

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL  
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL  
HABILITAÇÃO EM JORNALISMO**

**LUCAS BORBA**

**O SOM DO OLHAR: UMA ANÁLISE DA AUDIODESCRIÇÃO VEICULADA PELA  
REDE GLOBO DE TELEVISÃO**

**CAXIAS DO SUL  
2016**

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL  
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL  
HABILITAÇÃO EM JORNALISMO**

**LUCAS BORBA**

**O SOM DO OLHAR: UMA ANÁLISE DA AUDIODESCRIÇÃO VEICULADA PELA  
REDE GLOBO DE TELEVISÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado como requisito para  
aprovação na disciplina de Monografia II.

Orientadora: Ms. Marliva V. Gonçalves.

**CAXIAS DO SUL  
2016**

## RESUMO

Esta monografia tem como tema A Audiodescrição na TV aberta brasileira e os critérios de audiodescrição levados em conta pela Rede Globo de Televisão. A pesquisa gira em torno da questão norteadora: de que forma os critérios convencionados para a audiodescrição brasileira são levados em conta pela Rede Globo de Televisão? O referencial teórico desta pesquisa é composto por critérios convencionados por autoridades no campo da AD para que o recurso seja empregado com a devida qualidade, bem como por um histórico da TV no mundo e de sua chegada em território brasileiro – desenvolvendo, daí por diante, características específicas no referido país, juntamente com um apanhado histórico da audiodescrição no mundo e da sua recente aplicação no Brasil. Utilizaram-se como métodos a Análise de Conteúdo, o Estudo de Recepção com Grupo Focal e a Análise de Discurso, executando-se a técnica do Grupo Focal com pessoas videntes e utilizando-se, como objeto de análise, um trecho do filme “O Homem Bicentenário”, com três variáveis: sem imagem, de duas formas diferentes, com e sem AD, e com imagem, no formato convencional, sem AD, material do qual se despreendeu a técnica do Grupo Focal. O trecho foi escolhido, categorizado e analisado sob o método da Análise de Conteúdo, proposto por Laurence Bardin (2000). Os resultados do Grupo Focal foram explorados por meio do método de Análise de Discurso. Alguns dos principais resultados obtidos apontam uma maior valorização, ainda que inconsciente, da imagem perante o áudio, bem como uma dificuldade de compreensão do valor da imagem para um deficiente visual. Por meio da pesquisa, também se observou o cumprimento da AD analisada da maior parte das recomendações para uma boa qualidade no seu emprego, apenas falhando, em dado momento, no empoderamento do deficiente visual.

**Palavras-chave:** Audiodescrição. Televisão. Rede Globo.

## ABSTRACT

The theme of this monography is The Audiodescription in the Brazilian open television taken in consideration the audiodescription criteria used by Rede Globo Television. The main question in this research is: in what way the Brazilian audiodescription conventional criteria Standards are taken in consideration by Rede Globo Television? The theoretical reference is based on what important people in the audiodescription area wrote about the qualified usage of this mechanism, and also on books about the history of television in the world and in Brazil specifically and also written material about the history of audiodescription and how it has developed, and its recent utilization in Brazil. The method approach was the Content Analysis, the Reception Study and Discourse Analysis with Focal Group with vident people was the tecnic used. The object of analysis was an extract of the movie "Bicentennial Man" in three different ways, that is, without image using audiodescription, without image and not using audiodescription. Another way was the conventional format without audiodescription. The Focal Group was analised according to the Contents Analysis method by Laurence Bardin (2000). The results of the Focal Group was categorized by the Discourse Analysis method. The main results point, even that unconsciously, to a major valorization of the image in relation to the audio. And also to a misunderstanding in the way the images are percieved by visual deficient people. This research also intended to observe the lenght of the audiodescription in the selected scenes. In general it was according to a qualified utilization of the audiodescriptional methodology in order to empower the visual deficient people.

**Keywords:** Audiodescription. Television. Rede Globo.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>6</b>
<b>2</b>	<b>A TELEVISÃO NO BRASIL</b> .....	<b>16</b>
2.1	HISTÓRIA DA TV NO MUNDO .....	16
2.2	HISTÓRIA E LINGUAGEM DA TV NO BRASIL .....	21
2.3	CATEGORIAS DE PROGRAMAÇÃO DA TV BRASILEIRA .....	30
<b>3</b>	<b>AUDIODESCRIÇÃO</b> .....	<b>33</b>
3.1	HISTÓRIA DA AD NO MUNDO .....	33
3.2	HISTÓRIA DA AD NO BRASIL .....	40
<b>4</b>	<b>METODOLOGIA</b> .....	<b>44</b>
4.1	ANÁLISE DE CONTEÚDO .....	44
4.1.1	<b>Pré-análise: seleção de trecho</b> .....	<b>45</b>
4.1.2	<b>Exploração do material</b> .....	<b>46</b>
4.1.3	<b>Tratamento, inferências e interpretação</b> .....	<b>47</b>
4.2	ESTUDO DE RECEPÇÃO: FORMAÇÃO DOS GRUPOS FOCAIS .....	51
4.2.1	<b>Resultados e relatos do grupo focal</b> .....	<b>53</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>59</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>64</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Segundo os Artigos 5º e 23 da Constituição Brasileira de 1998<sup>1</sup>, o acesso à informação e à cultura é um direito de todos. Motta e Romeu Filho (2010) apontam que é consenso no mundo todo que a televisão é o maior, mais abrangente e mais democrático meio de comunicação, cultura e lazer. Santaella (2004) explica que a palavra cultura é de origem latina, e que originalmente significava “o ato de cultivar o solo”. Das dezenas de definições que a palavra ganhou ao longo dos séculos em âmbito social, intelectual ou artístico, considera-se aqui uma das apresentadas pela autora, segundo a qual a cultura pode ser tomada como um elemento de causa modificador, que influencia as fases evolutivas com mediações unicamente humanas, já que possibilitam a autoavaliação das opções humanas a partir de uma construção de valores reflexivos das noções que prevalecem acerca do sentido da vida humana.

O formato televisivo, não apenas brasileiro, mas na América Latina, é marcado pela oralidade. Para Barbero (2004), a conexão do rádio com a cultura oral dos países latino-americanos foi transferida à televisão. Cultura que não só faz da fala um recurso constante na TV, mas também minimiza a imagem em seu potencial narrativo.

Afinal, enquanto recurso textual, cabe à imagem transmitir sua própria mensagem e, no audiovisual, complementar o áudio, dialogar com ele, sem cair na redundância. “O papel da palavra é dar apoio à imagem, e não ‘brigar’ com ela” (PATERNOSTRO, 1991, p. 50). Na televisão, contudo, já é rotineira a informação repetida entre o que se ouve e o que se vê. Apesar de a imagem dar credibilidade ao que se diz, verifica-se, em muitos casos, a visualidade apenas como recurso ilustrativo, sendo a confirmação imagética associada à repetição e não à complementação do áudio ou ao diálogo com ele. “A palavra se torna, cada vez mais, legenda da imagem” (BARBERO, 2004, p. 15). Para uma sociedade que vê na imagem ocular seu principal meio de contato com e de percepção do mundo, essa desvalorização da visualidade em seu potencial narrativo é, no mínimo, contraditória.

---

<sup>1</sup> Disponível em:  
<[http://www.imprensaoficial.com.br/PortalIO/download/pdf/Constituicoes\\_declaracao.pdf](http://www.imprensaoficial.com.br/PortalIO/download/pdf/Constituicoes_declaracao.pdf)>. Último acesso: 17 dez. 2015.

Segundo Feuerbach (1997), nosso tempo prioriza a imagem ao concreto, a cópia ao verdadeiro, a representação ao real, o aparentar ao ser. Para o autor, o tom da elite, da classe dominante, é o tom da ilusão, não só em discussões políticas, mas religiosas e científicas. “Aparência é a essência da nossa época – aparência é a nossa política, aparência a nossa moral, aparência a nossa religião, aparência a nossa ciência” (FEUERBACH, 1997, p. 22).

Além disso, recorre-se ao histórico de como se deu a introdução da TV no Brasil. Segundo Marcondes Filho (1992), a televisão brasileira, que chegou ao país no começo dos anos 50 do século XX, construiu-se principalmente a partir de meios de comunicação populares da época, como o circo e o rádio. A princípio, explica o autor, era feito, na ocasião, uma espécie de rádio televisionado, já que a TV ainda não tinha constituído uma linguagem própria. “A influência do circo sobre a TV brasileira é vista não apenas pela presença dos palhaços ou do homem de auditório, mas também pelo estilo circense de alguns animadores, como Chacrinha, Sílvio Santos, Bolinha” (MARCONDES FILHO, 1992, p. 42). Ele ainda relata que a televisão brasileira, naquele contexto, tinha pouca agilidade, era em preto e branco e sem videoteipe; tudo era ao vivo e assistir a uma ficção assemelhava-se a assistir a um teatro. Além disso, muitos profissionais do rádio, tais como locutores, técnicos, roteiristas, músicos de orquestras, migraram do rádio para a TV. Daí a realidade de uma linguagem televisiva construída a partir da oralidade e do espetáculo.

Para Debord (1997), o espetáculo faz parte da sociedade, é a própria sociedade e também sua ferramenta de unidade. Segundo o autor, como parte da sociedade, o espetáculo reúne o olhar e a consciência. Enquanto um elemento separado, ilude o olhar e a consciência e, enquanto unidade representa tão somente a expressão da separação coletiva.

A questão, portanto, não é o que se vê, mas como se vê. Questão que sequer tem de ser restrita à visualidade. Fala-se aqui na profundidade do conteúdo televisivo como um todo, embora com especial enfoque na TV aberta, considerando a maior população por ela contemplada. Para Bourdieu (1997), o tempo na TV é limitado, restringe o discurso e é pouco provável que alguma coisa, de fato, seja dita. Outras questões, como a prioridade do entretenimento sobre a informação na programação de TV, a carência na pluralidade das vozes contempladas pela mídia, os interesses comerciais e políticos censurando e determinando pautas e um conteúdo fragmentado, pobre em contextualização e em reflexão, entretanto,

configuram-se como extensão de um olhar superficial, mas que, mesmo assim, coloca a visão acima dos demais sentidos.

Como demonstrou o premiado comercial da Folha de São Paulo de 1987<sup>2</sup>, até o que se vê está sujeito ao nosso julgamento, ao que sabemos e ao que pressupomos da imagem enquanto representação de algo ou de alguém. No comercial, vê-se um quebra-cabeça, que aos poucos vai se completando e formando a imagem de uma pessoa. Enquanto isso, um locutor em *off* cita feitos e características do personagem na imagem, tais como ter reconstruído uma nação destruída e que adorava música e pintura. Quando o quebra-cabeça se completa, com um icônico bigode, vê-se a imagem de Hitler. Em nenhum momento, porém, é mencionada qualquer ligação do homem com a Segunda Guerra Mundial ou com qualquer ato criminoso. Quem não conhece os feitos e características de Hitler apontados pelo comercial, portanto, não pode julgá-lo com base na guerra ou no genocídio aos judeus. “A especialização das imagens do mundo acaba numa imagem autonomizada, onde o mentiroso mente a si próprio” (DEBORD, 1997, p. 8).

Ver algo ou alguém não permite necessariamente conhecer a natureza, o contexto ou aspectos interiores do que é representado na imagem. Por exemplo, ao ver-se um mendigo na rua, pode-se sentir repulsa por sua aparência e lamentar por vê-lo em tal situação, mas desconhece-se a identidade do mendigo, não se sabe nada do seu passado, de suas motivações e escolhas, não se sabe como e nem por que se encontra em sua condição atual e, mesmo assim, se julga e se pressupõe a partir de um primeiro e, talvez, único contato.

Se a TV aberta brasileira torna, muitas vezes, a imagem redundante e apenas uma extensão da superficialidade do seu conteúdo, surge a questão: qual o papel da imagem no audiovisual? Viu-se que ela deve complementar o áudio sem redundância, sim, mas também, seguindo a lógica do conteúdo como um todo, deve aprimorar sua profundidade e legitimidade, estimular em maior escala o pensamento crítico, valorizar seu potencial narrativo tanto quanto o áudio. Por enquanto, essa desvalorização da imagem na TV aberta brasileira torna o visual, ao menos em âmbito noticioso, quase desnecessário, já que pelo áudio se tem acesso a quase toda informação, para não dizer a todo conteúdo, servindo a imagem como mero recurso de confirmação e ilustração do que é dito.

---

<sup>2</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bZaYeiptmd4>>. Acesso em: 23 out. 2015.



Pode-se refletir que essa redundância entre o texto sonoro e o texto visual seja benéfica, por exemplo, a deficientes visuais parciais ou totais, promovendo a acessibilidade dos mesmos. Um grande equívoco. Primeiro, porque mesmo um deficiente visual total, a não ser que muito privado do contato humano, sabe dos significados que a pessoa vidente cria a partir da visualidade. Segundo Machado (in MOTTA; ROMEU FILHO, 2010), as pessoas com deficiência visual estruturam seu conhecimento a partir dos mesmos conhecimentos e referências visuais dos videntes, mas, para a autora, fazem isso de um jeito próprio, a partir das suas experiências e com todos os sentidos que possuem. Por exemplo, mesmo que um cego nunca tenha visto a cor azul, pode perfeitamente saber que ela é associada ao céu e que pertence às cores frias, assim como pode associar o vermelho ao fogo e à sensualidade.

Em segundo lugar, mesmo a redundância entre o texto sonoro e o visual só permite ao cego um acesso ainda mais raso do que o próprio conteúdo, já que detalhes apenas apreendidos visualmente, sejam de menor ou maior importância – como a cor da roupa de alguém ou se o dia está ensolarado ou nebuloso –, não constam no áudio tradicional. Falar de uma imagem, portanto, envolve um universo à parte, ainda que em diálogo com o conteúdo sonoro original de uma produção audiovisual.

Daí a importância da audiodescrição (AD), em primeira instância, para deficientes visuais parciais ou totais, embora o recurso também possa ser benéfico a outros públicos, como para idosos e para pessoas portadoras de Síndrome de Down. Para Franco e Silva (in MOTTA; ROMEU FILHO, 2010), a AD é a transformação de imagens em palavras para que informações importantes transmitidas visualmente não sejam perdidas e também cheguem ao conhecimento de pessoas cegas ou com baixa visão. Motta e Romeu Filho (2010) afirmam que a AD transfere o texto visual de um espetáculo para um texto verbal com informação sonora, ampliando a compreensão e possibilitando o acesso à informação e à cultura. Ainda segundo os autores, o recurso permite que pessoas com deficiência visual tenham contato com peças, filmes, programas de TV, exposições, desfiles. A AD, portanto, também propicia acesso a produtos e serviços.

