



ESPACIALIDADES E VISUALIDADES DA CENA EXPANDIDAS PELA AUDIODESCRIÇÃO

ESPACIALIDADES Y VISUALIDADES DE LA ESCENA AMPLIADAS POR LA AUDIODESCRIPCIÓN

SPATIALITIES AND VISUALITIES OF THE SCENE EXPANDED THROUGH AUDIO DESCRIPTION

Thiago de Lima Torreão Cerejeira¹

<https://orcid.org/0000-0002-4816-3859>

Resumo

Interessa aqui a discussão acerca de como as espacialidades e visualidades da cena podem ser expandidas pela palavra da audiodescrição, recurso de acessibilidade cultural que propicia a fruição pelo público com deficiência visual. Aprofunda-se, dessa maneira, a partir de referenciais teóricos e filosóficos, a análise acerca da formação mental das imagens pelas pessoas usuárias do recurso, bem como das reverberações instauradas que podem, a partir dessa dilatação do olhar, deflagrar instâncias poéticas na experiência sensorial estética desses espectadores, conduzindo à reflexão sobre a própria ampliação e engendramento das possibilidades das artes da cena em campo expandido, considerando a perspectiva da acessibilidade enquanto criação poética.

Palavras-chave: Acessibilidade cultural, Audiodescrição poética, Campo expandido, Artes da cena.

Resumen

Este trabajo se interesa por la discusión de cómo las espacialidades y visualidades de la escena pueden ser expandidas por la palabra de la audiodescripción, un recurso de accesibilidad cultural que favorece el disfrute por parte del público con discapacidad visual. Deste modo, se profundiza, a partir de referencias teóricas y filosóficas el análisis de la formación mental de imágenes por parte de las personas que utilizan el recurso, así como las reverberaciones que pueden, a partir de esta dilatación de la mirada, desencadenar instancias poéticas en la experiencia sensorial estética de estos espectadores, llevando a la reflexión sobre la propia expansión y engendramiento de

¹Doutor em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), com pós-graduação em Aperfeiçoamento em Audiodescrição na Escola pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Audiodescritor, pesquisador na área da acessibilidade comunicacional e cultural. Integra a equipe do Coletivo Urbanocine, de Natal/RN, projeto que tem como prerrogativa o estímulo à cultura do acesso a partir da perspectiva do cinema.

las posibilidades de las artes de la escena en un campo expandido, considerando la perspectiva de la accesibilidad como creación poética.

Palabras clave: Accesibilidad cultural, Audiodescripción poética, Campo expandido, Artes escénicas.

Abstract

This study focuses on the discussion of how the spatialities and visualities of the scene can be expanded through the use of audio description, a cultural accessibility resource that enables the enjoyment of content by visually impaired audiences. Thus, the analysis delves deeper, drawing on theoretical and philosophical frameworks, into the examination of the mental formation of images by individuals who utilize this resource. It also explores the reverberations that can arise from this expanded perspective, leading to poetic instances within the sensory and aesthetic experience of these viewers. This exploration prompts reflection on the broadening and generation of possibilities within the expanded field of performing arts, considering accessibility as a poetic creation.

Keywords: Cultural accessibility, Poetic audio description, Expanded field, Performing Arts.

Comprender a cena

Fechar os olhos por um instante e experimentar o que acontece na cena que se desvela. A depender de cada espectador, a experiência poderá ser intrigante, incômoda ou frustrante, pois à medida que avançam os acontecimentos, partes essenciais ao entendimento podem se perder nesses instantes em que o sentido da visão não exercerá sua preponderância, cedendo lugar à audição, que passaria, então, a ser, em absoluta relevância, o principal canal de contato para a fruição da obra.

A perspectiva acima referida pode ser experimentada por qualquer pessoa em qualquer tipo de espetáculo ou performance, todavia, é essencialmente presente quando se trata do público com deficiência visual, que enfrenta corriqueiramente o desafio de lidar com a inexistência da audiodescrição, recurso de acessibilidade cultural que possibilitaria a ampliação da compreensão do que estaria acontecendo, por meio de uma palavra tradutora intersemiótica que atuaria descrevendo as movimentações, interações, expressões e demais espacialidades e visualidades da cena.

A audiodescrição, nesse caso, considerando-se ambas as perspectivas, pessoas com ou sem deficiência visual, poderia funcionar como um elemento que se incorporaria à obra, expandindo o desdobramento do olhar para elementos prioritários de destaque do conjunto visual, observando-se, contudo,

uma meticulosa articulação em que audiodescrição e obra artística se engendrariam de forma harmônica, não só no que diz respeito às visualidades, mas também às sonoridades, visto que será pela matriz sonora que a audiodescrição entrará, também, em cena.

A proposição trazida para este recorte institui, assim, um escopo já detentor de certa complexidade no que diz respeito ao próprio processo de concepção deste recurso de acessibilidade, a audiodescrição, considerando que ela terá a delicada tarefa de contemplar, sonoramente, o contexto espacial e visual da cena, de modo a promover nos espectadores uma expansão do olhar sobre tais instâncias.

Para que se possa mergulhar na complexidade que delimita tal panorama, é crucial compreender que sutilezas envolvem a dita expansão do olhar e, no caso, das espacialidades e visualidades da cena, por intermédio da audiodescrição. Mais que isso, é primordial perceber e entender o processo de transcrição pelo qual passam tais espacialidades e visualidades, afim de que, essencialmente por meio da palavra, consigam transmitir a profusão que está posta no conjunto cênico e, sobremaneira, da poética que o permeia.

São questões imprescindíveis aos artistas, idealizadores e realizadores, no que diz respeito aos processos de criação e fruição de espetáculos e performances, necessárias de serem postas e discutidas afim de que se compreenda melhor o que está por trás, por dentro e por fora da cena.

