

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

Letícia Schwartz

ATRAVÉS DO PRISMA:

a audiodescrição como provocação à percepção
do espectador com deficiência visual

Porto Alegre

2019

Letícia Schwartz

ATRAVÉS DO PRISMA:

a audiodescrição como provocação à percepção
do espectador com deficiência visual

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, do Instituto de Artes, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Clóvis Dias Massa.

Linha 2 – Linguagem, recepção e conhecimento em Artes Cênicas

Porto Alegre

2019

CIP - Catalogação na Publicação

Schwartz, Letícia

ATRAVÉS DO PRISMA: a audiodescrição como provocação
à percepção do espectador com deficiência visual /
Letícia Schwartz. -- 2019.

266 f.

Orientador: Clóvis Dias Massa.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,
2019.

1. Acessibilidade. 2. Audiodescrição. 3. Espectador
com deficiência visual. 4. Teatro contemporâneo. I.
Massa, Clóvis Dias, orient. II. Título.

Letícia Schwartz

ATRAVÉS DO PRISMA:

a audiodescrição como provocação à percepção
do espectador com deficiência visual

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, do Instituto de Artes, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Artes Cênicas.

Aprovada em: ____ de _____ de 2019.

Prof. Dr. Clóvis Dias Massa (Orientador – PPGAC/UFRGS)

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Lívia Maria Villela de Mello Motta (UFJF)

Prof. Dr. Jefferson Fernandes Alves (UFRN)

Prof.^a Dr.^a Camila Bauer Brönstrup (PPGAC/UFRGS)

Fazer mestrado sobre audiodescrição para teatro é um sonho. Não te assusta, não venho fazer discursos melosos. Falo desses sonhos que tens quando dormes pesada e profundamente. desses sonhos que te deixam com a sensação de que há algo a ser confiado de ti para ti. Sonhei assim em novembro de 2017, quando mal começava a brincar de estudar:

Me despeço do Gabriel no alto da Miguel Tostes. Ainda precisaria buscar as crianças no Bom Conselho e na Pirlimpimpim, mas está ficando tarde e a ansiedade vem com força: tenho sempre tanta coisa para fazer... Gabriel me diz para ir tranquila, que dá conta de pegar as crianças, que me encontra lá embaixo. E eu vou.

Conheço bem o caminho. São oito anos levando e buscando a Aurora, escalando a ladeira às pressas, descendo bem mais tranquila, que pra baixo todo santo ajuda. Mas desta vez é diferente. Está escuro, dum breu tão breu que só em sonho pode existir. Tenho que ir. E quero ir. Acho que me garanto, conheço bem o caminho, já disse. Mas não assim. Não deste jeito. Não às escuras. Conheço bem o caminho, mas desta vez dá medo. Acho que consigo. Não sei. É pagar pra ver. Ou pra não ver, nessa escuridão cerrada. Passo por alguém que me diz alguma coisa que já não lembro e até acho que devia lembrar. Quem sabe em sonho me vem, hora dessas. Vá saber.

Sigo, que a essas alturas já estou no meio do caminho, mesmo. Os pés reconhecem cada pedacinho da calçada e de vez em quando toco as grades dos prédios com a mão, que é para conferir que esteja onde acho que estou. Balizas, não é assim? O escuro assusta e conforta, vá entender. Não enxergo um passo à frente. O jeito é ir sem pressa, tateando com pés e mãos, farejando o ar, perseguindo o vazio, confiando nos instintos. Conheço bem o caminho, eu dizia. Mentira, que el camino se hace al andar.

Chego em casa, mas pelo outro lado. Sei lá quando foi que desviei da rota. Mas chego e estou inteira e estou molhada do temporal que peguei. Na porta do prédio encontro Gabriel e as crianças. Sim, chegamos juntos e estamos encharcados, os quatro, cada um da sua tempestade particular. Então digo “vamos subir e tomar um banho quente”. E a gente vai.

Para Gabriel, Aurora e Tobias. Obrigada, meus amores mais amados, pelos banhos quentes depois de cada tempestade.

Mente quem diz que a escrita de uma monografia é um trabalho solitário. Não importa se foram meus os dedos sobre o teclado do computador. Vocês todos estão aqui, nas linhas e entrelinhas desta dissertação. E eu agradeço.

Ao Prof. Dr. Clóvis Dias Massa, meu orientador querido, por saber fazer-se presente, mesmo quando a distância não colaborava em nada. E por me apresentar Yann Tiersen. Não é todo dia que se ganha de presente uma trilha sonora. EUSA embalou a pesquisa, o mergulho, a escrita. Obrigada.

À Marta Isaacsson, pela semente.

À Camila Bauer, por me abrir as portas de sua Casa de Bonecas. À Livia Motta, minha eterna profe: quando eu crescer, quero ser assim, feito você. A Jefferson Alves, pelo encontro de ideias e ideais.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aos irmãos de orientação, Leandro, Paula, Michele e Rodrigo, por estarem sempre disponíveis para ajudar.

Aos colegas de mestrado, porque passamos por isso juntos. E “juntos” é palavra que me faz feliz.

À Márcia Metz, pela amizade.

À equipe do espetáculo *Inimigos na Casa de Bonecas*, pela acolhida.

A Márcia Caspary e Raquel Carissimi, por virem de longe para estarem por perto.

A Adilso, Lika, Júnior, Felipe, Fran, Grazi, Lê, Maicon, Rafa, Rose, Vivi e Volnei. Obrigada pela paciência e pela generosidade. Obrigada por se atreverem a ir ao teatro sem saber se conseguiriam voltar para casa. Vocês não têm ideia do que isso significou para mim.

A Marilena Assis e Luis D. Medeiros, parceiros de aventuras e desventuras. A consultoria de vocês é inestimável, e ainda assim não passa de um pedacinho do que tenho a agradecer. Obrigada pela amizade, pelo afago, pelo afeto. Nove fora, é isso que realmente conta, não é?

Aos alunos da disciplina Laboratório Experimental de Teatro VIII – Audiodescrição para Teatro. Gabriela, Ulisses, Miguel, Lourdes e Rodrigo, obrigada por se aventurarem.

A Eduardo Cardoso, *Deus ex machina*, e ao VII ENAC, por tornarem possível a vinda dos professores Livia Motta e Jefferson Alves.

À Bet Sá, pelo tanto que ainda temos a debater.

À mãe e ao pai. Obrigada por entenderem quem eu sou e por me acompanharem, desde sempre e para sempre, na descoberta de quem eu quero ser. Amo vocês.

Ao meu *dream team*, com um carinho ainda maior do que aquele que tiveram por mim durante as últimas semanas de escrita: Alice Blau, pela revisão cuidadosa; Jorge Rein, pela leitura crítica; e Gabriel Schmitt, pela edição dos áudios.

À CAPES, pelo privilégio de poder me dedicar aos estudos

Aos que vieram antes de mim. Aos que desbravaram os caminhos da audiodescrição no Brasil e me contaminaram com o “bichinho da AD”. Aos que fizeram da UFRGS uma universidade de destaque, pública e gratuita. Aos que lutaram por uma faculdade de Artes Cênicas nessa mesma UFRGS e aos que sonharam o Programa de Pós-Graduação. Aos que brigaram com unhas e dentes por tudo isso. E aos que continuam brigando.

[...] quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinação de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.

Italo Calvino

RESUMO

O presente projeto investiga o potencial da audiodescrição enquanto provocação à percepção da pessoa com deficiência visual, favorecendo o mergulho do espectador para além de uma leitura concreta e objetiva da cena. Para tanto, busca estabelecer uma aproximação entre a audiodescrição e a proposta artística do espetáculo, tendo por referência a perspectiva de Holland (2009), em contraste com o eventual pragmatismo de Snyder (2017). O estudo se desenvolve em dois eixos distintos e complementares: a produção de audiodescrição para teatro e a recepção por parte do espectador cego ou com baixa visão. Os conceitos teóricos, em especial aqueles definidos por Alves e Leão (2017) e Neves (2011), estão entrelaçados com uma experiência prática: a audiodescrição do espetáculo *Inimigos na Casa de Bonecas*, dirigido por Camila Bauer, que estreou em maio de 2018 na Sala de Eventos do Instituto Ling, em Porto Alegre. Nos dias que se seguiram à apresentação do espetáculo, foram realizadas entrevistas por WhatsApp junto a doze espectadores com deficiência visual, com o objetivo de melhor compreender os processos de recepção. As falas dos participantes – que podem ser acessadas em áudio através de links disponibilizados a cada citação – costumam-se ao texto, estabelecendo um diálogo constante entre a produção e a recepção. A análise dos dados tem caráter subjetivo e obedece a uma seleção de treze verbetes do *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo* (2013), elaborado por Sarrazac e um grupo de colaboradores. O evento teatral é abordado como uma pluralidade de estímulos, responsáveis por despertar conceitos, associações, sensações e memórias, conforme proposto por Fischer-Lichte (2008). A identificação de uma variedade de estímulos não-visuais sugere a hipótese de que uma audiodescrição que respeite e potencialize a percepção dos elementos sensoriais presentes no espetáculo ofereça ao espectador com deficiência visual uma experiência equivalente àquela vivida pelo espectador vidente. A reação dos espectadores sugere que o aprofundamento na linguagem do espetáculo conduz à percepção dos elementos que caracterizam a dramaturgia contemporânea. A costura cuidadosa da audiodescrição com os estímulos não-visuais da encenação parece assumir lugar de destaque nos processos de percepção. A pesquisa defende a concepção de audiodescrição para teatro, à semelhança do próprio acontecimento teatral, como um processo vivo que se concretiza no encontro entre o audiodescritor, o espetáculo e o espectador, faces de um prisma através do qual a encenação se abre em um espectro de percepções e múltiplas leituras.

Palavras-chave: Acessibilidade. Audiodescrição. Espectador com deficiência visual. Teatro contemporâneo.

SCHWARTZ, Letícia. **Através do Prisma: a audiodescrição como provocação à percepção do espectador com deficiência visual**. Porto Alegre, 2019. 266 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2019.

ABSTRACT

The present project investigates the potential of Audio Description as a provocation to the perception of the visually impaired, promoting an immersion of the spectator beyond a concrete and objective reading of the scene. To this effect, it attempts to establish an approximation between the Audio Description and the artistic intent of the theatrical play, with reference to Holland's (2009) perspective, in contrast with Snyder's (2017) occasional pragmatism. The study unfolds in two separate and complimentary axis: the production of Audio Description for theatre and the reception by the blind or low vision spectators. The theoretical concepts, especially those defined by Alves and Leão (2017) and Neves (2011), are intertwined with a practical experiment: the Audio Description of the theatre play *Inimigos na Casa de Bonecas*, directed by Camila Bauer, which premiered in may 2018 at the Event Hall of the Ling Institute, in Porto Alegre. During the days following the presentation, twelve visually impaired spectators were interviewed through WhatsApp, with the goal of better understanding the reception process. The speech of the participants – which can be accessed on hyperlinks available on every quotation – seamlessly weave into the text, establishing a constant dialog between production and reception. The data analysis has a subjective character, following a selection of thirteen entries of *Lexique du drame moderne et contemporain* (2013) formulated by Sarrazac and a group of collaborators. The theatrical event is approached as a number of stimuli responsible for generating concepts, associations, sensations and memories, as proposed by Fischer-Lichte (2008). The identification of a variety of non-visual stimuli raises the hypothesis that an Audio Description that respects and potencializes the perception of sensory elements present in the play offers the visually impaired spectator an experience on par with that of the viewing spectator. The spectators reactions suggests that, by going deeper in the play's language, the perception of the elements that characterize contemporary dramaturgy is enriched. The careful weaving of the Audio Description and the non visual stimuli of the play acting seems to take a prominent position in the perceptory processes. The research takes a stance that Audio Description for theatre, in resemblance of the theatrical happening itself, is a living process embodied by the encounter of the audio descriptor, the play and the spectator, surfaces of a prism through which the staging opens up in a spectre of perceptions and multiple readings.

Keywords: Accessibility. Audio Description. Spectator with visual impairment. Contemporary theater.

SCHWARTZ, Letícia. **Através do Prisma: a audiodescrição como provocação à percepção do espectador com deficiência visual**. Porto Alegre, 2019. 266 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2019.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Diferentes estímulos que fazem do teatro uma experiência multissensorial.....	54
Figura 2 – O audiodescritor como espectador privilegiado.....	82
Figura 3 – Fachada do Instituto Ling.....	107
Figura 4 – Escadaria interna do Instituto Ling.....	108
Figura 5 – Cartaz do espetáculo.....	115
Figura 6 – Facebook.....	116
Figura 7 – Foto de divulgação.....	117
Figura 8 – A audiodescrição através do prisma.....	180
Figura 9 – Questões de pesquisa.....	182

SUMÁRIO

1 PONTO DE PARTIDA.....	13
1.1 PERCURSO	15
1.2 PESQUISA.....	17
1.3 PROCEDIMENTOS.....	24
1.4 PESSOAS	27
1.5 PERGUNTAS	32
1.6 PERSPECTIVAS.....	35
2 AS TRÊS FACES DO PRISMA	39
2.1 A AUDIODESCRIÇÃO	40
2.1.1 A Audiodescrição para Teatro	50
2.1.2 O Audiodescritor de Teatro	58
2.2 O ESPETÁCULO	61
2.3 O ESPECTADOR.....	65
2.3.1 O Espectador com Deficiência Visual como Parte do Público.....	67
3 A AUDIODESCRIÇÃO ATRAVÉS DO PRISMA	75
3.1 FEIXE DE LUZ	76
3.1.1 Familiarização com o Projeto.....	76
3.1.2 Desenvolvimento do Roteiro.....	81
3.1.3 Consultoria	88
3.1.4 Ensaio da Narração.....	100
3.1.5 Aprovação do Roteiro.....	101
3.1.6 Produção da Sessão com Audiodescrição	1033
3.1.6.1 Estrutura Técnica	103
3.1.6.2 Orientação à Equipe do Espaço Cultural.....	105
3.1.6.3 Divulgação.....	110
3.2 ATRAVÉS DO PRISMA.....	118
3.2.1 Acolhimento ao Espectador	119
3.2.2 Notas Introdutórias	122
3.2.3 Narração.....	129
3.3 ESPECTRO DE CORES.....	134
3.3.1 Doze Espectadores, Múltiplas Possibilidades.....	135

3.3.1.1	Preâmbulo	136
3.3.1.2	Sensorialidade.....	142
3.3.1.3	Produção de Significado.....	145
3.3.1.4	Reflexão	149
3.3.1.5	Emoção	151
3.3.2	Conversando com Sarrazac	154
3.3.3	Conversando com Fischer-Lichte.....	169
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	179
	REFERÊNCIAS.....	191
	APÊNDICE A – Para Além do Theatron: a recepção da performance pelo espectador com deficiência visual	197
	APÊNDICE B – Jeitos de Ver e (Não)Ver	208
	APÊNDICE C – Um Exercício de Escuta em Três Episódios	218
	APÊNDICE D - Roteiro de Audiodescrição do Espetáculo Inimigos na Casa de Bonecas	231
	ANEXO A – Modelo do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido	264

1 PONTO DE PARTIDA

No qual apresento as engrenagens desta pesquisa.

- Eu? Eu não leio livros! – diz Irnerio.
 - O que você lê, então?
 - Nada. Acostumei-me tão bem a não ler que não leio sequer o que me aparece diante dos olhos por acaso. Não é fácil: ensinam-nos a ler desde criança, e pela vida afora a gente permanece escravo de toda escrita que nos jogam diante dos olhos. Talvez eu também tenha feito certo esforço nos primeiros tempos para aprender a não ler, mas agora isso é natural para mim. O segredo é não evitar olhar as palavras escritas. Pelo contrário: é preciso observá-las intensamente, até que desapareçam. Os olhos de Irnerio têm pupilas grandes, claras e irrequietas; são olhos dos quais nada parece escapar, como os de um nativo da floresta, feitos para a caça e a coleta.
 - Mas pode me dizer então o que você vem fazer na universidade?
 - E por que não deveria vir? Aqui há pessoas que vêm e vão, com quem nos encontramos, conversamos. Eu venho por isso. Os outros, não sei. Você tenta imaginar como o mundo, esse mundo repleto de escritas que nos circundam por todos os lados, pode parecer a alguém que aprendeu a não ler. Ao mesmo tempo, você pergunta a si mesmo o que pode existir entre a Leitora e o Não-Leitor, e de súbito lhe parece que a diferença que existe entre eles é justamente o que os une [...]
- (CALVINO, 1999, p. 55)

Este trecho de *Se um Viajante numa Noite de Inverno*, romance de Italo Calvino, me acompanha desde o início do mestrado. Talvez fosse mais adequado dizer que me persegue. Retornava a cada disciplina, intenso, trazendo sempre uma nova perspectiva, uma nova possibilidade de leitura. É o que acontece agora: sento para escrever e o mesmo trecho do mesmo livro não me dá sossego, não me deixa pensar. Então me rendo e releio. Melhor, redescubro. E me surpreendo ao encontrar nas palavras de Calvino o universo de conexões que teci ao longo dos últimos dois anos.

Irnerio – e me pergunto que tipo de acadêmica sou eu, que cito personagens ao invés de autores – recusa a palavra escrita. Mais que isso, recusa a soberania da palavra. Porque não apenas nos ensinaram a ler, mas também como ler. Porque vê na palavra escrita um instrumento de colonização. Ao observar intensamente o texto escrito, Irnerio desmantela o sentido do discurso e reduz as palavras a imagens, feito o cachimbo de Magritte.

Pois bem: nem tanto ao céu, nem tanto à terra. Nem todo texto imprime uma leitura única, como, aliás, prova o próprio Calvino com esse simples fragmento de um romance. O texto escrito pode, sim, ser aberto a interpretações diversas, enquanto as imagens, por sua vez, não têm um sentido puro, dissociado de um olhar específico. E me vem de enxurrada um tanto do que tenho lido, pensado e discutido:

a relação entre o ver e o dizer, a fricção entre imagem e palavra, a dificuldade de se explorar a palavra não como ilustração, mas como aliada da imagem.

Chego à descrição dos olhos de Irnerio, “olhos dos quais nada parece escapar, como os de um nativo da floresta, feitos para a caça e a coleta”. Me dou conta de que há todo um catálogo de imagens dentro de nós, sempre em processo, sempre em (des)construção. Me atrevo a brincar de Calvino e pergunto: que imagem fazes tu, Leitor, de um nativo da floresta? Um selvagem, um homem-bicho? Um indígena americano? Um índio tupiniquim? O que trazes contigo é uma fantasia da infância ou um corpo moldado por seu contexto, por seus saberes e fazeres? Uma frase ou mesmo uma palavra dispara um repertório de imagens particulares, íntima e profundamente atreladas às associações pessoais de cada leitor ou ouvinte. É curioso que o texto de Calvino me leve a perceber isso justamente pelo olhar do personagem. Desvendar o olhar de quem não vê é o foco desta pesquisa, que ganha em sutileza e reciprocidade quando começo a refletir sobre uma aproximação ao outro bem mais delicada e humilde.

Sim, aproximação talvez seja a palavra-chave, o único caminho possível. Diz Calvino: “Você tenta imaginar como o mundo, esse mundo repleto de escritas que nos circundam por todos os lados, pode parecer a alguém que aprendeu a não ler”. Pois se Irnerio escolhe desaprender a ler, escolho desaprender a ver. Descobrir a imagem que entra pelos ouvidos, pelo nariz, pela pele, pelos poros. A imagem que se constrói pelo lado de dentro. Permuta: desvendar o não-ver para de fato oferecer uma imagem.

Irnerio estabelece o encontro como a principal razão para ir à universidade. Pois faço minhas as palavras dele. Descubro na universidade um tipo de encontro que vem perdendo espaço nesses tempos virtuais. Um entrelaçamento de referências, contextos, ideias, mundos em uma única sala de aula. O fato é que estar com vocês, autores e atores, professores e colegas, interlocutores e amigos e outros e mais, é uma experiência e tanto.

O maior impacto sobre mim, porém, se deu por outros caminhos: pelo desafio constante, por uma perpétua sensação de instabilidade, pelo exercício da resiliência. Desconstruí conceitos e práticas, desmoronei, me apavorei. Vivi o frio na barriga, a tremedeira, o estômago embrulhado. Deixei de lado o desejo de perfeccionismo e acolhi cada fracasso. O mestrado mexeu em quem sou, ou em quem estou sendo. Uma construção pessoal. O espantar do cheiro de mofo que às vezes

nos vai nas entranhas, um desenferrujar das engrenagens do cérebro. Acho que é isso o que levo comigo, acho que é isso o que efetivamente impulsiona a pesquisa. Sou eu que construo o conhecimento ou é ele que me constrói? Vejo a academia – em especial nos ambientes seguros e acolhedores como este, do PPGAC - como espaço vivo e pulsante, que me permite o susto de puxar meu próprio tapete, me desestabilizar, me perder e me redescobrir em uma vertiginosa espiral.

*

Ponto de partida: traço o percurso, penso o processo, percorro esta trajetória onde convivem a fundamentação teórica, a exploração prática e uma pesquisa de recepção. Talvez contaminada pela contemporaneidade do que abordo, embaralho as cartas e as disponho sobre a mesa, abdicando da formalidade estrutural devida a uma dissertação tradicional. Desfaço a ordem e revogo qualquer hierarquia. Mas conservo o baralho completo e apresento, a seguir, a metodologia desta pesquisa.

1.1 PERCURSO

Onde digo de onde venho, onde estou e para onde acho que vou.

Onde é que o caminho começa? Quando nasce a ideia, quando se firma o compromisso, quando se põe a primeira palavra no papel? Calvino, sempre Calvino, sussurra ao meu ouvido:

(Começar. Foi você quem o disse, Leitora. Mas como determinar o momento exato em que começa uma história? Tudo começou desde sempre, a primeira linha da primeira página de todo romance remete a alguma coisa que já sucedeu fora do livro. Ou então a verdadeira história é aquela que começa dez ou cem páginas adiante, e tudo que a precede não é mais que um prólogo. As vidas dos indivíduos da espécie humana formam um enredo contínuo, no qual toda tentativa de isolar um pedaço do vivido que tenha sentido desligado do resto – por exemplo, um encontro de duas pessoas que se tornará decisivo para ambas – deve levar em conta que cada um dos dois carrega consigo uma trama de fatos lugares outras pessoas e que desse encontro derivarão por sua vez outras histórias que se desligarão da história comum a eles.) (CALVINO, 1999, p. 157)

Então decido ou invento que tudo começou há dez anos, quando Moisés Bauer, então presidente da ACERGS¹, me disse: “Já ouviste falar em audiodescrição?”

¹ Associação de Cegos do Rio Grande do Sul.

Acho que ias gostar.” Feito o homônimo bíblico, Moisés foi um divisor de águas. No mesmo dia procurei no YouTube uma entrevista que Graciela Pozzobon, audiodescritora carioca, concedeu ao Programa do Jô.² Feito amor à primeira vista, tudo fez sentido: o prazer que sentia em criança ao desvendar a escuridão, o aborrecimento que causava à família quando narrava em detalhes cada filme da matinê, o quanto me divertia ler para os outros, os tantos exercícios de interpretação em que assumi personagens cegas, as experiências cênicas em que conduzia espectadores vendados, o gosto pela palavra escrita, a tagarelice sem fim que me é característica...

De doida que era, resolvi tentar. Com Cezar Dias, amigo-escritor, desenvolvi o roteiro de audiodescrição de três curta-metragens. Gabriel Schmitt, marido-técnico de áudio, gravou e editou a narração. Dias depois estávamos na ACERGS, exibindo nossa proeza a uma pequena plateia de associados. Queríamos ouvi-los, porque nos parecia – e era – a única maneira de entender se o que estávamos fazendo tinha razão de ser. Era o ano de 2009 e praticamente nenhum dos presentes conhecia a audiodescrição. Nesta ocasião encontrei Marilena Assis. Me chamou a atenção a potência de seus questionamentos e a generosidade de suas sugestões. Ela me convidou a apresentar os curtas para seus alunos, eu a convidei para dar *feedback* para as produções seguintes ainda em tempo de efetuar qualquer correção. Da intensidade daquele primeiro encontro guardo a convicção de que ali teve início um processo de formação coletiva: nós, audiodescritores e espectadores, precisávamos aprender juntos. Ao longo dessa caminhada compartilhada me fiz audiodescritora, Marilena se fez consultora e aquela pequena plateia da ACERGS se fez público.

Fast-forward e lá se vão dez anos de audiodescrição de cinema, teatro, dança e circo, formaturas e casamentos, debates políticos e filmes pornográficos. Quanto mais me embrenho nesse mundo da audiodescrição, mais me encanto. Mais encontros. Mais me encontro.

Mas se cada trabalho é embrião de novos questionamentos e reflexões, nada substitui o aprendizado formal. Quando descobri a audiodescrição, porém, eram poucos e esporádicos os cursos na área e, como se poderia prever, aconteciam preferencialmente em São Paulo e no Rio de Janeiro. A oportunidade de começar a

² Disponível em < <https://globoplay.globo.com/v/2812698/>>. Acesso em 02 out 2018.

estudar formalmente o assunto veio em 2010, com o curso *Audiodescrição: inclusão cultural das pessoas com deficiência visual*, promovido pelo Instituto Vivo e ministrado pela Prof.^a Dr.^a Lívia Motta. Lívia foi também responsável pela coordenação do *Curso de Especialização em Audiodescrição* da UFJF³, que concluí em 2015. Por obra e graça dessa formadora iluminada – não, não é à toa que lhe conferi o título de “minha eterna profe” – entendi que estudar me faz feliz. Foi assim que, 20 anos depois de formada, eu, “cria do DAD⁴”, voltei para casa. Tínhamos mudado, a casa e eu. Ainda assim, continuávamos as mesmas.

A pesquisa, como a vida e a arte, é feita de encontros. Por isso é possível que te reconheças, Leitor, nas próximas páginas. Trago comigo minha família, meus professores, meus colegas de mestrado e de profissão. Trago amigos de várias épocas, e alguns desafetos, por certo, que também eles fazem parte de quem sou. Nossas experiências, conversas e reflexões estão aqui, emaranhadas umas às outras. Em processo. Em construção.

1.2 PESQUISA

Em que resgato os estudos que abriram caminho para a reflexão acadêmica sobre a audiodescrição para teatro.

A audiodescrição (AD) é, por definição, um

recurso de acessibilidade comunicacional que consiste na tradução de imagens em palavras e tem como objetivo proporcionar uma narração descritiva em áudio, para ampliação do entendimento de imagens estáticas ou dinâmicas, textos e origem de sons não contextualizados, especialmente sem o uso da visão. (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS, 2016, p. 1)

O conceito é alvo de controvérsias entre pesquisadores, profissionais e mesmo usuários do recurso. Questões como qual o nível de detalhamento ideal ou o quanto de interpretação é permitido ao audiodescritor provam que descrever o que se vê para quem não vê é uma tarefa realmente desafiadora.

Não há – e não deve haver – unanimidade entre os profissionais da área, seja em nível nacional ou internacional. Enquanto alguns defendem uma audiodescrição neutra e objetiva, outros afirmam que a isenção absoluta não é apenas impossível, mas também indesejável. De toda forma, muitas vezes a intenção

³ Universidade Federal de Juiz de Fora.

⁴ Departamento de Arte Dramática/UFRGS

primordial se restringe a oferecer informações que privilegiam a compreensão da cena, em detrimento do mergulho perceptivo. A discussão talvez possa ser comparada àquela que permeia a tradução de poesia com relação à fidelidade ao original. Afinal, o que significa exatamente a fidelidade ao original? A tentativa de preservação da estrutura e do vocabulário ou a aproximação a uma leitura equivalente no que diz respeito ao ritmo, às sensações e a referências culturais, sociais e outras? O mesmo se aplica à tradução de uma peça de teatro. Segundo Holland (2009), não se trata de “habilitar” um leitor ou um espectador a entender o conteúdo do texto, e sim proporcionar uma experiência direta com a obra. O receio de fazer uso da subjetividade necessária na tomada de decisões acerca dos muitos significados possíveis resultaria em uma tradução literal – e em uma peça impossível de assistir, posto que “a plateia seria constantemente lembrada de que está assistindo à tradução de ‘alguma outra coisa’” (HOLLAND, 2009, p. 184, tradução minha⁵). Podemos assumir que o mesmo vale para a audiodescrição de espetáculos teatrais. Parece impossível conjugar o mergulho perceptivo com uma audiodescrição que se proponha apenas a organizar dados, alinhar informações e promover uma leitura concreta e objetiva por parte do espectador.

A audiodescrição tem sido concebida como uma forma de tradução em palavras dos elementos visuais da obra que é incorporada a ela como um enxerto. A ideia de tradução subordinada é levada até sua última consequência na audiodescrição, que, segundo esse paradigma hegemônico que é refletido nas normas existentes nos diversos países, deve limitar-se a fazer uma descrição objetiva das qualidades visuais da obra sem deixar aparecer nenhum gesto interpretativo do audiodescritor. A noção de fidelidade ao texto original ainda assombra esta modalidade tradutória, que, precisamente pelas especificidades perceptivas de seu público majoritário, deveria se preocupar menos com a sujeição ao texto e pensar mais na própria razão de ser da audiodescrição, a saber: propiciar experiências artísticas significativas para as pessoas que têm restrito o acesso aos elementos visuais da obra. (VIGATA, *in* MAYER; PINTO, 2017, p. 35-36)

Talvez seja preciso subverter normas, pulsar com a obra e, dessa forma, estimular o espectador a exercitar níveis mais densos de sintonia. O teatro contemporâneo apresenta-se como terreno fértil para uma investigação que tenha por objetivo desvendar o papel da audiodescrição na percepção. A exploração de uma percepção aberta, múltipla e fragmentada reflete-se no desenvolvimento de uma audiodescrição impregnada da linguagem própria do espetáculo, com a intenção de

⁵ “*The audience would be constantly reminded that they were watching a translation of ‘something else’.*”

oferecer ao espectador com deficiência visual a oportunidade de uma experiência artística.

A presente pesquisa investiga 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 assuma 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.

Pergunto-me, então:

Quem é o espectador com deficiência visual?

De que forma a audiodescrição dialoga com estímulos e processos que prescindem da visão para ativar associações, memórias, sensações e imaginação?

Quais os princípios norteadores das escolhas tradutórias para a audiodescrição de um espetáculo teatral contemporâneo, levando em conta seu potencial gerador de percepções particulares e múltiplas leituras?

Como o espectador com deficiência visual reage a um espetáculo que aposta na desconstrução e promove a multiplicidade de leituras, sob uma estética característica do teatro contemporâneo?

Por entender que produção e recepção são duas faces de uma mesma moeda, esta pesquisa se estrutura sobre dois eixos complementares: a prática da audiodescrição para teatro e a percepção de espectadores com deficiência visual sobre um espetáculo. A investigação se desenrola através da audiodescrição de *Inimigos na Casa de Bonecas*, espetáculo do Projeto GOMPA com direção de Camila Bauer, que contou com uma sessão com audiodescrição no dia 24 de maio de 2018, no Instituto Ling. Ao longo desta dissertação, os fundamentos teóricos embaralham-se com registros de processo e entrevistas com espectadores com deficiência visual, confirmando que pesquisa, produção e recepção não se limitam a um esquema linear ou sequencial, e sim se entrelaçam de maneira indissolúvel.

O teatro atual, ao aproximar ainda mais o ato performativo da experiência estética, faz do cumprimento entre os fundamentos sua maior necessidade, exigindo que uma vertente tenha sempre consciência da outra. A interação entre *poiesis* e *aisthesis* determina que toda a abordagem estética prescinda

da comprovação do que é próprio do ator ou específico do espectador. (MASSA, 2007, p. 107)

A opção por vincular esta pesquisa a um curso de Mestrado parte da premissa de que a Academia se configura como um território de investigação e interlocução que permite ao pesquisador o aprofundamento na temática escolhida, assumindo o necessário risco de trilhar caminhos desconhecidos.

A produção de conhecimento frequentemente surge do diálogo entre a Academia e a sociedade. Neste sentido, a pesquisa procura oferecer uma contribuição significativa em três áreas distintas, a saber:

Na área da Prática Teatral, o projeto defende que a multiplicidade, característica fundamental do teatro contemporâneo, deva se refletir também na plateia. A pesquisa propõe-se a discutir a presença do espectador com deficiência visual como propulsora do próprio fazer artístico.

No contexto da Audiodescrição, a pesquisa pretende constituir-se em uma contribuição para a reflexão acerca da exploração de um olhar mais aberto à subjetividade e do potencial da AD como impulsionadora da imersão na experiência artística, tanto do ponto de vista do audiodescritor quanto do espectador.

No campo da Produção Acadêmica, o número de projetos que abordam a audiodescrição no teatro evidencia a carência de estudos sobre o tema. Um levantamento realizado em 2015 por Cruz (2016) elencou quatro teses e 32 dissertações brasileiras sobre audiodescrição, concentradas especialmente nas áreas de Educação, Pedagogia, Cinema e Artes Visuais, sendo que apenas duas – Nóbrega, pela UECE (2012) e Leão, pela UFPE (2012) – eram dedicadas à audiodescrição no teatro. As dissertações foram desenvolvidas na Pós-Graduação em Educação e em Linguística Aplicada, respectivamente. Precursoras dos estudos acadêmicos relacionados à audiodescrição para teatro no Brasil, Nóbrega e Leão assumem a responsabilidade de formalizar processos e parâmetros que correspondam às especificidades das artes cênicas. Ambas as pesquisadoras desenvolveram estudos de recepção com foco na leitura das imagens e em sua importância para a compreensão da narrativa de espetáculos infantis.

Na pesquisa intitulada *Caminhos para Inclusão: uma reflexão sobre audiodescrição no teatro infanto-juvenil*, Andreza Nóbrega (2012) desenvolveu o roteiro de audiodescrição para um espetáculo que protagonizava como atriz. A experiência possibilitou o mapeamento dos elementos visuais que constituem um espetáculo, tais

como caracterização dos personagens, indumentária, maquiagem, cenografia e iluminação. Foram realizadas entrevistas posteriores à sessão com audiodescrição, com o intuito de verificar a compreensão dos elementos visuais por parte dos espectadores com deficiência visual.

À semelhança de Nóbrega, Bruna Alves Leão (UECE, 2012) também desenvolveu o roteiro de AD para um espetáculo em que interpretava a personagem principal. Porém, o percurso metodológico de sua pesquisa, *Teatro Acessível para Crianças com Deficiência Visual: a audiodescrição de A Vaca Lelé*, foi bastante diferente. A pesquisadora buscou aplicar ao teatro o processo estabelecido para a audiodescrição de cinema, verificando a pertinência dos parâmetros utilizados e identificando a necessidade de adoção de critérios específicos para a audiodescrição de teatro. A fim de analisar a recepção por parte do público, Leão procedeu à filmagem dos espectadores, captando a reação das crianças com deficiência visual e os momentos de interação com o espetáculo. Além disso, realizou a coleta de relatos retrospectivos e a aplicação de um questionário.

Uma nova dissertação sobre o tema surge depois de uma lacuna de cinco anos. Em *Audiodescrição e Mediação Teatral: o processo de acessibilidade do espetáculo De Janelas e Luas*, pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRN, Anna Karolina Alves do Nascimento (2017) aborda a audiodescrição de um monólogo em conjunto com a exploração tátil dos figurinos e acessórios cênicos, em uma ação voltada para o público adulto. Em um segundo eixo de análise, Nascimento aplica uma oficina de desmontagem do espetáculo como recurso de mediação teatral junto a alunos de ensino médio de uma escola da rede estadual da cidade de Natal, Rio Grande do Norte. Nascimento lança o olhar sobre o caráter artesanal da audiodescrição, em que a objetividade dá lugar à sutileza e à poesia, em um encontro mais íntimo com o fazer teatral. Esta abordagem, bastante diferenciada em relação às dissertações de Nóbrega e Leão, obedece a um provável efeito da passagem do tempo. Foram cinco anos intensos no que tange à discussão e à prática da audiodescrição fora do espaço acadêmico. É preciso definir as regras do jogo antes de ousarmos subvertê-las. A normalização é fundamental porque nos serve de baliza; porém, quando a arte é matéria prima, se faz necessário aprender a diluir a rigidez das regras em prol da intensidade de uma experiência artística.

A busca por qualquer referência a projetos vinculados a cursos de Artes Cênicas ou que abordassem a temática proposta por esta pesquisa conduziu-me ao

trabalho de conclusão de curso de Juliana Neri Ponciano (2016), na graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. A autora apresenta a monografia intitulada *A Imaginação como Palco: a importância da audiodescrição no teatro para a formação estética do espectador com deficiência visual*, na qual associa o conceito de imaginação poética à formação estética do espectador com deficiência visual e aponta a audiodescrição como recurso de mediação no processo de recepção. A pesquisadora discute a potência do imaginário na construção de imagens mentais, apresenta aqueles que identifica como os principais elementos da audiodescrição para teatro e expõe os resultados de uma sessão com audiodescrição da peça *Brickman Brando Bubble Boom* (BBBB), da companhia espanhola Agrupación Señor Serrano, uma “metáfora visual da vida moderna. Imagens em caleidoscópio sempre em transições rápidas... A ilustração rítmica do caos acelerado, o tempo de um destempo, as aproximações superficiais e breves, as rupturas, as quebras” (PONCIANO, 2016, p. 56). Há importantes pontos de convergência entre nossas pesquisas, na medida em que dedicamos nossa atenção ao papel ativo da pessoa com deficiência visual como espectador de teatro. Há, porém, questões em que nos desconectamos ou mesmo divergimos, o que me parece ainda mais interessante, porquanto abre espaço para o diálogo e o aprofundamento de ambas as pesquisas. A principal divergência encontra-se na concepção de audiodescrição como uma “experiência visual (mental) dos espectadores com deficiência visual” (PONCIANO, 2016, p. 51), em oposição à proposta de romper com uma perspectiva visuocêntrica⁶ da experiência estética. Além disso, apesar das referências a autores como Holland, Franco, e Udo e Fels, é evidente a influência da perspectiva de Snyder como fio condutor das reflexões de Ponciano acerca da produção de audiodescrição e na definição de seus principais elementos. De minha parte, ainda que compactue com boa parte dos posicionamentos do autor, identifico seu modo de pensar a audiodescrição com uma perspectiva algo mecanicista, que não parece condizente com o mergulho, tanto do audiodescritor quanto do espectador, na experiência artística. Por fim, a opção por envolver-se na produção da sessão acessível de *BBBB* não representa, para

⁶ O termo “visuocêntrico”, também grafado “visocêntrico”, caracteriza uma percepção que privilegia estímulos e informações visuais, abrangendo também suas consequências sobre a sociedade atual e suas manifestações culturais. Trata-se de um neologismo que, ainda que não apareça nos dicionários da língua portuguesa, está muito presente nas discussões que dizem respeito às experiências das pessoas com deficiência visual.

Ponciano, a oportunidade de uma investigação acerca das especificidades da produção e da recepção da audiodescrição no teatro contemporâneo.

E eu? Entre composições e contraposições, reverencio as pesquisadoras que abriram caminho e peço licença para avançar um passo ou, quem sabe, desviar a rota. O que procuro é a confluência e a fricção entre audiodescrição e espetáculo, zona de fronteira. Busco discernir os elementos não-visuais do espetáculo, verificar como se dá a comunicação direta entre cena e plateia para além do uso da visão e entender de que maneira a audiodescrição pode atuar como agente provocador do mergulho nessa dimensão sensorial do evento teatral, oferecendo as pistas visuais necessárias para que vozes, ruídos, odores e mesmo eventuais contatos físicos ganhem uma leitura própria para cada um dos espectadores com deficiência visual.

O procedimento metodológico difere bastante daqueles estruturados pelas pesquisas anteriores e, por consequência, define rumos distintos para este projeto, que tem por foco a produção de audiodescrição para um espetáculo contemporâneo e as características da recepção por parte de espectadores adultos. O desenvolvimento da audiodescrição do espetáculo *Inimigos na Casa de Bonecas* teve por particularidade a presença da audiodescritora – eu – praticamente desde o início dos ensaios. Esta proximidade com a diretora, a coreógrafa, o elenco e a equipe técnica possibilitou um olhar diferenciado sobre a construção do espetáculo. Neste percurso, a interação com dois consultores com deficiência visual ofereceu subsídios para o desvendar de sonoridades que traduziam a potência do espetáculo para além das imagens visuais. As entrevistas que se seguiram à sessão acessível de *Inimigos na Casa de Bonecas* foram realizadas em um diálogo assíncrono, através do aplicativo WhatsApp. O registro dessas longas conversas em áudio constituiu-se em material propício à análise em camadas que vão desde o conteúdo explícito até aquilo que se revela na sutileza das entrelinhas. A fim de evitar os riscos de uma avaliação por demais objetiva, que por certo restringiria as tantas possibilidades de leitura, escolhi perpetuar a subjetividade das falas dos entrevistados em citações que se imbricam às constatações e às reflexões a que se propõe esta monografia.

Todo este processo é descrito em detalhes na seção a seguir.

1.3 PROCEDIMENTOS

Que trata da maneira como se desenvolveu o processo de pesquisa.

A etapa prática deste estudo teve início em novembro de 2017, quando passei a acompanhar os ensaios do espetáculo *Inimigos na Casa de Bonecas*. Camila Bauer, a diretora, abriu espaço para que eu não apenas presenciasse o processo do grupo, mas efetivamente participasse dele. Durante algum tempo, assisti aos ensaios uma vez por semana. Mais adiante, porém, com o espetáculo já estruturado, passei a ter a sensação de que esse intervalo era longo demais - muita coisa acontecia em sete dias - e comecei a assistir a dois ensaios por semana.

Foram seis meses de convivência com o espetáculo, com o processo, com as pessoas. Um retorno à sala de ensaio depois de tanto, tanto tempo. A efervescência do ato criativo, o reencontro com o fazer teatro, a pulsação de uma veia artística que eu acreditava embotada. A vontade de deixar que essa ebulição atravessasse meu trabalho, a certeza de que era exatamente isso o que eu devia fazer. Buscar uma audiodescrição que se costurasse ao turbilhão de estímulos que agitava o espetáculo do início ao fim. Fazer com que a linearidade do discurso da AD⁷ se abrisse oferecendo um leque de sentidos, como um feixe de luz que se dispersa em cores ao atravessar um prisma.

Esse percurso foi registrado em um diário de bordo, tornando consciente e passível de avaliação um processo que alia o domínio de uma técnica a questões subjetivas e intuitivas, e servindo de base à reflexão sobre o desenvolvimento da audiodescrição em todas as suas etapas, que vão desde a familiarização com o espetáculo até a apresentação em uma sessão acessível.

Além dessas anotações, trago como aliados dois audiodescritores-consultores, profissionais com deficiência visual, que me permitiram o registro em áudio de nossas duas sessões de consultoria. Em um primeiro momento, Marilena Assis e Luis D. Medeiros assistiram a um ensaio do espetáculo sem audiodescrição. Esta experiência permitiu-nos perceber em que medida o espetáculo se comunicava com os espectadores através do discurso, da expressividade da fala, das sonoridades diversas, da percepção de movimentação dada a proximidade da cena, e de outros

⁷ Na audiodescrição “a informação é verbalizada e só pode ser oferecida de maneira linear, enquanto a visão, ainda que foque em determinados detalhes, pode apreender outros em um segundo plano” (HOLLAND, 2009, p. 179, tradução minha para “*the information is verbalised and can only be given in a linear way whereas sight, although focusing on certain details, can also hold other details in the background*”).

elementos que não estão atrelados ao uso da visão. A conversa, que teve lugar em um café, foi inteiramente gravada.

Em um segundo momento, ambos trabalharam sobre uma primeira versão do roteiro da audiodescrição, gravada e editada sobre a filmagem da sessão de estreia do espetáculo. A gravação ofereceu aos consultores a oportunidade de ouvir cada trecho mais de uma vez, abrindo tempo e espaço para a reflexão. Em uma longa conversa por WhatsApp – o que permitiu o registro em áudio dessa segunda sessão de consultoria – discutimos exaustivamente a adequação das escolhas tradutórias sob a perspectiva da cegueira e da baixa visão.

Assim como o teatro, a audiodescrição não se completa sem a participação do espectador. É ele quem decifra as imagens e as conecta aos estímulos não-visuais oferecidos pela experiência teatral. Assim como o ator, um audiodescritor atento é capaz de perceber a vibração sutil da plateia e interagir com ela através da narração. Também aqui, na audiodescrição, se estabelece o ciclo de retroalimentação autopoietica⁸.

Mas, afinal, quem é esse público com deficiência visual? Como essas pessoas se relacionam com as imagens? Como constroem os conceitos que definem aquilo que não podem ver? Como se deixam envolver pela experiência teatral e como incorporam a audiodescrição a essa experiência? Alguns autores nos oferecem pistas, não respostas. Não há resposta definitiva quando se trata de pessoas. O que essa pesquisa estabeleceu foi a oportunidade para a aproximação, o encontro e a escuta através de dois espaços de diálogo. O primeiro, um bate-papo informal entre a plateia, a diretora e o elenco, deu-se imediatamente após a sessão do espetáculo com audiodescrição. A interação foi contida, tímida, talvez pelo adiantado da hora, talvez pelo tanto de tempo que os espectadores ainda precisavam para que a experiência se completasse dentro deles. Ainda assim, as declarações daqueles que se atreveram a participar foram realmente instigantes. Mais do que isso: a conversa ofereceu, quase que por acidente, uma nova questão de pesquisa. Ao conceber o projeto, imaginava que a conversa giraria em torno da percepção dos espectadores com deficiência

⁸ O conceito de autopoiese, aplicado aqui à experiência teatral, tem por fundamento o estudo da biologia. De acordo com Maturana e Varela, “o fato que os seres vivos têm uma organização não é exclusivo deles, mas sim comum a todas as coisas que podem ser investigadas como sistemas. Entretanto, o que lhes é peculiar é que sua organização é tal que seu único produto são eles mesmos. Donde se conclui que não há separação entre produtor e produto. O ser e o fazer de uma unidade autopoietica são inseparáveis, e isso constitui o seu modo específico de organização” (MATURANA; VARELA, 2001, p. 57).

visual sobre o espetáculo. Que tonta. Já era tempo de ter aprendido que as coisas não acontecem como a gente imagina. Devia ter aprendido, também, que aquilo que nos pega desprevenidos aponta sempre para novas possibilidades. O fato é que não estávamos sós e que a discussão não foi pautada apenas pela percepção dos espectadores com deficiência visual. Um grupo de alunos dos cursos da Casa de Teatro e outros espectadores videntes⁹ pediram a palavra para falar de suas impressões sobre o espetáculo e me fizeram perceber a necessidade de confrontar a percepção dos espectadores com deficiência visual com a percepção dos espectadores videntes. Quais eram os pontos de convergência e quais os pontos de divergência? Ainda que cada um a seu modo, haviam todos passado por uma mesma experiência? De que maneira isso poderia ser verificado? Estas questões, ainda que não sejam aprofundadas neste estudo, deram origem a reflexões adicionais, em um cruzamento entre os depoimentos dos entrevistados e quatro críticas teatrais escritas por espectadores videntes.

Já o segundo espaço de diálogo foi restrito aos espectadores com deficiência visual, que relataram, individualmente, suas percepções acerca de *Inimigos na Casa de Bonecas*. Nos dias que se seguiram à sessão do espetáculo com audiodescrição, uma série de perguntas foi encaminhada a esses espectadores através do aplicativo WhatsApp.

A opção por esta ferramenta obedeceu, também, à tentativa de adequar a entrevista ao ritmo de vida dos entrevistados:

E com certeza podes contar comigo aí para fazer tuas perguntas. Vou te respondendo assim que eu conseguir e conseguir um tempinho, também. (BRANDÃO, 2018)¹⁰

E o Whats eu acho que é uma ferramenta boa, porque ela deixa a gente bem flexível com o nosso tempo para responder. Não fica uma coisa assim, que a gente tem que tirar um tempo exclusivamente para isso. Bah, deu uma olhadinha no Whats, dá uma olhadinha ali, responde... E assim vai completando aí as tuas perguntas e dúvidas e curiosidades. (TADLER, 2018)¹¹

A conversa por WhatsApp trouxe, ainda, a possibilidade de uma reflexão mais demorada por parte dos espectadores sobre cada uma das respostas e permitiu

⁹ Aqueles que enxergam.

¹⁰ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=0&end=10>>

¹¹ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=11&end=39>>

a elaboração de perguntas subsequentes que pudessem aprofundar as questões de maior relevância.

A interação com pessoas com deficiência visual, sejam amigas, companheiras de trabalho ou contatos eventuais, aponta para a preferência por mensagens de áudio, o que possivelmente se deva ao fato de que a comunicação oral vem impregnada da expressividade vocal, tão significativa para este público. A intimidade com o aplicativo, o distanciamento físico e a liberdade para responder às perguntas em seu próprio ritmo proporcionaram tranquilidade e conforto aos entrevistados, conferindo maior franqueza às manifestações.

1.4 PESSOAS

Onde dou a conhecer cada um dos participantes desta pesquisa.

Esta pesquisa é feita de sono profundo e de noites de insônia. De tempestade e calmaria. De fatos e afetos. De gente. Sim, é isso: esta pesquisa é feita de gente.

Estou bem acompanhada, eu sei. É *com* eles, e não *sobre* eles, que falo. Faço aqui as honras da casa, mas serei breve, que é apenas pela convivência que realmente se conhece alguém. Espero que antes da última página o Leitor já possa reconhecê-los, senão como velhos amigos, ao menos como os espectadores das poltronas mais próximas.

Marilena Assis e Luis D. Medeiros são consultores em audiodescrição e participaram diretamente do processo de desenvolvimento da AD de *Inimigos na Casa de Bonecas*. Marilena tem 56 anos e é professora aposentada. Ou não: ela tem alma de professora, e alma não se aposenta. Nasceu com baixa visão e conta que a cada verão percebia que via menos da praia onde passava as férias; esse era o marco através do qual acompanhava a evolução do glaucoma. Foi assim até a cegueira, há 30 anos. Marilena conta que a audiodescrição

[...] chegou para mim em um momento muito especial, pois estou voltando a frequentar cinema, teatro, exposições e outros eventos sociais e de entretenimento com uma real possibilidade de me divertir, ao mesmo tempo e no mesmo espaço das pessoas que enxergam. (ASSIS, *in* BAIERLE, 2017, p. 103)

Luis tem 27 anos e está por terminar a faculdade de pedagogia. Tem baixa visão desde que nasceu. Nunca sei exatamente o quê ou quanto ele vê, de que jeito,

com que nitidez. Nem ele sabe explicar. Acho que eu também não saberia explicar como vejo.

Doze espectadores com deficiência visual assistiram à sessão com audiodescrição de *Inimigos na Casa de Bonecas*, participaram do bate-papo e responderam à entrevista por WhatsApp. Desses, onze eram velhos conhecidos, antigos parceiros de jogo, eles de fora da cabine, eu pelo lado de dentro.

Adilso Corlassoli tem 48 anos e é cego há 34. Professor de matemática, especialista em educação especial, coordenador de Políticas Públicas e Deficiência da Secretaria de Justiça e Direitos Humanos do RS, diretor-presidente da União dos Cegos do Rio Grande do Sul, ativista, gremista, marido, pai e avô. Frequentador assíduo de cinema e teatro, Adilso afirma que

[...] hoje eu me nego a assistir um filme, seja na televisão ou no cinema, ou mesmo uma peça de teatro, se não tiver audiodescrição, porque eu acho que a gente perde muito. Eu já fiz experiências de assistir, principalmente filmes, com e sem audiodescrição, e não tem comparação. (CORLASSOLI, 2018)¹²

Eliane Oliveira, a Lika, tem 35 anos e é pedagoga concursada pela prefeitura de Viamão, onde comanda uma turma do Maternal II. Cega de nascença, Lika é dona de um sorriso aberto e de uma gargalhada contagiante. Presença constante nos eventos com audiodescrição em Porto Alegre, ela acredita que

[...] a pessoa tem que criar uma conexão com a peça, ela tem que entender o que se passa e ela tem que se envolver com aquela peça. Não pode ser algo que deixe o espectador disperso. (OLIVEIRA, 2018)¹³

Euclides Schaedler, o Júnior, é graduado em Letras/Língua Portuguesa. Trabalha como instrutor do Projeto Rumo Norte¹⁴, onde ministra uma oficina de teatro para um grupo de pessoas com diferentes deficiências. O bom humor – ou melhor, o humor propriamente dito - é sua marca registrada. Cego há 36 anos, Junior entende a plateia como parte da experiência estética.

¹² Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=40&end=79>>

¹³ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=80&end=96>>

¹⁴ Entidade filantrópica voltada à inclusão de pessoas com deficiência. Tem foco na educação profissional e preparação para o mercado de trabalho, através de oficinas diversas e acompanhamento clínico-terapêutico. (Fonte: <<http://www.portaldeacessibilidade.rs.gov.br/recursos/990>>. Acesso em 26 set 2018)

Eu observo o teatro de outra forma que a maioria das pessoas, que são apenas admiradores do teatro. [...] Eu presto atenção em tudo: nos sons que as pessoas fazem quando estão caminhando. Os personagens, no caso. Os comentários. Eu presto atenção em tudo. Claro que mais na peça. Mas no público, ali, que está comigo, em volta. Porque isso, assim, de conseguir contagiar as pessoas... Porque quando não atraí as pessoas, digo, quando as pessoas não gostam ou fica muito monótono, a tendência é de todo mundo não prestar tanta atenção. E eu noto, assim... Eu percebo quando as pessoas estão gostando ou não estão gostando realmente. (SCHAEDLER, 2018)¹⁵

Fellipe Braz tem 36 anos e é assistente administrativo. Tem baixa visão há 15 anos e é casado com Tatiana, que não tem deficiência. Nos conhecemos há pouco tempo, mas nem parece. Das experiências anteriores como espectador de teatro, Fellipe ressalta a necessidade do mergulho perceptivo:

Se for uma peça mais para pensar, reflexiva, que eu consiga entrar totalmente nela, viajar na ideia, refletir, enfim. Sair de lá pensando ainda na peça, num momento total de entrega. A mesma coisa se for algo de humor, que eu consiga me divertir bastante. O principal é isso, entendeu? Esquecer tudo lá fora e ter essa entrega total ao momento. (BRAZ, F., 2018)¹⁶

Essa imersão também é o que encanta Franciele Brandão, a Fran, que espera que uma peça

[...] consiga me envolver nela, independente que seja para reflexão, que seja para se divertir, que seja um entretenimento... Eu acho que o foco do teatro em si é o envolvimento da pessoa, fazer com que a pessoa capte a mensagem que os atores, que a peça está transmitindo, para que a pessoa que está assistindo tenha esse envolvimento e essa... Como é que se diz? A palavra me fugiu agora. Um entendimento do que está acontecendo. Acho que o foco não está no estilo do teatro, da peça, mas sim no envolvimento. (BRANDÃO, 2018)¹⁷

Franciele, que estuda psicologia na Uniritter, tem 31 anos e é cega desde os 18. Trabalha como instrutora Braille na Associação de Cegos do Rio Grande do Sul. A Fran é meiga e doce, firme e forte, de um jeito que só a Fran sabe ser.

Grazieli Dahmer, a Grazi, tem 35 anos e é a melhor amiga da Fran. Cega há 10 anos, é graduanda em Letras/Licenciatura em Língua Inglesa pela Ulbra. Surpreendentemente tímida e extremamente sagaz, a Grazi agora vem se dedicando aos esportes: judô, jiu jitsu, golball, corrida... Mora em Canoas, o que dificulta um pouco o acesso aos espetáculos, mas vem a Porto Alegre sempre que pode. Sobre a

¹⁵ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=97&end=153>>

¹⁶ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=154&end=184>>

¹⁷ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=185&end=246>>

miscelânea de estímulos característica dos espetáculos contemporâneos, Grazi diz que

Eu gosto muito dessa questão de tecnologia, de musical, assim, essa coisa simultânea, porque mexe muito com o raciocínio, com a imaginação do que está acontecendo, mesmo com AD. (DAHMER, 2018)¹⁸

Leandro Freitas Pereira tem 37 anos e é graduando em Museologia pela UFPEL¹⁹. Cego há oito anos, Leandro atua como consultor em acessibilidade, garantindo que museus e centros culturais atendam os visitantes com deficiência de maneira adequada. Apaixonado por teatro, Leandro vem de Pelotas especialmente para assistir a espetáculos com audiodescrição.

[...] quando eu era adolescente, eu participei de um grupo de teatro e eu sempre tive muito gosto por esta arte. E agora... Sempre fui a várias peças, sempre que tive oportunidade. E tu sabe que faz dez anos que eu perdi a visão e era uma preocupação que eu tinha, saber se eu ia conseguir continuar aproveitando apresentações de teatro. Inclusive eu fui a algumas peças em seguida que eu fiquei com baixa visão e tal, mas não era a mesma coisa. O entendimento era incompleto. Mas, mesmo assim, eu gostava muito, porque tem toda aquela questão de tu conhecer o ator, a atuação. [...] E, claro, agora, sem enxergar, e tendo a experiência com a audiodescrição, eu sempre dou preferência para espetáculos que tenham audiodescrição, porque aí, com certeza, a gente consegue ter o melhor entendimento de tudo, de todo o contexto do que está acontecendo. Mas não é uma coisa que me impeça de ir ao teatro, se não tem o recurso. Mas confesso que a graça, assim, já não é mais a mesma. (PEREIRA, 2018)²⁰

Maicon Tadler, de 30 anos, tem baixa visão há 14. Formado em administração, atualmente trabalha como consultor organizacional, além de se dedicar ao judô. É casado com a Fran desde janeiro de 2017. Maicon destaca a reflexão como o principal objetivo da experiência teatral.

Que as pessoas se identifiquem e pensem naquilo como sendo o seu próprio quadro social, sua individualidade, família, enfim. Política... Independente do tema, que as pessoas se identifiquem com isso e consigam buscar uma reflexão, consigam buscar um estado de consciência maior, a fim de aperfeiçoar, melhorar a consciência e a humanidade das pessoas. (TADLER, 2018)²¹

¹⁸ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=247&end=271>>

¹⁹ Universidade Federal de Pelotas.

²⁰ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=272&end=366>>

²¹ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=368&end=407>>

Rafael Braz, o Rafa, é irmão do Fellipe e tem baixa visão há 25 anos. Aos 38, estava concluindo o curso de psicologia no La Salle à época das entrevistas, além de atuar como consultor em audiodescrição (já trabalhamos juntos algumas vezes, numa parceria de dar gosto!). Frequentador assíduo de espetáculos teatrais, cinema, shows e outras atividades culturais, Rafael explica o que entende por experiência teatral.

Acho que é interagir com as nossas experiências, mesmo. Com as nossas experiências de vida, as nossas experiências emocionais, sabe? Provocar sentimentos, emoções. Nos permitir novas ideias, novos pensamentos. E permitir que a gente, naqueles momentos em que está assistindo à peça, que a gente possa se entregar para aquela experiência. Algo como fazer parte daquilo que está acontecendo. (BRAZ, R., 2018)²²

Roseli Saurin, a Rose, tem 56 anos e é instrutora recreativa na área de educação física. Com baixa visão desde o nascimento devido a uma atrofia do nervo ótico em ambos os olhos, Rose nunca havia assistido a um espetáculo com audiodescrição. Por isso, a audiodescrição, para ela, foi mais relevante do que o espetáculo em si.

Cada vez fica mais claro para mim uma coisa que eu não tinha parado para pensar, de que eu não fui lá para assistir a peça, eu fui lá para viver uma experiência. [risos] Do audiodescritivo (*sic*). Cada vez fica mais claro isso, cada pergunta tua em relação à peça fica muito claro qual foi a minha intenção lá. [risos] O que que eu quis lá, o que que eu fui buscar. [risos] Poderia, acho, talvez, ter sido a melhor peça que eu já tenha visto, mas eu acho que o meu foco estava tão para viver a experiência, que eu acho que nem que fosse a melhor peça do mundo eu acho que eu não... Não ia me chamar mais a atenção do que a oportunidade de viver a experiência do audiodescritivo (*sic*). Cada vez eu sinto mais que foi isso que eu fui fazer mesmo lá. (SAURIN, 2018)²³

Viviani Xavier, a Vivi, tem 44 anos e um par de filhos já adultos. Atualmente Vivi está estudando para prestar concurso. Com baixa visão há 39 anos, Vivi tem como traço marcante o sorriso encantador. Nem a gripe forte impediu Viviani de ir ao espetáculo.

Volnei Benfica tem 41 anos e está cego há oito. Antes disso, era confeitoiro. Agora está aposentado, mas busca a reinserção no mercado de trabalho através de concurso público. É presença garantida nos eventos com audiodescrição que acontecem na cidade e um grande mobilizador de público, tanto para os eventos

²² Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=408&end=448>>

²³ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=449&end=503>>

propriamente ditos quanto para o *happy hour*, que começa assim que o espetáculo termina. Volnei define a importância da audiodescrição:

[...] se tu não estiver tendo a audiodescrição e está sabendo o que está acontecendo, quando está dando aquela muvuca, aquela barulheira, aqueles negócios, tu não sabe o que está acontecendo, então não adianta. Sei que estão presentes, sei que estão fazendo alguma coisa, mas a audiodescrição é indispensável. [...] Precisa direto da audiodescrição. Eu... sem a audiodescrição, não teria como eu ter acompanhado a peça. Eles ajudam um pouco, até esse movimento no palco e coisa, tu consegue se localizar onde é que eles estão, mas sem audiodescrição não teria como ter acompanhado a peça. (BENFICA, 2018)²⁴

Também eu participo desta pesquisa. Estou presente em cada entrevista, em cada interação. Não sou isenta. Eu, “filhote do DAD”, bacharel em interpretação teatral pela UFRGS. Eu, especialista em audiodescrição pela UFJF. Eu, irmã e esposa, mãe e filha, aluna e professora, pesquisadora e profissional, atriz e espectadora. Não se trata apenas de um lugar de fala. É também – e principalmente – meu lugar de escuta e ação.

Cada citação dos espectadores entrevistados está identificada por um link que conduz à sua versão em áudio, dando expressão e voz a cada um dos participantes desta pesquisa.

*

Pouco mais de um ano se passou. Estamos todos um tantinho mais velhos. A vida profissional de alguns tomou novo rumo, a vida amorosa de outros, também. Assistimos a outros espetáculos, nos reunimos em outros espaços, trocamos ideias sobre outras peças. Mas aqui, agora, enquanto ouço às entrevistas e escrevo sobre tudo o que conversamos, estou de novo em maio de 2018. Não avanço, me aprofundo.

1.5 PERGUNTAS

Em que exponho as questões que orientaram as entrevistas com os espectadores com deficiência visual.

A audiodescrição de um espetáculo teatral pode ser comparada à iluminação. Trata-se de deitar luz sobre as imagens, de maneira a permitir que se desenhem no espaço. De brincar com nuances e criar sombras, chapar e dar

²⁴ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=504&end=538>>

profundidade, esconder e desvendar. A imagem se revela sob os jogos de luz. E na voz do audiodescritor.

A formalização do *feedback* dos usuários através de debates ou questionários é procedimento frequente ao final de ações e atividades com audiodescrição. Avaliar as impressões e interpretações dos espectadores representa uma oportunidade de reflexão e aprimoramento do trabalho. Alves e Leão (2017) sugerem que sejam considerados os seguintes aspectos:

A apreensão estética do espetáculo: a narrativa, os aspectos não verbais apreendidos, o uso das tecnologias da cena, as características e atuação das personagens, etc;
A dimensão técnica da transmissão da audiodescrição (ruídos, interferências, desconfortos, etc).
As impressões sobre a audiodescrição realizada (se as inserções foram adequadas e suficientes; se a locução foi agradável e se acompanhou a dinâmica da peça, etc). (ALVES; LEÃO, 2017, n.p.)

A valorização do *feedback*, ainda que nem sempre formalizada, é prática constante no meu trabalho como audiodescritora e essencial para minha formação. Nesta pesquisa, porém, meu objetivo não se restringe a validar ou aprimorar o trabalho. Quero saber é da experiência do espectador com o espetáculo, porque é isso o que realmente importa. Se o espetáculo se comunica com o espectador, é porque a audiodescrição funciona. Este é o termômetro, este é o parâmetro e este foi o fio condutor das conversas com os espectadores, tanto no bate-papo quanto nas entrevistas. A audiodescrição, na maior parte do tempo, não esteve em discussão. As questões tiveram por objetivo trazer à tona elementos que permitissem verificar a recepção do espectador frente ao espetáculo propriamente dito e sua percepção sobre os elementos característicos do teatro contemporâneo. Trata-se, talvez, de olhar através de outro prisma: não busco conhecer o público da audiodescrição, mas aquela parcela do público do espetáculo que faz uso da audiodescrição.

As entrevistas foram marcadas pela informalidade no que se refere à ferramenta escolhida – o aplicativo WhatsApp – e ao tom da conversa, com o objetivo de garantir que os espectadores se manifestassem de maneira livre e despreocupada, dando vazão ao que sentiam e pensavam sem a incômoda sensação de serem objeto de pesquisa.

Abaixo, relaciono as perguntas que serviram de base às entrevistas.

- 1 Na tua opinião, qual o objetivo principal de uma apresentação teatral: entreter, divertir, emocionar, provocar reflexões? Achas que *Inimigos na Casa de Bonecas* atinge esse objetivo?
- 2 Podes contar, com tuas palavras, a história do espetáculo?
- 3 Para ti, qual o tema (ou os temas) do espetáculo?
- 4 Que recursos foram usados para contar a história? O que achaste desta miscelânea de estímulos?
- 5 Que emoções ou sensações o espetáculo te trouxe?
- 6 Além das falas e da audiodescrição das imagens, percebes outros elementos que tenham te provocado emoções ou sensações?
- 7 Alguma cena te fez lembrar de alguma experiência pessoal, alguma situação que tenhas vivido? Te sentes à vontade para me contar?
- 8 Qual tua opinião sobre a atuação? Sobre o cenário? Sobre os figurinos?
- 9 Qual a função dos dois *performers* no espetáculo?
- 10 Para ti, qual a importância de se contar esta história, desta maneira, neste momento?
- 11 Em algum momento a audiodescrição te pareceu redundante ou excessiva?
- 12 Em algum momento sentiste falta da audiodescrição?
- 13 Alguma coisa, em algum momento, te trouxe desconforto enquanto público?
- 14 Gostarias de colocar mais alguma coisa?

A oportunidade de confrontar a espontaneidade das declarações dos espectadores no debate que aconteceu imediatamente após a apresentação do espetáculo com suas respostas à entrevista realizada posteriormente torna evidente a ação do distanciamento, sob o qual “a experiência mnemônica fornece uma nova perspectiva à obra, permanecendo como imagem que ao mesmo tempo dá a ideia do que foi vivido na experiência teatral e a transforma por meio da reflexão” (MASSA, 2007, p. 91-92). A reflexão, por sua vez, é “contaminada” não apenas pela ação do tempo, mas também pelas conversas à saída do teatro, durante as quais se dá uma espécie de verificação das informações, uma validação da própria opinião, uma organização das ideias. O próprio debate exerce esse efeito, na medida em que toda

manifestação é avaliada, rejeitada ou incorporada por cada um dos presentes. Por ser natural e inevitável, esta “interferência externa”, que acontece de forma mais ou menos consciente, é considerada como parte do processo de recepção.

Também fiz uma pergunta a mim mesma: em que medida interfiro nas percepções desses espectadores? Conheço a maioria deles há tempos. Em alguns casos, há mesmo uma relação de amizade; em outros, um vínculo de confiança entre audiodescritora e espectador que vem sendo construído ao longo de muitos eventos acessíveis. O convite para participar desta pesquisa certamente afetou suas expectativas e o fato de se prepararem para uma possível sabatina provavelmente regulou sua atenção. Ao solicitar que reflitam sobre seu processo de recepção, provooco uma revisão e um aprofundamento que diluem os efeitos de uma primeira impressão. A entrevista seria, então, uma ação de mediação? Uma atividade pedagógica? Ela os aproxima de seus próprios referenciais ou provoca neles o cuidado de me oferecer aquilo que acham que eu gostaria de ouvir? Se os entrevistados responderam àquilo que perguntei a eles, eu, de minha parte, ainda não consegui responder.

Cabe registrar que todos os participantes preencheram e assinaram um termo de consentimento livre e esclarecido, cujo modelo é apresentado como anexo a este trabalho, autorizando a publicação de seus depoimentos e a divulgação de suas identidades. O termo foi enviado por e-mail para aqueles que reservaram seus convites com antecedência, concedendo-lhes o tempo necessário para uma leitura atenta através de programas leitores de tela. No local da apresentação foram disponibilizadas cópias em tinta com fonte ampliada, assim como em braile, garantindo pleno acesso às informações, e guias de assinatura, a fim de que todos registrassem o aceite de próprio punho. Em respeito aos entrevistados e com o propósito de assegurá-los de que suas falas não sejam descontextualizadas, o conteúdo desta dissertação foi apresentado a cada um deles, garantindo sua aprovação e validando o procedimento.

1.6 PERSPECTIVAS

Onde apresento os autores com os quais busquei dialogar ao longo deste estudo.

Antes de levar o assunto adiante, Leitor, é preciso que te fale do meu jeito de ver as coisas. Que lentes definem o foco através do qual entendo os conceitos que

me servem de base? A bibliografia de referência é tão variada quanto são diversos os temas que se entrelaçam na construção desta pesquisa. São três eixos norteadores, as três faces de um prisma que configura a experiência de pessoas cegas ou com baixa visão frente a um espetáculo teatral: a audiodescrição, o teatro contemporâneo e a percepção do espectador com deficiência visual.

Os conceitos relacionados à audiodescrição, no que se refere à definição e aos processos de produção, são elaborados com base nos materiais organizados por Mayer e Pinto (2017), Alves e Leão (2017) e Neves (2011). *AD: Perspectivas Contemporâneas em Audiodescrição* (MAYER; PINTO, 2017) é a mais atualizada publicação brasileira no que diz respeito a conceitos teóricos que tomam como ponto de partida a análise das práticas desenvolvidas por profissionais e estudiosos da audiodescrição. Merecem especial destaque o texto *Audiodescrição: é necessário defini-la?*, de autoria dos próprios organizadores, e dois artigos escritos por consultores com deficiência visual, *A Consultoria na Prática da Audiodescrição*, de Elizabete Dias de Sá, e *Consultoria em Audiodescrição: da técnica à participação social da pessoa com deficiência visual*, de Felipe Mianes.

A apostila desenvolvida para a disciplina de Audiodescrição no Teatro, do Curso de Especialização em Audiodescrição da UECE²⁵ (2017), tem como autores dois profissionais que aliam a vida acadêmica aos estudos da tradução audiovisual e à atividade constante na cena teatral brasileira: Jefferson Fernandes Alves, professor do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRN, desenvolve e orienta pesquisas relacionadas a Teatro e Deficiência Visual e é diretor artístico do Grupo Estandarte de Teatro; Bruna Alves Leão, audiodescritora e atriz do grupo Bandeira das Artes, é responsável por uma das primeiras dissertações de mestrado sobre audiodescrição para teatro (LEÃO, 2012). Um dos raríssimos materiais específicos sobre a audiodescrição para teatro no Brasil, a apostila, ainda não disponibilizada para o público externo ao curso, vincula a AD à própria presencialidade característica do teatro e busca por uma interlocução com a cena ao longo de todas as etapas de produção da audiodescrição.

Josélia Neves, pesquisadora portuguesa que hoje atua como professora de Tradução Audiovisual na Hamad bin Khalif University, no Qatar, defende uma audiodescrição repleta de subjetividade, desafiando, através da linguagem poética, a

²⁵ Universidade Estadual do Ceará.

impossibilidade de descrever aquilo que não é apreensível pela palavra. Em seu *Guia de Audiodescrição – imagens que se ouvem*, orientações objetivas, práticas e diretas deixam transparecer a importância de um olhar cuidadoso e sensível sobre a obra a ser audiodescrita.

A discussão sobre as especificidades da audiodescrição para teatro toma por referência a perspectiva artística de Andrew Holland, em contraste com a visão pragmática de Joel Snyder. Holland, audiodescritor britânico, argumenta a favor da relação entre o audiodescritor e a equipe de criação, em uma aproximação à proposta artística do espetáculo, enquanto Snyder, audiodescritor americano, insiste na necessidade de que o profissional se atenha às imagens propriamente ditas, assumindo o papel de um espectador especialmente atento. Não se trata de uma dicotomia, mas de duas visões que navegam entre a oposição e a complementaridade.

A presença desses espectadores como público de teatro não é isenta de significado político, fator analisado a partir do conceito de público, conforme desenvolvido por Cornago (2013) e Guénoun (2003).

A pesquisa propõe uma reflexão acerca das vias de acesso ao espetáculo teatral por parte de espectadores com deficiência visual. Tomando por referência os pontos de orientação elencados por Fischer-Lichte (2008) como processos geradores da materialidade da cena – a corporalidade, a espacialidade e a sonoridade -, buscase dissolver a perspectiva visuocêntrica da recepção em favor de um leque de percepções que prescindem da visão para ativar associações, memórias e imaginação. Neste contexto, situa-se a audiodescrição como um recurso de acessibilidade comunicacional fundamental para a efetiva participação das pessoas com deficiência visual em eventos teatrais, avalia-se em que medida ela se faz necessária sem se tornar redundante ou supérflua e enfatiza-se o caráter provocativo da AD, na medida em que ela é responsável por orientar a percepção de uma série dos diversos estímulos não-visuais que compõem a experiência teatral.

A reflexão sobre a relação audiodescritor-espetáculo-espectador no âmbito específico do teatro contemporâneo é norteadada por treze verbetes do *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*, organizado por Sarrazac e um grupo de colaboradores, membros do Grupo de Pesquisas sobre a Poética do Drama Moderno e

Contemporâneo da Universidade Paris III²⁶. A seleção dos termos - catástrofe, metadrama, épico, comentários, coro, endereçamento do discurso, retrospecto, fábula, inserção de fragmentos, íntimo, indefinição da voz, colagem e irrupção do real - toma por critério a identificação desses elementos na dramaturgia do espetáculo *Inimigos na Casa de Bonecas*, viabilizando a análise das entrevistas sob um viés bastante específico.

A gravação das sessões de consultoria e as entrevistas realizadas junto aos espectadores que assistiram à sessão com audiodescrição de *Inimigos na Casa de Bonecas* representam uma contribuição fundamental, assumindo o status de bibliografia adicional ao conferir à pesquisa a oportunidade de interpretar os conceitos teóricos e analisar a produção da audiodescrição e a recepção do espetáculo pelo viés da pessoa com deficiência visual. A análise dos dados, assim como as entrevistas propriamente ditas, tem caráter subjetivo. As falas se entrelaçam ao texto, em um diálogo entre a produção e a recepção, sempre evidenciando a individualidade de cada espectador e a particularidade de suas percepções. Novos pontos de vista, novas formas de ver. Perspectivas.

²⁶ Em 2018, em função de uma revisão de conceitos, o grupo de pesquisas passou a se chamar Poética da Cena Moderna e Contemporânea da Universidade Paris III.

2 AS TRÊS FACES DO PRISMA

No qual identifico a interação entre a audiodescrição, o espetáculo e o espectador como impulsionadora da experiência teatral para o público com deficiência visual.

Prisma. Metáfora imperfeita, bem sei. De todo jeito, a pretensão é mais poética do que científica. Talvez seja a prova de que é o contexto quem dita a leitura de uma imagem. Talvez seja a evidência de que toda descrição pressupõe uma interpretação que nunca é isenta. Talvez seja mesmo uma tomada de posição, posto que escancara minha preferência pelo que há de subjetivo no olhar do audiodescritor.

Toda encenação depende de trabalho prévio, que costuma contar com uma dramaturgia, um período de ensaios, uma produção cuidadosa, a criação dos figurinos, a concepção do plano de luz, a composição da trilha sonora, uma divulgação eficaz... Nada disso, porém, pode ser definido como “fazer teatro”. Trata-se de um processo de criação que se atualiza a cada sessão, de uma experiência que se atualiza na relação particular de cada espectador com a obra. A audiodescrição agrega uma camada ao processo, como desenvolvimento de um roteiro que se atualiza – exato, Leitor, tal qual o próprio espetáculo – a cada apresentação. Tudo o que antecede o momento do encontro é orientado pela imaginação. Projetamos, prevemos, arriscamos. Afinal, desenvolver um roteiro, tornar acessível o material de divulgação e preparar o acolhimento aos espectadores não é “fazer audiodescrição”. É, isso sim, uma primeira etapa do processo, constituída pelo conjunto de elementos que podem ser antecipados, comparável a um feixe de luz branca, composto por ondas eletromagnéticas de diferentes frequências.