Audiodescrever, todavia, seja para a televisão ou para outros meios, envolve discussões tão maduras em nível mundial e nacional quanto o tempo de implementação da AD em cada instância. Conforme Franco e Silva (in MOTTA;

ROMEU FILHO, 2010), como atividade técnica e profissional a AD surgiu em meados da década de 70, nos Estados Unidos, pelas ideias de Gregory Frazier para sua dissertação de mestrado. Na realidade, porém, ainda segundo as autoras, o recurso apenas teve sua estreia oficial na década seguinte, quando o casal Margaret e Cody Pfanstiehl audiodescreveu uma exibição da peça *Major Barbara*, no *Arena Stage Theater*, em Washington DC. Já no Brasil, também segundo Franco e Silva (in MOTTA; ROMEU FILHO, 2010), a AD foi usada publicamente pela primeira vez em 2003, no festival temático *Assim Vivemos*, evento internacional de filmes que abordam as deficiências.

Questionamentos acerca da AD, portanto, são recentes e provêm do exterior para o Brasil. Questionamentos que têm auxiliado na criação de critérios, bem como a superar desafios e a estabelecer outros. Uma história que, considerando o futuro almejado por nomes envolvidos no crescimento da AD no Brasil e no mundo, está apenas começando.

Um destes questionamentos diz respeito ao que é importante audiodescrever numa imagem ou numa série de imagens. Como determinar o que é importante, com variáveis como o gênero da obra, o juízo que o audiodescritor faz da importância de algo ou de alguém, o tempo do qual o profissional dispõe para introduzir suas falas sem atrapalhar o áudio original, o público para o qual a AD é direcionada? Essas variáveis deixam claro desde o começo que a AD por si só não permite a um usuário do recurso, necessariamente, ver com a riqueza de detalhes que a natureza panorâmica da visualidade o faz, e que sujeita o mesmo usuário a ter seu imaginário e referencial mediados pelos critérios, pelas condições, pela visão do outro. Para Machado (in MOTTA; ROMEU FILHO, 2010), o esforço para ser objetivo e não narrar subjetivamente na AD é complexo, já que, segundo o autor, a subjetividade é própria da nossa criação de juízos sobre as coisas. Também conforme Machado (in MOTTA; ROMEU FILHO, 2010), uma visão eficaz não impede que se enxerguem coisas diferentes a partir da situação ou do número de vezes que se tenha contato com um conteúdo visual.

Já no âmbito da implementação da AD no Brasil, uma das discussões é a introdução e expansão do recurso na TV aberta brasileira. Com a Portaria nº 188, de 24 de março de 2010<sup>3</sup>, o Ministério das Comunicações determinou que todas as

---

<sup>3</sup> Disponível em: <<http://www.mc.gov.br/portarias/26611-portaria-n-188-de-24-de-marco-de-2010>>. Acesso em: 17 dez. 2015.

emissoras de TV aberta no país deveriam, obrigatoriamente, disponibilizar o recurso da AD em duas horas semanais da sua programação. Em 2015, chegou-se a seis horas semanais. Até 2020, se a Portaria se mantiver em vigor e inalterada, as emissoras deverão ter 20 horas de programação semanal audiodescrita. Motta e Romeu Filho (2010) afirmam que existe uma nítida luta envolvendo questões econômicas de aglomerados empresariais de comunicação e o direito de qualquer indivíduo com alguma deficiência. Luta que já dura mais de uma década e que se já conquistou algum espaço para a AD, ainda que insuficiente, promete continuar até que 100% da programação seja contemplada.

Ainda que a audiodescrição possa representar um ônus para as emissoras, conforme sustentado por suas entidades representativas, não há como calcular o preço do desrespeito ao direito de aproximadamente 20 milhões de brasileiros. Queremos AUDIODESCRIÇÃO JÁ, e queremos um cronograma para sua implementação que, no final, atinja 100% da programação. (MOTTA; ROMEU FILHO, 2010, p. 55).

Mesmo o que já foi conquistado carece mais vigilância e reivindicações para ser legitimado. Como Motta e Romeu Filho (2010) apontam, o cumprimento da Portaria por parte das emissoras depende da fiscalização do usuário de AD em cada região do país. Naturalmente, o mesmo dever se estende às autoridades competentes.

Outro problema é que a AD até então apresentada na TV aberta brasileira se resume ao entretenimento (filmes ou algum seriado). Afinal, a referida Portaria estipula o tempo de AD, mas não quais gêneros de programas devem ser audiodescritos. Para as emissoras, é claro, usar desse artifício reduz custos e facilita a logística. Basta imaginar, por exemplo, a mudança necessária no planejamento editorial para que um audiodescritor tenha tempo hábil de audiodescrever uma matéria antes que ela entre no ar. Como consequência, cegos e outras pessoas portadoras de deficiências, que seriam beneficiadas pela AD, continuam tendo acesso a um conteúdo televisivo aberto ainda mais raso do que já o é, mesmo em seu formato convencional.

Aqui é importante esclarecer que a TV digital permite a ativação do canal de áudio com AD apenas quando o recurso for desejado por quem estiver assistindo à programação, por meio da tecnologia SAP. Basta que a emissora X disponha da AD naquele programa. Ainda que o recurso exista, portanto, uma pessoa que não

necessita da AD pode assistir ao mesmo programa normalmente, sem AD. Apesar disso, conforme apontado por Motta e Romeu Filho (2010), a implementação da TV digital no Brasil transformou-se num dos argumentos centrais dos radiodifusores para constantes adiamentos da implantação da AD na TV aberta do país. Considerando que a TV digital, conforme se explicou, facilita a logística de implementação da AD nas emissoras, observa-se, no mínimo, um desconhecimento empresarial quanto às reais características da AD e, no máximo, um descaso para com o cidadão que, por direito, se beneficiaria com tal recurso. A lógica comercial da mídia brasileira dificulta, inclusive, que o empresariado reflita acerca dos benefícios de contemplar, com a AD, um público ignorado em termos de acessibilidade.

Considerando as referidas opções tecnológicas e o seu potencial para crescer em favor da AD, o direito de todo brasileiro à informação e à cultura, bem como a abrangência da TV aberta brasileira no acesso a esse direito e a responsabilidade da AD em legitimar o valor da imagem, este trabalho monográfico, que tem como tema A Audiodescrição na TV aberta brasileira e os critérios de audiodescrição levados em conta pela Rede Globo de Televisão, tem por objetivo geral analisar a qualidade da audiodescrição veiculada pela referida emissora, com base em critérios convencionados para a AD brasileira e tendo como métodos a Análise de Conteúdo, o Estudo de Recepção com Grupo Focal e a Análise de Discurso. Daí tem-se como objetivos específicos analisar a adequação da AD veiculada pela emissora ao gênero de certo produto audiovisual, avaliar o timbre e a interpretação do audiodescritor a partir do roteiro da AD, identificar e refletir sobre a qualidade e a influência da audiodescrição disponibilizada pela emissora para indivíduos com deficiências relacionadas ao sentido da visão e observar a influência da AD e da visualidade sobre o imaginário e o referencial do público vidente.

Quando uma emissora de TV ou um produto visual qualquer não possui o recurso da AD, necessário a um deficiente visual ou a pessoas portadoras de outras deficiências que dele possam se beneficiar, presta no mínimo um, mas possivelmente até mais de um desserviço a esses públicos. No referido comercial da Folha de São Paulo, após a imagem de Hittler se completar no quebra-cabeça, outro locutor em *off* substitui o primeiro e diz o seguinte: “é possível contar um monte de mentiras, dizendo só a verdade”.

Basta imaginar que um deficiente visual, por exemplo, assista a esse comercial sozinho, sem AD por parte da emissora X. Ao ouvir a referida afirmação

do locutor, o deficiente visual talvez depreenda que mentiras foram ditas e que elas se referem ao homem antes mencionado pelo primeiro locutor. Desprovido do resquício visual exigido para tal situação e considerando que nenhum dos locutores explica que o homem é Hittler – a imagem faz isso –, a não ser que conheça o suficiente o histórico do personagem, será impossível para a pessoa cega identificar a figura alemã.

Assim, tem-se o primeiro desserviço: o não acesso à informação, falta essa que vai contra a referida Constituição Brasileira. Já o caso de uma emissora criticada por certos aspectos – somados ou não –, como pela carência no seu pluralismo midiático, pelo escasso exercício do pensamento crítico estimulado por seu conteúdo, ou mesmo por sua demasiada aderência à referida relação latino-americana com a oralidade – empregando vídeo e áudio de modo redundante –, gera um duplo desserviço quando pouco ou nada dispõe de AD em sua programação, já que priva o deficiente visual e outras pessoas portadoras de deficiências beneficiadas pelo recurso de um material de qualidade, tanto na acessibilidade quanto na profundidade do seu conteúdo.

Segundo uma pesquisa de 2012 do Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE)<sup>4</sup>, a televisão aberta é o veículo de maior aderência populacional, atingindo 97% dos brasileiros. O senso do mesmo ano do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)<sup>5</sup> aponta que o país conta com 6,5 milhões de pessoas com deficiência visual; dessas, 582 mil cegas e 6 milhões com baixa visão. Analisar a AD da programação de uma emissora da TV aberta brasileira, tão relevante e tradicional quanto a Rede Globo de Televisão, portanto, justifica-se pela representatividade do seu conteúdo no país, não apenas em termos de acessibilidade, segundo a lei, mas também de profundidade.

Fala-se em profundidade pela AD, enquanto expositora do papel da imagem por meio do áudio, por ser ela capaz de evidenciar, por exemplo, a referida redundância entre o vídeo e o áudio original. A partir de tal constatação, não apenas deficientes visuais podem somar reivindicações por um conteúdo de maior qualidade a mais uma instância – a da não redundância –, como mesmo para quem não

---

<sup>4</sup> Disponível em: <<http://www.ibope.com.br/pt-br/relacionamento/imprensa/releases/Paginas/Media-Book-revela-os-habitos-de-midia-e-investimentos-publicitarios-.aspx>>. Acesso em: 17 dez. 2015.

<sup>5</sup> Disponível em: <[http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/caracteristicas\\_religiao\\_deficiencia/caracteristicas\\_religiao\\_deficiencia\\_tab\\_pdf.shtm](http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/caracteristicas_religiao_deficiencia/caracteristicas_religiao_deficiencia_tab_pdf.shtm)>. Acesso em: 17 dez. 2015.

necessita da AD a oralidade excessiva pode se tornar um problema ainda mais evidente. Além disso, os dados obtidos com o estudo de recepção, ainda que contem com um número apenas razoável de participantes videntes, podem ajudar emissoras como a Rede Globo de Televisão, bem como qualquer outra iniciativa ligada à AD, a pensar em trabalhos que valorizem ao máximo o referencial e o potencial do imaginário do deficiente visual a partir do que o olho humano é capaz de apreender. Já no caso do público vidente, os dados podem contribuir para uma maior conscientização, em nível pessoal e profissional, da força que tanto a AD quanto a imagem são capazes de exercer sobre o imaginário e sobre o referencial de cada um.

Como hipóteses para a questão norteadora: de que forma os critérios convencionados para a audiodescrição brasileira são levados em conta pela Rede Globo de Televisão, apresentam-se as seguintes:

- a) a audiodescrição veiculada pela Rede Globo de Televisão concentra-se em reproduzir minuciosamente detalhes imagéticos em palavras, mas o excesso de descrição em *off* dificulta o entendimento do áudio original do programa;
- b) com sua dinâmica de audiodescrição, a Rede Globo de Televisão pouco ou nada prejudica o entendimento do áudio original, mas carece de detalhes na reprodução em palavras do conteúdo imagético do programa;
- c) a audiodescrição da Rede Globo de Televisão consegue um equilíbrio satisfatório entre o conteúdo imagético reproduzido em palavras e a manutenção do entendimento do áudio original do programa;
- d) o timbre e a interpretação do audiodescritor dos programas audiodescritos da Rede Globo de Televisão condizem com os diferentes gêneros abrangidos pela programação;
- e) o timbre e a interpretação do audiodescritor dos programas audiodescritos da Rede Globo de Televisão não condizem com os diferentes gêneros abrangidos pela programação;

Somam-se à introdução deste trabalho monográfico mais quatro capítulos. O capítulo a seguir tratará de um panorama histórico da televisão no mundo, desde suas origens, e da implementação da TV no Brasil, resgatando esse processo histórico num primeiro momento e, após, apontando características da linguagem e categorias da programação desse meio no país na contemporaneidade, bem como,

mais especificamente, da narrativa ficcional para a TV, como consequência de tal processo. Já o terceiro capítulo abordará o surgimento da audiodescrição enquanto atividade profissional no exterior e, daí, no Brasil e na televisão brasileira, relacionando tal histórico com a evolução da TV no mundo até o atual cenário televisivo no Brasil.

O quarto capítulo, por sua vez, será focado na metodologia empregada neste trabalho; a saber, de cunho qualitativo, utilizando como métodos a Análise de Conteúdo, o Estudo de Recepção com Grupo Focal e a Análise de Discurso.

Por fim, o quinto e último capítulo apresentará as considerações finais a partir dos resultados obtidos.

## 2 A TELEVISÃO NO BRASIL

Este capítulo relata de modo panorâmico como se deu o surgimento da televisão no mundo e, mais detidamente, no Brasil. Na primeira parte, quando se fala em termos mundiais, destaca-se como a televisão, na verdade, foi fruto de diferentes descobertas e inventos, em distintas partes do mundo, que, ao longo do tempo, combinaram-se e aprimoraram-se até chegarem à TV atual, com cada nação adotando seu sistema e formato televisivo particulares. Já na segunda parte, quando se fala em termos de Brasil, frisam-se, além das primeiras emissoras de TV no país e das mais importantes na atualidade – bem como de programas que marcaram época na TV brasileira –, as fases pelas quais a televisão passou na construção da sua linguagem e do formato de sua programação até a contemporaneidade. Também abordam-se brevemente as categorias de programação da TV brasileira, com maior ênfase para as categorias informação e entretenimento, focos deste trabalho monográfico. O objetivo desse resgate é compreender em que contexto televisivo a audiodescrição está inserida e, a partir da herança de tal contexto, refletir sobre o que esperar da AD hoje e de que modo ela pode crescer e se aprimorar em conjunto com a TV brasileira.

### 2.1 HISTÓRIA DA TV NO MUNDO

Mattos (2010) aponta que a história da TV inicia em 1873, ano em que o norte-americano Wil-loughby Smith percebeu que o elemento químico celênio continha propriedades fotocondutoras, e que a condutividade elétrica desse elemento variava conforme a quantidade de luz. O autor relata que, dois anos depois, um compatriota de Smith, George Carey, idealizou a criação de um transmissor de imagens a partir de circuitos elétricos. Assim, em conjunto com Smith, possibilitou criar-se a televisão.