Será dedicado então, nesse entreato, um espaço para pensar que espacialidades e visualidades da cena podem ser traduzidas por meio da palavra da audiodescrição, e de que forma elas se expandem a partir da perspectiva apreciativa dos espectadores. Do mesmo modo, será afã desse recorte empreender uma reflexão acerca de aspectos inerentes ao olhar, à imagem e à própria transcrição que se dá entre a presença da cena, demarcada pela visualidade, e a ausência dessa mesma cena, quando transposta para o campo da audibilidade.

A partir de tais especulações, espera-se oferecer subsídios elucidativos que contribuam para atestar a potência e a indispensável presença do recurso de acessibilidade cultural da audiodescrição nas ambiências das artes da cena para espectadores com ou sem deficiência visual, afim de refletir de que forma esse movimento, que advém do campo da acessibilidade, é passível também de ser expandido a outros públicos enquanto criação poética.

Capturar as espacialidades e visualidades pela audiodescrição

Ao dissertar sobre o olhar, o filósofo e fotógrafo esloveno Evgen Bavcar, em entrevista concedida à Elida Tessler e Muriel Caron, afirma que:

Todo mundo se utiliza do olhar do outro, só que sobre outros planos, sem se dar conta sempre. Percepção não é aquilo que vemos, mas a maneira como abordamos o fato de ver. E como não se pode nunca se ver com os próprios olhos, somos todos um pouco cegos. Nós nos olhamos sempre com o olhar do outro. (Bavcar, 2001, p. 31).

A lucubração de Bavcar (2001) estabelece determinada correlação com o que foi introduzido inicialmente, acerca de fechar os olhos e experimentar o que acontece na cena. Abre-se, assim, um caminho para refletir que, ao lançar-se nessa perspectiva, os espectadores com ou sem deficiência visual certamente se sentiriam acolhidos por uma palavra mediadora como a da audiodescrição, que os conduzissem pelos meandros do que estaria sendo desvelado na cena.

Bavcar (2001) instiga ainda mais a reflexão sobre tal pressuposto quando coloca que, a partir do momento em que não mais existe a disponibilidade de imagens, será o verbo (ou a palavra) que irá ofertar novas possibilidades (Bavcar, 2000), indicativo que aponta, dessa maneira, o terreno em que se poderá alicerçar a audiodescrição, ou seja, instituindo uma palavra que descreve e situa, em essência, as dinâmicas performativas para os espectadores.

O lançamento de informações pela audiodescrição aciona nos espectadores uma instância peculiar de desdobramentos perceptivos que vão se construindo e se reconstruindo a todo instante, ora se complementando, ora se embaralhando, mas fundamentalmente propondo que se conceba um entendimento aproximado, mais (ou menos) fidedigno, daquilo que está posto na cena.

No entrevero que por vezes pode ocorrer quando se ouve uma audiodescrição, a busca pragmática é pela ampliação do sentido, da compreensão, em alguns casos, não necessariamente relacionada à forma imagética factível do real, mas muito mais ao que é imaginado e que contribui para as conexões que serão formadas e estimularão a subjetividade do ser espectador pensante e, deste modo, também performer em seu ato criador, a partir da individualidade de sua fruição.

Em *O Teatro dos Ouvidos*, Valère Novarina explicita a relação que se delineia entre ator e espectador como uma troca de fôlego geradora de uma cena que não se pode ver, de uma luta entre línguas no espaço, que confere à reprodução do homem pelo homem, o caráter de impossibilidade (Novarina, 2011).

Coloca-se então, a partir dessa linha de raciocínio, de acordo com a conjuntura acionada pela audiodescrição, um movimento que desencadeia nos espectadores a tarefa de ordenar e reordenar as espacialidades e visualidades que lhe são entregues em forma de palavra para que, assim, construam a sua própria cena, apoiada obviamente nos indícios da cena que acontece ali, na presencialidade, mas que,

contudo, se transcria para outra cena, agora imaginada, rearrumada e acondicionada nos moldes de sua própria representação.

Ele não tinha nem voz, nem visões, nem visitasões, mas ele estava tocado, ele se tornava aquele que toca, manipulário, autogênico. Atravessava estados de separação, via com suas mãos. Ele não tem mais olhos mas o corpo inteiro como um olho. Os pés, as mãos, os músculos, nervos, sexos, vísceras interiores de tubos que veem, ele é a mão de uma vista, o objeto de um som tátil, tocado e visitado. Ele vê a mão de visão acima da sua cabeça. Ele só consegue se deslocar em pensamento. Girava as mesas, deslocava as máquinas, mudava as cadeiras de lugar, os bancos. Ele pensava não examinar nunca com o cuidado necessário o espaço à sua volta: posições, direções, volumes, linhas de força. Antes de começar, ele lançava primeiro o som dó para ouvir o ar ressoar, para saber como responde. A cada novo episódio, nova parte, era preciso que ele rearrumasse o espaço, deslocasse de novo móveis e objetos, destruísse a antiga cenografia, retomasse sem cessar seus exercícios de orientação. (Novarina, 2011, p. 21).

A incursão proposta por Novarina (2011), no tocante a um teatro que se maximiza a partir do campo sonoro, encontra eco nos argumentos aqui expostos e que fazem ponte direta com o campo da audiodescrição, já que as sonoridades que estarão sendo lançadas deflagrarão nos participantes com deficiência visual, por exemplo, o incessante exercício de se orientar pelo que está sendo dito.

Na audiodescrição, o deslocamento pela cena e, portanto, pelas espacialidades da cena, é feito em pensamento, a partir do que se ouve. As visualidades que se integram ao espaço são entregues aos poucos e dentro das possibilidades das performances que se desvelam. Para cada novo elemento, uma visualidade correspondente e, por conseguinte, para o espectador, um novo movimento de rearrumar aquele conjunto cênico que amplia cada vez mais a dimensão que se tem do todo, do constituinte espacial, imaginário e poético da obra.

Uma partitura rítmica e sonora da palavra que audiodescreve vai dando corpo ao processo de composição das imagens hipotéticas. É a palavra que vem do outro, neste caso, do audiodescritor, que empresta ao espectador seu olhar, a subjetividade de sua percepção para que este também construa sua subjetividade, produza inferências, de modo a se deixar afetar (ou não) pela poética da obra.

