balada para Frida Kahlo (1956), de Alice Rahon
Óleo sobre tela
120 x 178 cm

Audiodescrição do quadro: ***“Balada para Frida Kahlo (1956), de Alice Rahon. Óleo sobre tela. 120 X 178 cm. Houve muitas coincidências entre a vida de Alice Rahon e a de Frida Kahlo. A artista francesa também sofreu poliomielite quando criança e mancava de uma perna, sofreu dois acidentes que a deixaram imóvel por um tempo e perdeu um filho recém-nascido.***

Este quadro foi um presente que ela fez para Frida e narra cenas de suas vidas no México. O plano de fundo da pintura está coberto por uma cor azulada. Nesse infinito de azul noturno há um povoado. Esse povoado é visto como se uma pessoa estivesse observando de cima. Tudo nesse povoado fica tão pequeno observado dessa forma! Há uma multidão de pessoas que parecem um monte de formiguinhas carregando velas e tochas acesas. Pelas roupas coloridas e pipas ao alto, parece que todos estão participando de uma festa regional em volta de uma roda gigante, o que nos remete às cenas circenses pintadas pela artista em outras obras.

A descrição de vestimentas também requereu uma pesquisa lexical sofisticada, que deu resultados como este, na obra *Mi tía, mi amiguito y yo*, figura 6: “Ela usa vestimentas da época, provavelmente dos anos 1915, trajando uma blusa preta de meia manga baloné, de gola fechada por um botão dourado; saia longa e cheia, de coloração vermelha vibrante, sendo, cromaticamente, o ponto que mais chama atenção no quadro. Usa luva preta de renda sem cobertura dos dedos”.

Figura 6.



Mi tía, mi amiguito y yo (1942),
de María Izquierdo
Óleo sobre tela
138 x 87 cm

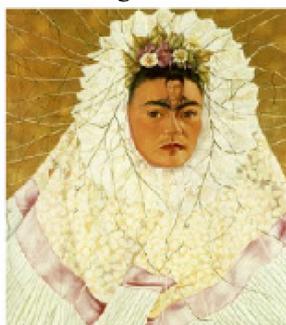
Audiodescrição do quadro: **“Minha tia, meu amiguinho e eu” (1942), de María Izquierdo . Óleo sobre tela, 1942 - 138 x 87 cm.** Tela retangular na vertical. Feita quando a pintora tinha 40 anos, a obra remete à infância da artista. Como o próprio nome do quadro introduz, há três pessoas na pintura, a menina María Izquierdo, ao lado de seu amiguinho e sua tia atrás deles. Eles são figuras sonhadoras que nos mostram o luminoso mundo das lembranças na mente da pintora. Centralizadas no autorretrato, elas estão de pé e estáticas sobre um chão amarelo queimado; parecem nos olhar e ao mesmo tempo olham para um ponto indeterminado do espaço. A maior referência do retrato é a tia, que ocupa grande parte da tela, centralizada. Ela tem feição séria, porém seu rosto não tem grande expressividade, o que

dificulta inferir qualquer tipo de sentimento em seu semblante. Seu cabelo está partido ao meio e preso. Ela usa vestimentas da época, provavelmente dos anos 1915, trajando uma blusa preta de meia manga baloné, de gola fechada por um botão dourado; saia longa e cheia, de coloração vermelha vibrante, sendo, cromaticamente, o ponto que mais chama atenção no quadro. Usa luvas pretas de renda sem cobertura dos dedos. Com o braço esquerdo, a mulher apoia no chão um guarda-chuva rosa fechado, com rendas pretas em sua circunferência. Em frente à tia, batendo na altura de seu quadril, encontra-se a menina (María Izquierdo), exatamente do lado direito do guarda-chuva. Ela tem semblante rígido, transparecendo seriedade, o que não remete a feições infantis. A garota, como a tia, usa o cabelo partido ao meio e preso em chiquinhas; ela usa duas fitas em laço para enfeitar. Usa vestido amarelo claro baloné que vai até o comprimento do joelho, meias $\frac{3}{4}$ e sapatos brancos. De braços dados com María Izquierdo está o garoto. Ele é um pouco mais baixo que ela e também usa cabelo partido ao meio, tendo uma feição menos séria que a de Maria, com um leve sorriso; e olha para um ponto não específico. O garoto veste blusa branca com gola e mangas compridas e é amarrada por um cinto rosa de tom mais vibrante que o da sombrinha. Veste short também branco, meias brancas e sapatos vermelhos. O fundo apresenta tons que mesclam preto, cinza e branco, dando um tom de obscuridade. Nesse fundo são retratadas árvores secas e baixas, com galhos levemente retorcidos, além de um chafariz com uma estátua feminina que inclina seu cântaro como que derramando o que está em seu interior.