Em 1880, ainda segundo Mattos (2010), o norte-americano Sawyer e o francês Maurice Lèblanc conceberam o “sistema de varredura”, usado por todo tipo de televisor, em que imagens são convertidas em linhas e transmitidas separadamente, em grande velocidade e em quadros sucessivos, percebidos como movimento a olho nu. O primeiro sistema de TV eletromecânica a usar tal tecnologia, contudo, explica o autor, foi patenteado apenas em 1884, na Alemanha, por Paul



Nipkow, que projetou um transmissor mecânico, também conhecido como o disco de Nipkow, utilizado até 1940 pela televisão.

O invento era formado por um disco giratório com pequenos orifícios de 0,02mm de diâmetro, dispostos em espiral, que permitiam a passagem da luz, decompondo a imagem numa sequência de linhas paralelas. Os sinais luminosos de cada linha atingiam uma célula fotoelétrica e eram transformados em impulsos elétricos conduzidos por um circuito elétrico. No receptor, uma espécie de lâmpada, os impulsos elétricos reproduziam os sinais luminosos de cada linha. A luz era projetada em um disco similar ao do transmissor, fazendo com que a imagem recebida fosse recomposta por um processo inverso ao da captação. (MATTOS, 2010, p. 189).

No mesmo ano, relata Mattos (2010), Heinrich Hertz provou a existência das ondas eletromagnéticas, que a partir de então também passaram a ser conhecidas como ondas hertzianas, pelas quais são transportados os sinais de televisão. Já em 1897, segundo o autor, foi a vez de outro alemão, K. F. Braun, contribuir com o aprimoramento da televisão ao desenvolver o “tubo de vidro a vácuo”, invenção que possibilitou a televisão eletrônica.

Entrando no século XX, Mattos (2010) começa destacando o ano de 1906, quando o norte-americano Lee de Forest patenteou a “válvula de três polos”. Já em 1911, prossegue, o escocês Campbell Swinton esboçou uma fórmula teórica acerca do mecanismo de funcionamento da televisão moderna. O autor segue para 1913, quando cientistas alemães substituíram o selênio da célula fotoelétrica por um elemento derivado do potássio, assim propiciando maior sensibilidade à célula e, com isso, aumentando mais facilmente a velocidade de transmissão das linhas.

Já em 1917, continua Mattos (2010), os experimentos americanos concluíram que a variação da carga de energia possibilitava modular a luz, descoberta feita, explica, pelo escocês John Logie Baird e pelo norte-americano Jenkins, em 1923, nos experimentos com a TV eletromecânica. No mesmo ano, segundo o autor, o russo Vladimir Zworykin patenteou um aparelho chamado iconoscópio, usando o tubo de raios catódicos de Braun. “O iconoscópio (tubo a vácuo com uma tela de células fotoelétricas, que são percorridas por um feixe de elétrons), permite a análise eletrônica da imagem, princípio no qual a televisão atual está baseada” (MATTOS, 2010, p. 190).

A primeira demonstração da televisão, relata Mattos (2010), a partir do sistema de varredura mecânica, na Inglaterra, em 1923, foi realizada por John Logie Baird, que reproduziu imagens, embora modestas, numa tela pequena. Já em 1928,

prossegue o autor, Baird testou pela primeira vez a televisão em cores, fabricada a partir do sistema eletromecânico. “Baird usou três discos giratórios, um para cada cor primária: as fontes de luz eram constituídas por tubos de gás, sendo o mercúrio para o verde, o hélio para o azul e o néon, para o vermelho” (MATTOS, 2010, p. 190).

A seguir, o autor aponta o ano de 1929, quando aconteceram as primeiras transmissões de imagens em cores nos Estados Unidos, a partir do sistema de varredura mecânica. Atingiu uma definição de 50 linhas, entre as cidades de Nova York e Washington. Em se tratando de definição, aliás, Mattos (2010) observa que a inglesa *Electric and Music Industries* (EMI), em 1931, buscou padronizar nos sistemas de televisão a quantidade de linhas e quadros transmitidos por segundo, quando havia em vários países a produção de aparelhos com padrões distintos de definição. Atualmente, porém, Mattos (2010) explica que existem basicamente dois padrões: o norte-americano (525 linhas e 30 quadros por segundo) e o europeu (625 linhas e 25 quadros por segundo), enquanto que a televisão em cores divide-se em três sistemas: o norte-americano *National Television System Committee* (NTSC), o francês *Sequenti ellemente ET à mémoire* (Secam) e o alemão *Phase Alternation Line* (PAL). O Brasil, segundo o autor, usava, a princípio, o padrão preto e branco norte-americano, mas quando migrou para a televisão em cores uniu o sistema americano, de 525 linhas, com o sistema a cor alemão, assim dando origem ao sistema PAL-M.

Ainda conforme o autor, na Inglaterra, em 1936, a British Broadcast Corporation (BBC) inaugurou sua estação de transmissão, assim apresentando-se como a primeira emissora de TV pública do mundo, que em 1927 transmitiu a coroação do Rei Jorge VI, evento ao qual assistiram aproximadamente 50 mil telespectadores. No mesmo ano, registra o autor, iniciaram-se, na França, as transmissões de televisão. Em 1938, foi a vez da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) iniciar suas transmissões, e em 1939, nos Estados Unidos, a National Broadcasting Company (NBC) e a The Columbia Broadcasting System (CBS) deram início às transmissões em redes. Mais precisamente, a partir do dia 20 de abril de 1939, sob os acordes de uma marcha ufanista da Feira Mundial, que se realizava em Nova York, a NBC, uma subsidiária da RCA Victor, começou a transmitir regularmente as imagens e o som do que viria a ser o primeiro canal de televisão comercial do mundo” (MATTOS, 2010, p. 191).

Mattos relaciona a história da televisão no mundo ao período da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), quando foram interrompidas as transmissões de televisão na maior parte dos países e as fábricas de televisores tornaram-se espaços de produção de material bélico. A exceção, segundo o autor, foi a televisão alemã, que permaneceu com suas transmissões até 1943. Somente em outubro de 1944, relata Mattos, a televisão francesa retomou suas transmissões, assim como as televisões de Londres, na Inglaterra, e de Moscou, na antiga URSS.

Já em 1948, o autor explica que a televisão começou a ser programada por agências de publicidade, recebendo anúncios com regularidade, tal qual um veículo publicitário. Também no mesmo ano, aponta Mattos, o norte-americano John Walson concebeu a instalação de uma antena coletiva que fornecia transmissões televisivas via cabo coaxial (metálico e com revestimento isolante) para pontos onde os sinais das emissoras não eram captados; daí o americano ser considerado o pai da TV a cabo.

Após a Guerra, segundo Mattos, os estudos e o aprimoramento da televisão resultam no aumento da venda de aparelhos receptores. “Segundo as estatísticas, em 1949, nos Estados Unidos, já existiam mais de um milhão de televisores” (MATTOS, 2010, p. 192). O autor registra que, em 1950, os Estados Unidos possuíam 107 emissoras de televisão, que transmitiam para 4 milhões de televisores, número que, em 1951, subiu para 10 milhões e, em 1959, chegou-se a um total de 50 milhões. “O telespectador tinha a garantia da boa imagem e a indústria passou a se preocupar com os aperfeiçoamentos, que duram até os nossos dias” (PATERNOSTRO, 1991, p. 21).

Segundo Mattos (2010), em 1950, quando a televisão chegou em caráter oficial ao Brasil, a Cuba e ao México, a BBC de Londres realizou a primeira transmissão de TV internacional, levando seu sinal para além do Canal da Mancha, evento considerado como a etapa inicial para a criação de uma rede europeia de televisão, a Eurovisão. No mesmo ano, acrescenta, o Reino Unido e o Canadá aderiram ao sistema de transmissão a cabo, com o objetivo de conduzir o sinal de televisão até pontos onde não se captavam os sinais eletromagnéticos.

Nos Estados Unidos, Mattos aponta as primeiras transmissões públicas em cores, a partir do sistema de 405 linhas e 24 quadros por segundo, em 1951; a transmissão ao vivo, pela BBC, da cerimônia de coroação da Rainha Elizabeth II, de Londres, em 1953, para a França, Bélgica, Holanda e Alemanha, tornando-se a

Eurovisão uma realidade; a cobertura televisiva, pela primeira vez, da entrega do Oscar, de Hollywood, também em 1953, com Gary Cooper como vencedor na Categoria de Melhor Ator; a implantação norte-americana da televisão eletrônica em cores no país, a partir do sistema NTSC, em 1954, ano que, destaca o autor, também ficou marcado pela campanha anticomunista do senador Joseph McCarthy, que mobilizou o público em frente à televisão e levou o político a ficar 187 horas no ar em 36 dias, e pela transmissão ao vivo da Copa do Mundo da Suíça, para 11 países, pela Eurovisão. O sistema em cores francês Secam, explica Mattos (2010), surgiu graças a pesquisas de Henri de France. Foi apresentado em caráter oficial em dezembro de 1959 pela Compagnie Française de Télévision, embora sua exploração comercial, observa, tenha começado apenas em 1966.

Também segundo Mattos (2010), contudo, a revolução tecnológica que deu nova dimensão à televisão foi o advento do videoteipe, que chegou ao mercado pela empresa norte-americana Ampex, no ano de 1956. A partir de então, não haveria mais a obrigatoriedade dos programas de televisão ser ao vivo, sujeitos ao imprevisto, podendo-se gravá-los antes que fossem ao ar. Com o videoteipe, esclarece Mattos (2010), conquistou-se um aprimoramento da linguagem visual, ainda mais ao ser aperfeiçoado pelos japoneses, resultando no videocassete, que chegou aos lares e permitiu ao Japão tal setor mercantil por duas décadas. “Originalmente, o videoteipe doméstico, ou videocassete, foi desenvolvido pela Sony e pela JVC (Japan Victor Com-pany), que depois passaram também a contar com a concorrência da Panasonic, Sanyo e Toshiba” (MATTOS, 2010, p. 193).

Entrando em 1960, Mattos destaca a transmissão ao vivo, na TV, do debate dos candidatos à presidência dos Estados Unidos, Richard Nixon e John Kennedy; em 1962, a realização, pela BBC, da primeira transmissão por satélite entre a Europa e os Estados Unidos, utilizando o satélite Telstar I, que comportava uma transmissão de até 15 minutos; em 19 de agosto de 1964, a reunião de 50 países em Washington, resultando na fundação da Intelsat e, conseqüentemente, em 7 de abril de 1965, no lançamento do primeiro satélite comercial do tipo Early Bird, que passou a funcionar em 25 de maio de 1965; em 1966, a primeira transmissão ao vivo, pela televisão, da Copa Mundial de Futebol, então na Inglaterra; em 20 de julho de 1969, a transmissão, via satélite, para aproximadamente 100 milhões de expectadores em todo o mundo, inclusive o Brasil, da chegada do homem à lua. Já em 1975, o autor enfatiza a inauguração, pela RCA, do primeiro canal de TV a cabo:

o Home Box Office (HBO), o canal de TV paga mais famoso do mundo; em 1981, a realização da BBC de Londres via satélite, para mais de 39 milhões de telespectadores, da transmissão do casamento do Príncipe Charles com Lady Di.

Em 1985, prossegue Mattos (2010), o sistema digital de transmissão de TV começou a substituir a TV analógica, não apenas na América do Norte, mas também na Europa. De 1998 a 2000, segundo o autor, iniciou-se a integração entre a televisão e a internet, assim gerando possibilidades inéditas para um aumento na interação entre as mídias das quais fazem parte as recentes tecnologias da comunicação.

Quatro sistemas de televisão digital, basicamente, disputam o mercado mundial atual, explica Mattos (2010): o norte-americano (ATSC), o europeu (DVB-T), o japonês (ISDB-T) e o chinês (DMB-T), sistemas que possibilitam uma imagem em alta definição ou em definição padrão. O Brasil, segundo o autor, optou pelo sistema japonês.

## 2.2 HISTÓRIA E LINGUAGEM DA TV NO BRASIL

A televisão chegou oficialmente ao Brasil em 1950, por meio do empresário e jornalista Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello - dono dos Diários e Emissoras Associadas, uma cadeia de jornais, revistas e rádios -, “encontrando-se hoje na condição de maior veículo de massa do país, atingindo todo o território nacional com suas transmissões, além de se constituir no maior veículo de mobilização de massa, caracterizando-se também como o veículo que absorve a maior fatia do bolo publicitário” (MATTOS, 2010, p. 196).

No primeiro ano da década de 1950, Mattos (2010) destaca, no dia 20 de janeiro, a inauguração da sede da TV Tupi do Rio de Janeiro, embora problemas técnicos levassem as transmissões a começar apenas no ano seguinte. Em 10 de setembro, segundo o autor, aconteceu a primeira transmissão experimental da televisão brasileira, com a exibição de um filme no qual Getúlio Vargas falava sobre a sua volta à vida política. Em 18 de setembro, a inauguração da TV Tupi Difusora de São Paulo, primeira emissora do país e a primeira da América do Sul. Em 19 de setembro, a estreia do primeiro telejornal brasileiro: Imagens do Dia. Em 22 de novembro, a autorização da concessão para a TV Record e o começo da fabricação dos primeiros televisores no Brasil, por Bernardo Kocubeg, da marca Invictus.

No dia 21 de dezembro de 1951, o autor aponta o começo da transmissão da primeira telenovela brasileira, com dois capítulos semanais, intitulada Sua Vida me Pertence, escrita por Walter Foster, produção que também mostrou o primeiro beijo na boca na televisão brasileira. Em 14 de março de 1952, a inauguração da TV Paulista, com instalação em alguns apartamentos em um prédio residencial, no bairro da Consolação. Em 1º de abril, a transmissão da primeira edição do Repórter Esso, que continuou no ar até 31 de dezembro de 1970. A estreia, na TV Tupi, do Clube dos Artistas, programa que permaneceu em exibição até 1980. A estreia, pela primeira vez, na TV Tupi, do Sítio do Picapau Amarelo.

Em 27 de setembro de 1953, Mattos (2010) frisa o começo das transmissões da TV Record, canal 7, a terceira emissora de televisão a ser inaugurada em São Paulo, fundada pelo empresário Paulo Machado de Carvalho e a primeira a ser instalada em um prédio especificamente erguido para a televisão. Houve, também, a estreia, na TV Paulista, do primeiro programa circense da televisão brasileira: o Circo do Arrelia.

Em 1954, o autor destaca a estreia do primeiro seriado de aventura produzido no Brasil, na TV Record: Capitão 7, tendo Ayres Campos e Idalina de Oliveira como estrelas do show. No mesmo ano, a primeira pesquisa do Ibope sobre a audiência de emissoras de TV no país. O autor observa que, somente entre as cidades de Rio de Janeiro e São Paulo, já existiam 12 mil televisores, e 34 mil em todo o país.