É a possibilidade aqui já referenciada por Bavcar (2000), de se utilizar do olhar do outro, em um outro plano. No caso, mais especificamente, do olhar do audiodescritor, que captura as espacialidades e visualidades e as traduz poeticamente ou tentando manter a sua poética em forma de verbo. O filósofo esloveno reafirma, desse modo, a intrínseca relação entre verbo e imagem, já que esta é condicionante do texto e vice-versa.

O contexto verbal enunciado pela audiodescrição estimula a formação da imagem mental. Seria assim, então, o verbo o lugar do invisível e que instauraria a potência criadora das imagens. Bavcar utiliza, dessa maneira, o aporte canônico para afirmar que o verbo é cego e conduz, portanto, ao lugar do invisível.

O verbo é, então, cego: ele nos fala do lugar em que surge uma gênese primeira da imagem. É desse modo que, se queremos ir às origens das imagens visuais, nós chegamos forçosamente ao espaço do invisível, este do verbo, e à noite que precede o dia das figuras conhecíveis. Podemos assim parafrasear São João, dizendo: no princípio era o verbo, o qual se torna imagem, a carne do visível, o visível em carne e osso, o substrato cognitivo do olhar. (Bavcar, 2000, p. 3).

O olhar é decisivo nesse sentido. É ele quem capta as imagens e, no caso da audiodescrição, as transforma em verbo. Há um movimento cíclico que se delineia aí, que é justamente o de olhar, capturar as imagens, transcriá-las em forma de verbo ou palavra que, por sua vez, serão propostas com o intuito de gerar, em quem as escuta, novas imagens, não necessariamente iguais às que foram capturadas pelo olhar, mas próximas ou afinadas com a mesma essência destas.

É, portanto, um jogo entre presença e ausência, que melhor se clarifica à luz das reflexões de Georges Didi-Huberman (2013), estudioso que se dedica a aprofundar as discussões relativas ao campo da linguagem e da visualidade, a partir do entendimento que, tanto a imagem como a palavra advém de um jogo incessante entre o próximo e o distante, equivalente ao ritmo que rege as alternâncias entre cheio e vazio, presença e perda.

Assim, na perspectiva teatral da audiodescrição, a palavra joga com a dinâmica da cena, tentando capturar não apenas a visualidade, mas a poética que nela está contida, pois, do contrário, se estaria prestando apenas uma mera emissão de informações que, ao longo do percurso de fruição, poderiam ser absorvidas e acumuladas pelos espectadores, mas não seriam necessariamente construtoras ou deflagradoras de sentido.

Seria este portanto o destino das imagens, conforme indaga Jacques Rancière (2012^a), ao questionar acerca de se as imagens falariam mesmo apenas de uma realidade simplificada e unívoca, ou haveriam elas de assumir funções diversificadas que problematizariam o que elas realmente são e o papel que assumem frente às transformações contemporâneas do lugar que elas ocupariam (Rancière, 2012a).

Abarcar o rol de espacialidades e visualidades da cena pela audiodescrição será uma tarefa que poderá incorrer no acúmulo de informações. É o exercício do olhar que fará a diferença nessas instâncias, pois toma-se emprestado o olhar ou o rastro desse outro e sua subjetividade. Por isto é presumível que, a

partir desse intercâmbio e em algumas situações, haja uma sobrecarga, ou acúmulo, de informações a serem trazidas para os espectadores.

A acumulação de imagens cria o sentimento do sublime por sua multiplicidade e sua confusão, isto é, pela subdeterminação das imagens que a palavra propõe. [...] A contraprova é dada quando a visualização pictural transforma em imageria grotesca as imagens sublimes do poema. Esse sublime se define, portanto, a partir dos princípios mesmos da representação, sobretudo das propriedades específicas do visível da palavra. [...] A colagem desses dois sublimes permite construir a ideia da arte sublime como apresentação negativa, testemunho do Outro que habita o pensamento. Mas essa indeterminação, na realidade, é uma sobredeterminação: o que vem no lugar da representação, na verdade, é a inscrição de sua primeira condição, o rastro exposto do Outro que a habita. (Rancière, 2012a, p. 143).

A imagem, na audiodescrição, é determinada pelo olhar do outro e pela forma como este a compreende, sendo, por conseguinte, inevitável que esta palavra audiodescritiva não esteja impregnada dos rastros e testemunhos desse outro que interpreta, traduz e decupa a cena.

Daí o imprescindível engajamento da equipe que concebe a audiodescrição, no sentido de encontrar um equilíbrio entre a criação de excertos descritivos, subjetivos e poéticos. É justamente essa têmpera que lapida a arte final da audiodescrição, transformando-a também em criação artística e poética.

Considere-se, para tanto, a força que a palavra tradutória da audiodescrição precisará ter para impregnar os espectadores com a essência poética que a obra transmite. Será esta palavra audiodescritiva a detentora do poder de acionamento nos espectadores de uma imaginação criadora que lhes darão elementos para ampliar suas percepções, construir suas inferências e conceber suas próprias imagens cênicas.

A imagem poética, segundo Bachelard (2008), em sua novidade, assumiria um dinamismo próprio, uma existência própria que, para ser determinante, precisaria ser sentida e medida a partir de sua repercussão. O filósofo esclarece que, nestas circunstâncias, o ato poético em si, bem como a imagem repentina e o fulgor da imaginação fugiriam às possíveis indagações e que, afim de que se esclarecesse a questão da imagem poética em termos filosóficos, seria preciso "[...] chegar a uma fenomenologia da imaginação [...], um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade" (Bachelard, 2008, p. 2).

Encontra-se, nesse íterim, um quesito crucial a ser destacado, que é o fato da palavra da audiodescrição, no caso de incursões no campo das linguagens artísticas, não só propiciar aos espectadores com deficiência visual o acesso aos conteúdos imagéticos, mas, também, possibilitar a criação de estímulos que oportunizem sentir a poética da obra, suas nuances, configurando assim uma experiência estética muito mais potente e significativa.