***OBS:** A artista já se referiu algumas vezes a essa fase da infância como triste e solitária. Com o falecimento de seu pai, a mãe se mudou para outra localidade e a deixou com a tia e a avó, às quais temia.*

No autorretrato *Diego en mi pensamiento*, figura 7, além da complexidade de descrever o acessório que Frida usa na cabeça, é preciso mostrar sua peculiar interação com o fundo da pintura: "O fundo do quadro é esverdeado e repleto de ranhuras que se confundem com fios que se espalham pela vestimenta de Frida e parecem enredá-la como em uma teia".

Figura 7.



Diego en mi pensamiento,
Autorretrato como Tehuana (1943)
de Frida Kahlo
Óleo sobre fibra dura
76 x 61 cm

Audiodescrição do quadro: “Diego en mi pensamiento. Autorretrato como Tehuana” (1943), de Frida Kahlo. Óleo sobre fibra dura. 76 X 61 cm. Nesta pintura, Frida está quase

totalmente envolta em um véu branco. Somente seu rosto está visível. Sua pele morena contrasta com a brancura do véu. Seus traços são marcantes e seu semblante é sério. Tem lábios grossos e vermelhos e buço aparente. Seus olhos pequenos e escuros olham levemente para a esquerda. Suas sobrancelhas grossas e fartas, um tanto arqueadas, juntam-se formando uma só. Sobre estas, bem no centro da testa, está pintado o retrato de Diego Rivera, seu esposo, com aproximadamente 50 anos. Cabelos curtos e escuros. A vestimenta típica é bastante extravagante. Consiste em um lenço branco com babados que envolve toda a cabeça. Preso no babado desce um pano que, na primeira parte é bordado de bege e branco, depois é debruado com uma grossa fita lilás e na parte de baixo é branco plissado. No topo da cabeça, Frida leva um arranjo de flores brancas e lilases. O fundo do quadro é esverdeado e repleto de ranhuras que se confundem com fios que se espalham pela vestimenta de Frida e parecem enredá-la como em uma teia.

Outra questão tradutória que foi trabalhada tem relação à descrição de pinturas totalmente surrealistas, como *Artes 110*, figura 8. Optou-se por começar a descrição avisando de que se tratava de um quadro surrealista, de modo a preparar o visitante ao que iria ouvir. Assim, ele não estranharia ao escutar o trecho da AD: “Próxima à barra do vestido há uma cabeça de cavalo de onde saem fios de sangue que se confundem com os fios desfiados do vestido”.

Figura 8.



Artes 110 (1942), de Leonora Carrington
Óleo sobre tela
50 x 90 cm

Audiodescrição do quadro: “*Artes 110*” (1942), de Leonora Carrington. **Óleo sobre tela. 50 X 90 cm.** Quadro surrealista. Ao alto um fundo de nuvens cinzas, onde voa uma mulher. Seus cabelos pretos e longos cobrem todo seu corpo. Somente sua cabeça e seu braço direito estão visíveis. Ela tem a pele bem branca, seu rosto tem traços fortes e bem definidos: olhos negros, boca e nariz grandes. Sobre sua cabeça há um animal marrom que parece uma mistura de cachorro e cavalo. O braço da mulher aponta para frente e o dedo indicador quase toca a ponta do fuso de uma roca posicionada em meio ao cenário de uma ilha marrom de terra e areia com vários pinheiros ao fundo. Um longo vestido vermelho com mangas bufantes, estilo princesa, porém rasgado, está preso à roda da roca. Fios de linha vermelha estão enrolados na roca e parecem desfazer o vestido, ao invés de tecê-lo. Próxima à barra do vestido há uma