Em 15 de julho de 1955, relata Mattos (2010), a TV Rio, canal 13, segunda emissora carioca, entrou no ar, instalada com três câmeras usadas e possuindo programas humorísticos com todo o elenco da rádio Mayrink Veiga, sendo a primeira a vender a imagem de popular, dependendo, a princípio, de um único anunciante, a Tricomina (remédio contra a calvície), mas crescendo com programas como Noite de Gala, de Flávio Cavalcante, e caindo a partir de 1963, quando a TV Excelsior contratou quase todo o elenco de artistas da emissora. Em 18 de dezembro, prossegue, a TV Tupi Difusora de São Paulo fez, pela primeira vez, a transmissão direta de um jogo de futebol: Santos x Palmeiras, da cidade de Santos. No mesmo ano, registra o autor, entrou no ar, pela Tupi, o programa O Céu é o Limite, com apresentação de J. Silvestre, o primeiro programa de perguntas e respostas da TV brasileira. Também no mesmo ano, aponta, fundava-se a TV Itacolomi, canal 4, a primeira do estado de Minas Gerais, que fechou as portas em julho de 1980,

destacando-se, na década de 1950, por seu pioneirismo no setores artístico, técnico e cultural, superando mesmo, afirma Mattos, as primeiras emissoras do Rio e de São Paulo em termos de ousadia e de qualidade.

A seguir, Mattos (2010) destaca, em 1956, a inauguração, por Assis Chateaubriand, de nove estações da Rede Associadas. Em 22 de fevereiro, a primeira transmissão direta interestadual, com os paulistas podendo assistir, pela TV, ao jogo Brasil x Inglaterra, no Estádio do Maracanã, no Rio de Janeiro. No mesmo ano, a transmissão ao vivo, pela Record, do Grande Prêmio de Turfe do Brasil, direto do Jôquei Clube do Rio de Janeiro. Também no mesmo ano a estreia na TV Tupi da primeira telenovela infantil: Poliana. O autor ainda salienta que pela primeira vez as três emissoras de São Paulo conquistaram um faturamento maior do que as 13 emissoras de rádio juntas, estimando-se que a audiência da televisão já atingia, então, aproximadamente um milhão de espectadores.

Em 1957, Mattos (2010) frisa o início das transmissões sistemáticas, em São Paulo, para o interior do estado, e que dez emissoras de televisão já estavam em funcionamento no Brasil. A seguir, em 1958, o autor registra a inauguração da TV Cultura, canal 2, de São Paulo e, em outubro de 1959, a assinatura pelo ministro da Justiça, Armando Falcão, da primeira legislação regulamentando a censura na televisão brasileira. Ainda no mesmo ano, segundo Mattos (2010), a AEG Telefunken lançou no Brasil o seu primeiro aparelho de televisão em preto e branco, de 21 polegadas. O autor também destaca o auge, naquele ano, da atriz Neide Aparecida, reconhecida como a primeira garota propaganda da televisão brasileira, que, na época, estalava os dedos, fazia biquinho e gritava: “To-ne-lux!”.

Para Marcondes Filho (1994), a década de 1950 representou um período de experimentação para a TV brasileira, quando profissionais do rádio, do teatro, do jornalismo e do cinema buscavam adaptar-se à nova tecnologia e adequar os formatos aos quais estavam habituados a um novo meio de comunicação. É a década, aponta ainda o autor, na qual a indústria inicia a produção em escala de televisores, quando os sistemas de transmissão começam a ser instalados, quando esse meio de comunicação principia a sua popularidade.

Em 7 de setembro de 1960, prossegue Mattos (2010), foi inaugurada a TV Excelsior, por um grupo de empresários santistas. A seguir, destaca, em 19 de novembro a inauguração em Salvador da TV Itapoan, canal 5, pelo Grupo dos Diários Associados de Assis Chateaubriand. Foi, observa Mattos, o primeiro canal

de televisão na Bahia, que só conquistou seu segundo canal em 1969. A emissora, segundo o autor, foi vendida ao Grupo da TV Record do bispo Edir Macedo da Igreja Universal em 1997. Mattos também frisa, acerca do mesmo ano, o primeiro uso do videoteipe pela TV Tupi em uma adaptação de Hamlet, de William Shakespeare, e a transmissão, pela TV Cultura de São Paulo, do primeiro telecurso brasileiro, no intuito de preparar candidatos para o exame de admissão ao ginásio.

Outros destaques do autor em relação ao mesmo ano são a criação do Conselho Nacional de Telecomunicações (Contel), em 30 de maio, pelo Decreto 50.666; a criação da primeira produtora independente de televisão do país, a Videum Produções, por Manuel da Nóbrega; a produção da TV Tupi do primeiro seriado brasileiro: Vigilante Rodoviário; a inauguração da TV Gaúcha, em Porto Alegre, semente para a formação da Rede Brasil Sul de Comunicações (RBS), em 1974; a promulgação do Código Brasileiro de Telecomunicações; a fundação, em 27 de novembro, da Associação Brasileira das Emissoras de Rádio e TV (Abert), no intuito de zelar pelos direitos dos proprietários de emissoras de rádio e TV no Brasil. Já existiam, então, observa Mattos (2010), 20 emissoras de TV distribuídas pelas principais cidades brasileiras e aproximadamente 1,8 milhão de televisores, absorvendo 24% dos investimentos publicitários do país.

Em 1964, ano do Golpe Militar, que instaurou o período da Ditadura no país, Mattos (2010) aponta que existiam 34 estações de televisão e mais de 1,8 milhão de aparelhos receptores. Em 26 de abril de 1965, segundo o autor, foi inaugurada a TV Globo, no Rio de Janeiro, ano no qual também começou a distribuição, em nível nacional, dos programas gravados em videoteipe e produzidos no Rio e em São Paulo.

No Brasil, a linguagem da televisão foi sempre determinada pela escolha da programação e as possibilidades tecnológicas existentes em cada época, a partir, conforme abordado no capítulo introdutório deste trabalho monográfico, de tendências de oralidade e de espetáculo. Segundo Burini (2012), a linguagem televisiva enfrentou um caminho de evolução que levou a forma de edição, anteriormente comandada pelos planos-sequência, para um modo fragmentado, prevalecendo, neste último, a estética da velocidade em relação à estética da profundidade. A autora explica que, a princípio, destacavam-se as entrevistas de estúdio e os comentários.



As reportagens externas eram realizadas em película, com o predomínio de longos planos-sequência. Por conta do equipamento não havia a gravação do som direto. O áudio normalmente era composto por locuções acrescentadas a posteriori. Devido ao tempo destinado à revelação/montagem, as matérias externas eram mais frias. A referência da linguagem audiovisual era o cinema. (BURINI, 2012, p. 4).

Com a chegada do videoteipe, contudo, prossegue Burini (2012), reportagens, a partir de então, puderam ser feitas em vídeo, com equipamento próprio para gravação externa. A princípio, observa a autora, planos-sequência duradouros ainda prevaleciam, mas, gradualmente, uma linguagem mais específica para a televisão começou a aparecer, caracterizada por uma construção com variações de planos de câmera, podendo contar com a velocidade e a praticidade da edição eletrônica. Aos poucos, crescia a preocupação das emissoras com o papel da estética visual no conteúdo veiculado. Esta aumentou com a invenção do controle remoto, por meio do qual fica prático para o espectador tirar de um canal que não o esteja agradando.

Burini (2012) compara a construção de uma linguagem mais rápida, dinâmica e eventualmente fragmentada para a televisão, permitida pelo aprimoramento dos equipamentos de captação e edição, com a estética do videoclipe, e divide a estética visual na TV brasileira em dois momentos: estética da profundidade e estética da velocidade. Na primeira, ela aponta um número menor de notícias, porém, um maior aprofundamento das mesmas e, na segunda, um número maior de notícias, mas com menor profundidade, passando a audiência a ocupar o ponto-chave no lugar da informação.

A autora analisa a atual estética, para ela, a da velocidade, como transformadora da informação em entretenimento, com uma dinâmica na qual a entrada de um programa acarreta o esquecimento do anterior. “É preciso criar alternativas em que se ofereça um conteúdo mais crítico que permita ao telespectador aprender a “ler” além da superfície” (BURINI, 2012, p. 6).

Mattos (2010) também relembra, acerca de 1965, a realização, pela TV Excelsior, do primeiro Festival de Música Popular Brasileira, o primeiro dos festivais que, segundo o autor, marcaram época não somente na televisão, mas na própria música brasileira. Naquele ano também foi criada a Empresa Brasileira de Telecomunicações (Embratel), dando-se começo às transmissões via satélite.

Em 24 de março de 1966, segundo Mattos (2010), a TV Globo de São Paulo começou suas transmissões. Já em 1967, o autor destaca a criação do Ministério das Comunicações; em 13 de maio, o início das transmissões da TV Bandeirantes, de João Jorge Saad, no Bairro do Morumbi, em São Paulo, destacando-se por seu jornalismo inovador e ousado, como o Jornal de Vanguarda e Canal Livre. Em 1968, a inauguração da TV Globo de sua terceira emissora geradora, em Belo Horizonte; em 15 de março, a inauguração da TV Aratu, canal 4, segunda emissora de televisão da Bahia, que, a princípio, retransmitia a programação da Rede Globo; em 1º de setembro, a estreia do Jornal Nacional, da Rede Globo, o primeiro programa regular, segundo o autor, a ser transmitido em rede nacional e marcando o início das operações de rede no país.

Acerca dos anos de 1960, Marcondes Filho (1994) destaca o surgimento de mais emissoras, que passam a disputar audiência. Nesse período, para o autor, a televisão assume um caráter mais ousado, com programas humorísticos mais longos e programas de auditório, de calouros e com a transmissão de seriados norte-americanos; período no qual a indústria televisiva ganha maior definição e criam-se maiores expectativas comerciais acerca da televisão, com aparelhos sendo comprados em grande escala e com a televisão afirmando-se e consolidando-se como um meio de comunicação de massa.

Mattos (2010) aponta que em 1970 o censo demográfico nacional constatou que 27% dos lares brasileiros já possuíam televisores. Em 25 de janeiro, o autor frisa o começo das transmissões da TV Gazeta, pertencente à Fundação Cásper Líbero, em São Paulo; em 1º de julho, o começo das transmissões da TV Oeste Paulista, da Rede Globo, em Bauru; em 28 de setembro, a cassação, pelo Governo Federal, da concessão do canal da TV Excelsior e o fechamento da emissora; a transmissão da Copa do Mundo, ao vivo, para todo o país; a liderança da TV Globo nos índices de audiência; a inauguração, em 21 de abril, da TV Globo de Brasília, data na qual também começa a ser veiculado o Jornal Hoje, que, como o Jornal Nacional, mantém-se até hoje; a transmissão da Bandeirantes, de cunho experimental, dos primeiros programas em cores no país. Em 31 de março de 1972, a primeira transmissão oficial em cores no Brasil, da Festa da Uva, em Caxias do Sul, no Rio Grande do Sul; a entrada, no mercado, da televisão em cores, que, segundo Mattos, custava quase 20 salários mínimos da época; o crescimento do número de emissoras da Globo e de afiliadas à Rede, graças à inauguração da TV

Globo do Recife, da TV Iguaçu, em Curitiba, da TV Tibagi, em Londrina, e da TV Triângulo, em Uberlândia; a criação da Telecomunicações Brasileiras S.A. (Telebras), empresa dedicada ao serviço público de telecomunicações; o fechamento do ano pela Rede Globo de Televisão como a maior rede do Brasil, com 36 emissoras afiliadas e com centenas de retransmissoras.

Acerca do ano de 1977, Mattos (2010) cita uma pesquisa sobre a televisão brasileira, da Associação Brasileira das Emissoras Públicas, Educativas e Culturais (Abepec), que concluiu que as telenovelas ocupavam 12% do total da programação total, da qual 22% eram de filmes e, na primeira semana de março, acrescenta, 48% da programação era importada. Além disso, o total de aparelhos de televisão na época, segundo o autor, uma estimativa da Associação Brasileira da Indústria Elétrica e Eletrônica (Abinee), era de 14 milhões e 825 mil. Sobre o dia 3 de fevereiro, o autor destaca como marcador oficial do fim da censura no telejornalismo. Mattos relata, também, a cassação da concessão da Rede Tupi, no mesmo ano, devido à corrupção financeira e dívidas com a Previdência Social.

A década de 1970, para Marcondes Filho (1994), marca o surgimento legítimo da linguagem televisiva. Também é o período, aponta o autor, no qual surgem polêmicos questionamentos acerca do poder da televisão e dos riscos sociais que poderia ocasionar, no que se constituem as teorias quanto à massificação social, sobre o controle da opinião pública e a conversão das culturas populares em material industrial; época de teorias conspiratórias apontando membros da elite como manipuladores da informação, já que detêm a maior parte dos veículos de comunicação, no intuito de legitimarem seu domínio sobre o restante da população. Movimentos que, destaca ainda Marcondes Filho (1994), acabaram sendo tomados por ingênuos e autoritários ao longo do tempo, estimulando qualquer um a veicular conteúdo, em nome da democracia, e ignorando a qualidade do conteúdo a ser veiculado por qualquer um, ao mesmo tempo pendendo para a generalização da má qualidade para todo e qualquer conteúdo veiculado na grande mídia.

Em 1980, prossegue Mattos (2010), operavam no Brasil 103 emissoras de TV e o país já atingira o sexto lugar no ranking mundial em número de televisores. Em 1981, segundo o autor, o empresário Sílvio Santos inaugurou a sua rede, o Sistema Brasileiro de Televisão (SBT). Em 5 de junho de 1983, continua, é a vez da Rede Manchete dar início às suas transmissões, com enormes picos de audiência

em seu show de estreia, contando com cinco emissoras próprias e tendo a TV Pampa, de Porto Alegre, como afiliada, disponibilizando uma programação voltada às classes A e B, economicamente falando. Naquele ano, registra Mattos (2010), o Jornal Nacional já era o programa de maior audiência na televisão brasileira.

Em 1984, Mattos frisa a instalação, no Rio de Janeiro, dos primeiros cabos de fibra ótica, o que facilitou a chegada do videotexto no Brasil. Em março de 1985, o lançamento do primeiro satélite brasileiro de comunicação, com 24 canais – o segundo, acrescenta, estrearía em março do ano seguinte e, em 1988, o Brasil contaria com 48 canais. Em 1987, a conquista da TV de uma potencial audiência de 90 milhões de telespectadores (96% da população brasileira), com 31 milhões de televisores no país. Segundo Mattos, 12,5 milhões deles em cores. Em 21 de junho de 1988, a conquista do Brasil de sua primeira legislação específica de TV a cabo: o Decreto 143, que permitiu a recepção de sinais por meio de uma antena coletiva e a sua redistribuição via cabo. Em 1989, a Rede Record converteu-se em rede nacional.