É, por conseguinte, uma palavra que não se pretende tradutora em um aspecto completo, detalhista ou preciosista, mas, sobretudo, aberta às provocações, instigante, propulsora dos ímpetos de curiosidade que convergem para o envolvimento com o espetáculo. Uma palavra que não só audiodescreve, mas que convida, captura os espectadores e os absorve naquele instante ilusório de entrega, entretenimento e arte.

Eis, pois, a grande responsabilidade que é conferida à audiodescrição. A de acionar componentes estéticos e interpretativos apenas pelo campo do audível, sem a preponderância da visão, sentido, em termos sociais e culturais, quase tido como hegemônico ou dominante sobre os demais sentidos. E mais, com a incumbência de transformar as visualidades presentes em ausentes, audíveis ou, por que não dizer, invisíveis mesmo no sentido de ser, embora extremamente vivificáveis para quem as frui.

O diretor de teatro Peter Brook (2015) coloca, todavia, que "jamais podemos ver todo o invisível" (Brook, 2015, p. 103), constatação que incita a compreender ainda melhor o propósito artístico no tocante à audiodescrição, em se tratando de ambiências espetaculares ou culturais, já que, como enfatizado, ela não se prestará apenas e tão somente a audiodescrever a cena, mas tratará, sobretudo, de permitir que o espectador componha sua própria cena, na qual coabitam todas as espacialidades e visualidades que o espetáculo de sua mente, ou de sua imaginação criadora, lhe permitirá conceber.

O fato de, conforme indica Brook (2015), não ser possível capturar todo o invisível, ou seja, tudo o que, no que concerne à discussão aqui empreendida, se refere ao rol de espacialidades e visualidades que se presentificam na cena, leva a refletir que a audiodescrição nunca poderá, em termos bem pragmáticos, dedilhar para os espectadores todas as nuances que se apresentam visíveis.

Não haveria, assim, tempo para audiodescrições tão minuciosas nem tampouco coerência com o propósito firmado. Preservem-se as defesas de que temos a instância teatral inspirada pela noção de convívio e como zona de experimentação (Dubatti, 2011), ou também de, conforme sugere Desgranges (2017, p. 16), "[...] a noção de se colocar em risco, de se embrenhar em zonas desconhecidas, cruzar regiões perigosas, e que nos possibilita pensar a experiência poética como perdição na linguagem, como invenção de possibilidades de fazer soar o desconhecido, o não dito, como percurso de produção de conhecimentos e de subjetividades".

Os dois autores supracitados contribuem substancialmente para esse debate, ao trazerem considerações de maior amplitude sobre o teatro em sua essência que, por sua vez, conectam-se ao escopo aqui traçado, no tocante aos encaminhamentos que podem ser delineados para a perspectiva da audiodescrição na ambiência das artes da cena.

A ideia de tecnovívio considerada por Jorge Dubatti (2011) refere-se à uma situação que "[...] implica uma organização da experiência determinada pelo formato tecnológico" (Dubatti, 2011, p. 23), onde, segundo o autor, determinada tecnologia traria modificações no estar junto, no convívio, ou seja, no modo

como as informações seriam organizadas pelas estruturas tecnológicas, configurando, a partir daí, a presentificação de uma série de subjetividades inerentes a esse processo de intermediação.

No caso do teatro, em que as corporeidades dos atores e espectadores participam da mesma região de experiência, a audiodescrição se somaria à tal conjuntura, caracterizando assim uma situação tecnovivial na qual as informações sobre as espacialidades e visualidades da cena seriam trazidas aos espectadores por meio de um recurso de acessibilidade cultural que é, também, neste caso, um recurso de tecnologia assistiva.

Entretanto, como já advertido, não se trata unicamente de disponibilizar ao público usuário do recurso uma seleção de informações. É preciso pensar que, no caso da audiodescrição, apenas isto não é suficiente, pois precisam ser considerados também os componentes estéticos e poéticos que permeiam a obra, visto que a experiência de fruição dependerá essencialmente da constituição do sentido e, como tal, deve privilegiar o ato criador do espectador em relação à obra artística.

A experiência estética não pode, pois, ser concebida como algo que se dê sem a efetiva atuação do leitor, e sem que este se disponibilize para uma produção de sentidos a priori inexistentes. O ato do espectador, distante dos limites das teorias da comunicação e reconhecido na dimensão artística que o constitui, não se resume ao recolhimento de informações, ou à decodificação de enunciados, ou ao entendimento de mensagens, pois a experiência estética se realiza como constituição de sentidos. O que solicita invenção na linguagem, ou invenção de linguagem. (Desgranges, 2017, p. 18).

O caráter de invenção na linguagem destacado por Desgranges (2017) serve, pois, ao propósito das reflexões aqui empreendidas, no que tange à audiodescrição, justamente porque entende-se ser esta uma das vias possíveis que auxiliarão na concepção criativa deste recurso de acessibilidade, enquanto criação poética que dialoga com a estética da obra ou do espetáculo.

O ato inventivo da linguagem, no caso da audiodescrição, precisa se dar em sintonia com a narrativa que se delinea na cena, a partir das espacialidades e visualidades que são propostas, ou seja, da ambiência cênica que será criada, com vistas a promover a imersão dos espectadores. Quer se dizer com isso que, para que os espectadores embarquem na atmosfera de poeticidade que demarca a estética da obra, tem de ser pensada uma linguagem que consiga abarcar os aspectos descritivos e que, sobretudo, constituam uma narrativa.

Observe-se então em termos pragmáticos e representativos, onde se almeja chegar com tal proposição. Considere-se como exemplo o trecho fictício a seguir da audiodescrição de um espetáculo teatral: O homem, na penumbra da biblioteca, vai até uma cômoda onde há uma pequena luminária acesa. Abre uma das gavetas. Retira algo enrolado em tecido vermelho. Desembrulha. Um punhal é revelado. O brilho da lâmina reflete-se e corta a amplidão e o vazio do ambiente.