A concepção de audiodescrição como uma das faces de um prisma, esse objeto óptico que decompõe a luz em uma multiplicidade de cores, não está relacionada ao “fazer ver”, como seria natural imaginar. Ao contrário. Procuo justamente desatrelar a experiência teatral da hegemonia da imagem em favor de uma variedade de estímulos sensoriais. Além de ampliar o diálogo com o espetáculo ao levar em consideração uma gama muito maior de estímulos que interferem diretamente na percepção do espectador, a proposta de uma audiodescrição prismática estabelece a singularidade da audiodescrição para teatro em função do caráter presencial da experiência. O prisma define, então, o momento em que tudo o que foi previsto entra em ebulição.

[...] o momento de 'tornar-se público' é uma dobradiça, uma linha divisória, algo que define um antes e um depois. [...] O público é a exterioridade que permite que aconteça o que não está previsto e que seja possível distinguir entre a obra e o que acontece com a obra. (CORNAGO, 2013, p. 96-97, tradução minha²⁷)

Para o espectador com deficiência visual, o espetáculo é repleto de estímulos não-visuais que não se reduzem a informações sonoras. A percepção de diferentes espaços e atmosferas, de relações de distância e proximidade e mesmo do fluxo de energia entre atores e espectadores são alguns exemplos de que a experiência, ao menos em parte, prescinde da visão. A audiodescrição, por sua vez, não é apenas um recurso, uma ferramenta ou um serviço de acessibilidade. Afinal, a acessibilidade “não é neutra. Ela afeta toda a natureza da experiência artística” (HOLLAND, 2009, p. 173, tradução minha²⁸). A audiodescrição é propulsora de percepções, na medida em que, com a pretensão de substituir a imagem, constitui-se em um estímulo adicional. A experiência é definida, então, por três agentes: o espetáculo, a audiodescrição e o espectador – as faces de um prisma através do qual tudo o que foi elaborado previamente se coaduna, fazendo emergir essa materialidade impalpável a que chamamos Teatro.

A decomposição do feixe de luz branca em um espectro de cores equivale à percepção do espectador com deficiência visual acerca dos diversos elementos que compõem o espetáculo. Reitero: o espectador com deficiência visual é público da obra, não da audiodescrição.

Audiodescrição, espetáculo e espectador se associam em convívio, em encontro, em presença. As três peças do jogo. Os três vértices de um triângulo. As três faces de um prisma.

2.1 A AUDIODESCRIÇÃO

Em que defino a audiodescrição como tradução de material artístico e exponho as especificidades da audiodescrição para teatro.

O céu é completamente preto e as estrelas um pouco mais brilhantes e precisas. A Terra é rodeada de uma auréola azul característica, que se vê muito bem quando se olha para o horizonte. De um azul-claro pálido, o céu vai passando suavemente para o azul, azul-marinho, violeta, até chegar ao

²⁷ “[...] el momento de hacerse público es como las bisagras con las que se hace la historia, marca una línea divisoria, un antes y un después. [...] Lo público es la exterioridad que hace posible que pase otra cosa, que no siempre coincide con la propia obra, en caso de que pudiéramos llegar a distinguir esos dos extremos: la obra y lo que pasa con la obra.”

²⁸ “Access, then, is not neutral. It changes the entire nature of the artistic experience.”

preto. É uma transição de extraordinária beleza. Não vi a lua, mas o sol é bem mais brilhante do que o visto na Terra. (GAGARIN, *in* SILVEIRA, 2013)

Em 12 de abril de 1961, Yuri Gagarin viu o que ninguém mais podia ver. A bordo da nave espacial Vostok, o astronauta foi o primeiro homem a dar uma volta ao redor do planeta. Em órbita, traduziu em palavras a imensidão do espaço e o azul da Terra, compartilhando com aqueles que o ouviam não apenas as imagens, mas toda a emoção de que estava impregnado aquele momento histórico. A tradução de imagens em palavras, a transmissão por áudio, o acesso à informação e o envolvimento emocional com o acontecimento aproximam em muito a comunicação de Gagarin à audiodescrição.

A audiodescrição costuma ser comparada a uma ponte entre obra e espectador, “entre a imagem não vista e a imagem construída na mente de quem ouve a descrição” (LIMA; LIMA; VIEIRA, *apud* MAYER; PINTO, 2017, p. 29-30). Também eu pensava assim: “o audiodescritor”, costumava dizer, “tem vocação para ponte”. Será? Será que a audiodescrição é capaz de traçar um trajeto plano e linear entre o espetáculo e o espectador? Será que a imagem projetada na mente do outro é idêntica àquela que vejo? Será possível anular a subjetividade presente no olhar de quem vê e nas palavras de quem narra? Talvez seja hora de revisar conceitos e repensar definições.

Mayer e Pinto (2017) compilaram e analisaram quinze definições para o termo “audiodescrição” nos âmbitos jurídico, comercial e acadêmico. A recorrência de expressões como “tradução intersemiótica”, “recurso de acessibilidade”, “descrição objetiva” e “narração integrada ao som da obra original”, ainda que a terminologia varie ocasionalmente, parece ditar o que se entende por audiodescrição no Brasil. A maioria dessas definições indica, ainda, que o objetivo da AD é, fundamentalmente, possibilitar uma melhor compreensão, um melhor entendimento por parte de pessoas cegas ou com baixa visão.

Parece simples. Não é. As palavras brincam de embaralhar significados. A começar pela “regra de ouro” da audiodescrição: descreva o que você vê. Snyder (2017) resume a questão no acrônimo OQVVEOQVD²⁹ (o que você vê é o que você diz). Para o autor, a audiodescrição deve evitar rótulos, interpretações, julgamento e antecipações. Não é preciso que se desenvolva qualquer tipo de relação com a equipe

²⁹ *What you see is what you say (WYSIWYS)*, no original em inglês.

de criação da obra ou que se tenha qualquer espécie de informação privilegiada. Nem mesmo a intimidade com o tipo de obra a ser descrita é realmente necessária. Do audiodescritor exige-se um profundo poder de observação e o pleno domínio do idioma, pois o que lhe cabe é identificar os elementos a serem mencionados e a forma adequada de traduzi-los em palavras.

Poderíamos dizer, então, que o acrônimo de Snyder demonstra a intenção de encontrar a simetria entre imagem e palavra e celebra o caráter visuocêntrico da experiência artística, buscando desenhar na mente de quem ouve uma imagem idêntica àquela apresentada em cena. Esta perspectiva arrisca-se a desconsiderar, porém, o poder da descrição em termos de evocar muito mais do que imagens, disparando sensações, emoções e todo um universo de associações particulares a cada um dos espectadores.

Holland (2009) aborda a questão de maneira radicalmente distinta. O fragmento abaixo, ainda que curto, explora uma série de conceitos que vinculam a audiodescrição a um processo bem menos rígido e bem mais complexo.

[...] a audiodescrição é uma maneira de traduzir material artístico de um meio para o outro. Não há equivalência direta entre um momento no palco e as palavras escolhidas para descrevê-lo. A exortação para que seja “imparcial” não reconhece este fato – e com muita frequência tem o efeito de focar a atenção da plateia na ferramenta de acessibilidade – forçando os espectadores a permanecerem distantes (ou alheios) da verdadeira obra. Para mim, e para muitas pessoas com deficiência visual, isso não basta. A audiodescrição deveria ter por objetivo chegar ao âmago da obra de arte e recriar a experiência que a obra proporciona, trazendo-a à vida. Ela não deveria dar-se por satisfeita em oferecer os detalhes físicos de algo que não se pode ver. Quando você vai a uma galeria de arte, você quer sair discutindo as obras, não a descrição das obras. Então, para não ser intrusiva, uma audiodescrição deve tomar decisões e não fingir que não está presente. Tentei argumentar que, de forma a redigir uma audiodescrição que seja relevante, o audiodescritor precisa fazer mais do que “dizer o que vê”, que esta frase não faz sentido, que tenta equivocadamente separar o “ver” do “entender”, e que nesse processo de compreensão os demais sentidos estão envolvidos junto com a visão. (HOLLAND, 2009, p. 184, tradução minha³⁰)

³⁰ “[...] audio description is a way of translating artistic material from one medium to another. There is no direct equivalence between a moment on stage and the words chosen to describe it. The exhortation to be ‘impartial’ doesn’t recognise this fact – and too often has the effect of focussing the audience’s attention on the enabling tool – forcing them to remain distant from the actual piece. For me, and for many visually impaired people, that is not enough. Description should aim to get to the heart of a work of art and to recreate an experience of that work by bringing it to life. It should not be content with telling someone the physical details of something they cannot see. When you leave the art gallery, you want to come away discussing the art, not the description. So in order to be non-intrusive a description has to make decisions and not pretend it is not there. I have tried to argue that in order to write a meaningful description, an audio describer has to do more than ‘say what he sees’, that this phrase is a nonsense

Holland não se desfaz da definição de audiodescrição como tradução intersemiótica, mas a reconfigura ao substituir a ideia de tradução das imagens pela tradução do material artístico, provocando uma aproximação ao conceito de transcrição.

Holland aponta a pretensa imparcialidade da audiodescrição como responsável pela sensação de desconexão entre a AD e a obra. O receio de se deixar envolver e a prescrição de preservar um olhar neutro e objetivo resultam em uma descrição meramente informativa, que dá a conhecer as imagens sem permitir o mergulho perceptivo do espectador. Para o autor, o objetivo da audiodescrição suplanta a busca pela compreensão e o entendimento. É preciso que o espectador viva a experiência da obra. O conceito de acesso às imagens que o espectador vidente vê dá lugar à busca de uma experiência artística equivalente para todos. Ou, nas palavras de Vigata (2017), “devemos partir das qualidades mesmas da obra e procurar traduzi-las de maneira que possam evocar sensações equivalentes nas pessoas com deficiência visual” (VIGATA, *in* MAYER; PINTO, 2017, p. 36).

O grande paradoxo é que, segundo Holland, a AD, para não ser intrusiva, precisa se assumir enquanto intervenção. Uma audiodescrição (pretensamente) neutra seria causa de desconforto, deslocando a atenção do espectador. “Uma boa audiodescrição deve permitir que o espectador estabeleça uma relação com o objeto, a pessoa ou a pintura sendo descrita ‘como um todo’”, diz Holland. “Isso significa integrar a audiodescrição à obra, de forma a torná-la parte da experiência artística, em vez de manter a experiência à distância” (HOLLAND, 2009, p. 184, tradução minha³¹).

Sob o ponto de vista de Holland – e em oposição a Snyder -, audiodescrever não se resume a dizer o que se vê. É preciso estabelecer um diálogo com estímulos diversos que exigem que se pense a cena através de todos os sentidos, e não apenas da visão, rompendo com uma perspectiva visuocêntrica da experiência artística. Ora, se todo diálogo pressupõe uma interação entre duas ou mais partes, posso concluir que toda interação, por sua vez, implica em influência recíproca. A

which attempts erroneously to divorce ‘seeing’ from ‘understanding’, and that in this process of understanding the other senses are involved alongside sight.”

³¹ “Good description must allow the viewer to enter into a relation with the object, person or painting being described ‘as a whole’. This means integrating the description so that it becomes part of the artistic experience, rather than keeping that experience at arms’ length.”

audiodescrição, então, não poderia ser entendida como intermediação (ponte), e sim como agenciamento (prisma).

Qual a pertinência, então, da tal "regra de ouro"? Holland – esse mesmo Holland que rejeita a ideia de que a audiodescrição seja reduzida ao princípio do “descreva o que você vê” – relata um episódio que talvez possa reformular o que entendemos por essa definição (HOLLAND, 2009, p. 174-175).

Durante o período de desenvolvimento da audiodescrição de uma montagem de *Espectros*, peça de Henrik Ibsen, Holland consultou o diretor do espetáculo acerca de sua concepção para o cenário. A resposta, “é um aposento sem história”, não seria pertinente a um roteiro de audiodescrição. No entanto, essa frase quase enigmática serviu de bússola ao olhar do audiodescritor:

Se a frase “é uma sala sem história”, por si só, teria um sentido limitado para uma pessoa com deficiência visual – e poderia até mesmo conduzir a interpretações equivocadas – uma descrição poderia expressar o mesmo conceito *através* dos detalhes do aposento. Uma descrição poderia estruturar os detalhes de forma a enfatizar a organização estéril, enfatizar como as distantes montanhas escarpadas e o céu cinzento e plano conferiam ao aposento uma sensação de isolamento, de reclusão. (HOLLAND, 2009, p.174-175, tradução minha³²)

Se a proposta artística conduziu a busca pelas informações visuais que determinavam a atmosfera pretendida pelo diretor, podemos admitir que a regra “descreva o que você vê” ou mesmo o acrônimo proposto por Snyder não estão equivocados. Trata-se, isso sim, de uma divergência de interpretação. Enquanto Snyder entende que o audiodescritor deve ater-se às imagens sem pressupor uma interpretação, Holland seleciona as pistas visuais que correspondem a uma determinada interpretação. Cada um a seu modo, Snyder e Holland atem-se objetivamente àquilo que estão vendo.

O jogo das palavras também envolve o entendimento de audiodescrição como recurso de acessibilidade. Mais uma vez, é evidente a oposição entre Snyder e Holland. Enquanto o primeiro define a AD como uma “tecnologia assistiva; que se destina a melhorar, e não a acrescentar ou a substituir os próprios poderes de

³² “So while the phrase ‘This is a room with no history’, would have a limited meaning to a visually impaired person on its own – and indeed could be interpreted a number of ways which might be misleading – a description could express the concept through the physical details of the room. A description could structure the details in such a way as to emphasise the ordered sterility, to bring out how the distant bleak mountains and the grey, flat sky made the room feel isolated, cut off.”

observação do usuário” (SNYDER, 2017, p. 36), o segundo rejeita veementemente a ideia, argumentando que ela “dá ênfase à discriminação e à deficiência em vez de ao empreendimento e à realização artística” (HOLLAND, 2009, p. 183, tradução minha³³). Para o autor, o termo “tecnologia assistiva” é aplicável, por exemplo, a um *software* leitor de tela, cujo objetivo é puramente funcional. O texto oralizado tem uma relação direta com o texto escrito, isenta de ambiguidades, e não se espera que o *software* tome qualquer decisão. Trata-se de uma janela para a compreensão, e só. “Porém, a audiodescrição não funciona assim”, diz Holland. “Ela jamais será transparente. É de sua natureza afetar a experiência que alguém tem da arte” (HOLLAND, 2009, p. 183, tradução minha³⁴). É essa relação de intimidade com a arte que afasta qualquer pretensão meramente técnica. Para atingir a experiência da arte, é preciso estabelecer um diálogo com a própria obra de arte. A tradução de uma peça poderia ser considerada como um recurso de acessibilidade para espectadores que não falam determinado idioma? Para Holland, a intenção é possibilitar que o espectador tenha uma experiência direta com o espetáculo, o que não poderia ser atingido com uma tradução literal que desprezasse a complexidade artística da obra, seus significados possíveis, suas nuances (HOLLAND, 2009).

A argumentação de Holland faz sentido quando considerada uma determinada concepção do termo “acessibilidade”. Mas também aqui não temos uma definição única. Para Vigata, a acessibilidade para pessoas com deficiência visual é

uma forma de tradução entre modalidades perceptivas que contribui para o desenvolvimento de uma cultura multimodal – em que prime o respeito pelas diferenças perceptivas –, e não como um meio de evidenciar a existência de uma cultura oculo-centrista³⁵, pela qual quem não tem acesso aos códigos visuais precisa saber como esses funcionam para poder participar da fruição e da criação de arte. (VIGATA, *in* MAYER; PINTO, 2017, p. 35)

Ao associar o conceito de acessibilidade à fruição da arte, Vigata refuta a frieza que Holland confere ao termo. A autora vai além ao partir do pressuposto de que devem ser consideradas e respeitadas as diferenças perceptivas entre os diferentes públicos, no desmantelamento de uma primazia oculo-centrista da arte e da cultura. Esta perspectiva é particularmente interessante ao abordarmos a

³³ “[...] what it picks up on is the language of discrimination and disability rather than the language of artistic endeavour and achievement.”

³⁴ “But audio description is not like this. It can never be transparent. By its very nature it will change the experience someone has of the art.”

³⁵ Primazia da visão sobre os demais sentidos.

audiodescrição para espetáculos de teatro, onde estímulos não-visuais atingem os espectadores com e sem deficiência visual.

Se mesmo as definições de audiodescrição, por mais precisas que nos possam parecer, são passíveis de tantas interpretações, como pretender descrever uma imagem de maneira neutra ou isenta, desprezando o olhar do audiodescritor em favor de uma objetividade absoluta?

Mayer e Pinto (2017) dizem que há uma confusão entre o propósito de objetividade e a noção de fidelidade à obra. Uma imagem “não é um pacote de informações pronto a ser codificado ou decodificado” (MAYER; PINTO, *in* MAYER; PINTO, 2017, p. 26). O processo de selecionar e ordenar as informações visuais é repleto de subjetividade.

Uma vez que a informação visual possui um percentual significativo de indeterminação, o audiodescritor se vale de seus conhecimentos, de suas experiências e do seu julgamento para elencar as informações e organizá-las em um todo coerente. [...] O audiodescritor interpreta a imagem, escolhe o que audiodescrever, como audioescrever, como locutar. Não há mal nenhum nisso, contanto que se tenha responsabilidade de oferecer ao público da AD condições para que ele construa sua própria interpretação dessas informações. (MAYER & PINTO, *in* MAYER; PINTO, 2017, p. 26)

De acordo com os autores, o caráter subjetivo da descrição de imagens não isenta o audiodescritor de obedecer a uma estrutura coerente e precisa, determinada por uma série de fundamentos estabelecidos preponderantemente através de pesquisas de recepção. Se por um lado herdamos os princípios estipulados por países com maior tradição na audiodescrição, como Estados Unidos, Inglaterra e Espanha, por outro desenvolvemos pesquisas nacionais da maior relevância.

“A AD não é uma descrição qualquer, desprezível, sem regras, aleatória”, dizem Lima *et al* (MAYER; PINTO, *in* MAYER; PINTO, 2017, p. 29). Independente de como sejam chamadas, as regras, normas, fundamentos ou princípios servem de baliza à prática da audiodescrição, garantindo que se estabeleça não apenas um padrão de produção, mas também um padrão de recepção, o que é fundamental para que haja uma leitura satisfatória por parte do espectador. Assim como no teatro, no cinema ou na apreciação de obras de arte, a compreensão e a fruição do espectador depende, entre inúmeros outros fatores, de sua habilidade em decodificar a linguagem própria de cada gênero.

No entanto, a fidelidade à obra vai de encontro à rigidez das normas. A desobediência às regras é condição básica da manifestação artística. Não se trata, porém, de rebeldia ou insubordinação. Pelo contrário. O respeito aos fundamentos da audiodescrição é justamente o que permite a maleabilidade necessária de maneira responsável, ou seja, sem que se incorra em prejuízo à compreensão e à fruição da obra. Ou, nas palavras de Louise Fryer,

o treinamento (dos audiodescritores) deve incorporar informações sobre formas alternativas de trabalho. Isso inclui tomar conhecimento sobre as diretrizes atuais, a fim de que os audiodescritores compreendam que “regras” estão quebrando e por quê. (FRYER, 2014, p. 182, tradução minha³⁶)

A recomendação de Fryer parece aplicar-se perfeitamente às características de uma audiodescrição que não seja pautada apenas pelo compromisso de oferecer informações que privilegiem a compreensão da imagem, mas que busque proporcionar o mergulho perceptivo na obra audiodescrita. É o que demonstra uma pesquisa desenvolvida por Holland (2009) com o objetivo de examinar a linguagem utilizada na audiodescrição de obras de arte. Em um dos três estudos de caso que compuseram o *corpus* da pesquisa, Holland desenvolveu dois roteiros diferentes para uma mesma obra abstrata, *Ramparts*, de Ben Nicholson, datada de 1968. O primeiro roteiro descrevia a imagem de uma maneira bastante objetiva, enquanto o segundo era repleto de inferências, referências e associações, criando uma espécie de narrativa que buscava captar a dinâmica da obra. O grupo focal reagiu ao primeiro roteiro com “um silêncio atônito”. Apesar de acurada, a descrição da imagem, isenta de qualquer interpretação, não significava coisa alguma.

Holland, consciente e responsabilmente, subverte a norma e logra promover um encontro real entre público e obra. Recursos que fogem à rigidez de uma audiodescrição *comme il faut*, como a inferência, a metáfora, a interpretação ou mesmo uma certa dose de criação autoral, parecem favorecer a percepção do espectador sobre uma imagem abstrata e mereceriam ser explorados e estudados com maior profundidade em espetáculos de dança e – sim! – no teatro contemporâneo.

³⁶ “The training should also incorporate information about alternative ways of working. This might include being aware of the current guidelines so that describers understand what “rules” they are breaking and why.”

Mas as palavras são mesmo atrevidas e insistem em gerar confusão. Afinal, o que é a interpretação? No campo da audiodescrição, a controvérsia se dá, muito provavelmente, em função dos múltiplos significados do termo. À audiodescrição não cabe interpretar a cena no sentido de explicar ou explicitar seu significado. Nem conferir ao audiodescritor-narrador um papel a ser interpretado com requintes de expressividade. No entanto, a interpretação está sempre presente no ato de compreender uma imagem em associação a seu contexto. De acordo com Farias e Neves (2014),

[...] a audiodescrição é uma reconstrução ativa e criativa, porquanto envolve a tradução dos signos imagético e sonoro em escrito e falado. A audiodescrição realiza a interpretação da imagem, transmutando-a para a verbalização. Esse ato de interpretar define os contornos de uma realização, coloca em jogo o modo como o tradutor leu a obra e suas contribuições enquanto portador de uma experiência/conhecimento. [...] Neste caso, interpretar para a AD consiste em traduzir o plural embutido em cada imagem de forma reveladora, propiciando o alcance à informação, às expressões, a conteúdos, à conjugação de conhecimentos, além de evocar emoções, sentimentos e sensações geradas pela imagem. (FARIAS; NEVES, 2014, p. 82-83)

A interpretação é o fio condutor do olhar do audiodescritor na busca pelas pistas visuais que permitirão ao espectador com deficiência visual elaborar – aí, sim – sua própria interpretação da obra. A interpretação se encontra, então, nos dois extremos do processo: o audiodescritor interpreta a imagem para que o espectador possa interpretar a obra.

Como se pode observar, as discussões que envolvem a definição de audiodescrição são repletas de dicotomias: objetividade e subjetividade, neutralidade e expressividade, isenção e interpretação... Nesse sentido, uma questão que me parece relevante e ainda pouco discutida é a eventual supremacia da narração sobre o roteiro – e vice-versa.

Boa parte das definições jurídicas³⁷ levantadas por Mayer e Pinto (2017) estabelecem a audiodescrição como uma narração ou uma locução, desconsiderando todo o processo de estudo prévio, desenvolvimento do roteiro e consultoria. Por outro lado, vários indícios apontam para a primazia do roteiro sobre a narração quando se fala em audiodescrição. Um exemplo é o fato de que o número de roteiristas

³⁷ Ministério das Comunicações, Art. 53 do Decreto n.º 5296, de 2 de dezembro de 2004; Instrução Normativa (IN) n.º 116 da Ancine; Ministério das Comunicações, Portaria n.º 310, de 27 de junho de 2006.

especializados é muito maior do que o número de narradores, ou seja, desde que o roteiro esteja bem elaborado, o mercado aceita a narração feita por atores ou locutores publicitários sem formação ou experiência em audiodescrição.

Alguns autores, no entanto, fazem referência às duas funções sem determinar qualquer hierarquia. É o caso de Snyder:

Acredito que a áudio-descrição (*sic*) seja uma forma de arte literária em si. É um tipo de poesia – um haiku. Ela fornece uma versão verbal do visual -, aural (ele aponta para o ouvido) e oral (ele aponta para a boca). Um haiku porque os áudio-descritores (*sic*) devem usar o mínimo de palavras possível para transmitir esse elemento visual para o benefício das pessoas – todas as pessoas, incluindo crianças – que são cegas ou com baixa visão. (SNYDER, 2017, p. 50-51)

Além de associar o verbal ao aural e ao oral, Snyder traz a perspectiva da audiodescrição como gênero literário. Faz sentido. A relação entre imagem e palavra é tema recorrente entre autores que discutem o fazer literário, como Italo Calvino – sim, sigo em companhia de Calvino –, que, ao refletir acerca de seu processo de criação, o aproxima, sem saber, da audiodescrição.

A primeira coisa que me vem à mente na idealização de um conto é, pois, uma imagem [...]. A partir do momento em que a imagem adquire uma certa nitidez em minha mente, ponho-me a desenvolvê-la numa história, ou melhor, são as próprias imagens que desenvolvem suas potencialidades implícitas, o conto que trazem dentro de si. [...] Ao mesmo tempo, a escrita, a tradução em palavras, adquire cada vez mais importância; direi que a partir do momento em que começo a pôr o preto no branco, é a palavra escrita que conta: à busca de um equivalente da imagem visual se sucede o desenvolvimento coerente da impostação estilística inicial [...]. (CALVINO, 1990, p. 104-105)

A audiodescrição enquanto literatura inaugura um gênero específico, que não é escrito para ficar preso ao papel. O roteiro de AD pressupõe a entonação, o ritmo, a expressão da fala; a narração é por si mesma geradora de sentidos que complementam a palavra escrita, como no teatro e na poesia. Há, porém, uma especificidade que me leva a questionar a audiodescrição como literatura: ela não tem existência própria. Não se trata apenas de texto e voz, mas de sentidos que se constroem apenas na relação com a obra. A audiodescrição é sempre subordinada àquilo que descreve; é a obra que define critérios, poética e linguagem. A AD preenche lacunas, mas também se faz preencher, não apenas por diálogos e trilhas e efeitos de som, mas por todos os estímulos que fazem daquela obra um acontecimento.

2.1.1 A Audiodescrição para Teatro

Música alta e o farfalhar das sacolas e uma confusão de vozes. A imagem fala através do som. O volume da música obriga Nelson Diniz, como Torvald Helmer, e Janaína Pelizzon, como Nora jovem, a forçarem suas vozes.

Entra Liane como Kristine Linde e os espectadores riem. Liane me ganha aos poucos com seu tom de voz ácido, seu timing cômico, suas risadas roncadas, o falar de boca cheia. Não sou só eu que me deixo levar: os espectadores riem mais, se soltam, se aquecem e esse riso me mostra que já se estabeleceu certo nível de cumplicidade: agora são um grupo, um coletivo, uma plateia.

Música eletrônica em volume alto, muito alto. O som seco de objetos que atingem o solo. Nora/Sandra confessa-se em gritos abafados pela barulheira. A música eletrônica dá lugar a um samba, ao qual se segue um som grave, cadenciado, denso de expectativas. Torvald entra, sua voz é tensa. Farfalhar de jornais, pancadas. Fúria. Ele se lança sobre Nora/Janaína, corpos se digladiam no chão. Agressão. Pausa abrupta.

Os três fragmentos acima são excertos de um exercício de escuta sobre *Inimigos na Casa de Bonecas*.³⁸ Sem acesso às imagens, nem mesmo através da audiodescrição, procurei sondar minhas próprias percepções acerca do espetáculo, a partir da gravação em áudio de sua sessão de estreia. Não foi uma audição isenta: ao invés de construir a percepção, a gravação resgatava imagens que eu já conhecia. Ainda assim, a experiência foi intensa: as tantas informações sonoras, a vibração da música alta, as vozes que definem os personagens e seus conflitos para além do conteúdo de seus discursos, a movimentação feroz, a suspensão provocada pelo silêncio, a sensação de ser membro de um grupo, parte do público. O teatro como ato coletivo, vivo e pulsante, em uma avalanche de estímulos sensoriais.

Diferente do cinema, o teatro é regido pela presencialidade. A efemeridade, a irrepetibilidade e a imprevisibilidade do teatro se contrapõem à bidimensionalidade e à perenidade do cinema. De acordo com De Marinis (2005), uma das principais diferenças entre cinema e teatro está na questão da focalização da atenção. No cinema, a escolha dos planos, do tipo de enquadramento e do ponto de vista definem o olhar do espectador, ou seja, é a câmera quem opera os processos de segmentação, seleção e focalização da atenção. A tela funciona como uma separação concreta, que delimita o interior e o exterior da cena. Já no teatro, palco e plateia se inter-relacionam na construção de um acontecimento. O espectador precisa lidar com um meio sobrecarregado de estímulos simultâneos, sendo obrigado a dar conta de uma

³⁸ O texto completo é apresentado como apêndice desta dissertação.

seleção drástica. Cabe ao espectador o exercício da focalização. Mais do que isso: de acordo com De Marinis (2005), as operações de focalização da atenção representam o ponto de partida para o ato perceptivo do espectador.

“Ato perceptivo”, diz De Marinis, denotando a condição ativa do espectador. Neste ponto incide uma das maiores responsabilidades do audiodescritor de teatro. Ao selecionar as imagens e expô-las em palavras, ele assume a condução do processo de focalização, arriscando-se a desconfigurar o ato receptivo ao torná-lo uma operação meramente passiva. “Verbalizar algo”, diz Holland, “confere maior relevância àquilo que é mencionado em detrimento de outras coisas. Isso significa que é o audiodescritor quem escolhe qual será o foco da plateia” (HOLLAND, 2009, p. 179, tradução minha³⁹).

Um exemplo: em determinado momento de *Inimigos na Casa de Bonecas*, a família Helmer festeja o natal. Torvald se ausenta por alguns instantes e retorna acompanhado por uma mulher alta, que usa uma roupa provocante, calça sapatos de salto alto e carrega uma pasta. Torvald se desculpa, diz que precisa assinar alguns papéis com urgência e os dois saem de cena. O que é mais relevante? O que conecta a ação ao que vem depois? O que melhor desvenda o caráter dos personagens envolvidos? O que mexe mais com os sentimentos dos espectadores? Talvez o olhar safado de Torvald para o rebolado da secretária. Quem sabe, o sorriso assanhado da moça enquanto acena para Nora antes de deixar a sala. Pode ser o engolir em seco do Dr. Rank, a expressão constrangida de Kristine. Ou a reação de Nora, de costas para a plateia, em uma paralisia atônita. O que é, efetivamente, mais significativo?

Seleção, essa é a palavra de ordem. Espectadores videntes tem uma percepção visual abrangente; o olhar capta rapidamente o conjunto, para em seguida estabelecer a atenção em determinado ponto.

Através da visão, estamos expostos a centenas de pistas físicas a um só tempo. Processamos essas informações para elaborar nossas atitudes, emoções e relações. Este processamento é constante e, na maior parte do tempo, não estamos conscientes disso. (HOLLAND, 2009, p. 179, tradução minha⁴⁰).

³⁹ “Verbalising something gives it a prominence in that one thing is mentioned and not another thing. This means that it is the describer who is choosing what the audience should focus on.”

⁴⁰ “This seems to me to get to the heart of the problem. Using our sight we are exposed to hundreds of physical hints at any one time. We are processing this information to work out attitudes, emotions and relationships. This processing is constant and, for the most part, we are unaware of it.”

O caráter sequencial da transmissão de informações através da linguagem escrita e falada, aliado à restrição de tempo para a narração da audiodescrição, deve preservar a sincronia com a imagem, impõem a necessidade premente de uma seleção. Afinal

[...] não dá para descrever tudo que a gente sabe que tem ali para ser descrito. [...] acho que é uma limitação inerente à audiodescrição. (BRAZ, R., 2018)⁴¹

Diversas variáveis participam da equação. Sim, a subjetividade do olhar do audiodescritor é uma delas, mas não é soberana. Conhecer claramente a intenção da cena, o que pode ser apurado através de pesquisas sobre o espetáculo e a companhia que o apresenta – ou, ainda melhor, em diálogo com os artistas e técnicos envolvidos - confere uma leitura sintonizada com a proposta da produção. Atentar aos comentários de espectadores videntes, seja através da conversa que encerra um ensaio aberto, de debates realizados após apresentações que precedam a sessão com audiodescrição, de publicações nas redes sociais ou de diálogos entreouvados na saída do espetáculo, é uma prática que subsidia uma audiodescrição voltada a explorar a perspectiva da recepção. Assistir ao espetáculo de olhos vendados e, principalmente, trabalhar em parceria com consultores com deficiência visual, permitem identificar situações em que estímulos não-visuais direcionam a atenção, determinando a imagem a ser descrita ou mesmo prescindindo dela.

A descrição das imagens permite “a recepção de videntes e não videntes do mesmo espetáculo, ao mesmo tempo e no mesmo espaço, sem desconsiderar, necessariamente, a hegemonia da visão como eixo estruturador das poéticas da cena” (ALVES, *in* DESGRANGES; SIMÕES, 2017, p. 184), enquanto solicita que se revise a concepção de teatro como “lugar de onde se vê” ou “lugar onde se vai para ver”.

Erika Fischer-Lichte (2008) identifica a corporalidade, a espacialidade e a sonoridade como elementos responsáveis pela instauração da materialidade da cena, uma materialidade incorpórea e efêmera, que se estabelece e se dissipa em um moto-contínuo. Embora Fischer-Lichte não tenha a pretensão de distinguir o que depende ou não da visão, sua análise sobre os processos geradores de materialidade aponta

⁴¹ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=539&end=553>>

para a pluralidade dos estímulos que podem atingir espectadores com e sem deficiência visual de igual maneira.⁴²

A convergência de informações e estímulos não-visuais incide diretamente sobre a experiência do espectador, tanto na construção intelectual acerca dos significados da cena, quanto nas sensações e emoções suscitadas pelo evento.

[...] frente ao espetáculo teatral, as faculdades sensoriais do sujeito perceptor se submetem a um tipo de esforço e de solicitação que não podem ser comparados, seja em quantidade ou qualidade, com o que é solicitado por outros tipos de recepção estética. (DE MARINIS, 2005, p. 94, tradução minha⁴³)

A audiodescrição, enquanto processo, não se restringe a descrever daquilo que se vê. É preciso estar atento a tudo o que o espetáculo fala de si, fala por si. Não se trata apenas de determinar a posição das inserções de AD de modo a preservar o discurso dos personagens, mas de abrir brechas para que os estímulos não-visuais sejam a via de acesso à experiência estética.

Ao deslocar o sentido de “assistir”, normalmente entendido como “ver”, para “presenciar”, assumimos o espetáculo como imersão em um acontecimento, identificando a leitura de imagens como um dos muitos referenciais possíveis. O resultado será a diluição da perspectiva visuocêntrica do espetáculo teatral e a instauração da autonomia do espectador com deficiência visual como agente receptor do espetáculo.

⁴² O tema é abordado com maior profundidade em artigo publicado nos Anais do X Congresso da ABRACE, apresentado como apêndice desta dissertação.

⁴³ “[...] ante el espectáculo teatral, las facultades sensoriales del sujeto perceptor se someten a un tipo de esfuerzo y de sollicitación que no puede ser confrontado ni en cantidad ni en calidad con el requerido en los otros casos de recepción estética.”

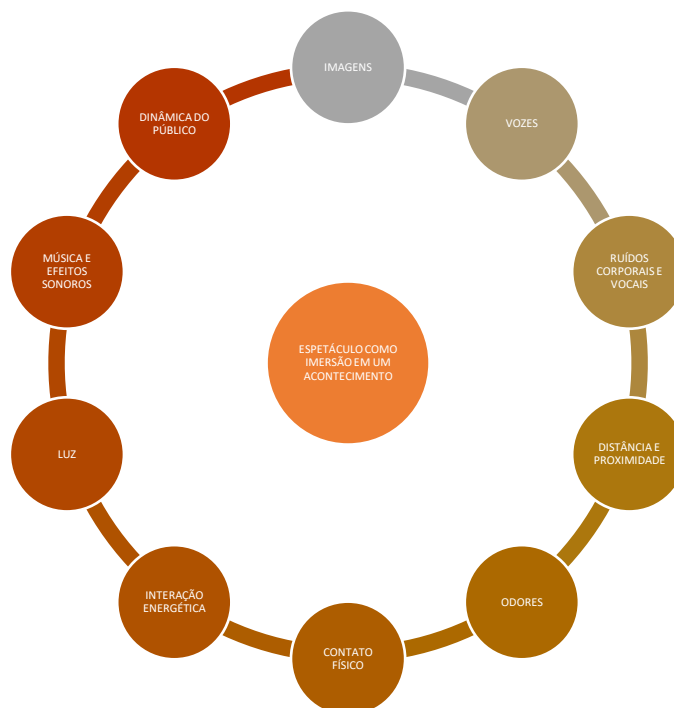


Figura 1 - Diferentes estímulos que fazem do teatro uma experiência multissensorial
 AD: No diagrama, o título “espetáculo como imersão em um acontecimento” está circundado por um aro, ao longo do qual estão dispostos 10 círculos equidistantes, com os seguintes dizeres, em sentido horário: imagens, vozes, ruídos corporais e vocais, distância e proximidade, odores, contato físico, interação energética, luz, música e efeitos sonoros, e dinâmica do público.
 Fonte: a autora

Deixar perceber. Deixar sentir. Deixar ouvir. O silêncio é uma peça fundamental desse quebra-cabeças que é a audiodescrição. Diversos autores, entre os quais estão Neves (2011) e Snyder (2017), enfatizam a importância de saber calar. Silenciar para que o espetáculo fale por si, em vozes, sons, cheiros, toques. Em um aparente contrassenso, preservar silêncios também é audiodescrever. Nas palavras de Ponciano,

é importante entender que quando o acontecimento cênico não evoca palavras, talvez seja justamente esta pauta que a cena pede: o silêncio, a pausa. Dependerá da sensibilidade do audiodescritor perceber o momento mais propício a calar, sobretudo não tentar disputar com a obra. Não há música sem pausa. (PONCIANO, 2016, p. 30)

Ao selecionar as informações visuais a serem descritas e relacioná-las aos demais estímulos que constituem a experiência teatral, o audiodescritor é, ao menos parcialmente, condutor da leitura do espectador, agenciando, e não apenas intermediando, a recepção da obra.

O simples fato de que, como audiodescritores, temos que escolher enfatizar uma coisa em detrimento de outra significa que – gostemos ou não – estamos tomando uma decisão artística. Estamos contribuindo para a forma como se dará a experiência de uma obra de arte por um membro da plateia. (HOLLAND, 2009, p. 179, tradução minha⁴⁴)

Se por um lado o espetáculo prescinde da audiodescrição, por outro, ela é sempre indissociável da obra a que corresponde. Há que se entender a audiodescrição por duas vias paralelas, posto que para o espectador convencional ela não passa de um apêndice ou um prolongamento do espetáculo, enquanto para o espectador com deficiência visual ela é parte integrante da própria experiência perceptiva.

Então acaba que a audiodescrição não fica, para mim, numa lembrança tão distinta do que é a peça, fica meio fundido no todo. O que eu lembro da peça não é tão distinto do que foi a audiodescrição que me forneceu, porque fica um todo, a audiodescrição a serviço da obra, do espetáculo. (BRAZ, R., 2018)⁴⁵

Em outras palavras, ainda que a audiodescrição possa ser encarada como uma sequência de mensagens sobre as imagens que compõem a encenação, ela repercute nos espectadores com deficiência visual de maneira análoga ao espetáculo em si. Para o espectador com deficiência visual, a audiodescrição pode adquirir o status de manifestação artística.

A arte, conforme Pierre Lévy (1996), é constituída da confluência da linguagem, da técnica e da ética. Em sua íntima relação com a arte teatral, a audiodescrição responde perfeitamente aos mesmos critérios.

A linguagem é matéria prima da audiodescrição. A linguagem teatral, gestual, estética. A leitura de imagens, a elaboração de texto, a fala, a construção de sentidos. A comunicação através de signos, o fio que liga o espectador com deficiência visual ao espetáculo.

O domínio da técnica é condição para que a audiodescrição produza o efeito a que se propõe. A técnica permeia todo o processo de trabalho e é evidente na seleção de informações relevantes a serem transmitidas, na síntese de cada inserção, na estruturação do diálogo entre o texto da audiodescrição e os elementos do espetáculo

⁴⁴ *“The mere fact that as describers we have to choose to emphasise one thing rather than another, means that – whether we like it or not – we are making an artistic decision. We are contributing to how a piece of art is experienced by a member of the audience.”*

⁴⁵ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=554&end=579>>

que independem da visão, na definição do equipamento apropriado à transmissão, na sutileza da fala, no manter-se em jogo com a cena, na atenção à reação dos espectadores. A relação entre a linguagem do espetáculo e as possibilidades de recepção do espectador com deficiência visual é sempre de ordem técnica.

A ética, diz Lévy, pode ser definida como função social. Não seria possível apartar a audiodescrição de sua função social. A presença de pessoas cegas e com baixa visão em eventos teatrais representa um avanço imenso nas relações de inclusão. Artistas ganham um público cada vez mais heterogêneo. Espectadores com e sem deficiência interagem não só no espaço, mas no compartilhamento de impressões e sensações, estabelecendo um olhar coletivo sobre a experiência. Os espectadores com deficiência, por sua vez, passam a ter a possibilidade de participar de atividades artísticas, culturais, ou mesmo de entretenimento. Há nesse conjunto de esferas uma dimensão humana, cultural e pedagógica. É uma questão de cidadania que agrega um componente político à função social da audiodescrição.

Retomando: estão dados, pois, os grandes desafios da audiodescrição para teatro: moldar-se ao caráter vivo da experiência teatral, em toda a sua intensidade; deixar-se emaranhar em uma multiplicidade de estímulos; e selecionar as informações de modo a conduzir as operações de focalização, resguardando os processos de percepção como ato do espectador.

Mas não termina por aí. Há ainda uma característica exclusiva da percepção teatral com a qual a audiodescrição precisa lidar: a oscilação entre a dimensão ficcional e o estatuto da performance (MASSA, 2007). O espectador vidente habita, a um só tempo, duas esferas. Em uma delas, aceita o caráter ficcional da obra e permite-se acreditar no que fazem, dizem e vivem os personagens. Na outra, permanece atento às soluções cênicas empregadas. Holland enfatiza a necessidade de buscar meios para estabelecer o equilíbrio entre a “verdade literal” e a “verdade imaginativa” (HOLLAND, 2009, p. 175).⁴⁶ A dificuldade está, mais uma vez, na oposição entre a simultaneidade da percepção visual e a linearidade do texto da audiodescrição. O desafio é dar a conhecer a artesanaria da cena sem fazer ruir a ficção. Traduzir a oscilação, a que se refere Massa, no equilíbrio pleiteado por Holland. A solução? Depende. Em alguns casos, existe a possibilidade de confrontar as duas dimensões, descrevendo-se uma delas e permitindo que se ouça o som característico da outra (e

⁴⁶ *Literal truth and imaginative truth.*

aqui retornamos à importância dos estímulos não-visuais). Talvez seja interessante explorar os recursos técnicos em um tour tátil ou expô-los nas notas introdutórias, ações de mediação que antecedem a apresentação de um espetáculo com audiodescrição e que serão devidamente detalhadas em um capítulo adiante. Se o ritmo da montagem permitir, podem ser oferecidas “pitadas de informação” acerca da maneira como determinada situação está sendo encenada. Cada espetáculo pede uma solução diferente, que seja coerente com a proposta da encenação.

No teatro contemporâneo, a questão se torna ainda mais delicada, já que não se restringe à percepção simultânea da ficção da fábula e da realidade da encenação. Não se trata apenas de revelar a artesanaria por trás da ilusão ou da sobreposição de duas ou mais camadas de informação, mas de uma interferência que resulta em ênfase, crítica ou mesmo contradição da narrativa. O modo como algo se apresenta, ou seja, as evidências da realidade da performance, interfere de maneira definitiva na leitura da cena e precisa ser oferecido pela audiodescrição.

Em *Inimigos na Casa de Bonecas*, por exemplo, a árvore de natal é construída com sacolas de compras tingidas de prateado e presas em um pedestal de microfone, com uma estrela no topo, em uma relação bastante evidente com o espírito consumista das festividades de final de ano. Durante os festejos, Torvald presenteia o filho com uma boneca inflável. O trecho a seguir apresenta a reprodução das falas do personagem com inserções da AD:

TORVALD - Ivar, olha o que o pai comprou pra você. Infla assim.

(AD) Perto da árvore, Fabiane está agachada com a cabeça enfiada em uma caixa de presente. Vai se levantando gradualmente. Torvald põe as mãos sobre os seios dela.

TORVALD - Aos poucos você vai descobrir como usar. Pode levar pro seu quarto, meu filho. Tem um furo no meio das pernas, mas é normal. Pode botar o que você quiser aí dentro.

(AD) Ivar carrega a boneca para fora de cena. (SCHWARTZ, 2018)

A cena, que poderia expor a herança machista de Torvald de maneira leve e até mesmo cômica, ganha uma dimensão perturbadora ao utilizar uma das atrizes na representação da boneca inflável. A um só tempo, vemos Torvald presenteando Ivar, o ator Nelson Diniz apertando os seios da bailarina Fabiane Severo e uma mulher reduzida à condição de objeto sexual. Uma mulher-boneca, aprisionada numa casa-

caixa de presente. Uma única imagem que se desdobra em leituras absolutamente indissociáveis.

A questão que se impõe é: qual é o profissional habilitado para dar conta disso tudo?

2.1.2 O Audiodescritor de Teatro

Baseada nas recomendações do ADLAB PRO, um projeto financiado pela União Europeia que tem como objetivo desenvolver materiais didáticos voltados à formação qualificada de novos profissionais, Fryer (2018) aponta as competências que servem de pré-requisito a potenciais audiodescritores:

Habilidades linguísticas e textuais (que incluem, por exemplo, o uso perfeito da língua materna, o controle de figuras de estilo, metáforas e símiles, a habilidade de utilizar um vocabulário que ative a imaginação, escrever um texto coerente, etc.).

Habilidades vocais: uma voz clara e agradável durante a leitura é requisito para alguns módulos;

Habilidades transferíveis/comportamentais, não específicas à AD: organização eficiente do trabalho e gerenciamento de tempo, ética, desenvolvimento pessoal, trabalho em equipe, resolução de problemas, habilidades de comunicação e de relacionamento interpessoal, habilidade para lidar com a pressão do tempo, saber quando e estar disposto a procurar por auxílio de um especialista ou de um colega de profissão, lidar com *feedback* e respeitar prazos.

Habilidades digitais: gerenciamento de banco de dados, processador de texto, etc. (Fryer, 2018, p. 182, tradução minha⁴⁷)

Essas aptidões, sejam elas inatas ou adquiridas, são cruciais no desenvolvimento de um audiodescritor, seja qual for a modalidade a que se dedique. No caso específico do teatro, Panico (*in* ALVES; LEÃO, 2017, n.p.) ressalta a necessidade de manter sob controle a emoção e a tensão características de uma apresentação ao vivo. De acordo com a autora, ensaiar bastante o roteiro possibilita ao audiodescritor-narrador uma atuação mais segura, que não deixe transparecer a dificuldade da tarefa e permita que o espectador se entregue à emoção.

⁴⁷ “Linguistic and textual skills (this includes, for instance, a perfect use of the mother tongue, a command of style figures like metaphors and similes, the ability to use language that sparks the imagination, write a coherent text etc.).

Vocal skills: A clear and pleasant reading voice is required for some modules;

Transferrable skills/soft skills not specific to AD: efficient work organisation and time management, ethics, self-development, teamwork, problem solving, communicative and interpersonal skills, the ability to cope with time pressure, knowing when and being willing to call for expert or peer help, dealing with feedback and working to a deadline.

Computer skills: database management, word processor, etc.”

Holland (2009) destaca a habilidade de sincronizar o tempo de cada inserção de AD com os espaços entre os diálogos, de modo a evitar que se sobreponha às falas dos atores. O ajuste de tempos na audiodescrição ao vivo é realmente mais desafiador que na audiodescrição gravada, porque não permite correções, ajustes ou novas tentativas. No entanto, um roteiro cuidadosamente elaborado pode minimizar os riscos de sobreposição. Na minha opinião – se me permites, Leitor – a mais crucial das habilidades do audiodescritor é a leitura da cena a partir das percepções não-visuais, evitando a redundância das informações e preservando a experiência sensorial do espectador.

Ponciano (2016) aposta na sensibilidade do audiodescritor, aliada à técnica, pois

[...] é preciso que o audiodescritor entre no ritual da cena teatral, se permita acreditar na ilusão proposta, no jogo das formas simbólicas, com a abertura para o imaginal, sem perder de foco a técnica. Será preciso esta sensibilidade aberta para que a palavra advinda seja a mais adequada. A palavra proferida em um ritual de teatro, vai de encontro a uma função psíquica específica, onde vibra uma polifonia dos/nos/para os sentidos, desperta no devaneio poético. As palavras mais assertivas virão da cadência do ritmo da peça, é precisar “dançar conforme a música” cênica, e buscar o lúdico no jogo da “atuação” audiodescritiva para não fechar as possibilidades oníricas das construções verbais. (PONCIANO, 2016, p. 28)

A afirmação parece contrapor a perspectiva de Snyder (2017), segundo a qual o audiodescritor precisa ter, como principal habilidade, a capacidade de colocar em palavras aquilo que está vendo, sem necessidade de empatia com a obra.

Um áudio-descritor (*sic*) não precisa ter conhecimento profundo ou mesmo desfrutar de cada assunto que áudio-descreve (*sic*). O mais importante é a observação aguçada dos movimentos e seus padrões e de um vocabulário que permita a sua expressão verbal em termos vívidos [...]. (SNYDER, 2017, p. 183)

Holland (2009), ao contrário, acredita que um audiodescritor incapaz de perceber o teatro como um todo – incluindo a proposta artística do espetáculo e o manejo da linguagem teatral – terminará por reduzir a narrativa da ação a uma sequência de detalhes insignificantes.

Minha experiência como audiodescritora e a constante interação com colegas de profissão ao longo dos últimos onze anos sugerem-me a hipótese de que atrizes e atores contem com determinadas habilidades e competências privilegiadas, que incluem o domínio da linguagem teatral, o olhar sensível, a identificação dos

diversos estímulos não-visuais e a intimidade com a escrita dramática⁴⁸. Destaca-se, ainda, a capacidade de lidar com a emoção e a tensão da apresentação ao vivo, o exercício do improviso, o saber colocar-se em estado de jogo e a preparação vocal. A narração, quando realizada por atrizes e atores, costuma assumir uma expressividade sutil, desenhando imagens e instaurando atmosferas que favorecem o mergulho perceptivo do espectador.

Na intenção de verificar a pertinência dessa hipótese, sem a pretensão de confirmar ou refutar coisa alguma, lancei a questão a um grupo formado por 51 audiodescritores-roteiristas, narradores e consultores. Desses, quinze são atores, a maioria deles profissionais, o que corresponde a 27,5% do grupo. Também os estudos acadêmicos refletem essa realidade, posto que Nóbrega, Leão e Nascimento, autoras das dissertações sobre audiodescrição em teatro, são também atrizes. Esses dados, em toda sua informalidade, apontam para a relevância de futuras pesquisas destinadas a identificar as características específicas da audiodescrição praticada por atrizes e atores.

O que esboço aqui é a suposição de que as habilidades desenvolvidas pela prática teatral podem ser especialmente favoráveis ao audiodescritor de teatro, não que o teatro deva necessariamente ser audiodescrito por atrizes ou atores. No entanto, discordo radicalmente da proposição de Snyder (2017), que despreza o vínculo entre o audiodescritor e a obra. Tomo por exemplo a audiodescrição de eventos esportivos, que, na minha opinião, pressupõe a compreensão das regras do jogo, da trajetória dos atletas, do contexto da competição; ou a audiodescrição de desfiles de moda, que exige uma constante atualização acerca de tecidos, cores, cortes e texturas e de todas as novidades do mundo *fashion*. Não me parece possível audiodescrever uma imagem sem levar em consideração o sujeito que vê, sua perspectiva, sua habilidade específica de leitura.

Não é preciso ser “gente de teatro” para audiodescrever teatro, mas é fundamental conhecer a fundo sua linguagem. Trata-se de um olhar especializado, como é especializado o ouvido de quem traduz poesia. De acordo com Alves (2017), audiodescrever implica em um exercício de espectadorialidade que não se resume a assistir ao espetáculo, mas inclui a participação em ensaios, a análise de registros em

⁴⁸ A identificação entre as inserções da audiodescrição e as rubricas sugere uma aproximação ao conceito de dramaturgia expandida, tema que mereceria uma investigação aprofundada em pesquisas futuras.

fotos e vídeos, a pesquisa acerca do histórico do grupo e da obra, etc. Isso significa que “a cena é dilatada para que ele (o audiodescritor) possa construir uma visão esteticamente orientada para a apreciação do espetáculo por parte do espectador com deficiência visual” (ALVES, *in* DESGRANGES, SIMÕES, 2017, p. 185). O audiodescritor pode ser considerado, então, um espectador privilegiado, com livre acesso, inclusive, a elenco, direção e equipe técnica do espetáculo enquanto, simultaneamente, exerce uma função criativa como membro integrante da produção.

O profissional da audiodescrição é sempre um duplo. Transita entre a técnica e a arte, à semelhança, talvez, do próprio ator. Mergulha como espectador e emerge como autor, tornando-se, a um só tempo, capaz de entender e dar a entender, sentir e fazer sentir, em um exercício constante e contínuo. Assume seu posto como integrante da equipe e estrangeiro a ela, em um processo de construção que sofre o efeito do grupo sem exercer qualquer efeito sobre ele. O lugar de fala do audiodescritor está na própria cena, na mesma intensidade em que está nos bastidores. Do isolamento da cabine de transmissão, o audiodescritor joga com os atores em cena, em uma relação não correspondida.

2.2 O ESPETÁCULO

No qual lanço um olhar sobre a linguagem contemporânea da montagem Inimigos na Casa de Bonecas.

Um espetáculo feito de estilhaços. Uma mulher, uma família, uma casa, um país. Fragmentos. Pedaçõs. Rupturas. Recortes. Retalhos. Rasuras. Rabiscos.

*Inimigos na Casa de Bonecas*⁴⁹, espetáculo do Projeto GOMPA, com direção de Camila Bauer e direção coreográfica de Carlota Albuquerque, parte da fusão entre dois textos de Ibsen. *Uma Casa de Bonecas* oferece a estrutura dramática, mas uma série de relações são reconfiguradas a partir da leitura de *Um Inimigo do Povo*.⁵⁰

⁴⁹ O elenco do espetáculo, que cumpriu temporada de seis apresentações em maio de 2018, no Salão de Eventos do Instituto Ling, em Porto Alegre, contava com Sandra Dani (Nora do futuro), Janaína Pelizzon (Nora do presente), Nelson Diniz (Torvald), Lauro Ramalho (Krogstad), Liane Venturella (Kristine Linde) e Álvaro RosaCosta (Dr. Rank), além de Fabiane Severo e Pedro Bertoldi, responsáveis por intervenções corporais. Os figurinos eram de Liane Venturella, com pinturas de Lipe Albuquerque; cenografia de Élcio Rossini; composição e desenho sonoro de Álvaro RosaCosta, que operava o som em cena; iluminação e vídeos de Ricardo Vivian; arte gráfica de Jéssica Barbosa; fotografia de Adriana Marchiori; mídias sociais de Laura Hickmann; e produção do Projeto GOMPA.

⁵⁰ Os textos de Ibsen datam de 1879 e 1883, respectivamente.

A dramaturgia de *Inimigos na Casa de Bonecas* não se restringe aos dois textos de Ibsen. Foram utilizados depoimentos de internautas, a partir de perguntas como “você já viveu uma relação abusiva onde se sentiu manipuladx, agredidx ou abusadx física e psicologicamente?”⁵¹ e “quem é hoje o inimigo do povo?”. Também foram inseridas temáticas, cenas e textos propostos pelos atores. A amarração desse material foi assinada por Marco Catalão, Pedro Bertoldi e Camila Bauer, em um processo intimamente vinculado aos ensaios.

Nesta versão da história, Torvald e Krogstad são irmãos e encontram-se em lados opostos das rixas do poder. Torvald, que no texto original ascendia na carreira e tornava-se gerente do banco onde trabalhava, assume aqui o cargo de diretor da Agência de Águas, como parte de um grande esquema nacional que tem por objetivo preparar terreno para a privatização. Krogstad, por sua vez, tem em seu currículo a acusação de ter inflado com assinaturas falsas um abaixo-assinado na Avaaz contra tal privatização. As referências políticas permeiam o espetáculo. As questões sociais também. Racismo, feminicídio, homofobia. A repressão e a violência em suas diferentes faces.

A neve, elemento emblemático da peça de Ibsen, ganha o som, a cor e o cheiro desse nosso país tropical e se converte em tempestade, em enxurrada, em chuva que lava a alma e revolve a lama. De outro tempo e espaço, Nora encontra-se consigo mesma, jovem e inexperiente, debatendo-se em meio ao naufrágio de todas as suas ilusões.

Se as palavras teimam em não me deixar contar a história, concluo, é porque a história não está aí para ser contada. *Inimigos na Casa de Bonecas* vibra em uma miscelânea de possibilidades que não podem ser reduzidas a uma leitura única, a uma única interpretação. Os estímulos se multiplicam em um caleidoscópio de projeções, vozes, música, ruído. Pingos d’água, calhas, goteiras, trovões. Corpos que se retorcem em gritos silenciosos. Máscaras. Memes e dados estatísticos, denúncia, crítica. Microfones que ameaçam, silhuetas que se destacam, cenário em constante movimento. O personagem no corpo de um ator que é personagem de si mesmo. Ou não. Paredes de vidro, a chuva lá fora, o jardim. Do lado de dentro, a clausura, a casa em miniatura. Partida e recomeço. A chuva que chove. A chuva.

*

⁵¹ A escrita respeita a grafia utilizada pelo questionário aplicado aos internautas.

A tríade formada por audiodescrição, espetáculo e espectador é instaurada pela presencialidade, que os conjuga em um mesmo tempo e lugar, estabelecendo uma relação em que os três níveis se afetam mutuamente em um ciclo de retroalimentação autopoiética, no qual qualquer ação ou experiência desencadeia reações que repercutem em todo o sistema, gerando novas ações e experiências. Essa mobilização de energia, característica do teatro em si, independe da época, do estilo ou do gênero da montagem. Se aqui me atenho ao espetáculo contemporâneo é porque ele desafia a audiodescrição ao abdicar da fábula em nome de uma dramaturgia da cena, carregada de informações visuais e regida pela simultaneidade de estímulos. Uma montagem realista ou uma narrativa bem encadeada, em que ação e fala coincidem em intenção e sentido, pede uma audiodescrição que preencha lacunas, definindo a movimentação, conferindo significado aos momentos de silêncio, enfatizando expressões, ilustrando situações que oferecem contexto às falas dos personagens – o que, aliás, não é tarefa fácil. Ainda assim, a coerência dos fatos serve a ambos, audiodescritor e espectador, como fio condutor. O teatro contemporâneo, ao contrário, com a fragmentação que lhe é característica, exige maior disponibilidade do espectador e alguma ousadia por parte do audiodescritor.

Em seu *Guia de Audiodescrição: imagens que se ouvem*, Josélia Neves (2011) diz que é preciso analisar o objeto a ser audiodescrito a partir de seus elementos estruturantes, o que permitiria classificar a obra quanto ao gênero. É a definição do gênero que estabelece o panorama de expectativas do espectador. Quem escolhe uma comédia romântica, segundo exemplo oferecido pela autora, espera assistir aos encontros e desencontros de um casal, com provável final feliz. A cada gênero corresponde um estereótipo, ao qual a ação e a estética se ajustam em maior ou menor grau. Quando o gênero é ostensivo, o próprio espectador consegue prever, ao menos em parte, o tom das imagens, a caracterização dos personagens, o rumo das ações.

O teatro contemporâneo nos puxa o tapete. Na contramão da síntese, ele exercita a dispersão (estás certo, Leitor, a associação ao prisma não é mera coincidência). A engrenagem que garantia a conexão entre as peças em uma produção coesa e coerente, implode em fragmentos que só fazem algum sentido - quando chegam a isso – a partir da elaboração, consciente ou não, de cada espectador. Desgranges (2010) assinala o deslocamento de um teatro que

pressupunha um espectador meramente contemplativo, para propostas artísticas que provocam o mergulho em uma experiência na qual

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. (DESGRANGES, 2010, n.p.)

Segundo Desgranges, o acontecimento artístico contemporâneo é regido pela indeterminação, demandando que o espectador se deixe emaranhar em um processo isento de um significado ou de um objetivo previamente instituídos. A experiência estética, nestas circunstâncias, exige a atuação efetiva do espectador na produção de sentidos. O desafio de ultrapassar a dimensão lógico-racional da leitura e assumir uma construção pessoal e intransferível desestabiliza o espectador habituado ao caráter informativo, à padronização estética e à formação de uma opinião previamente estabelecida e difundida pela mídia.

O filósofo italiano Agamben (2009) define o pensamento contemporâneo como um sentimento de inatualidade. Para ele, o homem contemporâneo não coincide perfeitamente com seu tempo, não adere a ele. Esse anacronismo, essa dissociação, essa desconexão, é justamente o que lhe permite perceber com maior clareza “a íntima obscuridade” de sua era. Trata-se da habilidade de entrever nas trevas, por não se deixar ofuscar pelas luzes de uma determinada época. Assim, a arte como experiência, arraigada no teatro contemporâneo, responde ao modo operativo da consciência, resultante de um estilo de vida caracterizado pela necessidade de amortecer os choques de um cotidiano urbano, tenso, acelerado e ameaçador, o que leva ao embrutecimento dos sentidos e sufoca a percepção sensível.

Os acontecimentos dispersos de um cotidiano fragmentado e funcional, bem como a overdose de conteúdos informacionais prioritariamente veiculados pelos meios de comunicação, privilegiam uma operação psíquica meramente instrumental, em que o consciente se desdobra para receber e catalogar os eventos. (DESGRANGES, 2010, n.p.)

O pensamento contemporâneo é facilmente identificável em *Inimigos na Casa de Bonecas*. O olhar distanciado e crítico sobre o tempo em que vivemos não se resume aos temas abordados ou ao discurso dos personagens, mas se impõe em imagens e sonoridades, em frenesi e silêncio, na simultaneidade de informações e

estímulos, na exposição do que deveria ser íntimo, na amplificação do que deveria ser secreto. Um pensamento que se revela em experiência, na qual

não existem detalhes desprezíveis, que justamente a partir desses detalhes se podem traçar importantes vetores de análise, que não se pode diferenciar episódios descritivos acessórios, que nada é acessório, que não existe objeto, sonoridade, gesto ou frase que não carregue em si a potência da obra. (DESGRANGES, *in* DESGRANGES, 2017, p. 41)⁵²

Sarrazac (2002; 2013) orienta-se pelo estudo da dramaturgia para entender como o pensamento contemporâneo se manifesta no teatro, revelando uma ressignificação dos elementos que compõem o drama. Em *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo* (2013), o autor reúne 57 verbetes redigidos por ele e por seus colaboradores. Seleciono, entre eles, alguns pontos de referência que podem conduzir à apreciação de certas características do contemporâneo presentes em *Inimigos na Casa de Bonecas*, a saber: catástrofe, metadrama, épico, comentários, coro, endereçamento do discurso, retrospectão, fábula, fragmentos, íntimo, indefinição da voz, colagem, irrupção do real. A escolha dos termos em questão não tem por objetivo proceder a uma análise profunda do espetáculo, mas sim estabelecer parâmetros que permitam verificar, adiante, a maneira pela qual os espectadores com deficiência visual perceberam o espetáculo.

2.3 O ESPECTADOR

Em que faço uma reflexão sobre a deficiência visual enquanto forma de experienciar a realidade, estabeleço a pessoa cega ou com baixa visão como espectadora ativa e discuto a potência política da presença desse público em espetáculos de teatro.

Fecha os olhos e refina a escuta. Escuta com todo o teu corpo. Percebes? A cena fala contigo. Compreendes um bocado. Tua intuição e tua imaginação quase dão conta do resto. Teus ombros já se relaxam, os vincos da testa se suavizam. A tensão se dissipa enquanto te entregas à experiência, decifras as sonoridades, exploras as sensações. As imagens parecem se desenhar em tua mente.

Não, não é assim que funciona. Elizabet Dias de Sá, coordenadora do Coletivo de Consultores, explica, em conversa informal:

⁵² Desgranges refere-se ao espetáculo *Pretérito Imperfeito*, da Cia Teatro Documentário, cuja análise evidencia uma série de vetores característicos do teatro contemporâneo.

[...] a Letícia fechou os olhos e conseguiu entender lá e tal, mas aí, Letícia, acho que você conseguiu entender porque você tem o repertório imagético de quem enxerga. Sabe? Não basta fechar os olhos e achar que só escutando vai se ter a mesma percepção de uma pessoa cega, definitivamente não vai. Porque o seu cérebro enxerga. E o meu não. Pelo menos as imagens visuais, ele não enxerga. [...] É absolutamente ilusório achar que uma pessoa fecha os olhos e assiste um filme e vai ter a mesma experiência de uma pessoa cega. Definitivamente não. (Fonte: conversa por WhatsApp)

A cegueira não se resume à ausência da visão. Trata-se, isso sim, de um modo – ou vários modos – de se relacionar com o mundo. A deficiência visual é a única característica comum a um grupo cujos integrantes são tão diferentes entre si quanto se possa imaginar. Pessoas, em toda a sua diversidade. O “espectador com deficiência visual” não existe, e por isso não me é possível compreendê-lo ou explicá-lo. Poderíamos nos embrenhar, tu e eu, Leitor, na psicofisiologia da visão ou nos processos sócio-cognitivos que envolvem o ato de ver, que são, segundo Neves (2011), conhecimentos fundamentais para o audiodescritor. Mais importante, porém, acrescenta a autora, é buscar o contato direto com pessoas cegas e com baixa visão. Este movimento de empatia, que nos conduz ao reconhecimento do outro não como “deficiente”, mas como humano, é, na minha opinião, o verdadeiro alicerce da acessibilidade. Mais do que o respeito à individualidade de cada espectador com deficiência visual, o encantamento pela pluralidade dessa plateia é o que impulsiona o trabalho do audiodescritor.

Tornar um espetáculo acessível é, em primeira instância, preservar a relação ativa entre espectador com deficiência visual e o espetáculo, conforme concebida por Rancière, segundo o qual

o espectador é ativo, assim como o aluno ou o cientista. Ele observa, ele seleciona, ele compara, ele interpreta. Ele conecta o que ele observa com muitas outras coisas que ele observou em outros palcos, em outros tipos de espaços. Ele faz o seu poema com o poema que é feito diante dele. Ele participa do espetáculo se for capaz de contar a sua própria história a respeito da história que está diante dele. Ou se for capaz de desfazer o espetáculo - por exemplo, negar a energia corporal que deve transmitir o aqui e agora e transformá-la em mera imagem, ao conectá-la com algo que leu num livro ou sonhou, viveu ou imaginou. (RANCIÈRE, 2010, p.115)

À diferença dos espectadores videntes, as redes de associações pessoais que definem o entendimento e a fruição dos espectadores com deficiência visual não se restringem a vivências, experiências, saberes e afetos de cada sujeito, mas parecem incorporar a maneira como cada um deles se relaciona com o ato de ver,

levando em consideração a distinção entre a cegueira e a baixa visão, a deficiência congênita ou adquirida, a presença ou a ausência de memória visual, etc.

Não se deixe enganar, prezado Leitor, as dicotomias são apenas aparentes. No universo da deficiência visual, o leque de possibilidades se abre bem mais do que sonha nossa vã filosofia.⁵³

2.3.1 O Espectador com Deficiência Visual como Parte do Público

Quem é o público, quem é a maioria, para além de uma abstração reduzida a alguns números, o povo, os trabalhadores, a nação, a classe média, as massas, os vizinhos do bairro, os artistas, os outros? (CORNAGO, 2013, p. 102, tradução minha⁵⁴)

Imagine o seguinte aviso, afixado na bilheteria de um teatro: “Este espetáculo não está disponível para mulheres altas, homens calvos e adolescentes com aparelhos ortodônticos”. É este, precisamente, o efeito da ausência dos recursos de acessibilidade – e incluo aqui a interpretação em Libras e a legendagem para surdos e ensurdecidos. Um posicionamento profundamente antidemocrático, que despreza determinados grupos na constituição do público.

Cornago (2013) e Guénoun (2003), como inúmeros outros autores, definem o teatro como a arte do encontro. “Um acontecimento aberto e em processo”, diz Cornago, “que tem em sua qualidade social e compartilhada sua razão de ser” (CORNAGO, 2013, p. 104). Ambos coincidem na abordagem da dimensão política desse encontro, que tem como premissa a presença do público, e destacam a relevância de que o termo se refira, simultaneamente, à assembleia formada pelos espectadores e àquilo que diz respeito a toda uma comunidade.

Para Cornago (2013), a essência do público, em ambos os sentidos do termo, é sua indefinição. O espaço público se constitui como tal na medida em que é habitado e utilizado. O público que frequenta o espaço é quem determina seu sentido, que nem sempre coincide com aquele para o qual foi planejado. O mesmo vale para a obra cênica, que só se realiza mediante a presença do público – e, através dele, torna-se pública. O público é a exterioridade que permite que aconteça o que não está

⁵³ A pluralidade das relações entre o ver e o não-ver é abordada em artigo não publicado, apresentado como apêndice desta dissertação.

⁵⁴ “*Quiénes son el público, quiénes son la mayoría más allá de una abstracción reducida a unos números, el pueblo, los trabajadores, la nación, la clase media, las masas, los vecinos del barrio, los artistas, los otros?*”

previsto e que seja possível distinguir entre a obra e o que acontece com a obra; é a linha divisória que demarca um antes e um depois.

Guénoun define o teatro como uma atividade intrinsecamente política: “O que é político, no princípio do teatro, não é o representado, mas a representação: sua existência, sua constituição ‘física’, por assim dizer, como assembleia, reunião pública, ajuntamento” (GUÉNOUN, 2003, p. 15).

Esta perspectiva mergulha atores e espectadores em uma experiência cujo caráter mais ou menos democrático é determinado por uma série de fatores subjacentes à apresentação em si, algo que Guénoun (2003) chama de “arquipolítica”, e que inclui a localização do teatro, cuidados com itinerários e deslocamentos urbanos e os dias e horários das sessões. De acordo com Alves (*in* DESGRANGES; SIMÕES, 2017), é este o contexto em que se insere a oferta de recursos de acessibilidade, como a audiodescrição, definindo um posicionamento político e ético da produção, ao levar em consideração as singularidades dos espectadores com deficiência.

A construção da comunidade que se instaura a cada apresentação é sempre reflexo de um movimento político. A presença de espectadores com deficiência visual no teatro, ou mesmo a dificuldade em abrir espaço para que assumam seu lugar no público, corresponde precisamente à luta política desta fatia da sociedade. O posicionamento deste grupo, que reclama direitos e admite deveres, reflete-se em sua participação como espectadores de teatro. No exercício da cidadania cultural, as pessoas com deficiência visual reivindicam o direito a participar de uma experiência que é pública (ALVES, *in* DESGRANGES; SIMÕES, 2017), enquanto assumem, pelo simples fato de participarem de um evento com características políticas, sociais e culturais, o cumprimento de um contrato pré-estabelecido que, ainda que não exista por escrito, pressupõe uma identidade social, um comportamento específico, uma determinada forma de relacionamento entre espectadores e destes com o espetáculo.

E a “arquipolítica” de Guénoun, como se desenha neste contexto?

O número reduzido de espectadores com deficiência visual nas salas de espetáculos está vinculado, ao menos em parte, às condições de mobilidade oferecidas pela cidade, o que exemplifica, aliás, a relação entre o público de teatro e o espaço público.

E o que pensar do indivíduo com deficiência visual que decide ir ao teatro, quantas barreiras ele encontra nesse caminho? É o taxista que se recusa a levá-lo por causa do cão-guia. Ao optar pelo transporte público, é precisar contar com a “generosidade” de um transeunte ou acenar e torcer para que o ônibus pare e o motorista informe o destino. Acrescente-se a isso: calçadas esburacadas, ausência de sinais sonoros, entre outros. Além de tudo isso, a pessoa com deficiência visual, muitas vezes - quando vai ao teatro - usufrui apenas de parte da obra, porque as informações visuais estão inacessíveis. (NÓBREGA, 2012, p. 2)

Esse foi justamente o ponto mencionado por Grazieli ao ser questionada sobre qualquer desconforto que tenha prejudicado a experiência de assistir a *Inimigos na Casa de Bonecas*:

A única coisa que a gente ficou incomodado, claro, como pessoa com deficiência, foi a questão do ônibus, mas...
[...]
O ônibus que a gente pegou nos deixou a uma quadra, porque o motorista foi gentil conosco e deixou a gente uma quadra antes. Ele não iria nos deixar ali. Ele entrou na Carlos Gomes, mas deixou uma quadra antes. (DAHMER, 2018)⁵⁵

Alves e Leão (2017) sugerem que a produção se responsabilize por viabilizar o transporte dos espectadores. Segundo os autores, não se trata de assistencialismo, e sim de uma necessidade, na medida em que não existe uma política urbana que garanta a acessibilidade do transporte coletivo, levando-se em conta, em especial, a difícil localização de algumas salas de espetáculo, e argumentam, ainda, que a medida atende às necessidades socioeconômicas da população em geral.

A oferta do transporte constitui-se, efetivamente, em estratégia fundamental para atender a espectadores que não têm condições financeiras para se deslocar até o teatro ou que dependem da companhia de um familiar vidente por não se sentirem seguros. Mas existe, ao mesmo tempo, uma parcela do público que se movimenta pela cidade com razoável autonomia. Convém, então, buscar soluções que impulsionem a participação das pessoas com deficiência visual em todas as esferas do espaço público – também este é um ato político. A indicação de ônibus e lotações adequados e a informação sobre qual a parada mais próxima costuma ser uma boa solução. De acordo com Motta (*apud* COSTA, 2017), a própria divulgação pode se encarregar de mencionar alternativas de transporte para chegar ao local,

⁵⁵ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=580&end=615>>

facilitando o trajeto. Conectar as pessoas para que andem em grupo ou dividam um transporte por aplicativo também pode facilitar o deslocamento.

Assim como Grazieli, outros espectadores com deficiência visual relataram dificuldades para lidar com o trajeto até o Instituto Ling. Situado em um bairro residencial, em uma região nobre da cidade, este centro cultural fica a poucas quadras de uma avenida bastante movimentada e que oferece diversas opções de transporte coletivo. No entanto, como sair do labirinto que abriga o ponto de ônibus da rótula das avenidas Carlos Gomes e Protásio Alves? Uma vez na rua – e na direção correta – ainda é preciso transitar por um trecho praticamente deserto, à noite.

Como agravante, a data da apresentação com audiodescrição, 24 de maio de 2018, coincidiu com a paralisação nacional dos caminhoneiros, que afetou a distribuição de combustíveis, promoveu o caos e esvaziou as ruas. As linhas de ônibus foram reduzidas, os lotações saíram de circulação, os motoristas de táxi e de aplicativos recolheram seus carros. A presença de doze espectadores com deficiência visual, que enfrentaram o risco de não ter como voltar para casa e foram ao teatro em nome de uma pesquisa cuja finalidade era o aprimoramento da audiodescrição, tem, sem dúvida alguma, a dimensão de uma manifestação política.

Sob a perspectiva de um grupo que merece ser efetivamente reconhecido como público do espetáculo, a audiodescrição deveria ser oferecida em todas as sessões, conferindo a cada espectador com deficiência visual o direito de escolha.

[...] algo que me toca, me incomoda bastante, é o fato de que, quando tem AD numa peça de teatro, a gente só tem AD em uma noite, no máximo duas. Eu sei que muitos têm a questão financeira, a questão de verba para isso. E é uma luta, é uma caminhada, mas é algo que, enfim, me passou agora na lembrança essa ideia e eu espero que a gente possa, daqui a um tempo, não tanto tempo assim, ter mais. Não só mais peças com acessibilidade, mas que seja regularmente, não seja uma eventualidade, assim. (BRAZ, R., 2018)⁵⁶

Rafael demonstra compreender que o número restrito de espectadores atendidos e o custo de locação dos equipamentos de transmissão e recepção não justificam, por ora, o investimento. Afinal, é importante reconhecer que as companhias brasileiras de teatro não contam com recursos que permitam a extravagância de se ter a estrutura disponível ao longo de toda a temporada. A definição de dias e horários para as sessões acessíveis leva em consideração a disponibilidade, o conforto e a

⁵⁶ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=616&end=657>>

segurança dos espectadores com deficiência visual, questões que estão, mais uma vez, atreladas à relação desse público com os espaços e os serviços públicos.

Em *Inimigos na Casa de Bonecas*, a apresentação com audiodescrição aconteceu em uma quinta-feira, na expectativa de que os espectadores seguissem direto do trabalho ou da faculdade para o Instituto Ling. Com a chegada do frio, era de se esperar que preferissem prolongar as atividades do dia a sair do aconchego do lar, no sábado à noite. Além disso, restariam ainda dois dias de temporada, o que poderia ser útil caso fosse preciso, por qualquer razão, adiar a sessão. Não, atento Leitor, a paralisação dos caminhões não fazia parte das minhas previsões. Mas, dada a importância daquele momento para a pesquisa, não me permitiria arriscar.