No que diz respeito aos anos de 1980, segundo Marcondes Filho (1994), os juízos que haviam sido criados com a implantação da televisão no Brasil desaparecem e a tecnologia se consolida por completo e como o meio de comunicação mais poderoso no país. Trata-se do período, afirma o autor, no qual a televisão domina o mercado de informações, ao mesmo tempo em que muda a relação com seu público e o modo de produção de seus programas, já que os novos sistemas eletrônicos permitem a existência de múltiplos emissores. Acima de tudo, porém, para o autor, nessa década a televisão deixa de ser vista como uma mera janela para o mundo, como algo transparente, e passa a ser tida como opaca, não uma transmissora da realidade, mas criadora de suas próprias realidades e até moldando a realidade do seu público, preenchendo a vida do espectador de tal modo com sua programação que, até mesmo o cinema, vê-se em crise em tal período.

Em 1991, Mattos (2010) destaca o pioneirismo da Globo na utilização de computação gráfica na televisão, ao produzir vinhetas para a abertura de certos programas; no mesmo ano, a implantação do sistema de televisão por assinatura, com distribuição de canais pela Net Multicanal, ligada às organizações Globo, e por meio da TV A, ligada ao Grupo Abril. Em 1992, ainda segundo Mattos, o SBT estabelece-se como a segunda maior rede do país, com 57 emissoras. Em 1993,

entra em operação no Brasil a operadora de TV por assinatura Multicanal Participações. Em 1995, prossegue, a internet entrou definitivamente no país. Em 1996, Mattos frisa a criação da Agência Nacional de Telecomunicações (Anatel), vinculada ao Ministério das Comunicações, passando a ser o órgão regulador incumbido das telecomunicações; órgão que, observa, em 27 de julho de 1998, pela abertura da Consulta Pública 65, iniciou a escolha do padrão digital de TV no país. Também acerca de 1998, o autor destaca as demonstrações da Rede Globo e da Rede Record de transmissões de TV em alta resolução no país.

Em 29 de janeiro de 1999, segundo Mattos (2010), a Rede Globo inaugurou sua nova sede, em São Paulo, operando em sistema completamente digital. Também naquele ano, aponta o autor, a emissora Manchete converteu-se na Rede TV. Em outubro de 2009, a TV digital já chegara a 23 cidades do país, atingindo 95 milhões de pessoas (50% da população possuidora de televisores), ao mesmo tempo em que, acrescenta o autor, segundo pesquisas do Ibope e pelo Grupo de Mídia de São Paulo, 94% dos lares do Brasil já possuíam televisores.

A partir da última década, a TV brasileira e os demais meios de comunicação foram atingidos pelo fenômeno global da convergência midiática, não apenas graças ao advento da internet, mas com o surgimento de aparelhos com múltiplas funções, como o aparelho celular. Segundo Jenkins (2009), convergência é o trânsito de conteúdos por meio de múltiplas ferramentas midiáticas, o trabalho conjunto entre múltiplos mercados midiáticos e a ação migratória dos públicos dos meios midiáticos, à procura das experiências de entretenimento desejadas. “Convergência é uma palavra que consegue definir transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais, dependendo de quem está falando e do que imaginam estar falando” (JENKINS, 2009, p. 26).

Para o autor, no universo da convergência midiática, toda história relevante é contada, toda marca se vende e todo consumidor é adulado por múltiplas ferramentas de mídia. Adotar-se-á, neste trabalho monográfico, o argumento de Jenkins (2009) de que a convergência não deve ser considerada, principalmente, como um fenômeno que une múltiplos recursos nos mesmos aparelhos, mas que também implica uma mudança cultural, quando consumidores são motivados a buscar por informações inéditas e a conectá-las entre dispersos conteúdos midiáticos.

### 2.3 CATEGORIAS DE PROGRAMAÇÃO DA TV BRASILEIRA

Segundo Souza (2004), programação é o conjunto de programas transmitidos por uma rede televisiva e ajuda cada rede a criar uma imagem de si mesma para o público. Para o autor, a divisão dos programas em categorias leva à classificação por gêneros e formatos. O escritor defende que, seja qual for a categoria de um programa de televisão, tal programa deve sempre entreter e informar.

Souza (2004) divide a programação televisiva em cinco categorias: entretenimento, informação, educação, publicidade e outros – a última envolvendo diversos gêneros, tais como religiosos, eventos, especiais. Sobre o gênero, para Ellmore (1996, *apud* SOUZA, 2004, p. 41), é caracterizado por um grupo de programas televisivos, segmentados por aspectos como estilo, forma e proposta. Souza (2004) defende a necessidade de se conhecer os gêneros televisivos para, a seguir, quebrá-los e, eventualmente, expor novos formatos.

O autor destaca que a categoria entretenimento é a que se subdivide no maior número de gêneros; segundo ele: auditório, colunismo social, culinário, desenho animado, docudrama, esportivo, filme, game show (competição), humorístico, infantil, interativo, musical, novela, quiz show (perguntas e respostas), reality show (TV realidade), revista, série, série brasileira, sitcom (comédia de situações), talk show, teledramaturgia (ficção), variedades, western (faroeste).

Balogh (2002) apresenta as particularidades da narrativa na ficção televisual. Segundo a autora, elas envolvem construções antigas, que se consagraram em outras artes, e que são veiculadas de modo inconstante, interrompidas pelos intervalos comerciais – exceto, é claro, no caso de canais específicos, interativos ou por assinatura, como a HBO ou o Telecine. “A fragmentação representa outra marca própria do mundo contemporâneo, ao qual as estruturas narrativas antigas se adaptam” (BALOGH, 2002, p. 52).

Balogh (2002) também frisa a importância das vinhetas de abertura e de fechamento como elemento de relatos de apresentação nos formatos de ficção para a TV, já que separam uma série da anterior e da que a seguirá na grade de programação; indicam clima, época, até mesmo o gênero da série. A autora também observa que a dinâmica da telenovela parece ir contra as atuais tendências de roteirização no que diz respeito à programação temporal, apresentando

redundâncias em relação a acontecimentos passados ao repetir comentários, fofocas e recordações de personagens, assim visando fisgar novos telespectadores.

Balogh (2002) aponta que outra tendência das telenovelas é a de igualar o tempo no qual se passa a trama a certos períodos do ano vividos, no mesmo instante, pelo telespectador: datas festivas, férias, etc. Já no que se refere a séries, entretanto, tal preocupação não é recorrente, dado o número geralmente restrito de episódios por temporada, característico do formato. Além disso, Balogh (2002), como Burini, associa os videocliques à aceleração da edição, no caso presente, dos produtos de ficção de TV.

Há todo um período da Rede Globo, nascido da estratégia de "novos formatos", que visava atingir o público jovem e cujo produto mais famoso é o seriado *Armação Ilimitada*, que se caracterizava precisamente por essa edição extremamente ágil, entre outras inovações. (BALOGH, 2002, p. 79).

Por meio de um relato da queda de audiência sofrida pela Globo graças a uma telenovela veiculada pela extinta Rede Manchete, *Pantanal*, com uma edição bem mais vagarosa, entretanto, a autora demonstra que o sucesso de uma narrativa na televisão não está sujeito a uma tendência fixa, imutável, mas, sim, ao gosto do público em relação à proposta de cada narrativa, ao poder de uma série ou telenovela de, a cada final de capítulo ou episódio, deixar o telespectador ansioso pela continuação da trama. Já no que diz respeito à categoria informação, ligada ao jornalismo e à transmissão de notícias, Souza (2004) a subdivide em quatro gêneros: debate, documentário, entrevista e telejornal.

Machado (2000) questiona a ideia de gênero das últimas décadas. Segundo o autor, cada vez mais o hibridismo – ou seja, a mistura de gêneros –, é constatado como característica da estrutura de produtos culturais, e na televisão, afirma ele, não é diferente. Para Machado, as formas de trabalho da matéria televisual podem ser chamadas de gêneros, os quais, segundo o autor, são, em caráter fundamental, mutáveis, heterogêneos, não só, explica, por serem distintos uns dos outros, mas porque cada enunciado pode englobar múltiplos gêneros simultaneamente.

A riqueza e a diversidade dos gêneros discursivos são ilimitadas, porque as possibilidades de atividade humana são também inesgotáveis e porque cada esfera de atividade contém um repertório inteiro de gêneros discursivos que se diferenciam e se ampliam na mesma proporção que cada esfera particular se desenvolve e se torna cada vez mais complexa. (MACHADO, 2000, p. 71).

Com o auxílio de Machado, portanto, pode-se refletir, por exemplo, que informação e entretenimento podem, eventualmente, confundir-se. Afinal, por que também não pode um telejornal entreter – destaque-se, por exemplo, o jornalismo sensacionalista –, ou uma telenovela informar acerca de temas do cotidiano, tais como o homossexualismo ou como a própria deficiência visual?

O fenômeno do hibridismo, não apenas na TV, mas nos meios de comunicação em geral, também vai ao encontro do fenômeno da convergência midiática, abordado neste capítulo. Com a internet possibilitando a união e o diálogo das características próprias de cada meio de comunicação, seja pelo áudio, pelo vídeo ou pelo texto, e configurando-se como o tão desejado espaço para a manifestação de múltiplas vozes – acrescentando-se em tal cenário, ainda, o fácil acesso a equipamentos que viabilizam a produção de conteúdo midiático profissional –, surge o desafio de não apenas utilizar cada recurso midiático da melhor forma possível, estimulando-se ao máximo a interação do público, como também de primar, conforme o que atesta o hibridismo de gêneros, pela qualidade conferida a cada conteúdo veiculado, a partir da maior ou menor valorização de um ou de outro gênero dentro de determinada proposta – seja ela, por exemplo, voltada predominantemente ao entretenimento ou à informação.

Viu-se que a TV brasileira, inicialmente, mesmo com um aparato técnico precário, resultava na transmissão vagarosa de informação e de conteúdos em geral. Com o passar do tempo, aprimorou-se a técnica, mas decaiu-se a preocupação em imergir, em aprofundar devidamente o espectador no conteúdo televisivo e mesmo na convergência entre os meios. O que se busca, portanto, é o equilíbrio entre a técnica e o valor de cada imagem, som ou texto veiculados, unidos ou separadamente, bem como o valor de cada interação do transmissor com seu receptor.



### 3 AUDIODESCRIÇÃO

Este capítulo traça um panorama histórico do recurso da audiodescrição no mundo e, mais recentemente, no Brasil, tanto em termos de sua aplicação em espaços distintos, no cinema e na própria televisão, por exemplo, como em pesquisas acadêmicas voltadas ao seu aprimoramento. Tal resgate histórico se faz necessário para uma compreensão do caminho já trilhado pela AD e do seu potencial e perspectivas no contexto da TV brasileira.

#### 3.1 HISTÓRIA DA AD NO MUNDO

Segundo Franco e Silva (in MOTTA; ROMEU FILHO, 2010), a prática da descrição do mundo visual para deficientes visuais recua a uma época impossível de determinar, mas, como atividade técnica e profissional, surgiu por volta da década de 1970, nos Estados Unidos, por meio das ideias apresentadas por Gregory Frazier em sua dissertação de mestrado. Em caráter oficial, porém, a primeira AD foi apresentada apenas na década seguinte, devido ao trabalho do casal Margaret e Cody Pfanstiehl na peça *Major Barbara*, apresentada no Arena Stage Theater, em Washington DC, em 1981.

O casal, segundo as autoras, também foi pioneiro nas primeiras audiodescrições em fita cassete utilizadas em passeios para museus, parques e monumentos nos Estados Unidos, e contribuiu significativamente, ainda, para levar a AD para a televisão. “Em 1982, eles audiodescreveram a série de TV *American Playhouse*, transmitida pela *Public Broadcasting Service* (PBS). Enquanto o programa era exibido, a audiodescrição era transmitida simultaneamente via rádio” (FRANCO; SILVA, 2010, p. 19 in MOTTA; ROMEU FILHO, 2010, p. 19).

Os testes iniciais para a transmissão de programas de TV com AD pré-gravada, em rede nacional, relatam as autoras, tiveram começo quatro anos mais tarde. “A estação de TV WGBH, afiliada da PBS em Boston, nos Estados Unidos, anteviu a possibilidade de usar o recém criado Programa de Áudio Secundário (SAP) para esse fim” (FRANCO; SILVA, 2010, p. 19 in MOTTA; ROMEU FILHO, 2010, p. 19). Tal tecnologia, já citada no capítulo introdutório deste trabalho monográfico, permite que a pessoa escolha assistir a um mesmo programa com ou

sem audiodescrição – quando o recurso estiver disponível, naturalmente -, apenas mudando o canal de áudio em seu televisor.

De 1986 em diante, prosseguem as autoras, graças ao *Metropolitan Washington Ear*, a WGBH começou vários testes de recepção com espectadores cegos; testes que levaram à criação do *Descriptive Video Services* (DVS), em 1990, primeiro provedor de material audiodescrito pré-gravado para a TV norte-americana. As autoras observam, porém, que a primeira transmissão de TV com AD pré-gravada não se deu nos Estados Unidos, mas no Japão, em 1983, pela NTV, sendo que a AD foi transmitida pelo canal aberto e ouvida por todos os espectadores, já que a rede não possuía a tecnologia SAP, circunstância essa que não tornou a iniciativa tão adequada e resultou na sua descontinuação, repetindo-se apenas eventualmente.

Também segundo Franco e Silva (in MOTTA; ROMEU FILHO, 2010), no mesmo ano, quatro organizações receberam premiação pela *National Academy of Television Arts and Sciences* pelas suas contribuições para levar a AD até a televisão: o *AudioVision Institute*, fundado pelos Drs. Gre Frazier e August Coppola, em 1987, na *San Francisco State University*; a *Narrative Television Network* (NTN), criada por Janes Stovall, em 1989; o *Metropolitan Washington Ear*, e a WGBH (o *AudioVision Institute*, frisam as autoras, não só promoveu cursos em audiodescrição e pesquisou diferentes aplicações para o recurso, como também foi responsável pela exibição do primeiro filme com AD nos Estados Unidos: *Tucker*, de Francis Ford Coppola, irmão de August Coppola). Já James Stovall, explicam, começara a audiodescrever filmes em vídeo em 1988 e, após, fundara a NTN, no intuito de audiodescrever filmes para a TV a cabo, a princípio sem a tecnologia SAP. Por fim, acrescentam, a parceria entre o *Metropolitan Washington Ear* e a WGBH resultara na fundação do DVS.