A apreciação deste pequeno trecho permite ilustrar como funciona na prática a audiodescrição. A cena proposta é a de uma biblioteca que ocupa todo o cenário do palco, com estantes de livros, um gabinete de estudo, duas poltronas e uma cômoda. Para fins desta análise, entenda-se que o cenário em si já tenha sido audiodescrito anteriormente e que o trecho escolhido se situe mais ao meio do espetáculo.

Nesse sentido, caracterize-se aqui o que foi audiodescrito. Em termos de espacialidades, a ambiência desse espaço ficcional é representada no cenário pela biblioteca. Já no que diz respeito às visualidades, têm-se os elementos e minúcias que compõem esta cena, no caso, os móveis, objetos e ações cênicas do personagem.

A primeira consideração a ser feita para esse exemplo refere-se ao aspecto da ilusão teatral que é criada pela audiodescrição. Constitui-se uma narrativa que conduz o espectador pela história, de modo a fazê-lo crer que ali não existe um palco, mas, sim, uma biblioteca. Essa noção de espacialidade não pode, nesse caso, ser perdida e, muito embora o espectador saiba que ali há, de fato, um palco, a questão da ilusão teatral é um aspecto que merece uma atenção especial, no sentido de não ser quebrada, e que incorreria no risco de comprometer o envolvimento do espectador com a ficcionalidade ou a ludicidade do instante de fruição.

Roofthoof; Remael; Dries (2018) discutem essa abordagem a partir da análise acerca do aspecto tradutório das imagens ou visualidades, considerando o que pode ser traduzido ou perdido, em termos de significados, quando se trabalha com a audiodescrição para teatro. Os autores expressam justamente a preocupação com a quebra da ilusão teatral, que se procura evitar na maioria das vezes, mas que, em outras situações, pode ser propositalmente pensada.

Enfatizam o caso de algumas diretrizes que recomendam o não uso de termos teatrais afim de evitar, assim, que se perturbe a ilusão teatral, sob pena de desconectar os espectadores da ambiência cênica em que estão mergulhados, considerando, contudo, as exceções que se fazem presentes no contexto do pós-drama, onde se torna comum a intencional ênfase de chamar a atenção para a teatralidade do cenário, no intuito de desconstruir efetivamente o conceito de ilusão teatral (Roofthoof; Remael; Dries, 2018).

Para a audiodescrição instaura-se, desse modo, um processo criterioso de escolhas lexicais e articulações de jogos de palavras que consigam, no caso de tentar preservar a ilusão teatral, encontrar a medida certa de encadeamento da narrativa. Isto porque há de se considerar também os trechos em que o recurso de acessibilidade poderá entrar em cena, visto que nas partes em que preponderam os diálogos dos personagens ou recursos marcantes da sonoplastia, não será adequado que se insira a audiodescrição, pelo fator óbvio de comprometimento sonoro (e de entendimento) que será gerado para o espectador.

Saliente-se que poderia ser adotado um entendimento diferente, caso a audiodescrição do trecho citado tivesse optado, por exemplo, pela forma: O palco está na penumbra. O ator entra em cena. Caminha

em direção à cômoda. Perceba-se aqui, então, como é explicitado, em termos, o que está contido na essência do primeiro trecho, contudo, dito de forma a parecer que se cria um distanciamento entre a narrativa que se desvela e o espectador, precisamente porque se mencionam termos relativamente técnicos como o palco, o ator, entra em cena, geradores, em si, de uma quebra da ilusão teatral.

Ao debruçar-se sobre o debate acerca das especificidades da tradução do texto de teatro e os elementos cênicos que devem atravessá-la, Ielpo (2018, p. 41), alega que "[...] o tradutor também atuará como operador dos processos de sentido que resultarão no espetáculo a ser apresentado", apontamento muito oportuno quando se pensa no próprio processo de criação da audiodescrição para teatro, já que este é, também, um processo de tradução a ser feito pelos audiodescritores, intersemiótico por assim dizer, mas que precisa necessariamente pensar os elementos da cena ou, para ser mais específico e fiel ao escopo desta discussão, às espacialidades e visualidades que nela estão contidas.

A tradução aparece mais uma vez como aspecto crucial na audiodescrição, demarcada, assim, pela captura das imagens por meio do olhar de quem as observa e as decupa, de forma a, não apenas traduzir em formato descritivo o que se dinamiza na cena, mas de, sobretudo, pensar uma composição que traduza e ofereça sentido à narrativa que se desvela.

Do contrário, o que se teria seria apenas uma sequência de relatos descritivos do palco, da cenografia, das ações dos personagens, postas em caráter informativo para o espectador, e não é exatamente isso o que se deseja, ao se tratar das linguagens artísticas, visto que, conforme já reiterado, trabalha-se com uma poética que é intrínseca à obra e, dessa maneira, não pode ser desconsiderada.

O processo de captura ou não das visualidades pelo olhar é um exercício denso que fará toda a diferença no âmbito da audiodescrição e exige um distanciamento do audiodescritor afim de analisar a melhor estratégia para esta ou aquela cena e a composição narrativa do entrecruzamento dos componentes cênicos.

Em analogia com tal perspectiva, as considerações de Didi-Huberman (2013), acerca da captura do visível ou do invisível pelo olhar e, portanto, das questões que se colocam frente ao debate sobre as imagens na arte, contribuem para que se pense, em paralelo, o também panorama da criação da audiodescrição para linguagens artísticas.