Ampliando o escopo proposto por Guénoun (2003), podemos pensar como “arquipolíticas” as estratégias de divulgação, a política de descontos e gratuidade e a interação entre os espectadores.

Por merecer maior aprofundamento, a divulgação de espetáculos com audiodescrição é tema a ser desenvolvido em uma seção posterior. De maneira geral, é o audiodescritor quem assume a tarefa de desenvolver um material direcionado aos espectadores com deficiência visual e difundi-lo através de suas listas de contatos e redes sociais. A perspectiva segundo a qual os espectadores com deficiência visual são parte do público do espetáculo justificaria uma difusão multiformato, que contemplasse a todos, em oposição à adoção de uma divulgação específica. Costa (2017), cuja dissertação de mestrado aborda a divulgação de sessões acessíveis de cinema, sugere que a comunicação será mais eficiente

se for planejada para todos os públicos, já incorporando, desde a concepção, os recursos para comunicar a todos, através de audiodescrição, legendas para surdos e ensurdecidos e LIBRAS. O conteúdo da informação será o mesmo, a maneira de apresentar esse conteúdo é que será adequado a cada um. (COSTA, 2017, p. 64)

As políticas de descontos e gratuidade, assim como a já mencionada disponibilização de transporte, dialogam de perto com a prática do assistencialismo. No entanto, parecem-me medidas absolutamente necessárias no contexto atual, em que se pretende romper um ciclo de exclusão cultural, no qual pessoas com deficiência visual não têm por hábito ir ao teatro porque não há audiodescrição, enquanto as produções não investem em acessibilidade por não haver demanda do público. Maicon coloca a questão da seguinte maneira:

Uma grande dificuldade que eu encontro é de ver pessoas, público, nesses eventos artísticos, assim, culturais. Mesmo com acessibilidade, mesmo com audiodescrição, a procura ainda da pessoa com deficiência é muito baixa. Mesmo sendo gratuito, muitas vezes. E eu me coloco nisso, que pouco vou, né? E eu gostaria de colocar minha opinião sobre isso, que nada mais é do que a pirâmide das necessidades, né? A pessoa com deficiência ainda não tem a cultura ou os eventos culturais e artísticos como uma necessidade na vida dela, devido ao fato de que faz pouco tempo que as pessoas com deficiência começaram a ter sua independência, a formação, o trabalho, isso ainda é muito novo. Então, a maioria de nós ainda está num nível abaixo na pirâmide de necessidades, a gente está buscando coisas ainda mais básicas e não tendo espaço para esse tipo de programação. (TADLER, 2018)⁵⁷

No Brasil, a Lei da Meia Entrada (Lei 12.933/2013) garante esse direito às pessoas com deficiência, mediante apresentação do cartão do Benefício de Prestação Continuada ou documento do INSS atestando a aposentadoria por razão da deficiência. A vantagem é estendida a um acompanhante por pessoa.⁵⁸ Cada vez mais conscientes da necessidade de impulsionar a formação de plateia, boa parte das produções disponibiliza, ainda, uma cota de cortesias, cuja distribuição fica – isso mesmo, Leitor - a cargo do audiodescritor.

A interação entre espectadores cegos e videntes, seja ela espontânea ou motivada por ações de formação de plateia, é mais um aspecto relevante na configuração do território habitado pelo público. De acordo com Alves (*in* DESGRANGES; SIMÕES, 2017), a simples presença de pessoas com deficiência pode levar os demais espectadores a reconfigurar sua própria percepção do espetáculo, abdicando da perspectiva visuocêntrica e tornando-se mais permeáveis à multissensorialidade da experiência teatral.

Essa interação é constante, mesmo que nem sempre de forma consciente. Felipe, por exemplo, menciona a sintonia entre os espectadores.

E ontem, realmente, estava muito legal. Que clima bom! Estava todo mundo naquele mesmo clima. Eu achei muito legal. Estava todo mundo integrado. Muito bom. (BRAZ, F., 2018)⁵⁹

Eliane aponta um descuido por parte da equipe de suporte⁶⁰, que resultou na sensação de isolamento e segregação. Pelo viés negativo, Eliane demonstra o

⁵⁷ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=658&end=742>>

⁵⁸ Fonte: <<http://www.ebc.com.br/noticias/2015/10/governo-regulamenta-lei-da-meia-entrada>>. Acesso em 13 jul 2019.

⁵⁹ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=743&end=756>>

⁶⁰ A equipe de suporte atua em conjunto com o audiodescritor e é responsável pelo acolhimento dos espectadores com deficiência visual.

quanto diferentes formas de interação com os demais espectadores podem caracterizar uma comunidade inclusiva ou excludente. É especialmente interessante verificar, enquanto atitude política, que Eliane assume responsabilidade pela situação e exige seu espaço junto à coletividade.

Eu vou ser sincera. Na hora em que entramos no teatro, quando fomos sentar, num primeiro momento me colocaram numa fileira lateral, que acho que fica próxima à parede, e aí era um lugar atrás do outro, e eu disse “ah, não, aqui não vou ficar”, porque é uma sensação estranha. Claro, para quem enxerga acho não faz tanta diferença, porque está visualizando o ambiente. Mas sabe aquela sensação de estar sentado um atrás do outro, de não ter aquela questão de fileiras, do aconchego. Porque é uma coisa diferente, tu sente a presença das pessoas perto de ti. Aí tu ficar entre uma parede e um corredor... Eu não gostei e troquei de lugar. (OLIVEIRA, 2018)⁶¹

Como ação de mediação, os debates realizados imediatamente após as sessões com audiodescrição estabelecem um espaço do qual todos podem participar em igualdade de condições.

Neste caso, a proposição de Guénoun (2003) de que o teatro é a arte do encontro é materializada com certa contundência, na medida em que os espectadores se olham, tendo como mediadores a própria narrativa teatral e o agenciamento da audiodescrição, uma vez que as pessoas com deficiência ganharão visibilidade discursiva. Desse modo, a própria presença destas pessoas, os posicionamentos enunciativos sobre a peça e sobre a audiodescrição, criam um contexto discursivo mais inclusivo. (ALVES; LEÃO, 2017, n.p.)

A asserção acima foi confirmada pelo bate-papo que se seguiu à sessão de *Inimigos na Casa de Bonecas*: espectadores com e sem deficiência, reunidos em um mesmo tempo e espaço, compartilhando suas percepções sobre uma mesma apresentação.

Por fim, é importante analisar também a figura do audiodescritor sob o viés “arquipolítico”, na medida em que ele assume uma posição estratégica na constituição de um cenário cultural diverso e plural. Cabe ao audiodescritor ou à equipe de audiodescrição atuar no sentido de favorecer a participação de pessoas com deficiência visual como espectadores ativos, através de ações que vão desde a divulgação direcionada até a coleta de *feedback*. A abrangência dessas atividades pode resultar, porém, em um acúmulo de funções sobre este profissional, que exerce o papel de roteirista, narrador, produtor, divulgador e mediador. Compreender o

⁶¹ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=757&end=811>>

espectador com deficiência visual como público do espetáculo implica assumir o audiodescritor como um dos membros da equipe de produção e delega à companhia, como um todo, uma responsabilidade a ser compartilhada.

3 A AUDIODESCRIÇÃO ATRAVÉS DO PRISMA

Onde abordo o processo de desenvolvimento da audiodescrição para teatro, relacionando os registros teóricos acerca de cada uma das etapas de trabalho à experiência particular com o espetáculo inimigos na casa de bonecas.

Depende: eis o termo que orienta todo o desenvolvimento da audiodescrição. Por trás da aparente segurança da técnica, existe um terreno instável, movediço, maleável. A audiodescrição, enquanto tradução, pressupõe que se faça escolhas nos mais variados níveis. O que precisa ou não ser descrito? O que deve ser priorizado, uma vez que não é possível descrever tudo? Qual o vocabulário apropriado? Qual o tom adequado para a narração? Como se dará a transmissão? Qual a melhor maneira de se recepcionar os espectadores com deficiência visual?

Depende da obra, da época, do público. Depende do olhar do audiodescritor, de sua experiência de vida, de sua bagagem cultural. A relação que ele estabelece com a obra, com a companhia e com os espectadores define, mais que uma autoria, uma assinatura. Não há bula, não há receita. Não existe uma audiodescrição “correta”. A simples ideia de correção, aliás, trafega na contramão da experiência artística que se propõe ao espectador.

A técnica é imprescindível na medida em que orienta, organiza ou instrumentaliza um processo profundamente criativo, estabelecendo padrões e critérios. A técnica dita as regras, mas é a obra quem dá as cartas. E o audiodescritor joga.

Se não existe generalização possível, ou mesmo desejável, como refletir sobre os desafios aos quais o teatro contemporâneo submete a audiodescrição?

Também aqui se trata de fazer escolhas. Optei por me concentrar na audiodescrição de um único espetáculo contemporâneo. O registro da trajetória, aliado à fundamentação teórica, me permite navegar por esse território nebuloso em que convergem a técnica e o processo criativo, sem qualquer pretensão de elaborar diretrizes ou sugerir caminhos. A audiodescrição de *Inimigos na Casa de Bonecas* foi uma prática concreta, que me conduz, agora, à discussão de situações específicas.

A análise pode ser desmembrada em três instâncias, que correspondem às fases da passagem de luz através de um prisma. O **feixe de luz** representa as etapas que podem ser previamente organizadas; a passagem **através do prisma** constitui o momento em que a audiodescrição assume seu papel na construção de uma

experiência viva; e o **espectro de cores** revela a percepção do espectador com deficiência visual acerca dos elementos que compõem o espetáculo.

Cada uma dessas etapas será detalhada, nas páginas que se seguem, a partir da associação entre o embasamento teórico, o critério técnico, a experiência prática e o retorno oferecido pelos espectadores entrevistados.

3.1 FEIXE DE LUZ

Em que detalho as etapas que antecedem a apresentação.

Um feixe de luz é um conjunto de raios luminosos que partem de uma fonte comum e se propagam em um mesmo sentido. A analogia com a audiodescrição de um espetáculo, cujas etapas tomam como ponto de partida a obra e se direcionam, todas, a garantir a pessoas com deficiência visual uma experiência autêntica como espectador, corresponde àquele estágio que antecede a apresentação em si. À semelhança do processo de montagem de um espetáculo, a audiodescrição envolve atividades que dizem respeito à concepção do projeto, à dimensão criativa do roteiro e à produção da sessão acessível.

3.1.1 Familiarização com o Projeto

A maneira como se dá a aproximação ao espetáculo a ser audiodescrito se assemelha ao início de uma relação amorosa. Amor à primeira vista, paixão intempestiva, apego obsessivo ou afeto que vai sendo construído na convivência. Não importa. O fato é que só me parece possível começar a escrever um roteiro quando o audiodescritor torna o projeto um tantinho seu.

De minha parte, prefiro que o primeiro contato se dê na escuridão propiciada pelos olhos fechados. Conhecer o espetáculo sem ter acesso às imagens me conduz a uma experiência sensorial que permite, a um só tempo, perceber de que maneira os estímulos não-visuais conversam com o espectador e identificar as lacunas que precisarão ser preenchidas pela audiodescrição.

Na eventual impossibilidade desse encontro às escuras, procuro ao menos fugir ao compromisso que a audiodescrição impõe, e assisto ao espetáculo como espectadora. Nesse momento, não me atenho às imagens, e sim à maneira como a obra repercute em mim.

Numa primeira instância, o audiodescritor é um receptor comum. Ao abordar uma qualquer obra para audiodescrever precisará de senti-la de forma quase empírica. A tomada de consciência do impacto que uma obra tem sobre um espectador comum é um importante ponto de partida para a tarefa de AD, uma vez que o objectivo final será produzir nos receptores do texto audiodescrito impacto e sensações semelhantes aos dos receptores normovisuais, garantindo o respeito pela sensibilidade interpretativa de cada um. (NEVES, 2011, p. 36)

O ideal é que o espetáculo seja assistido mais de uma vez, se possível em apresentações com plateia, de forma que possamos conhecer bem tanto a peça quanto as possíveis reações do público. Caso o espetáculo ainda não tenha estreado, é imprescindível acompanhar alguns ensaios.

A etapa seguinte pode ser comparada a um trabalho de investigação. O levantamento de informações relacionadas à produção serve como apoio à compreensão da proposta, à leitura das imagens e à incorporação de um vocabulário pertinente. Esse material inclui o texto dramático, textos diversos relacionados ao tema, a letra das canções, a pesquisa sobre o autor e o diretor/encenador, o histórico da companhia e do espetáculo, notícias veiculadas pela imprensa, críticas, comentários de espectadores disponibilizados na internet, entrevistas, etc. De acordo com Neves, a pesquisa documental é de fundamental importância, pois “só depois de se dominar em absoluto o assunto se poderá encontrar equivalentes verbais que cumpram as mesmas funções das mensagens visuais existentes no texto original” (NEVES, 2011, p. 37-38).

Snyder (2017) sugere que se entre em contato com o gerente de acessibilidade, a fim de solicitar informações sobre o cenário, o figurino e elementos da direção. Ainda que a realidade brasileira torne surreal a simples menção a um gerente de acessibilidade vinculado à companhia ou à casa de espetáculos, é fundamental estabelecer um vínculo com alguém responsável pela produção, garantindo tranquilidade e agilidade à tomada de decisão no que diz respeito às condições necessárias à realização da sessão com audiodescrição, tais como a verificação e a minimização de eventuais riscos do ambiente, a definição do local apropriado para a instalação da cabine, o teste do equipamento de transmissão, o posicionamento da equipe de suporte aos espectadores usuários da audiodescrição e a orientação aos funcionários do teatro para uma recepção adequada ao público com deficiência visual.

Motta (*in* MOTTA; FILHO, 2010) acrescenta que conversar diretamente com a equipe da produção colabora para a compreensão da leitura que o diretor faz sobre a obra e a maneira através da qual utiliza as imagens para transmitir essa leitura à plateia.

Para Holland (2019), conhecer a intenção artística da produção é um recurso valioso. Segundo ele, o audiodescritor deve buscar o máximo de informações possível junto à equipe de criação do espetáculo. Hoje esta postura nos parece natural, mas nem sempre foi assim. Quando estava em treinamento para ser audiodescritor, Holland foi orientado a manter distância da equipe de criação dos espetáculos. O receio de seus mentores era de que pudesse ser influenciado pelo diretor e pelo elenco, incorporando à audiodescrição aquilo que os produtores pretendiam que fosse visto, o que não coincidia, necessariamente, com o efeito que as imagens tinham nos espectadores. Conhecer a intenção artística da produção poderia, segundo eles, colocar em risco a imparcialidade do audiodescritor.

Em 1998, Holland fundou o *VocalEyes*, um projeto financiado pelo *Arts Council England*⁶², e que continua em atividade. Em um primeiro momento, o *VocalEyes* dedicou-se a acompanhar espetáculos que estivessem em turnê. Antes disso, os espetáculos em circulação costumavam contar com sessões audiodescritas por funcionários dos teatros, na maioria das vezes, voluntários. Isso significava que, em cada localidade, uma nova equipe era mobilizada, sem maior envolvimento com o espetáculo e com pouco tempo para produção do roteiro. Esses voluntários nem sempre contavam com formação profissional na área, o que provocava uma constante oscilação na qualidade do serviço. A cada nova apresentação acessível, a produção do espetáculo via-se obrigada a estabelecer relações com novos audiodescritores, responder às mesmas questões, recomeçar o processo. O *VocalEyes* propunha que o audiodescritor participasse da turnê como membro da equipe, garantindo a familiaridade entre o profissional e a produção.

Dentre os argumentos oferecidos por Holland (2009) para dar preferência a uma audiodescrição conectada a todo o processo artístico, destaca-se o fato de que o uso da língua apresentava particularidades locais, o que fazia com que a audiodescrição sofresse alterações significativas em função da variedade de audiodescritores, enquanto o espetáculo em si permanecia inalterado, alheio às

⁶² Órgão público dedicado ao teatro, às artes visuais e à literatura na Inglaterra (N.T.)

variações linguísticas de cada região. Na verdade, a questão não se reduz apenas ao regionalismo. Se cada audiodescritor põe em jogo sua história de vida e sua bagagem cultural, se assumirmos que existe, de fato, uma autoria em cada audiodescrição, então a experiência do espectador poderá ser absolutamente distinta caso ele tenha oportunidade de assistir a um mesmo espetáculo com duas audiodescrições diferentes.

O resultado, sob o ponto de vista da acessibilidade, é que uma pessoa cega ou com baixa visão que assistisse a cada uma das dez apresentações ao longo dessa turnê [audiodescrita por dez diferentes roteiristas e narradores] passaria por dez experiências totalmente diferentes, enquanto seu acompanhante vidente assistiria dez vezes à mesma encenação. A acessibilidade, então, não é neutra. Ela afeta toda a natureza da experiência artística. (HOLLAND, 2009, p. 172-173)

A abordagem de Holland nos leva a refletir sobre a maneira como encaramos o audiodescritor, ou, em última instância, a própria audiodescrição. Seu olhar reflete a perspectiva de quem produz ou de quem assiste? Em outras palavras, ele é um representante do espetáculo ou um representante dos espectadores?

Por quem se orienta o olhar do audiodescritor? Não tenho resposta. Pego emprestada a definição de Alves (2017) e digo que talvez a audiodescrição ocupe um *entrelugar*, como uma interface entre o espaço cênico e o real, entre a percepção visual e não-visual. Um *entrelugar*, acrescento, entre a perspectiva da produção e a perspectiva do espectador. A relação entre produção e recepção me parece indissolúvel – o que se reflete, aliás, na proposta desta monografia.

Ainda assim, acredito que cada audiodescrição assume uma determinada posição. Raramente se trata de uma escolha consciente. Depende – sim, *depende* – de uma série de fatores que nem sempre estão sob controle do audiodescritor, tais como o tempo disponível para produção do roteiro, a maior ou menor abertura da companhia à presença do audiodescritor, a disponibilidade da direção e do elenco para a interação e o entendimento, por parte de todos os envolvidos, de que pessoas com deficiência visual são espectadores em potencial, em oposição a uma visão assistencialista ou ao compromisso de cumprimento a leis que obrigam a oferecer recursos de acessibilidade.

No caso da audiodescrição de *Inimigos na Casa de Bonecas*, porém, a escolha foi absolutamente consciente. A proposta da pesquisa, prontamente aceita pela diretora e pelo elenco, compreendia o acompanhamento dos ensaios e do

desenvolvimento da produção, com a intenção de verificar quais os reflexos desse percurso criativo sobre o processo e o resultado final da audiodescrição. Assim, embarquei nesta nova estrutura de trabalho, em tudo diferente de minhas experiências anteriores. Frequentei os ensaios ao longo de seis meses, uma ou duas vezes por semana. Fui incluída no “grupo do Face”, onde todos postavam referências de textos, filmes, coreografias, músicas e notícias – tristes notícias – sobre a situação política nacional. Assisti à composição de cada cena, de cada momento. Tive total liberdade de conversar com a diretora, a coreógrafa, o elenco e os técnicos sem hora marcada. Tive acesso a todas as versões da dramaturgia, e pude mesmo participar dessa construção (audiodescritores têm um talento especial para cortar informações redundantes ou excessivas).

Se, por um lado, essa relação constante e consistente me permitiu conhecer as entranhas do espetáculo, por outro baniu qualquer possibilidade de acessar, por conta própria, a experiência do espectador. Ainda que estivesse decidida a elaborar uma audiodescrição fiel à perspectiva da produção, não poderia deixar de levar em consideração a leitura do público sobre a obra. Assim, decidi recorrer a alguns expedientes que me permitissem suprir essa lacuna.

Um ensaio aberto, realizado poucos dias antes da estreia, foi o momento propício para que os consultores assistissem a uma versão quase finalizada do espetáculo. O registro de suas impressões foi fundamental para embasar o roteiro no que se refere às percepções não-visuais com as quais a audiodescrição precisa interagir. A esse mesmo ensaio aberto seguiu-se uma conversa com convidados. As ideias, as sensações e os questionamentos levantados na ocasião possibilitaram uma visão geral sobre a experiência do espectador vidente. Por fim, tive ainda a oportunidade de assistir a três apresentações do espetáculo que precederam a sessão com audiodescrição, agendada para a segunda semana da temporada. Em pé, atrás da última fileira, pude observar as reações da plateia.

A sintonia entre a produção e a audiodescrição, resultante desse processo de trabalho, foi apontada por uma espectadora vidente no debate que se seguiu à sessão acessível, segundo a qual “[...] a impressão que dá para quem está vendo é que a peça já estava casada com a audiodescrição” (*in PROJETO GOMPA, 2018*).

Essa impressão de unidade entre a audiodescrição e o espetáculo tem relação direta com a imersão no processo criativo da companhia. A presença da

audiodescritora ao longo do período de ensaios e a convivência com a diretora e o elenco afetou, sim, a todos os envolvidos. Camila Bauer, diretora da peça, explica que

a Lê, como acompanhou todo o processo, desde o início, estando lá toda semana e com bastante frequência, participou também do processo de construção da dramaturgia. [...] Em vários momentos a Lê trabalhou também nisso, sugerindo coisas. Talvez isso também ajude a dar essa sensação dessa sintonia. Não da gente estar adaptado a ela, mas, de algum modo, o trabalho dela já está também permeando, pela própria presença. (BAUER, *in* PROJETO GOMPA, 2018)⁶³

É prerrogativa de qualquer interação produzir efeito em ambas as partes. Acho que minha presença era uma espécie de provocação, uma voz que insistia baixinho, mas ininterruptamente: lembrem-se, teremos espectadores com deficiência visual. Essa “intrusão” da audiodescritora no cotidiano da companhia levou o elenco a perceber que o próprio espetáculo – e não a audiodescrição – poderia se comunicar com o público cego ou com baixa visão. É o que revelou a atriz Sandra Dani, durante o debate com os espectadores:

É muito importante para nós saber a percepção de vocês. A percepção que vocês tiveram do espetáculo. Porque a gente pretende fazer para todo mundo, né? Então a gente tem que também estar alerta a isso. Acho muito importante isso de perceber todas as sonoridades e tudo mais, pra gente saber trabalhar bem com isso, porque é um dos nossos instrumentos. (DANI, *in* PROJETO GOMPA, 2018)⁶⁴

Se a eventual imposição de moldar a obra às necessidades de todos os públicos pode coibir a criação, deixar-se levar pela descoberta de outras formas de percepção pode ser impulso para um salto criativo.

3.1.2 Desenvolvimento do Roteiro

O espetáculo, agora, te corre por dentro. As imagens povoam teus sonhos, as conversas que entreouvés no ônibus parecem repetir as falas dos personagens, teus gestos cotidianos reproduzem, mesmo que discretamente, os movimentos dos atores em cena, palavras te saltam aos olhos e aos ouvidos, em livre associação. Informações, percepções, impressões, sensações: matéria-prima para a criação. É hora de começar a escrever.

⁶³ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=812&end=838>>

⁶⁴ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=839&end=869>>

O desenvolvimento de um roteiro de audiodescrição não se resume a definir imagens. O que interessa, de fato, é identificar e preencher as lacunas que impossibilitam a construção de sentido por parte do espectador com deficiência visual. No *entrelugar* que habita, o audiodescritor assume, neste momento, o papel de um espectador privilegiado, em um estudo minucioso do espetáculo. As cenas são decupadas, as imagens são observadas sob lente de aumento, a atenção se redobra no reconhecimento dos estímulos não-visuais e em sua relação com as imagens.

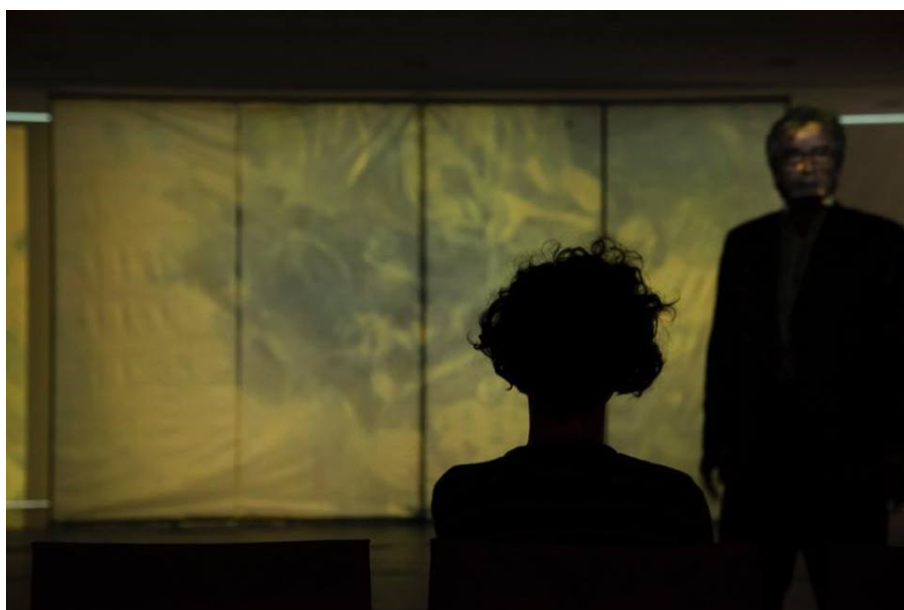


Figura 2 – O audiodescritor como espectador privilegiado

AD: Na fotografia colorida, a audiodescritora aparece de costas, sentada na plateia vazia, na penumbra. Tem cabelos curtos e crespos, pescoço longo, ombros baixos. À sua frente, o ator Nelso Diniz interpreta Torvald. Ele está em pé, à direita. É branco, magro, com cabelos curtos e lisos, de um grisalho escuro. Veste camisa social branca, blazer escuro e calças de smoking. Ao fundo, centralizados, há dois grandes painéis, posicionados lado a lado, formando uma tela na qual é projetada uma imagem imprecisa. Crédito da foto: Julio Appel

A observação acurada, na qual estão envolvidos os cinco sentidos e certa dose de intuição, exige do audiodescritor o domínio da linguagem teatral, garantindo uma leitura segura do que se propõe em cena. Esta competência reflete-se diretamente na qualidade da escrita do roteiro, que deverá preservar a relação que o espetáculo pretende estabelecer com seus espectadores.

Dizer a menos, dizer a mais ou dizer no momento errado poderá pôr em causa a intenção do autor, desvendando segredos, antecipando acontecimentos ou diminuindo o suspense ou o efeito surpresa. Num jogo de explicitação, sugestão ou simples omissão, poder-se-á levar a experiência narrativa um

pouco mais longe, deixando espaço para que o receptor construa e complete os significados com base na sua experiência pessoal. (NEVES, 2011, p. 41)

Alves e Leão (2017) recomendam que o roteiro seja construído com base em uma gravação do espetáculo em vídeo, pois a possibilidade de retroceder, avançar e pausar permite verificar cada detalhe da montagem. Este recurso viabiliza, também, a identificação das janelas de inserção, ou seja, os pontos exatos em que cada trecho da audiodescrição deverá ser encaixado. Diferente de um roteiro para cinema, no qual o posicionamento das inserções é registrado através da minutagem, o roteiro de audiodescrição para teatro, por exigir a locução ao vivo, precisa contar com as deixas, ou seja, referências que orientem o audiodescritor-narrador em relação ao momento em que cada uma das inserções deve ser narrada. Em *Inimigos na Casa de Bonecas*, optei por inserir a audiodescrição diretamente no texto da peça, a fim de poder acompanhar a sequência da ação de maneira mais precisa.

Nelson - Primeiro ato: Nora prepara tudo pro Natal. Neste momento, a campanha toca. É Kristine, sua amiga que ela não vê há anos.

Nora do Futuro - Eu estava tão feliz com a promoção de Torvald e feliz em poder mostrar a Kristine a minha felicidade, que cheguei a acreditar que sua aparição, justo naquele momento, era pura casualidade.

(AD) Kristine usa cartazes de mulher-sanduíche com anúncio de panetone e um arranjo de galhos na cabeça.

Nora do Presente - Como você está mudada, Kristine! Você está bem, minha amiga?

(AD) Nora se aproxima para abraçá-la e quase é espetada pela galhada.

Nora - Soube que você ficou viúva.

Kristine - Já faz três anos... E o Torvald, como tá?

Nora - Você não vai acreditar! Promovido a diretor da Agência Nacional de Águas.

Kristine - Tá todo o mundo comentando. Como ele conseguiu isso?

Nora - Ah, ele tem uns conhecidos que... Torvald é muito esforçado. Depois de tantos anos de trabalho duro, é uma alegria ter bastante dinheiro e nenhuma preocupação.

Kristine - Com o básico eu já ficaria feliz.

Nora - Não, só o básico não! Muito, muito dinheiro!

(AD) Kristine pega do chão o pote de plástico.

Kristine - Nora, Nora, sempre esbanjadora. Lembra como a gente te chamava no colégio? EsbanjaNora.

(AD) Devora o que sobrou do bolo.

Nora – Não é bem assim. A gente trabalhou muito pra chegar aonde chegou. Isso pra não falar da doença do Torvald. (Em tom de segredo) Obstrução da

uretra! Ele teve que fazer uma operação de emergência e o plano de saúde não cobria. Se não fosse a ajuda do papai...
Kristine - Deve ser bom ter um papai que ajude... (SCHWARTZ, 2018)

Alves e Leão (2017) sugerem, ainda, a utilização de rubricas para a narração da audiodescrição, tais como “rápido”, preferencialmente em uma cor distinta do restante do texto, facilitando a visualização. Acredito, porém, que a oportunidade de conhecer o espetáculo a fundo e de ensaiar a narração tantas vezes quanto se julgue necessário permite que o audiodescritor-narrador introjete o ritmo de cada cena, o que é preferível à poluição visual de um roteiro crivado de indicações.

Ainda de acordo com os mesmos autores, o audiodescritor que trabalha sobre os ensaios que antecedem a estreia deve estar atento à posterior inclusão das tecnologias da cena (cenário, figurinos, iluminação, etc.), pois seu roteiro deverá contemplar a proposta cênica em sua totalidade. A versão final do roteiro – se é que existe uma versão final – será concluída minutos antes da sessão com audiodescrição, a fim de aproximar-se ao máximo daquilo que o espetáculo propõe naquele momento específico. Neste sentido, acompanhar seis meses de ensaios não representou qualquer alteração no processo de desenvolvimento do roteiro. Foi preciso esperar por definições que só acontecem com a proximidade da estreia, restringindo o tempo real de escrita a pouco mais de uma semana. A diferença, essa sim imensa, foi o fato de estar imbuída do espetáculo, o que conferiu domínio sobre os diversos estímulos, segurança na leitura das imagens, vocabulário pertinente e agilidade na concepção do texto.

O desenvolvimento de um roteiro de audiodescrição exige a mão firme da técnica (pero sin perder la ternura jamás). Critérios como a seleção, a síntese, a expressividade e a contextualização são essenciais.

Rafael afirma que

não dá para descrever tudo que a gente sabe que tem ali para ser descrito. E não dá, porque tem que respeitar a obra. Então, eu acho que é uma limitação inerente à audiodescrição. (BRAZ, 2018)

Rafael fala com conhecimento de causa. Ele é audiodescritor-consultor e entende bem da imensa responsabilidade que o audiodescritor assume ao manipular o conteúdo do espetáculo. Toda a interferência é pautada pelo absoluto respeito à obra, em uma interação orientada pela sutileza. A descrição excessiva afoga o

espectador em informações. É preciso dar espaço à pulsação própria do espetáculo, selecionando imagens que favoreçam a experiência estética.

O roteiro de *Inimigos na Casa de Bonecas*⁶⁵ foi particularmente desafiador no que se refere a essa seleção de imagens, uma vez que a simultaneidade é uma característica marcante da montagem. Como preservar a sensação gerada pela multiplicidade de estímulos visuais através da escrita, que tem, como já foi dito, um caráter sequencial? Foi preciso avaliar em que medida os estímulos não-visuais comunicavam informações e sensações, optando pela descrição de imagens que não estivessem contempladas de outra forma. A seleção levou em conta, também, o potencial de cada imagem como disparadora de associações e conexões com o restante da obra. Se funcionou? Depende. As percepções de Maicon e Rafael comprovam o quanto um mesmo recurso afeta de maneira diferenciada cada um dos espectadores.

Talvez 90% da peça, eu posso dizer que eu aproveitei na íntegra. Porque, no meio de tanta coisa, é óbvio que, para a gente que não enxerga, a gente tem uma perda. E uma peça tão dinâmica como foi ontem, essa perda, ela seria evidente. E o legal é que, pelo menos, o que se perdeu é aquilo que de fato... Não que não era relevante, mas talvez não fosse aquilo que mudaria o sentido do que a gente entendeu, construiu e apontou, de gosto e até mesmo emocionalmente, na questão emotiva da dramaturgia, da parte engraçada, enfim... (TADLER, 2018)⁶⁶

E aí essa questão do perceptual, de conseguir se ligar a um estímulo, daqui a pouco a descrição de uma dança, a música, um diálogo, um elemento da cena... E nem sempre... Para mim, a questão da simultaneidade foi que nem sempre eu consegui prestar atenção em mais de um estímulo. Tinha vezes que eu ficava absorvido por um tipo de estímulo e os outros, quando eu me dava conta, eu tinha meio que perdido algo. (BRAZ, R., 2018)⁶⁷

Enquanto estímulos sonoros, tais como trilhas, ruídos e efeitos, podem funcionar como pano de fundo da audiodescrição, as falas solicitam a atenção plena do espectador. Assim, a sobreposição só se justifica nos momentos em que as imagens forem essenciais para que o espectador acompanhe a sequência da ação. A brevidade das inserções torna-se, então, ainda mais fundamental, reduzindo a sobreposição ao mínimo.

⁶⁵ O roteiro de audiodescrição do espetáculo *Inimigos na Casa de Bonecas* é apresentado como apêndice desta dissertação.

⁶⁶ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=870&end=930>>

⁶⁷ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=931&end=965>>

A dinâmica de *Inimigos na Casa de Bonecas*, com diálogos acelerados e monólogos em que as ideias parecem fluir em enxurrada, representou mais uma dificuldade enfrentada durante a elaboração do roteiro. Por mais que as informações fossem selecionadas e as inserções fossem enxutas, era preciso tornar perceptível a abundância de informações visuais como proposta estética da obra. Como a sobreposição era inevitável, a definição das janelas de inserção exigiu um cuidado redobrado, a fim de posicionar as inserções, com o máximo de precisão possível, sobre trechos de fala que não prejudicassem a compreensão do discurso como um todo. Ainda assim, a sobreposição resultante foi excessiva, provocando desconforto e prejudicando a recepção por parte dos espectadores, como pode ser verificado através dos depoimentos de Maicon e Roseli:

Mas houve alguns momentos em que a audiodescrição estava junto com o áudio da peça. Então, meio que atrapalhava um pouquinho, assim, para prestar atenção nas duas coisas. [...] Aí, isso acabava tirando a concentração da audiodescrição, porque o volume, às vezes, das músicas era mais alto, enfim... Ou, às vezes, tu prestava atenção na audiodescrição e não prestava atenção na própria música ou conversa que estava sendo dita ali naquele momento, que também te ajuda a imaginar o cenário. (TADLER, 2018)⁶⁸

[...] teve alguns momentos em que tu fez alguns comentários no mesmo momento em que eles estavam falando, então eu tive que optar, ou eu te ouvia, ou ouvia eles. [...] Tu colocava... Tu falava junto com eles. Coincidia, ali, sabe? (SAURIN, 2018)⁶⁹

O roteiro, como escrita criativa, é (ou poderia ser) caracterizado pela expressividade, através da diversidade semântica e sintática, do ritmo e da cadência (Neves, 2011). Vigata resume a questão com maestria: “a palavra, bem empregada na poética da descrição, pode produzir efeitos físicos, corporais, e evocar experiências vívidas” (VIGATA, in MAYER; PINTO, 2017, p. 36). No roteiro de *Inimigos na Casa de Bonecas*, a expressividade revelou-se especialmente importante durante as intervenções de Fabiane Severo e Pedro Bertoldi, em performances que prescindiam da palavra e revelavam, através dos corpos, imagens surreais, oníricas, abstratas, como na sequência a seguir:

Fabiane surge junto aos painéis. Tem a cabeça envolta em ataduras que escondem completamente seu rosto. Também o corpo está enfaixado, como se usasse um minivestido feito de ataduras. [...] A mulher enfaixada é apedrejada com revistas e jornais. [...] As duas Noras viram-se para trás e

⁶⁸ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=966&end=1009>>

⁶⁹ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=1010&end=1026>>

veem a mulher enfaixada, que se contorce e se debate. [...] A mulher enfaixada cai sobre o bote. Levanta-se e agarra um pedestal de microfone. Oferece o microfone à Nora mais velha, mas recua como se fosse fisgada para trás. Tenta se aproximar da jovem Nora, mas é impedida por Rank ou por Álvaro, que a coloca sobre o ombro e a tira de cena. (SCHWARTZ, 2018)

Ao contrário do que se poderia esperar, a opção de oferecer uma interpretação às manifestações corporais, ao invés de descrevê-las puramente como uma sucessão de movimentos, não interferiu na leitura particular de cada um dos espectadores. Nenhum deles fez qualquer referência às situações específicas mencionadas pela audiodescrição, mas praticamente todos se referiram ao caráter subjetivo das performances, o que pode ser apreciado, por exemplo, através da fala de Franciele:

[...] eu acho que eles representam as palavras não ditas, que seria o que fica no subjetivo, no nosso imaginário, na nossa subjeção. Acho que é o que dá margem a nossas imaginações, ao abstrato. Acho que seria isso o que eles representam: o nosso subjetivo da interpretação da peça. (BRANDÃO, 2018)⁷⁰

Como peças de um quebra-cabeça, as inserções de audiodescrição, quando isoladas do contexto, não significam coisa alguma. A coerência do texto está atrelada ao momento (a ocorrência do espetáculo), aos leitores (os espectadores com deficiência visual) e aos lugares (o espaço em que o espetáculo está sendo apresentado). A audiodescrição não tem autonomia. As informações oferecidas pelo roteiro serão imediatamente associadas aos demais estímulos oferecidos pelo espetáculo, tais como as falas dos personagens, sonoridades diversas, o ritmo das cenas e as reações da plateia. Nesse fragmento do roteiro de audiodescrição de *Inimigos na Casa de Bonecas*, por exemplo, a gravação de rajada de balas é o estímulo que dá sentido à imagem descrita.

As crianças ficam sozinhas.
Emy passa por baixo das pernas de Ivar, engata a perna na perna dele e puxa até derrubar o irmão. Segura-o por uma perna e esperneia.

[som de tiros]

Emy é lançada para trás e se contorce no chão. Ivar se agacha com os remos encaixados por baixo das axilas e apontados à frente, como metralhadoras. Na projeção, vidraças são estilhaçadas por tiros. Ivar observa o corpo da irmã.

⁷⁰ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=1027&end=1057>>

A cena é banhada por uma luz avermelhada.
 Fora de cena, o ator Nelson Diniz é atingido e tomba sobre as pernas de Liane Venturella.
 (SCHWARTZ, 2018)

O trecho ilustra um dos maiores desafios do roteiro deste espetáculo: a presença do *eu errante*, definido por Sarrazac (2002) como o trânsito dos atores entre o “eu dramático” e o “eu épico”, provocando uma indefinição constante na leitura do espectador. A opção por embaralhar personagens e atores (Emy e Ivar de um lado, Nelson e Liane de outro) busca preservar, na medida do possível, o estranhamento gerado pela interseção entre o universo da fábula e a evidência da encenação.

É importante ter em mente que a gravação em vídeo utilizada pelo roteirista é uma mera documentação, e não reflete verdadeiramente a experiência do espetáculo. Fischer-Lichte lembra que a performance “só existe no presente. [...] Todas as tentativas de registrá-la em áudio ou em imagem estão fadadas ao fracasso e apenas destacam o abismo intransponível entre a performance e um artefato fixo e reproduzível” (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 74, tradução minha⁷¹). Ou seja, o suporte sobre o qual se desenvolve o roteiro reduz o espetáculo às dimensões visuais e sonoras, anulando todos os outros estímulos característicos de uma apresentação ao vivo. Além disso, o vídeo registra, muitas vezes com qualidade duvidosa, uma apresentação específica e irrepetível. Assim como o espetáculo, a audiodescrição para teatro é viva e estará em constante atualização, sofrendo alterações mesmo no momento da narração.

3.1.3 Consultoria

“O audiodescritor precisa entender o jeito que o cego vê para que possa contribuir à constituição desse olhar”, disse-me o professor Jefferson Alves, da UFRN, quando nos encontramos em setembro de 2017, em Porto Alegre. “O consultor”, continuou ele, “atua como um intermediário deste olhar, em uma construção colaborativa que não se estrutura apenas sobre o encontro de duas perspectivas independentes, distintas e complementares, mas também na constituição de um entrelaçamento de olhares, um *entreolhar*.”

⁷¹ “[Performance] exists only in the present. [...] All attempts to record it aurally or visually are bound to fail and only highlight the unbridgeable chasm between the performance and a fixed, reproducible artifact.”

Com a participação do consultor, a escrita individual se torna coletiva, e a tarefa solitária se transforma em trabalho de equipe. Entre audiodescritor e consultor se estabelece uma relação de confiança, em que não há espaço para vaidades ou hierarquias. Em um processo de argumentação e contra-argumentação, o roteiro é meticulosamente esquadrihado e minuciosamente discutido. Não há, nesse eventual confronto, vencedores ou vencidos: o que interessa é, sempre, propiciar ao espectador com deficiência visual uma experiência estética equivalente àquela dos espectadores videntes.

De acordo com a consultora Elizabet Dias de Sá,

compete ao audiodescritor rastrear no universo imagético as pistas visuais e selecionar as informações indispensáveis ou mais relevantes a serem descritas. Neste processo, o consultor deve avaliar a pertinência das escolhas tradutórias, a qualidade, a eficácia e a funcionalidade de um produto audiodescrito, em consonância com a heterogeneidade do público ao qual se destina. (SÁ, *in* MAYER; PINTO, 2017, p. 95)

Perante tamanha responsabilidade, é evidente que, se a deficiência visual é condição primordial para que alguém atue como consultor, ela não chega a ser garantia de competência. O perfil do consultor ganha contornos mais nítidos a partir de pesquisa desenvolvida por Sá (*in* MAYER; PINTO, 2017), que buscou mapear questões como formação, experiência e dinâmica de trabalho. O estudo foi baseado em entrevistas de cunho informativo e opinativo, realizadas com quinze audiodescritores-consultores, distribuídos por diferentes regiões do país.

Suas respostas indicam que esses consultores são profissionais com formação de nível superior, a maioria deles com pós-graduação. Doze dos entrevistados possuíam qualificação específica em audiodescrição, adquirida através de cursos de especialização ou extensão ministrados por instituições universitárias, cursos promovidos por empresas de produção de recursos de acessibilidade e cursos oferecidos por entidades dedicadas ao atendimento de pessoas com deficiência visual. A consultoria em audiodescrição, em quase todos os casos, era desenvolvida em paralelo a atividades profissionais ligadas ao ensino básico e superior, à deficiência visual (ensino ou revisão de braille), à administração, à análise de sistemas, ao jornalismo e à música. Apenas um dos entrevistados revelou dedicar-se exclusivamente à atividade de consultoria, o que demonstra que a demanda ainda não encoraja os profissionais da área a assumirem a consultoria como ocupação principal.

A consultoria não deve ser confundida com os testes de recepção, realizados através de questionários ou conversas junto a espectadores com deficiência visual. Enquanto os testes de recepção expressam a opinião dos espectadores, a consultoria, de acordo com os profissionais entrevistados por Sá (*in* MAYER; PINTO, 2017) prevê uma metodologia específica e visa ao constante aperfeiçoamento da audiodescrição.

Esse distanciamento entre o *feedback* dos usuários e a participação ativa do consultor fica mais evidente se observarmos as principais atribuições do consultor. Segundo profissionais que participaram da pesquisa, a consultoria engloba a disponibilidade para o estudo teórico, técnico e conceitual sobre audiodescrição, a mediação entre a audiodescrição e a construção da representação mental, a colaboração na definição de soluções que favoreçam a atribuição de significado ao conteúdo audiodescrito, a adequação da linguagem, a identificação de dubiedades e o cuidado para não subestimar a capacidade de leitura do usuário (SÁ, *in* MAYER; PINTO, 2017, p 102-103).

Dentre os requisitos, habilidades e conhecimentos necessários para o exercício da consultoria, os entrevistados destacam o domínio da língua portuguesa, uma boa expressão verbal e uma escrita fluente, coesa e concisa, a capacidades de análise e síntese, o hábito da leitura, um bom repertório cultural, a familiaridade com as mais diversas manifestações artísticas, a identificação das necessidades dos usuários, a disponibilidade para uma interação positiva com coletas de profissão, e a formação específica em audiodescrição (SÁ, *in* MAYER; PINTO, 2017, p. 103-104).

É interessante observar que os critérios mencionados são idênticos àqueles necessários ao bom desempenho de um roteirista. O que muda essencialmente, é o referencial perceptivo, o espaço que se estabelece entre o ver e o não-ver, o *entreolhar*. E resgato Calvino, ou é ele quem me resgata, numa citação reprisada: “Ao mesmo tempo, você pergunta a si mesmo o que pode existir entre a Leitora e o Não-Leitor, e de súbito lhe parece que a diferença que existe entre eles é justamente o que os une [...]” (CALVINO, 1999, p. 55).

A relevância da atuação do consultor não se restringe ao aperfeiçoamento de cada trabalho desenvolvido. Há, também, um cunho político de extrema importância: o protagonismo de pessoas cegas e com baixa visão enquanto profissionais qualificados, em uma atividade na qual a deficiência não precisa ser

contornada, adaptada ou atendida. Pelo contrário: aqui, a deficiência visual é pré-requisito.

O protagonismo, nesse caso, pode ser compreendido no sentido de pertença e de representatividade. Trata-se do reconhecimento e legitimação de uma atividade que representa os interesses e as necessidades de um grupo social constituído pelo público consumidor da audiodescrição. (SÁ, *in* MAYER; PINTO, 2017, p. 103)

Esse protagonismo é o cerne dos estudos de Felipe Mianes (*in* MAYER; PINTO, 2017), também ele audiodescritor-consultor. Mianes ressalta o lema “nada sobre nós sem nós” (do inglês, “*nothing about us without us*”), bastante difundido entre pesquisadores, políticos e profissionais ligados a questões que dizem respeito à deficiência e/ou à acessibilidade. A presença do consultor nas equipes de trabalho atende a esta posição político-ideológica, que rompe com a postura assistencialista, segundo a qual pessoas sem qualquer deficiência se dedicam a discutir e decidir como atender a necessidades que, de fato, desconhecem. Neste sentido, o papel do consultor pode ser bem mais abrangente:

Atualmente, muitos dos consultores atuam não apenas nas questões técnicas e de produção da audiodescrição, mas também acabam agindo como representantes dos usuários nas lutas pela ampliação, qualificação e diversificação da audiodescrição, entendida como um direito a ser contemplado. (MIANES, *in* MAYER; PINTO, 2017, p. 84-85)

Ao valorizar o protagonismo da pessoa com deficiência visual, Mianes (*in* MAYER; PINTO, 2017) apresenta-se simpático à ideia de que os consultores participem das etapas de pesquisa e pré-produção da audiodescrição, e acompanhem o processo de escrita. Segundo o autor, esta prática qualifica o trabalho, pois possibilita maior sintonia entre roteirista e consultor na definição dos caminhos a serem seguidos. Ainda que respeite os argumentos de Mianes, parece-me que esta dinâmica renuncia a uma das mais relevantes contribuições do consultor, que é a análise da experiência do espectador. Informações adicionais contaminam esta experiência, impedindo que o consultor verifique, de maneira isenta, a adequação da audiodescrição.

Mianes também aponta o fato de que algumas equipes contam com dois consultores, um cego e outro com baixa visão:

[...] cegos e pessoas com baixa visão têm percepções de mundo diferentes, se relacionam com a visualidade de maneiras distintas, e experiências como essas mostram-se muito eficazes na qualificação do produto ao buscar contemplar ambas as possibilidades. (MIANES, *in* MAYER; PINTO, 2017, p. 87)

Esta proposta foi adotada na consultoria responsável pela audiodescrição de *Inimigos na Casa de Bonecas*, que contou com Marilena Assis, cega, e Luis D. Medeiros, que tem baixa visão.

Cabe aqui uma importante ressalva: cada equipe de audiodescrição desenvolve sua própria metodologia de trabalho. Mais do que isso, cada projeto impõe suas próprias condições e exige uma dinâmica própria. O que relato, a seguir, é a maneira específica pela qual se deu a consultoria para a audiodescrição de *Inimigos na Casa de Bonecas*.

A consultoria costuma ser reconhecida como a etapa final do desenvolvimento do roteiro, e é justamente este o critério aplicado aqui para que o tema seja abordado neste momento. No entanto, me parece que a parceria entre audiodescritor e consultor extrapola em muito a produção da escrita. Trata-se, afinal, de uma consultoria em audiodescrição, não de uma consultoria sobre roteiros de audiodescrição. Na experiência com o espetáculo *Inimigos na Casa de Bonecas*, os consultores tomaram parte nas decisões referentes à narração, à divulgação e à recepção dos espectadores. Também nesses aspectos me parece necessário contar com a experiência desses profissionais.

Por opção, Marilena e Luis embarcaram no processo de trabalho na fase final de ensaios do espetáculo. A intenção era preservá-los de qualquer informação prévia. Como eu estava envolvida com a produção desde o princípio, era fundamental contar com a ignorância dos consultores a respeito de qualquer referência que pudesse orientar a compreensão.

A primeira ação de consultoria foi a participação em um ensaio aberto para convidados, sem audiodescrição. Na mesma ocasião, participamos de um bate-papo entre direção, elenco e convidados. O resultado disso veio à tona dias mais tarde, na fase de análise do roteiro, quando Luis percebeu que sua compreensão acerca do texto podia estar contaminada:

Eu entendi, mas eu não sei se eu entendi... Porque eu estou pegando muito do que foi falado aquele dia na roda de conversa com os atores. (MEDEIROS, *in* ASSIS; MEDEIROS, 2018).⁷²

À saída do ensaio, sentamos em um café para meia hora de conversa sobre as percepções dos dois consultores acerca do espetáculo. Este momento – que foi registrado em áudio - me permitiu identificar, enquanto roteirista, de que maneira o espetáculo falava por si e quais eram as principais lacunas a serem contempladas pela audiodescrição.

Já no primeiro momento, fomos surpreendidos pelo entusiasmo de uma das atrizes, que apresentou aos consultores algumas peças do figurino. A oportunidade de tocar nos trajes ou nos acessórios é sempre valiosa para o espectador com deficiência visual e faz parte da experiência do espetáculo:

LUIS: Tu tocou nas roupas? Na roupa da...
 MARILENA: Tinha a aspereza da tinta, só isso. Mais nada.
 LUIS: Não, ela era incrivelmente dura, resistente. E aí tu ouvia o barulho da movimentação da roupa enquanto eles estavam caminhando.
 (ASSIS; MEDEIROS, 2018)⁷³

As vozes representaram o primeiro contato dos consultores com cada um dos atores/personagens, revelando, mais do que corpos ou emoções, estados.

MARILENA: Pois é, eu não conheço as vozes das pessoas fora do palco. Eu achei as vozes dos atores muito firmes, muito... Sabe? Fortes. Não sei se foi a impostação da voz, sabe? Mas eu não conheço a voz deles fora.
 LUIS: Todos eles passam uma naturalidade absurda. Absurda.
 MARILENA: É. Me passou, assim, credibilidade. Maturidade, sabe?
 (ASSIS; MEDEIROS, 2018)⁷⁴

Mesmo para ouvidos habituados a decifrar imagens através dos sons, as sonoridades de um espetáculo podem ser capciosas. É o caso dos pingos de chuva, cujo som era produzido pelo estalar dos dedos dos atores.

LUIS: Eu entendi que era um estalar de dedos, tipo... Eu percebi que era alguém estalando os dedos, mas eu não sabia que eram todos os atores.
 MARILENA: Não, eu entendi que era pingo de chuva, mas me confundia como, às vezes, um canto de pássaro. Mas no contexto... O texto me levou a deduzir que era pingo d'água.
 [...]
 LUIS: Eu não sei se foi pelo contexto. E eu não sei se de repente... Acontece isso, tipo deles ficarem mais fortes, mais marcados, ou não?

⁷² Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=1058&end=1068>>

⁷³ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=1069&end=1083>>

⁷⁴ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=1084&end=1110>>

[...]

MARILENA: Acho que não. É que eles ficavam fazendo isso [estala os dedos] e isso aqui não é pingo de chuva. Eu estava tentando achar o pingo de chuva e não achava. Sabe? Porque isso aqui não é pingo de chuva. [...] Mas eu compreendi que era pingo, mas não reconhecia como.
(ASSIS; MEDEIROS, 2018)⁷⁵

Provavelmente devido às dimensões reduzidas da sala e à ausência de microfonação, os consultores identificaram claramente a movimentação dos atores pelo espaço, tanto pelos passos, quanto pelas vozes. No início da peça, dois atores entravam pela plateia e encontravam os demais já no espaço cênico. Todos caminhavam em círculos, contornando o espaço.

MARILENA: [...] eu gostei quando eles entraram, que era os passos deles para cá e para lá. Já fazia parte, mas... Acho que sim, os passos para cá, passos para lá.

LUIS: Eles estavam andando em círculos, né? [...] Eles vinham, faziam o contorninho e voltavam.

(ASSIS; MEDEIROS, 2018)⁷⁶

A percepção da movimentação revelou-se surpreendentemente acurada nas cenas que aconteciam sobre um bote inflável, ainda que não fosse possível identificar o bote em si.

LUIS: Tá, mas era uma cama. Não era o chão.

MARILENA: Ah, bom. Mas eu acho que a cama era o chão. Era tão embaixo. Era abaixo de mim. E a cama estaria...

LUIS: Mas era baixa a nível do chão? Eu reconheço que era baixa, mas em nenhum momento eu percebi de ser abaixo, tão abaixo, no chão.

MARILENA: Não, tá bom, tá bom. Mas, assim, se percebia que eles estavam deitados, tudo bem. Estavam ali.

(ASSIS; MEDEIROS, 2018)⁷⁷

Um assunto bastante discutido durante a conversa com os espectadores, ao final do ensaio, foi se o fato de existirem duas Noras em cena, uma do presente e uma do futuro, ficava realmente claro. Para muitos dos espectadores videntes, parecia ser necessário algum recurso cênico que tornasse essa relação mais evidente. No entanto, para Luis, a percepção da movimentação foi suficiente para elaborar essa questão:

⁷⁵ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=1111&end=1153>>

⁷⁶ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=1154&end=1169>>

⁷⁷ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=1170&end=1193>>

Eu entendi, desde o primeiro momento, que tinha essa contextualização de ter ela falando e a personagem dela atuando, de ser duas atrizes. Isso ficou bem claro para mim pela movimentação delas no cenário. Sempre que ela estava falando, narrando, no caso, ela nunca estava perto de onde a cena estava acontecendo. Isso, para mim, ajudou bastante. (MEDEIROS, *in* ASSIS; MEDEIROS, 2018)⁷⁸

Alguns pontos ficaram especialmente nebulosos, pois eram mencionados pelos personagens, mas não correspondiam a nenhum estímulo que não o visual. O próprio bote foi um deles. Segundo Marilena:

Eu não vi barco na história. Para mim, barco não tinha na história. (ASSIS, *in* ASSIS; MEDEIROS, 2018)⁷⁹

Marilena também estranhou a ausência de vozes infantis, já que a balbúrdia provocada pelas crianças era inteiramente visual:

Crianças, não havia as crianças ali, né? (ASSIS, *in* ASSIS; MEDEIROS, 2018)⁸⁰

A função da audiodescrição em relação à leitura do espetáculo – tendo-se em mente que a compreensão do enredo não era, necessariamente, o objetivo da montagem - foi percebida de maneira diferente por cada um dos consultores. Para Marilena, a audiodescrição seria necessária para costurar os estímulos, de modo a conferir sentido à história.

E ela ir embora, é isso. Ela foi, né? Porque ela ficou tentando, tentando... Mas assim, ó: eu não sei, Leticia, precisa muita contextualização de cena. Para ter enredo. Senão, as coisas ficaram compartilhadas, assim... (ASSIS, *in* ASSIS; MEDEIROS, 2018)⁸¹

Para Luis, ao contrário, o enredo ficou suficientemente claro através das falas dos atores/personagens. No entanto, a sensação, bastante apropriada, era de que o espetáculo não se resumia à história.

[...] eu entendi tudo que a história narrada pelos personagens quis me passar, mas eu tenho 100% de certeza que tem alguma coisa muito importante que a AD precisa explicar, porque eu sei que não é essa a moral da história. Entendeu? Eu entendo, na minha cabeça, que a moral da história não é a

⁷⁸ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxX4&start=1194&end=1223>>

⁷⁹ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxX4&start=1224&end=1230>>

⁸⁰ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxX4&start=1231&end=1234>>

⁸¹ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxX4&start=1235&end=1258>>

moral da história simplesmente narrada. Eu preciso de alguma contextualização que eu não tenho. (MEDEIROS, *in* ASSIS; MEDEIROS, 2018)⁸²

A segunda ação de consultoria deu-se após a finalização de uma primeira versão do roteiro. De posse desse texto, e tendo por referência a experiência de haver assistido ao ensaio, os consultores puderam analisar cuidadosamente cada inserção de audiodescrição. Além do arquivo em word, receberam um arquivo em áudio, com a gravação dessa versão provisória da AD sobreposta ao áudio da apresentação de estreia do espetáculo. O roteiro foi minuciosamente discutido através de um grupo de WhatsApp, especialmente constituído para este fim.

Marilena abriu a conversa trazendo sua interpretação sobre o espetáculo:

Para mim tudo é questão de violência. Quando a menina está com os galhos na cabeça, chifres, aquela coisa, é uma violência. Quer dizer, a pessoa se submete a essa condição, até que um dia consegue sair. A questão da Nora é a mesma coisa: ela se submete, o outro vai lá, aumenta o cartão de crédito e está tudo certo. E da Fabi, para mim, também, quando ela aparece toda com gesso, ou enfaixada, ou não sei o quê, é violência. Para mim é isso. E o quanto tu consegue te manifestar e agir e reagir contra tudo isso. (ASSIS, *in* ASSIS; MEDEIROS, 2018)⁸³

A consultora define um dos temas centrais da montagem, que não corresponde ao tema dos textos de Ibsen. Marilena faz uso de uma palavra, “violência”, que jamais foi mencionada, nem pelo texto do espetáculo, nem pelo roteiro de audiodescrição. É extremamente relevante o fato de que esta leitura foi construída a partir da conexão entre a fala dos personagens (como o aumento no limite do cartão de crédito de Nora, proposto por Torvald) e as imagens oferecidas pela audiodescrição (a galhada de Kristine, Fabi inteiramente enfaixada).

Seguiu-se uma longa e exaustiva discussão acerca das notas introdutórias, informações oferecidas aos espectadores antes do início do espetáculo. O trecho a seguir exemplifica a interação entre roteirista e consultores na construção de significados.

MARILENA: Então "perto da parede envidraçada há dois grandes painéis". Quando tu fala de vinil, me remete aos discos de vinil, que estariam colados um ao lado do outro, formando o paredão. É isto?
LETÍCIA: Não tem nada a ver com os discos. Ele é tipo um tecido... Tipo esse tecido que tem de capa de chuva. Sabe? Não de gabardine, mais nobre. De capa de chuva mesmo, essas que as crianças usam. Aquilo é vinil. Não sei o

⁸² Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=1259&end=1281>>

⁸³ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=1282&end=1320>>

que dizer se não for "vinil", porque, enfim, foi o que o próprio cara que construiu me disse, que aquilo ali é vinil.

MARILENA: E só quando fala em vinil fosco branco... O vinil é o disco. Como... Isso é bom dizer "disco de vinil"? Porque, senão, só vinil, assim, como tu já falou antes de alguma coisa vinílica...

LUIS: Mas eu acho que é exatamente essa ideia, ô Mari.

MARILENA: Então remete a um disco de vinil? Ou não remete, é isso e eu estou ficando doida, porque pensei no disco?

[...]

Letícia, eu sei que não é disco, mas quando fala em vinil, é o que vem à mente.

LUIS: Mari, questão do vinil, tu não está de todo errada. Eu também, pela minha vivência, quando tu me fala a palavra vinil, me vem à mente... A primeira coisa que me vem à mente são realmente discos de vinil. Mas, talvez pelo fato de eu trabalhar muito com isso, eu faço um raciocínio rápido e eu compreendo não ser uma questão de disco de vinil. Eu tenho que fazer um pequeno raciocínio, ali, mas não é nada muito difícil. Mas é a mesma questão. A mesma primeira impressão que tu tem, eu tenho, mas eu consigo adequar isso, então, para mim, não é um problema. (ASSIS; MEDEIROS, 2018)⁸⁴

A dificuldade de Mariena em assimilar a ideia de um material vinílico que não seja associado aos antigos LPs tem relação com a construção de conceitos por parte de pessoas cegas congênitas ou precoces. A linguagem é a grande responsável pela possibilidade de que cada sujeito estabeleça associações com seu repertório particular de experiências e seu constructo imagético pessoal. As cores, por exemplo, estão atreladas a conceitos construídos de maneira sensorial, afetiva ou por associação de ideias. Assim, o vermelho pode ser associado ao buquê de rosas, ao sangue, ao vestido de gala ou ao tapete que conduz à cerimônia do Oscar, ou seja, o vermelho estará vinculado a conceitos como paixão, violência, sedução e glamour. O branco pode ser associado à bandeira de rendição, à pomba da paz, às nuvens, ao vestido de noiva e assim por diante. São exemplos generalizantes: obviamente que, para além das associações universais, cada indivíduo construirá seu repertório pessoal a partir de suas próprias experiências de vida.

A audiodescrição, enquanto linguagem, costuma solicitar que o espectador recorra a conceitos previamente formulados. Neste sentido, a participação dos consultores revela-se imprescindível, na medida em que as dificuldades de compreensão podem sugerir conceitos de difícil elaboração, senão para todos, ao menos para muitos dos espectadores.

Essa construção de conceitos através da linguagem confere aos consultores um domínio bastante amplo do vocabulário adequado para a descrição das imagens, como exemplifica o trecho a seguir:

⁸⁴ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=1321&end=1449>>

LETÍCIA: "Nora se aproxima para abraçá-la e quase é espetada pelos chifres". Antes eu falei em galhos, aqui eu falo em chifres, porque realmente parecem chifres de rena. Mas eu não sei como... Enfim, como... Se fica claro que esses chifres são aqueles galhos.

MARILENA: É uma galhada, como é a dos cervos? Eu gostei desse "chifre" porque dá a ideia de que ela foi traída, né? Cheia de chifres. Gostei de "chifres".

[...] até dá para olhar na internet, se o cervo tem chifre ou se aquilo se chama galhada. Como é o nome daquilo. Eu sempre conheci como galhada, não como chifre. (ASSIS; SCHWARTZ, *in* ASSIS; MEDEIROS, 2018)⁸⁵

Também coube aos consultores verificar a pertinência das descrições em relação à leitura da imagem por parte do espectador. Os questionamentos partiam dos consultores:

Tá, lá embaixo: "a mulher das sacolas corre desvairadamente, atraída pelos atores que estão sentados nos bancos", uma coisa assim. Como assim, atraída? Eles ficam chamando ela e fazendo sinalzinho com a mão para ela vir? Se for isso, está ok, foi o que me passou, assim. Se não, a gente tem que pensar juntos. (MEDEIROS, *in* ASSIS; MEDEIROS, 2018)⁸⁶

Ou da roteirista:

Olhem só, tenho duas dúvidas que ficaram para trás, dúvidas importantes, tá? Uma delas é na cena aquela em que a Kristine ou a Liane está com a máscara. Aí, ela coloca a mão por baixo... Ela está deitada no bote, ela coloca a mão por baixo e a mão dela surge lá na frente, e depois os pés, que se espicham até a extremidade oposta do bote. Ficou claro para vocês que ali tem duas pessoas? Na verdade, a imagem que a gente tem é de uma mulher espichada, é um corpo impossível, em que a cabeça, os ombros, o tronco está de um lado e os pés lá na outra ponta. É uma figura muito estranha. Isso fica evidente para vocês, fica claro? (SCHWARTZ, *in* ASSIS; MEDEIROS, 2018)⁸⁷

Como mencionado anteriormente, em nossa opinião – falo também por Marilena e Luis – a consultoria não se restringe à validação do roteiro. A participação dos consultores incluiu a visita ao Instituto Ling para definir a chegada dos espectadores: como poderiam se orientar em relação à entrada do prédio? Como chegariam à bilheteria? Como localizariam o elevador, e como se daria o trajeto do elevador até o ponto de entrega dos equipamentos?

Marilena também se responsabilizou por datilografar, em braile, os termos de consentimento livre e esclarecido, necessários ao desenvolvimento desta pesquisa.

⁸⁵ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=1450&end=1499>>

⁸⁶ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=1500&end=1519>>

⁸⁷ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=1520&end=1568>>

A gravação da audiodescrição sobre o vídeo da estreia do espetáculo, mesmo sendo caseira e de qualidade questionável, possibilitou ainda a intervenção dos consultores sobre a narração:

“Emy entra engatinhando e passa por baixo das pernas do pai”, etc, etc. Nessa inserção, tu fez aquele teu tom de “Letícia fofinha”, quando tu está narrando alguma coisa infantil, sabe? Por mais que talvez a cena até aceite isso, eu acho que não é legal usar esse tom, pensando que a próxima cena que vai vir, em que aparecem as crianças, é uma cena tri forte. Então só procura dar uma cuidada nisso na hora da narração. (MEDEIROS, *in* ASSIS; MEDEIROS, 2018)⁸⁸

O processo de consultoria tornou evidentes os principais desafios da audiodescrição de *Inimigos na Casa de Bonecas*: a necessidade imperativa de lidar com sobreposições, a projeção de memes e as intervenções dos *performers*.

As sobreposições foram nosso tormento. De acordo com Neves (2011), sobrepor a audiodescrição à fala dos personagens é infringir uma das regras primordiais da AD. A análise de cada caso, segundo a autora, deve ser orientada pela sensibilidade e pelo bom senso do audiodescritor. Luis tomou nota de todas as sobreposições, e discutimos cada uma delas.

A audiodescrição da projeção de memes, que acontece em dois momentos do espetáculo, não pôde ser solucionada de maneira satisfatória. Sim, trata-se de uma limitação da AD. Nesses momentos, uma sequência de imagens, em constante renovação, coincidia com um texto extremamente relevante para a compreensão do enredo. As projeções serviam de complemento ou contraponto às falas dos personagens, e exigiam que o espectador vidente alternasse a atenção entre uma coisa e outra. Não nos foi possível chegar a um recurso equivalente. A frustração, em uma equipe de audiodescrição, também é compartilhada.

Putz, eu estava lendo agora o roteiro e eu acho que a gente vai ter que se contentar com “memes aparecem ao fundo”, ou alguma coisa curtinha assim, porque o texto ali é muito importante. O texto ali que ele fala é meio que o mote da peça, assim. Então não... Se for rolar sobreposição, vai ter que ser algo bem curto e, vai por mim, me dói muito dizer isso, porque todos os memes são sensacionais. [...] Então, realmente, se for colocar, a gente vai ter que se contentar com “memes ilustram a situação”, uma coisa assim. Ou então não colocar. Putz, bah, eu fico muito triste com isso. (MEDEIROS, *in* ASSIS; MEDEIROS, 2018)⁸⁹

⁸⁸ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=1569&end=1597>>

⁸⁹ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=1598&end=1638>>

As intervenções dos *performers* representaram um duplo problema. De um lado, a dificuldade de colocar em palavras o caráter abstrato das cenas:

[...] eu, mais ou menos, tive essa ideia deles quererem expressar o sentimento dos personagens, mas daí eu tentei “linkar” isso como sendo meio que uma coisa dual, assim, tipo dela querer representar a Nora e dele querer representar o cara, por exemplo. Mas assim, não tem como ter dimensão nenhuma, nenhuma, nenhuma, nenhuma, nenhuma disso pela descrição do roteiro, ali. E bah, eu acho que é uma coisa que vai ser punk da gente resolver, cara, porque eu imagino que isso ocorra durante toda, toda, toda a peça. (MEDEIROS, *in* ASSIS; MEDEIROS, 2018)⁹⁰

De outro, o fato de que, na maior parte das vezes, essas intervenções aconteciam em paralelo com outras cenas:

Eu acho que é uma situação bem complicada, porque isso sempre acontece quando eles estão conversando, e aí não é necessariamente culpa do roteiro, é culpa da peça, que não nos dá margem para explorar isso de uma maneira diferente.

Culpa da peça não é tipo culpa, culpa, culpa, culpa, assim, é porque, realmente, a peça foi construída - e eu acho que ela tem que ser construída - de uma maneira totalmente... Criatividade livre, assim, tipo sem a gente se interpor. Mas é uma questão que se tornou um complicador, sabe? (MEDEIROS, *in* ASSIS; MEDEIROS, 2018)⁹¹

Luis resgata aqui um dos princípios que me são caros: a liberdade de criação por parte dos artistas envolvidos no espetáculo, mesmo que o resultado seja um “complicador” para a audiodescrição. Afinidade, sintonia, convergência de ideias. Não importa o nome que se dê a isso, acredito que a colaboração entre roteirista e consultores se consolide sobre uma base comum. Há muitas maneiras de se pensar a audiodescrição – o que, a estas alturas, Leitor, já deve te parecer um tanto óbvio. A parceria de trabalho não se desenvolve na concordância. Pelo contrário, ela amadurece com a diversidade dos enfoques, desde que exista uma comunhão com relação aos objetivos.

3.1.4 Ensaio da Narração

Alves e Leão (2017) apontam a necessidade de uma revisão final do roteiro *in loco*, seguida de testes de locução. Em condições ideais, esse teste deve ser realizado em uma apresentação do espetáculo. Caso isso não seja viável, sugere-se

⁹⁰ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=1639&end=1688>>

⁹¹ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=1689&end=1721>>

que seja feito sobre a versão gravada. Na minha opinião, é possível considerar, ainda, a possibilidade de efetuar o teste durante um dos ensaios gerais.

De acordo com Matamala (*in* ALVES; LEÃO, 2017, n.p.), a narração da audiodescrição para teatro deve ser realizada, preferencialmente, pelo próprio roteirista, em função da intimidade com o espetáculo e do domínio sobre o roteiro. No entanto, a narração exige determinadas habilidades que não competem ao roteirista, como técnica vocal, agilidade de leitura e capacidade de improviso. Caso a equipe de audiodescrição conte com um profissional especialmente destacado para a narração, é fundamental que este busque aproximação com o elenco, estude profundamente o roteiro e faça os testes de locução.

Apesar de acompanhar todo o processo de criação do espetáculo, os ensaios abertos e as três apresentações que antecederam a sessão com audiodescrição de *Inimigos na Casa de Bonecas*, não foi possível realizar testes de narração durante essas ocasiões. Por se tratar da temporada de estreia, o roteiro ainda não estava pronto – eu dependia, justamente, da gravação em vídeo dessas primeiras apresentações. Em razão disso, utilizei o mesmo vídeo sobre o qual foi elaborado o roteiro, gravei a narração de maneira sincronizada às imagens, reproduzindo o procedimento de uma narração ao vivo, e submeti essa versão em áudio à apreciação dos consultores. Ainda que o teste de locução sobre uma apresentação, ou mesmo em um ensaio aberto, seja insubstituível, em função de sua aproximação à experiência real da sessão acessível, o recurso da gravação não apenas possibilitou que os consultores se manifestassem acerca da narração, como me permitiu avaliar meu próprio desempenho.

3.1.5 Aprovação do Roteiro

A verificação do roteiro pela equipe de criação do espetáculo, frequentemente representada pelo diretor ou pelo produtor, não é mencionada pelos autores que servem como referência a esta dissertação. O fato é que esta etapa do trabalho raramente se efetiva, devido à intensidade das atividades da companhia frente a uma estreia, a um prazo muito curto para desenvolvimento do roteiro, à ausência de entrosamento entre audiodescritor e elenco ou mesmo por descaso de alguns produtores culturais, que ainda não entendem a audiodescrição como parte integrante do espetáculo. A meu ver, essa avaliação do roteiro se apresenta como

oportunidade para ajustes e correções, garantindo o absoluto respeito à obra e ao espectador com deficiência visual.

Uma vez validado pelo consultor responsável, o roteiro deve ser encaminhado à produção do espetáculo. Considerando a importância da narração na construção de sentidos, o ideal é que o diretor possa acompanhar o ensaio da audiodescrição, aproximando-se da experiência estética do espectador.

Além da evidente segurança que tal procedimento confere, tanto à produção do espetáculo quanto ao audiodescritor, a solicitação da revisão e da aprovação do roteiro por parte de um representante da equipe de criação tem certo cunho político, na medida em que estabelece o audiodescritor como membro da equipe técnica e/ou artística – não entro aqui no mérito desta questão. Assim como os figurinos, a cenografia, a iluminação e a trilha sonora, a audiodescrição assume um papel na composição do espetáculo, mesmo que permaneça restrita a uma parcela do público.

Em *Inimigos na Casa de Bonecas*, o roteiro e a gravação da audiodescrição, editada sobre o vídeo gravado na sessão de estreia, só puderam ser enviados para a diretora Camila Bauer, por e-mail, no final da tarde de 23 de maio de 2018, pouco mais de vinte e quatro horas antes da sessão. Há certa ironia no fato de um processo de mais de seis meses esbarrar na falta de tempo. Se o acompanhamento do período de ensaios me permitiu uma maior apropriação do espetáculo, não atenuou a complexidade da escrita de um roteiro que contemplasse ao máximo a linguagem da obra, e o compartilhamento tardio com a diretora inviabilizou a revisão do roteiro.

No entanto, ainda que não tenhamos discutido a versão final do roteiro, houve uma interlocução constante entre nós – Camila, a coreógrafa Carlota Albuquerque, o elenco e eu – desde a construção da dramaturgia até o início da sessão. Questões concernentes à audiodescrição, dúvidas de um e outro lado, decisões técnicas e excertos do roteiro, fizeram parte do cotidiano do trabalho, em uma relação em que a audiodescrição foi efetivamente assumida pela companhia como parte integrante do projeto.

3.1.6 Produção da Sessão com Audiodescrição

O trabalho do audiodescritor – ou, com mais frequência, da equipe de audiodescrição - inclui procedimentos que não estão diretamente relacionados à audiodescrição propriamente dita, mas que são fundamentais para a produção da sessão acessível: contratação e montagem da estrutura técnica, orientação à equipe do espaço cultural e divulgação direcionada.

3.1.6.1 Estrutura Técnica

A oferta de audiodescrição em uma sessão acessível não pode, de forma alguma, perturbar os espectadores que não fazem uso dela. Por esta razão, faz-se necessária uma estrutura que permita a transmissão restrita aos espectadores que assim o desejarem. O equipamento apropriado, idêntico àquele utilizado para a tradução simultânea, inclui uma cabine para isolamento acústico, um transmissor FM ou infravermelho e receptores individuais com fones de ouvido.

No Brasil, são poucos os audiodescritores que possuem equipamento próprio. Na maioria das vezes, conta-se com a contratação de empresas especializadas, que se responsabilizam também pela montagem da cabine e pelo serviço de um funcionário encarregado da distribuição dos rádio-receptores aos usuários. A cabine é inteiramente fechada e acarpetada, para minimizar o vazamento de som. A sensação claustrofóbica é amenizada pela presença de um largo visor, através do qual o audiodescritor acompanha a evolução do espetáculo. A cabine deve ser instalada em local de visibilidade privilegiada, garantindo ao audiodescritor as condições necessárias para que a narração permaneça sempre sincronizada à imagem, além de viabilizar o improviso em situações que fujam ao que foi previsto pelo roteiro.

Essa orientação visoespacial se pauta na natureza do teatro como acontecimento, portanto, fundado na irrepetibilidade que pressupõe não apenas a locução do roteiro em sintonia com o próprio fluxo da cena, mas, sobretudo, a consideração da emergência do acaso, do inesperado, da improvisação. (ALVES, *in* DESGRANGES; SIMÕES, 2017, p. 185)

Infelizmente, ainda enfrentamos problemas com o vazamento de som. Idealizadas para abrigar um ou dois tradutores discretos, em eventos em que existe apenas uma fonte de som externa - um palestrante, uma autoridade, um professor -

as cabines provavelmente não previam, no seu projeto original, o isolamento acústico necessário para suportar a intensidade sonora de um espetáculo, nem a narração expressiva de um audiodescritor. Em decorrência desta particularidade, há ocasiões em que o microfone da cabine capta e retransmite o som do espetáculo para os fones de ouvido, gerando desconforto para os espectadores com deficiência visual. Há também situações em que os espectadores videntes (e, por vezes, mesmo os atores) identificam a voz do audiodescritor rompendo silêncios. Em ambos os casos, a deficiência técnica tende a ser suprida pelo audiodescritor-narrador, não sem prejuízo à sua performance. Em eventos nos quais o som é excessivamente alto, a tendência é fazer-se ouvir aumentando o volume da voz, arriscando mesmo ferir as cordas vocais. Em espetáculos mais silenciosos, nos quais a audiodescrição pode perturbar os demais espectadores, o audiodescritor é obrigado a sussurrar, tornando a audição incômoda e absolutamente inexpressiva.