A seguir, Franco e Silva (in MOTTA; ROMEU FILHO, 2010) relatam o começo da oferta de AD em óperas e no cinema, com o *Metropolitan Washington Ear*, em 1994, audiodescrevendo *Madame Butterfly* para a companhia *Washington Opera*; com a WGBH, dois anos antes, dando início ao projeto *Motion Picture Access* (MoPix), dedicado a levar a AD ao cinema em escala comercial e com a primeira sala de cinema a estrear a tecnologia concebida pelo grupo, em 1999, exibindo o filme *O Chacal*. As autoras frisam que, hoje, centenas de salas de cinema

nos Estados Unidos possuem a tecnologia e são capazes de reproduzir filmes com AD.

Franco e Silva (in MOTTA; ROMEU FILHO, 2010) prosseguem, explicando que, uma década após sua concepção, a AD passou, aos poucos, a ampliar seus espaços de atuação fora dos Estados Unidos, chegando à Europa em 1985, primeiro na Inglaterra, depois na Espanha, em 1987; na França, durante o Festival de Cannes de 1989; na Alemanha, no mesmo ano, e daí cresceu cada vez mais, dentro e fora da Europa. As autoras relatam que as produções amadoras do pequeno teatro Robin Hood, em Averham, na Inglaterra, foram pioneiras em possuir o recurso, enquanto que exibições profissionais em larga escala, observam, começaram no *Teatre Royal*, em Windsor, em 1988, com a peça *Stepping Out*. A seguir, continuam Franco e Silva (in MOTTA; ROMEU FILHO, 2010), a AD chega à Espanha, com a *Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE)*, em 1987, audiodescrevendo o filme *O Último Tango em Paris*.

Prosseguindo para a França, relatam as autoras, a AD foi apresentada ao país, como dito, em 1989, durante o Festival de Cannes, com o recurso incluído em dois extratos de filmes, frutos de um curso de formação em AD realizado por estudantes franceses, por meio do *AudioVision Institute*, nos Estados Unidos. Também em 1989, acrescentam Franco e Silva (in MOTTA; ROMEU FILHO, 2010), os franceses apresentaram seu primeiro filme audiodescrito: *Indiana Jones e a Última Cruzada*, mesmo ano no qual ainda, salientam, os alemães começam a exibir as primeiras sessões especiais de cinema com AD, graças aos relatos das exibições dos filmes em Cannes. Também na Alemanha, segundo as autoras, a rede de TV Bávara *Bayerisches Rundfunk*, de Munique, foi a primeira a oferecer certos itens da sua programação audiodescritos e a usar, sistematicamente, um consultor com deficiência visual ao longo do processo de audiodescrição de tais itens.

Em Portugal, segundo Neves (2011), formalmente a audiodescrição surgiu, em âmbito televisivo, em 1º de dezembro de 2003, data na qual exibiu-se *A Menina da Rádio* (1944, de Artur Duarte), na RTP1, paralelamente à transmissão da AD pela rádio RDP, solução que, observa a autora, tornou a ser adotada em transmissões subsequentes no contexto da TV analógica. Já no que diz respeito ao DVD, Neves (2011) aponta que quase todos os filmes comerciais em circulação no país possuem AD, em língua inglesa, graças, afirma, aos baixos custos de produção e à facilidade

de acesso ao equipamento necessário para a introdução do recurso em produtos audiovisuais.

Franco e Silva (in MOTTA; ROMEU FILHO, 2010) ainda destacam os países que mais investem na audiodescrição, tanto na TV como no cinema e no teatro: Inglaterra – em primeiro lugar no volume de AD oferecida ao público com deficiência visual no país, com a maior instituição inglesa de cegos, o *Royal National Institute of Blind People* (RNIB), sendo responsável pela promoção do serviço em larga escala, na televisão e em DVD; Estados Unidos, França, Espanha, Alemanha, Bélgica, Canadá, Austrália e Argentina.

As autoras explicam que apesar da AD ter sido concebida no contexto acadêmico, ganhou um caráter predominantemente prático-técnico e utilitário e, sendo assim, pesquisas acerca do recurso apenas passaram a ser relatadas a partir da década de 1990, praticamente 20 anos depois do seu surgimento. Os primeiros estudos, segundo Franco e Silva (in MOTTA; ROMEU FILHO, 2010), conduziram-se nos Estados Unidos e na Inglaterra, países com a maior tradição em AD, e começaram na altura da introdução do recurso na TV. Nos Estados Unidos, relatam as autoras, muitas pesquisas obtiveram o apoio da *American Foundation for the Blind* (AFB) e englobaram o DVS. Já na Inglaterra, prosseguem, a maior parte dos estudos ganhou o auxílio do *Royal National Institute of Blind People* (RNIB) e integrou o projeto *Audio Described Television* (AUDETEL), consórcio multinacional, explicam as autoras, dedicado a investigar os diferentes aspectos (técnicos, logísticos, artísticos, etc.) relacionados com a transmissão de programas audiodescritos, na Europa, pela TV.

Muitos desses estudos, observam, originaram publicações de artigos em periódicos especializados voltados à temática da deficiência visual, tais como o *Journal of Visual Impairment & Blindness* (EUA) e o *British Journal of Visual Impairment* (Inglaterra). Como exemplos de autores com trabalhos nessa fase inicial, as autoras destacam Kuhn (1992, *apud* SCHMEIDLER; KIRCHNER, 2001); Kuhn e Kirchner (1992, *apud* SCHMEIDLER; KIRCHNER, 2001); Katz e Turcotte (1993, *apud* SCHMEIDLER; KIRCHNER, 2001); Frazier e Coutinho-Johnson (1995, *apud* SCHMEIDLER; KIRCHNER, 2001); Packer (1996); Pettitt, Sharpe e Cooper (1996); Peli, Fine e Labianca (1996); Packer e Kirchner (1997); e Schmeidler e Kirchner (2001).

Nessa primeira fase, segundo Franco e Silva (in MOTTA; ROMEU FILHO, 2010), as pesquisas buscavam traçar um perfil da população deficiente visual e de seus hábitos televisivos, determinar se a audiodescrição seria um recurso bem vindo ao seu público-alvo e estabelecer se a aplicação da AD ajudaria o público a compreender produções audiovisuais com maior facilidade. Foram pesquisas, apontam as autoras, de importância vital, já que não apenas tornaram mais clara a relação das pessoas deficientes visuais com a televisão e o vídeo, suas preferências e necessidades, como também comprovaram a validade da AD para os usuários do recurso, concluindo que a AD não apenas faria crescer a compreensão dos programas, mas proporcionaria diversos outros benefícios.

Segundo Packer (1996), por exemplo, relatam Franco e Silva (in MOTTA; ROMEU FILHO, 2010), a AD auxiliaria a aquisição de conhecimentos sobre o mundo visual, especialmente aqueles ligados a normas de interação social (linguagem corporal, estilos de roupa, etc.); tornaria a experiência com a TV mais agradável e educativa; proporcionaria um sentimento de maior independência, igualdade e inclusão; e desobrigaria familiares e amigos da tarefa de descrever os programas. Segundo Schmeidler e Kirchner (2001), a AD traria ainda o benefício de deixar o público com deficiência visual mais confortável para conversar com pessoas videntes sobre os programas a que assistiam (FRANCO; SILVA, 2010, p. 22 in MOTTA; ROMEU FILHO, 2010, p. 22).

As autoras afirmam, pois, que o resultado de tais estudos pioneiros foi muito positivo e estimulou novas pesquisas acerca do tema, aproximando a audiodescrição da Ciência da Computação, particularmente, das áreas de multimídia e inteligência artificial. Trabalhos nesse sentido, apontam, foram empreendidos, por exemplo, pelo Departamento de Computação da *University of Surrey* (2002-2005), ao longo do projeto *Television in Words* (TIW); na dissertação de mestrado de Piety (2003), dedicada à investigação da audiodescrição como sistema de comunicação; pelo *Royal National Institute of Blind People* e pela *Vocaley* (2003), que promoveram pesquisas acerca do uso da audiodescrição em galerias, museus e sites históricos e culturais; e pelo *Alliance Library System*, que realizou um projeto de pesquisa com o objetivo de estudar a aplicabilidade do recurso em acervos digitais.

Ainda segundo Franco e Silva (in MOTTA; ROMEU FILHO, 2010), porém, foi a área de Estudos da Tradução a responsável pela maior produção de material em

torno da AD, a começar pelos anos 2000, quando, explicam, a audiodescrição passou a ser entendida como um caso de tradução intersemiótica e uma forma de tradução audiovisual. As referências iniciais, indicam as autoras, encontram-se em uma edição especial da revista *The Translator*, na qual, especificam, na introdução dessa publicação do periódico, Gambier (2003) aborda as 12 modalidades que compõem o gênero Tradução Audiovisual, entre elas, citando a audiodescrição.

A partir de então, relatam, começam a ser publicados artigos acerca da AD em periódicos como *META*, *Quaderns*, *Translation Watch Quarterly*, *Translating Today*, *Trans. Revista de Traductología e Linguística Antverpiensia*. Desses trabalhos, as autoras destacam os de Benecke (2004); Hernández-Bartolomé e Mendiluce-Cabrera (2004); Orero (2005a, 2005b, 2005c); Snyder (2005); Díaz Cintas (2005); Díaz Cintas, Orero e Remael (2007); Matamala (2005, 2007); Pujol e Orero (2007); Orero, Pereira e Utray (2007); Fuertes e Martinez (2007); Badia e Matamala (2007); Matamala e Orero (2007, apud REMAEL; NEVES, 2007); Remael e Vercauteren (2007); Remael e Neves (2007); Hurtado (2007b, apud REMAEL; NEVES, 2007); e Braun (2007, apud REMAEL; NEVES, 2007). Trabalhos que, acrescentam, dedicavam-se, em geral, a traçar um histórico breve da AD; especificar as etapas do processo de audiodescrição, expor as especificidades do recurso para o cinema, a TV, o teatro ou ópera, bem como os modelos e normas seguidos em países distintos; determinar as competências a serem requeridas para os profissionais; e debater pontos relacionados à formação de audiodescritores.

A seguir, Franco e Silva (in MOTTA; ROMEU FILHO, 2010) apontam que diversos trabalhos acerca da audiodescrição foram, também, apresentados em congressos e seminários, tais como, listam, *Languages and the Media* (2002, 2004, 2006, 2008), em Berlim; *In So Many Words* (2004), em Londres; *Media For All*, em Barcelona (2005) e *Leiria* (2007); *MuTra: Multidimensional Translation em Saarbrücken* (2005), Copenhagen (2006) e Viena (2007); *Audio Description for Visually Impaired People* (2007), em Guildford; e *Congreso de Accesibilidad a los Medios para Personas con Discapacidad*, AMADIS, em Madri (2006), Granada (2007) e Barcelona (2008). Encontros que, eventualmente, segundo as autoras, originaram livros acerca da AD, tais como, indicam, *Accesibilidad a los Medios Audiovisuales para Personas con Discapacidad - AMADIS'* (MEZCUA; DELGADO, 2007), que, explicam, reúne trabalhos abordando legendagem para pessoas com deficiência auditiva, AD e acessibilidade à Web, com textos acerca de variadas

questões, como a formação, a normatização, a pesquisa e os aspectos técnicos que englobam o processo de se tornar materiais audiovisuais acessíveis para públicos distintos.

No mesmo ano, *Media for All: Subtitling for the Deaf, Audio Description and Sign Language* (DÍAZ CINTAS; ORERO; REMAEL, 2007), com nove dos trabalhos contidos na publicação, observam, tratando da audiodescrição, sendo que os textos, afirmam, também versam sobre assuntos variados, de trabalhos baseados na Linguística de Corpus à análise contrastiva da AD de um mesmo filme em duas línguas distintas, daí para trabalhos voltados à AD de obras de arte e espetáculos de balé, bem como um esboço inicial de como seria um guia único internacional para a criação de roteiros de AD; ainda no mesmo ano, *Traducción y Accesibilidad: subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual* (HURTADO, 2007).

Apesar do título sugerir a presença de textos tanto acerca da tradução para cegos como para surdos, o livro volta-se principalmente à AD, mais especificamente, com 14 dos 16 trabalhos contidos na publicação abordando o recurso, também com textos acerca de temas variados, tais como a relação da linguagem cinematográfica com a AD ou da AD com a linguagem literária, a chuchotagem audiodescritiva (audiodescrição sussurrada), a audiodescrição com apoio tátil, a caracterização de personagens nos roteiros audiodescritos, e a AD como ferramenta didática de ensino do processo de tradução; em 2008, *Accesibilidad a los Medios Audiovisuales para Personas con Discapacidad - AMADIS'* (HURTADO; DOMÍNGUEZ, 2008), no qual, em relação à AD, explicam, apresentam-se os resultados de certa pesquisa acerca das preferências de videntes e não-videntes no que diz respeito à audiodescrição, bem como o esboço de um sistema de audiodescrição apoiado em entornos virtuais de trabalho colaborativo, uma opção para tornar o processo mais rápido e econômico, discutindo-se, além disso, o tema da formação de audiodescritores.

No que diz respeito a esse tema, aliás, Franco e Silva (in MOTTA; ROMEU FILHO, 2010) observam que, como modelos para a formação em AD, utilizam-se o treinamento por meio de cursos de pouca duração, ministrados por audiodescritores com experiência no mercado; o treinamento em serviço, oferecido por empresas dedicadas à AD; a formação acadêmica, geralmente por módulos em cursos de mestrado em Tradução Audiovisual; bem como cursos com certificação em nível de

extensão – os Estados Unidos, salientam as autoras, têm priorizado os dois modelos iniciais, e a Europa, os dois últimos. Entre os europeus, contudo, segundo elas, expande-se o movimento em prol de uma maior normatização e profissionalização na área, além da crença de que se faz necessária uma sólida formação para que se projete, eficientemente, o resultado da percepção visual sobre certo discurso, de modo que a formação universitária, alertam, ainda pode vir a ser privilegiada. Por fim, as autoras citam exemplos de instituições de ensino superior que ofertam formação em AD: *The Open College Network West and North Yorkshire* (curso certificado) e a *University of Surrey* (mestrado), na Inglaterra; a *Universitat Autònoma de Barcelona* (mestrado), na Espanha; e a *University College Antwerp* (mestrado), na Bélgica.

Em Portugal, segundo Neves (2011), a aprendizagem em audiodescrição foi introduzida de 2003 para 2004, junto à disciplina de Tecnologias de Tradução, do Curso de Licenciatura em Tradução, do Instituto Politécnico de Leiria, no qual, em outubro de 2004, relata a autora, o grupo internacional de investigação *Transmedia Research Group* patrocinou um curso de especialização em AD, com orientação do audiodescritor americano Joel Snyder, do *National Captioning Institute*, voltado, especialmente, observa, para investigadores e professores dedicados à área da tradução audiovisual.