[...] ou o capturamos e estamos então no mundo do visível, do qual uma descrição é possível, ou não o capturamos e estamos na região do invisível, em que uma metafísica é possível [...]. No entanto há uma alternativa a essa incompleta semiologia. Ela se baseia na hipótese geral de que as imagens não devem sua eficácia apenas à transmissão de saberes - visíveis, legíveis ou invisíveis -, mas que sua eficácia, ao contrário, atua constantemente nos entrelaçamentos ou mesmo no imbróglgio de saberes transmitidos e deslocados, de não-saberes produzidos e transformados. Ela exige, pois, um olhar que não se aproximaria apenas para discernir e

reconhecer, para nomear a qualquer preço o que percebe - mas que primeiramente se afastaria um pouco e se absteria de clarificar tudo de imediato. Algo como uma atenção flutuante, uma longa suspensão do momento de concluir, em que a interpretação teria tempo de se estirar em várias dimensões, entre o visível apreendido e a prova vivida de um desprendimento. (Didi-Huberman, 2013, p. 23).

Forma-se dessa maneira, para a audiodescrição, um dilemático embate entre o visível e o invisível, principalmente no que se refere às ações e expressões dos personagens que, muitas vezes, não conseguem ser traduzidas com eficácia e em toda a sua potência comunicativa, precisando que se lance mão, em alguns casos, do próprio uso de inferências pelo audiodescritor, desde que estejam alicerçadas, obviamente, em algum tipo de pista visual que comprove ou justifique sua menção.

Afim de melhor ilustrar esse ponto, suponha-se que, no exemplo do trecho utilizado, na parte em que é mencionado: vai até uma cômoda onde há uma pequena luminária acesa. Caso se desejasse acrescentar na sequência algo em relação à expressão do homem, tentando manter, entretanto, certa sinteticidade na audiodescrição, poderiam ser utilizadas frases como: está apreensivo ou caminha tenso, todavia, o que se coloca - e que é primordial de ser enfatizado é o que, de fato, determina as características mencionadas de tensão ou apreensão.

A estratégia, neste caso, é a de oferecer as pistas visuais que indicam esses estados no personagem do homem. A partir desse entendimento, algumas das possibilidades para as frases pensadas seriam, por exemplo: está apreensivo, olha para os lados; caminha tenso, com passos curtos. Perceba-se que é oferecida a inferência do estado comportamental do personagem e, logo a seguir, a característica que fundamenta tal estado.

Em uma análise mais atenta desse processo de criação da audiodescrição, fica evidente uma convergência e uma similaridade com o ato criador de uma escrita, quase que literária, sobre a própria cena. É, em termos, como se fosse escrita uma linguagem ou obra artística para falar de uma também linguagem ou obra artística.

Na prática, é isso mesmo que acontece, pois o processo de composição de uma audiodescrição envolve a preparação de um roteiro prévio, que tem como referência o espetáculo ou performance a serem trabalhados. A equipe de audiodescritores analisa com cautela todo o encadeamento e dinâmica das espacialidades e visualidades que compõem a cena para, a partir daí, encontrar as melhores opções lexicais que contemplem o conjunto e a poética visual da obra.

Volta-se aqui, novamente, à parceria entre imagem e verbo. Alguns procedimentos que estão no cerne da arte da audiodescrição e da palavra que se articula, se expande, para contemplar o objeto podem ter sua compreensão ampliada a partir das contribuições da filosofia da linguagem.

Bakhtin (2019) estabelece algumas reflexões em relação ao conteúdo da palavra e do objeto – e, portanto, relacionado à imagem –, considerando a não coincidência do conteúdo da palavra sobre o objeto e da própria influência e determinação exotópica que a palavra exerce.

O próprio objeto não participa na formação da própria imagem. A imagem, em relação ao próprio objeto, ou é um golpe de fora ou um dom de fora, mas um dom injustificado, falso e lisonjeador. A imagem elogiadora se funde com a mentira do objeto sobre si mesmo: ele, ao mesmo tempo, esconde-se e exagera-se. O caráter de ausência, por princípio, da imagem. A imagem encobre o objeto e, portanto, ignora a possibilidade da sua mudança, dele se tornar um outro. Na imagem não se encontram e não se unem as vozes do objeto e daquele que fala sobre ele. O objeto quer saltar fora de si mesmo e vive na fé no milagre de sua transformação repentina. A imagem o coage a coincidir consigo mesmo e o afunda no desespero do acabado e pronto. A imagem utiliza até o final todos os privilégios da sua posição exotópica. (Bakhtin, 2019, p. 45).

A ideia de exotopia do olhar é fundamental para aprofundar esse debate e já foi, de certo modo, trazida de forma indireta anteriormente, justamente quando se menciona a ideia do olhar do outro, que deixa rastros e traz, portanto, a subjetividade e o repertório do próprio observador. As espacialidades e visualidades da cena no caso, terão, de certa forma, a digital do audiodescritor que emprestará, além do olhar, também sua voz para transmitir a palavra audiodescritiva aos espectadores.

Um quesito pertinente a considerar é o que coloca Bakhtin (2019), acerca da imagem que se funde com a mentira do objeto e a influência exotópica da palavra que determina e qualifica tanto o objeto como a imagem.

Parte do paradoxo que permeia esse raciocínio também já foi situado, quando da exemplificação que discute o uso das inferências, e o fato destas estarem condicionadas a demarcadores, ou seja, de pistas visuais que, por sua vez, funcionariam como meio de expansão para a concepção das imagens mentais ou poéticas dos espectadores.

Destaca-se, nesse sentido, a articulação poética que é utilizada nas composições dos jogos de palavras como aporte para que essa expansão da formação das imagens alcance o patamar desejado. Por exemplo, no trecho já referido, quando se diz: O brilho da lâmina reflete-se e corta a amplidão e o vazio do ambiente. Aqui está sendo oferecida uma dimensão, ainda que em caráter genérico, da espacialidade daquele ambiente, no caso, a biblioteca.

Agregam-se à essa perspectiva outros elementos da cenografia, como a iluminação, que também oferece uma ideia específica da composição visual da espacialidade daquela ambiência, ou seja, ao informar na penumbra da biblioteca, coloca-se para aquele espaço uma característica importante que fará sentido logo

mais adiante, quando for referida a luminária acesa na cômoda e o brilho da lâmina, que se reflete e corta a amplidão e o vazio do ambiente.