Os receptores com fones de ouvido constituem-se em equipamentos individuais, do tamanho aproximado de um radinho de pilhas, conferindo plena autonomia ao usuário, que pode controlar o volume ou mesmo desligar o aparelho, se assim for de sua vontade. Nas entrevistas, Rafael e Eliane referem-se ao equipamento como um aliado e revelam que sua utilização está atrelada a processos de formação de espectadores.

E algo que é bem importante, também, na audiodescrição, que faz muita diferença, é a frequência em que a gente está dentro dos espetáculos com audiodescrição, que é a dinâmica do volume. [...] Por exemplo, quando tem música e tem AD, a gente tem que aumentar o volume, depois baixar... E tudo isso faz diferença pra gente conseguir aproveitar mais. Quem tem menos experiência com a audiodescrição já não tem tanto esse costume. (BRAZ, R., 2018)⁹²

Eu utilizo somente um lado do fone para a AD e o outro ouvido eu deixo disponível para observar as demais informações. E quando eu percebo que estou compreendendo a cena, eu baixo um pouquinho o volume da AD. Não sei se é por eu ter facilidade de prestar atenção em diferentes coisas ao mesmo tempo ou se é pelo dia a dia da utilização que eu tenho desenvolvido algumas técnicas. [...] É uma questão de aprendizado da utilização, eu acredito. (OLIVEIRA, 2018)⁹³

⁹² Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=1722&end=1746>>

⁹³ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=1747&end=1796>>

Já Franciele menciona certo desconforto com o uso do equipamento, pois os fones de ouvido abafavam as vozes dos atores, prejudicando a fruição do espetáculo.

[...] quando a gente coloca os fones para ouvir a AD, os personagens, ali, os atores, eles não usam microfones, então tu acabas ficando com teus ouvidos tapados, por causa da AD, para poder prestar atenção, e eu acho que isso atrapalha um pouquinho [...] (BRANDÃO, 2018)⁹⁴

Ela sugere que as falas dos atores sejam transmitidas diretamente para os fones de ouvido, no mesmo volume e com a mesma nitidez da audiodescrição.

Então acho que teria que ser, realmente, botar eles com microfones, para a gente poder ouvir eles na mesma sintonia e na mesma altura que a gente te ouvia. [...] Fica aí essa minha ideia, então, para não precisar ficar tirando e colocando o fone. (BRANDÃO, 2018)⁹⁵

A proposta, ainda que impraticável, por anular a percepção sonora do ambiente – uma das peculiaridades mais significativas de uma apresentação ao vivo – demonstra que a audiodescrição e a fala dos atores têm, para ela, idêntica importância.

A solução para as dificuldades técnicas talvez esteja na ampliação do número de espetáculos que oferecem audiodescrição. O aumento na demanda, que já é uma realidade, pode vir a justificar o investimento em pesquisas que levem ao desenvolvimento de equipamentos que atendam às necessidades da transmissão de audiodescrição.

3.1.6.2 Orientação à Equipe do Espaço Cultural

Pelos mais diversos motivos, a imensa maioria dos espaços culturais não considerou a presença de pessoas com deficiência visual, à época em que foram projetados ou construídos. Trata-se do mesmo princípio de descaso ou hostilidade que outros equipamentos urbanos demonstram com relação à acessibilidade e à inclusão, o que nos remete, mais uma vez, à íntima relação entre o público de teatro e o espaço ou o serviço público. Restrinjamo-nos, porém, à dimensão micropolítica de

⁹⁴ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=1797&end=1825>>

⁹⁵ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=1826&end=1847>>

um evento teatral e às ações que podem ser previstas para receber, de maneira adequada, espectadores cegos e com baixa visão.

É recomendável que o audiodescritor se coloque à disposição do espaço cultural para realizar uma vistoria informal das condições de acessibilidade do local, identificando as situações que podem colocar o espectador com deficiência visual em risco ou gerar qualquer desconforto. Além de cuidados básicos para garantir a segurança, tais como a proteção de cantos vivos e a instalação de piso de alerta junto às escadarias, é de fundamental importância a orientação dos profissionais que trabalham em contato direto com o público, em instruções rápidas e objetivas. Certificar-se de que todos estão cientes de que a lei autoriza a entrada de cães-guia, por exemplo, pode evitar situações constrangedoras. Atitudes simples, como dirigir-se diretamente ao espectador (e não a seu acompanhante) ou oferecer o braço para conduzi-lo até sua poltrona, demonstram que a casa está preparada para acolher adequadamente essa fatia do público.

A orientação à equipe costuma ser norteadada pelo cuidado em relação às barreiras atitudinais, ou seja, posturas discriminatórias que podem ser camufladas como atitudes inclusivas. Na maioria das vezes, essas posturas não são intencionais e refletem pensamentos sobre os quais não temos consciência. Por meio de um estudo desenvolvido em parceria com Lima, Fabiana Tavares (*in* TAVARES, 2013) identifica a forma como as barreiras atitudinais costumam aparecer na produção de eventos culturais. Selecciono, a título de ilustração, algumas das ocorrências:

A *rejeição* é a recusa em interagir com o público com deficiência, enquanto a *negação* justifica a ausência de acessibilidade, como em casos em que a produção contesta a oferta de audiodescrição porque a peça conta com muitos diálogos.

O *medo* revela o receio de dizer ou fazer algo inadequado em relação à pessoa com deficiência, ou mesmo temer que o espetáculo possa feri-lo de alguma forma.

A *baixa expectativa*, ou *subestimação*, é a suposição de que a pessoa com deficiência seja incapaz de compreender o espetáculo, em oposição à *adoração do herói*, em que a pessoa com deficiência é exaltada por se dispor a participar de uma atividade cultural.

Sejamos honestos, querido Leitor: todos já fomos pegos em flagrante. Nós, os bem-intencionados. Nós, militantes da luta em defesa ao respeito às pessoas com deficiência. Nós, profissionais da acessibilidade. Assumir nossas próprias gafes nos

torna mais sensíveis ao fato de que as barreiras atitudinais estão entranhadas em nossa cultura e que podem ser demolidas através da interação.



Figura 3 – Fachada do Instituto Ling

AD: Foto colorida da fachada de um prédio que aparenta ser térreo, com um jardim bem cuidado. Uma rampa com corrimão de ambos os lados parte da calçada, em paralelo à via, e traça uma curva até uma porta envidraçada. O princípio da rampa é sinalizado por piso tátil.

Crédito da foto: André Sumida.

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/atsumida/26797025243/>

Em *Inimigos na Casa de Bonecas*, o contato com a equipe do Instituto Ling foi intermediado por Laura Cogo, Coordenadora da Programação Cultural, que foi muito atenciosa em relação às necessidades do público com deficiência visual. O local estava bastante bem preparado, com um elevador que poderia substituir a larga escadaria, sempre que necessário, espaços amplos e livres de obstáculos, e funcionários atenciosos. As maiores dificuldades detectadas foram o acesso à rampa de entrada e a ausência de sinalização tátil no interior do prédio.

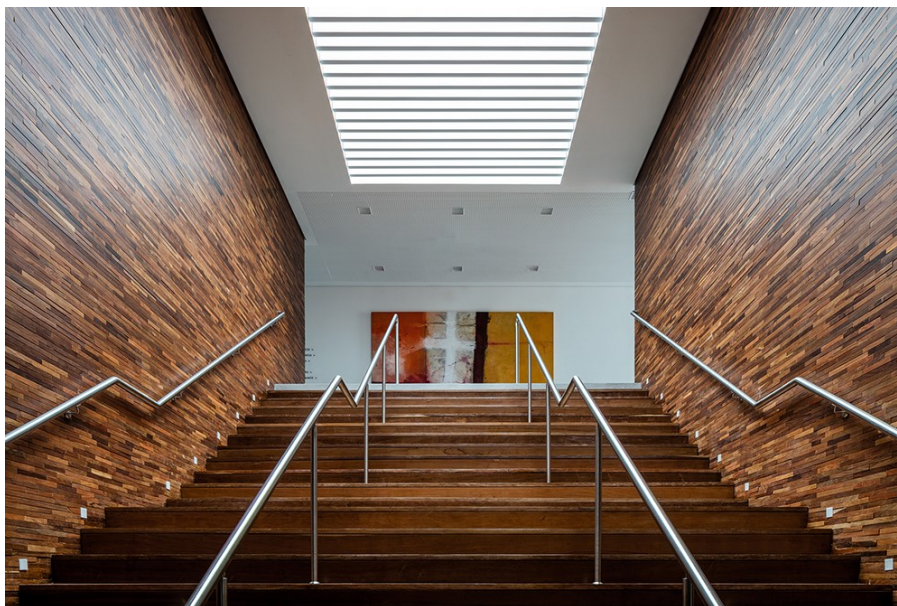


Figura 4 – Escadaria interna do Instituto Ling

AD: A foto colorida mostra uma escadaria larga e íngreme, vista a partir da base. Os degraus são revestidos em tabuão e as paredes laterais, em tacos de madeira. Dois corrimãos metálicos estão afixados às paredes, e outros dois à área central. Ao fundo, no topo da escadaria, há uma parede branca com um grande quadro abstrato em tons de argila, branco, preto e ocre.

Fonte: <http://clandestina.com.br>

Essas questões foram resolvidas através do posicionamento adequado da equipe de suporte da audiodescrição⁹⁶, de maneira a garantir a segurança e o conforto dos espectadores. O contato humano atende às necessidades de um evento específico, como foi o caso da apresentação de *Inimigos na Casa de Bonecas*, mas não representa uma solução definitiva, pois priva o espectador de se deslocar de maneira autônoma pelo ambiente, como explica Franciele:

[...] tinha a presença de bastante gente que estava ali auxiliando, né? Mas, se fosse contar só com o próprio ambiente, se ele é preparado para receber pessoas com deficiência... acredito que ele não seja, se não tiver alguém vidente para conduzir. Tanto que quem nos auxiliou na entrada foi o Gabriel. Nos deu uma mão bacana. E lá dentro foi uma outra menina, que eu não me lembro quem foi, nos auxiliou, eu e a Grazi, a ir ao banheiro, tudo. Bem tranquilo, assim, mas sempre com o auxílio de alguém vidente. Porque não lembro de ter encontrado nenhum piso tátil no chão, que guiasse a gente para as salas. Também não lembro de ter encontrado isso. Então, assim, desconforto só de não ter uma independência, uma autonomia de podermos nos locomover sozinhos ali dentro. (BRANDÃO, 2018)⁹⁷

⁹⁶ O suporte é um serviço oferecido pela equipe de audiodescrição, destinado a recepcionar os espectadores com deficiência visual, em uma ação conjunta com a equipe da casa.

⁹⁷ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=1848&end=1917>>

Frente ao argumento – acertado, aliás – de que a verificação do espaço e a orientação da equipe não é de competência do audiodescritor, contraponho a responsabilidade que assumimos, perante o público e perante nós mesmos, de tornar acessível a experiência teatral como um todo.

E nessa peça foi isso, me senti em casa, totalmente relaxado, tranquilo para curtir a peça. E isso é tri importante, porque se vais a um lugar pensando em um monte de coisas, como é que vai ser para ir ao banheiro, onde é o banheiro, será que é acessível? Vai ter alguém que vá me ajudar a descer uma escada, será que tem corrimão nessa escada... Sabe? Se tu vai te preocupando com um monte de coisas, tu não consegue relaxar e curtir. (BRAZ, F., 2018)⁹⁸

Leandro menciona dois pontos especialmente gratificantes, posto que dizem respeito justamente à conscientização da equipe em relação às barreiras atitudinais.

Porque existe bastante diferença quando a gente vai em algum lugar sozinho ou acompanhado. E lá no Instituto, eu achei bem interessante que eles foram super acolhedores, bem atenciosos, mesmo eu estando acompanhado. Só que ali, eu nunca tinha ido, e era novidade tanto para mim quanto para o Rafael, então **eles perguntavam as coisas se direcionando a mim, e isso foi legal, porque geralmente as pessoas estão diante da pessoa com deficiência e ficam falando em terceira pessoa, né?** Então é uma situação horrível isso. Lá não aconteceu. [...] Então, eu acho assim, ó: ali, não tive nenhum desconforto mesmo, parecia que eles estavam bem preparados, bem atentos, **agindo com a maior naturalidade.** (PEREIRA, 2018, grifo nosso)⁹⁹

Acredito que a participação do audiodescritor como responsável pela verificação das condições do local e pela orientação à equipe do espaço cultural seja transitória. Ao menos é isso o que sussurra aquela parte de mim onde se esconde um restinho de utopia e uma boa dose de pieguice. Não chego a ponto de vislumbrar a atuação de um gerente de acessibilidade, nem mesmo em um futuro distante. Mas acredito, isso sim, que cada equipe sensibilizada se torna multiplicadora e que a mudança se faz assim, por contaminação.

⁹⁸ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=1918&end=1951>>

⁹⁹ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=1952&end=2003>>

3.1.6.3 Divulgação

Em um estudo sobre estratégias de divulgação para sessões acessíveis de cinema, Marilaine Castro da Costa (2017) revela que, no Brasil, são escassas as pesquisas que têm por objeto a pessoa com deficiência enquanto consumidor. Sequer me atrevera a perguntar, Leitor, quantas dessas se referem à pessoa com deficiência como consumidor de arte e cultura. Creio poder afirmar que o trabalho desenvolvido por Costa é de importância ímpar para o mapeamento de recursos de divulgação para esta fatia de público. Ao conferir à pessoa com deficiência visual o direito de escolha, a divulgação de produtos culturais acessíveis situa o espectador com deficiência visual como consumidor legítimo de uma obra (MIANES, *apud* COSTA, 2017).

Os dados coletados por Costa (2017) demonstram que os consumidores ainda buscam informações sobre atividades culturais nas instituições que frequentam, além de pesquisarem na internet. No entanto, os meios mais eficazes de acesso, segundo questionário respondido por espectadores de cinema, parecem ser as redes sociais e as conversas entre amigos. A pesquisadora identifica a eficácia da internet como instrumento de divulgação. Hoje, os aparelhos celulares contam com uma série de funcionalidades que atendem perfeitamente às necessidades das pessoas com deficiência visual, permitindo a navegação pelos mais diversos aplicativos. Seja através de blogs, e-mails ou redes sociais, a internet permite o contato direto com o espectador/consumidor, somado à disseminação exponencial da informação.

Costa (2017) faz referência à palestra intitulada *Formação de Plateia, Atividades de Mediação e Estratégias de Divulgação do Produto Acessível*, proferida por Lívia Motta no *IV Festival VerOuvindo: Festival de Filmes com Acessibilidade Comunicacional do Recife*. Nela, Motta celebra o movimento de fidelização do público, em constante crescimento, enquanto ressalta a necessidade de apresentar a audiodescrição àqueles espectadores que ainda não a conhecem. Esta, segundo Motta, é a principal função da divulgação: fazer circular a informação de que determinado produto, a ser apresentado em determinado dia e local, conta com recursos de acessibilidade. É de extrema importância, afirma a palestrante, que o audiodescritor esteja envolvido no processo de divulgação, pois é pouco provável que os produtores culturais assumam esta tarefa. Como estratégias, Motta sugere a elaboração de uma versão acessível do flyer, a gravação de um convite sonoro a ser distribuído por e-mail, WhatsApp e Facebook, o cadastramento de espectadores que

gostariam de ser informados sobre sessões futuras e o contato com escolas e instituições.

Liliana Tavares (*in* TAVARES, 2013), relaciona algumas ações de divulgação acessível. É possível, por exemplo, produzir uma versão em braile dos cartazes do espetáculo, com transcrição das informações em texto e audiodescrição das imagens. Este material pode ser distribuído em instituições frequentadas por pessoas com deficiência visual, onde também cabe praticar a divulgação corpo a corpo. O material de divulgação publicado em texto ou em áudio, em blogs especializados, deve estar sempre acompanhado da audiodescrição das imagens. Por fim, Tavares menciona a importância de incluir, em todo o material publicitário, a informação de que o espetáculo contará com sessões com audiodescrição, a fim de que pessoas sem deficiência visual possam avisar a seus conhecidos cegos ou com baixa visão.

Para Alves e Leão (2017), a divulgação acessível compreende a descrição do flyer, em texto (podendo ser acessada por *softwares* leitores de tela) ou em áudio, e a disponibilização do material nas redes sociais. No caso de espetáculos em turnê, os autores recomendam o contato com professores, pesquisadores ou lideranças ligadas a instituições relacionadas ao público com deficiência visual.

Peço licença, Leitor, para dispensar a bibliografia e recorrer à memória, traçando a evolução das estratégias de divulgação que observei ou exercitei desde que comecei a ter, eu mesma, a necessidade de me comunicar com o público com deficiência visual.

Em 2008, quando dava os primeiros passos, busquei apoio em instituições e escolas, que ofereceram seus espaços e reuniram seus associados ou alunos para sessões experimentais de cinema com audiodescrição. À época, o maior veículo de divulgação de produtos e eventos com audiodescrição era o Blog da Audiodescrição¹⁰⁰, capitaneado por Paulo Romeu Filho. Acompanhar o Blog era garantia de estar sempre bem informado acerca de tudo o que dizia respeito à audiodescrição. A publicação no Blog da Audiodescrição costumava ser reforçada por e-mails enviados a listas de espectadores, que cresciam a cada evento (um tanto entusiasmados e um bocado invasivos, por vezes abordávamos pessoas com deficiência visual em plena rua, a fim de verificar se teriam interesse em receber

¹⁰⁰ <<http://www.blogdaaudiodescricao.com.br/>>

informações sobre atividades culturais acessíveis). Espectadores cativos, com quem acabávamos por estabelecer maior intimidade, eram contatados por telefone, e, com frequência, assumiam espontaneamente a função agregadora de arrecadar amigos e conhecidos.

O Facebook inaugurou o uso das redes sociais na divulgação de eventos com audiodescrição. A possibilidade de marcar potenciais interessados, tecer comentários, estabelecer diálogos e compartilhar as informações de maneira rápida e fácil, revolucionou a relação entre audiodescritores e espectadores e promoveu a ampliação do público. A criação da #PraCegoVer, posteriormente substituída por versões mais abrangentes, como #PraTodosVerem e #PraTodoMundoVer, tornou a audiodescrição conhecida entre pessoas sem deficiência visual, angariando simpatizantes prontos a colaborar na divulgação dos eventos.

O WhatsApp abriu espaço para a formação de grupos reunidos em torno de um interesse comum, o que potencializou ainda mais a divulgação. Esta ferramenta impulsionou um recurso específico de divulgação: o convite em áudio, mencionado por Motta na palestra citada há pouco. Os convites, na imensa maioria das vezes produzidos pelo próprio audiodescritor, variam bastante no que tange à formalidade, à qualidade técnica, à criatividade e ao grau de elaboração da produção. Podem ser sobrepostos à imagem do cartaz, contar com trilha sonora ou incluir trechos do espetáculo. O importante é a comunicação direta com os espectadores, a mobilização do interesse comum e a facilidade de compartilhamento.¹⁰¹

Entre os anos de 2012 e 2014, Porto Alegre contou com uma experiência diferenciada de divulgação. Os audiodescritores Marilena Assis e André Campelo uniram-se na criação de um coletivo voltado ao estudo e à divulgação da audiodescrição: o grupo Interação RS. Aos sábados à tarde, Marilena, André, Franciele Brandão, Paulo Fernando Pires e Jefferson Campos Beck se reuniam para ler e discutir artigos acadêmicos, assistir e debater filmes, trocar opiniões com audiodescritores e colocar ideias no papel, com a intenção de chegar a dominar o assunto, antes de passar, de fato, a atuar como formadores de plateia. Cinco pessoas com deficiência visual, com conhecimento sobre a audiodescrição. Cinco pessoas de

¹⁰¹ Exemplos de convites acessíveis podem ser acessados através dos seguintes links:
<<https://youtu.be/8ii09DXZqp0>> (IV Festival VerOuvindo, foto sonora);
<<https://youtu.be/Ea6AZ0Uv5Q8>> (Di Repente, convite sonoro);
<<https://youtu.be/sCkGhIVEN8Q>> (A Visita da Velha Senhora, vídeo)

idades diferentes, com perfis diferentes e que circulavam em ambientes diferentes. Marilena era professora, responsável pela sala de recursos do CMET Paulo Freire, e mantinha contato com toda uma rede de professores dedicados à educação de pessoas com deficiência. André, psicólogo, trabalhava no Projeto Rumo Norte, uma instituição que tinha por objetivo instrumentalizar e inserir pessoas com deficiência no mercado de trabalho. Franciele e Paulo estudavam em diferentes universidades, e Jefferson trabalhava como técnico em informática na NET. Somados, conheciam, e mesmo mantinham relações de amizade, com grande parte das pessoas cegas e com baixa visão de Porto Alegre. Assim, buscavam estabelecer uma comunicação quase que personalizada com cada uma delas: este responde bem a e-mails, aquele acompanha o Facebook, o terceiro só atende a mensagens no celular, para o outro é melhor telefonar, etc. Sabiam, também, como criar situações que ampliassem o interesse: para alguns, podia ser a oportunidade de marcar presença, representando sua entidade; para outros, o ponto de encontro para seguir com os amigos noite adentro. Esses foram, possivelmente, os áureos tempos da divulgação em Porto Alegre, quando passamos de eventos com oito espectadores para quase cinquenta frequentadores. O grupo se dissolveu espontaneamente, mas todos os seus membros continuam participando de eventos com audiodescrição.

Em maio de 2017, o coletivo Interação RS voltou a se reunir, desta vez em um grupo de WhatsApp, denominado *Interação com AD*, dedicado exclusivamente à divulgação e à discussão de produções com audiodescrição, e que conta, atualmente, com 72 integrantes, entre audiodescritores e espectadores com deficiência visual. O grupo, agora independente de seus membros fundadores, é restrito a participantes do Rio Grande do Sul, pois tem por objetivo a reunião entre amigos e conhecidos nos eventos com audiodescrição. Para além de um canal de divulgação, o *Interação com AD* funciona como uma espécie de sala de convivência, onde as experiências se prolongam em comentários e discussões depois de cada evento.

Nesse passeio entre leituras e lembranças, percebo que todas as estratégias abordadas colocam a responsabilidade da divulgação sobre os ombros do audiodescritor e do próprio espectador, em uma demonstração de que pessoas com deficiência visual são – sempre foram – percebidas pelos produtores culturais como “público da audiodescrição”, e não como “público do espetáculo”. O flyer acessível não costuma ser divulgado pela página da companhia, mas pela página do audiodescritor ou da empresa de audiodescrição. O convite em áudio é elaborado,

gravado, editado e disponibilizado pelo audiodescritor, e não pela equipe de divulgação do evento. O contato para maiores informações, na maioria das vezes, divulga o número privado do audiodescritor, pois os assessores de imprensa não se sentem preparados para responder às possíveis dúvidas do público com deficiência visual. Peço, amável Leitor, que não me interpretes mal. Defendo, ainda e sempre, a participação ativa do audiodescritor em todas as instâncias que constituem a experiência teatral, e a divulgação é uma delas. Além disso, essas ações representam oportunidades de contato direto com os espectadores, ampliando as possibilidades de interação com o público com deficiência visual, o que, como já foi dito, é requisito fundamental para o desenvolvimento de uma audiodescrição que corresponda a suas vontades e necessidades. Sustento, isso sim, que essa divulgação direcionada esteja cada vez mais conectada às estratégias de divulgação da companhia. As sessões da audiodescrição poderiam ser mencionadas em todo o material do espetáculo, desde o flyer até os releases para a imprensa; os convites em áudio poderiam ser gravados por um dos atores; as imagens audiodescritas poderiam aparecer, simultaneamente, nas redes sociais do audiodescritor e da companhia responsável pelo espetáculo, e assim por diante.

Inimigos na Casa de Bonecas não foi exceção. Assumo: acostumada a me encarregar da divulgação, não me ocorreu propor que isso acontecesse em parceria com a produção do espetáculo. Entre desenvolvimento do roteiro, produção da sessão e divulgação, não houve tempo, nem fôlego, para qualquer ação inovadora. Redigi a audiodescrição de algumas das fotos que seriam encaminhadas à imprensa, assim como do cartaz do espetáculo, disparado na web como flyer eletrônico. Fiz postagens em minha página do Facebook, divulgando a sessão e gravei um convite em áudio, editado sobre a canção que Álvaro RosaCosta compôs para o espetáculo, disponibilizado apenas através dos grupos de WhatsApp dos quais participo.¹⁰² Entrei em contato com amigos e conhecidos, explicando sobre o vínculo entre a audiodescrição do espetáculo e meu projeto de pesquisa.

¹⁰² O convite em áudio pode ser acessado em <<https://youtu.be/ocPtJjU5tGU>>

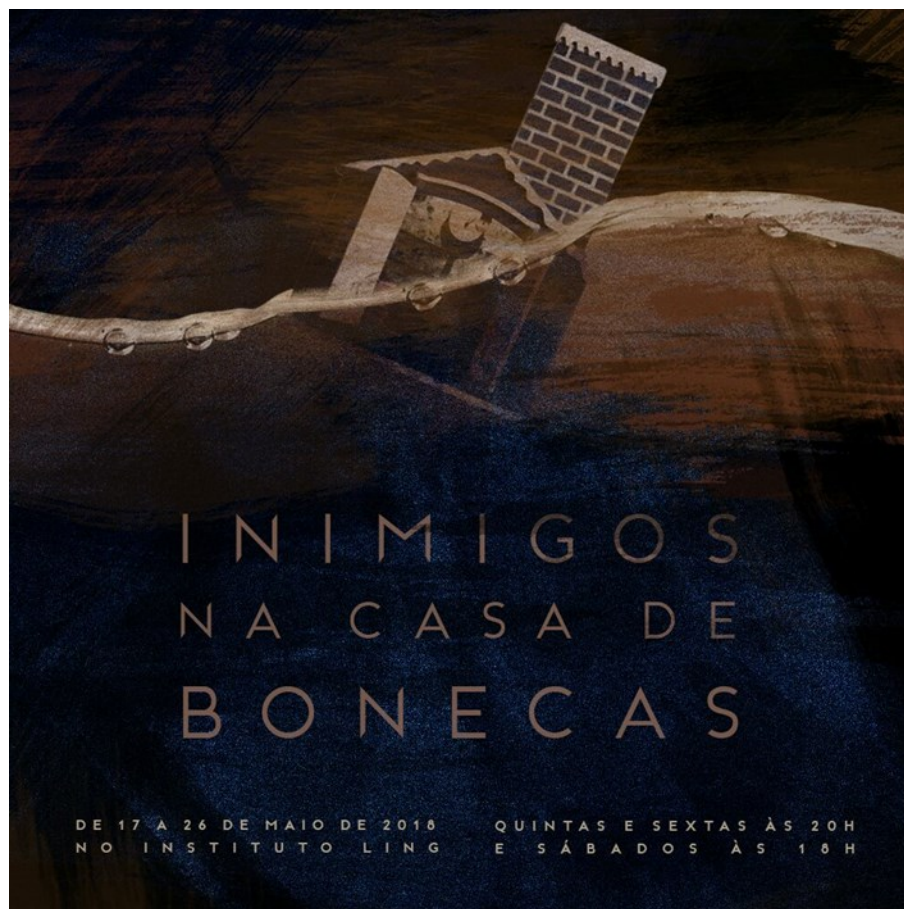


Figura 6 – Cartaz do espetáculo

AD: O cartaz do espetáculo tem fundo marrom com textura de madeira na metade superior e azul petróleo na metade inferior. Uma onda de espuma branca se forma pouco acima do centro, fazendo naufragar uma casinha de brinquedo. A casa, desenhada em branco e pintada de marrom, tem uma grande chaminé de tijolos aparentes. A porta está escancarada, deixando ver a mobília em miniatura do lado de dentro. A onda faz com que a casa se incline um pouco para a direita e comece a submergir. Sobre o fundo azul, que parece invadir aos poucos a área marrom, estão as informações: *Inimigos na Casa de Bonecas*. De 17 a 26 de maio de 2018, no Instituto Ling. Quintas e sextas às 20h e sábados às 18h.

Fonte: divulgação

The image shows a screenshot of a Facebook post from Letícia Schwartz. The post is in Portuguese and promotes a play titled 'Inimigos na Casa de Bonecas' (Enemies in the Dollhouse). The text of the post includes:

Inimigos na Casa de Bonecas, espetáculo do Projeto Gômpa com direção de Camila Bauer, terá sessão com audiodescrição na próxima quinta-feira, dia 24 de maio, às 20 horas, no Instituto Ling (Rua João Caetano, 444 - Bairro Três Figueiras, próximo à Rótula da Protásio Alves com a Carlos Gomes, em Porto Alegre)

Reserve seu equipamento e seu ingresso com desconto pelo e-mail milpalavras@milpalavras.net.br até o dia 21 de maio.

#PraTodosVerem:

O cartaz do espetáculo tem fundo marrom com textura de madeira na metade superior e azul petróleo na metade inferior. Uma onda de espuma branca se forma pouco acima do centro, fazendo naufragar uma casinha de brinquedo. A casa, desenhada em branco e pintada de marrom, tem uma grande chaminé de tijolos aparentes. A porta está escancarada, deixando ver a mobília em miniatura do lado de dentro. A onda faz com que a casa se incline um pouco para a direita e comece a submergir. Sobre o fundo azul, que parece invadir aos poucos a área marrom, estão as informações: Inimigos na Casa de Bonecas. De 17 a 28 de maio de 2018, no Instituto Ling. Quintas e sextas às 20 horas e sábados às 18 horas.

The post includes a poster for the play, which features a miniature house on a dark, wavy background. The text on the poster reads 'INIMIGOS NA CASA DE BONECAS' and 'DE 17 A 28 DE MAIO DE 2018 - QUINTAS E SEXTAS ÀS 20H NO INSTITUTO LING E SÁBADOS ÀS 18H'.

The right side of the screenshot shows the Facebook interface, including the user's profile picture, the number of likes (860), and various navigation options like 'Publicar', 'Foto', 'Ao vivo', and 'Convidar'.

Figura 7 – Facebook

AD: Página do Facebook de Letícia Schwartz, com postagem de divulgação do espetáculo, incluindo o cartaz e a #PraTodosVerem, com a audiodescrição da imagem.

Fonte: a autora



Figura 7 – Foto de divulgação

AD: As pernas de uma mulher. Ela está em pé, de costas, com uma camisola bege, longa e leve. A parte de trás do tecido está recolhido, deixando à mostra boa parte das canelas. A parte da frente chega perto do chão e funciona como pano de fundo para uma casa em miniatura, que repousa sobre o piso de madeira, entre os pés descalços. A casinha é vermelha, com um telhado branco em duas águas e uma chaminé de tijolos aparentes. A porta, em duas folhas, está aberta, deixando ver a sala mobiliada com uma mesa de centro com um vaso de flores em frente a um sofá. Na parede do fundo, forrada de papel de parede lilás com motivos florais, há um relógio, um quadro que mostra uma paisagem urbana e uma porta de madeira.

Crédito da foto: Adriana Marchiori

O resultado foi a confirmação de dezessete espectadores, um número bastante expressivo. Acredito, porém, que o contato pessoal tenha sido mais importante do que o conjunto da divulgação: dos dezessete espectadores, dezesseis eram pessoas com quem eu tinha um vínculo anterior. A já mencionada paralisação dos caminhoneiros, no entanto, provocou a redução desse número: doze espectadores com deficiência visual participaram da sessão. A maneira como alguns deles se posicionaram durante as entrevistas faz supor que o afeto construído ao longo desses mais de dez anos de atividade tenha falado mais alto que os materiais de divulgação.

Quando eu soube que era o teu trabalho, “não, vou lá, sim!”. (SCHAEDLER, 2018)¹⁰³

¹⁰³ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=2005&end=2009>>

Se fosse qualquer outra pessoa algo que a gente tivesse combinado ontem, acho que a gente não teria ido, sabe? Mas eu disse "não, a gente combinou com a Leticia, a Leticia é nossa amigona". A gente não deixa amigos esperando e não promete coisas para amigos que a gente não cumpre. E amigos são para isso, né, Lê? Pau para toda obra. Isso mostra que não é só nas horas boas, mas sim nas horas difíceis, mesmo não sabendo se a gente ia conseguir voltar para casa, eu disse "não, a gente vai lá, vamos prestigiar o trabalho da Leticia e depois a gente dá um jeito". Então, com certeza, a gente valorizou muito, muito, muito que era tu, sabe? Que era tua presença que a gente ia estar estimando ali, o teu trabalho. (BRANDÃO, 2018)¹⁰⁴

A gente foi, não porque era uma peça fenomenal, até porque eu nem conhecia, né? Mas a gente foi porque era tu, sabe, com todas as dificuldades do trânsito e tal, pegar Uber depois, enfim. Tipo, bah, a gente vai porque é a Leticia que está lá, entendeu, aí a gente tem que dar essa moral para ela. (TADLER, 2018)¹⁰⁵

Ainda somos poucos, audiodescritores de teatro e espectadores cativos, o que permite que as relações entre nós acabem por se tornar bastante próximas. É provável que esta seja a razão pela qual o contato direto com os espectadores confirme-se como a melhor estratégia de divulgação de que dispomos até o momento, o que não nos isenta de explorar novas formas de atingir um público cada vez maior.

3.2 ATRAVÉS DO PRISMA

Onde descrevo o encontro entre a audiodescrição, o espetáculo e o espectador.

Já não entendo a audiodescrição como uma intermediação, uma ponte. Para o espectador com deficiência visual, ela assume o status de agente dos processos de recepção. É no encontro entre a audiodescrição, o espetáculo e o espectador que se configura a experiência viva, através da qual tudo o que foi criado, pensado ou previsto toma nova direção.

Esta perspectiva é corroborada pelo comentário de Rafael, no debate realizado logo após a sessão acessível de *Inimigos na Casa de Bonecas*:

[...] tem essa coisa viva do teatro. Essa coisa de que, por mais que se ensaie, por mais que seja roteirizado, tem essa coisa viva, do momento. O que acontece no momento. E a audiodescrição tem que estar atenta a isso. Ela está ali, está ensaiada também, mas tem que estar se comunicando, vivendo junto com o teatro, com a peça, que está vivendo também. (BRAZ, R., 2018)¹⁰⁶

¹⁰⁴ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=2011&end=2066>>

¹⁰⁵ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=2067&end=2089>>

¹⁰⁶ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=2090&end=2112>>

Na mesma ocasião, Marilena revelou o impacto que a experiência teve sobre ela:

Hoje, agora, neste momento, foi a quinta vez que assisti. Porque eu vim num ensaio, depois vim assistir à peça na quinta-feira sem AD, ontem eu ouvi uma gravação, lá, com a Letícia, hoje ouvi novamente... Então, em menos de 24 horas, já ouvi três vezes. [...] Eu assisti sem AD, assisti a ensaios gravados... [...] Mas, para mim, a intensidade, a intensidade da voz, a intensidade do ritmo, a intensidade das falas, do contexto todo, do texto, sabe? Então, foi muito intenso, assim... E acho que só este momento, com a AD, é que proporcionou isso. E aqui sentada, não ouvindo a Letícia lá, no gravador. (ASSIS, *in* PROJETO GOMPA, 2018)¹⁰⁷

É especialmente interessante observar que Marilena, por haver atuado como consultora, teve acesso a cada um dos elementos de maneira independente. Conhece bem a diversidade de espectadores com deficiência visual; analisou a audiodescrição através de um texto escrito e um áudio gravado sobre uma filmagem que não correspondia à potência de uma apresentação ao vivo; assistiu ao espetáculo na sessão de estreia, ao vivo e na companhia de outros espectadores, mas sem audiodescrição. Nada, porém, foi comparável à intensidade do momento em que os três elementos – audiodescrição, espetáculo e espectador – se tornaram cúmplices de uma mesma experiência.

3.2.1 Acolhimento ao Espectador

Quando os atores se recolhem ao camarim, o audiodescritor assume seu lugar na cabine. É o momento de realizar um último teste de transmissão, aquecer a voz e, principalmente, mergulhar em um estado de concentração. O público, enquanto isso, começa a chegar ao teatro. As pessoas compram seus ingressos, aproveitam o tempo para um café, vão ao toalete, ocupam o saguão, encontram-se, conversam. Além da disponibilidade dos funcionários do espaço cultural, os espectadores com deficiência visual costumam contar com o apoio de uma equipe de suporte, vinculada ao serviço de audiodescrição. O número de pessoas destacadas para a função depende sempre da previsão de público cego ou com baixa visão, de modo a garantir a segurança e o conforto de todos no que diz respeito à circulação pelo local, à distribuição dos equipamentos, ao acompanhamento às suas poltronas, etc.

¹⁰⁷ Áudio disponível em <https://leticiatz.github.io/prisma/?id=J1e_lBdQTW&start=0&end=39>

Apesar de não ser diretamente relacionada à audiodescrição em si, a atuação da equipe de suporte pode ter influência direta sobre os processos de percepção, uma vez que o bem-estar do espectador, a qualidade das interações humanas e a dimensão social do evento costumam promover, não necessariamente de maneira consciente, maior ou menor disponibilidade para a experiência teatral.

Assim como os demais profissionais da audiodescrição – o roteirista, o consultor e o narrador – os integrantes da equipe de suporte devem estar bem preparados para a atividade. Motta aponta a necessidade de que estejam devidamente instruídos sobre a maneira de interagir com os espectadores com deficiência visual:

[...] esses funcionários atenderão às pessoas com deficiência visual antes, durante e após o espetáculo. Algumas informações sobre a deficiência visual, instruções de como conduzir as pessoas até os lugares na plateia, ou de como dar orientações sobre o funcionamento dos fones são essenciais para completar as condições de acessibilidade do local. As instruções verbais sobre como usar os receptores por exemplo, precisam ser aliadas à experiência tátil, posicionando a mão da pessoa sobre os botões (liga/desliga, volume, canal). (MOTTA, *in* MOTTA, FILHO, 2010, p. 71)

O serviço de suporte começa antes mesmo da chegada dos espectadores ao local. A disponibilização do e-mail, do telefone ou do número de WhatsApp de algum dos integrantes da equipe ou do próprio audiodescritor permite que os espectadores tirem dúvidas em relação ao espetáculo ou ao trajeto.

A depender das condições de acesso ao local, recomenda-se que um membro da equipe de suporte permaneça na rua. Em *Inimigos na Casa de Bonecas*, a equipe, formada por Gabriel Bohrer Schmitt, Raquel Carissimi e Márcia Caspary, distribuiu-se pelo Instituto Ling. Gabriel recepcionou os espectadores na entrada, Raquel dedicou-se a acompanhá-los em trajetos dentro do prédio e Márcia assumiu a distribuição dos equipamentos. Volnei relata como foi recepcionado:

Se não me engano, foi o Rafael [Gabriel] que chegou, já acompanhou a gente até lá dentro... Aí eu parei ali para fazer um *happy hour* antes, ali, né? E ele falou onde é que era a lancheria, mostrou para a gente como funcionava, mostrou onde tinha que ir... [...] Bem tranquilo, bem assessorado. (BENFICA, 2018)¹⁰⁸

¹⁰⁸ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=2113&end=2134>>

A equipe de suporte também pode ser responsável por algumas descrições informais, de maneira a situar o espectador em relação ao contexto social. Tavares sugere que se descreva “o público, a quantidade de espectadores, a fisionomia das pessoas, o modo como elas estão vestidas, a forma como se comportam, o local onde estão sentadas” (TAVARES, 2013, p. 77). Pode-se mencionar, mesmo que discretamente, a presença de qualquer pessoa conhecida pela comunidade local, como artistas, youtubers, políticos, atletas – afinal, os demais espectadores estarão atentos às celebridades. É muito importante nomear as pessoas com deficiência visual presentes no local, a fim de aproximar amigos e conhecidos¹⁰⁹, ou mesmo – por que não? – possibilitar que eventuais desafetos mantenham distância.

De modo geral, essas informações são transmitidas pelo audiodescritor, assim que o público ingressa na sala de espetáculos. No entanto, parece-me conveniente que a equipe de suporte esteja preparada para isto, contribuindo com a dimensão social da experiência teatral.

A definição do local em que os espectadores com deficiência visual irão sentar pode obedecer a diferentes critérios. Agrupar os espectadores com deficiência visual pode parecer uma atitude segregacionista, mas facilita bastante a administração e a logística do atendimento por parte do pessoal de suporte, garantindo agilidade na troca de equipamentos defeituosos, sem interferir no espetáculo ou atrapalhar os demais espectadores. Em nome da autonomia e do direito de escolha, porém, o ideal é que cada espectador decida onde sentar.¹¹⁰ Em alguns espaços, os lugares mais próximos à cabine de audiodescrição são reservados aos espectadores com deficiência visual, evitando que os espectadores que não fazem uso do recurso sintam-se prejudicados por eventuais vazamentos de som. Na maioria das vezes, as dimensões da sala e a dinâmica do espetáculo determinam a opção mais adequada a cada evento.

Em um salto temporal, a equipe de suporte retorna à atividade imediatamente após o espetáculo, para o recolhimento dos equipamentos de áudio,

¹⁰⁹ Lembro-me de presenciar o reencontro entre dois amigos, ambos cegos, depois de anos de ausência. No meio da conversa, acabaram por descobrir que tinham ido ao mesmo show, na noite anterior, e que haviam sentados um atrás do outro. A atuação de uma equipe de suporte poderia ter oportunizado o encontro, tornando o evento ainda mais especial para esses dois espectadores.

¹¹⁰ A liberdade de escolha em relação ao local de onde assistirão ao espetáculo beneficia especialmente espectadores com baixa visão, cuja percepção visual é bastante variável. Enquanto algumas pessoas preferirão sentar próximos ao espaço cênico para conseguir maior nitidez, outras poderão ter o campo de visão ampliado pela distância.

eventuais procedimentos para coleta de *feedback* e o acompanhamento dos espectadores até a saída do centro cultural, garantindo que todos estejam a caminho de seus lares ou bares.

3.2.2 Notas Introdutórias

O termo “notas introdutórias”, também encontrado na literatura como “notas proêmias” ou “áudio notas” (cf. ALVES; LEÃO, 2017), refere-se a uma compilação de dados sobre a apresentação, transmitidas pelo audiodescritor antes do início do espetáculo, a fim de que o espectador tenha acesso prévio a informações detalhadas que não serão contempladas pelo roteiro de audiodescrição, em função da duração reduzida das inserções.

De acordo com Alves e Leão (2017), o objetivo desta prática é ambientar o espectador no universo físico e estético da representação teatral. As notas introdutórias devem identificar o audiodescritor responsável; instruir os usuários acerca do uso adequado dos aparelhos de recepção e como proceder em caso de necessidade de auxílio técnico durante o espetáculo; descrever as características arquitetônicas da fachada e do espaço interno do centro cultural; mencionar o referencial adotado pela audiodescrição, em função do posicionamento dos espectadores em relação ao espaço da apresentação; oferecer a sinopse e descrever o espaço cênico, as atrizes e os atores, o cenário e os acessórios cênicos, os recursos de iluminação, os figurinos e a maquiagem. Apesar da variedade de tópicos, as notas introdutórias não devem ser demasiadamente extensas, e não podem, de maneira alguma, antecipar qualquer elemento surpresa sobre o espetáculo ou a trama.

Snyder (2017) acrescenta a possibilidade de elaborar notas de intervalo para produções que contam com dois ou mais atos. Segundo o autor, as notas precisam ser “completas e detalhadas, rigidamente organizadas e não excederem mais do que 10 a 15 minutos” (SNYDER, 2017, p. 117). Caso haja tempo disponível, pode-se incluir a leitura de observações do diretor, artigos sobre o dramaturgo, biografias dos atores, etc.

O emprego das notas introdutórias é consenso entre os pesquisadores da área e prática consolidada pela atuação dos profissionais. Assim, é com certa cautela que peço licença, Leitor, para expor minhas ressalvas e sugerir alternativas que,

eventualmente, possam diluir a necessidade de uma ferramenta que, em minha opinião, pode ser prejudicial à fruição da obra por parte do espectador.

A audição das notas introdutórias por longos 10 a 15 minutos, se seguirmos a recomendação de Snyder (2017), pode representar uma invasão no espaço social do espectador, isolando-o do convívio com os demais e da percepção dos diversos estímulos que antecedem o início do espetáculo, como, por exemplo, o burburinho da plateia. "O público quer a percepção de seu estar-ali coletivamente", diz Guénoun. "Ele quer se sentir, se ouvir, experimentar seu pertencimento, sua reunião" (GUÉNOUN, 2003).

Se contesto a pertinência das notas introdutórias no que se refere ao mergulho em uma experiência sensorial, não discuto a importância de que o espectador tenha acesso a detalhes imprescindíveis à compreensão do espetáculo. No entanto, o acúmulo de informações, transmitidas de maneira concentrada e contínua, sem possibilidade de repetição ou reforço, restringe a eficácia do recurso também neste sentido. Rafael destaca a dificuldade de memorizar todos os dados e aponta aquela que talvez seja a principal diferença entre os processos de recepção dos espectadores com e sem deficiência visual, no que se refere às notas introdutórias.

A questão de figurinos eu não gravei tanto, porque isso é uma coisa que acontece muito, porque descrição de figurinos, geralmente em notas introdutórias, como foi, são muitos elementos, então para mim é muito complicado de guardar tudo. Porque é essa a questão da audiodescrição: ela descreve. Quando a gente trabalha com notas introdutórias, então a gente tem isso aí, algumas fixa mais, outras menos. (BRAZ, R., 2018)¹¹¹

Acredito que seja possível explorar maneiras alternativas para a oferta de muitas das informações que costumam ser transmitidas através das notas introdutórias, dando ênfase à experiência em si. Das sugestões que apresento, algumas já vêm sendo aplicadas nos mais diversos eventos e espaços culturais.¹¹²

A entrega do equipamento de recepção para cada um dos usuários parece ser o momento propício para as instruções acerca do uso adequado e do

¹¹¹ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=2135&end=2165>>

¹¹² Por "notas introdutórias", refiro-me especificamente à oferta de informações adicionais pelo audiodescritor, em narração ao vivo, imediatamente antes do início do espetáculo. A título de esclarecimento, cabe acrescentar que qualquer das alternativas apresentadas na sequência desta seção pode ser mencionada por outros autores como nota introdutória, uma vez que cumpre com a mesma função.

procedimento para solicitar auxílio em caso de dificuldade técnica no decorrer do espetáculo. O atendimento individual possibilita, ainda, a condução do reconhecimento tátil do equipamento, um rápido teste de recepção e a atenção a qualquer dúvida específica por parte dos espectadores.

As características do espaço – a fachada, o interior do prédio e a sala de espetáculo – podem ser melhor percebidas através de uma maquete tátil. Nesse caso, a audiodescrição pode ser gravada e disponibilizada através de fones de ouvido, propiciando a cada espectador a exploração do material com total autonomia. Dar a conhecer o espaço atende, simultaneamente, a três aspectos igualmente importantes na construção da experiência: a apropriação cultural (trata-se de um espaço público), a participação social (regida, entre outros aspectos, pela configuração do local onde os espectadores se encontram) e a apreciação do espetáculo (a relação entre o espaço da plateia e o espaço dos atores determina o modo de ver, ouvir, sentir, perceber). De acordo com Alves e Leão (2017), o reconhecimento do espaço tem especial relevância em função da dimensão política do espaço arquitetônico, à qual se refere Guénoun (2003). Os autores alegam, inclusive, que o próprio centro cultural deveria assumir a responsabilidade por ações de acessibilidade comunicacional que dessem a conhecer seus espaços. A proposta me parece pertinente, posto que as peças desenvolvidas para esse fim permaneceriam disponíveis ao público, independentemente do espetáculo em temporada no local.

Também o cenário pode ser reproduzido em maquete, e réplicas dos figurinos podem ser expostas em manequins, ou mesmo em bonecas, em versões em miniatura, permitindo a exploração tátil e a percepção do conjunto. Vale lembrar que a audiodescrição, nesses casos, obedece a regras diferenciadas:

Mais do que descrever o que se vê, importa orientar a pessoa para que passe a descobrir, por si mesmo, a realidade que se lhe coloca. Para além de se poder utilizar verbos no imperativo para conduzir a exploração, torna-se necessário aplicar estratégias de focalização e direcionalidade para criar um “percurso” em que a informação é dada de forma gradual e cumulativa, permitindo uma construção pessoal da realidade em apreço. (NEVES, 2011, p. 33)

O chamado *tour tátil* – ou *exploração tátil*, termo que destaca o caráter ativo do toque (NASCIMENTO, 2018) – é um recurso que vem sendo utilizado com frequência nas sessões acessíveis do teatro brasileiro. Os espectadores com deficiência visual são convidados a chegar com antecedência para visitar o espaço

cênico, em um reconhecimento de suas dimensões, do cenário e dos acessórios cênicos. Dependendo da disponibilidade do elenco, os espectadores podem ainda conhecer figurinos e penteados, além de conversar brevemente com os atores para relacionar suas vozes aos personagens que interpretarão. Esta mediação costuma ser conduzida pelo audiodescritor e pela equipe de suporte, mas é especialmente interessante quando envolve elenco, direção e técnicos, permitindo que os espectadores desvendem um pouco do processo de produção e dos segredos de bastidores.

É evidente que essa experiência tátil antecipa uma série de informações e pode frustrar certas surpresas cênicas. Em contrapartida, favorece em muito a configuração mental do espaço da ação, dos atores e dos personagens, além de se configurar em uma potente ação de formação de plateia.

Leandro enfatiza a importância da experiência tátil para o espectador cego ou com baixa visão.

[...] para nós, que não enxergamos, tudo se materializa quando a gente toca. Então o invisível se torna visível quando a gente tem essa experiência de pegar em alguma peça, alguma roupa, algum objeto. De repente, tocar na caixa de onde saía a boneca, de onde ela ficava mostrando as pernas, ali, os pés se mexendo. Eu acho que, talvez, isso pudesse dar uma sensação, ou tornar essa experiência algo mais marcante, assim. [...] la concretizar mais essa experiência, esse mundo todo que fica só no imaginário, através das palavras, então acho que isso torna algo mais concreto, torna a experiência um pouco mais concreta, no sentido de palpável, mesmo. (PEREIRA, 2018)¹¹³

Em defesa das notas introdutórias, podemos considerar que sua transmissão tenha efeito similar ao da leitura do programa por parte do espectador vidente, inclusive no que se refere ao direito de escolha entre acessar ou não esse material. Para Dufrenne (1967), em um estudo sobre a percepção do espectador, o programa propõe uma aproximação com a obra do ponto de vista puramente estrutural:

Quando eu leio o programa logo, é no sentido que eu presto atenção, tanto quanto minha leitura seja orientada por questões: eu quero saber quem faz o papel de Tristão, ou quem desenhou os cenários, eu tento aproveitar alguma informação sobre a estrutura da obra. Mas, quando as cortinas sobem, logo que começa o prelúdio, eu não interrogo mais, eu espero, escuto e olho, e o

¹¹³ Leandro refere-se à sessão acessível de *Inimigos na Casa de Bonecas*, na qual não foi realizada qualquer experiência tátil.

Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=2166&end=2220>>

sentido me será dado para além disso. (DUFRENNE, 1967, p. 42, tradução de Clóvis Massa)

Ainda assim, acredito que mesmo a leitura do programa poderia ser substituída por uma versão acessível, em texto ou em áudio, disponibilizada através de um QR Code impresso na capa ou no verso do material impresso, identificado por uma marca tátil.¹¹⁴ Desta forma, o espectador com deficiência visual teria total autonomia para acessar as informações antes ou depois do espetáculo, no ambiente do teatro ou não, repetindo as informações mais complexas ou descartando aquilo que não for do seu interesse. Poderia, inclusive, optar entre levá-lo consigo ou abandoná-lo sobre a poltrona, à saída – como qualquer outro espectador. Cabe acrescentar que, a se considerar a perspectiva da audiodescrição como parte integrante do espetáculo, a ficha técnica da equipe responsável pelo serviço poderia estar registrada no programa, ao invés de ser mencionada pelo audiodescritor no início da transmissão.

Tanto a confecção da maquete do cenário e das réplicas dos figurinos quanto a inserção do QR Code no programa envolvem diretamente os profissionais de criação e produção do espetáculo, em parceria com o audiodescritor. Neste sentido, é fundamental o envolvimento de toda a equipe de produção do espetáculo no objetivo de oferecer, ao público com deficiência, uma apresentação verdadeiramente inclusiva. A questão da acessibilidade tem que superar o estágio do direito adquirido ou da imposição legal para se tornar, mais do que uma obrigação, um desejo dos atores, diretores e técnicos.

As sugestões acima estão alinhadas com uma proposta de promoção da acessibilidade sustentada pela oferta de uma mesma informação através de uma diversidade de meios, favorecendo a participação de todos. Esses recursos não precisariam estar restritos ao público com deficiência visual, uma vez que podem despertar o interesse de qualquer espectador, propiciando novas oportunidades de interação entre os diferentes públicos.

Entre os elementos que de fato dependem das notas introdutórias, me parece importante selecionar aqueles realmente relevantes, evitando repetições e

¹¹⁴ O acesso de pessoas com deficiência visual a conteúdos disponibilizados por QR Code está previsto na mais recente edição das Normas Técnicas para a Produção de Textos em Braille, publicada pelo Ministério da Educação, no final de 2018. A posição do QR Code deve ser identificada em relevo, com uma linha vertical pontilhada ou contínua delimitando a borda esquerda do código.

excessos. As informações poderiam ser restritas àquilo que os demais espectadores podem apreender a partir de referências visuais, equilibrando as condições de apreciação, sem subestimar a capacidade de compreensão do espectador com deficiência visual sobre o espetáculo a que vai assistir, ou mesmo sua competência para buscar, por conta própria, informações adicionais, se assim o desejar. É importante ter em mente que absolutamente qualquer informação que não esteja ao alcance de todos, seja através do programa, seja através do ambiente (como o cenário aparente, por exemplo), representa uma antecipação, na medida em que afeta diretamente o efeito pretendido pela montagem e, conseqüentemente, a percepção do espectador com deficiência visual.

Uma das poucas informações que me parecem fundamentais à transmissão *in loco* é a posição da cabine, posto que serve de referência ao olhar do audiodescritor. No caso de informações visuais múltiplas, cenas que aconteçam na plateia ou improvisos que exijam a simultaneidade da audiodescrição, o audiodescritor irá se manifestar de acordo com suas próprias condições de visibilidade, podendo, inclusive, ver-se obrigado a omitir uma informação que foge do seu campo visual, mas que seria evidente de outro ponto da sala.

Durante o período de ensaios de *Inimigos na Casa de Bonecas*, ocorreu-me a ideia de apresentar a descrição do cenário e das características físicas dos personagens, incluindo suas vozes, através de uma gravação que reproduzisse um programa de rádio destinado a conhecer os lares e os familiares de pessoas da alta sociedade. Esta gravação poderia ser transmitida por áudio aberto para todos os espectadores, enquanto estivessem aguardando o início da apresentação. No entanto, a proposta envolveria um esforço de dramaturgia, direção, gravação e edição de áudio que não nos teria sido possível – nem a mim, nem à equipe do espetáculo – nos dias intensos que antecedem a estreia de um espetáculo.

Assim, apesar do discurso em contrário, em *Inimigos na Casa de Bonecas*, seguimos o uso tradicional das notas introdutórias. Ou melhor, é provável que a experiência tenha sido justamente aquilo que me levou a questionar a aplicabilidade indiscriminada desse recurso.

A leitura, com duração prevista de oito minutos, pareceu-me longa, aborrecida e com um tamanho acúmulo de informações que seria difícil conceber que pudessem ser guardadas na memória ou que fizessem algum sentido, assim, descontextualizadas da cena e desvinculadas de qualquer estímulo tátil.

Muito boa noite. Em primeiro lugar, eu gostaria de agradecer a presença de cada um de vocês nesta sessão acessível de *Inimigos na Casa de Bonecas*, um espetáculo do Projeto GOMPA, com direção de Camila Bauer e direção coreográfica de Carlota Albuquerque.

Estamos no salão de eventos do Instituto Ling, uma sala retangular de 13 por 20. As paredes que ficam atrás e à direita da plateia são brancas. À esquerda há persianas, também brancas, que chegam até o chão. A parede à frente é inteiramente envidraçada, deixando ver um jardim do lado de fora. O piso é em madeira escura. A sala tem 90 lugares, distribuídos em três fileiras de cadeiras bege, além de almofadas coloridas no chão. A cabine de audiodescrição está posicionada no fundo da sala, perto da porta.

Não há palco. O espaço cênico é delimitado por um linóleo azul escuro. Nas laterais, fora do linóleo, temos bancos em formato de ampulheta, de um azul muito escuro, quase preto. São três bancos à esquerda e três à direita. Além dos bancos há uma cadeira metálica de cada lado, com encosto vazado, assento aramado e rodinhas nos pés. Do lado direito, depois dos bancos, fica a mesa de áudio, que é operado em cena por um dos atores. Ao fundo, centralizados, há dois painéis de 2,60 de largura por 2,80 de altura. Estão posicionados lado a lado, formando um paredão que encobre aproximadamente um terço da vidraça. Eles têm estrutura de ferro revestida com vinil fosco branco, com abas largas nas quatro laterais.

Os objetos que serão utilizados durante o espetáculo estão no chão, entre os bancos. Em cena, sobre o linóleo, há apenas uma bacia transparente cheia de água, na frente, à esquerda, e uma caixa de papelão, perto do centro.

O elenco conta com seis atores e dois *performers*. Os figurinos são em branco e preto, com pinceladas de tinta a óleo em branco e tons escuros de cinza, preto, bege e caramelo, dando a impressão de que os personagens saíram de uma tela. O excesso de tinta deixa os tecidos rígidos e amarrotados. (SCHWARTZ, 2018)

Similar detalhamento foi obedecido na apresentação de cada um dos atores e seus respectivos personagens, encerrando as notas com a assinatura do serviço de audiodescrição.

Sandra Dani e Janaína Pellizzon são Nora Helmer no futuro e no presente. A Nora do futuro está na faixa dos 70 anos. É branca, magra, de cabelos curtos e grisalhos. Usa uma gabardine longa sobre um vestido tubinho e sapato social de salto médio. A Nora do presente tem aproximadamente 40 anos. É branca e gordinha, de cabelos loiros e curtos. Usa um vestido com decote V, sem mangas, com forro de organza sobre fundo vermelho coral. Calça sandálias pretas de salto médio.

Nelson Diniz é Torvald Helmer, marido de Nora. É branco, magro, com cabelos curtos e lisos, de um grisalho escuro. Veste camisa social branca, blazer escuro e calças de smoking. Usa sapatos sociais.

Lauro Ramalho é Krogstad, irmão de Torvald. É branco e muito magro, com cabelos curtos, de um grisalho claro. Usa um blazer sobre camiseta bordô de gola V e mangas longas, calças sociais e sapatos casuais, com cadarços. Lauro também interpreta Ivar, filho de Nora e Torvald. Como Ivar, usa a camiseta bordô, um chapéu com tapa-orelhas e uma máscara branca com a boca em zigue-zague, o que lhe que confere uma expressão enfezada.

Liane Venturella interpreta Kristine Linde, amiga de infância de Nora. Ela é branca e tem cabelos pretos compridos e cacheados, presos em um rabo displicente com uma piranha. Usa um blazer sobre uma regata, saia reta até os joelhos, com bolsos, e sapatos Anabela com cadarços.

Álvaro RosaCosta interpreta o Dr. Rank, um grande amigo da família. É um senhor negro e corpulento, calvo e com cabelos raspados ao redor da cabeça. Usa óculos de aros finos. Veste camisa social branca e smoking com

colete e gravata; e calça sapatos sociais. Álvaro é também responsável pela operação de som, que acontece em cena.

Os *performers* Pedro Bertoldi e Fabiane Severo são responsáveis por intervenções corporais e vocais ao longo de todo o espetáculo.

Pedro é um jovem negro, muito alto e muito magro, com cabelos crespos e volumosos, e barba e bigode ralos. Manca um pouco ao caminhar. Veste uma jaqueta fechada e calças justas, de brim. Calça tênis esportivos.

Fabiane é magra e alta, com musculatura bem definida. Tem cabelos loiros e lisos pouco acima dos ombros, com franja. Usa um minivestido preto com braços à mostra e joelheiras. Fabiane interpreta Emy, filha de Nora e Trovald. Como Emy, ela usa uma máscara com boca pequena e redonda, o que lhe confere uma expressão curiosa.

A audiodescrição de *Inimigos na Casa de Bonecas* conta com roteiro e narração de Letícia Schwartz, consultoria de Marilena Assis e Luis D. Medeiros e suporte de Márcia Caspary e Raquel Carissimi. (SCHWARTZ, 2018)

A preocupação com a extensão das notas introdutórias já havia aparecido durante o processo de consultoria, mas não nos foi possível encontrar solução para reduzi-las sem privar os espectadores de informações que julgávamos relevantes.

Por uma falha de comunicação, a apresentação teve início antes que a leitura das notas fosse concluída, deixando os espectadores sem a descrição de alguns dos atores/personagens, sem referências sobre a presença dos *performers* e sem a ficha técnica da equipe de audiodescrição.

Algo que é comum, pelas questões de tempo, de organização, de horários dos locais das apresentações, é às vezes não dar tempo de fazer toda a introdução, as notas introdutórias. Até a gente conversou sobre isso lá, no dia, que faltou, assim, tempo. Tu teve que interromper ali para começar a peça propriamente, assim. Mas não que isso tenha prejudicado, mas foi algo que me chamou a atenção, no início, porque eu estava ali, ligado na questão dos personagens e teve a interrupção. (BRAZ, R., 2018)¹¹⁵

O fato de que Rafael tenha sido o único a mencionar a interrupção sugere que os demais espectadores não tenham estado realmente atentos às informações, o que poderia, eventualmente, confirmar minha impressão acerca do caráter enfadonho das notas introdutórias de *Inimigos na Casa de Bonecas*.

3.2.3 Narração

O terceiro sinal avisa: é hora. As luzes se apagam e, ao menos por um instante, estamos todos no mesmo barco. Então, os focos de luz se acendem e a voz do audiodescritor ilumina as imagens. “Agora, mais do que nunca”, diz Oscar Cornago,

¹¹⁵ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=2221&end=2258>>

“podemos afirmar que a obra não é a obra, mas sim o público assistindo a essa obra e o que acontece com ele através da obra” (CORNAGO, 2013, p. 103, tradução minha¹¹⁶).

O status da narração como uma das etapas da audiodescrição é alvo de apreciações desencontradas. No material compilado por Mayer e Pinto (2017), a própria audiodescrição é, por vezes, reduzida a um serviço de narração.¹¹⁷ No cotidiano da profissão, porém, é frequente que o título de audiodescritor seja concedido apenas ao roteirista, delegando ao narrador – assim como ao consultor – funções meramente acessórias.

O fato de se encontrar na extremidade final do processo não torna a narração menos importante. Muito pelo contrário: esse é o momento em que todo o trabalho prévio ganha sentido nas nuances da voz que costura o roteiro à cena. “A expressividade”, diz Neves, “nascerá no guião, ganhará corpo na locução e completar-se-á na fase de pós-produção, onde se cria uma interação dinâmica entre as palavras, a voz, os efeitos sonoros e/ou a música” (NEVES, 2011, p. 64). O roteiro, assim como o texto dramático, permanece congelado na escrita. A narração equivale à interpretação desse texto, amalgamada à experiência viva do teatro, única em cada apresentação. A harmonia com que a narração se entrelaça aos demais estímulos promovidos pelo espetáculo permite que o espectador abstraia a audiodescrição enquanto assiste à obra. (SANTIAGO, 2015, *in* ALVES; LEÃO, 2017)

A narração para teatro obedece a uma condição ambígua. Ao mesmo tempo em que deve fidelidade ao roteiro – afinal, trata-se de respeitar uma autoria -, é preciso que tenha maleabilidade para adequar-se ao ritmo de cada apresentação e incorporar, imediatamente, qualquer improviso por parte dos atores, ou mesmo interferências da plateia, segundo consta das normas da ABNT:

Fidelidade ao roteiro da audiodescrição:

5.12.1: O audiodescritor narrador deve ater-se ao roteiro da audiodescrição, quanto aos pontos de inserção das unidades descritivas, bem como ao seu conteúdo.

Inserções eventuais de audiodescrição:

5.12.2: Em eventos ao vivo, sempre que a informação for relevante para a compreensão plena da situação, o audiodescritor narrador deve estar preparado para eventuais inserções de audiodescrição referentes a ações ou

¹¹⁶ *“Ahora más que nunca podemos afirmar que la obra no es la obra sino el público asistiendo a esa obra y lo que le esté pasando a través de ella.”*

¹¹⁷ De acordo com definições publicadas na Portaria nº 310, de 27 de junho de 2006, do Ministério das Comunicações, e na Instrução Normativa no 116, de 18 de dezembro de 2014, da Agência Nacional de Cinema.

falas não previstas pelo roteiro original. (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS, 2016, p. 11).

Esta questão reforça o caráter presencial do teatro e a necessidade de que a narração seja executada ao vivo. A afirmação, no entanto, não é tão óbvia quanto pode parecer. De acordo com Snyder (2017), a transmissão de audiodescrição gravada em espetáculos ao vivo é cada vez mais frequente nos Estados Unidos, através de um equipamento preso à parte de trás dos encostos das poltronas. Já em espetáculos da Broadway, um sistema chamado D-Scribe permite que a transmissão da audiodescrição gravada seja sincronizada com a operação de luz. Se por um lado essas soluções democratizam o acesso, na medida em que não há necessidade de sessões acessíveis específicas, por outro se contrapõem à própria essência do teatro. Para funcionar adequadamente, a audiodescrição gravada exigiria um espetáculo blindado contra qualquer imprevisto ou imprevisto, um espetáculo que não se construísse em associação com a plateia presente. Um espetáculo, portanto, que não se enquadra na definição de teatro, ao menos no que concerne à presente pesquisa.

Em tese de doutorado, Leão (*in* ALVES, LEÃO, 2017) destaca a intensa carga emocional à qual o narrador está submetido durante o espetáculo. Trata-se de um processo muito dinâmico, que demanda atenção absoluta. O olhar oscila constantemente entre a cena e o roteiro impresso. Eventuais equívocos – eles são inevitáveis – raramente poderão ser corrigidos.

Estabelece-se uma profunda sintonia com o que acontece em cena, mergulhando o narrador em um estado de jogo semelhante, senão idêntico, àquele do ator. Não cabe a ele, porém, assumir o primeiro plano: talvez a sutileza da narração seja a chave para harmonizar audiodescrição e espetáculo.

Essa sutileza parece ter sido confundida, por algum tempo, com a neutralidade da narração. Segundo Alves e Leão (2017), a predisposição à neutralidade, no início das práticas em AD no Brasil, teve por fundamento a recusa a qualquer recurso que pudesse influenciar o entendimento ou interferir na fruição do espectador em relação à obra. A neutralidade, porém, pode gerar um efeito tão perturbador quando o excesso de expressividade. A locução sem vida, segundo Motta (*in* MOTTA; FILHO, 2010), pode arruinar um roteiro bem elaborado.

Snyder (2017) destaca o fato de que a comunicação falada nunca é puramente verbal. Além de gestos e expressões faciais, inacessíveis à pessoa com deficiência visual, há o que Snyder denomina “fundamentos da fala”: (pronúncia,

enunciação, controle da respiração e volume) e “interpretação oral” (pausa, inflexão, ritmo, tempo, fraseologia e tom). Mesmo a pretensa neutralidade termina por ser expressiva, denotando falta de interesse ou apatia, por exemplo (MADUREIRA, 2005, *in* ALVES; LEÃO, 2017, n.p.).

A voz como sonoridade, para além do conteúdo do discurso, está presente tanto na cena quanto na cabine. Para o espectador com deficiência visual, a narração é um entre tantos estímulos. Ela é parte integrante da experiência de assistir ao espetáculo, e não um recurso anexo que funciona como suporte à compreensão. A audiodescrição é indissociável de uma voz que desenhe imagens, instaure atmosferas, defina ritmos e incuta significados.

Sem dúvida, a significação vem das palavras que o ator profere ou dos sons que o músico produz; mas as palavras somente encontram seu pleno sentido quando proferidas; a linguagem é restituída ao seu verdadeiro destino, que é o de ser falada. O sentido da palavra não está separado de todas as componentes corporais que nela se acrescentam: sotaque, entonação, mímica. O que Husserl chama as qualidades de manifestação, não manifestam somente o conteúdo psicológico, mas o sentido mesmo; ou melhor, esse sentido está ligado ao conteúdo psicológico, o que quer dizer que é inseparável do que se quer dizer e da forma como se diz. [...] É pela voz que a linguagem volta a ser um acontecimento humano e que o signo assume sua verdadeira função. (DUFRENNE, 1967, p. 52, tradução de Clóvis Massa)

A própria concepção do roteiro pressupõe, ou deveria pressupor, a participação da fala na construção de significados. O fato de introjetar a narração durante o processo de desenvolvimento do roteiro, aliado ao domínio sobre o espetáculo, conquistado através do estudo aprofundado da obra, torna desejável, mas não imprescindível, que o audiodescritor roteirista assuma também a narração.

A escolha do narrador pode, porém, obedecer a outros critérios. As normas da ABNT (2016) recomendam o uso de vozes masculinas para obras com predominância de personagens femininos, e vice-versa. Já Alves e Leão (2017) priorizam a adequação à produção: uma voz densa, encorpada e grave, por exemplo, pode acentuar a dramaticidade de uma obra. Santiago (2015, *in* ALVES; LEÃO, 2017) enfatiza o preparo do profissional, que deverá ter uma voz límpida, uma boa dicção, boas técnicas posturais e de respiração. Ela destaca a discricção da narração, ao solicitar que seja isenta de “maneirismos de representação teatral”, mas recomenda que conte com interpretação e entonação coerentes com o gênero do espetáculo.

Neves (2011) sugere que se dê preferência a “vozes anônimas”, evitando convocar “vozes com rosto”, ou seja, que sejam identificadas com outras atividades que não a audiodescrição. A personalização da voz – como no caso de atores famosos ou locutores de comerciais – pode ter um efeito intrusivo sobre a percepção do espectador. A verdade é que, sem serem conhecidos pelo público em geral, a maioria dos audiodescritores-narradores em atividade no Brasil é presença recorrente no circuito cultural frequentado pelos espectadores com deficiência visual. Mesmo restritas à audiodescrição, essas vozes terminam por ser associadas a determinados tipos de conteúdo, gerando uma sensação de estranhamento quando, eventualmente, são levados a fugir dessa regra. É o que evidencia o seguinte comentário sobre uma determinada inserção de audiodescrição em *Inimigos na Casa de Bonecas*:¹¹⁸

Quero fazer uma observação: só achei engraçado, num momento lá, que tu descreveu e tu falou... Como é que era? Que estava com o dedo perto do rego. Eu achei muito engraçado ouvir de ti isso, sabe? É diferente, né? É diferente. Mas se está ali, tem que ser dito, né, Letícia? Só achei engraçado. Não sou nada puritano, só achei diferente, assim. (SCHAEDLER, 2018)¹¹⁹

A narração da audiodescrição do espetáculo foi um pouco prejudicada por duas questões técnicas. A primeira diz respeito à localização da cabine, que foi instalada ao fundo da sala, sobre praticáveis. Ainda que fosse efetivamente a melhor alternativa, a elevação não foi suficiente, comprometendo a visibilidade das cenas que aconteciam no chão. Já o vazamento de som da cabine, durante os momentos mais silenciosos, obrigou ao controle da emissão de voz e, conseqüentemente, impôs restrições à expressividade.

Os comentários feitos pelos espectadores com deficiência visual durante o bate-papo e as entrevistas indicam os pontos que mais chamaram a atenção no que se refere à narração.

Adilso menciona o tom agradável da narração.

Uma voz tranquila, que não tem sobressaltos. É uma coisa muito boa de ouvir. (CORLASSOLI, 2018)¹²⁰

¹¹⁸ O roteiro de audiodescrição aponta que “na projeção, as nádegas de uma pessoa, com o polegar de um homem próximo ao rego” (SCHWARTZ, 2018).

¹¹⁹ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=2259&end=2286>>

¹²⁰ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=2287&end=2294>>

Roseli observa que a clareza da fala pressupõe um treinamento, o que traduz o reconhecimento de um processo de capacitação profissional.

A tua voz é uma voz clara. Nossa, tu deve ter treinado a tua voz para ficar tão perfeita assim. É de fácil entendimento... (SAURIN, 2018)¹²¹

Rafael destaca o fato de a narração ter se moldado aos momentos de improviso e o tom discreto das intervenções, evitando disputar a atenção com os atores.

A narração mostra muito disso, dessa coisa do improviso, daquela coisa do momento, e a audiodescrição estava, assim... [...] E ela [a narração] não apareceu para além do que ela tem que aparecer. A peça é que está ali, as falas, os atores... (BRAZ, R., 2018)¹²²

Estar em público, estar com o público, faz da narração uma das etapas mais desafiadoras da audiodescrição. Santiago afirma que “o locutor terá a difícil tarefa de encontrar um equilíbrio entre a naturalidade, a sobriedade e a expressividade” (SANTIAGO, 2015, *in* ALVES, LEÃO, 2017). O narrador habita a zona de fronteira entre a rigidez do roteiro e a imprevisibilidade da cena, entre a naturalidade da fala e o domínio da expressividade, entre a maleabilidade do jogo e a precisão da inserção.

3.3 ESPECTRO DE CORES

No qual analiso aspectos da percepção dos espectadores entrevistados e relaciono seus depoimentos aos elementos característicos do teatro contemporâneo presentes no espetáculo Inimigos na Casa de Bonecas.

Última parada: nosso percurso termina na experiência de cada espectador sobre o espetáculo. Se é que realmente termina; tenho cá o palpite de que ele reverbera *ad infinitum*. De todo modo, chegamos ao ponto em que o feixe de luz se projeta em cores – o ponto em que a audiodescrição se traduz em percepções, sensações, impressões e leituras particulares.

O processo de recepção da audiodescrição não pode, porém, ser dissociado do espetáculo ao qual ela corresponde, e vice-versa. De acordo com Dufrenne, a percepção do espectador determina a diferenciação entre aquilo que

¹²¹ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=2295&end=2308>>

¹²² Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=2309&end=2328>>

compõe o espetáculo e aquilo que se integra a ele. Sob a perspectiva do espectador com deficiência visual, então, a audiodescrição é, inquestionavelmente, parte do espetáculo.

Mas aqui uma distinção já se impõe entre esse que produz o espetáculo e o que se integra ao espetáculo. O técnico que afina a luz, o costureiro que fez as roupas, mesmo o encenador, não fazem parte do espetáculo, eles ficam na sombra, eles não estão lá. E se vê já que a percepção é aqui soberana, e que é ela que decide o que se integra ao espetáculo: por exemplo o auditório, já que não é indiferente que a representação se desenrole num lugar suntuoso onde o mármore, o ouro e o veludo velam a solenidade do espetáculo, recusam as misérias do cotidiano e, por essa espécie de louvor que enche os olhos, preparam o espírito com os sortilégios da arte. E é ainda a percepção que vai permitir discernir o objeto especificamente estético, já que o que está à margem não é retido por ela. (DUFRENNE, 1967, p. 35-36, tradução de Clóvis Massa)

O *feedback* dos espectadores é essencial para que a audiodescrição corresponda, cada vez mais e melhor, às necessidades e preferências do público ao qual se destina. Debates, questionários, discussões em grupos de WhatsApp e conversas de bar têm valor inestimável para o desenvolvimento de pesquisas em âmbito acadêmico, para a qualificação de novos roteiristas, narradores e consultores, e para a constante atualização dos profissionais da área.

No entanto, é impossível, e mesmo indesejável, reduzir uma infinidade de relações possíveis entre o espectador e a obra a um número limitado de comentários ou opiniões. “Somente por aproximação”, segundo Massa, “é possível saber como o espectador confere significado ao percebido ou como se processa a dinâmica do conhecimento no contato com a obra de arte” (MASSA, 2007, p. 107).

As entrevistas realizadas junto aos doze espectadores que compareceram à sessão acessível de *Inimigos na Casa de Bonecas* não me permitem compreender a fundo suas percepções acerca da experiência, e menos ainda arriscar qualquer definição que pretenda rotular ou generalizar os processos de recepção do público com deficiência visual sobre um espetáculo de teatro contemporâneo. Trata-se de uma aproximação, e só.