cabeça de cavalo de onde saem fios de sangue que se confundem com os fios desfiados do vestido. No alto, em cada canto da imagem, há duas ilhas verdes suspensas, com muitas árvores. Ambas envoltas por nuvens cinzentas. No lado esquerdo, abaixo da mulher, há uma ilha suspensa com cabanas, castelos, um deles caído, casas, além de círculos e triângulos. Ao fundo, montanhas azuis. Embaixo dessa ilha, como a sustentá-la, há um animal que parece um gigantesco crocodilo. Na parte de baixo do quadro, um fundo azul-esverdeado lembra o mar.

2.4. A visitação

Graças a uma parceria com o *Instituto Blind Brasil*, com sede em Taguatinga, um grupo de 11 pessoas com deficiência visual fez a visita à exposição. Na entrada, foram dadas algumas explicações gerais sobre a exposição e sobre o percurso e foi organizada a dinâmica da visitação: cada um dos visitantes iria acompanhado por um ou dois membros do grupo Acesso Livre, que o guiariam pelo espaço e fariam a descrição das obras. Nenhum dos participantes sabia sobre o que tratava a exposição, e nenhum deles tinha visitado uma exposição de arte com audiodescrição.

Os membros do *Grupo Acesso Livre* tinham uma cópia impressa do roteiro completo e poderiam ir negociando com o visitante quais obras mereceriam mais atenção, em quais aspectos focar etc. Assim, algumas duplas fizeram o percurso completo, passando por todas as descrições disponíveis no roteiro – uns optaram por fazer uma leitura literal e outros usaram o roteiro como referência e fizeram uma AD mais livre –, outras focaram apenas em algumas seções e surgiu o interesse por outras obras que não estavam no roteiro – o que significou que os audiodescritores tiveram que improvisar descrições *in situ* –, e outros cansaram em um certo ponto e resolveram encerrar a visita.

Ao longo do percurso, em cada divisória havia seguranças empenhados em garantir que nenhum visitante ultrapassasse a linha do solo que impunha um distanciamento com relação às obras. Durante a visitação com o grupo de pessoas com deficiência visual, os seguranças intervieram inúmeras vezes, tensos porque viam que a linha estava sendo ultrapassada; não entendiam que a intenção não era invadir aquele espaço e prejudicar as obras, mas uma falta de precisão, pois quem guia um cego não pode evitar que avance o corpo levemente em alguns momentos. No final do percurso, o visitante podia contemplar os exuberantes vestidos e acessórios da artista. Porém, o toque era totalmente proibido, mesmo para os poucos visitantes com deficiência visual que visitaram o espaço.

Ressaltamos que a não preparação das pessoas que lidam com o público em espaços públicos, bem como a não oferta de recursos de acessibilidade, como neste caso específico, a

museus, é preocupante e evidencia o descaso com leis em vigor no Brasil (como já mencionado anteriormente). Há documentos e normas publicados por órgãos e instituições ligados ao Governo Federal, e disponíveis na internet, que trazem padrões de acessibilidade a serem seguidos. No que concerne a museus, o IBRAM - Instituto Brasileiro de Museus, dedicou o volume 2 de seus *Cadernos Museológicos*, ao tema Acessibilidade a Museus. Nele, encontramos a citação abaixo, a partir da qual uma série de medidas técnicas são apontadas para que pessoas com os mais variados tipos de deficiência possam usufruir do espaço com qualidade:

A acessibilidade [...] significa a garantia de percursos sem dificuldades a todos os espaços de um museu, a todas as suas exposições e a todas as pessoas, em todos os momentos. Significa que todos os usuários possam verdadeiramente percorrer, ver, ouvir, sentir e tocar os objetos e atividades expostas. Para que as pessoas com deficiência percorram e tenham acesso a esses locais é necessário levar em conta, no planejamento, um conjunto de medidas técnicas [...]. (COHEN; DUARTE; BRASILEIRO, 2012, p. 88).