Ressalte-se assim, nesse viés, a força e a preponderância que a palavra, no caso da audiodescrição, terá no sentido de conduzir os espectadores pelo delineamento da narrativa, criando neles aspectos como expectativa, curiosidade, tensão, dentre outros que são cruciais para a consolidação da experiência estética.

Levando em consideração tais argumentos, tomem-se como referenciais as indicações de Holland (2009). O estudioso explica que a audiodescrição constitui justamente um processo de decisão artística, no qual são priorizadas algumas escolhas em detrimento de outras, o que, por si só, projeta-se como contributo para que seja recriada a experiência com a obra, ou seja, a audiodescrição precisa fazer parte da experiência artística para que o espectador possa estabelecer uma relação com o que está sendo audiodescrito.

É instigante perceber, desse modo, como o recurso de acessibilidade cultural da audiodescrição pode ressignificar as instâncias teatrais em campo expandido, ao propor justamente uma ampliação da percepção dos espectadores, a partir do engajamento e imersão na poética da obra, conduzindo-os por este percurso no qual a ilusão teatral seria a força motriz para o processo de fruição.

O entrelaçamento entre audiodescrição e teatro, dentro de uma perspectiva expandida, pode ainda ser entendido, conforme sugere Schwartz (2019), como um aspecto de provocação à própria experiência estética para os espectadores, à medida que solicita destes um maior envolvimento com a obra e conseqüentemente resulta na efetivação de leituras múltiplas, instaurando, assim...

[...] as possibilidades de uma audiodescrição que, em consonância com os princípios do teatro contemporâneo, funcione não como um condutor de informações, e sim como uma provocação a um envolvimento mais sensível e profundo do espectador com a obra. Uma audiodescrição que não se restrinja a ser um instrumento de intermediação e assumo o papel de agente dos processos de recepção. Uma audiodescrição que convide o espectador a se entregar a estímulos sensoriais diversos e que o engaje na experiência artística, atuando como disparadora de percepções e leituras múltiplas. (Schwartz, 2019, p. 19).

Se faz necessário pensar então que, considerando o panorama de um teatro em campo expandido, a audiodescrição não precisa se prestar apenas ao serviço de um recurso que media as informações para o público, mas que, sobremaneira, instiga os espectadores à entrega sensível pelas nuances do espetáculo, de forma que os estimule e os convide para conceber também um ato criador a partir de suas fruições.

O caráter de provocação, nesse sentido, vai além da experiência una no que tange à recepção, e acaba por se expandir ainda mais, enveredando pelas trilhas que levam à reflexão acerca do papel político que o recurso de acessibilidade cultural da audiodescrição institui no teatro e nas diversas ambiências culturais, a

partir da prerrogativa que considera o direito de consumo e de direito à experiência estética do público com deficiência visual.

O ato de acolher a perspectiva da acessibilidade a partir do recurso da audiodescrição converge, assim, para uma configuração do teatro em campo expandido. Pode também ser entendida, a partir dos pressupostos rancièrianos, como uma tentativa de repolitizar a arte por meio de estratégias e práticas muito diversas, que não traduzem somente a variedade dos meios escolhidos para atingir o mesmo fim, mas, sobretudo, refletem "[...] uma incerteza mais fundamental sobre o fim em vista e sobre a própria configuração do terreno, sobre o que é a política e sobre o que a arte faz (Rancière, 2012b, p. 52).

Nesse sentido, entram em cena também os processos que ressignificam as formas de fazer, pensar e fruir o teatro no cruzamento de culturas, tendo como referência a própria noção de interculturalidade enfatizada por Pavis (2008, p. 2), na qual é preciso, sobretudo, "compreender a sua inserção nos contextos e culturas, bem como analisar a produção cultural que resulta desses deslocamentos imprevistos".

Concebe-se, desse modo, um engendramento que atravessa o campo teatral a partir da consideração da diversidade, dos diferentes modos de sentir e fruir espetáculos e performances, não mais pautados nos parâmetros hegemônicos da visualidade, que se expandem para mais além, e trazem a representatividade, a ampliação de público e a expansão da cena para o cerne do debate, em proposições estéticas que ultrapassam o escopo da normatividade.

Tal lugar, por conseguinte, pressupõe a expansão da perspectiva etimológica e antropológica do teatro (do lugar de onde se vê), na medida em que possamos assumir uma abordagem do olhar, a partir, sobretudo, do eixo do audível, encontrando na audiodescrição uma possibilidade de exercício de fruição das visualidades sem pressupor, necessariamente, o agenciamento da percepção visual. Nesse caso, podemos compreender o olhar como um exercício perceptivo que não se restringe à visão. (Alves; Cerejeira, 2021, p. 10).

O exercício do olhar é amplo, múltiplo e reaparece novamente no movimento cíclico que transita entre a imagem, o verbo (ou a palavra) e a imaginação criadora. É esse desencadeamento não linear que possibilita a expansão da experiência de fruição estética por meio da audiodescrição nas ambiências culturais e, considerando interesse deste recorte investigativo, mais especificamente no teatro.

Descortina-se, assim, um panorama intrigante e inusitado em que o visível é colocado sob a égide do audível. A cena se expande, transpõe a esfera da visualidade e se redimensiona no campo da sonoridade, com vista a atender as especificidades de um recurso de acessibilidade cultural que, por sua vez, expandirá também a percepção, a compreensão e o entendimento dos espectadores.

E o que resulta de todo esse movimento acaba por repercutir na própria reconfiguração do teatro na contemporaneidade, face às questões que ganham cada vez mais evidência, relativas às práticas e processos acessíveis, que se inserem no escopo da pedagogia do teatro, dos novos rumos que emergem em direção ao panorama que responde à provocação de incorporar recursos de acessibilidade como a audiodescrição, no intento de contemplar a diversidade e, assim, promover a criação de uma cena expandida.