3.3.1 Doze Espectadores, Múltiplas Possibilidades

[...] a percepção teatral compreende o conjunto de processos cognitivos, intelectuais e hermenêuticos que fundam a atividade receptiva. O processo cognitivo conecta a vida real com a representação teatral, a qual adquire sentido pelo aporte do espectador; ele é o fundamento capaz de **produzir**

significado ao que lhe chega por meio da **sensorialidade** e de maneira simultânea **refletir** e se **emocionar** com a encenação. (MASSA, 2007, p. 107, grifo nosso)

Sensorialidade, produção de significado, reflexão e emoção. Esses são os tópicos que norteiam a análise das entrevistas, no que tange à percepção teatral por parte de espectadores com deficiência visual. Insisto, são doze pessoas, apenas. Não se trata, porém, de algum tipo de amostragem. Por maior que fosse o número de entrevistados, não me seria possível chegar a conclusões definitivas. A percepção é particular, mesmo quando se conecta a um sentimento coletivo. O que as entrevistas nos oferecem é material sobre o qual ponderar, e isso, caro Leitor, é o que move a pesquisa acadêmica e a busca pela excelência profissional.

3.3.1.1 Preâmbulo

A experiência teatral não tem início ao terceiro sinal, nem mesmo na chegada do espectador ao centro cultural. Começamos do princípio: como cada espectador define o teatro e qual a expectativa de cada um deles com relação a uma experiência teatral?

Para Euclides, o impacto do teatro está no fato de ser ao vivo:

[...] o fato de o teatro ser ao vivo traz muito mais emoção. O cinema é lindíssimo, também, mas não é ao vivo, é na tela. (SCHAEDLER, 2018)¹²³

Adilso espera que o espetáculo corresponda ao gênero mencionado na divulgação, fazendo rir, se for uma comédia, ou provocando emoção, se for um drama. Para ele é importante poder compreender a “mensagem” da mesma forma que os espectadores videntes, o que depende da competência dos atores e do diretor em apresentar um espetáculo que se faça entender. Adilso enfatiza a relevância da audiodescrição neste contexto, não como emissora dessa “mensagem”, mas como condição para que ele, na posição de espectador, tenha acesso a informações que lhe permitam elaborar sua própria interpretação.

E, obviamente, para entender essa peça e receber a mensagem de forma adequada, ela precisa, no meu caso, enquanto pessoa cega, me trazer todos os detalhes, todas as informações que fazem parte da produção e da

¹²³ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=2329&end=2340>>

apresentação dessa peça. Portanto, a audiodescrição é fundamental. (CORLASSOLI, 2018)¹²⁴

Franciele, Fellipe e Eliane acreditam que a reação do espectador é condicionada ao contexto e à proposta da peça, que podem induzir à emoção, à reflexão ou, simplesmente, ao entretenimento. Um bom espetáculo, para eles, é aquele que permite que se estabeleça uma conexão entre o espectador e a obra.

Acho que, se a peça consegue envolver a pessoa, não importa a maneira que ela seja conduzida, mas o importante é o objetivo que ela tem de fazer com que o ator consiga prender a atenção das pessoas que estão ali assistindo. (BRANDÃO, 2018)¹²⁵

Mas acho que, independente do gênero, eu espero que a peça consiga fazer com que eu esqueça as coisas do mundo lá fora e entrar de cabeça na peça, ficar integrado ao espetáculo, independente de qual temática for. (BRAZ, F., 2018)¹²⁶

Então, ela tem que envolver, tem que passar a mensagem de uma forma... Não digo clara, porque às vezes o que é muito claro acaba por dispersar, mas, de uma forma envolvente, que cativa, que conquista. (OLIVEIRA, 2018)¹²⁷

É interessante observar que Eliane, assim como Adilso, faz referência à mensagem transmitida pelo espetáculo, mas dá a entender que a compreensão em nível intelectual não precisa ser, necessariamente, o objetivo da encenação.

Para Grazieli, o espetáculo tanto pode ser voltado à expressão de sentimentos e relações entre pessoas, quanto ao puro divertimento. O teatro, segundo ela, afeta o espectador, levando ao riso, ao choro ou à revolta. Grazieli parece sintetizar, neste pensamento, o potencial do espetáculo de lidar, a um só tempo, com a emoção e a reflexão.

Volnei define o teatro como uma oportunidade para se distrair. O riso, o choro, a tensão, a curiosidade e mesmo a reflexão acontecem, em sua opinião, pelo viés da diversão.

Leandro também aposta no entretenimento. Além disso, destaca o caráter coletivo da experiência, a sensação de fazer parte do público.

E eu vou mesmo, o que me motiva mesmo é sempre uma opção de lazer. Eu nem vou buscando essa ideia de "ah, vou me emocionar!". Porque tem peças

¹²⁴ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=2341&end=2377>>

¹²⁵ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=2378&end=2404>>

¹²⁶ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=2405&end=2427>>

¹²⁷ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=2428&end=2446>>

que às vezes não tocam absolutamente quase nada na gente. Eu ia dizer "absolutamente nada", mas é difícil, né? Mas tem peças, às vezes, que não tocam muito a gente. Às vezes a gente vai e sai sem entender nada, ou acha uma peça chata, ou de repente a peça era legal, e critica a atuação. Mas é mais uma questão, assim, para lazer, mesmo, entretenimento. Assim como eu gosto de ir ao cinema, o teatro é uma coisa que eu tiro bastante proveito. Eu acho legal aquele clima de se organizar nas cadeiras, de saber quem está presente, e também a recepção do próprio público. Então, é uma coisa interativa, eu gosto muito deste tipo de atividade, de ouvir as risadas, de ouvir a manifestação das pessoas. E o teatro acho que me proporciona tudo isso. (PEREIRA, 2018)¹²⁸

Já Viviani confere ao teatro a responsabilidade social de provocar reflexão:

Diante de tantos sentimentos e emoções que o teatro nos proporciona, na minha opinião, o que eu mais espero de uma peça teatral é, sem dúvidas, a provocação de reflexão. Pode ser ela da mais simples à mais complexa ou à mais polêmica. Mas eu acredito que é o que o indivíduo e as pessoas em geral da sociedade mais precisam hoje em dia. (XAVIER, 2018)¹²⁹

Para Maicon, o espetáculo teatral tem validade quando apresenta uma leitura crítica da sociedade em que está inserido.

O principal objetivo deveria ser desenhar uma caricatura ou servir de espelho para o seu público, tentando demonstrar, nesse espelho... Tentando fazer com que as pessoas se enxerguem, se identifiquem, independente do cenário que está sendo apresentado. (TADLER, 2018)¹³⁰

Para Roseli, a experiência é, geralmente, mais voltada à interpretação, como uma forma de apreciação intelectual. No entanto, diferente dos demais entrevistados, ela tinha expectativas bastante específicas sobre a sessão acessível de *Inimigos na Casa de Bonecas*, por se tratar de sua primeira experiência com audiodescrição.

Vou te dizer, vou te ser bem sincera, tá? Em primeiro lugar, assim, que ontem eu fui na peça nua e crua, eu mal sabia o nome da peça. E normalmente quando eu gosto de uma peça, eu sempre procuro saber do que se trata, porque que se trata, para ver se ela realmente desperta o meu interesse. Então eu fui mais na questão de... A minha expectativa maior era o audiodescritivo (*sic*) do que a peça em si, sabe? (SAURIN, 2018)¹³¹

Em um exercício de síntese, Rafael parece compilar os principais aspectos apontados pelos demais espectadores:

¹²⁸ Áudio disponível em <https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=2447&end=2529>

¹²⁹ Áudio disponível em <https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=2530&end=2567>

¹³⁰ Áudio disponível em <https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=2568&end=2597>

¹³¹ Áudio disponível em <https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=2598&end=2627>

[...] eu penso que o principal objetivo do teatro é **provocar reflexões**, mesmo. Acho que é **interagir com as nossas experiências**, mesmo. Com as nossas experiências de vida, as nossas experiências emocionais, sabe? **Provocar sentimentos, emoções**. Nos permitir novas ideias, novos pensamentos. E permitir que a gente, naqueles momentos em que está assistindo à peça, que a gente possa **se entregar para aquela experiência**. Algo como **fazer parte** daquilo que está acontecendo. Porque o teatro tem uma vivacidade que, para mim, pelo menos, permite isso. Então a gente se desconecta de outras questões mais concretas e pode se permitir fazer parte dessa abstração. Eu acho que sim, tem as suas funções de **entretenimento**, de diversão, mas acima de tudo isso, da abstração, de **ampliar nossa capacidade simbólica** mesmo, de abstração. Sair um pouco da concretude e viver um pouco aquele momento. (BRAZ, R., 2018, grifo nosso)¹³²

A percepção expandida que permite que ele chegue a uma concepção, a um só tempo, ampla e concisa do que significa a experiência teatral, pode estar relacionada ao exercício da espectralidade. Além de ser um audiodescritor-consultor em constante atividade, o que demanda uma leitura especialmente atenta sobre os espetáculos dos quais participa como profissional, Rafael é um espectador habituado a frequentar o teatro. A intimidade com o meio fica evidente nos diversos comentários em que Rafael menciona os atores pelo nome:

[...] são atores, alguns, ali, que eu conheço, especialmente o Nelson e o Álvaro, que eu já conheço o trabalho deles há mais tempo. (BRAZ, R., 2018)¹³³

De acordo com Desgranges, “a capacitação estética não é somente aptidão natural, mas conquista cultural. Democratizar o acesso ao teatro consiste, portanto, em preparar esse espectador iniciante, instrumentalizando-o, tornando-o apto ao diálogo com a obra (DESGRANGES, 2003, p. 43, *in* ALVES; LEÃO, 2017, n.p.). Esta afirmação ganha novos contornos quando se trata do público com deficiência visual, porque a implementação da audiodescrição implica na introdução de novas variáveis. É o caso de Leandro, mencionado acima, que foi obrigado a ressignificar as possibilidades de exercer seu papel de espectador.

Viviani, que tem baixa visão desde a infância, está justamente passando por um período de transição. Acostumada a “enxergar um pouco”, como ela mesma diz, Viviani está evoluindo para uma deficiência severa. Esta alteração exige uma série de reconfigurações a nível perceptivo. Estas adaptações incluem uma nova maneira de assimilar a audiodescrição. Até há pouco tempo, Viviani contava com a

¹³² Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=2628&end=2719>>

¹³³ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=2720&end=2734>>

audiodescrição para orientar seu olhar e fornecer detalhes que ela já não conseguia discernir. A audiodescrição era, então, um suporte, um auxílio adicional, não uma necessidade absoluta.

E isso requer uma adaptação. Quem já nasceu sem enxergar tem um domínio de tudo muito maior do que a gente que vai indo, vai chegando nessa praia aos pouquinhos, entendeu? Então assim, o que acontece muito ainda para mim hoje, para ser mais específica, é eu ficar oscilando entre prestar atenção... Eu fico dividida entre prestar atenção nas falas do personagem e nas falas de vocês, da audiodescrição. Entendeu? (XAVIER, 2018)¹³⁴

Viviani relata também a dificuldade para lidar com o volume do receptor. Nos momentos em que os sons da peça são mais fortes, os espectadores com deficiência visual costumam aumentar o volume de seus receptores, a fim de que a fala do audiodescritor se sobreponha aos ruídos externos. Já Viviani sente-se atordoada pela confusão sonora e termina por abrir mão das informações da audiodescrição.

Fellipe reitera a necessidade de exercitar a habilidade de conectar mentalmente a audiodescrição ao que acontece em cena, de forma a construir sentidos.

E aí vem bastante informação ao mesmo tempo, né? Pra gente, às vezes, é meio confuso. Mas isso eu acho que é questão de treino, porque eu não assisto tantas peças, outras coisas, assim, com audiodescrição. Eu acho que isso a gente vai treinando mais. Mas, enfim, conforme eu vou assimilando... Por exemplo, escutando o que tu estás descrevendo para mim, eu vou assimilando, meu cérebro vai fazendo a imagem da coisa toda e aí, então, vai fazendo sentido para mim. [...] Mas, como te falei, às vezes, para mim, ainda é um processo um pouco demorado, talvez porque eu não estou tão acostumado assim a ver espetáculos com audiodescrição. (BRAZ, F., 2018)¹³⁵

Roseli conta que tem uma vida cultural bastante ativa. *Inimigos na Casa de Bonecas*, no entanto, foi sua primeira experiência com audiodescrição. O fato de ter que lidar com o equipamento e a intervenção da minha voz parece ter provocado nela certo desconforto.

Para mim, a experiência foi muito, muito diferente, então eu não estava sentada ali com os meus ouvidos somente, eu estava também com um ouvido emprestado com alguém narrando. [...] Eu fiquei muito, muito mais focada na

¹³⁴ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=2735&end=2776>>

¹³⁵ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=2777&end=2824>>

tua voz, no que que tu ia me dizer, qual seria o próximo movimento teu, do que na peça mesmo. (SAURIN, 2018)¹³⁶

Roseli parece ter consciência de que esta situação pode ser facilmente contornada com o tempo, o hábito e o domínio do recurso por parte do espectador, quando assegura que

com certeza eu vou querer fazer pelo menos uma segunda experiência, porque aí vai ser uma vivência assim... Já tive aquela que eu não sabia o que que era, por que era e para quê era. E agora eu vou ter uma experiência que eu já sei para quê é. E já sei o que eu vou buscar. Então com certeza eu vou buscar uma outra visão, uma outra maneira de escutar, de associar. E talvez até nesse outro momento eu entre mais na história da peça, para poder entender mais o que eu estou ouvindo. [...] Agora eu quero saber tudo o que eu consigo aproveitar da peça, entender, com esse auxílio. (SAURIN, 2018)¹³⁷

Expectativa, capacitação estética, a relação particular do indivíduo com o ato de ver e o contato habitual com a audiodescrição são apenas alguns dos elementos que definem a maneira pela qual cada espectador com deficiência visual estabelece seus próprios processos de percepção.

Assim como acontece com os espectadores videntes, algumas questões bem mais corriqueiras podem interferir – por vezes negativamente - na percepção do espectador.

Ora, é evidente que uma obra dada, qualquer que seja o julgamento de gosto, pode nela ter percepções imperfeitas ou inacabadas, seja em função da execução, quando uma obra necessita disso, como quando uma orquestra é ruim, seja devido às circunstâncias, como quando um quadro é visto num mau dia, seja por causa do espectador, quando ele está distraído. Essas percepções deficitárias impedem o objeto estético de aparecer. (DUFRENNE, 1967, p. 25, tradução de Clóvis Massa)

Adilso, por exemplo, estava especialmente cansado no dia da apresentação de *Inimigos na Casa de Bonecas*:

Aquele dia eu estava... Vou ser bem sincero... Eu estava muito, muito, muito cansado e eu acabei perdendo algumas partes da peça. (CORLASSOLI, 2018)¹³⁸

Roseli, por sua vez, não tinha qualquer interesse pela temática abordada.

¹³⁶ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=2825&end=2852>>

¹³⁷ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=2853&end=2901>>

¹³⁸ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=2902&end=2915>>

Claro que, não vou negar, como eu já te falei, foi um espetáculo maravilhoso. Mas é isso, ele não está dentro do que me chamaria atenção para sair de casa e ir até o teatro, entende? (SAURIN, 2018)¹³⁹

A situação descrita por Roseli não é novidade. Acredito, mesmo, que todos os entrevistados já tenham passado por isso. A escassez de atividades acessíveis leva o espectador a assistir o que lhe for disponibilizado, em nome da participação em uma atividade cultural. Lembro nitidamente de uma ocasião em que Volnei confidenciou que iria à exibição de um documentário porque haveria audiodescrição, apesar de detestar o gênero em questão. Na busca pela equivalência de condições entre espectadores com e sem deficiência visual na programação cultural, a liberdade de escolha ainda é um sonho distante.

3.3.1.2 Sensorialidade

A construção da experiência teatral a partir da conjugação de diversos estímulos não-visuais foi amplamente discutida em capítulos anteriores. Mas como isso funciona, na prática, para os doze espectadores que assistiram a *Inimigos na Casa de Bonecas*?

Para Euclides, esses estímulos são responsáveis por envolver o espectador, conferindo ao espetáculo uma dimensão que não se restringe à percepção intelectual.

Acho que tudo isso junto te obriga a prestar mais atenção. Causa uma emoção, né? O volume alto, os sons, as mudanças no tom de voz dos personagens... Tudo isso ajuda muito a dar mais emoção, a dar mais vida ao texto. (SCHAEDLER, 2018)¹⁴⁰

Maicon ressalta a percepção da posição e da movimentação dos atores, em função da sonoridade das vozes e dos passos, respectivamente.

Tem a questão sensorial, de orientação minha, mesmo, onde eu consigo perceber a posição das pessoas. Se elas estão mais para a direita, mais para a esquerda, mais ao fundo ou mais próximas do meio e da plateia, também. Se estão correndo, pelos passos, né, pelo barulho dos passos, se estão correndo, caminhando forte, enfim. Isso tudo eu consigo perceber de uma forma mais sensorial, sonora, né? (TADLER, 2018)¹⁴¹

¹³⁹ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=2916&end=2935>>

¹⁴⁰ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=2936&end=2965>>

¹⁴¹ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=2967&end=3008>>

A música é mencionada inúmeras vezes ao longo das entrevistas, podendo assumir diferentes funções, todas elas extremamente relevantes para a compreensão das cenas e para a fruição do espectador. A música pode ser responsável por ditar o ritmo interno da cena...

[...] houve algo, assim, onde a música não era o principal, mas sim o ritmo. O ritmo da música dava o ritmo do andamento da peça. (OLIVEIRA, 2018)¹⁴²

...estabelecer a atmosfera...

[...] Dependendo da música, ela acaba fazendo com que tu tenha uma sensação diferente. Quando teve lá tipo um sambinha, internamente tu já vai meio que se balançando, batendo pé... Se é uma música mais lenta, que tinha também, tu já fica mais pensativo: “que será que vai acontecer, que será que vão dizer?”. A questão dos suspenses, ali... (OLIVEIRA, 2018)¹⁴³

...e despertar emoções, em um nível que prescinde tanto das falas dos atores, quanto da narração da audiodescrição:

Outro elemento além da audiodescrição e do texto foi o musical, que, em sincronia com as próximas cenas ou com a cena em questão, dava uma sensação de suspense, algumas emoções no sentido de se emocionar com a cena, mais ou menos saber o que poderia vir mais adiante... O musical, em si... A música dá muito essa sensação de mais ou menos ter emoções ao invés de palavras. (DAHMER, 2018)¹⁴⁴

Franciele aponta, ainda, a importância das vozes na identificação dos personagens.

Sobre os atores, eu achei bom, no sentido de que eles eram em poucos, aí facilitava também a nossa compreensão, de quando um estava falando, saber quem era pela voz. Então, quanto menos gente, para nós é melhor, se não a gente fica meio perdido, quem é que está falando, quem é que não está... Então, quanto menos pessoas, para nós, para decorar as vozes, melhor. E, principalmente, vozes diferentes, não vozes tão parecidas, isso facilita também. (BRANDÃO, 2018)¹⁴⁵

Para espectadores com baixa visão, certos estímulos visuais também participam da experiência teatral.

¹⁴² Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=3009&end=3022>>

¹⁴³ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=3023&end=3053>>

¹⁴⁴ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=3054&end=3113>>

¹⁴⁵ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=3115&end=3153>>

Roseli, por exemplo, explica que tem visão periférica normal, mas conta com apenas 5% de visão central. Ela costuma assistir à televisão, a filmes no cinema e a peças de teatro com o auxílio do MaxTV, uma espécie de óculos que duplica a dimensão das imagens – o que, segundo ela, não resolve, “mas quebra o galho”. Sem o equipamento, Roseli consegue perceber os movimentos mais amplos, mas perde detalhes importantes.

Como eu te falei, eu sempre vejo um todo e não vejo detalhes, então eu não sei se a pessoa está chorando, se a pessoa está rindo, se ela está me olhando, se ela está olhando para o lado, sabe? Ou não está olhando para nada, está de olho fechado, ou aberto; se a mão fechou, se pegou alguma coisa, se não pegou... Enfim, os movimentos amplos, tipo se deslocou para cá, para lá, virou, esses eu consigo visualizar. Mas os detalhes, não. [...] No meu caso, o que me ajudou bastante, de tudo o que tu falou, foi quando tu falava os pequenos detalhes, tipo aquele: "ela agora está com uma pérola na mão". (SAURIN, 2018)¹⁴⁶

Maicon destaca a importância que tem para ele a percepção de luz e cor.

Por ser baixa visão, eu tenho a influência da iluminação. A iluminação acaba... Por ser baixa visão, eu tenho essa vantagem, na questão da iluminação. Eu vejo quando está azul, vermelho ou escureceu, né, enfim. (TADLER, 2018)¹⁴⁷

Para esses espectadores, também a audiodescrição é estímulo sensorial que, de forma mais ou menos discreta, faz parte da composição sonora do espetáculo. Para além das informações que veicula, a audiodescrição, como estímulo, pode estabelecer atmosferas e provocar emoções. No entanto, quando a audiodescrição concorre com outros estímulos, ao invés de dialogar com eles, termina por prejudicar a recepção do espectador sobre a obra.

Só teve um momento, ou alguns, em que o musical estava um pouco demais em cima da AD, então não se conseguia prestar atenção nem no musical, nem na AD. Achei que teve um pouco de divergência aí, não teve uma harmonia entre os dois. (DAHMER, 2018)¹⁴⁸

A sobreposição de uma série de inserções às falas dos atores é outro exemplo.

¹⁴⁶ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=3154&end=3194>>

¹⁴⁷ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=3195&end=3213>>

¹⁴⁸ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=3214&end=3247>>

Mas algumas coisas, assim, eu tenho meio que pensar, porque é muita informação ao mesmo tempo: a audiodescrição, a peça acontecendo e tal. Então, quando fica meio junto, assim... Por exemplo, quando entrava um personagem - não digo um novo personagem, mas entrava com uma nova roupa - daí, muitas vezes ele entrava com uma fala. Aí, às vezes, não dava tempo de tu descrever, ou tu descrevia, mas tinha que parar para não ir por cima da fala dele, às vezes ficava junto e isso ficava um pouco confuso para mim. (BRAZ, F., 2018)¹⁴⁹

Essa sobreposição, sobre a qual os consultores já haviam chamado a atenção, estava prevista pelo roteiro, em função da necessidade de oferecer informações imprescindíveis em momentos nos quais o fluxo de fala dos atores não permitia qualquer inserção. Volnei parece compreender nosso dilema:

Tinha algumas partes em que eles estavam falando alto, tinha música alta, também, tinha... Sabe quando dá aquele barulho e coisa? Mas se tu não estiver tendo a audiodescrição e está sabendo o que está acontecendo, quando está dando aquela muvuca, aquela barulheira, aqueles negócios, tu não sabe o que está acontecendo, então não adianta. Sei que estão presentes, sei que estão fazendo alguma coisa, mas a audiodescrição é indispensável. (BENFICA, 2018)¹⁵⁰

As entrevistas evidenciam que a audiodescrição assume um papel fundamental na contextualização dos estímulos sensoriais, que são, por sua vez, os principais responsáveis pelo mergulho perceptivo do espectador na experiência teatral.

3.3.1.3 Produção de Significado

A audiodescrição não explica, não decifra, não elucida. Ela atua como complemento da percepção sensorial e daquilo que é expresso pela fala dos atores, confiando aos espectadores com deficiência visual a tarefa de atribuir significado às imagens, às cenas e ao espetáculo como um todo.

Maicon faz uma compilação de elementos simbólicos ou metafóricos de *Inimigos na Casa de Bonecas*, remetendo a uma instalação ou a uma colagem, que parece funcionar como uma espécie de sinopse visual do espetáculo.

Também dentro desses elementos, é difícil a gente mencionar todos, mas os mais, vamos dizer assim, que ficam mais gravados na cabeça: a caixa, a boneca, o sapato de salto alto, o próprio bote, a bacia com água, a lama, ali,

¹⁴⁹ Áudio disponível em <https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=3248&end=3280>

¹⁵⁰ Áudio disponível em <https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=3281&end=3309>

nas projeções, enfim. Tudo isso vai trazendo toda essa mensagem, vai complementando ela. (TADLER, 2018)¹⁵¹

No início da peça, uma caixa de papelão se agita no centro do palco. Uma das abas da tampa se abre e surge a cabeça de uma boneca de cabelos pretos em corte Chanel, cílios gigantescos e boca de coração. A caixa se ergue um pouco e por baixo dela surgem pernas femininas, os pés calçados com sapatos pretos de salto 20. A performance de Fabiane Severo, que serve de prólogo ao espetáculo, impacta os espectadores videntes, como revela a crítica de Ana Paula Bardini:

De dentro de uma caixa de papelão, aos poucos, revelam-se as pernas sensuais de uma mulher. O elemento surpresa e a beleza estética da primeira cena do espetáculo *Inimigos na Casa de Bonecas*, do projeto GOMPA, causam um impacto positivo ao espectador.

A cena simboliza uma metamorfose. A transformação da menina/mulher que, não “cabendo” mais ali na caixa/casa/casulo, precisa ganhar o mundo. É lindo! (BARDINI, *in* PONTO DE TEATRO, 2018)

Para o público com deficiência visual, a cena, acessada fundamentalmente através da audiodescrição, parece ser igualmente significativa, tendo sido mencionada por seis dos doze entrevistados.

De cara, o que ficou marcado, que ficou bem explícito, para mim, foi aquela boneca saindo e entrando na caixa, voltando, né, fechando a caixa. Acho até que eu já tinha descrito ela em um outro comentário que eu tinha feito para ti: cabelo chanel escuro, pele clara, a boca em formato de coração, cílios grandes... (DAHMER, 2018)¹⁵²

Quando eu fiquei sabendo do título, eu já imaginei mesmo uma... uma Casa de Bonecas, alguma coisa nesse sentido, assim... Quando cheguei lá e os personagens eram bonecos com maquiagem, com rostos de bonecos, com roupas de bonecos, então, isso corresponde ao título, então, não cria na gente aquela falsa expectativa, como espectador. (PEREIRA, 2018)¹⁵³

Volnei identifica um deslize do roteiro, responsável por prejudicar a compreensão da cena.

[...] eu fiquei um pouquinho perdido no início, que eu não sabia se eram bonecos ou se era uma pessoa, mesmo, e aquilo ali me confundiu um pouquinho, eu demorei para entrar no que que era... No foco, assim, da peça. Aí eu não sabia se estavam fazendo alguma coisa com fantoches, assim, sabe? Com bonecos e coisa. E ali eu fiquei um pouquinho mais perdido. Depois entrei. Depois falou que era uma bailarina e coisa, que ela saiu. Aí

¹⁵¹ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=3310&end=3356>>

¹⁵² Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=3357&end=3387>>

¹⁵³ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=3388&end=3426>>

que eu peguei que era uma pessoa, mesmo. Que não era um boneco. Era fantasiada de boneca, né? Acho que naquele início ali, se tivesse dito, acho que eu teria pego mais rápido. (BENFICA, 2018)¹⁵⁴

Ainda que ele tenha sido o único a manifestar esta dúvida, a questão mereceria nova discussão com os consultores e uma possível reformulação do roteiro, no caso de uma nova apresentação com audiodescrição.

A entrada de Kristine, que usava cartazes de mulher-sanduíche com um anúncio de panetone e um arranjo de galhos na cabeça, foi outra imagem forte, interpretada por Fellipe da seguinte maneira:

Aquele personagem parecia uma árvore de natal, com galhos, com coisa... Uma coisa bem como aqueles vendedores do centro. Parecia que ela estava à venda. Parecia um produto, uma vitrine. (BRAZ, F., 2018)¹⁵⁵

O bote, presente em cena ao longo de praticamente todo o espetáculo, também foi mencionado pela maioria dos entrevistados, assim como a participação dos filhos de Nora e Torvald. É interessante lembrar que, sem audiodescrição, nenhum dos consultores conseguiu identificar esses dois elementos.

Para Fellipe e Rafael, o bote assume uma função bastante relevante enquanto metáfora ou símbolo.

E lembro do bote, que passava aquilo, todo mundo tentando entrar naquele bote salva-vidas, enquanto tudo ia afundando, para tentar se salvar entrando no bote. Tinha essa metáfora, né? (BRAZ, F., 2018)¹⁵⁶

O bote, né? O bote também, de novo, eu comentei na outra resposta, me chamou muito a atenção também essa coisa de uma tentativa de resgatar algo, assim. Uma simbologia. (BRAZ, R., 2018)¹⁵⁷

A partir de sua experiência profissional, Eliane interpreta as cenas em que aparecem os filhos de Nora e Torvald:

E traz também uma questão da realidade. Até da realidade das crianças, ali. As crianças sem limites, como estão hoje. Esse é meu olhar de pedagoga, tá? [risos]. As crianças incomodando, ali, sem um pingão de... E é a realidade das crianças de hoje. (OLIVEIRA, *in* PROJETO GOMPA, 2018)¹⁵⁸

¹⁵⁴ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=3427&end=3471>>

¹⁵⁵ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=3472&end=3487>>

¹⁵⁶ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=3488&end=3502>>

¹⁵⁷ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=3503&end=3514>>

¹⁵⁸ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=3516&end=3535>>

Ela destaca, ainda, a importância da audiodescrição, sempre conectada aos estímulos não-visuais, como responsável por possibilitar a leitura da cena.

E, na parte em que as crianças passam por baixo das pernas deles... Porque, na verdade, as crianças não falaram nunca, então, toda a cena em que tinha crianças percebia-se que tinha um agito, mas, para saber realmente o que se passava, só com a AD. (OLIVEIRA, 2018)¹⁵⁹

As imagens projetadas sobre o cenário foram destacadas por cinco dos entrevistados. Leandro define esse recurso como uma forma de explicitar os discursos que sustentam o espetáculo. O sentido das imagens, para Leandro, estava sempre atrelado ao contexto das cenas.

Eu me lembro bem daquela imagem que o cara tem o polegar que parece que está no rego de uma pessoa, de um outro homem, assim, e na verdade, quando abre a imagem, ele está com a mão nas costas, não é? Então, aquilo ali acho que era uma comunicação visual que faz todo sentido dentro do contexto da cena. Outro, também, que estava em uma imagem no telão era do cara com os dedos lubrificadas acariciando uma vulva, que naquele momento, também, aquela imagem ajuda na comunicação do que está sendo discutido e apresentado ali, em cena. Então eu acho que esses elementos visuais fazem parte e fazem muito sentido dentro do contexto da atuação toda. (PEREIRA, 2018)¹⁶⁰

Leandro aponta algumas sugestões no que diz respeito às chamadas “escolhas tradutórias” da audiodescrição. O fato de questionar o vocabulário utilizado no roteiro e propor alternativas – muito apropriadas, aliás – demonstra o domínio absoluto sobre as imagens e seus significados.

Tem uma hora em que as luzes piscam e tu comentou que as luzes piscavam alucinadamente. Eu discordo do emprego dessa palavra, alucinadamente, para as luzes. Eu preferia que fosse, talvez, freneticamente... Não sei, alguma coisa nesse sentido, assim, mais de ritmo.

[...]

E depois, a última consideração, é no momento em que o personagem fala sobre ele ser gay, aqueles devaneios, sentimentos, manifestação da homossexualidade. [...] E aí tu dizes que ele enrola uma toalha na cabeça, como um turbante. Eu fiquei imaginando um turbante mesmo, do que eu me lembro, dos árabes, aquele turbante bem masculino. Mas naquele sentido, no contexto da peça, eu não sei se era bem isso. E eu imaginei o seguinte: que ele amarrava a toalha no cabelo como as mulheres amarram, para secar o cabelo, e fica aquela ponta caída, que geralmente os homossexuais contam que, quando crianças, amarram a toalha no cabelo para fingir que é cabelo, porque aquela ponta que sobra balança, né? Então eu entendi que seria daquele jeito que ele tinha amarrado o cabelo, dentro do contexto da cena.

¹⁵⁹ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=3536&end=3553>>

¹⁶⁰ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=3554&end=3621>>

Mas pela tradução, ele enrolar a toalha na cabeça como um turbante não bateu, ali, a informação. (PEREIRA, 2018)¹⁶¹

As entrevistas parecem estabelecer claramente a distinção entre a interpretação do audiodescritor (insisto: há, sim, interpretação por parte do audiodescritor) e a interpretação do espectador sobre as imagens. Enquanto a interpretação do audiodescritor se detém sobre as pistas visuais, a interpretação do espectador toma impulso na descrição das imagens e alça voo através da reflexão e da emoção.

3.3.1.4 Reflexão

[...] uma coisa é tu ouvir para ti, tu assistir ao espetáculo, tirar tua ideia. Mas, às vezes, tu não faz tantas análises. Aí, para poder responder, tu tens que fazer uma reflexão bem profunda, mesmo. Mas isso é muito interessante, é muito bom porque, na verdade, é um exercício. (OLIVEIRA, 2018)¹⁶²

Eliane tem razão: as entrevistas assumiram, realmente, o caráter de um exercício de reflexão. Os registros permitem apreciar a consistência das análises realizadas pelos espectadores sobre duas esferas distintas, mas complementares: o teatro, em geral, e o espetáculo *Inimigos na Casa de Bonecas*, em específico.

O teatro como instrumento de reflexão ganha uma abordagem surpreendente na fala de Eliane. Segundo ela, em uma época em que o mau uso da internet permite a manipulação em massa e a imprensa está profundamente desacreditada, a ficção, ganha crédito por, efetivamente, “mostrar a realidade”. Eliane acredita na potência de uma discussão que não passa pelo viés jornalístico, e sim pela interação proposta por uma atividade cultural.

O teatro é uma forma limpa de mostrar, sem manipulação, a realidade. E, na verdade, o que acontece? Para quem vai ao teatro – pelo menos 95% das pessoas – o intuito é que essas pessoas prestem atenção, se envolvam, multipliquem. Que mais pessoas assistam. Então, acredito que mostrar a realidade sem ser de uma forma jornalística e sim de uma forma divertida, interativa, atraente, para que as pessoas se deem conta do que está acontecendo. (OLIVEIRA, 2018)¹⁶³

[...] uma coisa é tu olhar num jornal, aquela coisa maçante, que além de mostrar a realidade, mostra uma violência. Outra coisa é tu estar sentado,

¹⁶¹ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=3622&end=3739>>

¹⁶² Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=3740&end=3760>>

¹⁶³ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=3761&end=3804>>

com uma obra riquíssima, assim, e tu refletir. Poder refletir enquanto tu te diverte, enquanto tu assiste a algo com esta qualidade. (OLIVEIRA, 2018)¹⁶⁴

Inimigos na Casa de Bonecas é um convite à reflexão. O espetáculo provoca, expõe, denuncia. Ao ser perguntado sobre a temática da peça, Volnei faz um apanhado:

[...] essa parte das crianças hoje estarem podendo fazer tudo o que querem, e aí se criam pessoas fracas e arrogantes, pessoas incapazes de enfrentar os problemas. Porque só vão dando, dando, dando e deixando fazer tudo para agradar eles, né? A parte da poluição, que eu falei ali, que as grandes empresas e indústrias pensam só no ganho e acabam destruindo com a natureza, com o planeta em si. Aquilo lá foi nos rios, que eles estavam largando um monte de dejetos. Essa parte de pensar só no dinheiro, de menosprezar os outros, de achar que podem tudo porque são ricos e coisa... Acho que foram as partes mais importantes, mais que fazem a gente pensar. Mas faz parte do dia a dia, assim... Acho que em si é isso, essa parte da manipulação, de ter alguém que está suprimindo e oprimindo a mulher, ali, no caso. Usando como fantoche. São isso. Acho que foi isso as partes mais importantes, que fez mais pensar. (BENFICA, 2018)¹⁶⁵

Leandro destaca o conteúdo crítico do espetáculo e a exigência de uma disponibilidade à reflexão, por parte do espectador.

O que eu gostei mais foi por ele ter um roteiro mais crítico, abordando assuntos como racismo, homofobia e tal. Isso eu achei superinteressante. Eu adoro esse tipo de obra, quando há um cunho político, educativo, provocativo, eu acho importante. [...] Eu senti isso, não foi uma coisa, assim, que eu fiquei totalmente relaxado, me divertindo, porque aquilo não era uma comédia, embora tivesse algumas situações engraçadas, mas tinha ali, por trás daquele roteiro, daquele enredo todo, uma crítica a essas coisas que a gente vive hoje na sociedade, principalmente esse preconceito, abordando a violência da mulher, trazendo dados estatísticos... Aquilo ali eu achei bem forte no sentido de realmente propor uma reflexão, parar para pensar sobre essas coisas. (PEREIRA, 2018)¹⁶⁶

Em diversos momentos, os entrevistados abordaram a potência do espetáculo enquanto discussão acerca da realidade política brasileira. Destaco o comentário de Eliane, por apresentar uma leitura particular, relacionando as intervenções dos *performers* Fabiane Severo e Pedro Bertoldi à reivindicação de direitos.

[...] As pessoas têm que acordar para a realidade e têm que batalhar pelos seus direitos. Até o direito de ser o ator principal da peça. No caso, ali eram

¹⁶⁴ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=3805&end=3824>>

¹⁶⁵ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=3825&end=3921>>

¹⁶⁶ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=3922&end=3986>>

apenas... Como é que tu falaste? Bom, enfim, Pedro e boneca. Eles não eram atores principais. Então na vida a gente tem que batalhar por este espaço, não para ser incorreto como eles eram, mas sim para tomar conta do nosso lugar de brasileiros, de povo que precisa batalhar pelo que quer. (OLIVEIRA, 2018)¹⁶⁷

Rafael aponta o preconceito, em suas mais diversas formas, como tema central.

Falando sobre os sentimentos e as emoções, algo que eu senti em alguns momentos foi empatia, mesmo, com os personagens. Tanto com a questão do Álvaro RosaCosta quando ele fala da questão da discriminação... Naquele caso, especificamente, ele está falando do racismo, mas eu fiquei pensando em diversos grupos sociais, mesmo, como a questão das mulheres, das pessoas com deficiência, enfim. Todo um discurso que representa práticas, na sociedade, de exclusão. E eu acho que isso desperta a empatia de cara, leva a uma reflexão. (BRAZ, R., 2018)¹⁶⁸

Para ele, o espetáculo leva, ainda, a um olhar sobre si mesmo:

Eu me lembro daquele trecho ali que o Nelson Diniz fala sobre a experiência do lugar que ele foi, lá, que era uma espécie de casa de prostituição, onde ele fala de uma mulher que ia ser toda dele, ou só para ele, não lembro exatamente a expressão, mas a ideia era essa. E isso me fez pensar muito até na transformação ao longo do tempo, de como eu me entendo enquanto homem e como eu vejo isso no contexto social, de como, por exemplo, há 20 anos atrás eu via isso, lá na época que eu estava no final da minha adolescência; e hoje, com 38 anos, como eu vejo isso, essa relação entre homens e mulheres, essa relação da questão de gênero, mesmo, do machismo, mesmo, e de tudo isso que a gente vê no dia a dia, no social, e do quanto é importante a gente refletir sobre isso. (BRAZ, R., 2018)¹⁶⁹

Assim como a interpretação das imagens, a reflexão fica a cargo do espectador e está intimamente relacionada à subjetividade de cada um deles.

3.3.1.5 Emoção

Frustração. Impotência. Ansiedade e agonia. É dessa forma que os espectadores entrevistados se referem às emoções suscitadas por *Inimigos na Casa de Bonecas*. Absolutamente todas as manifestações foram relacionadas à(s) temática(s) da obra, e não à experiência sensorial ou a qualquer forma de abstração. Em resposta à pergunta “a peça mexeu contigo?”, Felipe é bastante objetivo:

¹⁶⁷ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=3987&end=4031>>

¹⁶⁸ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=4032&end=4080>>

¹⁶⁹ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=4081&end=4142>>

Olha, Letícia, nesta peça, não. Só, especificamente, o texto, mesmo. O que dizia na projeção, que tu descrevia e tal, também. Se eu não me engano tinha uns dados, lá. E a música, um pouco, mas acho que não. Nesse, não. Tem algumas outras peças em que sim, a música mexe muito e tal. Mas nesta peça especificamente, não. Só o texto propriamente dito e as coisas escritas na projeção. (BRAZ, F., 2018)¹⁷⁰

Seria de se estranhar, não fosse a reação desse grupo perfeitamente coincidente com aquela dos espectadores videntes. Os quatro participantes da Oficina de Crítica Teatral promovida pelo Ponto de Teatro fazem referência ao distanciamento provocado pelo espetáculo, priorizando a reflexão sobre a emoção. Para Patrícia Unyl, por exemplo,

Nora poderia nos levar ao caminho das infinitas profundezas do nosso universo emocional, contudo o espetáculo é singular, e não segue para uma profundidade essencial. A encenação parece se inclinar por uma linha mais cerebral do que para uma solução sentimental. O afastamento tem prioridade sobre o olho no olho. (UNYL, *in* PONTO DE TEATRO, 2018)

Não se trata de um acidente de percurso. Esta foi precisamente a intenção da montagem, conforme relata José Henrique Alves, após assistir a um debate do qual participaram Camila Bauer e alguns integrantes do elenco.

A diretora deixou claro que havia a intenção de estabelecer esse distanciamento do público e de propor ramificações fora do drama familiar de Nora, aí incluídos problemas de gênero e etnia. E compreendi que o projeto construído por ela e sua equipe foi bem-sucedido quanto a suas intenções. (ALVES, *in* PONTO DE TEATRO, 2018)

Independente das intenções da encenação, a entrega do espectador às emoções está relacionada à sua disponibilidade para se conectar ao espetáculo. Isso depende, entre muitos outros fatores, de um ambiente que ofereça condições adequadas. O frio excessivo, o calor insuportável, a preocupação com a própria segurança ou uma poltrona desconfortável podem arruinar a experiência. Para o espectador cego, contar com condições adequadas inclui o acesso à audiodescrição. Para Eliane, a audiodescrição de *Inimigos na Casa de Bonecas* propiciou

[...] uma sensação de tranquilidade, de conforto, de saber que algo muito dinâmico ia ser compreensível, sabe? Te dá aquela sensação de que “eu vou entender o que está acontecendo”. Eu não sei se vai responder bem à tua pergunta, tá, Lê? Mas é a possibilidade de entrar naquele mundo da peça. Porque com a AD... Foi o primeiro espetáculo assim, neste estilo, contemporâneo, com transição de tempo dentro de uma peça, que eu assisti.

¹⁷⁰ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=4144&end=4181>>

Então, sabe aquela certeza, aquela tranquilidade de tu poder viver os diferentes momentos junto com a peça, sentir as emoções, ficar na expectativa, “oh, e agora, o que vai acontecer?”, e sabendo o que está acontecendo. (OLIVEIRA, 2018)¹⁷¹

Para Euclides, a audiodescrição oferece a segurança necessária para se envolver com o espetáculo.

E a audiodescrição é fundamental. Porque uma coisa é teres uma ideia, imaginar como está sendo ali, que cor é, como é o espaço, como são os personagens, o cenário, e outra coisa é tu teres a audiodescrição, porque com a audiodescrição tu podes ter a certeza do que está exatamente ocorrendo. (SCHAEDLER, 2018)¹⁷²

A verdade é que a segurança proporcionada pela audiodescrição é relativa. Afinal, como garantir a fidelidade da audiodescrição às imagens que são evidentes para os demais espectadores? Nas entrevistas, essa incerteza aparece discretamente, quase que nas entrelinhas.

Pelo menos assim, escutando a audiodescrição e acompanhando a peça, eu consegui entender tudo. Agora, se tiver alguma outra coisa, de repente, debatendo com alguém que enxergou e vai falar, é diferente, né? Alguma coisa que eu não tenha visto. (BENFICA, 2018)¹⁷³

Eu tive uma compreensão satisfatória, mas aí tem aquela questão que a pessoa com deficiência visual, se tem algo que aparece, que acontece, e que talvez desse tempo para descrever e que não foi descrito, a gente não tem como saber por motivos óbvios, né? E isso é super comum. Quando a gente está vendo... Sei lá, quando eu estou vendo um filme com alguém que enxerga e com AD aberta, às vezes a pessoa faz um comentário, assim, né? Isso é comum quando eu estou vendo com a minha esposa, assim, tal coisa “ah, ele falou e não era isso”, ou “faltou dizer tal coisa e dava tempo”. Então esse tipo de situação não tem como eu pegar porque eu não estava comentando com alguém que estava vendo, mas eu não senti falta no sentido da compreensão, não. (BRAZ, R., 2018)¹⁷⁴

Rafael menciona, indiretamente, um “recurso” bastante utilizado por pessoas com deficiência visual: o acompanhante vidente. Leandro relata que

quando acontece esse tipo de situação, que eu fico sem a informação, eu sempre pergunto para o Rafael [companheiro]. (PEREIRA, 2018)¹⁷⁵

¹⁷¹ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=4182&end=4241>>

¹⁷² Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=4242&end=4277>>

¹⁷³ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=4278&end=4296>>

¹⁷⁴ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=4297&end=4340>>

¹⁷⁵ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=4341&end=4349>>

Confiança é uma relação que se constrói aos poucos, e a audiodescrição é uma profissão jovem, ainda. Na minha opinião, o acompanhante vidente é o maior aliado do audiodescritor neste processo. A cada confirmação da adequação da AD, o vínculo entre audiodescritor e espectador se consolida um pouco mais.

3.3.2 Conversando com Sarrazac

Para além das percepções mais abrangentes sobre o espetáculo, interessa saber como se deu, em específico, a assimilação dos aspectos característicos do teatro contemporâneo. Os treze verbetes do *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo* (SARRAZAC, 2013), previamente selecionados como pontos de referência – catástrofe, metadrama, épico, comentários, coro, endereçamento do discurso, retrospectiva, fábula, inserção de fragmentos, íntimo, indefinição da voz, colagem e irrupção do real –, funcionam agora como orientadores para dois movimentos simultâneos: a análise do espetáculo em si e a investigação sobre a maneira como os espectadores entrevistados apreenderam algumas das questões mais expressivas da dramaturgia contemporânea em *Inimigos na Casa de Bonecas*. Os termos em questão estão identificados em negrito, nos parágrafos a seguir.

Kuntz, Naugrette e Riviere (*in* SARRAZAC, 2013) apontam a reconfiguração da função da **catástrofe** no drama contemporâneo. A catástrofe deixa de ser o agente mobilizador do desfecho (catástrofe final) e é deslocada para o preâmbulo (catástrofe inaugural). O drama já não se desenvolve em função da iminência da catástrofe, pois a catástrofe está instaurada desde o primeiro momento e prolonga-se para além do final da encenação. Se Ibsen apresenta uma mulher à beira de uma catástrofe, *Inimigos na casa de Bonecas* nos confronta com uma profusão de catástrofes. A crise conjugal serve para expor uma crise muito maior, expressa pelo feminicídio, pelo racismo, pela homofobia, pela falta de ética e de escrúpulos. A neve e o gelo da Dinamarca dão lugar à torrencial chuva dos trópicos, ao rompimento de barragens, às avalanches de lama, tenham elas sentido literal ou figurado. A emancipação de Nora, desfecho da peça, não salva nem a personagem, nem o espectador: todos estamos nos afogando na obscuridade da nossa época.

Em *Inimigos na casa de Bonecas*, a tensão provocada pela aproximação de Nora Helmer à sua catástrofe pessoal é atenuada pela presença de “Nora mais velha”, personagem de Sandra Dani. Desde um outro tempo e lugar, Nora assiste à

sua própria história. Anos se passaram, e ainda que não saibamos precisamente o que aconteceu depois que ela partiu, podemos inferir que Nora conquistou a lucidez que buscava ao abandonar o lar. Temos acesso ao futuro na mesma medida em que ela tem acesso ao passado, e isso nos permite certa serenidade. Nora está viva e bem, não cedeu, não voltou atrás. Encontrou-se, descobriu-se, é dona de si. Esta certeza, que se estabelece em nós desde o primeiro momento, contrapõe-se radicalmente ao efeito que o texto original causa ao espectador. Ao final da *Casa de Bonecas* de Ibsen, Nora parte em meio ao frio e à neve da Noruega. Não sabemos – nem ela mesma sabe – para onde vai, não sabemos qual será seu destino. Nessa nova versão, porém, a tranquilidade que sentimos em relação ao fato de que a catástrofe da ação não será definitiva contrapõe-se à angústia de sermos colocados cara a cara com todas as outras catástrofes, das quais não podemos fugir.

Fiquei um pouco **abatido**, talvez, de compreender e entender que, de fato, é mais ou menos assim que acontecem as coisas. Então veio essa aflição, assim... Eu acho que é mais ou menos isso, né? É tu ficar **afrito** de saber que a sociedade... que aquilo é um reflexo, representa um pequeno reflexo da sociedade, e que **tu não enxerga um futuro**. (TADLER, 2018, grifo nosso)¹⁷⁶

[...] a sensação que eu tive dessa peça, em específico, foi de frustração em relação ao tema, em relação à reflexão. De **impotência** por todos esses temas abordados, que a gente acaba... Quando é realmente esclarecido, tu ficas pensando, poxa, o que tu poderia fazer para melhorar esse mundo... Mas ficas de mãos atadas e com esse sentimento de impotência. (BRANDÃO, 2018, grifo nosso)¹⁷⁷

Eu lembro que, em vários momentos, eu ficava **angustiado de perceber que aquilo ali que eles estavam retratando era a realidade que a gente vive** muitas vezes, em muitos lugares. Sei lá, esse individualismo, um passando por cima do outro. Dá meio que uma **angústia**, uma **tristeza**, uma **sensação meio agonizante**, digamos. (BRAZ, F., 2018, grifo nosso)¹⁷⁸

A presença da Nora mais velha remete, obviamente, ao **metadrama**, uma proposta de auto-reflexão e auto-referência. Sarrazac o define como “a constatação, numa segunda esfera, de que um drama aconteceu outrora, acaba de acontecer, acontecerá ou é mesmo suscetível de acontecer” (SARRAZAC, *in* SARRAZAC, 2013, n.p.). O monólogo inicial de Nora é explícito com relação a esta questão:

Eu cresci protegida do frio e da noite e então, um dia, eu me vi ao relento. **Foi há muito tempo, há uns dias, ontem, hoje**, não sei, porque ainda sinto isso acontecendo em mim. Queria poder arrancar meus olhos pra que eles

¹⁷⁶ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=4350&end=4387>>

¹⁷⁷ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=4388&end=4429>>

¹⁷⁸ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=4430&end=4460>>

pudessem me ver. O vento frio me cuspi no mundo. Eu estava só. (grifo nosso)

A percepção dessa inter-relação entre duas esferas distintas, uma instaurada pela ação, outra pela narrativa, é evidente no discurso dos espectadores entrevistados.

E aí, mais ao fundo, apareceram duas personagens, sendo que eram protagonistas da história. - se não me engano, é Dora (*sic*) - em tempos diferentes, uma mais velha e outra mais nova, sendo que a mais velha narrava a sua própria história, e a outra seria ela mais nova. (DAHMER, 2018)¹⁷⁹

Diferentes espectadores, diferentes percepções. Eliane encontrou alguma dificuldade em lidar com o trânsito entre as duas dimensões.

Na verdade, um dos poucos momentos de dúvida que eu tive... A princípio, acho que foram poucos [risos]. Foi mais na questão da transição da Nora de, de repente, estar acontecendo a narrativa dela de fatos que aconteceram e os fatos em si sendo reproduzidos. (OLIVEIRA, 2018)¹⁸⁰

O metadrama ganha ainda uma nova camada em função de referências diretas ao texto original de Ibsen, em uma estratégia de distanciamento que desvela a natureza dramática do espetáculo. Um exemplo disso é o fato de que os atores, despidos de seus personagens, informam o início e o final de cada ato, como nos fragmentos a seguir:

NELSON – Primeiro ato: Nora prepara tudo pro Natal. Neste momento, a campanha toca. É Kristine, sua amiga que ela não vê há anos.
 NELSON – Segundo ato.
 LAURO - Fim do segundo ato.
 NELSON - Ato três. O que vocês vão ver na cena seguinte é o reencontro de dois icebergs que já fizeram parte de um mesmo e enorme bloco de gelo.
 (BAUER, 2018)

O mesmo recurso é utilizado para explicitar a atualização da obra, como acontece na cena em que Torvald pega o celular para verificar suas mensagens. Em *Inimigos na casa de Bonecas*, Torvald/Nelson Diniz dirige-se diretamente ao público, com um sorriso irônico, e explica: “o original, diz que ele vai abrir a caixa de correspondência”.

¹⁷⁹ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=4496&end=4523>>

¹⁸⁰ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=4524&end=4546>>

Essas referências ao texto de Ibsen ou à atualização da obra não foram mencionadas por nenhum dos entrevistados. Curiosamente, este recurso ficou evidente para Marilena, ainda na primeira sessão de consultoria, na qual ela teve acesso ao espetáculo sem audiodescrição.

MARILENA: Ali, foi naquele ponto que eu entendi que era um teatro dentro de um teatro.

LETÍCIA: Quando que tu entendeu isso?

MARILENA: Quando ele disse que terminou a segunda cena.

LETÍCIA: Ah, tá, sim. "Fim do primeiro ato".

MARILENA: Primeiro ato, é. Ali eu entendi que era um teatro dentro do teatro. Foi marcante. Mas ao mesmo tempo, eu fiquei um pouco em dúvida, se fazia parte ou não. (ASSIS; SCHWARTZ, *in* ASSIS; MEDEIROS, 2018)¹⁸¹

A Nora que vem do futuro é a incorporação de um elemento **épico** ao drama. No teatro contemporâneo, de acordo com Barbolosi e Plana (*in* SARRAZAC, 2013), o caráter épico se traduz no testemunho de interesses, classes, nações ou ideologias, através do confronto dos personagens com problemáticas econômicas, sociais e políticas. Nora mais velha é o “eu da narrativa”, o corpo estranho à ação dramática, o estrangeiro, o “olhar de fora” que determina um ponto de vista e, assim, transforma a ficção em reflexão. “O épico seria, então, uma interpretação do dramático, da necessária mediação do observador diante da coisa que ele observa [...] O teatro épico propõe um *estudo* do real e da história, seleciona os fatos memoráveis, interpreta comportamentos, procura leis de funcionamento e sugere ao espectador que construa sua própria visão de mundo” (BARBOLOSI; MURIEL, *in* SARRAZAC, 2013, n.p.).

Esse elemento é reconhecido por Grazieli, que não apenas ressalta o fato de que a participação da personagem se dava apenas através de narrativas, mas relaciona essas narrativas à reflexão acerca dos sentimentos da versão mais jovem de Nora.

E aí tinha ela mais velha contando algumas narrações, fazendo algumas narrativas da história que aparecia. Com relação a sentimentos da Dora (*sic*) em si, com relação ao marido, à família, enfim, as questões estavam sendo desenvolvidas ali, na hora. (DAHMER, 2018)¹⁸²

¹⁸¹ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=4524&end=4546>>

¹⁸² Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=4547&end=4570>>

Em relação ao épico, Rafael destaca ainda o efeito que o espetáculo exerce sobre o espectador, ao conduzi-lo a um universo ficcional com o objetivo de fazê-lo encarar sua própria realidade.

E como a gente estava falando na outra resposta, como eu falei sobre a questão que é paradoxal, **de nos tirar da realidade e nos colocar de novo**, abstrai, mas volta, porque faz refletir sobre isso tudo o que a gente vive. Então a narrativa da peça me pareceu isso, retratar uma família, uma estrutura de família, de sociedade, e ao mesmo tempo trazer diálogos, comunicações para o público, para refletir sobre os temas. (BRAZ, R., 2018, grifo nosso)¹⁸³

De fora da ação, Nora discute, mais do que narra, sua própria condição. Seus **comentários**, nem sempre verbais, são direcionados à plateia. À margem do drama, ela revisita o passado, reconhece-se e se revela ao espectador, em uma análise sagaz, ácida e extremamente crítica sobre o contexto humano, político e social de seu passado, de nosso presente. “Um léxico do drama moderno e contemporâneo” diz Kuntz, “poderia então considerar três formas de comentário: comentário das ações, comentário do drama, comentário do mundo” (KUNTZ, *in* SARRAZAC, 2013, n.p.).

Os comentários, porém, não são privilégio de Nora. Rafael menciona, como exemplo, um dos vários momentos em que atores ou personagens dirigem-se à plateia em discursos profundamente críticos:

Eu gostei muito daquela parte que o Álvaro se volta para a gente, para a plateia, e fala sobre as questões, traz alguns dados até, reais, sobre a questão do racismo, né? De tudo, da discriminação que as pessoas negras sofrem aqui no Brasil, de como acontece, como isso não é uma coincidência, e sim o racismo é estrutural no nosso país. (BRAZ, R., 2018)¹⁸⁴

Se as observações tecidas por essa Nora, mais velha e mais madura, jamais interferem diretamente no enredo, já que ela é absolutamente invisível aos olhos dos demais personagens (com exceção da cena final, em que as duas Noras trocam um sorriso de reconhecimento), as notícias publicadas pela imprensa e os comentários disseminados pelos internautas, apresentados através de projeções, são responsáveis por precipitar o desenlace. Manifestação direta do “mundo real” que se infiltra na casa de bonecas onde vivem Nora e Torvald, o universo virtual se estabelece como um intermediário entre a cena e o espectador. *Tweets* e memes substituem o

¹⁸³ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=4571&end=4606>>

¹⁸⁴ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=4607&end=4638>>

canto e a dança de um **coro** que, no teatro contemporâneo, é “*estranho* à representação, pelo excesso de real que se precipita com ele no palco, como se sua lei fosse permanecer nas franjas do representável” (LOSCO; MÉGEVAN, *in* SARRAZAC, 2013).

Não há qualquer menção dos entrevistados às manifestações de internautas. É provável que as informações ofertadas pela audiodescrição não tenham sido suficientes para instaurar esse universo virtual e determinar sua importância. As projeções, sempre aceleradas, concorriam com trechos importantes de texto, nas falas dos atores, criando um dilema para a equipe de audiodescrição.

Naquela cena que tem um monte de meme e páginas de jornal que são projetadas e tal, tu teve alguma ideia de como que a gente pode resolver aquilo? Porque, enfim, eu entendo que é muito importante e, particularmente, eu achei lindo, lendo todos os memes do roteiro, mas eu não vejo como resolver isso sem fazer sobreposição. (MEDEIROS, *in* ASSIS; MEDEIROS, 2018)¹⁸⁵

Uma diferença essencial entre os comentários de Nora mais velha e do “coro internético” é o **endereçamento do discurso**. Para Heulot e Neugrette (*in* SARRAZAC, 2013), existem basicamente duas categorias de endereçamento: interno e externo. O endereçamento interno acontece entre os personagens, no âmbito da ficção, enquanto o externo evoca a presença do público. As dramaturgias contemporâneas, porém, expandem a questão do endereçamento, provocando um borramento das fronteiras. Este parece ser o caso das postagens que questionam, ridicularizam e afrontam a família Helmer. A quem se dirigem as postagens? Mesmo sendo visualizadas pela plateia e não pelos personagens, elas fazem parte da esfera em que vive o casal. No universo da ficção, tratam de veicular notícias – não necessariamente fidedignas - e disseminar opiniões nas comunidades às quais pertencem. Não se trata de um endereçamento interno, porque não trava diálogo com os personagens, ainda que os afete de maneira irremediável. Também não pode ser considerado um endereçamento externo, pois não visa uma comunicação direta com o público, o que não impede que os espectadores possam, eventualmente, identificar-se com a postura crítica dos internautas fictícios. Esta questão também não foi discutida pelos entrevistados, possivelmente pela já mencionada falta de acesso ao conteúdo do universo virtual.

¹⁸⁵ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=4639&end=4662>>

A presença de Nora mais velha instaura a **retrospecção** característica do teatro contemporâneo, a narração sobre algo que ficou no passado, em oposição à ação no presente do teatro tradicional. O drama “se abre para uma renovação do teatro na qual a ação se faz descrição e o personagem, voz”. (KUNTZ, *in* SARRAZAC, 2013, n.p.).

[...] na verdade a Nora mais velha estava contando fatos que se passaram naquele período, enfim. Que eram relatos. Mas que não era aquele relato, assim, que ficava: “Ah, naquela época...”. Não, trazia a história. Era um relato, mas ao mesmo tempo era uma história que estava ocorrendo. (OLIVEIRA, 2018)¹⁸⁶

A **fábula**, que no teatro contemporâneo costuma ser diluída ou mesmo inexistente, sustenta-se aqui do início ao fim. Ainda que entrelace dois textos de Ibsen – *A Casa de Bonecas* e *Um Inimigo do Povo* – a depoimentos de internautas e performances propostas por cada um dos atores, a montagem assume o drama de Nora Helmer como fio condutor. O que distingue o texto final do original de Ibsen é fundamentalmente o fato de que a trajetória de Nora, por mais que represente o centro da ação, funciona como pretexto para discussões bastante atuais, que assumem protagonismo sobre o desenrolar da história, na percepção do espectador. A estrutura da peça de Ibsen é seguida fielmente, mas sua temática é subvertida. Se, no final do século XIX, Nora chocava a plateia por abandonar marido e filhos, agora o que nos choca é que ela – como tantas mulheres – aceite mascarar por tanto tempo uma relação abusiva em nome da ilusão da família perfeita.

Deixa ver se eu consigo resumir. Acho que a família era tratada ali tipo marionete. Ela, né, em si, ali, tratada que nem marionete desde criança, mais na mão dos pais. Principalmente do pai, né, que era um tanto opressor, assim, mandão. Era uma família fútil, vamos dizer assim. Porque eram ricos, aquelas pessoas que não dão valor para mais nada além do dinheiro. Só pensam neles próprios. Como eu disse, ela era manipulada, diretamente. Pareceu bastante parte da realidade, tanto que eles poluíam direto nossos rios, as águas, com dejetos, pensando só no lucro, só no dinheiro, só no que podia ter de bom. E fez um retrato, mais ou menos, das crianças hoje, que é sem limites e coisa, da família que não consegue controlar. Um tanto esnobes e... Me fugiu a palavra. Mas, enfim, acho que era isso: que ela foi manipulada desde criança; depois, quando casou, também o marido seguiu fazendo o mesmo. E conseguiu ver isso no final, que conseguiu se soltar, entender tudo o que aconteceu, aí eles conseguiram rever isso e se libertar, né? Conseguir

¹⁸⁶ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=4663&end=4686>>

tocar a vida dessa maneira, livre dessa manipulação. Acho que é mais ou menos isso. (BENFICA, 2018)¹⁸⁷

Volnei foi o único entre os doze espectadores entrevistados a oferecer uma sinopse com fatos que, ainda que não relatem a história completa, apresentam-se devidamente encadeados. Em meio a flashes da ação, os temas abordados, mais marcantes do que a fábula, aparecem com clareza nos relatos:

[...] apresenta o cenário atual do Brasil: corrupção, propina, a realidade das famílias, o dia a dia agitado em que as pessoas não se dão atenção e mantém um relacionamento às vezes por aparências ou por questão financeira... Ali, ficou subentendido pra mim que havia também uma questão de traição entre a secretária do... Ai, aquele nome era tão complexo que agora não lembro. A secretária e o esposo da Nora. Assim como uma suposta traição da própria Nora com o doutor. [...] Então traz muito isso, essa questão da falta de amor. Por exemplo, do relacionamento da Kristine, que ela acabou casando-se, mas não sente saudades, não se sentiu feliz, não foi um casamento feliz. Então, traz toda esta questão da correria, dessa era capitalista. (OLIVEIRA, 2018)¹⁸⁸

[...] o que entendi do espetáculo é que ele fazia muita crítica à hipocrisia de algumas famílias tradicionais brasileiras, tipo o empresário que nem olhava para a mulher dele direito, dava em cima da secretária, naquela ideia do "teste do sofá", do machismo... Criação largada dos filhos... Mostrava muito a ambição das pessoas, tipo elas sendo movidas pelo dinheiro, por interesse econômico, só. Que mais eu percebi? Bastante crítica à situação política, na questão da relação de trabalho, mesmo. E isso... Machismo... A questão do negro, também mostra um pouco, abordando a parte do racismo, também. (BRAZ, F., 2018)¹⁸⁹

Essa percepção estilizada tem razão de ser na proposta estética da montagem, que descentraliza a ação através da **inserção de fragmentos**, induzindo “à pluralidade, à ruptura, à multiplicação dos pontos de vista, à heterogeneidade” (LESCOT; RYNGAERT, *in* SARRAZAC, 2013, n.p.). Aparentemente alheios à trama e sem qualquer relação evidente entre si, os monólogos, as canções e as performances corporais funcionam como depoimentos que expõem algo de **íntimo**. Esses relatos, sempre em primeira pessoa, revelam uma nova faceta de um personagem, a confissão de um ator, um relato anônimo, uma notícia de jornal ou o testemunho de um (des)conhecido. Não se sabe quem fala por trás da voz e do corpo do ator. Não se sabe sequer se se trata de ficção ou realidade, ou de realidade e ficção. Na mesma categoria podem ser incluídos os discursos silenciosos dançados por Fabiane Severo, entre eles aquele em que uma mulher com o rosto e o corpo

¹⁸⁷ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=4687&end=4808>>

¹⁸⁸ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=4809&end=4882>>

¹⁸⁹ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=4883&end=4953>>

envoltos em ataduras tenta, freneticamente, fazer-se ouvir. É Fabiane? É Nora? É alguém que conhecemos ou de quem já ouvimos falar? É alguma de nós? A percepção do espectador torna-se escorregadia, instável, propiciando, constantemente, inúmeras alternativas de leitura.

A partir do que Jean-Pierre Sarrazac chamou de *eu errante*, desenvolve-se um teatro de vozes supra ou infrapessoais, em que “isso” fala do mais profundo, no íntimo, sem que essas vozes sejam sujeitos identificáveis num mundo determinado. (TREILHOU-BALAUDÉ, *in* SARRAZAC, 2013, n.p.)

A abstração dessas intervenções corporais, das quais também participa Pedro Bertoldi, é especialmente favorável ao exame das leituras possíveis por parte dos entrevistados, na medida em que a audiodescrição lhes ofereceu acesso às imagens, mas evitou interferir na construção da interpretação.¹⁹⁰

[...] Mas, enfim, a presença deles é de alguém que não vem contar a cena, mas que vem somar, representando o outro lado do Brasil. [...] Claro, agora já nem sei se tem a ver... Mas a boneca estava dentro de uma caixa, então... Para tapar o povo, para deixar o povo sem perceber o que está acontecendo. (OLIVEIRA, 2018)¹⁹¹

O que eu entendi é que o Pedro, com ele se arrastando, é a figura daquilo que o negro sofre, da questão da discriminação, de todo tipo de agressão. E a Fabiane... É Fabiane, né? É o que a mulher passa sobre o machismo, sobre a opressão contra a mulher, que ainda existe e, infelizmente, acho que sempre vai existir. [...] Nós, que somos deficientes, passamos sob outra forma por isso. (SCHAEDLER, 2018)¹⁹²

Da parte da boneca, talvez, eu imaginei como a gente sendo manipulado pelo sistema, condicionado pelo sistema, algo assim. (BRAZ, F., 2018)¹⁹³

[...] quando eles se envolviam entre os personagens, mesmo não falando e tal, eu acho que eles expressavam, passavam a expressão, e também o sentimento e o pensamento dos personagens em si. Então eles eram um complemento para totalizar o personagem. (TADLER, 2018)¹⁹⁴

Eles estavam ali, fazendo a performance, sem serem personagens, né? Que que eu penso? Eu penso que eles representam, entre aspas, partes dos personagens, sabe? Sei lá, afetos dos personagens. Uma representação meio emocional, meio psíquica, sabe? Por exemplo, eles estão fazendo aquela dança com aqueles movimentos estranhos, assim, enquanto está rolando um diálogo, uma discussão. Então, tipo, algo dos personagens... Algo

¹⁹⁰ A audiodescrição, segundo a concepção tomada como referência para a presente monografia, não é isenta, e pressupõe a presença de indícios que podem insinuar, em certa medida, determinada interpretação. A variedade das repostas dos entrevistados sugere que essa interferência, ainda que inevitável, não tem impacto definitivo sobre os espectadores, deixando espaço para leituras individuais.

¹⁹¹ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=4954&end=4980>>

¹⁹² Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=4981&end=5016>>

¹⁹³ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=5017&end=5029>>

¹⁹⁴ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=5030&end=5052>>

interno dos personagens - que são personagens mesmo, nomeados - algo deles está sendo representado naqueles movimentos corporais. É como se algo do afeto deles estivesse projetado em corpos para que a gente pudesse enxergar o que está se passando em partes daqueles personagens, mas que não são visíveis, né? [...] Então eles não são personagens propriamente ditos, e sim essas representações deles, com questões do corpo, mesmo. (BRAZ, R., 2018)¹⁹⁵

Como se pode observar, a percepção dos espectadores acerca da participação dos *performers* se alterna entre a crítica social (o outro lado do Brasil, aqueles que sofrem preconceito ou discriminação, aqueles que são manipulados ou condicionados pelo sistema, etc.) e a projeção dos pensamentos, dos sentimentos, dos afetos, ou, como resume Rafael, de “algo interno” dos personagens. Esse segundo contexto evidencia, justamente, a revelação daquilo que é íntimo perante o espectador.

Essa intimidade também se constrói em momentos em que os personagens se dirigem diretamente à plateia, como quem busca acolhimento. É o caso da cena descrita por Rafael, onde a palavra “familiar” parece se referir ao caráter quase coloquial da conversa:

E aí quando tem aqueles diálogos que eu comentei na outra resposta, aqueles diálogos direto com o público, que são muito interessantes, que eles são bem de reflexão, né? Ele vai lá e traz, "ah, aconteceu comigo assim, assim"... Se não me engano, foi o pai, né? "Meu pai me levou, essa mulher aqui é toda tua, tu pode escolher" e tudo mais. Então eles encenam naquele contexto familiar, naquele funcionamento familiar, e trazem uma reflexão ali para a gente. (BRAZ, R., 2018)¹⁹⁶

A proposital **indefinição da voz** que assume o discurso, em *Inimigos na casa de Bonecas*, constitui uma proposta dramatúrgica característica do teatro contemporâneo.

Ela (a representação) orchestra sua polifonia, tornando audíveis ou perceptíveis, em sobreimpressão, múltiplas vozes – as dos atores, as do texto –, sem que continue sendo possível dissociá-las, no que se refere à percepção do público e à elaboração de significados. A voz participa nesse aspecto do ponto de vista proposto ao espectador, bem como do *devoir scénico* e da encenação de um texto. (JOLLY; SILVA, *in* SARRAZAC, 2013, n.p.)

Apesar de não se referir objetivamente a essa indefinição, Rafael aponta a frequente oscilação entre a ação circunscrita ao universo ficcional e a comunicação

¹⁹⁵ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=5053&end=5118>>

¹⁹⁶ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=5120&end=5151>>

direta com os espectadores, entre o personagem e alguém que, “de certa forma”, é real.

Tem uma vivacidade muito grande, uma verdade muito grande na questão dos personagens, em sentir, viver os personagens, e ao mesmo tempo é interessante que eles dialogavam com algo real, ali. Então tinha esse jogo entre representação e diálogo com o público, se colocando, de certa forma, como uma pessoa real. Eu gostei muito disso, dessa dinâmica. (BRAZ, R., 2018)¹⁹⁷

A maneira como Rafael constrói sua fala, definindo aquele que dialoga com o espectador como “de certa forma, uma pessoa real”, revela a percepção das diversas camadas do espetáculo. Durante o debate, alguns espectadores mencionaram momentos de improviso em que o ator se colocava em interação com os espectadores. Rafael dá a entender que não se trata de improviso, mas de uma escolha da montagem, e que aquele que está em cena, mesmo quando abdica do personagem, não é necessariamente o ator.

O *Léxico* compilado por Sarrazac (2013) apresenta ainda uma segunda concepção para o termo “voz” no drama contemporâneo, vinculada especificamente à fonação e à interferência de outras fontes sonoras, como falas, ruídos ou música (JOLLY, SILVA, *in* SARRAZAC, 2013, n.p.). *Inimigos na casa de Bonecas* faz amplo uso de microfones. Não há qualquer intenção de tornar as falas mais audíveis, mesmo porque as dimensões e a configuração da sala em que o espetáculo foi apresentado dispensariam esse recurso. A função dos microfones está na exploração da interferência física - a constante movimentação dos pedestais promove obstáculos e barreiras - e, é claro, sonora, através da utilização de vozes em *off* e da amplificação de falas que revelam segredos e intimidades.

A questão dos microfones, que que eu pensei? Que era algo do tipo chamar a atenção para um discurso, para uma fala. Ou aquela fala... Meio que uma metáfora de uma fala que se sobressai. Tipo, numa discussão, aquela fala que tenta se colocar como superior à outra e aí vinha o microfone e amplificava aquela fala. (BRAZ, R., 2018)¹⁹⁸

Voltemos à questão do monólogo no drama contemporâneo. De acordo com Hausbei e Heulot (*in* SARRAZAC, 2013), ele é frequentemente caracterizado pelo fluxo verbal, pela imposição de um ritmo, por diferentes pontos de vista apresentados

¹⁹⁷ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=5152&end=5178>>

¹⁹⁸ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=5179&end=5201>>

em discursos paralelos, pela constatação de que a comunicação é impossível. Esses elementos são especialmente evidentes na cena em que Kristine vai ao encontro de Krogstad, depois de anos de ausência. O suposto diálogo é apresentado como dois monólogos simultâneos, explicitando a impossibilidade de uma comunicação real e a inviabilidade da relação entre os dois:

KRISTINE: O que uma mulher precisa é da insistência. Da insistência do amor. Vai atrás, vai atrás. Uma mulher quando diz não, pode ser sim. Quer dizer, no sexo, “não” é não, mas no resto, depende. Pode ser um “talvez, outro dia”. Quando? Você deve ter falado isso na frente do espelho. Você nunca me procurou. Vocês acham que tudo é uma concessão. Quando a mulher se submete, é natural; quando o homem abre mão de uma coisinha, já acha que está cedendo demais. Eu achava que você gostava de mim, do meu cheiro, das minhas roupas. Lembra quando você brincava com elas? Vocês não sabem ouvir o que uma mulher diz. E depois de nos ofenderem, dizem que é mimimi. E o pior: não importa quantas vezes uma mulher diga, ou mostre, o que ela quer ou não quer, sempre vai valer o que vocês dizem ou querem.

KROGSTAD: A gente precisa de alguma pista, sabe? Senão é abuso, é desrespeito. Eu não sabia o que fazer. Você sempre foi forte demais e eu queria, eu precisava da minha liberdade. Eu não sabia que eu podia ser frágil. Isso é totalmente contra o que as mulheres buscam hoje em dia. Eu fui atrás de você. Eu te mandei e-mails, telefonei, tentei te encontrar, mas sempre cai no vazio. É sempre sobre vocês e sobre como nós não somos sensíveis o suficiente para entender e amar uma mulher. A mulher pode chorar, gritar, mas o homem? Eu precisava esconder o que eu sentia. Qualquer coisa ofende vocês. É impossível ser livre se qualquer desejo pode ser interpretado como assédio, qualquer crítica como opressão patriarcal, qualquer elogio como tentativa de manipulação. Não é bem assim.

É interessante observar que a estrutura da montagem pode ser percebida de maneira ambígua. O que temos é o texto de Ibsen – ou quase isso – permeado por monólogos, ou trata-se, na verdade, de um longo monólogo de Nora entremeado pela ação?

Os monólogos falados, cantados ou dançados se incorporam à peça em uma **colagem** que explora

a justaposição espacial de materiais diversos, a inserção de elementos “inusitados” (por exemplo, documentos “brutos”) no seio do texto de teatro, que dão a impressão, em relação a uma concepção “tradicional” de arte dramática, de interromper o curso do drama, detendo uma certa autonomia e podendo aparecer como outros tantos corpos estranhos. (BAILLET; BOUZITAT, *in* SARRAZAC, 2013, n.p.)

Em *Inimigos na casa de Bonecas*, esses elementos incluem ainda a projeção de *tweets*, memes, dados estatísticos e notícias de jornal (verdadeiras ou

fictícias). Porém, na contramão da prática consagrada pelo chamado teatro contemporâneo, em que a própria colagem é o drama, aqui esses elementos não desmantelam ou fragmentam o drama, e sim se sobrepõem a ele.

A justaposição de elementos diversos despertou diferentes reações entre os espectadores entrevistados. Ao longo do processo de roteirização e consultoria da audiodescrição, a simultaneidade de estímulos revelou-se uma de nossas maiores preocupações. Para os espectadores videntes, as informações são percebidas, principalmente, através da visão e da audição. No caso dos espectadores com deficiência visual, as imagens, uma vez descritas, somam-se às demais informações sonoras, ou seja, são direcionadas para um único sentido. Além disso, a narração da audiodescrição define um trajeto específico que restringe a flutuação da atenção, exigindo uma concentração excessiva. No entanto, as respostas dos espectadores entrevistados indicam que a simultaneidade não parece ter prejudicado a experiência.