Já entre 2004 e 2006, ainda segundo Neves (2011), duas professoras do Curso em Licenciatura em Tradução e Assessoria de Direcção, pertencente à Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Castelo Branco, Ana Cravo e Carla Ponte, foram responsáveis por levar até Portugal a reflexão acerca da audiodescrição, realizando, no curso, ações abertas ao público. A mesma equipe, relata a autora, deu início a um workshop, com Bernd Benecke, da *Bayerischer Rundfunk* – com acesso para a comunidade e frequentadores profissionais em tradução audiovisual. Em 2010, Neves (2011) indica que a disponibilidade de cursos de audiodescrição no país passou a se expandir, chegando a uma maior diversidade de ofertas de formação acadêmica e profissionalizante.

### 3.2 HISTÓRIA DA AD NO BRASIL

Franco e Silva (in MOTTA; ROMEU FILHO, 2010) apontam que a AD, no Brasil, foi oficialmente apresentada pela primeira vez em 2003, no festival temático



Assim Vivemos: Festival Internacional de Filmes sobre Deficiência, realizado no Rio de Janeiro e em Brasília, a exemplo do modelo do festival *Wie Wir Leben* (Como Nós Vivemos), de Munique, na Alemanha, realizado uma vez a cada dois anos. Justamente dois anos depois, foi lançado o primeiro DVD com um filme audiodescrito do Brasil: *Irmãos de Fé*, seguido por Ensaio sobre a Cegueira, em 2008, ano no qual, destacam, também foi lançada, na televisão, a primeira propaganda acessível a pessoas com deficiência visual, com promoção da marca Natura.

Já o Festival de Cinema de Gramado, em 2007, e o Festival Internacional de Curtas-metragens de São Paulo, em 2006 e 2007, segundo Franco e Silva (in MOTTA; ROMEU FILHO, 2010), foram mostras não temáticas pioneiras na exibição de filmes com AD. No teatro, as autoras relatam que a peça *Andaime*, apresentada em São Paulo, em 2007, foi a primeira a possuir o recurso; em maio de 2008, em Salvador, e em junho de 2009, em Curitiba, o primeiro espetáculo de dança, a montagem *Os Três Audíveis*; em maio de 2009, em Manaus, a primeira ópera, com a atração *Sansão e Dalila*, apresentada no XIII Festival Amazonas de Ópera.

Paralelamente, prosseguem Franco e Silva (in MOTTA; ROMEU FILHO, 2010), iniciavam-se promoções de AD para um público deficiente visual mais restrito, por meio de sessões mensais de filmes audiodescritos, ao vivo, na Associação Laramara, em São Paulo, e graças ao projeto do Ponto de Cultura – Cinema em Palavras, com promoção do Centro Cultural Louis Braille, em Campinas. Em setembro de 2008, registram as autoras, com o objetivo de fortalecer e promover a AD no Brasil, criou-se a primeira associação de audiodescritores do país, a Associação Mídia Acessível (MIDIACE), composta, principalmente, por integrantes das universidades federais de Minas Gerais e Bahia, e da Universidade Estadual do Ceará, e, em outubro daquele ano, aconteceu o 1º. Encontro Nacional de Audiodescritores, em São Paulo.

Todas essas ações pioneiras foram amplamente bem recebidas. Contudo, sua continuidade tem dependido muito mais de iniciativas privadas do que do apoio das autoridades dos meios de comunicação no que diz respeito ao cumprimento da lei que garante o acesso da população brasileira com deficiência visual aos meios audiovisuais. (FRANCO; SILVA, 2010, p. 26 in MOTTA; ROMEU FILHO, 2010, p. 26).

No âmbito da pesquisa, segundo as autoras, apesar de modesta, destacam-se trabalhos das universidades federais da Bahia, de Pernambuco, Minas Gerais, e da Universidade Estadual do Ceará. Sendo a bibliografia específica, apontam, ainda bastante restrita, frisam um artigo de Franco (2006), na revista *Ciência e Cultura da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC)*, bem como outros três artigos: de Orero (2007), Casado (2007) e Franco (2007), em uma edição especial da *TradTerm: Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia da Universidade de São Paulo (USP)*, com organização das professoras Dras. Eliana Paes Cardoso Franco (UFB) e Vera Lúcia Santiago Araújo (UECE). O primeiro artigo, relatam, de Franco (2006), aborda a temática da acessibilidade aos meios e reúne referências à legenda fechada e à audiodescrição. Já os três últimos, prosseguem as autoras, discutem, no caso de Orero (2007), a audiolegendagem – recurso, explicam, por meio do qual legendas em língua local de produtos audiovisuais em língua estrangeira são verbalizadas, de modo a torná-las acessíveis a pessoas com deficiência visual – para a ópera; de Casado (2007), a audiodescrição do ponto de vista histórico e técnico; e de Franco (2007), os resultados iniciais de uma pesquisa de recepção em audiodescrição concretizada na cidade de Salvador pelo grupo Tradução, Mídia e Audiodescrição (TRAMAD).

Franco e Silva (in MOTTA; ROMEU FILHO, 2010) ainda registram que outras duas unidades de ensino possuem pesquisadores com interesse na temática da AD: a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e a Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). As autoras citam, entre esses pesquisadores, a Dra. Célia Magalhães e a Dra. Adriana Pagano, da UFMG, bem como o Dr. Francisco Lima, da UFPE.

No que diz respeito à formação em AD no Brasil, segundo as autoras, dois modelos veem sendo utilizados: o treinamento por meio de cursos informais, com promoção da iniciativa privada, e a formação universitária certificada, no nível de especialização ou extensão. No primeiro caso, frisam os trabalhos da Dra. Livia Motta, que se responsabilizou pela preparação dos audiodescritores do Teatro Vivo, em São Paulo, e de Graciela Pozzobon, audiodescritora do Festival Assim Vivemos e preparadora de audiodescritores no Rio de Janeiro. Já no âmbito universitário, as autoras destacam os professores Eliana Franco, Vera Santiago Araújo e Francisco Lima, ministrantes, segundo elas, de cursos de extensão e de especialização voltados à formação de audiodescritores, a primeira, especificam, em Salvador

(UFBA) e Maranhão (UFMA), a segunda em Fortaleza (UECE), Belo Horizonte (UFMG e PUC-MINAS) e Natal (UERN) e o terceiro em Recife (UFPE).

Como se viu, portanto, a implementação da audiodescrição, não apenas na televisão, mas em qualquer que seja o espaço que possa contar com o recurso, hoje depende quase que exclusivamente, para não dizer de todo, da boa vontade, da abertura de cada cidade, região ou país ao serviço, pois até mesmo a tecnologia, inclusive no Brasil, já facilita, e muito, tal abertura. Tanto é que, falando-se em boa vontade, não é à toa que no exterior chegou-se a usar o rádio como transmissor de AD de programação televisiva, já que ainda não se podia contar com um canal de áudio secundário na própria televisão.

No Brasil, mostrou-se, a chegada da AD é mais recente e pesquisas nacionais acerca do recurso também dão seus primeiros passos, mas a resistência das emissoras, mesmo das maiores, em fornecer o serviço, também relatada neste capítulo, revela o desrespeito dos donos de tais veículos ao cidadão deficiente visual, bem como um interesse econômico que se sobrepõe à preocupação de se levar conteúdo televisivo de direito público a todos os segmentos. Mesmo hoje, com alguns canais, enfim, aderindo à Portaria nº 188, percebe-se a preferência de tais emissoras por disponibilizar o recurso em programas nos quais predomina o entretenimento sobre a informação, como filmes ou algum seriado.

Sendo assim, pode-se dizer que a reação da TV brasileira à AD, até então, reflete perfeitamente as suas bases em termos de linguagem. Afinal, como se apontou, desde a sua industrialização, ela prioriza o entretenimento, o espetáculo e a rentabilidade sobre a informação e o aprofundamento de conteúdos.

## 4 METODOLOGIA

Com a finalidade de avaliar a qualidade da AD do conteúdo audiovisual veiculado pela Rede Globo de Televisão, esta pesquisa será de cunho qualitativo, utilizando como métodos a Análise de Conteúdo, o Estudo de Recepção com Grupo Focal e a Análise de Discurso. A técnica escolhida para aplicação desta abordagem é o Grupo Focal (GF). Para analisar os dados produzidos, será utilizada a Pesquisa Bibliográfica.

Para Prodanov e Freitas (2013 *apud* VIANA, 2015), a Pesquisa Qualitativa possui uma ligação inseparável entre a objetividade e a subjetividade por parte do sujeito não incorporável aos números e é dedicada, basicamente, a interpretar fenômenos e atribuir significados. Trata-se, segundo os autores, de uma pesquisa descritiva e de um ambiente natural de onde provém a fonte para a reunião de dados, sendo o pesquisador o instrumento principal. A análise, acrescentam, é indutiva, as questões são analisadas sem interferência voluntária do pesquisador e o estudo se concentra mais com o processo do que com o produto. Observam, ainda, que não tem de haver a comprovação de hipóteses anteriormente determinadas, embora não se exclua uma base teórica que oriente a reunião, o estudo e a interpretação das informações.

Os autores também definem a Pesquisa Bibliográfica como aquela estruturada com base em material publicado: revistas, jornais, livros, internet, artigos científicos, monografias, boletins, teses, dissertações, etc. O objetivo, explicam, é que o pesquisador interaja com todo material já produzido acerca do assunto do seu interesse. É importante, alertam, que o pesquisador verifique a confiabilidade dos dados obtidos, como no caso da internet, por exemplo.

### 4.1 ANÁLISE DE CONTEÚDO

Para a Análise de Conteúdo (AC) do referido material veiculado pela Rede Globo de Televisão, adotar-se-ão os critérios apresentados por Bardin (2000). A AC consiste, de fato, em uma análise aprofundada acerca da mensagem de certo conteúdo. Bardin (2000) divide a análise em três fases: pré-análise, exploração do material e, por fim, o tratamento dos resultados, a inferência e a interpretação. A

análise do material escolhido, portanto, dar-se-á a partir de tais fases, abordadas nos tópicos a seguir.

#### **4.1.1 Pré-análise: seleção de trecho**

Na pré-análise, segundo Bardin (2000), há que se planejar como se dará a pesquisa. Envolve a tomada de decisões, que podem ou não ser alteradas; a escolha do objeto de análise, a formulação das hipóteses e objetivos, a estruturação da base argumentativa na qual a futura conclusão possa se apoiar. Neste trabalho monográfico, optou-se por um conteúdo veiculado pela Rede Globo de Televisão, a ser analisado, e construiu-se uma base argumentativa a partir de critérios já convencionados para a implementação da AD no Brasil, bem como de discussões e direitos já garantidos por lei.

Com as hipóteses e os objetivos já apresentados no capítulo introdutório deste trabalho monográfico, aborda-se, a seguir, o material escolhido para análise: a saber, um trecho de quatro minutos do filme *O Homem Bicentenário*. O longa-metragem estadunidense e alemão<sup>6</sup>, de 1999, com direção de Chris Columbus e tendo o ator Robin Williams como protagonista, no papel do robô Andrew, passa-se em um tempo futurista, no qual robôs vivem entre os seres humanos. O filme começa com a chegada de Andrew à casa de uma família americana, para servir como empregado doméstico e babá. Aos poucos, porém, para a surpresa da família, o robô começa a apresentar características humanas, tais como curiosidade, personalidade própria e inteligência. Tem, então, início, a saga de Andrew à procura de liberdade e de se tornar, tanto quanto possível, um ser humano.

O referido filme foi um dos que recebeu uma versão com AD da Rede Globo de Televisão, que passou a oferecer o recurso em certos títulos da sua grade de programação a partir de 2011<sup>7</sup>.

Tal versão do filme, com AD, será utilizada na análise, a partir de um arquivo no formato mp3, sem imagem, que conta apenas com o áudio original do filme

---

<sup>6</sup> Dados extraídos do site Adorocinema. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-27651/>>. Acesso em: 27 jun. 2016.

<sup>7</sup> Informação extraída do blog Da Tevê. Disponível em: <<http://dateve.blogspot.com.br/2015/05/globo-divulga-audio-descricao.html>>. Acesso em: 27 jun. 2017.

veiculado pela Rede Globo de Televisão, dublado em português do Brasil, e com a AD, também em português do Brasil<sup>8</sup>.

#### **4.1.2 Exploração do material**

Para Bardin (2000), a exploração do material consiste exatamente na investigação do conteúdo selecionado. Envolve a apreensão de informações, processos de descodificação, desconto ou enunciação a partir de critérios antes estabelecidos.

No caso deste trabalho monográfico, far-se-á a análise de um trecho de quatro minutos do filme *O Homem Bicentenário*, com AD da Rede Globo de Televisão. O trecho em questão foi escolhido por dois motivos: primeiro, por se caracterizar como uma espécie de curta-metragem dentro do filme, apresentando-se, por si só, como uma história, com início, meio e fim, estabelecendo uma narrativa compreensível mesmo para quem não assista ao restante do filme – uma vantagem ao Estudo de Recepção com o Grupo Focal, a ser abordado mais adiante. Segundo, o trecho escolhido contém, além da AD, pistas sonoras para a compreensão de certos acontecimentos, mesmo que o público, em questão, não possa contar com o sentido da visão. Tais pistas, que serão descritas logo abaixo, provêm tanto de efeitos sonoros do filme quanto da versão dublada em português do Brasil.

Tal trecho, pois, será descrito, brevemente, a seguir. É importante registrar, porém, que o pesquisador deste trabalho monográfico é portador de deficiência visual total, ou seja, não possui nenhum resíduo visual e, portanto, tal descrição será feita a partir do que o pesquisador pôde observar por meio da AD e, é claro, por meio de sua própria percepção.

O trecho começa com uma cena em uma praia. O robô, Andrew, vigia duas meninas, uma loira e outra de cabelo cacheado, que brincam. A menina loira sobe em cima de uma pedra que dá para o mar. Andrew pede que ela desça e a menina obedece. Pouco depois, a menina de cabelo cacheado tira um cavalinho de brinquedo, transparente, de dentro de uma caixa, e o mostra para Andrew, dizendo ser o seu favorito. Ela pergunta se Andrew quer segurar o cavalinho. Andrew o pega e o deixa cair, de modo que o brinquedo bate em uma pedra e se quebra. A menina

---

<sup>8</sup> Arquivo extraído do portal Acessibilidade Web. Disponível em: <<http://www.acessibilidadeweb.net/filmes/filmes.php>>. Acesso em: 20 mai. 2016.

loira xinga o robô e a de cabelo cacheado diz odiá-lo, mandando que Andrew se afaste dela. Enquanto a menina loira consola a de cabelos cacheados, Andrew olha para pedaços de madeira na areia.