Expandir a cena pela audiodescrição

O olhar talvez seja e tenha sido, nos meandros desse debate, o viés mais latente que, como tal, promoveu pulsações que maximizaram as demais vertentes que se espalharam ao longo desse estudo. Imagem, verbo, palavra, imaginação poética, acessibilidade cultural, foram e são algumas das variantes afetadas pela repercussão do olhar que repensa, redefine e ressignifica as instâncias do campo teatral.

Vertentes que se expandem considerando o conjunto das espacialidades e visualidades da cena e que contribuem, dessa forma, para a experiência estética dos espectadores. A cena teatral que se expande por meio da audiodescrição é deflagradora, no que tange à recepção, de atribuições de sentidos e significados. Pulsa nos espectadores de forma a promover neles uma confluência de imagens poéticas que podem envolvê-los e suscitar o desdobramento perceptivo de diversas nuances, além do estabelecimento de vínculos com os espetáculos ou performances, de forma que se criem relações sensíveis com as criações artísticas apresentadas.

É uma cena que se expande nessa direção, a da que ressignifica o ato perceptivo – e, portanto, também criador dos espectadores -, e que vai reverberar também nos processos estéticos de concepção e circulação de produções no campo das artes da cena, à medida que busca engendramentos inerentes à efetivação das políticas de acessibilidade cultural e, por conseguinte, da audiodescrição.

Entende-se ser esta uma prerrogativa basilar para instaurar novos cenários na esfera cultural, a partir do entendimento de que o público com deficiência visual é mais um dos públicos a ser alcançado e contemplado e, por isso, a ideia de que idealizadores, realizadores e artistas assumam a audiodescrição como uma perspectiva factível, absorvendo-a e implementando-a em suas ações, espetáculos e performances.

Expandir a cena pela audiodescrição é um ato político, pois reconfigura o lugar da diversidade nos espaços culturais. Expande-se o direito ao acesso, à informação, à experiência estética. Amplia-se a perspectiva de público, de consumo cultural, de possibilidades criativas, de interações com o outro e da própria interculturalidade.

Em se tratando do ato criativo do espectador, que se dá por meio da fruição advinda do recurso da audiodescrição, emerge um campo de estudos extremamente fértil para pensar a potência da palavra e da relação entre imagem, enunciado verbal e imaginação poética, no sentido de refletir como cada um se interconecta e influencia o outro, transformando a própria experiência de fruição estética do espectador em ato performativo.

A expansão das espacialidades e visualidades da cena pelo recurso de acessibilidade cultural da audiodescrição reafirma, assim, as discussões inerentes ao teatro em campo expandido, a partir do viés que estimula a recriação de parâmetros estéticos, processos criativos e práticas artísticas, que podem se espriar por uma seara muito mais ampla e potente, que pensa a pluralidade nos contextos culturais e reinventa a própria estética de performatividade no teatro.

Expandir aparece assim como um verbo seminal para o campo das artes da cena, e é como verbo que se associa à audiodescrição para descortinar as imagens, para propor a ampliação da cena, de suas espacialidades e visualidades, dos seus sentidos e significados. A audiodescrição se expande junto com a cena teatral, incorpora-se a ela e passa a fazer parte da criação artística, deflagrando um processo também expansível ao espectador, em seu ato performativo e gerador de imagens poéticas que projetam a acessibilidade como uma também, e possível, criação poética.

Referências

ALVES, Jefferson Fernandes. CEREJEIRA, Thiago de Lima Torreão. **Visualidade e audiodescrição: a cena teatral sob o ponto de vista da deficiência visual**. *Revista Aspás*. São Paulo, V. 10, N. 2, p. 8-23, 2021. Seção especial - Visualidades das Cenas. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/184816>>. Acesso em 06 jan. 2022.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. (Coleção Tópicos).

BAKHTIN, Mikhail. **O homem ao espelho. Apontamentos dos anos 1940**. São Carlos: Pedro & João, 2019.

BAVCAR, Evgen. **O ponto zero da fotografia**. Rio de Janeiro: Very Special Arts do Brasil, 2000.

BAVCAR, Evgen. **Uma câmera escura atrás de outra câmera escura - Entrevista concedida a Elida Tessler e Muriel Caron**. In: SOUSA, Edson Luiz André de; TESSLER, Elida; SLAVUTZKY, Abrão (Org.). **A invenção da vida: arte e psicanálise**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001. p. 31-38.

- BROOK, Peter. **O espaço vazio: um livro sobre o teatro: moribundo, sagrado, rústico, imediato**. 1. ed. Rio de Janeiro : Apicuri, 2015.
- DESGRANGES, Flávio. **A inversão da olhadela: alterações no ato do espectador teatral**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 2017a. (Coleção Teatro, nº 83).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010. (Coleção Trans).
- DUBATTI, Jorge. **Teatro, convívio e tecnovívio**. In: CARREIRA, André Luiz Antunes Netto; BLÃO, Armindo Jorge De Carvalho; NETO, Walter Lima Torres (orgs.). **Da cena contemporânea**. Porto Alegre: VI Reunião Científica da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, p. 12-39, 2011.
- HOLLAND, Andrew. **Audio Description in the Theatre and the Visual Arts: Images into Words**. In: ANDERMANN, Gunilla; DÍAZ-CINTAS, Jorge. **Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen**. Palgrave Macmillan, 2009. p. 170-185.
- IELPO, Rodrigo. **A tradução do texto teatral: performances de uma poética**. *Revista da Anpoll*, v. 1, n. 44, p. 41-50, Florianópolis, Jan./Abr. 2018.
- NOVARINA, Valère. **O teatro dos ouvidos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011. (Coleção dramaturgias).
- PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012b.
- ROOFTHOFT, Hanne; REMAEL, Aline; DRIES, Luc Van den. **Audio description for (postdramatic) theatre. Preparing the stage**. *The Journal of Specialised Translation*, p. 232-248, Jul 2018.
- SCHWARTZ, Letícia. **Através do prisma: a audiodescrição como provocação à percepção do espectador com deficiência visual**. 2019. Dissertação (Mestrado em artes cênicas) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. 267 f.