Geralmente, essa combinação de efeitos, música, telão, audiodescrição, os atores, tal, isso não me atrapalha, não. Eu consigo assimilar bem a junção de todos esses efeitos, não é nada que me desorienta ou que me atrapalhe ou me cause desconforto, não. Consigo assimilar muito bem todos esses componentes, assim... (PEREIRA, 2018)¹⁹⁹

Eliane compara a simultaneidade de estímulos à vida cotidiana, em uma abordagem bastante semelhante à do crítico José Henrique Alves, que é vidente.

Não vou te dizer que eu não me perdia, porque, sim, a gente se perde. Mas é aquela coisa rápida. Eu acredito que até as pessoas que enxergam podem se perder também, devido à quantidade de informações. Porém, acho que já estamos um pouco acostumados com isso, porque já temos que transformar nosso dia a dia, que é uma correria, que é... Um teatro. Não deixa de ser, porque as pessoas falam, o trânsito flui, tu tem que atravessar uma rua... Então já é uma série de coisas em que a gente tem que prestar atenção ao mesmo tempo. E, pior ainda, sem a AD, no dia a dia. (OLIVEIRA, 2018)²⁰⁰

Tudo isso é apresentado numa avalanche de imagens, vídeos, sons e redes sociais que chegou a tirar meu fôlego. Sentia que estava vivenciando as mesmas provocações que aconteciam no dia a dia, pois abrir um site na internet é o mesmo que se deparar com um carnaval de propagandas, notícias e anúncios gritantes que desviam a atenção. Sem contar o que passa na televisão e o que nos chega pelo celular. (ALVES, *in* PONTO DE TEATRO, 2018)

¹⁹⁹ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=5203&end=5238>>

²⁰⁰ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=5239&end=5277>>

Para Eliane e Grazieli, essa variedade de recursos provoca um maior envolvimento do espectador, seja pela necessidade de atenção constante, seja pela imersão perceptiva.

Tem que haver essa mudança, esse movimento todo, essa união de estímulos, para que tu estejas sempre atento. Para mim, é assim. Na verdade, o que vem a somar é essa variedade de informações. Porque aí estás sempre surpreso: “Nossa, agora veio uma informação em forma de música”. “Nossa, agora eles estão dançando”. E aquela riqueza de detalhes, de contato, de comunicação via gestos ou via olhares, isso enriquece muito. (OLIVEIRA, 2018)²⁰¹

Eu não nego que algumas coisas até atrapalharam, porque, às vezes, a AD se confundia com um montão de barulhos, mas, particularmente, eu gosto. Isso acaba dando mais emoção e sentimento para aquela expressão que está sendo apresentada naquele momento. Foi bem diferente de tudo o que eu já assisti em teatro, foi um diferencial. (DAHMER, 2018)²⁰²

Já Rafael sentiu certo desconforto em relação à proposta. Segundo ele, porém, o recurso é extremamente interessante e justificaria uma segunda oportunidade de assistir ao espetáculo.

É, a questão da simultaneidade foi algo que nem sempre eu consegui acompanhar e me deter em mais de um estímulo. [...] E às vezes eu prestava atenção na descrição de uma projeção, e daqui a pouco eu via que tinha um diálogo ali, e eu, opa, "mas quem que falou isso?" ou "o que que falaram?" E eu meio que perdia um início de diálogo, eu não conseguia acompanhar totalmente. Isso também tem relação com a vontade de ver de novo a peça, porque como tu colocou, acho que é muito interessante isso, a ideia das camadas, são muitas camadas. (BRAZ, R., 2018)²⁰³

Dentre os elementos que constituem essa colagem, Franciele destaca a projeção de dados estatísticos que indicam que o Brasil é o quinto país do mundo em feminicídio, com 12 assassinatos e 135 estupros de mulheres por dia.

E alguns dados estatísticos, que eu achei bem legal, também contribui para a peça, que é uma coisa diferente para uma peça de teatro, colocar uns dados, assim... (BRANDÃO, 2018)²⁰⁴

A fala de Franciele evidencia a **irrupção do real**, que, assim como a integração do acaso e do imprevisto, tomam parte da colagem proposta pela linguagem contemporânea (BAILLET E BOUZITAT, *in* Sarrazac, 2013). Essa questão

²⁰¹ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=5278&end=5317>>

²⁰² Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=5318&end=5368>>

²⁰³ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=5369&end=5412>>

²⁰⁴ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=5413&end=5424>>

é particularmente explícita nas palavras de Nora mais velha – ou de Sandra Dani, ou dos dramaturgos – no fragmento do discurso reproduzido a seguir:

A dramaturgia da peça já estava praticamente pronta quando a minha timeline foi invadida por imagens do rio Murucupi contaminado por rejeitos de bauxita, chumbo, nitrato e outros materiais tóxicos. Como o país de Ibsen podia ser responsável por um crime ambiental tão grave? Quando se comprovou que a multinacional norueguesa tinha usado uma tubulação clandestina pra jogar dejetos de mineração na água, eu vi o enredo de *O Inimigo do Povo* se repetir diante dos meus olhos. Eu, Nora, que até então olhava a Noruega com a nostalgia reverente e supersticiosa dos países colonizados, e imaginava a terra de Ibsen como o futuro sustentável do planeta, de repente descobria que não éramos tão diferentes assim, que toda aquela pureza era uma miragem, e havia muita lama tóxica oculta debaixo dos límpidos fiordes. (BAUER, 2018)

A potência dessa relação entre ficção e realidade ganha destaque no relato de Volnei, que faz referência justamente ao trecho recém mencionado.

Na peça, uma coisa que marcou bastante, não saiu da cabeça, é aquela parte daquele rio de dejetos que estava sendo invadido, no rio, aquela massa de poluição e coisa entrando e acabando com o rio. Que foi daquela represa de dejetos que tinha, da mineradora que lá, que rompeu. E isso não foi perto de mim nem nada, mas foi algo que marcou, ficou bem... Toda hora lembro disso. (BENFICA, 2018)²⁰⁵

Por referenciar um momento político muito específico, a dramaturgia de *Inimigos na casa de Bonecas* permaneceu aberta durante todo o período de ensaios e mesmo depois da estreia. Os escândalos da política nacional, que se sucedem velozmente e sem tréguas, exige uma constante atualização do texto. O espetáculo está firmemente atrelado à realidade do país e precisa dialogar com ela. Um exemplo disso foi a sessão realizada no Theatro São Pedro, em Porto Alegre, em sete de outubro de 2018, dia do primeiro turno das eleições presidenciais. A apresentação coincidia com o horário previsto para a apuração dos votos, levando o grupo a projetar os boletins de atualização durante o espetáculo.

Mesmo na temporada de estreia, era evidente a constante adequação do texto à realidade política e social, como aponta Rafael:

Tanto que a peça tem umas associações muito interessantes com a realidade atual, onde os atores estão ali, comentando alguma coisa, que parece que eles estão comentando a notícia daquele dia. A gente estava, naquela semana, assistindo à peça com vários acontecimentos ali, de greve, de

²⁰⁵ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=5425&end=5466>>

paralisação, de... Enfim, uma série de questões, de falta de combustível e tal. E quantas associações a gente pode fazer com a realidade! [...] quantas associações com o dia em que a gente estava assistindo à peça, com a semana, com o ano, com o nosso país. (BRAZ, R., 2018)²⁰⁶

A seleção dos termos abordados por Sarrazac e seus colaboradores (2013) está longe de exaurir as possibilidades de análise do espetáculo no que se refere ao seu caráter contemporâneo. O objetivo, como mencionado anteriormente, foi tão somente estabelecer as balizas que permitiram abordar, de uma maneira um pouco mais objetiva, a percepção dos espectadores com deficiência visual.

Da análise dos depoimentos colhidos é possível concluir que esses espectadores chegaram a leituras coerentes sobre o espetáculo a que assistiram, atestando uma percepção adequada dos aspectos característicos da dramaturgia contemporânea, ao menos no que diz respeito aos parâmetros escolhidos para esta análise. No entanto, nem os critérios selecionados podem impor a um espetáculo o rótulo definitivo de “contemporâneo”, nem um pequeno grupo de entrevistados permite que se faça qualquer generalização a respeito da percepção. Trata-se, mais uma vez e sempre, de uma aproximação.

3.3.3 Conversando com Fischer-Lichte

Ao conduzir o processo de focalização, a audiodescrição assume responsabilidade – ao menos em parte – sobre o ato perceptivo do espectador. Se, por um lado, isso representa um risco à autonomia do receptor no que se refere a uma leitura particular da obra, por outro pode potencializar a relação sensível com o espetáculo. Paradoxalmente, a interferência da audiodescrição, ao invés de competir pela atenção do espectador, pode vir a aprofundar o mergulho perceptivo. Ao transitar entre estímulos não-visuais, fazendo da descrição de imagens um elemento de conexão, a audiodescrição permite que o espectador estabeleça uma relação sensorial com a experiência teatral, tornando-se um dos agentes dos processos de recepção. A audiodescrição configura-se, assim, como uma provocação à percepção do espectador com deficiência visual.

A análise de alguns momentos de *Inimigos na Casa de Bonecas*, sob a perspectiva do acesso por parte do espectador com deficiência visual permite, verificar

²⁰⁶ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=5467&end=5502>>

como essa provocação se manifesta nas escolhas tradutórias exercidas pelo audiodescritor-roteirista e na inter-relação da narração com os estímulos não-visuais do espetáculo. Recorro aos princípios estabelecidos por Fischer-Lichte (2008) como responsáveis pela geração de materialidade da cena: corporalidade, espacialidade e sonoridade, evidenciados em negrito nos parágrafos que se seguem. A inserção dos exemplos em um ou outro critério obedece à necessidade de estipular alguma forma de sistematização do pensamento, o que não significa que correspondam apenas a um determinado parâmetro. A voz, por exemplo, não se restringe à sonoridade, mas define corpos e reverbera em espaços. O fato é que os processos geradores de materialidade não podem realmente ser definidos de maneira isolada, mas sempre em entrelaçamento.

A **corporalidade** abriga os fenômenos da corporificação e da presença. A corporificação é a maneira através da qual o personagem “ganha corpo”. O corpo, em aparência, movimentação e gestualidade, se manifesta em imagens, é certo, mas não se restringe a elas. Ele tem ritmo, intensidade, força, energia. Tem voz e cheiro. Tem uma movimentação perceptível por ruídos corporais, pelo deslocamento do ar, por relações de proximidade e afastamento. Tem pele, peso, estrutura e estatura que se revelam ao toque, seja ele intencional ou não. O corpo, no teatro, é presença física em estado de convivência com outros corpos. É vibração, pulsação.

Em oposição à tradicional tensão entre o corpo fenomenal (o ator) e o corpo ficcional (personagem), *Inimigos na Casa de Bonecas* explora, em diversos momentos, a transição entre ator e personagem, ou mesmo a ambiguidade. O recurso, presente ao longo de todo o espetáculo, é particularmente evidente nos monólogos.

ÁLVARO ROSACOSTA ou DR. RANK – [...] Então eu olhei praquele menino já sem vida. Negro, assim como eu. Eu poderia estar ali naquela maca, eu poderia ter sido um dos 71. Eu. Dr. Rank. Médico cirurgião. Eu, Álvaro Rosa Costa. Músico. Eu, Lipe Albuquerque, desenhista. Eu, Rafael Braga. Eu, Marielle. Eu, Pedro Bertoldi, dramaturgo. (BAUER, 2018)

SANDRA DANI ou NORA DO FUTURO – A dramaturgia da peça já estava praticamente pronta quando a minha timeline foi invadida por imagens do rio Murucupi contaminado por rejeitos de bauxita, chumbo, nitrato e outros materiais tóxicos. [...] Eu, Nora, que até então olhava a Noruega com a nostalgia reverente e supersticiosa dos países colonizados, e imaginava a terra de Ibsen como o futuro sustentável do planeta, de repente descobria que não éramos tão diferentes assim, que toda aquela pureza era uma miragem, e havia muita lama tóxica oculta debaixo dos límpidos fiordes. (BAUER, 2018)

A audiodescrição propõe-se a provocar o mesmo grau de estranhamento ao nomear atores e personagens em função do contexto, por vezes embaralhando uns e outros em uma mesma cena, como no fragmento a seguir:

(AD) Nelson senta e tira a boina natalina de Torvald.

NELSON – Segundo ato.

(AD) Os atores recolhem os objetos de cena. Resta apenas uma cadeira. Nora permanece caída no chão. (SCHWARTZ, 2018)

O figurino é um dos elementos responsáveis pela corporificação, não apenas por oferecer informações visuais bastante relevantes, mas também na medida em que condiciona a movimentação e a gesticulação dos atores. Descritos durante as notas introdutórias, os figurinos fugiram ao conceito de provocação, uma vez que não possibilitaram qualquer relação com estímulos sensoriais. A audiodescrição, quando desvinculada desses estímulos que estabelecem o contato direto entre o espectador e a obra, termina por se constituir em um repertório de informações que, ainda que possam ser extremamente relevantes e muito necessárias, não repercutem no mergulho perceptivo do espectador, por não estarem atreladas, efetivamente, ao caráter presencial do evento teatral. Essa discrepância entre a provocação aos sentidos, na concepção mais ampla do termo, e a mera oferta de informações é evidenciada pelo comentário de Leandro, que reclama a importância da experiência tátil como recurso para uma melhor compreensão e fruição de figurinos, assim como de cenários e objetos. Rafael ratifica essa consideração ao relatar a dificuldade em memorizar todos os figurinos e as características físicas dos personagens devido à quantidade e à concentração de informações ofertadas pelas notas introdutórias.

Como contraponto, podemos resgatar o figurino de Kristine em sua primeira aparição no espetáculo: cartazes de mulher-sanduíche com anúncio de panetone e um arranjo de galhos na cabeça. A inserção dessa descrição no contexto da cena permite outro nível de compreensão. A leitura é reforçada, ainda, pela percepção da reação dos espectadores videntes que, com risos e exclamações de incredulidade, definem o tom jocoso da imagem.

Ainda na visita à casa de Nora, Kristine devora o que havia sobrado de um bolo. A ideia de “devorar as sobras” tem a intenção de remeter à sofreguidão característica de alguém esfomeado ou glutão. Assim, a AD prepara território para que o espectador construa para si a imagem de Kristine, quando fala e ri de boca cheia.

Saber perceber quando os estímulos não-visuais falam por si, prescindindo da audiodescrição, também é tarefa do roteirista. Quando Nora decide-se a ir embora, por exemplo, Torvald apela para uma cãibra inventada, como recurso para esquivar-se de assuntos delicados. A artimanha, muito bem-sucedida em cenas anteriores, já não convence Nora.

TORVALD – Você não pode fazer isso comigo Nora!

NORA – Você não pode me proibir de mais nada.

TORVALD – Ah, cãibra!

NORA – Não acredito mais nisso.

TORVALD – Você ta lendo muitas postagens feministas. Isso se chama abandono do lar! Você deve ter algum senso de responsabilidade! Um pouco de ética!

(BAUER, 2018)

A mudança no tom de voz de Torvald ao deixar de lado a dor fingida é suficiente para transmitir a alteração que se dá no corpo do ator, sem necessidade da intermediação da audiodescrição.

A **espacialidade**, segundo tópico abordado por Fischer-Lichte na definição da materialidade da cena, não deve ser confundida com o espaço arquitetônico ou com o espaço cênico. Trata-se do espaço criado pela própria performance, o espaço que define a relação entre a cena e o espectador, ou mesmo entre os espectadores. O conceito de espacialidade também está ligado à atmosfera. A atmosfera não se revela por elementos isolados, mas por todo um conjunto de fatores. Muitos deles são visuais, outros tantos não o são. É o caso das vozes, dos ruídos e da trilha sonora. Os odores, mesmo quando indesejáveis ou não intencionais, invadem o ambiente e se impõem aos espectadores, posto que não é possível frear o olfato, como quem fecha os olhos ou tapa os ouvidos. Também a luz compõe a atmosfera. Ora, direis, Leitor, que a luz é um elemento visual. Bem, sim e não. A iluminação, enquanto estímulo visual, pode afetar o espectador cego ou com baixa visão, pois é frequente que preservem, em maior ou menor grau, a percepção de luz e cor. Mas o que nos interessa, aqui, é justamente a dimensão não-visual da percepção: a luz também é temperatura e, como tal, pode ser parte da experiência sensorial do espectador com deficiência visual.

Inimigos na Casa de Bonecas cumpriu temporada no Instituto Ling²⁰⁷, impregnado do conforto e da empáfia característicos dos espaços nobres. Os ambientes amplos, iluminados e bem decorados, ainda que belos, imprimiam certa sensação de assepsia. O espetáculo não foi apresentado em um teatro, mas na Sala de Eventos, uma sala de paredes brancas e piso de madeira escura. Uma parede inteiramente envidraçada, atrás do espaço cênico, deixava ver o jardim do lado de fora. Uma das paredes laterais, também envidraçada, ficava escondida por uma persiana branca que ia até o chão.

Na Sala de Eventos do Instituto Ling, o espaço cênico, no mesmo nível da plateia, foi delimitado por um linóleo azul escuro. A plateia, frontal, contava com 90 lugares, distribuídos em três fileiras de cadeiras beges e almofadas coloridas no chão. O número restrito de espectadores, que ocupavam apenas parte da sala, gerava uma sensação contraditória, em que a amplitude do espaço contrastava com a proximidade entre o público e a cena. Essa sensação, é importante que se registre, resultava mais evidente através da sonoridade do ambiente, pois, em função da posição das cadeiras e da beleza do jardim visto através da vidraça, o olhar dos espectadores videntes não se concentrava no espaço vazio atrás da plateia.

O espaço cênico, assim como o cenário, foi descrito nas notas introdutórias, incorrendo no mesmo desacerto da descrição dos figurinos: o excesso de informações sem qualquer referência tátil. Neste caso, porém, o problema foi atenuado através das sensações propiciadas pela presencialidade: ao menos no que se refere ao espaço da plateia, os espectadores puderam estabelecer uma relação sensível com aquilo que era descrito, como pode ser percebido através do comentário de Eliane para Grazieli:

Até a Lika comentou, adorou a cadeira, toda diferenciada, confortável.
(DAHMER, 2018)²⁰⁸

A opção pela proximidade permitiu que os espectadores com deficiência visual identificassem a posição dos atores em cena através de seus passos e de suas

²⁰⁷ O Instituto Ling, enquanto espaço arquitetônico, não é analisado aqui sob o critério da espacialidade. No entanto, é provável que as características do espaço participem dos processos de percepção na medida em que imprimem sensações aos espectadores. A inalterabilidade do espaço arquitetônico poderia justificar a confecção de uma maquete tátil, que poderia servir a qualquer evento realizado no local (mesmo nesse caso, a audiodescrição também serve como provocação, pois orienta a exploração do material).

²⁰⁸ Áudio disponível em <<https://leticiatz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=5503&end=5515>>

vozes. À audiodescrição coube, então, mencionar a movimentação nos momentos em que as vozes eram amplificadas por microfones, uma vez que a transmissão pelas caixas de som não poderia servir como referência à percepção dos espectadores.

Essa proximidade, porém, não foi suficiente para que os odores pudessem tomar parte na percepção do espectador sobre a cena, talvez devido às dimensões da sala. Um espaço reduzido talvez tivesse possibilitado, por exemplo, sentir o cheiro do esmalte com o qual Torvald pinta as unhas.

A espacialidade também determina a dinâmica do público. Um exemplo bastante concreto, ainda que não tenha relação direta com a audiodescrição, é o desconforto relatado por Eliane ao ser acomodada pela equipe de suporte em uma fileira lateral, colada à parede e isolada dos demais espectadores. Segundo ela – e com toda a razão – ficar entre uma parede e um corredor impede de sentir o aconchego da presença das pessoas que sentam por perto.

Inimigos na Casa de Bonecas constrói uma atmosfera densa, onde o espectador é absorvido pela simultaneidade dos estímulos e a audiodescrição procurou impulsionar essa sensação. Se à primeira vista a proposta parecia profundamente desafiadora, a aproximação ao espetáculo ao longo do período de ensaios me fez compreender justamente a potência multi-sensorial desses estímulos. Por vezes, breves inserções eram suficientes para definir as imagens que orientariam o mergulho perceptivo. Um exemplo é o monólogo de Torvald (ou Nelson Diniz?). A audiodescrição revela que

Torvald está em frente a um microfone de pedestal. Segura uma casinha vermelha, com telhado branco e chaminé de tijolos aparentes. A porta está aberta. Dentro, a luz está acesa. (SCHWARTZ, 2018)

É importante observar que não se trata apenas de palavras no papel: o tom de voz e o ritmo da narração são corresponsáveis por conduzir o espectador à melancolia sugerida pela imagem. Segue-se um texto longo e denso, no qual a fala do ator é o único estímulo necessário à instauração da atmosfera.

Na cena em que os filhos de Nora, Emy e Ivar, irrompem na sala de visitas, a audiodescrição assume o ritmo acelerado das crianças, provocando o espectador a acompanhar a velocidade da ação.

Emy entra engatinhando. Passa por baixo das pernas do pai e avança rapidinho até Kristine, que recua. A menina vira de barriga pra cima e agita

os pés e as mãos no ar. Volta a ficar de quatro e passa por entre as pernas de Kristine, carregando-a até perto de Torvald. Ivar salta na frente dela segurando dois remos. Bate com um deles na bunda de Kristine. (SCHWARTZ, 2018)

Emy e Ivar são interpretados por atores com máscaras, o que lhes impõe o silêncio. Assim, o tumulto fica por conta da velocidade de seus movimentos – expressa pela audiodescrição – e pelas reações dos demais personagens, em uma balbúrdia que beira o caos.

A **sonoridade**²⁰⁹ pressupõe todos os atributos sonoros da performance: o canto, a fala, a trilha sonora, ruídos corporais ou vocais – o pranto, a gargalhada, o sussurro, o grito -, sons que vêm da plateia ou mesmo de fora da sala de espetáculos. Além de ser responsável por uma intensa carga emocional, o som atua diretamente sobre o corpo do espectador, que vibra, lateja, inquieta-se, zonzeia ou relaxa. Além disso, muitas vezes, os sons estão atrelados a imagens, como é o caso do tintim das taças em um brinde – o que, por óbvio, dispensaria a interferência da audiodescrição.

Através da reverberação, o som tem a propriedade de dar a perceber as características do local. Ele repercute, definindo as dimensões da sala; reflete-se em paredes lisas, é direcionado por superfícies rugosas, é absorvido por cortinas, estofados e carpetes. São informações subconscientes, mas que compõem a percepção do espaço.

A voz humana, compreendida como sonoridade, guarda um caráter expressivo que pode ser desvinculado do conteúdo do discurso.

A escuta da voz inaugura a relação com o outro: a voz, pela qual se reconhecem os outros (como a escrita sobre um envelope), indica-nos suas maneiras de ser, as suas alegrias ou sofrimentos, os seus estados; veicula uma imagem do corpo e, para lá dessa imagem, toda uma psicologia (fala-se de voz quente, de voz branca, etc.). Por vezes, a voz de um interlocutor toca-nos mais do que o conteúdo do seu discurso e surpreendemo-nos a escutar as modulações e oscilações dessa voz, sem compreendermos o que se diz. (BARTHES, 1990, p. 224-225)

De acordo com Fischer-Lichte, a voz carrega em si os três elementos da materialidade da cena, porque parte de um corpo e vibra no espaço.

A voz já não transmite a linguagem; ela é uma linguagem na qual o corpo fenomenal se expressa, dirigindo-se diretamente ao público. A materialidade da voz revela a materialidade da performance em sua totalidade. A voz

²⁰⁹ O texto *Um Exercício de Escuta em Três Episódios*, incluído como apêndice desta dissertação, apresenta uma leitura detalhada dos estímulos sonoros que compõem o espetáculo.

aprisiona a sonoridade quando reverbera no espaço; enfatiza a corporalidade porque parte de um corpo através da respiração; define a espacialidade porque o som se derrama no espaço e entra pelos ouvidos dos espectadores e daqueles que a emitem da mesma maneira. Através da sua materialidade, a voz é linguagem antes de se tornar significante. (FISCHER-LICHTE, 2008, p.129-130, tradução minha²¹⁰)

As qualidades sonoras de um espetáculo, segundo Fischer-Lichte (2008), podem ser categorizadas em sons intencionais, aleatórios e perturbadores.

Sons intencionais são aqueles produzidos propositadamente pelo espetáculo, tais como músicas e efeitos sonoros. Em *Inimigos na Casa de Bonecas*, os sons intencionais incluem o estalar de dedos que reproduz o som dos pingos de chuva e o uso de microfones para amplificar determinados trechos do discurso dos atores/personagens.

Por orientação dos consultores, foi incluída no roteiro de audiodescrição a informação de que os atores estalam os dedos, em função da ambiguidade do som. A informação direciona a atenção do espectador e define a fonte sonora. O comentário de Eliane comprovou o acerto da escolha.

Na verdade, num primeiro momento, eu achei, aquela hora em que os atores ficam nas laterais, estalando os dedos, aí foi dito: “os atores estão na lateral, estalando os dedos, e tal”. Aí eu disse: “Nossa, mas dá pra perceber que eles estão estalando os dedos”. Só que aí eu fiquei pensando, “ah, mas se ela não dissesse ‘todos’, a gente ficaria pensando, bah, quem será que está lá?” (OLIVEIRA, 2018)²¹¹

Sons aleatórios são aqueles que se somam à cena sem necessariamente provocar uma interferência no campo ficcional, como trovoadas ao longe.

Sons perturbadores, esses sim, provocam a dispersão. Em *Inimigos na Casa de Bonecas*, sinto dizer que foi a própria audiodescrição a responsável por perturbar os espectadores, em função do vazamento de som. Ainda que a cabine estivesse distante dos espectadores, a narração das cenas mais silenciosas podia ser ouvida, como um sussurro, pelos espectadores videntes.

²¹⁰ “The voice no longer transmits language; it is language, in which a bodily being-in-the-world expresses him/herself and addresses the audience purely. The materiality of the voice reveals the performance’s materiality in its entirety. The voice captures tonality as it resounds in space; it emphasizes corporeality because it leaves the body through respiration; it marks spatiality because its sound flows out into the space and enters the ears of spectators and articulating subjects alike. Through its materiality the voice already is language without having to first become a signifier.”

²¹¹ Áudio disponível em <<https://leticiaz.github.io/prisma/?id=f56BEvxCxX4&start=5516&end=5544>>

Por ser profundamente significativa, a sonoridade exige da audiodescrição uma atenção especial. Elenco, a seguir, alguns momentos em que o diálogo entre audiodescrição e informação sonora é particularmente relevante.

Na cena em que Krogstad confronta o irmão, Torvald está removendo pelos das narinas. O som do aparelho elétrico, apesar de claramente audível, não permite o reconhecimento instantâneo por parte do espectador, exigindo que a audiodescrição faça referência à ação - “Torvald remove pelos das narinas” – a fim de que seja possível identificar a fonte do ruído.

Na cena em que Krogstad grava a confissão de Nora, há uma constante movimentação de microfones, que se aproximam e se afastam rapidamente dos personagens. Ainda que a amplificação das vozes fosse evidente, a oscilação do som poderia fazer suspeitar de uma falha técnica, quando, na verdade, se tratava de um efeito intencional. Assim, foi preciso que a audiodescrição incluísse informações como “três atores cercam Nora, segurando pedestais com microfones”, “Pedro leva o microfone até Krogstad e Nora” e “Pedro aponta o microfone para o celular”, a fim de justificar o efeito sonoro.

Na cena em que Nora procura interceder por Krogstad perante Torvald, o casal Helmer caminha pela cena arrastando cadeiras de rodinhas. A audiodescrição revela esta informação – “Torvald e Nora arrastam as cadeiras de rodinhas” –, tornando compreensível a fonte sonora e permitindo que o espectador perceba, através do som, o trajeto desenhado por cada um deles.

As vozes dos atores, enquanto sonoridade, eram bastante distintas umas das outras, favorecendo a identificação por parte dos espectadores com deficiência visual. A audiodescrição concentrou-se, então, em apresentar cada um dos personagens em sua primeira aparição e evitou nomeá-los repetidamente.

O processo de audiodescrição do espetáculo *Inimigos na Casa de Bonecas*, aliado ao *feedback* oferecido pelos entrevistados, demonstra que a audiodescrição assume o caráter de agente provocador da percepção quando solicita o envolvimento ativo do espectador na construção de sentidos a partir da conexão entre a descrição e os estímulos não-visuais oferecidos pelo evento teatral. A perspectiva de que a audiodescrição não se resume ao desenvolvimento do roteiro ou à narração ao vivo, mas compreende uma série de etapas que tem início no primeiro contato do audiodescritor com o espetáculo e termina com a leitura particular de cada

espectador, evoca, enfim, a figura do feixe de luz que, ao atravessar um prisma, se decompõe em uma multiplicidade de cores.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Onde lanço um olhar retrospectivo sobre este estudo, buscando verificar em que medida foram respondidas as perguntas de pesquisa que orientaram o processo de investigação e reflexão.

A audiodescrição para teatro não se resume a uma intermediação entre espectador e espetáculo, como uma ponte que conecte um ao outro. Ela não se situa entre espectador e obra. Para o usuário da AD, ela é parte integrante do acontecimento teatral, amalgamada tanto à produção do espetáculo quanto à experiência do espectador com deficiência visual. Não se trata de conectar o espectador com a obra, mas de criar condições para que se conectem entre si, através de uma audiodescrição comprometida com o engajamento do espectador na experiência artística. Transcendo, assim, o pragmatismo da tradução de imagens proposta por Snyder e, como Holland, assumo a audiodescrição como tradução de material artístico. Abandono a imagem de uma linha reta e única em nome de uma relação mais íntima entre audiodescrição, espectador e obra, para que a experiência teatral se expanda, se dilate, se distribua em diferentes possibilidades de acesso.

A audiodescrição de espetáculos teatrais – e esta é a principal hipótese sobre a qual se desenvolveu este estudo – pode ser entendida como um processo que tem início no primeiro contato do audiodescritor com a obra. Como um feixe de luz que atravessa um prisma, a audiodescrição é constituída de três etapas distintas, sequenciais e complementares. A primeira, correspondente ao feixe de luz propriamente dito, abriga os procedimentos de preparação: familiarização com o projeto, desenvolvimento do roteiro, consultoria, ensaio da narração, aprovação por parte do diretor do espetáculo e produção da sessão acessível, ou seja, a contratação e a montagem da estrutura técnica, a orientação à equipe do centro cultural e a divulgação direcionada ao público com deficiência visual. A segunda etapa é aquela que ocorre no encontro entre a narração da audiodescrição, o espetáculo e o espectador com deficiência visual: tudo o que foi organizado na fase anterior é redirecionado em função desses três elementos, como a luz que passa através do prisma. Na terceira e última etapa, feito brancura que se dispersa em cores, a leitura se multiplica em possibilidades diversas a partir das percepções de cada espectador. Não por acaso o processo de audiodescrição parece seguir a mesma trajetória do espetáculo, que não se reduz ao momento em que é apresentado ao público.

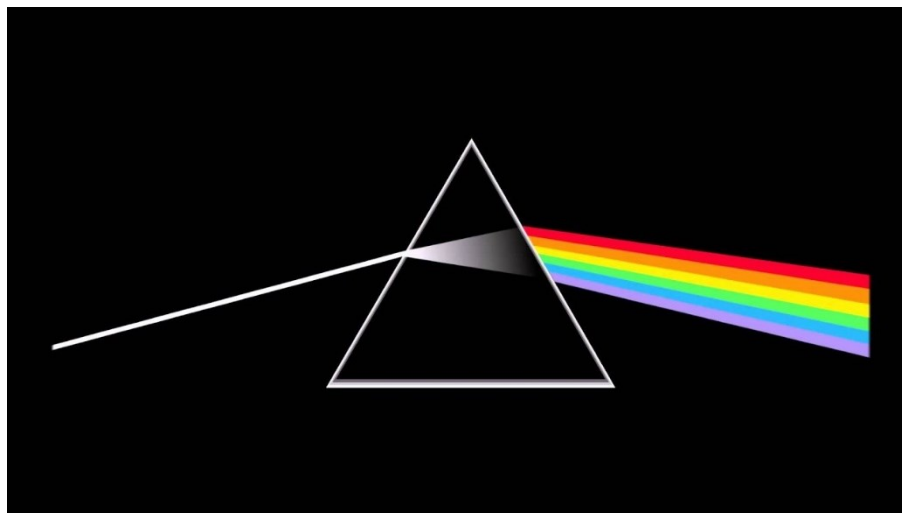


Figura 8 – A audiodescrição através do prisma

AD: Sobre fundo preto, uma figura estilizada mostra a passagem de luz através de um prisma. À esquerda, uma linha branca levemente inclinada para cima representa um raio de luz. No centro, um triângulo simboliza o prisma. À direita, faixas nas cores do arco-íris formam um feixe levemente inclinada para baixo.

Fonte: pôster do álbum *The Dark Side of The Moon*, Pink Floyd

É preciso que se esclareça que a associação da audiodescrição com o feixe de luz foi resultado de um processo de reflexão convocado pelo próprio desenvolvimento da escrita, e não o ponto de partida. Intuíva, no princípio, que a audiodescrição em si fosse um prisma. A verdade é que não se trata exatamente de um equívoco, na medida em que a audiodescrição, ao atrelar o roteiro ao contexto do espetáculo, pode conferir múltiplos significados às palavras. O percurso da pesquisa, porém, me conduziu a uma percepção mais abrangente, na qual o prisma simboliza o momento crucial em que a audiodescrição se faz experiência artística. Há, enfim, uma transição entre estas duas concepções de prisma, e não é de se estranhar, Leitor, que alguma confusão entre elas te pareça evidente em certos trechos da dissertação.²¹²

Meu pai costuma dizer que conto histórias como quem desenha uma árvore: o tronco se ramifica em galhos que se dividem em ramos cada vez mais finos, seguem direções variadas e terminam em um ponto qualquer. Não preciso de final, se tenho tantas possibilidades de recomeço. Meu pai tem razão. É a conclusão a que chego enquanto percorro as páginas desta dissertação. Não é mera coincidência que sejam, a árvore e a dissertação, repletas de folhas.

²¹² A mudança de perspectiva, no que se refere à associação entre a audiodescrição e o prisma, é explicitada pelo título original desta dissertação, “A Audiodescrição como Prisma”, posteriormente substituído por “A Audiodescrição Através do Prisma”.

Fixo raízes no teatro e na audiodescrição, e deixo que se entrelacem. Do tanto que têm em comum essas duas áreas, destaco a organicidade da relação entre produção e recepção. O ciclo constante em que esses dois campos de estudo se afetam mutuamente ditou a necessidade de que me dedicasse a ambos, simultaneamente.

Ainda que muitos dos processos e dos resultados desta pesquisa sejam aplicáveis ao teatro *per se*, estabeleci como recorte o teatro contemporâneo, em função da especificidade dos desafios que oferece, tanto ao audiodescritor quanto ao espectador. Um teatro que aposta na desconstrução, na simultaneidade de estímulos, na multiplicidade de leituras e no trânsito constante entre ficção e realidade exige que o audiodescritor privilegie a imersão do espectador na experiência, em detrimento da compreensão de uma fábula que, muitas vezes, nem sequer existe.

Eis, então, o tronco desta minha árvore: a experiência prática com o espetáculo *Inimigos na Casa de Bonecas*. A opção por vincular a pesquisa a um espetáculo deveu-se ao fato de que a audiodescrição é avessa às generalizações. Não se pode ditar as regras da “audiodescrição para o teatro infantil” ou da “audiodescrição de comédias desbragadas”, por exemplo. O caráter vivo e pulsante de uma produção teatral, o contexto histórico e social em que a obra é montada, o encontro com o público, entre inúmeras outras condições, definem a singularidade de cada espetáculo. Não me seria possível determinar como funciona a “audiodescrição de teatro contemporâneo”. O trabalho junto a *Inimigos na Casa de Bonecas* me permitiu avaliar um processo de produção e recepção intrínseco a esse espetáculo em particular, em uma espécie de estudo de caso.

Do emaranhado de galhos e ramos em que te enredei, paciente Leitor, agarro-me àqueles que correspondem às questões sobre as quais me debrucei e que serviram de estrutura à pesquisa, a saber:



Figura 9 – Questões de pesquisa

AD: Desenho de uma árvore sem folhas, com quatro galhos que se subdividem em diversos ramos. Próximo às raízes está escrito “teatro”, à esquerda, e “AD”, à direita. Junto a cada um dos galhos há uma pergunta: Quem é o espectador com deficiência visual?

De que forma a audiodescrição dialoga com estímulos e processos que prescindem da visão para ativar associações, memórias, sensações e imaginação?

Quais os princípios norteadores das escolhas tradutórias para a audiodescrição de um espetáculo teatral contemporâneo, levando em conta seu potencial gerador de percepções particulares e múltiplas leituras?

Como o espectador com deficiência visual reage a um espetáculo que aposta na desconstrução e promove a multiplicidade de leituras, sob uma estética característica do teatro contemporâneo?

Fonte: a autora

O primeiro galho solicita que se defina o espectador cego ou com baixa visão. Impossível. São pessoas, e ponto. Em comum, têm apenas a deficiência visual. Não, não lhes falta coisa alguma, que não entendo deficiência como ausência ou lacuna. Trata, isso sim, de uma maneira peculiar de se relacionar com o mundo, uma maneira que prescinde da visão. Esta abordagem ganha contornos mais definidos quando assumimos o espectador com deficiência visual como um espectador ativo (RANCIÈRE, 2010), mergulhado em uma permanente elaboração daquilo que está assistindo através de processos sensoriais, intelectuais, emocionais e psicológicos, e de conexões mais ou menos conscientes com experiências anteriores, com sua história de vida, seu imaginário, seus sonhos, suas ideias.

A presença desses espectadores como parte integrante do público de teatro é determinante enquanto movimento político. Se a pequena comunidade que

se estabelece a cada sessão é reflexo da coletividade em que aquele evento está inserido (CORNAGO,2013; GUÉNOUN, 2003), a participação de espectadores com deficiência visual traduz (ou, quem sabe, impõe) a diversidade tão necessária a todas as instâncias da sociedade.

Ainda no âmbito de uma micropolítica que favorece ou não a presença de espectadores com deficiência visual, identifico a necessidade de discussão acerca de questões que podem ser equivocadamente confundidas com o assistencialismo, tais como a oferta de transporte até o teatro, a previsão legal de descontos e a eventual oferta de cortesias. A necessidade de se romper um histórico de exclusão e a extrema dificuldade de mobilidade urbana para pessoas com deficiência justificam, a meu ver, toda e qualquer ação que favoreça a formação de plateia. Neste sentido, é fundamental atentar para aquilo que Guénoun (2003) denomina como “arquipolítica”, ou seja, os aspectos exteriores ou subjacentes ao espetáculo em si e que são responsáveis pela convocação das pessoas que integrarão a comunidade. Essas ações ou definições determinarão o quanto o evento é receptivo a pessoas com deficiência visual, na medida em que estabelecem ou não as condições para sua participação. Guénoun – que não aborda o público com deficiência visual, e sim todo e qualquer espectador – destaca questões como a localização do teatro, os deslocamentos e a definição de dias e horários. Considerar a presença de pessoas com deficiência exige que esses tópicos sejam avaliados sob um viés específico. Contribuem para a estruturação de uma arquipolítica orientada para a acessibilidade a previsão de uma divulgação direcionada, a orientação aos espectadores acerca de alternativas de transporte público, o treinamento da equipe de recepção e a criação de um ambiente que oportunize a interação dos espectadores com e sem deficiência, seja através do simples compartilhamento de um espaço público, seja através de debates ou rodas de conversa posteriores à apresentação do espetáculo.

Neste olhar retrospectivo sobre o estudo, percebo que esses procedimentos acessórios têm, para mim, uma importância tão definitiva na promoção de uma experiência artística acessível que, no roteiro de trabalho que estabeleci, aparecem entremeados à própria produção da audiodescrição. Não me parece coerente pensar a audiodescrição de um espetáculo sem levar em consideração todo o movimento necessário para que o público realmente se faça presente.

O segundo galho explora o diálogo entre a audiodescrição e os estímulos não-visuais oferecidos por um espetáculo teatral. O caráter presencial do encontro

entre atores e espectadores dilui a perspectiva visuocêntrica da apresentação e a configura como uma experiência sensorial. Ainda que os espectadores videntes sejam orientados principalmente pelas imagens, os demais sentidos, mesmo que de maneira subliminar, contribuem enormemente nos processos de percepção, o que é evidenciado pela análise dos elementos que conferem materialidade à cena, conforme elencados por Fischer-Lichte (2008): a corporalidade, a espacialidade e a sonoridade. Já para pessoas cegas ou com baixa visão, os estímulos não-visuais têm maior importância, na medida em que condicionam uma relação imediata e não mediada entre o espectador e a cena. A audiodescrição assume, muitas vezes, a incumbência de conduzir os processos de focalização. Trata-se de uma relação um tanto complexa, posto que a audiodescrição permanece, sempre, subordinada à encenação: ainda que dirija a atenção do espectador através da descrição de imagens, trafega sempre pelos caminhos determinados pela própria montagem, conferindo coerência àquilo que é percebido através da audição, do olfato, do paladar, do tato ou do sentido háptico. Assim, como responsável por impulsionar os processos perceptivos, a audiodescrição abdica da função de intermediação em prol do agenciamento das impressões. Esta função, porém, é provisória, pois ao entrelaçar-se aos estímulos não-visuais, a audiodescrição resgata a autonomia do espectador como agente receptor.

O terceiro galho sugere uma reflexão sobre os princípios norteadores das escolhas tradutórias para a audiodescrição de um espetáculo teatral contemporâneo, levando em conta o potencial gerador de percepções particulares e leituras múltiplas. A opção por audiodescrever *Inimigos na Casa de Bonecas* deveu-se, além dos fatores de ordem prática, ao desejo de investigar os desafios oferecidos por elementos próprios de uma encenação contemporânea, tais como a colagem, a simultaneidade de estímulos e a irrupção do real. A descrição detalhada de todas as etapas do processo, entrelaçada a conceitos teóricos e a depoimentos dos espectadores, não teve por objetivo estabelecer regras ou parâmetros, e sim favorecer a reflexão acerca de uma experiência específica.

A oportunidade de acompanhar os ensaios tornou evidente algo que eu já intuía e que, de fato, vem sendo abertamente defendido por autores brasileiros e estrangeiros, como Lívia Motta, Josélia Neves e Andrew Holland: toda audiodescrição pressupõe uma autoria. O olhar do audiodescritor, com sua própria bagagem cultural, inviabiliza qualquer pretensão à isenção, o que termina por impor uma nova questão:

a audiodescrição deve corresponder à proposta artística da produção ou ao olhar do espectador?

Em *Inimigos na Casa de Bonecas*, investigamos o equilíbrio entre esses olhares diversos, através da participação no processo de criação do espetáculo, que permitiu a compreensão acerca da visão da companhia sobre a obra; de um debate com espectadores videntes, após o ensaio aberto, que possibilitou uma aproximação à leitura realizada por esses espectadores; e da primeira sessão de consultoria, que ofereceu a perspectiva de duas pessoas com deficiência visual sobre uma apresentação sem audiodescrição.

Os ensaios permitiram o mergulho nas entranhas do espetáculo. Conheci as raízes, conheci o avesso. Vi o embrião de cada cena, as diferentes possibilidades de encadeamento, a sobreposição, camada por camada, de ideias, propostas e significados. Me aproximei de cada imagem e de seu papel na composição do todo. Quanto mais conectada ao material artístico – ou, nas palavras de Holland (2009), ao âmago da obra –, maior a consciência de que as decisões a serem tomadas durante o desenvolvimento da audiodescrição deveriam obedecer sempre ao viés da experiência artística. O fato de me sentir apoderada do espetáculo, porém, restringiu-me a uma determinada visão sobre essa experiência: a do lado de dentro. Não me era possível desconhecer o que já conhecia para entender a percepção de quem se aproxima do espetáculo sem qualquer aviso prévio. Quais as surpresas, as leituras, as nuances que eu provavelmente não conseguia discernir?

A audiodescrição, da maneira como hoje a entendo, tem a pretensão de recriar a experiência artística (HOLLAND, 2009). Estamos à procura de uma tradução que consiga evocar, nas pessoas com deficiência visual, sensações equivalentes às aquelas experimentadas pelo público vidente (VIGATA, *in* MAYER; PINTO, 2017). Neste sentido, foi fundamental contar com a contribuição indireta do público vidente. Ao acompanhar um bate-papo entre a companhia e o público convidado para um ensaio aberto, pude absorver um pouco da percepção dos espectadores que tinham acesso direto às imagens, decifrando a maneira como compreendiam e criavam sua própria leitura da obra.

Cabe enfatizar a escolha do termo “equivalente” por Vigata, em oposição a “idêntica” ou mesmo “semelhante”. A busca por uma experiência equivalente respeita e valoriza a percepção de espectadores com deficiência visual, evitando a imposição da perspectiva visuocêntrica. Por isso, a participação dos audiodescritores-

consultores foi fundamental para me aproximar de uma outra forma de assistir a um espetáculo. Ao comentar o ensaio aberto, ao qual assistiram sem audiodescrição, Marilena Assis e Luis D. Medeiros me convidaram a explorar outros níveis de compreensão e fruição do espetáculo. A posterior análise criteriosa do roteiro de audiodescrição e o trabalho coletivo na definição de soluções confere à dupla de consultores um papel extremamente relevante no desenvolvimento de uma audiodescrição que privilegia a relação entre as imagens e os estímulos não-visuais da encenação.

E o resultado, funcionou? Meu envolvimento com todo o processo, os receios, a autocrítica e mesmo minhas vaidades não me permitiriam afirmar. Por isso a importância de uma pesquisa de recepção. O quarto e último galho examina a reação de um grupo de espectadores com deficiência visual à sessão com audiodescrição do espetáculo *Inimigos na Casa de Bonecas*.

Um debate realizado logo após a apresentação teve por objetivo verificar reações imediatas, sem que os espectadores tivessem tempo para elaborar suas próprias impressões, além de possibilitar a interação dos espectadores com o elenco. A participação de espectadores videntes, que não estava prevista inicialmente, favoreceu a reflexão acerca da convergência entre percepções e leituras, independentemente da forma de acesso às imagens.

Em contraste com certa dificuldade de posicionamento público, as conversas fluíram com tranquilidade na intimidade propiciada pelo WhatsApp. Os espectadores entrevistados se arriscaram em reflexões profundas e apreciações críticas que contribuiriam em muito para a análise sobre a percepção e a leitura de um espetáculo por parte de espectadores com deficiência visual e para a avaliação da participação da audiodescrição nesses processos. Na contramão de um certo receio de estagnação das relações conviviais face à utilização de uma plataforma virtual, essas conversas representaram uma espécie de dilatação ou extensão do encontro cênico.

A análise desse material obedeceu a três critérios distintos: a concepção de percepção teatral, conforme definida por Massa (2007), considerando a sensorialidade, o significado, a reflexão e a emoção; a maneira como foram identificados determinados elementos característicos da linguagem contemporânea, elencados por Sarrazac (2013); e o mergulho perceptivo determinado pelos elementos

que, segundo Fischer-Lichte (2008), conferem materialidade da cena: corporalidade, espacialidade e sonoridade.

A reação dos espectadores sugere que o aprofundamento na linguagem do espetáculo tenha garantido a percepção dos elementos que caracterizam a dramaturgia contemporânea. A costura cuidadosa da audiodescrição aos estímulos não-visuais da encenação parece assumir lugar de destaque nos processos de percepção.

Em se tratando de indivíduos, porém, não há conclusão possível. São procedimentos de aproximação, sempre subjetivos, eternamente *in process*. As considerações dos entrevistados, porém, revelam a leitura do espetáculo a partir de elementos que jamais foram mencionados pela AD ou verbalizados pelos atores, confirmando o potencial da audiodescrição como agente provocador de percepções, em oposição a um mero condutor de informações.

As entrevistas também possibilitaram que se avaliasse o efeito das escolhas tradutórias sobre o espectador, no que se refere aos principais desafios oferecidos pelo espetáculo. A relevância das imagens durante trechos do texto igualmente relevantes exigiu que adotássemos uma dentre duas estratégias, e nenhuma delas se mostrou totalmente acertada. A primeira alternativa foi sobrepor a audiodescrição às falas dos personagens, o que provocou certo desconforto por dispersar a atenção dos espectadores. A segunda opção foi abrir mão da descrição de determinadas imagens, como no caso dos memes projetados no telão, o que resultou em uma lacuna de informações: a leitura dos espectadores com deficiência visual sobre o espetáculo não levou em consideração, em momento algum, os comentários sarcásticos dos internautas.

Já a colagem de elementos diversos e o ambiente caótico que se construía em determinados momentos não representaram qualquer dificuldade, nem na produção da audiodescrição, nem na recepção dos espectadores. Contrariando minhas expectativas, lidar com a fragmentação não se constituiu em um desafio real, posto que a inter-relação entre a audiodescrição e os estímulos não-visuais permitiram o mergulho sensorial necessário à experiência.

O abstracionismo das intervenções de Fabiane e Pedro provocou leituras diversas, porém sempre coerentes com a expressividade dos corpos e o contexto da cena. A percepção do caráter épico da montagem, do metadrama, da presença de uma mesma personagem em duas esferas temporais distintas, da irrupção do real e

do trânsito dos atores entre personagens e não-personagens comprova a identificação adequada de uma série de elementos característicos do teatro contemporâneo.

Os muitos pontos de encontro entre os comentários dos entrevistados e os textos da oficina de crítica teatral (Bardin *et al*, 2018) evidenciaram o fato de que, uma vez que seja ofertada a audiodescrição, os espectadores com deficiência visual estão, efetivamente, em pé de igualdade com os demais espectadores. Sim, talvez esteja aí a resposta à pergunta que me fiz no início desse percurso, quem é o espectador com deficiência visual? Pois aí está: o espectador com deficiência visual é, simplesmente, mais um espectador.

É para te apresentar a esses espectadores que optei por inserir as citações em áudio. Procuo, assim, transpor as limitações impostas pela transcrição das entrevistas, que transpõe palavras, não vozes. Se defendo a expressividade da narração de AD na construção de significados, como incorrer em contradição? Como espetáculo gravado em vídeo, apresento um registro, mas não promovo o encontro. Ainda assim, essas vozes definem corpos, os sons ao fundo revelam espaços e a sonoridade estabelece atmosferas.

Me pergunto, ainda, se a subjetividade dos espectadores com deficiência visual na leitura da obra percorre os mesmos caminhos em que trafegam os demais espectadores. Em que encruzilhadas essas estradas se encontram, em que bifurcações se separam? Em que medida a ausência de visão ocular impulsiona impressões desconhecidas por quem se deixa orientar por uma perspectiva visuocêntrica do espetáculo? Ver, enfim, pode ser uma limitação?

Isso, porém, é semente para outra árvore.

*

Da vivência de ter acompanhado os ensaios por um período bastante longo, guardo boas lembranças, uma porção de sensações esquisitas e uma que outra conclusão. O universo acadêmico – e aqui incluo o tempo que pude dedicar à pesquisa, a disponibilidade da equipe do espetáculo e a bolsa concedida pela CAPES - me ofereceu o privilégio de desenvolver um processo que teria sido inviável em termos da prática comercial da audiodescrição. No entanto, apesar do acolhimento da diretora e do elenco, não estive à vontade. Nem de casa, nem forasteira: encontrar meu lugar não foi tão simples quanto pensei que seria.

O período distendido de familiarização e pesquisa sobre o espetáculo permitiu que as referências se acumulassem paulatinamente, construindo uma compreensão capaz de impregnar de sentido a audiodescrição. Ainda assim, os dias que antecederam a apresentação acessível foram tão insanos quanto teriam sido em um projeto desenvolvido em regime de urgência. Depois de meses de estudo, o roteiro de audiodescrição só pôde ser desenvolvido após a estreia.

Acompanhar o processo de criação me permitiu enxergar o espetáculo pelas mesmas lentes que os integrantes da companhia. Por outro lado, me integrar ao projeto com a peça já pronta talvez tivesse me propiciado contar com a atenção exclusiva de todos sobre propostas voltadas à produção da sessão com audiodescrição. Não se trata, de forma alguma, de falta de comprometimento por parte dos integrantes da companhia, mas da premência, um tanto óbvia, de priorizar as atividades necessárias à estreia.

A aproximação aos estudos teóricos, a reflexão sobre o processo e a análise das entrevistas me levam a um olhar retrospectivo sobre o que podia ter feito e não fiz. Não me assusto: todo projeto é assim, assombrado pelo fantasma do que poderia ter sido.

Tive pouco tempo. É um contrassenso, eu sei. Afinal, foram seis meses de envolvimento. Mas a produção do roteiro ficou para a reta final e me tomou o tempo que poderia ter sido usado para propor ações importantes, como a construção de uma experiência tátil que permitisse aos espectadores com deficiência visual o reconhecimento do cenário, dos acessórios cênicos e dos figurinos.

A mesma falta de tempo impediu que tivéssemos, a diretora e eu, a tranquilidade necessária para uma análise cuidadosa do roteiro e um ensaio da narração. Essa “afinação” final, sob o crivo da diretora, teria sido fundamental para que a audiodescrição pudesse, efetivamente, assumir o status de parte integrante do espetáculo.

Nesta categoria entram ainda as interações que não aconteceram, e me refiro especialmente à audiodescrição das intervenções corporais. De uma oficina ministrada na UFRN – posterior à sessão com audiodescrição – veio a proposta de realizar um ensaio em que os próprios *performers* narrassem seus movimentos e pensamentos, revelando sensações e subtextos e oferecendo material bruto para uma audiodescrição colaborativa.

Tive ideias tarde demais. Leituras, conversas e vivências apresentaram novas possibilidades, como a inserção de um QR Code no programa do espetáculo, permitindo acesso a uma versão em áudio, com direito à AD das imagens.

Tive receios e preocupações. Me parece natural, em se tratando de um projeto vinculado a uma pesquisa de mestrado. A tensão constante, quase sempre em dose maior do que o aconselhável, interferiu na espontaneidade das relações, na fluência do trabalho e na ousadia das propostas.

Sim, tive medo de errar. Não fosse isso, teria arriscado um roteiro restrito a palavras-chave, que conduzisse a uma narração de improviso, em uma espécie de ambiente controlado. O olhar fixo na cena teria me autorizado a um mergulho mais profundo no clima do espetáculo, a um jogo mais desenvolvido com ritmos e intensidades. A intimidade com a obra teria me permitido a experiência.

Não se engane, Leitor. A experiência foi mais do que válida, e o fato de se prolongar no desejo de novas experimentações é a prova disso.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Marilena; MEDEIROS, Luis D. **Sessões de consultoria para a audiodescrição do espetáculo *Inimigos na Casa de Bonecas***. Gravação de conversas ao vivo e por WhatsApp. Porto Alegre, 2018.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. P. 55-73
- ALVES, Jefferson Fernandes. Audiodescrição e Recepção Teatral: um diálogo (im)pertinente entre o invisível e o visível da cena. In DESGRANGES, Flávio; SIMÕES, Giulia (Org.). **O Ato do Espectador: perspectivas artísticas e pedagógicas**. São Paulo: Hucitec, 2017. P. 181-195.
- ALVES, Jefferson Fernandes. A Audiodescrição e o Teatro: a palavra no entrelugar da cena. **Quarta Parede**, Recife, v. 1, n. 2, set. 2017. Disponível em: <http://4parede.com/02-arte-para-tod_s-a-audiodescricao-e-o-teatro-a-palavra-no-entrelugar-da-cena/>. Acesso em: 20 jan. 2018.
- ALVES, Jefferson Fernandes; LEÃO, Bruna Alves. **Audiodescrição de Teatro**. Especialização em Audiodescrição. UECE, 2017, 85 p. (mimeo).
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **ABNT NBR 16452: acessibilidade na comunicação – audiodescrição**. Rio de Janeiro: 2016.
- BARDIN, Ana Paula et al. **Textos da Oficina de Crítica Teatral: espetáculo *Inimigos na Casa de Bonecas***. Porto Alegre: Ponto de Teatro, 2018. Disponível em: <https://www.dropbox.com/sh/6iyehzv9xhcbkdk/AABcpMk_KV7lqTqg9RQdCy2sa?dl=0&preview=Textos_final.pdf> Acesso em: 24 jul. 2019.
- BARTHES, Roland. A Escuta. In BARTHES, Roland. **O Óbvio e o Obtuso**. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p.217-229.
- BAIERLE, Mariana (Org.). **Histórias de Baixa Visão**. Curitiba: CRV, 2017.
- BAUER, Camila. ***Inimigos na Casa de Bonecas***. Porto Alegre: Projeto GOMPA, 2018. 75 minutos. Espetáculo teatral.
- BENFICA, Volnei. **Entrevista individual** concedida no âmbito de pesquisa de mestrado acadêmico. Via WhatsApp. Entrevistadora: Letícia Schwartz. Porto Alegre, RS, 2018.
- BRANDÃO, Franciele. **Entrevista individual** concedida no âmbito de pesquisa de mestrado acadêmico. Via WhatsApp. Entrevistadora: Letícia Schwartz. Porto Alegre, RS, 2018.
- BRAZ, Fellipe. **Entrevista individual** concedida no âmbito de pesquisa de mestrado acadêmico. Via WhatsApp. Entrevistadora: Letícia Schwartz. Porto Alegre, RS, 2018.

BRAZ, Rafael. **Entrevista individual** concedida no âmbito de pesquisa de mestrado acadêmico. Via WhatsApp. Entrevistadora: Letícia Schwartz. Porto Alegre, RS, 2018.

CALVINO, Italo. **Seis Propostas Para o Novo Milênio**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Italo. **Se Um Viajante Numa Noite de Inverno**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

COSTA, Marilaine Castro da. **Estratégias de Comunicação e Promoção do Cinema Acessível no Contexto Brasileiro**. Leiria, Portugal: Instituto Politécnico de Leiria, 2017. 97 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Comunicação Acessível, Escola Superior de Educação e Ciências Sociais, Instituto Politécnico de Leiria, Leiria, Portugal, 2017. Disponível em: <https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/3002/1/Marilaine_Costa_Vers%C3%A3o%20final%20tese.pdf> Acesso em: 10 jul. 2018.

CORLASSOLI, Adilso. **Entrevista individual** concedida no âmbito de pesquisa de mestrado acadêmico. Via WhatsApp. Entrevistadora: Letícia Schwartz. Porto Alegre, RS, 2018.

CORNAGO, Óscar. La teatralidade de lo público. *In Manual de Emergencia para Prácticas Escénicas*. Madrid: Continta me tienes, 2013. P. 96-105

CRUZ, Ana Maria Lima. **A Audiodescrição na Mediação de Alunos com Deficiência Visual no Ensino Médio**: um estudo com a disciplina de geografia. Porto Alegre: UFRGS, 2016. 188 f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Informática na Educação, Centro Interdisciplinar de Novas Tecnologias na Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/149114>>. Acesso em: 23 jun. 2017.

DAHMER, Grazieli. **Entrevista individual** concedida no âmbito de pesquisa de mestrado acadêmico. Via WhatsApp. Entrevistadora: Letícia Schwartz. Porto Alegre, RS, 2018.

DE MARINIS, Marco. Problemas de Semiotica Teatral – la relación espectáculo-espectador. *In DE MARINIS, Marco. En Busca del Actor y del Espectador: comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna, 2005, p. 87-102

DESGRANGES, Flávio. Arte como experiência da arte. **Lamparina Revista de Ensino de Artes Cênicas**, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 50-56. 2010. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/lamparina/index.php/revista/issue/view/1>>. Acesso em: 14 jul. 2019.

DIRETORA gaúcha ganha prêmio internacional para montar espetáculo baseado em Ibsen. **Zero Hora**, Porto Alegre, 5 out. 2017. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/espetaculos/noticia/2017/10/diretora-gaucha-ganha-premio-internacional-para-montar-espetaculo-baseado-em-ibsen-cj8ex16kk002k01olvrpe66bs.html>>. Acesso em: 03 set. 2018.

DUFRENNE, Mikel. **Phénoménologie de l'Expérience Esthétique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1967

FARIAS, Sandra R. Rosa; NEVES, Josélia. Audiodescrição e Poética da Linguagem Cinematográfica: elementos para outras abordagens. *In* **Acessibilidade em Ambientes Culturais**: relatos de experiências. CARDOSO, Eduardo; CUTY, Jeniffer (Org.). Porto Alegre: Marca Visual, 2014. P.80-100.

FISCHER-LICHTE, Erika. The performative generation of materiality. *In* **The Transformative Power of Performance**: a new aesthetics. Tradução de Saskya Iris Jain. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2008. Cap.4, p. 75-137.

FRYER, Louise. The Independent Audio Describer Is Dead: long live audio description! **Journal of Independent Translation**, v. 1, n. 1, p. 170-186, 2018. Disponível em: <<http://jatjournal.org/index.php/jat/article/view/52/11>>. Acesso em: 17 maio 2019.

GUÉNOUN, Denis. **A exibição das palavras**: uma ideia (política) do teatro. Tradução de Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

HOLLAND, Andrew. Audio Description in the Theatre and the Visual Arts: images into words. *In* DÍAZ CINTAS, Jorge; ANDERMAN, Gunilla (Ed.). **Audiovisual Translation**: Language Transfer on Screen. London: Palgrave Macmillan, 2009. P. 170-185.

IBSEN, Henrik. **Casa de Bonecas**. Tradução de Leonardo Pinto Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

IBSEN, Henrik. **Um inimigo do povo**. Tradução de Vidal de Oliveira. Porto Alegre: Globo, 1984.

LEÃO, Bruna Alves. **Teatro Acessível para Crianças com Deficiência Visual**: a audiodescrição de "A Vaca Lelé". Fortaleza: UECE, 2012. 125 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada do Centro de Humanidades, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2012.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996.

MASSA, Clóvis Dias. Estética Teatral e Teoria da Recepção. *In* GUZINSKI, Maurício (Coord.) **1º Concurso Nacional de Monografias**: Prêmio Gerd Bornheim: teatro no Brasil, teatro no Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Editora da Cidade, 2007. P. 21-116.

MATURANA, Humberto R.; VARELA, Francisco J. **A Árvore do Conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana**. Tradução de Humberto Mariotti e Lia Diskin. São Paulo: Palas Athena, 2001.

MAYER, Flávia; PINTO, Julio. Audiodescrição: é necessário defini-la? *In* MAYER, Flávia; PINTO, Julio (Org.). **Perspectivas Contemporâneas em Audiodescrição**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2017. P. 22-33.

MIANES, Felipe Leão. Consultoria em Audiodescrição: da técnica à participação social da pessoa com deficiência visual. *In* MAYER, Flávia; PINTO, Julio (Org.). **Perspectivas Contemporâneas em Audiodescrição**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2017. P. 84-94.

MOTTA, Livia Maria Villela de Mello. A Audiodescrição vai à Ópera. *In* MOTTA, Livia Maria Villela de Mello; ROMEU FILHO, Paulo (Org.). **Audiodescrição: transformando imagens em palavras**. São Paulo: Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010. P. 67-82.

NASCIMENTO, Anna Karolina Alves do. **Audiodescrição e Mediação Teatral: o processo de acessibilidade do espetáculo “De Janelas e Luas”**. Natal: UFRN, 2017. 167 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017.

NEVES, Josélia. **Guia de Audiodescrição: imagens que se ouvem**. Leiria: Instituto Nacional de Reabilitação e Instituto Politécnico de Leiria, 2011.

NÓBREGA, Andreza. **Caminhos para a Inclusão: uma reflexão sobre áudio-descrição no teatro infanto-juvenil**. Recife: UFPE, 2012. 242 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012.

OLIVEIRA, Eliane. **Entrevista individual** concedida no âmbito de pesquisa de mestrado acadêmico. Via WhatsApp. Entrevistadora: Letícia Schwartz. Porto Alegre, RS, 2018.

PEREIRA, Leandro Freitas. **Entrevista individual** concedida no âmbito de pesquisa de mestrado acadêmico. Via WhatsApp. Entrevistadora: Letícia Schwartz. Porto Alegre, RS, 2018.

PONCIANO, Juliana Neri. **A Imaginação como Palco: a importância da audiodescrição no teatro para a formação estética do espectador com deficiência visual**. Brasília: UnB, 2016. 75 f. Monografia (Licenciatura). Licenciatura em Artes Cênicas, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

PROJETO GOMPA. Debate com os espectadores, realizado ao final da sessão do espetáculo Inimigos na Casa de Bonecas, em 24 mai 2018. Gravação autorizada no âmbito de pesquisa de mestrado acadêmico. Instituto Ling, Porto Alegre, RS, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. O Espectador Emancipado. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 1, n. 15, out. 2010. Tradução de Daniele Ávila. P. 107-122.

SÁ, Elizabet de. A Consultoria na Prática da Audiodescrição. *In* MAYER, Flávia; PINTO, Julio (Org.). **Perspectivas Contemporâneas em Audiodescrição**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2017. P. 95-105.

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **O Futuro do Drama**. Tradução de Eudoro de Souza. Porto: Campos das Letras, 2002.

SAURIN, Roseli. **Entrevista individual** concedida no âmbito de pesquisa de mestrado acadêmico. Via WhatsApp. Entrevistadora: Letícia Schwartz. Porto Alegre, RS, 2018.

SCHAEDLER, Euclides. **Entrevista individual** concedida no âmbito de pesquisa de mestrado acadêmico. Via WhatsApp. Entrevistadora: Letícia Schwartz. Porto Alegre, RS, 2018.

SCHWARTZ, Letícia. Para Além do Theatron: a recepção da performance pelo espectador com deficiência visual. *In* **Congresso da ABRACE**, 10, 2018, Natal. **Anais...** Natal: UFRN, 2018. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3807>>. Acesso em: 08 ago 2019.

SCHWARTZ, Letícia. **Inimigos na Casa de Bonecas**. Porto Alegre, 2018. Roteiro de audiodescrição.

SILVEIRA, Marcelo Cavalcanti da. **O Caminho das Estrelas** [roteiro de programa para planetário]. Planetário Professor José Baptista Pereira, Porto Alegre: UFRGS, 2013.

SNYDER, Joel. **Construindo Imagens com Palavras**: manual de treinamento abrangente e guia sobre a história e aplicações da áudio-descrição. Tradução de Andrea Garbelotti. Recife: Ed. UFPE, 2017.

TADLER, Maicon. **Entrevista individual** concedida no âmbito de pesquisa de mestrado acadêmico. Via WhatsApp. Entrevistadora: Letícia Schwartz. Porto Alegre, RS, 2018.

TAVARES, Fabiana. Barreiras Atitudinais e a Recepção da Pessoa com Deficiência. *In* TAVARES, Liliana Barros (Org.). **Notas Proêmias**: acessibilidade comunicacional para produções culturais. Recife: Editora do Organizador, 2013. P. 22-31.

TAVARES, Liliana Barros. Acessibilidade Comunicacional no Teatro: uma segunda voz. *In* TAVARES, Liliana Barros (Org.). **Notas Proêmias**: acessibilidade comunicacional para produções culturais. Recife: Editora do Organizador, 2013. P. 76-82.

VIGATA, Helena Santiago. A Experiência Artística das Pessoas com Deficiência Visual: o uso de analogias sensoriais na acessibilidade a obras de arte. *In* MAYER,

Flávia; PINTO, Julio (Org.). **Perspectivas Contemporâneas em Audiodescrição**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2017. P. 34-47.

XAVIER, Viviani. **Entrevista individual** concedida no âmbito de pesquisa de mestrado acadêmico. Via WhatsApp. Entrevistadora: Letícia Schwartz. Porto Alegre, RS, 2018.

**APÊNDICE A – Para Além do Theatron:
a recepção da performance pelo espectador
com deficiência visual²¹³**

RESUMO

O artigo propõe uma reflexão acerca das vias de acesso ao espetáculo teatral por parte de espectadores com deficiência visual. Tomando por referência os pontos de orientação elencados por Fischer-Lichte como processos cênicos geradores de materialidade – a corporalidade, a espacialidade e a sonoridade -, busca-se dissolver a perspectiva visuocêntrica da recepção em favor de um leque de percepções que prescindem da visão para ativar associações, memórias e imaginação. O trabalho situa a audiodescrição como um recurso de acessibilidade comunicacional fundamental para a efetiva participação das pessoas com deficiência visual em eventos teatrais e avalia em que medida ela se faz necessária sem se tornar redundante ou supérflua.

Palavras-chave: Teatro. Espectador com deficiência visual. Audiodescrição.

ABSTRACT

The paper proposes a reflection about the access routes to the performance by visually impaired spectators. Taking as reference the points of orientation listed by Fischer-Lichte as scenic processes that generate materiality - corporeality, spatiality and sonority -, it aims to dissolve the visuocentric perspective of reception in favor of a range of perceptions that does not rely on vision in order to activate associations, memories and imagination. The analysis places audiodescription as a fundamental accessibility resource for the effective participation of visually impaired people in theatrical events and evaluates the extent to which it is necessary without becoming redundant or superfluous.

Keywords: Theater, Visually impaired spectator, Audio description.

A tradução literal do termo grego Theatron como “lugar de onde se vê” reduz a dimensão real do conceito. Ao mesmo tempo em que revela e valoriza a presença imprescindível de um espectador, limita sua experiência ao ato de visualizar. Mas o teatro vai muito além disso. Fischer-Lichte (2004 *apud* FISCHER-LICHTE, 2008, p. 120) afirma que “O teatro nunca é apenas visual (*theatron*), mas também é sempre auditivo (*auditorium*)” (tradução minha²¹⁴). Porém, nem mesmo esta definição

²¹³ Artigo apresentado na disciplina Estudos Avançados em Artes Cênicas, ministrada pelas Prof.^{as} Dr.^{as} Sílvia Patrícia Fagundes e Suzane Weber, posteriormente publicado nos anais do X Congresso da ABRACE, disponível em <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3807>.

²¹⁴ “*Theatre is constituted not just through sight (theatron) but always also through sound (auditorium).*”

é suficiente. O cinema também alia som e imagem, e ainda assim proporciona uma experiência radicalmente distinta daquela vivida pelo espectador de teatro. Teatro é imagem e som e mais. É o que a própria Fischer-Lichte (2008) defende ao refletir sobre os elementos que identificam a criação da materialidade através da cena, uma materialidade incongruente enquanto incorpórea, fugaz, efêmera, que se dissolve no instante mesmo em que é concebida. É precisamente esse o fator que distingue o teatro de todas as outras manifestações artísticas: uma materialidade específica, caracterizada essencialmente pela ausência de um artefato que a reduza ou a resuma; uma materialidade intangível e incorpórea, atrelada exclusivamente ao momento presente; uma materialidade que põe em movimento um ciclo de retroalimentação autopoietica em que estética e recepção se tornam elementos indissociáveis de um processo único, aberto e imprevisível.

A concepção equivocada e já ultrapassada de teatro como espetáculo para ser visto praticamente anula as possibilidades de fruição do espectador com deficiência visual. Em compensação, a perspectiva de imersão em um acontecimento que exerce sobre todos os envolvidos um impacto emocional, afetivo e psicológico através de estímulos visuais e não-visuais que atuam diretamente sobre o organismo humano abre espaço para uma investigação acerca de seus reflexos nos espectadores cegos ou com baixa visão.

São abordados a seguir os elementos que conferem materialidade à cena – a saber, corporalidade, espacialidade e sonoridade - com ênfase em seus efeitos sobre o espectador com deficiência visual, evidenciando a legitimidade de sua participação como público de teatro. A relação ativa entre espectador com deficiência visual e o espetáculo é concebida aqui a partir do Espectador Emancipado, de Rancière, segundo o qual

o espectador é ativo, assim como o aluno ou o cientista. Ele observa, ele seleciona, ele compara, ele interpreta. Ele conecta o que ele observa com muitas outras coisas que ele observou em outros palcos, em outros tipos de espaços. Ele faz o seu poema com o poema que é feito diante dele. Ele participa do espetáculo se for capaz de contar a sua própria história a respeito da história que está diante dele. Ou se for capaz de desfazer o espetáculo - por exemplo, negar a energia corporal que deve transmitir o aqui e agora e transformá-la em mera imagem, ao conectá-la com algo que leu num livro ou sonhou, viveu ou imaginou. Estes são observadores e intérpretes distantes daquilo que se apresenta diante deles. Eles prestam atenção ao espetáculo na medida da sua distância. (RANCIÈRE, 2010, p.115)

A PRODUÇÃO CÊNICA DE MATERIALIDADE

No livro *The Performative Power of Performance* (2008), Erika Fischer-Lichte dedica um capítulo aos processos responsáveis pela geração de materialidade na cena:

- A corporalidade, que abriga os fenômenos de corporificação e presença;
- A espacialidade, definida por espaços cênicos e atmosferas;
- A sonoridade, composta por espaços sonoros e pelo uso da voz.

A autora estabelece os princípios acima como pontos de orientação para uma análise que tem por foco o teatro contemporâneo. No presente artigo, a perspectiva histórica e a ousadia que marcaram o panorama da produção europeia a partir dos anos 60 dão lugar ao estudo direcionado sobre a recepção do espectador com deficiência visual. A definição de processos que incidem nos diversos sentidos para produzir efeito sobre a percepção do espectador parece adequar-se perfeitamente ao objetivo a que se propõe este estudo.

A seguir, serão abordados os processos geradores de materialidade e de que maneira eles aparecem em um espetáculo, sempre com foco sobre a perspectiva do acesso pela pessoa com deficiência visual. Ainda que a sistematização seja um recurso necessário à reflexão, é importante atentar para o fato de que os processos geradores de materialidade dialogam entre si, se sobrepõem uns aos outros, se entrelaçam.

CORPORALIDADE

A corporalidade é evidenciada pela tensão constante entre o corpo fenomenal e o corpo performativo. O corpo do ator é, a um só tempo, uma identidade particular que o caracteriza enquanto ser humano e uma ferramenta de trabalho.

Tanto a geração quanto a percepção da corporalidade dependem de dois fenômenos: os processos de corporificação e os processos de presença.

A corporificação – identificada em diferentes épocas com a personificação ou a encarnação – pressupõe um processo constante de incorporação e desincorporação, uma transição entre duas dimensões: a realidade e a performance. A tensão entre o corpo fenomenal e o corpo performativo garante que um mesmo personagem interpretado por atores distintos seja completamente diferente. O que define um personagem não é o texto dramático ou uma construção intelectual, e sim a maneira como ele “ganha corpo”, o que se manifesta na tonalidade da voz, no

desenho do gesto e na aura particular de cada ator. “O personagem só existe na performance física do ator e é revelado pelos atos performativos e por sua corporalidade particular” (FISCHER-LICHTE, 2008, tradução minha²¹⁵).

Os exemplos analisados por Fischer-Lichte dão a entender que a corporificação se traduz em informações visuais e em informações intangíveis, tais como ritmo, intensidade, força e energia. Como se dá, então, a percepção da corporificação por parte do espectador com deficiência visual? Cabe à audiodescrição transmitir o que se vê, como a movimentação, a gestualidade e a interação entre o corpo e o espaço cênico. No entanto, a expressão e a percepção de um corpo não se restringem a informações visuais. A voz falada ou cantada, os ruídos vocais e corporais, os odores, a sensação de distância ou proximidade e o toque são responsáveis pela criação de imagens mentais e, mais do que isso, por uma construção sensorial potente.

Os processos de presença envolvem dois fatores distintos, porém não excludentes: de um lado, a presença física do ator e do espectador, um estar no momento presente; de outro, a ideia de aura, a energia que emana do ator. De acordo com a autora, o teatro

não conta uma história que acontece em outro tempo ou lugar, mas exhibe aos espectadores eventos que ocorrem e são percebidos pela plateia *hic et nunc*. Numa performance, tudo o que os espectadores veem e ouvem está presente. A performance é a experiência da completude, da apresentação e da passagem do momento presente. (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 94, tradução minha²¹⁶)

Essa condição possibilita o exercício de um efeito sensorial sobre a plateia, através do qual o arrebatamento dos atores contagia os espectadores. Em outras palavras, há uma transferência de impulsos do corpo do ator para o corpo do espectador, o que só é possível graças à copresença física de ambos.

Já a aura do ator refere-se à sua habilidade de comandar tanto o espaço quanto a atenção da plateia. Ainda que se manifeste através do corpo, a aura não pode ser vista, mas “inalada” ou fisicamente absorvida pelo espectador. A aura é, então, um fluxo de energia que envolve ator e espectador – e, como tal, independe do

²¹⁵ *“The character exists in the actors physical performance alone and is brought forth by his performative acts and his particular corporeality.”*

²¹⁶ *“[...] does not tell a story taking place at another time and place but portrays events that occur and are perceived by the audience *hic et nunc*. What the spectators see and hear in performance is always present. Performance is experienced as the completion, presentation, and passage of the present.”*

sentido da visão. Trata-se de uma vibração, de um campo eletromagnético, de uma pulsação, percebida de modo mais ou menos sutil, porém sempre sensorial. Assim, o espectador cego ou com baixa visão e o espectador vidente encontram-se em pé de igualdade, imersos os dois nessa interação energética.