3. Resultados alcançados

Os membros do *Grupo Acesso Livre* – audiodescritores em formação – participaram de todo o processo de preparação da visita com o grupo de pessoas com deficiência visual, desde a fase inicial de análise da intenção comunicativa da curadoria até a visita em si, passando pelo estudo das obras e artistas expostas e a organização dos conteúdos a serem abordados na audiodescrição. A possibilidade de realizar a mediação com um público real em contextos reais tornou-se extremamente valiosa na formação de audiodescritores, pois só a partir dessa experiência foi possível fazer uma autocrítica do trabalho, identificar os erros cometidos, avaliar o que poderia melhorar e analisar as dificuldades encontradas.

Dentre os resultados alcançados, pudemos entender a diversidade funcional do ser humano, saber conceituar a deficiência e ter conhecimento dos tipos de deficiência visual. Para muitos dos membros do grupo, aquela foi a primeira vez que descreviam uma exposição para uma pessoa com deficiência visual. A primeira dificuldade encontrada foi que não sabiam como guiá-las pelo espaço físico. Não há uma única forma de fazer isso: alguns cegos preferem ser puxados pelo cotovelo, outros costumam segurar o ombro do acompanhante. Mas essa questão se resolve com uma conversa inicial, o problema surge quando há muita gente ao redor e o tráfego com segurança fica comprometido.

O primeiro erro do grupo foi que todos quiseram começar a visitação pelo início natural do percurso; logo ficou evidente que o espaço da primeira seção não comportava todos e que as vozes dos audiodescritores se sobrepunham. Porém, o problema foi identificado e algumas duplas avançaram para começar a visita mais adiante. O fato de não poder ultrapassar a linha de proteção das obras desenhada no piso também acarretou dificuldades, especialmente porque várias pessoas receberam chamadas de atenção dos seguranças, o que causou um certo constrangimento.

Outro ponto importante foi o de saber percorrer as etapas da audiodescrição, identificar o *que* descrever e o *como* descrever, pois foram percorridas todas as etapas por todos os membros do grupo. Cumpre salientar as questões linguísticas, pois as pinturas continham frutas e vestimentas próprias da cultura mexicana e cujo nome é desconhecido no Brasil. Para resolver essas dificuldades lexicais, foi necessária muita pesquisa e, finalmente, o último e mais eficiente recurso foi consultar um estudante mexicano que estava fazendo intercâmbio na universidade.

Também houve desafios técnicos que exigiram dos audiodescritores a ativação de estratégias e habilidades próprias da audiodescrição ao vivo. Para dificultar mais a tarefa, a disposição dos painéis e etiquetas não era a mais confortável, e em muitos casos era mais prático procurar o título das obras identificando a imagem no roteiro.

De todo modo, consideramos que a visitação foi satisfatória tanto para os visitantes como para os alunos. Como realizamos a filmagem do evento, podemos transcrever abaixo o depoimento de um dos visitantes com deficiência visual (VDV) (sexo masculino, adulto) e da aluna (A) que o acompanhou, a fim de demonstrar como o entrosamento dos dois trouxe benefícios para ambos. Para o visitante, a possibilidade de sentir e pensar sobre as obras, expressar suas preferências e gostos. Para a aluna, a certeza da importância de sua ação e pesquisa, bem como o ganho no convívio com pessoas com percepções diversificadas.

VDV- De toda a exposição, eu vi duas pessoas que me marcaram, Frida Khalo, que faz pinturas mais ligadas a traição, melancolia, solidão (...). Já Maria Izquierdo reflete mais o lado familiar, materno. (...) Eu fiquei cego aos 14 anos. Ia a exposições antes, meus pais me levavam, mas essa foi a primeira exposição que eu fui depois de ficar cego. O que eu pude perceber é isso, a vertente dos dois lados, do sentimentalismo, digamos assim desprezível, que é onde entra o abandono, o olhar distante, sem saber para onde vai, representando saudades do esposo, representando as decepções, as frustrações, e já o outro lado do romance, do amor, em um dos quadros ela [Izquierdo] representa um casal sentado no meio de um vale onde tem um chafariz, ao lado de uma floresta. Mas todos os quadros foram bonitos.