ESPACIALIDADE

Em primeiro lugar, é preciso estabelecer a distinção entre espacialidade e espaço arquitetônico. A espacialidade, assim como a corporalidade e a sonoridade, não existe para além da performance, enquanto o espaço arquitetônico é preexistente e subsistente à performance.

Já o espaço criado pela e para a performance - espaço performativo ou espaço cênico - oferece possibilidades de relacionamento, de movimento e de percepção. A espacialidade, evidenciada pelo espaço cênico, é sempre dinâmica, porque orienta as relações, mas não as determina. A energia circulante no espaço afeta tanto os atores quanto os espectadores.

A distância entre atores e espectadores permite compreender melhor o efeito do espaço cênico sobre o próprio evento teatral. A proximidade abre espaço para uma interação sensorial mais intensa. A esse respeito, Fischer-Lichte (2008) apresenta como exemplo um espetáculo de Grotowski no qual a proximidade era tanta que a plateia podia perceber a respiração dos atores e o cheiro do suor. Esses estímulos teriam impacto similar sobre pessoas cegas ou com baixa visão; talvez mesmo um impacto maior, potencializado pela maior concentração da atenção desse público nos sentidos do olfato e da audição.

A espacialidade não se restringe à estruturação ou à organização do espaço, mas também está ligada à atmosfera que o espaço emana. A atmosfera é o primeiro elemento a afetar o espectador e influencia sua percepção ao longo de toda a performance. Ele mergulha na atmosfera e é absorvido por ela.

A atmosfera não é produzida isoladamente por nenhum dos elementos de que é composta, e sim pela relação entre eles. Mas quais são esses elementos e qual seu efeito sobre o espectador com deficiência visual?

O odor é um bom exemplo. Na performance, os odores podem ser inevitáveis (até mesmo indesejados) ou intencionais. O teatro que fede a mofo, o cheiro característico da máquina de fumaça, difusores de fragrâncias ou o pão que assa em cena criam para o espectador uma experiência sinestésica. É inútil tentar

opor alguma resistência: o cheiro se espalha pelo ambiente, penetra no corpo através da respiração e ativa processos orgânicos de maneira incontável. Evidentemente, o espectador cego ou com baixa visão será afetado pelos odores da mesma maneira que os espectadores videntes.

A luz é um dos principais elementos que compõem a atmosfera. De acordo com Fischer-Lichte (2008),

a luz não é absorvida apenas pelo olho humano, mas também pela pele. O organismo humano é particularmente sensível à luz. Espectadores expostos a contínuas mudanças da luz apresentarão alterações constantes e abruptas de humor, sem conseguirem percebê-las conscientemente, muito menos controlá-las. (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 119, tradução minha²¹⁷)

Neste sentido, é importante lembrar que a deficiência visual compreende pessoas cegas e pessoas com baixa visão e que cada um desses grupos é extremamente heterogêneo. A cegueira não pressupõe a escuridão: em muitos casos a sensibilidade à luz persiste, em maior ou menor grau. Isso significa, inclusive, a eventual percepção de cores, embora haja dificuldade em diferenciar tons. Mesmo pessoas que não apresentam qualquer resíduo visual são sensíveis às alterações de temperatura provocadas pela luz. Já a baixa visão restringe o foco ou o campo visual, e pode ou não acarretar dificuldades na percepção de luz e cor. Se por um lado pessoas cegas ou com baixa visão podem identificar luz e cor, por outro lado podem experimentar desconforto em função de variações na sensibilidade à luminosidade. Em resumo, a iluminação tem efeito marcante sobre esse público, ainda que nem sempre coincida com o efeito produzido sobre os demais espectadores. De que maneira essa percepção diferenciada da luz ressoa nos demais espectadores e mesmo no elenco, afetando diretamente o ciclo de retroalimentação autopoietico, é estudo que mereceria maior aprofundamento.

Para a autora, as experiências físicas promovidas pela ação da atmosfera sobre o espectador não excluem a geração de significados. Os elementos que estabelecem a atmosfera

²¹⁷ "Light is not only absorbed by the human eye, but also by the skin. The human organism reacts particularly sensitively to light. Spectators exposed to continuous changes of light will find their disposition changing frequently and abruptly without being able to consciously register, even less control these swings."

podem evocar contextos e situações, ou disparar memórias carregadas de fortes conotações emocionais para os sujeitos. É difícil imaginar que esta dimensão de significado não tenha consequências sobre os efeitos da atmosfera. Pelo contrário, eu assumiria que esses significados efetivamente contribuem para a força da atmosfera. (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 120, tradução minha²¹⁸)

Vozes, ruídos e música também atuam sobre a atmosfera. O som, assim como o cheiro, envolve o sujeito e penetra em seu corpo. A única defesa do espectador é tapar os ouvidos, o que pode reduzir o impacto, mas não anula o efeito. O som faz vibrar as extremidades, ressoa no peito, lateja, arrepia, tonteia, acalenta, perturba, agita – e isso vale para qualquer espectador. A sonoridade vai além da construção de atmosferas. Ela é, por si só, um dos processos cênicos geradores de materialidade.

SONORIDADE

O termo “sonoridade”, na concepção de Fischer-Lichte, abriga toda a gama de qualidades sonoras de uma performance, ou seja, todos os sons audíveis, tais como música, fala, ruídos humanos ou sons acidentais. Ainda que inclua a palavra e o discurso, não se restringe à linguagem verbal. “Os espaços sonoros do teatro são feitos de música e vozes – incluindo a fala, o canto, o riso, o soluço, o pranto – e uma grande variedade de outros sons...” (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 122, tradução minha²¹⁹)

A sonoridade talvez seja a mais clara representação da efemeridade: o som preenche o espaço, provoca um efeito imediato sobre aqueles que o ouvem e desaparece em seguida.

A reverberação define a percepção do espaço. Em termos técnicos, as dimensões de um local podem ser percebidas pelo tempo que o som leva para se refletir nas paredes, no teto e no chão. Formas e texturas refletem o som de maneiras distintas: uma parede reta e lisa funciona como um espelho sonoro, enquanto carpetes, cortinas e tecidos como o veludo e o couro (presentes nas paredes, no piso e nas poltronas da maioria das salas de espetáculos) absorvem o som, ao passo que

²¹⁸ “[...] might recall contexts and situations or trigger memories that carry strong emotional connotations for the perceiving subject. It is hard to imagine that this dimension of meaning is of consequence at all to the workings of atmosphere. I would assume instead that such meanings indeed contribute to the power of atmosphere.”

²¹⁹ “The theatre’s aural spaces are made upon music and voices – including speaking, singing, laughing, sobbing, crying – and a wide range of other sounds [...]”

paredes rugosas funcionam como difusores (painéis difusores, que direcionam o som de maneira adequada, são característicos das salas de concerto). Também os corpos absorvem as ondas sonoras, tornando possível perceber “de ouvido” se a plateia está vazia ou lotada. A intervenção ou não de sons externos revela o quanto esse espaço é aberto ou fechado. Esses fatores são percebidos de maneira subconsciente por todos os presentes. No entanto, são especialmente relevantes para aqueles que estão habituados a configurar espaços a partir de referências sonoras.²²⁰

Sons também revelam imagens. Uma colherzinha de metal tilintando contra uma xícara de porcelana, o estouro do champanhe ou pneus cantando, seguidos de uma pancada seca e vidros estilhaçados são exemplos desse potencial imagético.

Acima de tudo, diz Fischer-Lichte (2008), a sonoridade é responsável por uma carga emocional intensa. Os ouvintes são tomados pela melancolia ou pela euforia, tremem, se arrepiam, o pulso acelera, a respiração se torna mais pesada, memórias são despertadas.

O espaço sonoro dissolve as fronteiras do espaço cênico. Sons intencionais, como músicas ou efeitos sonoros; aleatórios, como a chuva sobre o telhado; ou perturbadores, como cochichos na plateia ou um toque de celular interferem diretamente na ação e na percepção, seja a nível semântico, emocional ou mesmo orgânico.

A voz já não transmite a linguagem; ela é uma linguagem na qual o corpo fenomenal se expressa, dirigindo-se diretamente ao público. A materialidade da voz revela a materialidade da performance em sua totalidade. A voz aprisiona a sonoridade quando reverbera no espaço; enfatiza a corporalidade porque parte de um corpo através da respiração; define a espacialidade porque o som se derrama no espaço e entra pelos ouvidos dos espectadores e daqueles que a emitem da mesma maneira. Através da sua materialidade, a voz é linguagem antes de se tornar significante. (FISCHER-LICHTE, 2008, p.129-130, tradução minha²²¹)

De acordo com Fischer-Lichte (2008), a voz é capaz de unificar os três elementos da produção cênica de materialidade, porque é som que parte de um corpo

²²⁰ Em algumas pessoas cegas esta habilidade é tão desenvolvida que permite que se movimentem pelo espaço orientados pela maneira como estalos da língua ou dos dedos se refletem nas superfícies. É a chamada ecolocalização.

²²¹ *“The voice no longer transmits language; it is language, in which a bodily being-in-the-world expresses him/herself and addresses the audience purely. The materiality of the voice reveals the performance’s materiality in its entirety. The voice captures tonality as it resounds in space; it emphasizes corporeality because it leaves the body through respiration; it marks spatiality because its sound flows out into the space and enters the ears of spectators and articulating subjects alike. Through its materiality the voice already is language without having to first become a signifier.”*

e vibra no espaço. A relação entre corpo e voz não está restrita a manifestações verbais. Gritos, suspiros, gemidos, soluços e risos são produzidos pelo engajamento de todo o corpo e ouvi-los é perceber um processo específico de corporificação. A voz é provavelmente o canal mais importante para a percepção da corporalidade por parte do espectador com deficiência visual, mais potente que a audiodescrição porque prescinde de qualquer mediação. “A voz constrói uma ponte que estabelece uma relação entre dois sujeitos. Ela preenche o espaço entre eles. Tornando suas vozes audíveis, as pessoas se aproximam para tocar aqueles que as ouvem.” (Fischer-Lichte, 2008, p. 130, tradução minha²²²).

A definição da voz humana como sonoridade também aparece em Barthes. Para o autor, a fala é sempre uma manifestação da materialidade do corpo, independentemente de seu conteúdo semântico:

A escuta da voz inaugura a relação com o outro: a voz, pela qual se reconhecem os outros (como a escrita sobre um envelope), indica-nos suas maneiras de ser, as suas alegrias ou sofrimentos, os seus estados; veicula uma imagem do corpo e, para lá dessa imagem, toda uma psicologia (fala-se de voz quente, de voz branca, etc.). Por vezes, a voz de um interlocutor toca-nos mais do que o conteúdo do seu discurso e surpreendemo-nos a escutar as modulações e oscilações dessa voz, sem compreendermos o que se diz. (BARTHES, 1990, p. 224-225)

Se os estímulos sonoros são fundamentais tanto para a construção de sentido quanto para uma imersão de caráter bem mais subjetivo, ganham uma relevância ainda maior quando se trata da recepção do espectador com deficiência visual. Para este público específico, a audiodescrição torna-se uma sonoridade adicional. Podemos entender seu efeito sobre esses espectadores a partir de uma analogia ao uso do telefone,

[...] um instrumento que apaga todos os sentidos, exceto a audição: a ordem de escutar que inaugura qualquer comunicação telefônica convida o outro a transferir todo o corpo para a sua voz, e anuncia que eu próprio me transferirei completamente para o meu ouvido. [...] ...o silêncio do ouvinte será tão ativo como a palavra do locutor [...]. (BARTHES, 2009, p. 222)

Aos ouvidos do espectador com deficiência visual, a audiodescrição se integra à sonoridade de um espetáculo como parte da performance. As informações

²²² “The voice builds a bridge and establishes a relationship between two subjects. It fills the space between them. By making their voices audible, people reach out to touch those who hear it.”

visuais que chegam pela narração da audiodescrição não são isentas de expressão. A voz – para além do verbo - desenha imagens, imprime ritmos e instaura climas.

A análise dos processos de produção cênica da materialidade sob a perspectiva da percepção do espectador com deficiência visual pressupõe o abandono de uma abordagem visuocêntrica do evento teatral. Os estímulos que afetam os espectadores – todos os espectadores – não se restringem a imagens. O teatro, arte da presença, é uma provocação aos sentidos, e pode afetar o espectador cego ou com baixa visão com a mesma intensidade com que afeta o espectador vidente.

Neste contexto, a audiodescrição se estabelece como recurso necessário à percepção de elementos estritamente visuais, permitindo ao espectador estabelecer conexões entre todos os elementos que compõem a percepção. Para que isso aconteça, é preciso que o audiodescritor compreenda o entrelaçamento de estímulos que constroem a materialidade de cada espetáculo e que esteja preparado para se relacionar com eles, tornando-se, ele também, parte desse intrincado sistema de perpétua emergência e evanescência. A audiodescrição, enquanto mediação, é responsável por dar sentido aos estímulos de natureza não-visual que têm efeito imediato sobre o espectador. Do mesmo modo que o teatro pode ser definido como a conjugação de diversos elementos, sendo o texto dramático apenas um deles, a audiodescrição do evento teatral encontra no roteiro somente uma base, que perde qualquer sentido se não estiver atrelada ao acontecimento em si. Ainda que a competência técnica seja fundamental para o profissional de audiodescrição, é a sensibilidade quem dita as regras para que o recurso não fique reduzido a um mero serviço de informações, mas possibilite ao espectador imersão receptiva e perceptiva proposta pelo espetáculo.

Ao identificar as vias de acesso do espectador com deficiência visual aos eventos teatrais, torna-se evidente a legitimidade de sua participação na produção dessa sintonia que torna atores e espectadores partes complementares e indissolúveis de um mesmo acontecimento.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. A Escuta. In BARTHES, Roland. **O Óbvio e o Obtuso**. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p.217-229.

FISCHER-LICHTE, Erika. The performative generation of materiality. *In The Transformative Power of Performance: a new aesthetics*. Tradução de Saskya Iris Jain. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2008. Cap. 4, p. 75-137.

RANCIÈRE, Jacques. O Espectador Emancipado. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 1, n. 15, out. 2010. Tradução de Daniele Ávila. P. 107-122.

APÊNDICE B – Jeitos de Ver e (Não)Ver²²³

A aproximação ao modo pelo qual as pessoas com deficiência visual acessam as imagens tem por objetivo melhor compreender quem é esse espectador e, conseqüentemente, quais as possibilidades e as limitações da audiodescrição. A pluralidade das relações entre o ver e o não-ver é abordada a partir de relatos biográficos, como aqueles descritos pelo neurologista Oliver Sacks (1995, 1997, 2010) e os registros do esloveno Evgene Bavcar (2003), fotógrafo cego cujo trabalho é repleto de reflexões acerca de sua maneira particular de acessar imagens.

Oliver Sacks, neurologista anglo-americano, registrou em seus livros uma série de casos que teve oportunidade de acompanhar, seja como médico ou observador. A despeito de todo o interesse científico sobre os pacientes, Sacks dedica-lhes um olhar sensível, inspirado pelo fictício Padre Brown, o sacerdote-detetive dos contos de G. K. Chesterton, para quem os cientistas

pretendem colocar-se no exterior de um homem e estudá-lo como se fosse um inseto gigante, sob o que chamariam luz severa e imparcial – e que eu chamaria morta e desumanizada. [...] Não nego que a luz severa possa ser benéfica às vezes, embora, em certo sentido, ela seja o oposto da ciência. Longe de converter-se em conhecimento, ela é a supressão do que sabemos. É tratar um amigo como estranho e fazer com que algo familiar pareça remoto e misterioso. [...] Não tento me colocar do lado de fora do homem. Tento me colocar no seu interior. (CHESTERTON, *apud* SACKS, 1995, p. 16)

É da perspectiva de uma ciência humanizada e humanizadora que Sacks revela as histórias de seus pacientes, entremeadas por diversas reflexões, muitas dúvidas e uma que outra conclusão. Tenho especial apego pelo caso de Virgil, devido à sua complexidade, não só no que tange à questão clínica, mas especialmente por seus reflexos psicológicos e emocionais.

O paciente identificado como Virgil nasceu com baixa visão e, ainda na infância, ficou cego. Cedendo à insistência da noiva, aceita submeter-se a uma cirurgia de remoção das cataratas e, aos 50 anos, recupera a visão. Em *Ver e não ver* (*in* SACKS, 2006), Oliver Sacks dedica-se a uma profunda reflexão acerca da difícil adaptação de Virgil ao mundo das imagens visuais.

Como seria a visão nesse paciente? Seria “normal” a partir do momento em que foi restaurada? É o que se imagina de início. É a noção do senso comum

²²³ Artigo inédito, desenvolvido no âmbito da pesquisa.

– que os olhos se abrião, as crostas cairão e (nas palavras do Novo Testamento) o cego “receberá” a visão.

Mas será que foi assim tão simples? Não é necessária a experiência para ver?

[...]

E, ainda assim, fui informado de que bastou remover o curativo do olho de Virgil para que ele visse seu médico e sua noiva e risse. Não há dúvida de que viu algo – mas o quê? O que significava “ver” para esse homem antes privado da visão? Em que espécie de mundo ele foi jogado?” (SACKS, 2006, p. 114-115)

A percepção visual de distância, profundidade, espaço e tamanho depende de uma associação entre atividades visuais e cerebrais. Existe aqui uma aptidão cujo desenvolvimento tem início na primeira infância. Ao observar atentamente a própria mão, por exemplo, o bebê desenvolve uma série de noções, que incluem perspectiva e tridimensionalidade.

Conforme Virgil explorava os cômodos da casa, investigando, por assim dizer, a construção visual do mundo, veio-me a imagem de um bebê movendo a mão de um lado para o outro diante de seus olhos, balançando a cabeça, virando-a de um lado para o outro, em sua construção primal do mundo. A maioria de nós não faz a menor ideia da enormidade dessa construção, já que a desempenhamos inconsútil e inconscientemente, milhares de vezes todos os dias, num piscar de olhos. [...]

Atingimos a constância perceptiva – a correlação de todas as diferentes aparências, as modificações dos objetos – muito cedo, nos primeiros meses de vida. Trata-se de uma enorme tarefa de aprendizado, mas que é alcançada tão suavemente, tão inconscientemente, que sua imensa complexidade mal é percebida (embora seja uma conquista a que nem mesmo os maiores supercomputadores conseguem começar a fazer face). (SACKS, 2006, p. 132)

Sem uma percepção adequada sobre espaço e distância, Virgil se ressentia da ausência da bengala. Para muitas pessoas cegas, a bengala oferece uma referência multissensorial, pois alia tato, cinestesia e sonoridade, já que a maneira como o baque da bengala contra o piso ressoa no ambiente serve como orientação espacial (SACKS, 2010, p. 206). Caminhar tornou-se algo assustador e confuso para Virgil. Degraus eram especialmente perigosos, pois ele os percebia como uma superfície plana com linhas paralelas ou entrecruzadas. Objetos distantes por vezes pareciam-lhe ameaçadoramente próximos e mesmo sua sombra era motivo de confusão.

Passado algum tempo, ainda lhe era praticamente impossível sintetizar uma imagem. Identificava pata, focinho, rabo e orelha, mas era incapaz de visualizar o gato como um todo. De pronto associei o fato à conhecida fábula dos sábios cegos e os elefantes. Encontrada sob diferentes títulos, apresentando algumas variações e

creditada a autores distintos – ou mesmo a autor nenhum – a fábula relata o primeiro contato de um grupo de cegos com um elefante, através do tato. O primeiro sábio agarra uma das patas e afirma que o elefante se assemelha ao tronco de uma árvore robusta; o segundo segura a cauda e decreta que se trata de um cordinha presa a uma rocha; o terceiro aperta a tromba e informa que o animal é como uma serpente mansa e desdentada, que flutua no ar; o quarto toca nas presas e diz que o elefante é pontudo como uma lança; o quinto apalpa a barriga e define o elefante como uma parede curva cuja pele lembra um tambor; o sexto sábio, por fim, apalpa as orelhas e garante que se trata de bandeiras tremulantes.

O tato opera por fragmentação e a leitura do todo só é possível através de uma percepção sequencial.

Nós, com a totalidade dos sentidos, vivemos no espaço e no tempo; os cegos vivem num mundo só de tempo. Porque os cegos constroem seus mundos a partir de sequências de impressões (táteis, auditivas, olfativas) e não sendo capazes, como as pessoas com visão, de uma percepção visual simultânea, de conceber uma cena visual instantânea. (SACKS, 2006, p. 128)

Para aqueles que enxergam, a conexão entre a visão e o tato também é uma habilidade construída com base em experiências. De acordo com Sacks, trata-se de uma correlação entre os sentidos, em um movimento natural e constante de classificação, memória e reconhecimento. No caso de Virgil, a retina e o nervo óptico estavam agora ativos, mas seu cérebro não conferia sentido às imagens (SACKS, 2006, p. 119). Em resumo, seus olhos viam, mas seu cérebro permanecia cego, e o tato continuava a ser sua principal forma de reconhecimento daquilo que o cercava. Para fazer a barba com segurança, por exemplo, Virgil dava as costas ao espelho, fechava os olhos ou apagava a luz.

Sacks relata uma visita ao zoológico, durante a qual Virgil insistia em tocar os animais, o que, é claro, não lhe era permitido. Reconhecia os animais pela movimentação ou por algum detalhe específico, mas o olhar não lhe bastava. Sua expressão ganhou tranquilidade e confiança, porém, ao percorrer com as mãos uma estátua de bronze que reproduzia um gorila em tamanho natural.

Ocorreu-me – talvez isso tenha ocorrido a todos nós nesse momento – o quanto tinha sido hábil e auto-suficiente como um cego, o tanto de naturalidade e facilidade com que havia experimentado o seu mundo com as mãos e o quanto estávamos agora, por assim dizer, forçando-o contra o que lhe era natural: exigindo que renunciasse a tudo o que lhe vinha com

facilidade, que passasse a perceber o mundo de uma maneira incrivelmente difícil para ele, e estranha. (SACKS, 2006, p. 136)

A história não tem final feliz. Virgil entra em depressão, engorda demais, adoece gravemente e perde a visão. Em resumo,

No começo, houve certamente espanto, admiração e por vezes júbilo. [...] Mas então surgiram os problemas, os conflitos, de ver mas não ver, de não ser capaz de criar um mundo visual, e ao mesmo tempo ser obrigado a abrir mão de seu próprio mundo. Viu-se entre dois mundos, exilado em ambos – um tormento ao qual não parecia ser possível escapar. Mas aí, paradoxalmente, veio uma libertação, na forma de uma segunda e derradeira cegueira – uma cegueira que ele recebeu como uma dádiva. Agora, por fim, a Virgil é permitido não ver, escapar do mundo ofuscante e atordoante da visão e do espaço, para retornar ao seu próprio e verdadeiro ser, o mundo íntimo e concentrado de todos os outros sentidos que havia sido seu lar por quase cinquenta anos. (SACKS, 2006, p. 154)

Correndo o risco de uma certa digressão, pergunto-me se a audiodescrição teria sido um recurso válido nesse processo de reconfiguração do mundo. A orientação do olhar através da descrição poderia ter contribuído para exercitar e desenvolver a habilidade de sintetizar imagens? As pesquisas de Sacks não parecem debruçar-se sobre a maneira como o córtex cerebral reage à recuperação da visão, mas abordam com profundidade a plasticidade do cérebro no que se refere à cegueira congênita ou adventícia. O autor faz referência a estudos que indicam que certas áreas do córtex visual, por estarem “ociosas”, podem assumir o processamento de outros sentidos, permitindo, por exemplo, uma hiperacuidade de audição e tato (SACKS, 2010, p. 182).

Neste momento, parece-me importante registrar que os resultados da plasticidade cerebral não podem ser confundidos com a capacidade sobre-humana frequentemente atribuída a pessoas com deficiência visual. Esta perspectiva está atrelada às chamadas “barreiras atitudinais”, ou seja, atitudes discriminatórias, quase sempre não intencionais (TAVARES, *in* TAVARES, 2013, p.22). A supervalorização das habilidades das pessoas com deficiência revela um pensamento tão preconceituoso quanto a subestimação de suas competências. A evidente acuidade perceptiva de muitas dessas pessoas no que se refere às mais variadas formas de comunicação com o mundo exterior que prescindem de informações visuais pode ser atribuída, em grande parte, ao treinamento constante, exatamente da mesma forma como os videntes exercitam, desde os primeiros dias de vida, a percepção e a leitura de imagens.

Pinto (*in* MAYER; PINTO, 2017) apresenta pesquisas que destacam a relação entre a imagem e a linguagem com base na plasticidade do córtex cerebral, como aquelas realizadas por Lambert *et al*, Röder *et al* e o *Massachusetts Institute of Technology* (MIT). Utilizando ressonância magnética, Lambert *et al* observaram que instruções verbais ativam a área visual primária em sujeitos cegos. Röder *et al* perceberam uma distinção interessante: estímulos verbais ativam as áreas corticais da linguagem em indivíduos videntes, e as áreas da visão em indivíduos cegos. Os pesquisadores do MIT, por sua vez, identificaram uma reorganização cerebral em cegos congênitos, a partir da qual algumas áreas responsáveis por tarefas relacionadas à visão passam a assumir atividades de processamento da linguagem. Esses resultados, que comprovam uma expansão das áreas ocupadas pela linguagem e uma espécie de substituição da imagem pela linguagem, são extremamente relevantes para que possamos desenvolver estudos cada vez mais aprofundados sobre a recepção da audiodescrição por parte de espectadores com deficiência visual.

Ao começar a se dedicar ao tema da cegueira, Oliver Sacks passou a receber depoimentos através de cartas e autobiografias que revelavam a surpreendente diversidade da cegueira. Se apresento algumas dessas histórias, em um exercício de síntese, é com a intenção de mostrar que a relação de cada espectador – de cada pessoa – com deficiência visual com o ato de ver é única. Não existe uma experiência típica da cegueira.²²⁴

John Hull ficou cego aos 48. Ao longo dos três anos seguintes, sua imagética e suas memórias visuais se atenuaram até a extinção e ele mergulhou em um estado que denominou de “cegueira profunda”. Nesse mundo “autêntico e autônomo”, Hull perdeu até mesmo a ideia de ver. De acordo com Sacks (2010) a intensificação dos outros sentidos levou Hull a construir uma nova identidade perceptual, que em nada se assemelhava a uma compensação. Essa nova ordem, esse novo mundo, resulta evidente em um belíssimo fragmento do diário em que Hull registrou seu período de transição para a cegueira profunda:

²²⁴ Esta parece ser justamente a questão que permeia as observações e os registros de Oliver Sacks: “A essa altura eu lera quatro autobiografias, cada qual muito diferente em sua descrição da experiência visual de uma pessoa cega [...] E me perguntava: será que existe uma experiência típica da cegueira?” (SACKS, 2010, p. 190-191)

A chuva tem um modo de revelar os contornos de tudo; joga um manto colorido sobre coisas antes invisíveis; em vez de um mundo intermitente e, portanto, fragmentado, a chuva que cai ininterruptamente cria a continuidade da sensação acústica. [...] apresenta de uma vez a totalidade de uma situação [...] dá uma ideia da perspectiva e das verdadeiras relações de uma parte do mundo com outra. (HULL, *in* SACKS, 2010, p. 180-181)

Zoltan Torey, psicólogo clínico, ficou cego aos 21 anos. Ao contrário de Hull, agarrou-se à memória visual e decidiu desenvolver ao máximo suas imagens mentais, construindo um mundo visual interior no qual podia gerar, reter e manipular imagens. Começou multiplicando mentalmente números de quatro dígitos. Enxergava-os como se os estivessem desenhados no quadro-negro e pintava de diferentes cores cada uma das suboperações. Chegou ao ponto de conseguir ver-se dentro de máquinas e sistemas e, assim, conceber soluções. Foi através desse tipo de raciocínio – visualizando o interior do cérebro - que Torey chegou a uma nova concepção da relação mente-cérebro e a natureza da consciência, tema de seus livros. Também na vida prática e cotidiana, essa capacidade de lidar com mapas mentais foi muito útil a Torey:

Troquei sozinho todas as calhas do telhado de várias cumeeiras da minha casa”, ele escreveu, “e para isso dependi unicamente do poder de manipulação precisa e bem focada do meu espaço mental, agora totalmente maleável e responsivo”. Torey depois descreveu mais detalhadamente esse episódio, mencionando que seus vizinhos ficaram muito preocupados quando viram um cego sozinho no telhado — e à noite (muito embora, obviamente, a escuridão não fizesse diferença para ele). (SACKS, 2010, p. 184)

Jacque Lusseyran, que ficou cego pouco antes de fazer oito anos, também construiu um mundo visual interior. Era capaz de projetar imagens em uma tela imaginária e manipulá-las da maneira que quisesse. Lusseyran, que se definia como um “cego visual”, relata: “Em poucos meses meu mundo pessoal transformou-se em um ateliê de pintura” (*in* SACKS, 2010, p. 190).

Dennis Shulman relata a maneira como a cegueira, adquirida na adolescência, contribui para sua atuação profissional como psicólogo clínico e psicanalista, tornando-o mais sensível às nuances da fala. Além de reconhecer muitos de seus pacientes pelo cheiro, conseguia detectar estados de tensão ignorados pelo próprio paciente. Segundo Shulman, a voz e os odores podem revelar aquilo que a aparência visual, facilmente camuflada, consegue ocultar (SACKS, 2010, 204-205).

Arlene Gordon, septuagenária, ficou cega ao quarenta e poucos anos. Ao ouvir audiolivros por muito tempo, sentia os olhos arderem, pois, mentalmente, lia o

texto impresso. Apaixonada por viajar, pedia que lhe descrevessem os lugares que visitava e assim construía uma detalhada imagem mental. Arlene salienta o quanto esse processo era recíproco: ao fazer perguntas, direcionava o olhar de seus parceiros de viagem para coisas que passariam despercebidas (SACKS, 2010, p. 210).

Este minúsculo mosaico demonstra como é vasta a experiência da cegueira no que tange a imagens mentais. O esvaziamento absoluto das memórias visuais, a lembrança vívida, a imaginação ativa, são algumas das inúmeras formas de viver a deficiência visual. Isso se reflete de forma direta na recepção da audiodescrição por parte dos espectadores: haverá quem transforme a descrição verbal em imagens nítidas, quem desenhe na mente imagens próximas àquelas que se desenrolam em cena, quem crie imagens próprias que em nada se assemelham ao que está sendo descrito, quem vincule as imagens ao seu repertório pessoal de memórias auditivas, táteis, cinestésicas ou olfativas. Haverá, também, quem não se prenda a imagens na construção de sua experiência enquanto espectador e assuma a audiodescrição como uma narrativa. Formas de ver e não ver, pessoais e intransferíveis.

Para o fotógrafo Evgene Bavcar, a cegueira não é uma limitação, e sim um instrumento. Nascido na Eslovênia, em 1946, Bavcar perdeu a visão de um dos olhos aos 10 anos de idade. Um ano depois, feriu o outro olho. A perda da visão foi gradual, “como se se tratasse de um longo adeus à luz”, diz Bavcar (2003, p. 9).

Há algo de incrivelmente perturbador e belo na ideia das fotos de Bavcar como o testemunho ocular de um artista cego. No caso de Bavcar, porém, a própria concepção de fotografia passa pela perspectiva da cegueira. Ou, melhor dizendo, de sua maneira de ver.

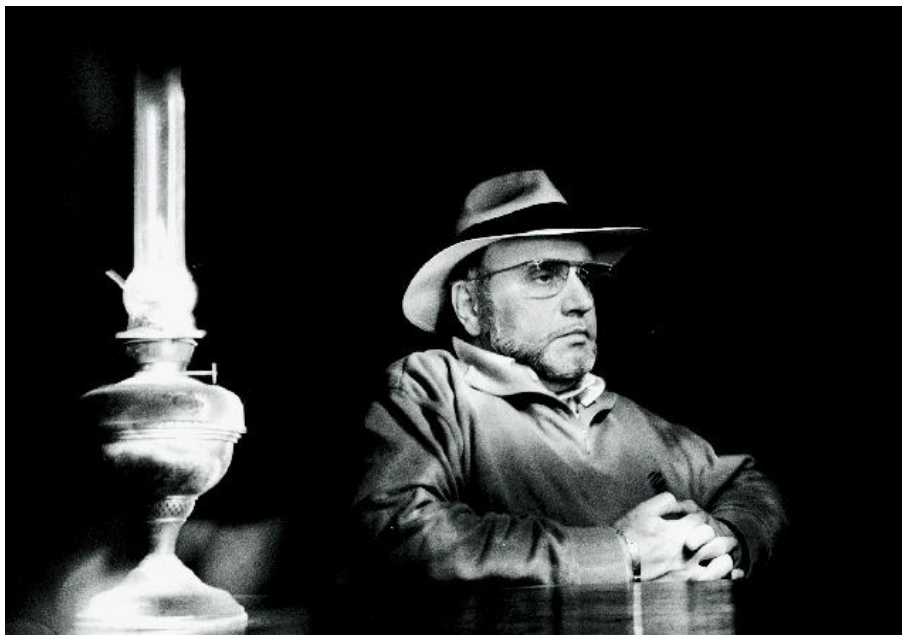


Figura 5 – Autorretrato de Evgen Bavcar

AD: Fotografia em preto e branco. O fotógrafo, um homem de pele branca, cabelos curtos e barba grisalha, está junto a uma mesa, com os braços apoiados sobre o tampo e as mãos entrelaçadas. Tem expressão séria, o olhar fixo à frente. Sua face esquerda está mergulhada na escuridão. Usa chapéu panamá e óculos, e veste um casaco de cor clara. Sua imagem reflete-se vagamente sobre o tampo escuro da mesa. Em primeiro plano, à esquerda, há um lampião sobre o qual incide um feixe de luz branca.

Fonte: Wikimedia Commons

À semelhança de Hull, para quem a chuva revela o invisível, é o vento quem dá contorno às sensações de Bavcar: “a pupila dos cegos”, diz Bavcar, “é seu corpo inteiro” (BAVCAR, 2003, p. 143).

Bavcar vê com a audição, com seu tato, com todos os sentidos, enfim, com todo seu corpo. Seus passeios são guiados pelas interpelações que dirige, a todo momento, a seu acompanhante: “o que você está vendo?”. E enquanto há relato, inaugura-se a narração, valoriza-se a experiência do ato de ver, instaura-se a imagem. Enquanto escuta, o fotógrafo-filósofo vê. Passagem da palavra à imagem: “sou um escritor da luz”. A fotografia de Bavcar está mediada por palavras. (TESSLER, *in* BAVCAR, 2003, p. 11)

Não é de surpreender que Bavcar se apoie na íntima relação entre imagem e palavra, em um processo de trabalho que remete à audiodescrição – ou, quem sabe, a uma “audiodescrição reversa”. O fotógrafo, no entanto, não assume esse recurso como uma necessidade imposta pela cegueira, e sim como um padrão universal de comportamento.

Todo mundo utiliza o olhar do outro só que em outros planos, sem se dar conta sempre. E como não se pode nunca ver com os próprios olhos, somos

todos um pouco cegos. Nós nos olhamos sempre com o olhar do outro, mesmo que seja aquele do espelho. (BAVCAR, 2003, p. 12)

Esta é justamente uma das características mais fortes desse artista e de sua arte: desatrelar a ausência de visão ocular da ideia de deficiência, desvincular a cegueira de um plano individual, desconstruir a ideia de gueto ou de grupo social. A cegueira, para Bavcar, é uma experiência universal.

Para o escritor e poeta Jorge Luis Borges, ao contrário, a cegueira é um jeito de ser, uma maneira de se conectar ao mundo, uma identidade pessoal. “Trata-se de um outro modo de vida”, diz ele, “e de mais um dentre os tantos estilos de vida dos homens” (BORGES, 1983, p. 174).

Ao abordar o assunto, Borges enfatiza repetidas vezes o fato de que se fala apenas de sua “modesta cegueira pessoal”, uma experiência individual, avessa a qualquer tentativa de generalização. O poeta revela ter mergulhado suavemente na cegueira, sem traumas nem temores, como em um “lento crepúsculo (que) teve início quando comecei a ver. Na verdade, ele foi se ampliando desde 1899, sem momentos dramáticos. Um lento crepúsculo que durou mais de meio século” (BORGES, 1983, p. 196).

Esta penumbra é lenta e não dói;
 flui por um manso declive
 e se parece à eternidade.
 Meus amigos não têm rosto,
 as mulheres são aquilo que foram há tantos anos,
 as esquinas podem ser outras,
 não há letras nas páginas dos livros.
 Tudo isso deveria atemorizar-me,
 mas é um deleite, um retorno.
 [...]
 Chego a meu centro,
 a minha álgebra e minha chave,
 a meu espelho.
 Breve saberei quem sou.
 (BORGES, 2000)

A cegueira de Borges jamais se impôs como limitação. “Para a tarefa do artista”, diz ele, “a cegueira não é totalmente negativa, já que pode ser um instrumento” (BORGES, 1983, p. 181). De acordo com Sacks (2010), quando o córtex visual é isolado do mundo exterior e deixa de ser abarrotado por informações visuais, torna-se hipersensível a estímulos internos, como pensamentos, memórias e emoção (SACKS, 2010, p. 192-193). Neste sentido, poderíamos considerar que a cegueira,

longe de ser uma deficiência, é um caminho para o auto-conhecimento? Ver poderia ser, então, uma limitação?

Repara, Leitor, que trago exemplos de pessoas para quem a cegueira não representa uma catástrofe, ou sequer uma inconveniência. Isso não significa que sejam falsas as histórias de sofrimento e depressão, de um profundo sentimento de tragicidade, de abandono, de fragilidade. Há, sim, histórias de resiliência. Há preconceito e exclusão, injustiça social, falta de escola e emprego por conta da deficiência. Insisto: não são “histórias da deficiência”, são histórias de pessoas, e cada uma tem sua própria trajetória.

REFERÊNCIAS

BAVCAR, Evgen. *In* TESSLER, Elida; BANDEIRA, João (Orgs.). **Memória do Brasil**: Evgen Bavcar. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BORGES, Jorge Luis. A Cegueira. *In* BORGES, Jorge Luis. **Sete noites**. Tradução de João Silvério Trevisan. Porto Alegre: Max Limonad, 1983. p. 164-183.

BORGES, Jorge Luis. **Elogio da Sombra**. Tradução de Carlos Nejar e Alfredo Jacques. Porto Alegre: Globo, 2000.

PINTO, Julio. Os Processos Cognitivos e Linguageiros: potencialidades da audiodescrição. *In* MAYER, Flávia; PINTO, Julio (Org.). **Perspectivas Contemporâneas em Audiodescrição**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2017. P. 15-21.

SACKS, Oliver. **O homem que confundiu sua mulher com um chapéu**. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SACKS, Oliver. **O olhar da mente**. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SACKS, Oliver. **Um antropólogo em Marte**. Tradução de Bernardo Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

TAVARES, Fabiana. Barreiras Atitudinais e a Recepção da Pessoa com Deficiência. *In* TAVARES, Liliana Barros (Org.). **Notas Proêmias**: acessibilidade comunicacional para produções culturais. Recife: Editora do Organizador, 2013. P. 22-31.

APÊNDICE C – Um Exercício de Escuta em Três Episódios²²⁵

Fecho os olhos. Ainda assim posso perceber quando as luzes se apagam. No ranger das cadeiras vejo espectadores que se acomodam em seus lugares. Na tosse seca vejo o desconforto do silêncio (há silêncio, afinal?). No toque-toque dos passos vejo atores que entram em cena. Nas vozes vejo corpos e gestos e mais. Fecho os olhos e vejo, não há dissociação possível: o som está para a imagem como a imagem está para o som.

A sonoridade de uma apresentação teatral é responsável por tantas camadas de informação que seria impossível dar conta de todas elas. Na concepção de Fischer-Lichte (2008), o termo “sonoridade” está relacionado a todas as qualidades sonoras de uma performance, incluindo a música, os ruídos humanos e os sons acidentais: “Os espaços sonoros do teatro são feitos de música e vozes – incluindo a fala, o canto, o riso, o soluço, o pranto – e uma grande variedade de outros sons [...]” (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 122, tradução minha²²⁶).

De acordo com a autora, o espaço sonoro dissolve as fronteiras do espaço cênico. Sons intencionais, como músicas ou efeitos sonoros; aleatórios, como a chuva sobre o telhado; ou perturbadores, como cochichos na plateia ou um toque de celular, interferem diretamente na ação e na percepção.

Barthes (1990) estabelece a relação entre a escuta e a percepção da situação espaço-temporal, através dos graus de afastamento e dos ritmos regulares dos estímulos sonoros. Ainda que se trate aqui de um fenômeno subconsciente, esta relação é especialmente observável no teatro. A reverberação do som define a percepção do espaço. As dimensões de um local são percebidas pelo tempo que o som leva para se refletir nas superfícies, como paredes, teto e chão. Paredes retas e lisas refletem o som como um espelho sonoro; paredes rugosas funcionam como difusores; carpetes, cortinas e tecidos absorvem o som. Também os corpos absorvem as ondas sonoras, tornando perceptível a condição da plateia. A intervenção ou não de sons externos pode revelar o quanto o espaço é aberto ou fechado.

A fala tem papel fundamental enquanto sonoridade, independentemente de seu conteúdo semântico.

²²⁵ Ensaio apresentado na disciplina Poéticas da Escuta, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Mirna Spritzer (PPGAC/UFRGS).

²²⁶ “*The theatre’s aural spaces are made up of music and voices – including speaking, singing, laughing, sobbing, crying – and a wide range of other sounds [...]*”

A voz já não transmite a linguagem; ela é uma linguagem na qual o corpo fenomenal se expressa, dirigindo-se diretamente ao público. A materialidade da voz revela a materialidade da performance em sua totalidade. A voz aprisiona a sonoridade quando reverbera no espaço; enfatiza a corporalidade porque parte de um corpo através da respiração; define a espacialidade porque o som se derrama no espaço e entra pelos ouvidos dos espectadores e daqueles que a emitem da mesma maneira. Através da sua materialidade, a voz é linguagem antes de se tornar significante. (FISCHER-LICHTE, 2008, p.129-130, tradução minha²²⁷)

Barthes também define a voz humana como uma manifestação da materialidade do corpo:

A escuta da voz inaugura a relação com o outro: a voz, pela qual se reconhecem os outros (como a escrita sobre um envelope), indica-nos suas maneiras de ser, as suas alegrias ou sofrimentos, os seus estados; veicula uma imagem do corpo e, para lá dessa imagem, toda uma psicologia (fala-se de voz quente, de voz branca, etc.). Por vezes, a voz de um interlocutor toca-nos mais do que o conteúdo do seu discurso e surpreendemo-nos a escutar as modulações e oscilações dessa voz, sem compreendermos o que se diz. (BARTHES, 1990, p. 224-225)

Se esses estímulos são fundamentais tanto para a construção de sentido quanto para uma imersão de caráter bem mais subjetivo, ganham uma relevância ainda maior quando se trata da recepção do espectador com deficiência visual. Para este público específico, a audiodescrição (AD) torna-se uma sonoridade adicional. Podemos entender seu efeito sobre esses espectadores a partir de uma analogia ao uso do telefone,

[...] um instrumento que apaga todos os sentidos, exceto a audição: a ordem de escutar que inaugura qualquer comunicação telefônica convida o outro a transferir todo o corpo para a sua voz, e anuncia que eu próprio me transferirei completamente para o meu ouvido. [...] ...o silêncio do ouvinte será tão ativo como a palavra do locutor [...]. (BARTHES, 1990, p. 222)

A AD funciona como um importante recurso de acessibilidade para este público, na medida em que define imagens necessárias à compreensão do espetáculo. Trata-se, porém, de uma mediação e, como tal, não conta com a potência

²²⁷ "The voice no longer transmits language; it is language, in which a bodily being-in-the-world expresses him/herself and addresses the audience purely. The materiality of the voice reveals the performance's materiality in its entirety. The voice captures tonality as it resounds in space; it emphasizes corporeality because it leaves the body through respiration; it marks spatiality because its sound flows out into the space and enters the ears of spectators and articulating subjects alike. Through its materiality the voice already is language without having to first become a signifier."

própria das sonoridades do evento teatral, capazes de atingir o espectador de forma direta.

Há uma variedade de definições para o termo *audiodescrição*. Analisando aquelas compiladas por Meyer e Pinto (2017) a partir de documentos jurídicos, sites de empresas que atuam na área e publicações acadêmicas, é possível perceber que, em sua maioria, estas definições giram em torno de termos como narração, locução, descrição objetiva da imagem, tradução/tradução audiovisual/tradução intersemiótica e mediação linguística. Manifesta-se, raras vezes, a sutileza da relação entre os pontos de inserção e as informações em áudio, tais como diálogos, trilhas ou efeitos especiais. Este cuidado fundamental está atrelado à concepção de AD enquanto elemento narrativo, em constante diálogo com as informações oferecidas pela obra.

Todas essas definições evidenciam o caráter ativo da audiodescrição, no sentido de dar voz a uma imagem. No entanto, a riqueza das sonoridades de um espetáculo leva a novas provocações. E se audiodescrever não for apenas verbo, mas também espaço de escuta? Se nossas escolhas tradutórias não se limitarem à construção do texto e abrangerem também a opção consciente por não interferir? E se a narração preservar silêncios?

O que se segue é o registro de um exercício de escuta como processo de trabalho para a produção da AD do espetáculo *Inimigos na Casa de Bonecas*, com direção de Camila Bauer, que contou com uma sessão acessível no dia 24 de maio de 2018, no Instituto Ling. Mergulhar nas sonoridades da obra, deixar que falem. Entender onde a imagem se faz necessária e onde prescindimos dela. Mais do que dialogar com a obra, compor com ela.²²⁸

PRIMEIRO EPISÓDIO

07 de maio, cinco horas da tarde. Estamos no Press Café do Instituto Ling, logo depois de um ensaio aberto do espetáculo. Ficou mais tarde do que esperávamos, temos só meia hora para conversar, não é lá muito tempo. Enquanto esperamos pelo café e pelos pães de queijo, ligo o gravador e o deixo sobre a mesa.

²²⁸ Os relatos e as análises procuram não levar em consideração o teor dos discursos, aquilo que pode ser compreendido pela palavra. Atendo-me especificamente aos sons – mesmo às vozes, enquanto sons – e a seus efeitos sobre aquele que escuta.

Marilena Assis e Luis D. Medeiros, que estão comigo, são consultores em AD. Ela é cega, ele tem baixa visão. A ideia é que me contem o que perceberam ao assistir ao espetáculo sem AD.²²⁹ Não dou palpite nem explicação, não quero interferir em suas impressões. Apenas escuto.

A movimentação dos atores em cena foi bastante nítida para eles. Os passos definiam a entrada em cena; perceberam a passagem de dois atores pelas laterais da plateia e a caminhada do elenco contornando o espaço cênico. Mencionaram também o farfalhar das roupas, dando a ideia de um tecido endurecido, o que era coerente com o tratamento em tinta a óleo dado aos figurinos.

A percepção da movimentação também levou à compreensão de um ponto crucial para a montagem, que põe em cena, a um só tempo, Nora Helmer no presente e no futuro. Luis disse que

[...] tem ela falando e a personagem dela atuando. Eram duas atrizes. Isso ficou bem claro para mim pela movimentação delas no cenário. Sempre que ela estava falando, narrando o que aconteceu, ela nunca estava perto de onde a cena estava acontecendo. (MEDEIROS, *in* ASSIS; MEDEIROS, 2018)

Surgiram algumas controvérsias: Luis entendeu que os atores sentavam e deitavam em uma cama durante o espetáculo. Marilena discordou: “Eu acho que era o chão. Ele era tão baixo... Era abaixo de mim.” (MARILENA, *in* ASSIS; MEDEIROS, 2018). Luis reconheceu que era baixo, mas não tanto quanto o chão. Tinham razão, os dois, que a escuta não se engana: os atores sentavam-se e deitavam-se em um bote inflável, que tinha a altura aproximada de um colchão.

Marilena estranhou a ausência de vozes ou da balbúrdia das crianças, uma vez que são mencionadas pelo texto.

Luis enfatizou que não foi possível distinguir todos os efeitos sonoros e Marilena exemplificou. Disse que no início ouviu um som que identificou como pingos d’água, mas em seguida passou a achar que eram pássaros. A contextualização – o monólogo de Nora falava em chuva – emprestou significado ao som. Há algo de especialmente interessante neste ponto: Nenhum dos consultores pôde identificar que se tratava do estalar de dedos dos atores, mas ambos perceberam que não se tratava efetivamente de pingos de chuva, e sim de *algo que representava* pingos de chuva.

²²⁹ Luis manteve os olhos fechados durante todo o ensaio, desafiando a escuta e abrindo mão dos privilégios da baixa visão.

Luis e Marilena ficaram impressionados com a atuação do elenco, cada um à sua maneira. Luis divertiu-se com o trânsito fluido entre o tom dramático, evidentemente teatral, a densidade das narrativas em primeira pessoa e a informalidade dos comentários com a plateia. Já Marilena salientou a firmeza das vozes e a impositação como índices de maturidade e credibilidade. Segundo sua definição, as vozes transmitiam extrema naturalidade, permeadas por certa nobreza, em especial a Nora do futuro, interpretada por Sandra Dani, que “tem a voz muito forte. Grave. Não deixa dúvida. Segura.” (ASSIS, *in* ASSIS; MEDEIROS, 2018)

SEGUNDO EPISÓDIO

21 de maio, pela manhã. Coloco os fones de ouvido e volto no tempo. Na gravação, a estreia do espetáculo. Não é uma experiência pura, não sou isenta. Os sons ativam memórias de algo que conheço bem, imagens a que já tive acesso. Ainda assim, escuto.

A gravação não me permite grandes noções de espacialidade, talvez pela precariedade do equipamento, que não passa de um smartphone. Ao contrário de Marilena e Luis, me é quase impossível definir a movimentação dos atores e sua posição em cena. Ainda assim, a peça se desenha em áudio.

Passos, conversas, certo arrastar de cadeiras. O público entra na sala e se acomoda. Ao fundo, uma gravação traz as vozes dos atores e da diretora em um tom que mistura o informal ao levemente panfletário.

A trilha sonora marca o início do espetáculo com uma melodia que é toda expectativa. Melancolia e samba. Introspecção e explosão de energia. Alguma coisa tomba, numa interrupção repentina daquilo que mal começava a se construir em mim.

Passos – são os atores que entram em cena. Na gravação, a chuva em calhas, borbulhas, goteiras.

Uma câmera fotográfica clica e clica. Está perto de mim, perto do gravador. Fotos *de* cena, e não fotos *em* cena.

Música suave ao piano. A voz de Sandra Dani carregada de Nora Helmer. Uma voz que tem idade, intensidade, memória. É com o público que ela fala, porque está próxima e seu tom é bem direcionado. Ainda que não queira me ater ao que é dito, entendo melhor o texto assim, desvinculado das imagens. É como se o ouvisse pela primeira vez, como a chuva que toca a pele de Nora. Percebo as sutilezas da fala

e a tosse de um espectador me perturba. Os pingos de chuva brotam do estalar de dedos dos atores e sei que não consigo dissociar o som da imagem que já conheço.

Liane Venturella fala “bunda” e uma espectadora ri discretamente.

A cada personagem, mais uma voz entra em cena. São tão precisas, tão distintas e trazem tantas características dos personagens! Nora jovem tem na voz uma leveza que sugere certa dissimulação, em contraponto a momentos de tensão e desespero. Kristine/Liane tem um tom rascado, debochado, grosseiro. Penso na AD, não será preciso nomeá-los a todo momento. Com exceção dos *performers*. Procuro pelos sons que definem Fabiane Severo e Pedro Bertoldi e não encontro.

Música alta e o farfalhar das sacolas e uma confusão de vozes. A imagem fala através do som. O volume da música obriga Nelson Diniz, como Torvald Helmer, e Janaína Pelizzon, como Nora jovem, a forçarem suas vozes.

Entra Liane como Kristine Linde e os espectadores riem. Desconforto: riem do quê? Para mim, que só escuto, não há graça nenhuma. Mas Liane me ganha aos poucos com seu tom de voz ácido, seu *timing* cômico, suas risadas roncadas, o falar de boca cheia. Não sou só eu que me deixo levar: os espectadores riem mais, se soltam, se aquecem e esse riso me mostra que já se estabeleceu certo nível de cumplicidade: agora são um grupo, um coletivo, uma plateia.

A entrada de Kristine é também a primeira evidência de ações simultâneas. Ao encontrar Nora, Kristine repete inúmeras vezes “oh, ah”, estabelecendo um fundo sonoro para a fala de Nora/Sandra.

A diferença de tom marca bem a distinção entre os diálogos e os momentos em que as atrizes se dirigem diretamente ao público.

A entrada de Lauro Ramalho como Krogstad é marcada por uma trilha de tensão, dando a entender que há algo a ser revelado sobre aquele personagem.

Álvaro RosaCosta como Dr. Rank traz a voz cheia de empáfia, o que condiz perfeitamente com sua postura e seu figurino.

Há ruídos que eu não saberia discernir sem o conhecimento prévio das imagens a que correspondem: um jornal que é atirado, um aparador de pelos do nariz.

O som do berimbau dá o ritmo agitado das crianças que entram alucinadas em cena. Elas não emitem qualquer som. Sua presença só é percebida através das manifestações dos adultos.

Na gravação, tiros e estilhaços. Uma pausa, um último estampido, Nelson grita. Não ver amplifica a tensão e o desconforto.

Dr. Rank fala ao microfone. Problema técnico, chiado, ruído. Penso na AD: microfones anulam a referência espacial porque a voz vem das caixas de som.

Durante a conversa em que Krogstad chantageia Nora e a leva a confessar a falsificação, há uma gravação com sussurros que os atores acompanham, fora de cena, fazendo “pst”, o que acaba gerando um clima de tensão. É clara a distinção entre os sussurros gravados e os “pst” ao vivo. Ainda nesta cena, Nora é cercada por microfones, dando uma carga sonora diferenciada à confissão. A amplificação do segredo é intensificada pelo contraste com os sussurros e os “pst” de segundos antes. Segue-se uma gravação com sons que remontam a uma manifestação: multidão, gente ao microfone, helicópteros, estilhaços. A confissão toca em áudio gravado no celular e o som é amplificado por um microfone. Sim, mais uma vez minha leitura do áudio é influenciada pela memória das imagens: o que ouço não passa de uma gravação amplificada da confissão.

Ainda com o áudio da manifestação ao fundo, Pedro canta ao microfone, à capela.

O microfone também está presente na cena seguinte, quando Kristine dá seu depoimento. Há uma trilha suave ao fundo e absolutamente nenhum indício sonoro sobre o contexto da cena, que termina com uns poucos ruídos nitidamente não intencionais e que não consigo definir ou identificar. Sinto-me no vácuo.

Se por um lado o áudio, isento de imagens, torna o texto e suas sutilezas muito mais perceptíveis, também fica ostensiva qualquer hesitação dos atores, lacunas, falhas, fatores que interferem diretamente na minha entrega à experiência.

Discussão, vozes alteradas, fúria. Torvald grita “Chega, Nora!”. Silêncio necessário, alívio. Ruídos leves e uma risadinha debochada de Krogstad que, na ausência da imagem, torna-se incompreensível.

Batucada, vozes animadas e movimentação intensa geram a imagem do alvoroço que toma conta da cena. A narração de um jogo de futebol por uma voz feminina é praticamente inaudível, subjugada aos arroubos festivos dos personagens.

Musiquinha de natal ao fundo, no melhor estilo *muzak*, e nova entrada das crianças, em uma balbúrdia muda definida pela reação dos demais.

Torvald propõe um brinde. O diálogo é interrompido. Não há qualquer marcação sonora, só um silêncio incômodo.

Uma coleção de ruídos caracteriza a reorganização do espaço.

A declaração de amor do Dr. Rank é embalada por um piano romântico. O final dessa cena traz o som de goteiras e uma batida eletrônica que gera uma forte sensação de angústia. O som, aqui, revela claramente o sentimento de Nora.

O monólogo de Torvald/Nelson tem como fundo uma trilha suave que conduz à introspecção. Ele dá vida a vários personagens com variações muito sutis da voz: o pai, a prostituta, Nora, ele quando garoto. Quando para de falar, o áudio repete inúmeras vezes um mesmo trecho, como um mantra. Hipnose. O tempo que passa. A vida que não avança.

A tarantela transborda euforia. Gritinhos, risos, palmas. A música é animada, o som pulsa em mim. As vozes ofegantes denunciam o cansaço. A música abre espaço para mais tiros, helicópteros e vidro estilhaçado, ruídos que rapidamente sufocam a balbúrdia. Os tiros silenciam. Resta Nora/Janaína, sôfrega e agitada, ainda em movimento. Ela ri, exaurida. Parado, Torvald responde-lhe com voz firme.

Palmas de quem se anuncia à porta de uma casa. Silêncio. Passos lentos. Um risinho de Krogstad. Num impulso, os passos se aproximam. O som, aqui, desenha toda a movimentação.

Kristine e Krogstad discutem em discursos simultâneos, falas entremeadas, um emaranhado do qual aflora, límpida, uma ou outra frase.

Torvald e Nora retornam da festa. Ele a traz de arrasto, isso fica claro tanto na movimentação quanto nas vozes (ele ri, ela geme). Dr. Rank chega pouco depois, com voz embriagada.

Dr. Rank canta ao microfone – e, mais uma vez, é impossível situá-lo no espaço. A voz é doce, a música é suave. Há som de água ao fundo, muito sutil.

Som de água que escorre. Krogstad fala. Pedro canta, à capela. A voz de Pedro tem uma qualidade distinta da voz de Álvaro. É uma voz que falha, escorrega, desafina. Traz humanidade e cativa. O som gera clima, sensação, emoção, mas não comunica: não tenho ideia do que acontece em cena, ou melhor, não teria, se não a conhecesse tão bem.

Música eletrônica em volume alto, muito alto. O som seco de objetos que atingem o solo. Nora/Sandra confessa-se em gritos abafados pela barulheira. A música eletrônica dá lugar a um samba, ao qual se segue um som grave, cadenciado, denso de expectativas. Torvald entra, sua voz é tensa. Farfalhar de jornais, pancadas. Fúria. Ele se lança sobre ela, corpos se digladiam no chão. Agressão. Pausa abrupta.

A voz de Torvald muda. Agora é alegre, eufórica. Nora silencia.

Nora/Sandra canta, numa intensidade dramática desconectada do todo.

Nora/Janaína agora tem a voz firme. Seu corpo é redefinido pela voz e o que vejo é determinação.

Torvald grita de dor – “cãibra” – mas logo se recompõe. O público ri. A graça está no ritmo da fala e o áudio tem o mesmo efeito da imagem.

Ele pergunta “Você não me ama mais?” e o silêncio que se segue é desconfortavelmente prolongado, constrangedor, a suspensão necessária que prepara o golpe final.

Fabiane questiona Torvald. Há um estranhamento: estamos chegando ao fim do espetáculo e é a primeira vez que ouço essa voz. A voz de Torvald, por sua vez, fraqueja. A cena termina abruptamente.

Durante o monólogo final de Nora/Sandra, repete-se o estalar de dedos e os sons de água. A fala termina, mas os sons continuam. Não vejo a luz que se apaga. O que sinaliza o final do espetáculo, para mim, é o aplauso do público.

TERCEIRO EPISÓDIO

Entre 26 de maio e 14 de junho entrevistei 12 espectadores com deficiência visual. Foram horas de conversa por whatsapp sobre a sessão com AD do dia 24 de maio. Dentre muitos assuntos, me interessava saber o quanto a peça se traduzia em sonoridades. É o *feedback* do usuário que dá consistência ao processo de AD.

Inimigos na Casa de Bonecas exige do espectador uma escuta atenta para o entrelaçamento de três “camadas” sonoras distintas. O som do ambiente, gerado pela movimentação e pelas vozes tanto do elenco quanto do público, é permeado por áudios gravados, como efeitos e trilhas, além de vozes amplificadas por microfones. O som que sai pelas caixas de som não está atrelado à sua fonte. Reverbera no espaço, mas nada revela sobre o que, de fato, está acontecendo em cena. Acrescenta-se, ainda, a transmissão da AD, que chega aos espectadores através de fones de ouvido, em uma transmissão por áudio isenta das interferências sonoras do ambiente.

Maicon Tadler resumiu a importância das sonoridades da seguinte maneira:

Eu acho que nos favorece a imaginação, porque embora exista a audiodescrição, uma pessoa descrevendo a cena, os movimentos, os figurinos, as expressões, se tu não conseguires construir isso na tua cabeça, se a gente não conseguir imaginar, tentar montar essa cena. [...] Tu precisas construir esta imaginação e estes movimentos na tua cabeça, não só para

que a peça faça sentido, mas para que tu sejas tocado por ela, tenhas uma emoção, seja ela dramática, alegre, triste, de chorar ou rir. [...] Para isso é necessário ter os elementos não falados também. Os elementos falados geram o contexto onde a gente compreende o que está sendo dito, mas para que a gente crie a cena a gente precisa desses artifícios não-visuais. (TADLER, 2018)

Confirmou-se, pelo relato dos entrevistados, que o som produzido pela movimentação dos atores é suficiente para que se identifique sua localização em cena. Maicon coloca que:

[...] consigo perceber a posição das pessoas, se estão mais para a esquerda, mais para a direita, mais ao fundo ou mais próximas do meio ou da plateia. Se estão correndo, pelos passos, ou caminhando forte. Isso tudo eu consigo perceber de uma forma mais sensorial, sonora. (TADLER, 2018)

Grazieli Dahmer estabeleceu a distinção entre o que ela chamou de “sons físicos” (o estalar de dedos, o barulho dos passos) e “sons tecnológicos” (as gravações de trilha e efeitos).

Rafael apontou uma cena em que se dá uma convergência interessante entre os dois tipos de som: Pedro corre de um lado para o outro carregando um microfone em um pedestal, amplificando a voz de um ou outro personagem. Os ruídos produzidos pela movimentação do *performer* possibilitam que se identifique sua posição em cena, ainda que as vozes microfonadas sejam ouvidas pelos pontos fixos das caixas de som.

A trilha sonora teve papel relevante para esse grupo de espectadores. Segundo Grazieli, a música estava em sincronia com as cenas, fazendo com que o espectador se emocionasse, estabelecendo situações de suspense ou preparando terreno para o que viria adiante. “A música dá muito essa sensação de ter emoções, ao invés de palavras”, disse ela.

Durante o processo de estudo do espetáculo, uma de minhas preocupações mais sérias era qual seria o efeito da constante simultaneidade de diferentes estímulos visuais e sonoros, em uma miscelânea característica das montagens contemporâneas. Sobre este tema, Euclides Schaedler Júnior diz que conseguia discernir diferentes volumes, uma coletânea de sons e variações no tom de voz dos personagens. De acordo com Euclides, a simultaneidade de estímulos sonoros dava vida à obra, obrigava o espectador a manter-se atento e mexia com as emoções.

Euclides e Grazieli confirmam que as sonoridades produzidas pelo público também contribuem para a percepção do espetáculo. Para Euclides, os comentários dos espectadores mais próximos são tão importantes quanto o som que os atores fazem ao caminhar. Para Grazieli, o que confirma o humor de determinados momentos é o riso do público. O deixar-se contaminar pelo outro faz do espectador parte integrante de uma coletividade, de um grupo, de uma plateia.

Sobre a AD enquanto sonoridade, desprezando-se aqui o sentido da narrativa, os entrevistados consideraram que esteve em harmonia com o espetáculo, à exceção de momentos em que era soterrada pelo volume da trilha e dos efeitos sonoros, ou em que se sobrepunha à fala dos atores, disputando a atenção do espectador.

Dois comentários de Grazieli me chamaram a atenção em especial, porque vão ao encontro da pesquisa em curso. Ela diz que em muitos momentos a AD não se fazia necessária, pois era possível entender o que estava acontecendo sem qualquer mediação. Assim, Grazieli valida a proposta de uma AD efetivamente atenta a evitar a interferência em pontos em que o espetáculo fala por si.

O outro ponto tem relação com a experiência de produzir uma AD que interaja com a linguagem e a estética do espetáculo, o que me parece particularmente desafiador em se tratando do teatro contemporâneo. Nas palavras de Grazieli,

A AD às vezes se confundia com um montão de barulhos, mas, particularmente, eu gosto. Isso acaba dando mais emoção e sentimento para aquela expressão que está sendo apresentada naquele momento. [...] Eu gosto dessa coisa simultânea, porque mexe muito com o raciocínio, com a imaginação em relação ao que está acontecendo. (DAHMER, 2018)

Franciele aborda uma questão técnica de difícil resolução: os fones de ouvido abafam o som do ambiente e as vozes dos atores. Ela sugere que os atores usem microfones durante toda o espetáculo e que esse áudio seja transmitido diretamente para os fones de ouvido, garantindo que as falas estejam “na mesma sintonia e na mesma altura” da AD. Ainda que a manifestação de Franciele seja legítima – os fones realmente abafam o som do espetáculo – acredito que a sugestão apontada não seja apropriada, uma vez que resultaria justamente na anulação da percepção sonora do ambiente. Acredito que neste ponto já me seja possível afirmar que o reconhecimento de todo o potencial sonoro de um espetáculo enquanto expressão de algo que é vivo e presente é fundamental para a recepção por parte do

espectador com deficiência visual e se constitui em uma particularidade da AD para teatro.

EPÍLOGO

Onde se encerra um exercício de escuta? Como um jogo de espelhos, há sempre uma camada a mais, e outra, e outra. Como se remontasse uma *matrioska*, percebi que existia ainda uma camada sonora que abrigava as demais. A intenção original era a de registrar a fala dos consultores. Deparei-me com o tom íntimo de uma conversa entre parceiros de longa data, o ruído da máquina de expresso, a interferência bem-vinda do garçom, o tilintar das xícaras contra os pires, as pausas para um gole de café. Descobri no áudio muito mais do que o sentido das palavras. Descobri nossa presença.

E não será isso, enfim, o que procuro ao ouvir o espetáculo? Teatro é presença. Atores e espectadores, presentes, revelando-se em vozes e no ruído dos movimentos, em cliques de máquina fotográfica ou no riso compartilhado.

Volto ao mundo real nas entrevistas com os espectadores. A sirene da ambulância passa pela janela aberta, os vizinhos discutem no apartamento ao lado, a televisão transmite o noticiário, o cachorro late. Ouço a voz sintetizada dos comandos do celular que anunciam a gravação acionada e fico em suspenso com as falas entrecortadas pelas falhas do sistema. Passam-se horas e dias e mundos durante nossa conversa. Estou, a um só tempo, aqui e lá. A vida também é feita de simultaneidades.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Marilena; MEDEIROS, Luis D. **Sessões de consultoria para a audiodescrição do espetáculo Inimigos na Casa de Bonecas**. Gravação de conversas ao vivo e por WhatsApp. Porto Alegre, 2018.

BARTHES, Roland. A Escuta. In BARTHES, Roland. **O Óbvio e o Obtuso**. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p.217-229.

BAUER, Camila. **Inimigos na Casa de Bonecas**. Porto Alegre: Projeto GOMPA, 2018. 75 minutos. Espetáculo teatral.

BENFICA, Volnei. **Entrevista individual** concedida no âmbito de pesquisa de mestrado acadêmico. Via WhatsApp. Entrevistadora: Letícia Schwartz. Porto Alegre, RS, 2018.

BRANDÃO, Franciele. **Entrevista individual** concedida no âmbito de pesquisa de mestrado acadêmico. Via WhatsApp. Entrevistadora: Letícia Schwartz. Porto Alegre, RS, 2018.

BRAZ, Fellipe. **Entrevista individual** concedida no âmbito de pesquisa de mestrado acadêmico. Via WhatsApp. Entrevistadora: Letícia Schwartz. Porto Alegre, RS, 2018.

BRAZ, Rafael. **Entrevista individual** concedida no âmbito de pesquisa de mestrado acadêmico. Via WhatsApp. Entrevistadora: Letícia Schwartz. Porto Alegre, RS, 2018.

CORLASSOLI, Adilso. **Entrevista individual** concedida no âmbito de pesquisa de mestrado acadêmico. Via WhatsApp. Entrevistadora: Letícia Schwartz. Porto Alegre, RS, 2018.

DAHMER, Grazieli. **Entrevista individual** concedida no âmbito de pesquisa de mestrado acadêmico. Via WhatsApp. Entrevistadora: Letícia Schwartz. Porto Alegre, RS, 2018.

MAYER, Flávia; PINTO, Julio. Audiodescrição: é necessário defini-la? *In* MAYER, Flávia; PINTO, Julio (Org.). **Perspectivas Contemporâneas em Audiodescrição**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2017. P. 22-33.

OLIVEIRA, Eliane. **Entrevista individual** concedida no âmbito de pesquisa de mestrado acadêmico. Via WhatsApp. Entrevistadora: Letícia Schwartz. Porto Alegre, RS, 2018.

PEREIRA, Leandro Freitas. **Entrevista individual** concedida no âmbito de pesquisa de mestrado acadêmico. Via WhatsApp. Entrevistadora: Letícia Schwartz. Porto Alegre, RS, 2018.

SAURIN, Roseli. **Entrevista individual** concedida no âmbito de pesquisa de mestrado acadêmico. Via WhatsApp. Entrevistadora: Letícia Schwartz. Porto Alegre, RS, 2018.

SCHAEDLER, Euclides. **Entrevista individual** concedida no âmbito de pesquisa de mestrado acadêmico. Via WhatsApp. Entrevistadora: Letícia Schwartz. Porto Alegre, RS, 2018.

TADLER, Maicon. **Entrevista individual** concedida no âmbito de pesquisa de mestrado acadêmico. Via WhatsApp. Entrevistadora: Letícia Schwartz. Porto Alegre, RS, 2018.

XAVIER, Viviani. **Entrevista individual** concedida no âmbito de pesquisa de mestrado acadêmico. Via WhatsApp. Entrevistadora: Letícia Schwartz. Porto Alegre, RS, 2018.

APÊNDICE D - Roteiro de Audiodescrição do Espetáculo Inimigos na Casa de Bonecas

Peça: espetáculo de teatro adulto, com direção de Camila Bauer

Duração: 01:10:00

Roteiro e narração: Letícia Schwartz

Consultoria: Marilena Assis e Luis D. Medeiros

Suporte: Márcia Caspary, Raquel Carissimi, Gabriel Bohrer Schmitt

Data apresentação: 24/05/18

Muito boa noite. Em primeiro lugar, gostaria de agradecer a presença de cada um de vocês nesta sessão acessível de *Inimigos na Casa de Bonecas*, um espetáculo do Projeto GOMPA, com direção de Camila Bauer e direção coreográfica de Carlota Albuquerque.

Estamos no salão de eventos do Instituto Ling, uma sala retangular de 13 por 20. As paredes que ficam atrás e à direita da plateia são brancas. À esquerda há persianas, também brancas, que chegam até o chão. A parede à frente é inteiramente envidraçada, deixando ver um jardim do lado de fora. O piso é em madeira escura. A sala tem 90 lugares, distribuídos em três fileiras de cadeiras bege e almofadas coloridas no chão. A cabine de audiodescrição está posicionada no fundo da sala, perto da porta.

Não há palco. O espaço cênico é delimitado por um linóleo azul escuro. Nas laterais, fora do linóleo, temos bancos em formato de ampulheta, de um azul muito escuro, quase preto. São três bancos à esquerda e três à direita. Além dos bancos há uma cadeira metálica de cada lado, com encosto vazado, assento aramado e rodinhas nos pés. Do lado direito, depois dos bancos, fica a mesa de áudio, que é operada em cena por um dos atores. Ao fundo, centralizados, há dois painéis de 2,60 metros de largura por 2,80 metros de altura. Estão posicionados lado a lado, formando um paredão que encobre aproximadamente um terço da vidraça. Eles têm estrutura de ferro revestida com vinil fosco branco, com abas largas nas quatro laterais.

Os objetos que serão utilizados durante o espetáculo estão no chão, entre os bancos. Em cena, sobre o linóleo, há apenas uma bacia transparente cheia de água, na frente, à esquerda; e uma caixa de papelão, perto do centro.

O elenco conta com seis atores e dois *performers*. Os figurinos são em branco e preto, com pinceladas de tinta a óleo em branco e tons escuros de cinza, preto, bege e caramelo, dando a impressão de que os personagens saíram de uma tela. O excesso de tinta deixa os tecidos rígidos e amarrotados.

- Sandra Dani e Janaína Pellizzon são Nora Helmer no futuro e no presente. A Nora do futuro está na faixa dos 70 anos. É branca, magra, de cabelos curtos e grisalhos. Usa uma gabardine longa sobre um vestido tubinho e sapato social de salto médio. A Nora do presente tem

aproximadamente 40 anos. É branca e gordinha, de cabelos loiros e curtos. Usa um vestido com decote V, sem mangas, com forro de organza sobre fundo vermelho coral. Calça sandálias pretas de salto médio.

- Nelson Diniz é Torvald Helmer, marido de Nora. É branco, magro, com cabelos curtos e lisos, de um grisalho escuro. Veste camisa social branca, blazer escuro e calças de smoking. Usa sapatos sociais.
- Lauro Ramalho é Krogstad, irmão de Torvald. É branco e muito magro, com cabelos curtos, de um grisalho claro. Usa um blazer sobre camiseta bordô de gola V e mangas longas, calças sociais e sapatos casuais, com cadarços. Lauro também interpreta Ivar, filho de Nora e Torvald. Como Ivar, usa a camiseta bordô, um chapéu com tapa-orelhas e uma máscara branca com a boca em zigue-zague, o que lhe confere uma expressão enfezada.
- Liane Venturella interpreta Kristine Linde, amiga de infância de Nora. Ela é branca e tem cabelos pretos compridos e cacheados, presos em um rabo displicente com uma piranha. Usa um blazer sobre uma regata, saia reta até os joelhos, com bolsos, e sapatos Anabela com cadarços.
- Álvaro RosaCosta interpreta o Dr. Rank, um grande amigo da família. É um senhor negro e corpulento, calvo e com cabelos raspados ao redor da cabeça. Usa óculos de aros finos. Veste camisa social branca e smoking com colete e gravata; e calça sapatos sociais. Álvaro é também responsável pela operação de som, que acontece em cena.
- Os *performers* Pedro Bertoldi e Fabiane Severo são responsáveis por intervenções corporais e vocais ao longo de todo o espetáculo.
- Pedro é um jovem negro, muito alto e muito magro, com cabelos crespos e volumosos, e barba e bigode ralos. Manca um pouco ao caminhar. Veste uma jaqueta fechada e calças justas, de brim. Calça tênis esportivos.
- Fabiane é magra e alta, com musculatura bem definida. Tem cabelos loiros e lisos pouco acima dos ombros, com franja. Usa um minivestido preto com braços à mostra e joelheiras. Fabiane interpreta Emy, filha de Nora e Trovald. Como Emy, ela usa uma máscara com boca pequena e redonda, o que lhe confere uma expressão curiosa.

A audiodescrição de *Inimigos na Casa de Bonecas* conta com roteiro e narração de Letícia Schwartz, consultoria de Marilena Assis e Luis D. Medeiros e suporte de Márcia Caspary e Raquel Carissimi.

[pausa]

Neste momento, estão sendo projetadas, nos painéis, imagens filmadas previamente e estilizadas com efeitos digitais: Água límpida... Um pequeno bote de brinquedo que rodopia em uma bacia com água... Nora jovem e Torvald, bebendo champanhe a bordo de um bote inflável, sobre o linóleo azul... Nora mais velha, deitada de lado no

chão, fazendo um bote de brinquedo navegar na bacia... A projeção ultrapassa as bordas dos painéis e invade parte das vidraças ao fundo.

À direita, Álvaro opera o som.

[pausa]

Agora são projetadas águas turbulentas. Por trás dos painéis vislumbramos as duas Noras, lado a lado. Elas deslizam as mãos espalmadas pela superfície do vinil em movimentos lentos.

A caixa de papelão se agita. Uma das abas da tampa se abre e um cotovelo aponta para fora. Logo aparece a cabeça de uma boneca de cabelos pretos em corte Chanel, cílios gigantescos e boca de coração. A boneca baixa a cabeça e se recolhe para dentro da caixa. A caixa se ergue um pouco e por baixo dela surgem os pés da boneca, calçados com sapatos pretos de salto 20. A boneca senta-se no chão com as pernas abertas e o corpo oculto pela caixa. Volta os pés para fora... e para dentro. Recolhe as pernas e desaparece dentro da caixa.

Atrás dos painéis, as duas mulheres continuam em movimento.

A caixa é suspensa e, por baixo dela, surgem novamente os pés da boneca sobre salto agulha. Ela fica em pé. Caminha devagar, com as longas pernas à mostra. Para. Vira-se de frente para a plateia, com os pés levemente voltados para dentro. Remexe os quadris e sacoleja a caixa, em um samba mecanizado. Flexiona o tronco à frente. Abre as abas da tampa e encara a plateia. Agacha-se, e a caixa desliza até o chão, ocultando-a completamente. Um pé desponta no alto da caixa. E o outro. Balançam-se de leve. Retorcem-se. Pedalam o ar.

A caixa despenca de lado e a boneca se esparrama no chão.

[pausa]

Cinco atores entram. Vêm de trás do cenário e pelas laterais da plateia. Margeiam a cena, caminhando em círculos, com passos firmes e de cabeça erguida. A cena se ilumina de âmbar. A projeção persiste.

Os cinco param em frente aos bancos, de costas para a cena.

A bailarina recolhe a caixa e sai. Os demais sentam-se nos bancos.

No painel ainda vemos a silhueta de Nora mais velha. Ela afasta as mãos espalmadas como se quisesse rasgar o vinil. Coloca-se na linha divisória entre os dois painéis e arrasta um pouquinho um deles, só o suficiente para abrir passagem.

NORA SANDRA – Boa noite, senhoras e senhores. Por quem a chuva chora?

A água límpida, de um azul intenso, continua na projeção.

Hoje eu vou contar pra vocês sobre a minha primeira tempestade.

Os atores estalam os dedos.

Não a primeira que eu vi pela janela, mas a primeira que eu senti no meu corpo, a primeira que me arrastou e que eu mesma provoquei. A água escorrendo no meu rosto, me invadindo, me lavando e me levando pra longe. A água pode ser terrível? Pode ser terrível abrir uma porta e a ouvir se fechar, irremediavelmente, atrás de si? Quebrar o vidro, sair da redoma, adentrar o mundo e sentir a tempestade no rosto, no corpo inteiro, pela primeira vez — lavando seu corpo, fazendo brotar uma outra pele, nova e frágil, como a pele de uma criança que acaba de nascer. Eu, Nora, tinha acabado de nascer e nem sabia. Eu mesma, desajeitadamente, me paria.

Eu cresci protegida do frio e da noite, e então, um dia, eu me vi ao relento. Foi há muito tempo, há uns dias, ontem, hoje, não sei, porque ainda sinto isso acontecendo em mim. Queria poder arrancar meus olhos pra que eles pudessem me ver. O vento frio me cuspiu no mundo. Eu estava só.

Mãe, minha mãe... Meus filhos que eu deixava. Minha mãe morreu carregada por uma enxurrada, dizia meu pai. “A chuva levou ela embora”. Eu nunca acreditei. (Minha avó morreu soterrada por uma avalanche. “Na Noruega é assim”, meu pai dizia, “o gelo te paralisa, depois te sufoca”. E em pleno verão tropical eu tinha pesadelo com tempestades de neve...) Acordava no meio da noite e não conseguia mais dormir. Por quem a chuva chora? Eu não podia mais ficar. Eu precisava seguir adiante, saber de mim, desse mundo curioso que eu só enxergara através dos vidros das janelas. Que cara este mundo tem, que pele ele, eu, temos? Não pergunte por quem a chuva chora: a chuva chora por você.

LIANE - Você não entende, Nora. Lá fora, ninguém vai passar a mão na sua cabeça. O máximo que vão fazer é passar a mão na sua bunda. É por isso que existem dois mundos, separados cuidadosamente por uma camada de vidro. Um feito por homens e só pra eles. É um mundo sujo. E outro bem melhor... feito por pessoas como você, Nora. São os lares. É pra lá que vão os homens depois de um dia cansativo de trabalho.

Nora oscila numa corda bamba imaginária, com um sorriso infantil.

LIANE - Não tente, minha filha. Não tente jamais quebrar o vidro. Não deixe o frio entrar.

NORA SANDRA – Eu acreditei no que ele disse. E foi protegida por uma camada de vidro que eu avistei Torvald pela primeira vez. E foi assim que eu me tornei a senhora Helmer.

Do último banco à esquerda levanta-se a jovem Nora, segurando duas caixas de presente. Do lado oposto levanta-se Torvald, segurando um pote de plástico.

TORVALD – Nora, você comeu meio bolo? Depois não me peça pra ajudar na tua dieta.

As luzes piscam alucinantemente. Entra uma mulher carregada de sacolas prateadas. São tantas, que tudo o que vemos são suas pernas. Traz consigo um bote inflável, com manchas em marrom e preto. Com ar faceiro, a jovem Nora ajeita o bote no centro da cena. A mulher das sacolas corre desvairadamente de um lado para o outro, atraída pelos atores sentados nos bancos.

Rodopia no centro. Vai dobrando os joelhos até despencar no chão.

TORVALD – Amor, você comprou o shopping inteiro?

NORA – Lembrancinhas. Doze vezes no crédito! É o primeiro Natal que não precisamos controlar os gastos.

NELSON - É Natal na casa dos Helmers e a felicidade transborda pelas paredes. Torvald pergunta a Nora o que ela gostaria de ganhar de presente.

NORA – Nada, meu amor.

NELSON - Ela diz que “nada, meu amor”, mas ele não acredita e insiste.

NORA – Se quiser me dar algo, pode ser um pouco daqueles dólares.

TORVALD – Ah! Cãibra!

Nora faz cosquinhas na perna dele.

NORA – Pensei em enfeitar a árvore com as verdinhas embrulhadas em papel dourado. Depois eu penso em alguma coisa mais útil pra eu comprar.

TORVALD - E o peru?

Entra Ivar, de calças arriadas.

TORVALD - Filho, já aprendeu que este negócio aí não serve só pra mijar?

O menino espia dentro das cuecas.

TORVALD - Então não aprendeu ainda!

NELSON – Primeiro ato: Nora prepara tudo pro Natal. Neste momento, a campainha toca. É Kristine, sua amiga que ela não vê há anos.

NORA SANDRA –Eu estava tão feliz com a promoção de Torvald e feliz em poder mostrar a Kristine a minha felicidade, que cheguei a acreditar que sua aparição, justo naquele momento, era pura casualidade.

Kristine usa cartazes de mulher-sanduíche com anúncio de panetone e um arranjo de galhos na cabeça.

NORA - Como você está mudada, Kristine! Você está bem, minha amiga?

Nora se aproxima para abraça-la e quase é espetada pela galhada.

NORA - Soube que você ficou viúva.

KRISTINE - Já faz três anos... E o Torvald, como tá?

NORA - Você não vai acreditar! Promovido a diretor da Agência Nacional de Águas.

KRISTINE - Tá todo o mundo comentando. Como ele conseguiu isso?

NORA - Ah, ele tem uns conhecidos que... Torvald é muito esforçado. Depois de tantos anos de trabalho duro, é uma alegria ter bastante dinheiro e nenhuma preocupação.

KRISTINE - Com o básico eu já ficaria feliz.

NORA - Não, só o básico não! Muito, muito dinheiro!

Kristine pega do chão o pote de plástico.

KRISTINE - Nora, Nora, sempre esbanjadora. Lembra como a gente te chamava no colégio? Esbanja Nora.

Devora o que sobrou do bolo.

NORA – Não é bem assim. A gente trabalhou muito pra chegar aonde chegou. Isso pra não falar da doença do Torvald. (Em tom de segredo) Obstrução da uretra! Ele teve que fazer uma operação de emergência e o plano de saúde não cobria. Se não fosse a ajuda do papai...

KRISTINE - Deve ser bom ter um papai que ajude...

Nora pega um bolero de uma caixa de presente e o veste.

NORA – Ah, não me inveje, amiga... Me fale de você! Você gostava do seu marido? Pelas suas postagens...

KRISTINE - Prefiro não falar sobre isso. Sabe quando você descasca uma cebola pela primeira vez e acha que vai encontrar alguma coisa lá dentro? Mas é só casca debaixo de casca, e o máximo que você encontra são suas próprias lágrimas.

Que bobagem! Aposto que você nunca descascou uma cebola na vida! A verdade é que eu não aguentei ficar lá naquele fim de mundo. Com a crise, então, e a reforma trabalhista, ficou impossível. Ainda não recebi o salário de outubro!

Nora guarda o bolero de volta na caixa.

KRISTINE - O jeito foi aproveitar o fim de ano pra fazer uns bicos.

NORA - Mas ele te deixou alguma coisa?

KRISTINE - Nem mesmo uma grande saudade. Às vezes eu me sinto como se não existisse.

NORA - Mas você existe. Eu estou vendo você.

KRISTINE - Eu sei.

NORA - Onde você está morando?

KRISTINE - Por aí, a cada dia num lugar diferente... Em mim. É o preço da liberdade.

NORA - Talvez o Torvald possa ajudar você.

KRISTINE - Quanta gentileza, Nora! Logo você que é tão pouco íntima da vida!

NORA - Eu, pouco íntima? Você me acha uma mulher fútil, mas o que ninguém sabe é que quando o Torvald estava na UTI, entre a vida e a morte, fui eu quem precisou conseguir todo o dinheiro pra cirurgia.

No painel de fundo, a silhueta de uma mulher à espreita, munida de vários microfones.

KRISTINE - Como você conseguiu?

NORA - Eu tenho meus meios.

KRISTINE - E você não contou nada pra ele depois?

NORA - Um dia talvez eu conte, quando eu não for mais tão atraente. Pensa que foi fácil? Mais de 300% de juros ao ano! E o Torvald acha que eu gasto demais em roupa! Sorte que qualquer trapo fica bem em mim. Bom, agora chega de preocupações!

Pega da caixa uma barra de cereal.

NORA - É maravilhoso estar viva e ser feliz! Nossa casa tem uma bela arquitetura. Imagine com papel de parede florido.

KROGSTAD - Nora, eu preciso falar com Torvald.

NORA – Ele está no escritório, Krogstad.

O olhar de Krogstad encontra o olhar de Kristine.

Ela o cumprimenta com um movimento sutil. Ele segue caminho. Ela baixa a cabeça e esconde o rosto na mão.

Dr. Rank entra distraído e pendura a gravata na galhada.

RANK – Norinha, Norinha. Você não vai acreditar.

NORA – Dr. Rank, esta é Linde. Linde, Dr. Rank.

NELSON - O Dr. Rank é um típico personagem de Ibsen. Ele é amigo da família há anos e praticamente vive na casa deles.

Rank e Kristine sorriem constrangidos.

RANK – Ouvi falar muito da senhora. Parece cansada. Precisa de alguns dias de repouso.

Ela estende a mão.

KRISTINE – E quem paga minhas contas, doutor?

Ele aperta a mão dela sem vontade.

KRISTINE - É preciso trabalhar enquanto a gente tem energia e saúde.

RANK – E muitas vezes também sem energia e sem saúde. Todos querem prolongar esta agonia que é viver o quanto for possível. Até meus pacientes terminais pensam assim. Sobreviver a todo custo.

Recolhe a mão e tira do bolso um tubo de álcool gel.

RANK - Aqui mesmo, nesta casa, tem uma pessoa capaz de qualquer coisa pra permanecer à tona... Nem sempre a água é tão límpida quanto parece!

NORA – Está falando de quem?

RANK – Do seu cunhado, Krogstad.

Higieniza as mãos.

RANK - Posa de ativista, “contra tudo o que está aí”, mas emprega os mesmos métodos dos políticos mais torpes. Não leram as últimas notícias?

Na projeção, notícias e memes sobre Krogstad.

RANK - Descobriram que ele inflou um abaixo-assinado na Avaaz com assinaturas falsas ou duplicadas só pra pressionar contra a privatização da agência de água.

NORA – Krogstad fez isso?

RANK – Sim, seu cunhado.

KRISTINE – Mas acho que nada disso foi comprovado.

Devolve-lhe a gravata.

RANK – Se está nos jornais...

KRISTINE – Ah, se saiu na mídia, o senhor tem convicção, é isso?

RANK – Onde há fumaça, há fogo.

KRISTINE – Não são estes os que mais precisam de ajuda, doutor?

NORA – Às vezes os fins justificam os meios.

RANK – Mas falsificar assinaturas?

Krogstad mostra um jornal a Torvald.

KROGSTAD - Vocês lançam notícias falsas com a mesma cara de pau com que as mineradoras jogam dejetos na água limpa.

Torvald remove pelos das narinas.

TORVALD - Você tem sorte de ter perdido só o emprego. As consequências podiam ser bem piores...

KROGSTAD - Vocês querem me humilhar, me enxovalhar, me privar da liberdade de dizer o que eu penso! Querem me transformar num inimigo do povo! Logo eu!

TORVALD - Numa sociedade livre, a opinião pública é quem manda.

KROGSTAD - A massa é sempre massa de manobra. A maioria nunca está com a razão.

TORVALD - Logo você dizendo isso? Você, que sempre esteve do lado do povo?

Krogstad atira o jornal em Torvald e vai embora.

Nora mais velha senta-se no chão, junto à bacia com água, e brinca com um barquinho. A cena aparece ampliada na projeção.

NORA SANDRA – Eu ouvia aquelas discussões abstratas e me perguntava se eles falavam a sério. Hoje eu sei que aquilo era só o começo de uma miséria muito maior que ainda estava por vir. As calotas polares iam derretendo aos poucos, um milímetro de cada vez, e ninguém se assustava com aquilo. A lama tóxica ia contaminando cada frase, mas só uma gota de cada vez, e ninguém dava muita importância. Eu era tão jovem e tão tola.

Dr. Rank massageia os ombros da jovem Nora ante o olhar embaraçado de Kristine.

RANK – As pessoas só ouvem o que querem. Viraram máquinas copiadoras que só reproduzem ódios – o que em nada me espanta, já que o ódio sempre foi um negócio lucrativo na nossa sociedade. Do que você está rindo? Por acaso sabe o que é a sociedade?

NORA - E o que me importa essa sua sociedade? Estava rindo de outra coisa...

TORVALD – Há!

Torvald aponta para os galhos de Kristine.

NORA - Querido, deixe que eu lhe apresente minha grande amiga: Kristine Linde.

TORVALD – Ah... não me lembro dela... Bom, prazer. Essa roupa...?

KRISTINE – Eu estou trabalhando. Quer dizer... Tou no intervalo agora e vim dar um beijo na Nora.

NORA – A Kristine acha você um homem tão competente, inteligente, charmoso, gostoso e adoraria trabalhar pra você.

TORVALD – Verdade?

Kristine nega, constrangida.

TORVALD – Ta procurando emprego, então... É divorciada? Viúva? Me desculpa. A senhora tem filhos?

Ao fundo, a jovem Nora filma o Doutor Rank ensaiando passos de tarantela. Os pés dele são projetados nos painéis.

TORVALD - Participa de movimentos sindicais? Já consumiu algum tipo de droga? E essa tatuagem? Não tenho nada contra tatuagens, mas num ambiente altamente profissional, a senhora sabe... O que a senhora está disposta a suportar pela sua empresa? Tem alguma restrição quanto a horas extras? Sabe fazer alguma coisa, tem algum tipo de formação? Teve problemas no emprego anterior? A senhora moveu algum tipo de ação ou já entrou na justiça contra algum antigo empregador?

KRISTINE – Eu sou professora.

Nora filma Kristine, que aparece na projeção em meio a uma manifestação.

KRISTINE- Mas tô com o salário parcelado. Sou formada também em RP, com uma especialização em mídias sociais. Já trabalhei com RH, mas agora tá tudo contrato intermitente. Cheguei a fazer um MBA em comunicação não violenta.

TORVALD – Comunicação não violenta? Isso não é uma contradição de termos? A senhora sabe ser assertiva? A senhora está me desafiando?

KRISTINE – Não, não, eu... Eu devo estar cansada.

Torvald abraça a esposa.

TORVALD – Tudo bem, não exija demais dessa cabecinha. Como foi a Norinha que pediu, é possível que eu consiga alguma coisa. Você chegou num bom momento. Mas agora eu preciso ir. Alguém tem que trabalhar neste país!

NORA – Ah, a minha bonequinha!

Emy entra engatinhando. Passa por baixo das pernas do pai e avança rapidinho até Kristine, que recua. A menina vira de barriga pra cima e agita os pés e as mãos no ar. Volta a ficar de quatro e passa por entre as pernas de Kristine, carregando-a até perto de Torvald. Ivar salta na frente dela segurando dois remos. Bate com um deles na bunda de Kristine.

NORA – Nos vemos à noite, Kristine. E o senhor também, doutor Rank. Teremos uma linda festa de Natal. Eu comprei até neve artificial! Ah, são eles! Não são lindos?

TORVALD - Venha, senhora Linde. Este lugar vai ficar insuportável pra quem não é mãe. Então a senhora é viúva? E a senhora não tem filhos? É uma pena, filhos são ótimos. Dão um senso de responsabilidade pra mulher. Quer dizer que você casou e nunca teve filhos?

KRISTINE - Não, nunca quis.

TORVALD – É, viúva é pior.

As crianças ficam sozinhas.

Emy passa por baixo das pernas de Ivar, engata a perna na perna dele e puxa até derrubar o irmão. Segura-o por uma perna e esperneia.

[tiros]

Emy é lançada para trás e se contorce no chão. Ivar se agacha com os remos encaixados por baixo das axilas e apontados à frente, como metralhadoras. Na projeção, vidraças são estilhaçadas por tiros. Ivar observa o corpo da irmã.

A cena é banhada por uma luz avermelhada.

Fora de cena, o ator Nelson Diniz é atingido e tomba sobre as pernas de Liane Venturella.

Doutor Rank se aproxima da plateia, pela direita, iluminado por um foco de luz branca.

RANK - De cada 100 pessoas assassinadas no Brasil, 71 são negras. Um morreu nas minhas mãos. Menor de idade. Confronto com a polícia. Um tiro no peito, dele. Sangue por todo lado. UTI. Plantão. Eu fiz tudo, tudo o que podia pra salvar aquele menino, mas não deu. Era tanto sangue, que eu já não sabia mais se estava ou não de luvas.

Pedro, o jovem negro, entra em cena arrastando-se pelo chão, com olhar apavorado.

RANK - Olhei pros lados e não encontrei nem um olhar de dor. Pra falar a verdade, eu não conseguia me encontrar. A porta da sala de cirurgia se abriu. Dois policiais entraram e me entregaram um projétil amassado e limpo. Um bateu no meu ombro como se fosse um conhecido da padaria... Não precisaram dizer nada. Eu sabia que aquela ia ser a bala que tinha matado o jovem. Mesmo que não tivesse sido. Então eu olhei praquele menino já sem vida. Negro, assim como eu. Eu poderia estar ali naquela maca, eu poderia ter sido um dos 71. Eu. Dr. Rank. Médico cirurgião. Eu, Álvaro Rosa Costa. Músico. Eu, Lipe Albuquerque, desenhista. Eu, Rafael Braga. Eu, Mariele. Eu, Pedro Bertoldi, dramaturgo.

PEDRO – Presente.

RANK - Nós. Negros. 71 a cada 100.

Os dois saem, enquanto Nora mais velha entra correndo.

NORA SANDRA - Do que nós vamos brincar? De esconde-esconde! Eu vou primeiro então!

Cobre os olhos com as mãos. Krogstad toca nela e ela se sobressalta. Nora jovem entra apressada.

KROGSTAD - Nora, eu tenho certeza que foi meu irmão que entregou pra imprensa essa história das assinaturas.

NORA - Que absurdo.

KROGSTAD - Uma história velha, de mais de um ano. Por que só agora veio à tona? Agora, que as pessoas estão começando a entender o que está em jogo nessas privatizações...

NORA - Krogstad, eu não entendo nada disso.

KROGSTAD - Está na hora de me devolver aquele favor. Você precisa convencer o meu irmão a me devolver meu emprego.

NORA - Não posso. Você conhece o seu irmão.

KROGSTAD - Eu tenho meus meios de te obrigar.

NORA - Vai contar pra ele?

KROGSTAD - E se fosse?

NORA - Seria uma traição. O Torvald não ia gostar nada de saber que eu pedi sua ajuda, mas quer saber? Conta. Aí mesmo que ele nunca mais vai querer olhar pra sua cara.

KROGSTAD - Vejo que não tem boa memória ou não entende de negócios. Quando o meu irmão teve aquele probleminha no pau e você me pediu ajuda, eu arrumei uma linha de crédito especial pra você, uma grande soma que caiu na sua conta da noite pro dia com uma única condição: você precisava de um avalista.

NORA - Eu não paguei todas as prestações em dia?

KROGSTAD - Não sei. Isso é problema seu e do banco, não meu.

Ele pega o celular.

KROGSTAD - Mas me diga: que dia mesmo seu pai morreu?

Na projeção, um app de gravação é acionado.

NORA - 29 de setembro, dia de São Miguel Arcanjo.

KROGSTAD - Que curioso... A assinatura no papel que você me entregou está datada de 2 de outubro. Não é muito estranho?

NORA - Você sabe muito bem que fui eu.

KROGSTAD - Como?

Três atores cercam Nora, segurando pedestais com microfones.

NORA - Fui eu que assinei.

KROGSTAD - E você não percebe que cometeu um crime?

NORA – Crime? Mas era só um documento sem importância.

KROGSTAD - Por causa de documentos muito menos importantes pessoas são julgadas e presas — ou demitidas da noite pro dia.

NORA – Eu não lucrei nada com isso. Só estava querendo ajudar meu marido.

KROGSTAD - O juiz não vai se importar com isso.

NORA - Então há de ser um péssimo juiz. Vocês são incapazes de entender.

Os microfones são afastados.

NORA SANDRA - Eu disse ao Torvald que precisava visitar meu pai. Ele estava acamado. Como foi difícil vê-lo naquela cama cheirando a óbito! Eu tinha ensaiado tudo, mas os olhos dele não me deixaram falar. Aqueles braços, antes tão fortes, agora eram galhos finos e inúteis. Só o que eu consegui dizer foi: eu te amo. Fiquei de mãos dadas com ele a noite toda. Coloquei as mãos dele no meu ventre e Ivar chutou, você acredita? Na manhã seguinte, eu já não tinha pai. E eu vou morrer eternamente grata por isso. Quem me viu cruzar a fronteira entre os dois mundos foi aquele corpo vazio. E foi aí que eu peguei o documento e assinei. Fiz pelo meu Torvald, fiz pelos meus filhos, que nem haviam nascido ainda.

KROGSTAD – Quanta retórica pra justificar uma falcatrua!

NORA - E quem nunca falsificou nada? Você mesmo foi acusado disso.

KROGSTAD – A lei às vezes é indecente, Nora. E quando a gente vê quem são os sujeitos que elaboram as leis...

NORA – Então você concorda comigo! O que importa não é a lei, mas a justiça!

Pedro leva um microfone até Nelson.

NELSON – Uma lei que garante a juízes auxílio-moradia maior que o salário de 92% da população é uma lei ilegítima. É sobre isso que a gente tem que falar.

Pedro leva o microfone para Álvaro.

ÁLVARO – Uma lei que entrega a administração e a fiscalização das águas a empresas que vão lucrar com isso é uma lei desleal; contra essas leis, é um dever se rebelar.

NELSON – É sobre isso que a gente deve falar.

Pedro leva o microfone até Krogstad e Nora. Krogstad mostra o celular.

KROGSTAD – Basta eu enviar uma mensagem pro Torvald ou pra um jornalista...

Pedro aponta o microfone para o celular.

NORA - Você não vai fazer isso, Krogstad. Você é uma alma boa, um idealista, uma pessoa de esquerda!

KROGSTAD - Você tem um dia pra convencer meu irmão a voltar atrás. Ou saberá o que é a solidão.

Kristine deita de lado no bote, com as pernas encobertas pelas sacolas prateadas. Está com os cabelos soltos e usa uma máscara feita com o rosto de uma modelo de capa de revista.

KRISTINE - Eu coloquei a mão na maçaneta e fiquei parada por algum tempo. O suficiente pra esquecer de mim. Eu esperei. Esperei nem sei o quê.

Coloca a mão entre as sacolas e a mão desponta mais adiante, como se seu braço se espichasse muito além do normal.

KRISTINE - É difícil sair quando você já investiu tanto num relacionamento, numa casa, num emprego. Esse monte de notícias que saiu dele é tudo mentira. A mídia gosta de inventar, de colocar uma lente de aumento nas coisas.

Recolhe a mão.

KRISTINE - Ele disse que foi por amor e foi mesmo. Depois que eu fui ver que ele tinha razão. Que era uma proteção...

Seus pés, em sapatos roxos de salto agulha, surgem na extremidade oposta do bote e se movem sensualmente.

KRISTINE - Ele dizia que até as tartarugas marinhas retornavam à mesma praia em que nasceram pra colocar os seus ovos e que ele sempre voltaria pra mim. E quando ele voltava, você tinha que ver como ele me tratava. Era cada encontro, um melhor que o outro. Jantares, presentes, anéis. Ele era tudo o que eu queria.

Com o tempo, fui deixando de fazer o que ele não gostava e foi ficando tudo numa boa. É da relação, né?

Os pés se contraem.

KRISTINE – “Por que você não disse que tinha um vazamento na pia?” E eu lá entendo de vazamento? Era só uma gotinha ou outra, mas a coisa foi se acumulando, acumulando, até que tudo começou a mofar. Não adianta, é um estica e puxa até que tudo fique bem. Mas nem sempre fica. “Por que você não disse não?” Porque eu nunca soube que podia dizer não. Ele me abraçava, pedia desculpas e o ciclo recomeçava.

Baixa a máscara, lentamente.

KRISTINE - Um dia, eu coloquei a mão na maçaneta, a luz e o barulho da rua invadiram a sala rapidamente. Eu lembro. Lembro desse barulho. Eu coloquei a mão na maçaneta, e desta vez a porta abriu.

(>>) Fabiane surge por entre as sacolas e encara Kristine. O rosto de Kristine é projetado nos painéis, com um olho roxo e um machucado no lábio. Aparece escrito: “Brasil. Quinto país do mundo em feminicídio. Doze assassinatos de mulheres por dia. Cento e trinta e cinco estupros, um a cada onze minutos. 99% por cento dos casos ficam impunes.”

TORVALD – Nora, vejo em seu rosto que meu irmão esteve aqui e pediu pra você interceder por ele.

Torvald e Nora arrastam as cadeiras de rodinhas.

NORA – É Natal, Torvald. Você podia demitir outra pessoa, dar uma segunda chance ao Krogstad.

TORVALD – O Krogstad é um caso perdido. Não consegue ver nada fora da moldura ideológica. Tudo pra ele é golpe, entreguismo, conspiração. Por que a Agência ia querer alguém assim? Um funcionário tem que se alinhar aos interesses da empresa ou rua!

Kristine segue Torvald, enquanto Krogstad vem atrás de Nora.

TORVALD - E além do mais, Krogstad é um criminoso, um estelionatário.

NORA - Não terá sido por necessidade? Essa ONG não ajudava pessoas que foram atingidas pelo vazamento no Rio?

TOVALD – Um crime não justifica o outro. Depois de um delito destes, o sujeito tem que mentir e agir como um hipócrita o tempo todo, mesmo diante da própria família. Você imagina a consequência disso pras crianças?

Sentam-se lado a lado. Atrás deles, Kristine e Krogstad se encaram, sérios.

TORVALD - Mas fazer o quê? É a herança genética da minha mãe.

NORA – Por que da sua mãe?

TORVALD – Porque a influência maior vem da mãe. Qualquer um sabe disso. Mamãe inventava “umas mentirinhas inocentes pra não deixar o pai nervoso.” Nada é tão contagioso quanto a mentira!

NORA SANDRA – Silêncio. Nora se pergunta se está contaminando suas crianças e envenenando seu lar. Não é verdade, ela pensa, não pode ser verdade. Torvald olha pela janela e Nora se ocupa da árvore de Natal.

Torvald pinta as unhas com esmalte incolor.

NORA SANDRA - Nora quebra o silêncio, diz que está realmente animada com o baile à fantasia na casa dos Stockmanns, mas que não tem ideia do que vestir.

Ao fundo, Fabiane e Pedro debatem-se em movimentos repetitivos, mecânicos e angustiados.

NORA SANDRA - Torvald não lhe dá atenção: está envolvido com os papéis do Agência Nacional de Águas, já que agora tem plenos poderes para mudar o que quiser.

As privatizações são a grande prioridade do momento. Bilhões em caixa da noite para o dia.

Lembro que Nora — eu — Nora só pensava em Krogstad...

NORA – Torvald, poderia me ajudar a escolher a fantasia?

NORA SANDRA - Eu disse que não podia resolver nada sem ele. Que nunca pude, que até então nunca tinha conseguido resolver nada, até o fim, sem ele.

NORA - E se a sua bonequinha pedisse uma coisinha que ela quer muito? A Barbie ia deixar o seu Ken fazer tudinho o que quisesse com ela. A andorinha alegraria todos os cômodos com a sua doce melodia.

TORVALD - Mas a andorinha não faz outra coisa. Por que ele procurou você? Porque você é mulher, é mais frágil.

NORA - É pelo seu próprio bem, Torvald! Você sabe quantos seguidores o seu irmão tem?

Trocam de lugar com Kristine e Krogstad, que ficam ouvindo a conversa.

TORVALD – Um bando de fracassados e esquerdopatas iguais a ele! A Agência decidiu afastar Krogstad. Existe um grande acordo nacional pela recuperação do país. Se eu interceder a favor dele, vai ficar evidente que foi por meus laços familiares. Pior ainda se alguém souber que foi por influência sua!

NORA – Por quê?

TORVALD - Você acha que vou me expor ao ridículo diante de todos? Além do mais, tem um agravante. Krogstad tem um problema sério com a hierarquia corporativa. Me trata sempre como se a gente estivesse em casa. Me chama de maninho, “cozinha”. E... você sabe... ele tem uns trejeitos... pouco masculinos. É constrangedor.

NORA – Você não tá falando sério, né?

TORVALD - Por que não?

NORA - Porque seria um motivo bem mesquinho.

TORVALD - Mesquinho? Você me acha mesquinho?

NORA - Não, ao contrário, meu bem. Por isso mesmo...

TORVALD - Tanto faz. Você acha meus motivos mesquinhos, logo, é porque também sou mesquinho! Agora, assunto encerrado.

Torvald para ao lado de sua cadeira e faz um sinal para Kristine, que se levanta de cabeça baixa e sai. Krogstad também se levanta. Olha para o irmão e finge que pinta as unhas, com ar debochado. Sopra as unhas para secar, manda beijinhos para Torvald e sai. Torvald e Nora voltam a se sentar. Ele a abraça.

TORVALD - Minha Norinha, eu te perdoo, porque sei que você faz isso por amor a mim e por senso de justiça. Não precisa se preocupar. Se acontecer alguma coisa, eu assumo todas as responsabilidades.

NORA – Como assim?

TORVALD - Tudo, toda a responsabilidade. Nada de olhos de pombinha apavorada. Tudo isto não passa de fantasia. Talvez seja hora de aumentar o limite do seu cartão de crédito.

Nora dá um sorriso amarelo.

O painel da direita é um pouco recuado. Na projeção, uma charge com a caricatura dos personagens em uma foto de família e o texto: “Família Falsifica”.

Em cena, uma árvore de natal é construída com as sacolas prateadas presas em um pedestal de microfone, com uma estrela no topo. Kristine põe os galhos na cabeça e Nora veste uma touca de Mamãe Noel. Dr Rank usa uma rena de pelúcia como chapéu. Torvald põe uma boina bordô e prende entre as pernas duas bolas de natal vermelhas. No centro, fica apenas uma das cadeiras de rodinhas, na qual o Doutor Rank senta. Todos se reúnem para uma foto. Nora segura o pau de selfie.

NARRAÇÃO FUTEBOL

Teori apita e rolooooooooooooouuuu a bola. Romero Jucá vai tocando pra frente, pra Sérgio Machado, que vira pra Tiririca, a zaga do Lula não consegue acompanhar a velocidade. E lá vai Eduardo Cunha que erra o passe, Gleise Hoffman toca pra fora e é lateral. Dilma pedala na área, a bancada reage. Aécio se aproxima de helicóptero e uma verdadeira nuvem de pó se forma no estádio. Bolsonaro entra no tanque anunciando jogar pela família tradicional brasileira. Maria do Rosário tenta tirar a bola dele e leva uma canelada. Não te estupro porque você não merece! A bancada conservadora enlouquece. Explode verde amarelo no estádio do Planalto. Temer tenta chegar, bandeirinha tá marcando cartão vermelho pra goleira Dilma. Pintou o primeiro cartão e já é vermelho. O árbitro é pressionado pra expulsar a goleira do time. Lula tá nervoso, reclama pro Juiz. Os jogadores se juntam ali pra falar com Teori... A torcida invade o campo. O policiamento chega. Parte da torcida diz que primeiro tira Dilma e depois o resto. Os jogadores comemoram os lances agradecendo a família e apontando o dedo pra cima. Tchau, querida. Será que teve mesmo impedimento no lance? O processo foi confuso, muito rápido. Entra Michel. É lindo ver essa manifestação de brasilidade e patriotismo agora nessa copa. O coro de panelas está dando um show. O jogo vai seguir. Tá meio difícil de entender quem é de qual time. Jucá põe a bola debaixo do braço. Passa pra Geddel, que esconde o ouro. Geddel vai pro banco. Gritos de fora Temer. Mas ele não cai e congela tudo. O árbitro Teori pede pra parar o jogo. Carmen Lúcia assume a partida. Arquivo daqui, arquivo dali, mas este não! A marcação no Lula é cerrada. Metade da torcida vaia, metade aplaude. O juiz diz que não tem provas, mas tem convicções, e a torcida vai ao delírio. O som das panelas é ensurdecador aqui no estádio. Fumaça por todo lado, ninguém enxerga mais nada direito. Pra frente, Brasil! Mas pra onde é “pra frente”?

NORA - Vem, Torvald!! Só falta você!!!

TORVALD - De onde você tirou essa ideia de foto temática?

NORA - Da família real.

Ivar senta no colo do doutor.

NORA - Precisamos seguir tendências. Eu pensei em você distribuir um calendário com as fotos da família aos seus funcionários.

O doutor se levanta e Kristine vai para a cadeira. Torvald a empurra para fora. Ivar senta. Por trás do grupo, Kristine tenta aparecer na foto.

TORVALD - Então agora você virou a minha gerenciadora de imagem?

NORA - E não é esse o papel de uma esposa? Vamos lá, sorrindo. Acho que não ficou boa. Vamos mais uma. Tem que ter níveis.

Nora senta na cadeira e Ivar senta no chão, agarrado às pernas da mãe.

NORA - Tô investindo na sua carreira política, amorzinho. Imagina eu de primeira-dama, Kristine. Diga Kirshner!

TORVALD – Ivar, olha o que o pai comprou pra você. Infla assim.

Perto da árvore, Fabiane está agachada com a cabeça enfiada em uma caixa de presente. Vai se levantando gradualmente. Torvald põe as mãos sobre os seios dela.

TORVALD - Aos poucos você vai descobrir como usar. Pode levar pro seu quarto, meu filho. Tem um furo no meio das pernas, mas é normal. Pode botar o que você quiser aí dentro.

Ivar carrega a boneca para fora de cena.

TORVALD - Essa aí agora deu pra sonhar que vou ser presidente. Olha os jingle bells, aqui.

Balança as bolas entre as pernas.

RANK – Não duvido nada, tendo Norinha ao seu lado.

KRISTINE - O problema, doutor, me parece ser essa massa silenciosa. E a massa é quem deveria ter o poder.

Nora entrega uma caixinha de presente para Kristine.

RANK – A massa? O mais perigoso inimigo da verdade é a massa. Nunca vamos ter uma sociedade livre enquanto não aprendermos a usar a razão.

KRISTINE – O povo poderia ser invencível, mas falta orientação. Concordamos nisso, não?

TORVALD – Desculpa, mas preciso assinar uns papéis esta noite com urgência.

Torvald está acompanhado por uma secretária que carrega pastas e acena para Nora com um sorriso assanhado. Kristine come os caju da caixa de presente.

KRISTINE – Que delícia esses caju, Nora!

RANK - As pessoas votam hoje como se estivessem dando curtidas numa página virtual. Votam na cara mais conhecida ou no que parece mais macho. Depois, têm que aguentar as consequências por quatro anos.

Ivar pendura luzinhas de natal nos galhos de Kristine. Nora distribui taças de champanhe.

TORVALD - Vamos brindar...

Reúnem-se junto ao bote.

Ivar se agarra à perna da mãe e Emy, à perna do pai.

RANK - Um brinde às nossas hipocrisias. E à neve artificial!

NORA - Rank está de péssimo humor hoje.

TORVALD - Ele sempre foi assim, Nora.

RANK - O que a gente está celebrando? Que cada um suporta a sua culpa?

Congelam com as taças levantadas.

NORA SANDRA - Eu não sentia culpa por nada.

TORVALD - Eu não me sinto culpado.

RANK - Esses são os piores. De qualquer forma, vamos celebrar: mais cedo ou mais tarde, todos vamos morrer.

NORA - Eu não gosto quando você fala assim.

Nora mais velha enfia um caju na boca de Kristine, vira para baixo a taça de Nora, cutuca as bolas de Torvald e lança um spray de neve artificial pela cena.

NORA SANDRA - É difícil voltar àquela época sem me espantar comigo mesma. “Você não via o que estava acontecendo debaixo do seu nariz?”, as pessoas me perguntam. É evidente que eu via. É evidente que nós víamos. “Então por que vocês não fizeram nada? Por que deixaram que as águas subissem até o ponto em que não havia mais volta?”.

A imagem congelada começa a derreter. Todos murcham lentamente.

NORA SANDRA - Por quê? Por quê? Por quê? Como é que eu vou saber? Hoje, que já se passaram tantos anos, é fácil ver que aquilo não podia dar certo. Mas na época, cada um de nós se julgava um Noé, seguro na sua arca cuidadosamente construída. Se a violência nos ameaçava, aumentávamos o número de seguranças na porta do condomínio. Se os advogados falhassem, podíamos comprar os juízes. Se o país comesse a fazer água, podíamos sempre nos mudar pra Miami, Oslo ou Lisboa. O Brasil era isso:

Todos desmoronam.

NORA SANDRA - um bando de Noés cuspiendo do alto de suas arcas, se fodendo pra quem não tinha dinheiro pra pagar a passagem para o futuro.

Nelson senta e tira a boina natalina de Torvald.

NELSON – Segundo ato.

Os atores recolhem os objetos de cena. Resta apenas uma cadeira. Nora permanece caída no chão.

NELSON - Manhã seguinte. Dr. Rank entra. Nora só pensa em Krogstad. Ela olha pro Dr. Rank e diz que o reconheceu pelo som de seus passos. Diz também que Torvald está ocupado recebendo alguma visita em seu gabinete, mas que ela pode lhe fazer companhia, já que para ele, ela sempre terá tempo.

LAURO – É a cena em que Nora está decidida a pedir ajuda pro Dr. Rank. Ela está desesperada, não sabe o que fazer com Krogstad e teme uma vingança dele.

LIANE - Por que essa necessidade de que um homem nos salve sempre? Primeiro o pai, depois Krogstad, e agora o doutor Rank...

ÁLVARO - Posso continuar?

LIANE – Claro.

ÁLVARO – Obrigado.

Ele programa o equipamento de áudio.

ÁLVARO – Esse momento é bem difícil pro Rank. Ele tem que dizer que vai morrer.

RANK – Nora, eu não quero Torvald ao meu lado quando a doença piorar. Sabe como ele tem aversão a tudo o que é feio ou disforme. Assim que o pior começar, vou enviar uma mensagem com uma cruz: not allowed to visit. Saberão que começou o horror da desintegração.

Senta-se e Nora acaricia seu rosto.

NORA - Não quero que você morra, não quero que nos deixe, a mim e a Torvald. Esta noite eu vou dançar pra você. E pro Torvald também, é claro. O que foi? Por que você tá rindo?

RANK – Nada. Foi você quem sorriu...

Encaram-se. Rank desvia o olhar.

RANK - Quando estamos juntos, eu me pergunto o que teria sido de mim sem vocês. E ter de deixar tudo isso sem nem poder agradecer direito.

Num impulso, ela pega a mão dele.

NORA – E se eu lhe pedisse uma prova do seu afeto? Ou melhor: um favor imenso.

RANK – Isso me faria feliz. Diga! Quanto maior, melhor. Ou não confia em mim?

Ele a puxa para o colo e ela desliza a mão pelo joelho dele.

NORA – Como em mais ninguém. Nossa amizade é uma das melhores coisas que me aconteceram na vida. Tem uma coisa que você precisa me ajudar a evitar. Sabe que Torvald me idolatra e...

Senta-se no chão, entre as pernas dele.

NORA - ...não hesitaria um momento em dar a vida por mim.

RANK – Acha que eu não faria o mesmo?

NORA – Não sei.

RANK - Agora, que nada mais tem importância, eu posso dizer toda a verdade.

Na projeção, Nora mais velha brinca com uma pérola.

RANK - Sabe, Nora, foi como um pingo de tinta caindo numa folha de papel. Eu tentei limpar, mas quanto mais eu mexia, mais manchava. Acho que foi assim, Nora. Foi assim que eu descobri o que eu sentia. Eu queria te dizer

tudo isso sem rodeios, mas não posso. Há um emaranhado de emoções em mim. Então hoje eu quero lhe agradecer por todo o amor que você me fez sentir. Desculpe estar te assustando, mas isso é o que você causa em mim. Não diga nada até que eu termine.

Nora mais velha para atrás de Rank e olha para ele com ternura.

RANK - Começou no baile. Você me olhava de canto a noite toda e então atravessou o salão em minha direção. Me aproximei para cumprimentá-la e foi aí que percebi que estava acompanhada. Seu marido me pediu um drinque. Lembra? Eu sorri, chamei o garçom e me apresentei. Muito prazer, eu sou Dr. Rank. E então nós rimos, constrangidos.

Nora mais velha deposita a pérola na palma da mão de Rank. A projeção amplia a imagem.

RANK - Sabe, há muito tempo eu evito espelhos. Não importa o quanto eu avance, nunca será o suficiente. Mas quando você me olhou naquele salão, eu me senti pleno, como se a minha existência naquele momento fosse indiscutível.

Rank põe a pérola na mão da jovem Nora.

RANK - A amizade de Torvald confirmou isso. Foi como um carimbo que me trouxe também o amor. Você, Nora.

Acaricia o pescoço de Nora.

RANK - A sua pele, o seu rosto corado por ter escondido os merenginhos de Torvald, os seus cruéis olhos azuis. Os mesmos olhos azuis dos que me odeiam. Quando te avisto de longe, olhando pro nada, eu me perco imaginando pra onde você olha. Engraçado. Isso sempre foi tão claro pra mim.

Na projeção, o dedo de Rank desliza, espalhando lubrificante entre os lábios de uma vulva.

RANK - Foi só um pingo, Nora. Um pingo de tinta numa folha de papel. Acho que o amor é como mercúrio. Você lembra daquele poema? Quanto mais a gente tenta agarrá-lo, mais ele escapa entre os dedos e se multiplica. O amor é assim, Nora, livre.

NORA - Dr. Rank, isso foi horrível.

A imagem da projeção mostra os dedos de Rank deslizando pelo pescoço de Nora.

RANK - O que eu disse ou a minha atuação?

NORA – Dizer que me ama. Não havia necessidade alguma. Agora você não pode fazer mais nada por mim. Nada.

Nora senta-se na cadeira com o olhar perdido. Rank se vai. Fabiane cruza a frente da cena em uma postura retorcida. Caminha agachada, com as costas curvadas à frente. A cada passo leva as mãos à cabeça e em seguida estende os braços para trás e para o alto, em movimentos crispados. Krogstad passa pela jovem Nora.

KROGSTAD – Nora, se você estiver cogitando alguma solução desesperada, esqueça, você e Torvald seguiriam nas minhas mãos.

Nora gira tristemente na cadeira de rodinhas até a lateral.

Torvald está em frente a um microfone de pedestal. Segura uma casinha vermelha, com telhado branco e chaminé de tijolos aparentes. A porta está aberta. Dentro, a luz está acesa.

TORVALD - Nossa porta se abriu e eu não sei onde estou.

Naquela noite, o pai me colocou no carro. Disse que a gente ia no jogo. Olhei nos meus olhos pelo retrovisor. Os primeiros fios de barba começavam a nascer. O pai olhava pra mim e ria.

Está frio. Nora está lá fora. As crianças... O que eu vou dizer pra elas? Subo as escadas devagar. Observo cada detalhe daquele ninho que me lembra minha bonequinha. Abro a porta do quarto. As crianças estão dormindo. Me aproximo delas. Choro.

— Homens não choram. Pelo menos com a cabeça de cima — dizia o pai às gargalhadas.

Eu ria, mas não via graça. O pai era duro.

Olhei pela janela e Nora ainda estava ali na frente. Do outro lado do vidro.

— O que houve? — eu perguntei.

— Nada. Eu fui recolher as roupas por causa do temporal e aí não consegui fechar a porta.

— É o frio... Você sempre teve frio nas extremidades. É engraçado isso, né? É coisa de mulher. Minha mãe sempre dizia ‘Eu encosto no teu pai pra me esquentar’. A minha camisa branca, você viu?

“Vai atrás dela”, eu pensava. Como eu pude não perceber o que Nora estava me dizendo? A porta aberta. O frio penetrando na casa. O som do relógio. E o som daquela noite chegando na minha cabeça.

— Vamos, desce! — ele disse, me puxando pra fora. Que susto eu tomei! Mulheres seminuas, clientes famintos.

— Um litrão — o pai pediu

— Pra mim não precisa, pai.

— Esse é o meu guri. Acham que ele serve pra coisa?

— Ainda não sei, mas posso experimentar — disse uma delas.

— O que acha, filho?

Fiquei em silêncio. Senti o coração tremer. Os outros meninos se gabavam de terem feito “de tudo” com as mulheres. Eu não sabia o que era o tal “de tudo”. Só sei que não podia não gostar.

O pai curvou as sobrancelhas e soltou:

— Vai. Ela é toda é sua. Toda sua.

Os ecos daquela frase preenchendo o quarto das crianças. Fecho as cortinas como se quisesse fechar as memórias.

Desço as escadas depressa. Caminho até a sala e ligo a TV. Futebol. Me acalmo. A garganta seca me arranha como se o corpo quisesse me fazer chorar.

— Nora, me traz a cerveja.

Ninguém responde. De agora em diante vai ser assim. E quando eu chegar em casa depois do trabalho? E quando eu precisar arrumar as crianças pra escola? Eu nem sei o nome da professora dos meus filhos!

— Qual o teu nome?

— Torvald.

— Calma. Da primeira vez é assim mesmo — ela sibilou, se enroscando em mim feito uma jiboia na presa.

— Para. Eu não estou bem hoje. Dor de cabeça.

— Sei como é. Seu pai te trouxe aqui, mas você não queria, né? Quem sabe você gosta de outro tipo de coisa?

— Eu não sou viado! Eu sou homem. Eu só...

— Virgem. Imaginei. Você quer que eu comece mais devagar?

Um dia ela me disse que não estava bem. “Dor de cabeça”. Abracei ela forte, insisti, e nós tivemos uma noite maravilhosa. Nem o frio que ela sentia nas extremidades foi capaz de nos atrapalhar.

Nos outros dias, eu notei a porta aberta algumas vezes. Acreditei ser mais uma coisa das crianças, mas não: era Nora se ensaiando.

Vai até o centro e coloca a casinha no chão. Fabiane se aproxima. Veste uma camisola leve e longa, em um dégradé que vai do marrom claro, na parte de cima, ao marrom escuro, na barra. Fabiane se abaixa e espia pela porta aberta. A projeção acompanha seu olhar por dentro da casinha.

TORVALD - Como é difícil fechar uma porta.

Há uma poltrona, um sofá e um pufe ao redor de uma mesa de centro com um vaso de flores sobre uma toalha branca. Junto ao sofá, uma mesinha de canto com uma luminária. Quadros em todas as paredes. Junto à parede da direita, um aparador com um vaso de flores. Na parede do fundo, forrada de papel lilás com motivos florais, um relógio que marca doze e cinco e uma porta de madeira, que está entreaberta.

LIANE - Se a sinceridade fosse algo possível em todos os relacionamentos, com certeza Kristine Linde não estaria tão próxima da família Helmer. Mas a velha amiga precisava do novo emprego.

Kristine e Nora escondem-se atrás da projeção. Fabiane fica de costas para a plateia, com a casinha entre os pés descalços.

KRISTINE - O que houve, Nora?

NORA - O Krogstad. Você não viu ele saindo daqui?

KRISTINE: Não me diga que...

NORA - Foi ele que conseguiu o empréstimo pra mim. E agora ele mandou uma mensagem contando tudo pro Torvald. Meu prazo se esgotou.

KRISTINE - Logo o Krogstad...

NORA - Eu não sou melhor do que ele, Kristine. Eu falsifiquei uma assinatura.

KRISTINE - Você está delirando?

Fabiane caminha sem sair do lugar.

NORA - Presta atenção: se alguém tentar me justificar, ou assumir tudo isso, você não deixa. Diz que eu fiz tudo sozinha. Que eu planejei tudo, que eu escondi tudo. Eu sozinha. Promete? O que vai acontecer é um milagre. Mas vai ser tão terrível, que não pode acontecer.

KRISTINE - Calma. Eu posso falar com o Krogstad e ele pode vir aqui e desfazer tudo isso.

NORA - É impossível.

KRISTINE - Houve um tempo em que ele faria o impossível para me agradar.

VOZ DE TORVALD - Nora!

NORA - O que foi, Torvald?

TORVALD - Já está pronta?

NORA - Ainda não. Estou terminando de me arrumar pra você.

KRISTINE - Distrai o Torvald, com o Krogstad eu me viro.

Kristine dá de cara com Torvald.

TORVALD - Como a senhora ficou melhor sem aquela galhada, hein?

Ele a faz girar como um pião.

KRISTINE - O quê?

TORVALD - Assim, de salto alto, com a cintura bem presa. Assim, olhando para a frente. O primeiro requisito para ser uma profissional bem-sucedida é agir como se fosse uma profissional bem-sucedida. Ótimo. Podia ter um pouco mais de... Mas tá bom, tá bom.

KRISTINE - Boa noite, senhor diretor da Agência de Águas.

Torvald pega o celular.

NORA - Música, Doutor Rank! Eu quero dançar.

Nora arranca o celular das mãos do marido.

NORA - Nada de mensagens, Torvald, precisamos ensaiar. Não posso dançar à noite se a gente não ensaiar! Esqueci de tudo.

TORVALD - Está bem, minha bailarina...

NORA - Eu estou nervosa. Faz tanto tempo que eu não danço pra tanta gente...

TORVALD – E como você dançava!

NORA – Se você tivesse me deixado seguir a carreira, eu estaria lá na Rússia.

Ela fica de costas para ele e rebola. Ele a segura pela cintura e vai saltitando e projetando o quadril pra frente. Viram-se e ela dá tapinhas na bunda dele. Nora curva o corpo à frente e Torvald segura a cabeça dela para baixo, na altura da cintura dele.

TORVALD – Gira!

Nora rodopia em direção ao fundo.

Fabiane entra saltitando de lado e batendo os calcanhares no ar. Torvald a segura pela cintura e ela gira. Dão-se as mãos e dançam com passos acelerados. Ela passa a mão na bunda dele, e quando ele tenta passar a mão na bunda dela, ela se esquivava. A cena ganha uma iluminação avermelhada e todos entram na dança, com movimentos alegres e estapafúrdios.

Dr. Rank vai até os bancos da direita e tira Kristine para dançar. Ela recusa, com um sorriso constrangido. Torvald vai lá e puxa Kristine pela mão, levando-a de arrasto até o centro da cena. Ela cai deitada no chão e ele corre ao redor dela, fazendo-a girar. Torvald deixa Kristine e vai dançar tarantela com Rank. Kristine tenta levantar e começa a saltitar sentada no chão. Sacode o corpo todo, quase como se estivesse incorporando uma entidade. Os outros dançam lado a lado, com passos de cancan. Todos se espalham movimentando-se alucinadamente. Krogstad salta em um pé só, de braços abertos, movendo o tronco para frente e para trás.

Nora mais velha lança serpentinas sobre o grupo. Nora jovem rodopia sem parar.

As pessoas vão tombando. Ainda dançam rastejando no chão, com olhares assustados. Aos poucos vão parando, até ficarem imóveis. Resta a jovem Nora, que continua dançando fora de si, sob o olhar atônito do marido. Por sobre o ombro de Torvald, Nora mais velha assiste.

TORVALD - Custa a acreditar. Você esqueceu tudo!

Nora tomba.

TORVALD - Você parece outra pessoa.

LAURO - Fim do segundo ato.

SANDRA - A dramaturgia da peça já estava praticamente pronta quando a minha timeline foi invadida por imagens do rio Murucupi contaminado por rejeitos de bauxita, chumbo, nitrato e outros materiais tóxicos. Como o país de Ibsen podia ser responsável por um crime ambiental tão grave? Quando se comprovou que a multinacional norueguesa tinha usado uma tubulação clandestina pra jogar dejetos de mineração na água, eu vi o enredo de O inimigo do povo se repetir diante dos meus olhos. Eu, Nora, que até então olhava a Noruega com a nostalgia reverente e supersticiosa dos países colonizados, e imaginava a terra de Ibsen como o futuro sustentável do planeta, de repente descobria que não éramos tão diferentes assim, que toda aquela pureza era uma miragem, e havia muita lama tóxica oculta debaixo dos límpidos fiordes.

NELSON - Ato 3.

Nelson abraça Sandra, a Nora mais velha.

NELSON - O que vocês vão ver na cena seguinte é o reencontro de dois icebergs que já fizeram parte de um mesmo e enorme bloco de gelo.

Eles dançam de rosto colado.

NELSON - É desconcertante rever um grande amor...

Os painéis são colocados um contra o outro, formando um caixote no fundo da cena. O encontro entre as abas parece uma porta fechada.

A cena é banhada por uma luz azulada, fria. Kristine e Krogstad estão em lados opostos. Encaram-se de longe. Dão alguns passos, cautelosos. Num impulso, aproximam-se e se abraçam. Ela repousa a cabeça no peito dele.

KRISTINE - Kristine esperou tanto por aquele encontro, no entanto ela estava vazia. Não sabia o que dizer. Ela imaginava que Krogstad também estivesse vazio.

KROGSTAD - Esse encontro era meio confuso pro Krogstad. Ele não entendia muito bem o que Kristine queria.

KRISTINE - Ela queria pedir pra você mandar uma mensagem pro Torvald dizendo que tudo não tinha passado de um engano. Que um acordo era possível. Uma reconciliação.

KROGSTAD - Fazia anos que eles não se falavam e ela tinha a cara de pau de lhe pedir um favor humilhante.

KRISTINE - Não faz isso, Krogstad. A Nora não tem nada a ver com a sua demissão. É uma questão política que não dá pra resolver com uma vingança pessoal.

LAURO - Krogstad coloca a mão na maçaneta e ameaça sair.

SANDRA - Você vai deixar, Kristine? Vai deixar ele ir embora?

KROGSTAD - Kristine e Krogstad já tiveram um relacionamento que podia ter durado bastante. Nunca aceitei ser deixado por um desconhecido rico.

KRISTINE - Você acha mesmo que eu, sendo quem eu sou, iria casar com um homem por dinheiro? Você nunca me compreendeu. Nunca me assumiu! Nem pro mundo, nem pra você mesmo.

KROGSTAD - Linde, você foi embora. Uma mulher não pode fazer isso e achar que o homem vai saber o que fazer. Seu marido sabia o que fazer, já que vocês eram completos desconhecidos?

KRISTINE - É difícil conhecer alguém de verdade.

SANDRA - Nessa hora, Kristine e Krogstad se olharam e viram que não se conheciam. O tempo tinha chegado pra ele e pra ela também.

KRISTINE - Um homem quando ama vai atrás da mulher.

Falam para a plateia.

KRISTINE: (simultaneamente) - O que uma mulher precisa é da insistência. Da insistência do amor. Vai atrás, vai atrás. Uma mulher quando diz não, pode ser sim. Quer dizer, no sexo, “não” é não, mas no resto, depende. Pode ser um “talvez, outro dia”. Quando? Você deve ter falado isso na frente do espelho. Você nunca me procurou. Vocês acham que tudo é uma concessão. Quando a mulher se submete, é natural; quando o homem abre mão de uma coisinha, já acha que está cedendo demais. Eu achava que você gostava de mim, do meu cheiro, das minhas roupas. Lembra quando você brincava com elas?

Krogstad encara a plateia desconcertado.

KROGSTAD - Vocês não sabem ouvir o que uma mulher diz. E depois de nos ofenderem, dizem que é mimimi. E o pior: não importa quantas vezes uma mulher diga, ou mostre, o que ela quer ou não quer, sempre vai valer o que vocês dizem ou querem.

KROGSTAD - (simultaneamente) A gente precisa de alguma pista, sabe? Senão é abuso, é desrespeito. Eu não sabia o que fazer. Você sempre foi forte demais e eu queria, eu precisava da minha liberdade. Eu não sabia que eu podia ser frágil. Isso é totalmente contra o que as mulheres buscam hoje em dia. Eu fui atrás de você. Eu te mandei e-mails, telefonei, tentei te encontrar, mas sempre cai no vazio. É sempre sobre vocês e sobre como nós não somos sensíveis o suficiente para entender e amar uma mulher. A mulher pode chorar, gritar, mas o homem? Eu precisava esconder o que eu sentia. Qualquer coisa ofende vocês. É impossível ser livre se qualquer desejo pode ser interpretado como assédio, qualquer crítica como opressão patriarcal, qualquer elogio como tentativa de manipulação. Não é bem assim.

KRISTINE - Tá vendo?

SANDRA - Vocês vão continuar com essa discussão absurda sobre como um homem ou uma mulher deveria ser?

LIANE - Eles podiam ter ficado juntos.

KROGSTAD - Eu já publiquei toda a história da assinatura falsa.

KRISTINE - Publicou? Agora não tem mais volta. Quer saber? Eles precisam da verdade. A verdade que nós não tivemos. Eles precisam se conhecer de verdade. Mas não precisava ser assim, Krogstad.

Ela passa por ele com passos firmes e sai.

Os painéis se abrem em V e lá de dentro sai Fabiane, que carrega o bote inflável. Ela rodopia com o bote nas costas, como no meio de um vendaval.

Põe o bote no chão e salta para dentro. Segura-se em uma das alças. O bote é sacudido pela tormenta. Fabiane é derrubada. Rola para fora do bote até os bancos da esquerda.

NORA SANDRA – Naquela noite, eu não queria deixar a festa, sabia o que me esperava. Era o milagre ou então... era melhor nem pensar.

Os painéis se afastam um pouco, formando um corredor por onde entram Nora e Torvald. Ele a atira no bote. Está fantasiado de Batman e Nora, de Mulher-Gato.

TORVALD – Todo mundo estava olhando pra você. Nora, você está linda, você é um colírio para os olhos. Não se falava de outra coisa, a não ser da sua beleza. Mas como você é teimosa! Só à força pra te trazer pra casa.

NORA - Ah, Torvald, você vai se arrepender.

TORVALD – Presta atenção aqui, ó.

Tira a capa e rebola.

Ela se vira de bruços e ele deita em cima dela.

TORVALD - Quando a gente vai numa festa como hoje, eu gosto de imaginar que você é minha amante, que a gente vive uma paixão secreta. Quando eu te vi dançando a tarantela, meu sangue ferveu. Não consegui mais me controlar! Por isso te trouxe pra casa tão cedo.

NORA –Torvald, não quero. Tô com dor de cabeça.

TORVALD – Que história é essa? Sou seu marido ou não sou?

Doutor Rank chega de Zorro, montado em um pedestal de microfone. Atira-se no bote. Nora fica deitada entre os dois homens.

RANK - Esplêndida noite! É maravilhoso desfrutar este mundo enquanto ainda é possível. O vinho estava incomparável... Incrível o quanto eu bebi.

NORA - Torvald também bebeu demais esta noite.

RANK - Por que não passar uma boa noite depois de um dia tão proveitoso?

TORVALD – Fazia tempo que eu não o via tão animado, doutor.

NORA – Pelo visto, fez uma investigação científica hoje.

TORVALD – Ora, minha pequena Nora falando de investigações científicas!

NORA – E o resultado?

RANK - O melhor possível. A certeza.

Em pé atrás do bote, Nora mais velha os observa.

NORA – Então me diz: de que nos fantasiaremos no próximo baile?

RANK - Eu vou estar invisível. Nunca ouviu falar no manto da invisibilidade?

Deitado de bruços, Rank segura a mão de Torvald.

RANK - E pensar que você dispõe de noites e noites pra gozar de festas como esta, de uma mulher como Nora!

Com a outra mão, segura a mão de Nora.

RANK - E você desperdiça tudo isso: não presta atenção, se perde em politicagens... Nunca fui uma pessoa invejosa, mas saber que outros podem desfrutar do que eu nunca vou ter enche meu coração de amargura. E o pior é que vocês nem notam! As águas estão subindo, subindo, e vocês nem reparam. Só vão notar quando for tarde demais!

Nora mais velha segura a alça e despeja o trio de cima do bote. Vira o bote sobre eles.

TORVALD – Ummm... Bom, vou dar uma olhada nas minhas mensagens.

NORA – A esta hora?

NELSON – No original, diz que ele vai abrir a caixa de correspondência. Diz também que Rank sai.

NORA SANDRA – Enquanto Torvald lia suas mensagens, meu coração estava em desespero.

Nora mais velha brinca com um pequeno bote em uma bacia com água suja de barro.

NORA SANDRA – “O mundo é cruel pra pessoas como você, Nora”, dizia o papai. É verdade. Você passa a vida praticando o bem, zelando pela sua família. Mas basta que um tijolo esteja fora do lugar, pra que todo o castelo desmorone. Eu podia ter dado o que ele queria, e depois tentado apagar as mensagens. Mas eu já estava exausta.

TORVALD – Uma mensagem do Rank com uma cruz: “Morte trabalhando. Não perturbe”. Que meme de mau gosto!

NORA – Ele está morrendo. De verdade.

TORVALD – Tão rápido. Não posso me imaginar sem ele, sem a solidão dele, que fazia um fundo pro brilho da nossa felicidade. Mas talvez seja melhor assim. Pelo menos pra ele. De agora em diante, vamos ser só nós dois, Nora. (Ele a abraça) Às vezes eu gostaria de te ver ameaçada só para poder te proteger. Esta noite eu só quero ficar com você.

NORA – Parece que tudo está meio morto.

Os painéis voltam a formar um paredão. Na projeção, Nora molda um bote de argila e ele se quebra. Doutor Rank canta.

MÚSICA – Já estamos sós...

Ajoelha-se junto à Nora mais velha. Ela segura a mão dele entre as suas.

MÚSICA – Minha solidão...

Ela tenta tocar no rosto dele. Ele se vai, deixando a mão dela no vazio.

Krogstad está sentado em um banco, com a cabeça mergulhada na bacia com água. Levanta a cabeça e deixa a água escorrer pelo rosto. Tem o peito nu e uma toalha em volta do pescoço. Põe os pés de molho.

KROGSTAD - Cinco e meia da tarde. A água esquenta na chaleira. Meus olhos se perdem entre as chamas do fogão e a paisagem da janela. Queimo os dedos. Me observo. Os fios brancos, as falhas na cabeça, o tempo chegando pra todos. Sinto os efeitos do tempo em nós. De que matéria é feito o tempo, pra que ele seja tão poderoso a ponto de nos destruir? É isso o que ele faz, não é? Vai nos desmanchando como as ondas quando batem nos castelos de areia. Sei que pros meus filhos eu sou um castelo, uma fortaleza. É engraçado e triste ver o tempo chegar assim, tão brutal e traiçoeiro.

Seca os pés.

KROGSTAD - O tempo come pelas beiradas, destrói por dentro, rói as estruturas da gente, até que fique só carne e osso. Depois só osso. Depois nem isso. Às vezes, a vida parece que para. Fica um tempo em silêncio.

Parece morta. Depois volta. Às vezes, é como se ela andasse pra trás. E no dia em que a vida não voltar mais? Descrevo tudo na minha mente. Acontece assim: são cinco e meia da tarde. Carrego nas costas o tempo, o meu castelo de areia...

Enrola os cabelos na toalha, como um turbante. Retira o assento do banco e de dentro tira um par de sapatos pretos de salto agulha. Calça-os.

Na projeção, as nádegas de uma pessoa, com o polegar de um homem próximo ao rego.

Krogstad afasta-se do banco. Encara a plateia. Cobre os olhos com as mãos... e abre os braços. Sorri. Vira-se e dá de cara com Kristine.

Tira a toalha dos cabelos, constrangido.

Ela vai até ele, estende a mão e segura a mão dele entre as suas. Dá um leve sorriso... e se vai.

Na projeção, a câmera se afasta, desfazendo a ilusão de ótica. As nádegas eram o encontro entre o braço e o corpo de Krogstad, que está de costas, sem camisa. A mão de um homem está apoiada sobre o ombro dele.

[final música Pedro]

Nora mais velha caminha pelo lugar olhando em volta.

NORA SANDRA - Lembro da primeira vez que entrei nesta casa, logo após o casamento. Os retratos da família Helmer pareciam me cobrar. Fiz de tudo pra que nossa casa fosse a melhor do mundo. Eu não podia deixar que um mar de preocupações nos invadissem. Assumi o risco e parti pra grande missão da minha vida. Em nome da minha família, eu cruzei a fronteira e me tornei um deles. Eu menti.

Fabiane surge junto aos painéis. Tem a cabeça envolta em ataduras que escondem completamente seu rosto. Também o corpo está enfaixado, como se usasse um minivestido feito de ataduras.

NORA SANDRA - Eu falsifiquei.

A mulher enfaixada é apedrejada com revistas e jornais.

NORA SANDRA - Foi o que eu fiz.

As duas Noras viram-se para trás e veem a mulher enfaixada, que se contorce e se debate.

Na projeção, charges e memes, como “Foi a Nora que salvou esse pinto”, “Como alguém assinaria algo depois de morrer?” e “hashtag chocada”.

A mulher enfaixada cai sobre o bote. Levanta-se e agarra um pedestal de microfone. Oferece o microfone à Nora mais velha, mas recua como se fosse fisgada para trás. Tenta se aproximar da jovem Nora, mas é impedida por Rank ou por Álvaro, que a coloca sobre o ombro e a tira de cena.

Os memes continuam: ‘Esta mulher é um escândalo’; ‘Fútil e heroína’.

Um dos painéis se abre como uma porta. Torvald entra, segurando jornais amarrotados nas mãos crispadas. A mulher enfaixada o segue de perto.

TORVALD - Nora!!! Você entende o que fez? Acabou com a minha carreira, com a minha reputação, com a minha vida! Você me transformou num sujeito ridículo, que depende da ajuda da mulher pra cuidar do próprio pau! Você não pensou nas consequências?

Ele avança para cima dela e a mulher enfaixada o segura. Ele esperneia no ar.

TORVALD - Você não pensou nos nossos filhos!? Você está proibida de chegar perto deles. Você não passa de uma hipócrita.

Solta-se, agarra Nora pelos ombros e a atira longe.

TORVALD - Tudo por causa daquele filho da puta.

Rolam no chão. Param. Torvald está por cima de Nora. Ela enfia um documento na cara dele.

NORA SANDRA - Krogstad havia devolvido a promissória que me incriminava e publicado um pedido de desculpas no blog dele. Mais tarde, ele diria que se tratava de um recuo estratégico com o objetivo de “mudar o sistema por dentro”. É evidente que até hoje o sistema continua o mesmo e ele está cada vez mais dentro. “Não há mais com o que se preocupar”, Torvald disse. É assim que os homens resolvem as questões de honra: ou com um tiro, ou com uma propina. Tentei me desvencilhar; Torvald me segurava.

TORVALD – Eu só preciso dar uns telefonemas e tudo vai se resolver. No fim das contas, meu irmão me fez um grande favor. Até ontem, eu era um desconhecido; agora, meu nome já está na memória coletiva. A revista Quantoé, a Seja vai preparar uma matéria especial com a gente. Essa sua ideia de ser presidente não é ruim. Não é ruim!

Amassa a promissória, atira em cima de Nora e sai por entre os painéis. Nora permanece parada, atônita.

Nora jovem senta-se numa beirada do bote, que está virado, parecendo agora um colchão inflável. Nora mais velha senta-se do lado oposto.

Krogstad fala com a plateia.

KROGSTAD – Quando um homem precisa pensar na sobrevivência da sua família todo o resto fica em segundo plano. Não apagado, mas adiado pra um futuro indefinido. Afinal, como um homem desempregado com 3 filhos pode ser honesto?

TORVALD – Krogstad é um sujeito versátil. Ele já conseguiu uma colocação ainda melhor. Aliás, o Brasil é um país muito versátil.

Nora mais velha levanta-se e Torvald salta para o colchão.

TORVALD - Norinha, olha, tá tudo resolvido, mas da próxima vez, deixe que eu mesmo resolva meus problemas.

Nora segura-o com firmeza pelo queixo.

NORA – Não vai haver próxima vez.

TORVALD – Sim, eu entendo e te perdoo, Nora. Você fez tudo por inocência e por amor. Como é doce a sensação de perdoar os erros da esposa!

Ela se levanta.

NORA – Precisamos conversar.

TORVALD - Vocês, mulheres, gostam tanto de conversar! “Discutir a relação”! Pode ser depois que eu voltar do trabalho?

NORA – Eu gosto de conversar? Nós estamos casados há mais de oito anos e nunca trocamos uma palavra a sério. Você não acha isso estranho? Eu falo uma coisa e você responde outra. Igualzinho o papai!

TORVALD – Pra você ver que o problema talvez esteja do outro lado da linha. Se eu e o seu pai, as duas pessoas que mais te amaram neste mundo, não te compreendem, a gente pode imaginar que talvez você tenha um probleminha em expressar o que deseja.

Bagunça os cabelos dela.

NORA - Vocês nunca me amaram. Gostavam de estar comigo porque eu concordava com tudo o que vocês diziam.

TORVALD - Nora, você está sendo injusta! Não foi feliz aqui?

NORA - Achava que era. Mas nunca fui. Alegre, talvez. Você era bom pra mim. Mas o nosso lar não passa de uma Uma Casa de Bonecas. Fui sua boneca-esposa, assim como fui a bonequinha do papai. Nossos filhos têm sido minhas bonecas. Este foi o nosso casamento, Torvald.

TORVALD - Mas agora tudo será diferente.

NORA - Você estava certo. Não tenho como educar nossos filhos. Não agora. Primeiro, preciso me conhecer. E pra isso, preciso estar sozinha.

TORVALD – Você não pode fazer isso comigo Nora!

NORA - Você não pode me proibir de mais nada.

TORVALD – Ah, cãibra!

NORA - Não acredito mais nisso.

TORVALD – Você tá lendo muitas postagens feministas. Isso se chama abandono do lar! Você deve ter algum senso de responsabilidade! Um pouco de ética!

NORA - Não sei. Você tem? Tudo o que eu sei é que nós somos bem diferentes. E que as leis são bem diferentes do que eu imaginava.

TORVALD - Você fala como uma criança. Você não entende a sociedade em que vive. Olha a sociedade aqui, ó.

Pega punhados de jornal do chão.

NORA - Não, não entendo. Mas agora eu quero descobrir quem tem razão: se a sociedade ou eu.

NORA SANDRA - Eles haviam anunciado o dilúvio, mas ninguém quis ouvir. Estava tudo podre, agora eu sei: por isso a represa veio abaixo, por isso as águas não param de correr.

Quatro pares de mãos espalmadas empurram os painéis para frente. O paredão avança.

TORVALD - O objetivo do casamento não é garantir a felicidade da mulher nem do homem: é garantir a felicidade dos filhos!

NORA – Você quis me afastar deles há pouco!

TORVALD - Você está louca. Você não me ama mais?

Ele senta na beira do colchão. Em pé, ela o encara com frieza. Na projeção, a lama corre em uma enxurrada.

NORA - O homem que eu amo não existe. Eu esperei por este dia durante oito anos. Nunca pensei que você fosse agir assim.

TORVALD - Eu não fiz tudo o que estava a meu alcance pra limpar a sua honra?

NORA - A minha ou a sua?

TORVALD – Que pessoa sacrificaria sua honra?

LIANE – Milhares de mulheres têm feito isso, todos os dias, no mundo todo, por um preço infinitamente mais alto.

NORA SANDRA – Pois eu te protegi, e falsificaria mil papéis pra te proteger. Não você, mas o homem que eu achei que você era.

Torvald se deita, encolhido.

TORVALD – Eu não quero me separar de você! Eu te amo.

NORA - Não diz mais nada.

Ele senta.

NELSON - Falar era um erro, não falar também. Uma luz silenciosa revelou a face de Nora e então ela sorriu.

A jovem Nora, voltada para a plateia, tem o olhar no horizonte.

NORA SANDRA - Você me condena, mas eu lhe pergunto Torvald:

Nora mais velha senta-se no colchão ao lado dele. Torvald tem o olhar perdido.

NORA SANDRA - Onde você estava quando tudo isso aconteceu? Você nunca percebeu nada? Onde você estava?

A jovem Nora dá as costas para a plateia.

LIANE - Nora se olhou no espelho. Precisava amar aquela que via refletida tanto quanto a si mesma. Precisava se amar. Ninguém nasce mulher. Ninguém nasce homem. Nora sentia que precisava nascer. Nascer pra dentro. Aprender sozinha tudo de novo.

A jovem Nora vai até os painéis, afasta-os e segue em frente. Pega uma gabardine, que coloca dobrada sobre o braço. Avança para o jardim. Nora mais velha a

acompanha com o olhar. As cortinas à esquerda abrem-se uma a uma, deixando ver todo o jardim. A jovem Nora contorna a sala pelo lado de fora. Para por um instante junto à uma vidraça na lateral. Olha para Nora mais velha... sorri... e segue caminho. Deixa para trás Torvald, ainda sentado no colchão, imóvel.

NORA SANDRA – Hoje voltou a chover. Trago no meu corpo as marcas deste tempo, nos meus cabelos, nos meus olhos, na minha pele. Pele de bicho, pele de gente, pele de homem, pele de mulher, pele de planta. Eu pele. Estou neste mundo e me reconheço.

As luzes se apagam.

[pausa]

Agradecemos mais uma vez a presença de todos e convidamos a permanecer para um bate-papo com a equipe do espetáculo. Estarei com vocês aí, do lado de fora da cabine, enquanto a colega Márcia Caspary assume a audiodescrição.

ANEXO A – Modelo do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS****TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE
BASEADO NAS DIRETRIZES CONTIDAS NA RESOLUÇÃO CNS Nº466/2012, MS.**

Prezado(a) Senhor(a) _____

Esta pesquisa, denominada *A Audiodescrição como Prisma*, está sendo desenvolvida por Letícia Schwartz para o Curso de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob a orientação do Prof. Dr. Clóvis Dias Massa.

O objetivo do estudo é investigar a recepção de espectadores com deficiência visual sobre um espetáculo de teatro contemporâneo. A finalidade deste trabalho é contribuir para o desenvolvimento da audiodescrição enquanto atividade relacionada a produção artística.

Solicitamos sua colaboração no sentido de oferecer seu depoimento acerca da experiência como espectador do espetáculo *Inimigos na Casa de Bonecas*, como também sua autorização para apresentar os resultados deste estudo na dissertação de Mestrado e sua apresentação em áudio e vídeo, bem como em eventuais publicações em revistas científicas nacionais e/ou internacionais. Por ocasião da publicação dos resultados, seu nome poderá ser mantido em sigilo absoluto, se assim for solicitado.

Esclarecemos que sua participação no estudo é voluntária e, portanto, o(a) senhor(a) não é obrigado(a) a fornecer as informações e/ou colaborar com as atividades solicitadas pela Pesquisadora. Caso decida participar parcialmente ou mesmo não participar do estudo, ou resolver a qualquer momento desistir do mesmo, não sofrerá nenhum dano. A pesquisadora estará a sua disposição para qualquer esclarecimento que considere necessário em qualquer etapa da pesquisa.

Letícia Schwartz

RG 1002060621

Considerando, que fui informado(a) dos objetivos e da relevância do estudo proposto, de como será minha participação, dos procedimentos e riscos decorrentes deste estudo, declaro o meu consentimento em participar da pesquisa, como também concordo que os dados obtidos na investigação sejam utilizados para fins científicos (divulgação em eventos e publicações), conforme detalhado a seguir. Estou ciente de que receberei uma via deste documento por e-mail.

CLÁUSULAS A AUTORIZAR:

1 – Referente à utilização/publicação do meu nome:

SIM []

NÃO, prefiro o anonimato []

2 – Referente à utilização da voz em versão em áudio da dissertação:

SIM []

NÃO []

3 – Referente à utilização da voz e imagem em vídeo para divulgação na internet:

SIM []

NÃO []

4 – Referente à utilização da imagem em fotos:

SIM []

NÃO []

IDENTIFICAÇÃO DO(A) PARTICIPANTE:

Nome completo: _____

Número de telefone/whats, com DDD: (____) _____

E-mail: _____

Idade: _____ anos

Tem cegueira ou baixa visão? Há quanto tempo? _____

Assinatura do(a) participante: _____

Porto Alegre, 24 de maio de 2018.

Caso necessite de maiores informações sobre o presente estudo, fique à vontade para entrar em contato pelo telefone (51) 99805-3203 ou pelo e-mail leticia.tz@gmail.com.