Aluna: Eu percebi que o(DV) interpreta cada detalhe, de cada quadro. Qualquer símbolo, qualquer cor, que às vezes eu olho e, como já estou acostumada a ver tudo, o tempo inteiro, passa batido. Adorei a experiência (...) A gente falando sobre o quadro acaba apreciando mais ainda. Foi muito bom, muito interessante. A gente trocou ideias sobre tudo.

4. Considerações Finais

Apesar das dificuldades e problemas enfrentados, a experiência foi um extraordinário laboratório que propiciou a aprendizagem e a troca de experiências de todas as pessoas envolvidas. O retorno dos participantes com deficiência visual e a autoavaliação dos membros do *Grupo Acesso Livre* serviram para constatar que é nesse tipo de experiências em contextos reais e com usuários reais que o aprendizado se consolida.

No caso da audiodescrição, prática que envolve a mediação do profissional, é imprescindível que este se aproxime de seu público alvo para poder ter um *feedback* de sua prática, ou seja, se está atendendo as necessidades desse público e em que pode melhorar.

A Extensão Universitária, sem dúvida, é uma modalidade que propicia um contato direto com a comunidade envolvida nos mais diversos temas e, para nós, uma possibilidade de aprimorar nosso conhecimento, bem como treinar futuros audiodescritores com consciência da importância não só de sua ação, mas também da qualidade com que a executará.

Referências

ALVES, S. F.; TELES, V. C.; PEREIRA, T. V. Propostas para um modelo brasileiro de audiodescrição para deficientes visuais. **Revista Tradução e Comunicação**, Londrina, n. 22, 2011. Disponível em: <http://sare.unianhanguera.edu.br/index.php/rtcom/article/view/3158>.

COHEN, R.; DUARTE, C.; BRASILEIRO, A. **Acessibilidade a museus**. Brasília: Ministério da Cultura; Instituto Brasileiro de Museus, 2012. Disponível em: http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2013/07/acessibilidade_a_museu_miolo.pdf. (Cadernos Museológicos, 2).

DÍAZ CINTAS, J. Por una preparación de calidad en accesibilidad audiovisual. **TRANS**, Málaga, n. 2, p. 45-59, 2007.

JIMÉNEZ HURTADO, C. Una gramática local del guión audiodescrito. Desde la semántica a la pragmática de un nuevo tipo de traducción. In: HURTADO, C. J. (Ed.). **Traducción y accesibilidad**. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual. Frankfurt: Peter Lang, 2007, p. 55-80.

NORD, C. El funcionalismo en la enseñanza de traducción. **Mutatis Mutandis**, Medellín, n. 2, v. 2, p. 3-35, 2009.

PRAXEDES FILHO, P. H. L.; 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. (Org.). **Os novos rumos da pesquisa em audiodescrição no Brasil**. Curitiba: CRV, 2013, p. 73-88.

GONZÁLEZ, S. Accesibilidad, autonomía y aportación de las personas con discapacidad intelectual en los museos del siglo XXI. In: MUSEU NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. **Conect@**: un proyecto de colaboración entre personas con diferentes capacidades para promover la plena accesibilidad a la cultura. Madrid, p. 65-82, 2015.

SANTIAGO VIGATA, H. **A experiência artística das pessoas com deficiência visual em museus, teatros e cinemas**: uma análise pragmaticista. 2016. 313 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília. Brasília, DF, 2016.

SNYDER, J. Audio description - The visual made verbal. In: DIAS-CINTAS, J. **The didactics of audiovisual translation**. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 2008, p. 191-198. <https://doi.org/10.1075/btl.77.18sny>

Artigo recebido em: 10.02.2017

Artigo aprovado em: 11.03.2017