Na cena seguinte, Andrew folheia um livro em um porão. Localiza o capítulo *Trabalhando com Madeira* e começa a ler cada página com uma piscada dos olhos eletrônicos. A seguir, a imagem se fixa em pedaços de madeira, ao lado de Andrew.

Na terceira cena, vê-se um cavalinho de madeira sobre uma cama. A menina de cabelos cacheados entra no aposento e vê o cavalinho. Examina-o e exclama, surpresa. Sai correndo do quarto.

Na quarta cena, Andrew está em uma cozinha, pondo a louça na lava-louça. A menina de cabelo cacheado entra e diz a Andrew que foi o melhor presente que ela já ganhou. Andrew responde que fica feliz em ser útil e a menina pede que ele a acompanhe.

Na quinta e última cena, os dois entram no quarto da menina. Ela pede que Andrew sente na cama e ele obedece. A menina pega um cão de pelúcia e o dá para Andrew, dizendo que o brinquedo, agora, pertence a ele. Ela diz que o cão late de vez em quando, e Andrew aproxima o cão do ouvido. Ele agradece a menina. A seguir, a menina diz que tem de dormir e Andrew concorda, permanecendo no mesmo lugar. Sem jeito, a menina faz sinal para a porta e Andrew, então, compreende que ela está pedindo para ele sair do quarto. Antes de sair, Andrew deseja boa noite à menina. Ela deseja o mesmo ao robô e ele apaga a luz do quarto, saindo em seguida. Deitada, a menina olha para o cavalinho de madeira.

#### **4.1.3 Tratamento, inferências e interpretação**

Quanto à última etapa, do tratamento dos resultados obtidos e interpretação, Bardin (2000) explica que se trata da decodificação dos dados obtidos, de modo a adquirirem significado, expressão, validade e permitirem inferências e interpretações por parte do pesquisador. Segue, pois, a análise da AD do trecho descrito acima.

Antes de tudo, porém, devem-se diferenciar os termos descrição e audiodescrição. Como explicam os professores Seemann; Lima, R.A.F. e Lima, F.J.<sup>9</sup>, audiodescrição não é o mesmo que descrição em áudio (descrição falada),

---

<sup>9</sup> Informação extraída de artigo publicado na Revista Brasileira de Tradução Visual, Vol. 13, nº 13, 2012. Disponível em:

mas, sim, tradução visual (audiodescrição de eventos visuais, os quais, por algum motivo, não sejam acessíveis à pessoa com deficiência visual e/ou outras). Tal conceito se faz importante para esclarecer que a descrição antes feita do trecho escolhido para análise não se trata, de modo algum, de uma audiodescrição, tratando-se, apenas, de um relato resumido acerca do que se passa nos referidos quatro minutos.

Dito isso, prossiga-se à análise da AD mencionada. Como primeiro ponto a ser destacado, tem-se um momento da primeira cena, a da praia. Tal momento tem lugar quando Andrew segura o cavalinho da menina de cabelo cacheado e o deixa cair, no que o brinquedo, conforme aponta a AD, bate em uma pedra e se quebra. O problema é que o locutor da AD afirma que o cavalinho bate na pedra e se quebra, no mínimo, dois segundos antes que isso aconteça. Esse detalhe prejudica o que Francisco José de Lima, ao escrever em seu blog<sup>10</sup>, chama de empoderamento do usuário da AD, ou seja, assim como, segundo o autor, não cabe a um audiodescritor dizer o que ele acha acerca de algo ou de alguém, o profissional deve, tão somente, dizer o que vê, sem censura, de modo a oferecer ao cliente as ferramentas para que ele tire conclusões próprias sobre o conteúdo apresentado, com um nível de igualdade comparável às condições de quem assiste ao mesmo material visual.

Quando o locutor da AD diz que o cavalinho bate na pedra e se quebra antes de tal suceder, fornece uma informação que o próprio filme ainda não forneceu e, com isso, pode privar um espectador que depende da AD de ter a mesma experiência conferida ao público restante. Por exemplo, logo que Andrew deixa o cavalinho cair, pode existir, para algum espectador, a possibilidade de que alguém, ou mesmo o próprio Andrew, pegue o cavalinho no ar, antes que ele bata na pedra, entre tantas outras possibilidades que o imaginário seja capaz de conceber. Tal expectativa acerca do destino do brinquedo, contudo, no caso de quem depende da AD, pode ser quebrada antes de o filme assim o desejar.

No caso mencionado, existe a possibilidade de que mesmo quem não enxergue o que se passa na tela perceba que a referida informação é antecipada pelo locutor da AD, já que o bater do brinquedo na pedra produz um efeito sonoro característico, enquanto um abaixar na escala de notas da trilha sonora, segundos

---

<<http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/161>>. Acesso em: 29 jun. 2016.

<sup>10</sup> Informação extraída do blog Ler para Ver. Disponível em: <<http://www.lerparaver.com/lpv/audio-descricao-recurso-empoderamento>>. Acesso em: 29 jun. 2016.



antes, acompanha a queda do cavalinho. Salieta-se, também, que após o brinquedo se quebrar, existe um espaço de, no mínimo, três segundos antes que a menina de cabelos cacheados torne a falar, brecha não aproveitada pelo locutor da AD para informar que o cavalinho se quebrou, aí sim, imediatamente após o evento. O argumento de que a AD, se feita no tempo correto, abafaria a fala de algum personagem – também um desrespeito a quem queira ouvir o áudio original do filme –, portanto, não é válido.

Tal equívoco da AD, acima descrito, no entanto, representa o único ponto negativo da mesma que o pesquisador, enquanto um portador de deficiência visual pôde detectar no trecho escolhido para análise, a partir de critérios convencionados por autoridades no campo da AD. Frisa-se, todavia, que outros problemas, como a não menção, por parte da AD, de informações visuais consideradas relevantes, podem existir, cabendo, nesse caso, uma análise comparativa de um pesquisador entre as informações visuais e aquelas transmitidas pela AD.

Seguem-se, agora, apontamentos considerados positivos acerca da AD do trecho escolhido. O primeiro deles é que a AD, em nenhum momento, se sobrepõe à fala de um personagem. Tal cuidado, já mencionado brevemente, e que deve partir tanto do roteirista da AD quanto do locutor da mesma, é considerado um dos mais importantes. Para Pozzobon (in MOTTA; ROMEU FILHO, 2010), a audiodescrição das cenas, preferencialmente, não deve se sobrepor a diálogos e a ruídos relevantes do produto audiovisual, salvo não haver espaço para que a AD seja inserida sem resultar em algum nível de sobreposição. Ainda assim, frisa a autora, deve-se escolher a fala ou ruído que parecer menos relevante para a inserção da AD, da forma mais sucinta possível e somente quando a AD se fizer absolutamente necessária. “Tendo consciência disso, entende-se que a criação do roteiro de AD exige antes de tudo uma constante negociação de prioridades” (POZZOBON, 2010, p. 98 in MOTTA; ROMEU FILHO, 2010, p. 98).

Outro ponto benéfico à AD do trecho escolhido para análise diz respeito ao modo como certos personagens são identificados pelo recurso. Note-se que, exceto por Andrew, que tem o nome revelado pelo próprio filme ainda no princípio da trama – estando, tal princípio, fora da proposta de análise deste trabalho monográfico –, os dois únicos personagens presentes no trecho escolhido, a menina loira e a menina de cabelo cacheado, são identificados exatamente desse modo pela AD. No caso da loira, constantemente ao longo do trecho, visto que o filme, nesses quatro minutos,

não revela um nome ou qualquer outra identificação auditiva para ela. No caso da menina de cabelo cacheado, porém, logo depois que o cavaleiro se quebra, Andrew pergunta a ela se o brinquedo não pode ser consertado e, ao fazer isso, a chama de Menininha. A partir de então, a AD passa a identificá-la como Menininha, visto que o próprio filme passará a identificá-la, em termos audíveis, apenas desse modo, sem revelar o nome dela.

Tal cuidado, por parte da AD, dialoga com outra regra apresentada por Pozzobon (in MOTTA; ROMEU FILHO, 2010), segundo a qual a AD não pode apresentar um personagem antes que o filme faça tal apresentação. A autora explica que, somente quando o produto audiovisual revelar a identidade do personagem, o nome do mesmo ou a relação dele com outros personagens, a AD também pode fazê-lo, cabendo, antes disso, ao audiodescritor, identificar o personagem como julgar mais apropriado: menina, moça, jovem, mulher, senhora, etc. Tal norma, observa-se, segue a lógica de conferir a um espectador que necessite da AD a experiência mais equivalente possível a do restante do público. Pozzobon (in MOTTA; ROMEU FILHO, 2010) afirma que uma possível exceção à regra se dá no caso de séries de TV, seriados ou telenovelas, formatos nos quais os personagens se repetem e já são conhecidos do público.

Acerca da AD do trecho escolhido para análise, constata-se, ainda, que a locução masculina escolhida possui boa dicção e mantém um tom de voz constante, tão somente falando mais rápido, mais lentamente ou pausadamente, segundo a exigência de cada cena. Tal cuidado obedece às recomendações de Lima; Guedes, L.C. e Guedes, M.C.<sup>11</sup>, de que se deve evitar a classificação, da parte do audiodescritor, de um conteúdo visual como pertencente a certo gênero, de modo a, assim, não correr o risco de fazer uma locução com imitação de voz ou com uma entonação caricata e errônea. Além disso, adotar um tom inconstante na locução da AD representa uma interferência, mesmo que inconsciente, por parte do audiodescritor, quanto ao que o espectador necessitado do recurso deveria sentir acerca de dado acontecimento, rompendo, portanto, com a lógica da AD de, como no caso de qualquer espectador, permitir que o usuário do recurso chegue às suas

---

<sup>11</sup> Disponível em: <<http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/download/28/22>>. Acesso em: 29 jun. 2016.

próprias conclusões, sem qualquer interferência externa além da do próprio conteúdo visual.

A partir do que se pôde observar, tendo-se em vista a inexistência de qualquer resíduo visual da parte do pesquisador, conclui-se, portanto, que a AD do trecho escolhido para análise cumpre, quase que plenamente, com seu objetivo de igualar a experiência de um espectador necessitado do recurso a do restante do público, em termos de acessibilidade ao conteúdo audiovisual. Trata-se de uma AD clara, objetiva, com um tom constante na locução, adequado ao ritmo das cenas. Até onde se pôde constatar, a AD não apresenta achismos, limitando-se a audiodescrever o que se passa na tela, e não se sobrepõe a ruídos ou a falas relevantes de personagens.

Apresenta, porém, um equívoco no que diz respeito à questão do empoderamento do usuário da AD, ao audiodescrever, desnecessariamente, certo acontecimento antes que ele tenha lugar. Considerando que, eventualmente, o roteirista da AD não é, também, responsável pela locução da mesma, recomenda-se, em tais casos, que o locutor, ao menos, acompanhe o processo de roteirização da AD, desde o princípio, bem como que o roteirista recorra à consultoria de um deficiente visual devidamente capacitado para tanto, antes de dar o roteiro por finalizado. São medidas válidas para que equívocos como esse sejam evitados.

Reitera-se, ainda, a opção da Rede Globo por priorizar a aplicação da AD no âmbito do entretenimento, com o conteúdo informativo, pode-se dizer, ficando em segundo plano, tendo-se em vista o mencionado hibridismo de gêneros. O caminho da AD no Brasil, porém, particularmente na televisão, recém começou, e muito há para ser feito em prol de uma AD com qualidade e presença crescentes nas emissoras, às quais cabe respeitar a lei.

#### 4.2 ESTUDO DE RECEPÇÃO: FORMAÇÃO DOS GRUPOS FOCALIS

O Estudo de Recepção visa compreender como o sistema de produção cultural movimenta valores, ideologias e caracterizações de raça, sexo e classes sociais, bem como a relação entre esses fenômenos (KELLNER, 2001 *apud* GROHMANN, 2009, p. 2). Já para Jacks e Escosteguy (2005 *apud* VIANA, 2015, p. 6), estudos de recepção dividem com análises culturais o ponto de vista acerca das mensagens dos meios. Afinal, a interpretação acerca de uma mesma mensagem

pode mudar conforme o sujeito que a recebe e considerando seu referencial, sua personalidade e seu imaginário particulares. Trata-se de um método que evidencia a importância de diferenciar a reação contemporânea a um conteúdo e o processo histórico que resultou nessa reação ou interpretação (JAUSS, 2002 *apud* CARDOSO FILHO, 2007, p. 66).

Dito isso, optou-se por realizar tal estudo com um Grupo Focal, visando-se apresentar uma análise mais ampla e plural do foco de interesse do pesquisador, não a restringindo à possível interferência de um único ponto de vista ou de um único conjunto de crenças pessoais. No que diz respeito à técnica de Grupo Focal (GF), ela permite a coleta de informações por meio da discussão entre participantes da pesquisa acerca de um tema. Para Kitzinger (2000 *apud* TRAD, 2009), o Grupo Focal consiste em um tipo de entrevista com grupos, que tem por base a comunicação e a interação. Segundo o autor, o objetivo da técnica é a reunião de dados detalhados acerca de um tópico particular, buscando o pesquisador, assim, obter, em tais dados, atitudes, crenças, pontos de vista distintos de um mesmo produto, tema ou serviço (KITZINGER, 2000 *apud* TRAD, 2009, p. 4).

Cabe ao pesquisador interferir o menos possível na discussão, apenas estimulando o debate e, a seguir, restringindo-se a observar e registrar a interação, de modo que sua influência seja evitada sobre o resultado final. Gondim (2003), por sua vez, aponta que, embora a discussão consista de expressões de opinião individuais, para efeito de análise todos os pontos de vista devem ser considerados como do grupo, do coletivo, critério que será adotado neste trabalho monográfico.

O Estudo de Recepção engloba cinco participantes videntes. Os integrantes assistiram, inicialmente, ao mesmo produto audiovisual abordado anteriormente, apenas com o áudio original, sem imagem e sem AD, com os olhos vendados. A seguir, assistiram ao mesmo produto, ainda sem imagem – vendados -, mas com a AD da Rede Globo. Por fim, assistiram ao produto no formato tradicional, com o áudio original, com imagem e sem AD. Terminada essa etapa, foi registrado, por meio de filmagem, o debate do público vidente, a ser analisado, sobre a experiência, sem nenhuma interferência do pesquisador na discussão - salvo a necessidade de manter o grupo no foco do debate. O que se buscou, com isso, foi observar o grau de contentamento que o público sentiu com e sem a AD e com e sem a imagem e refletir sobre a qualidade e a influência do recurso disponibilizado pela Rede Globo de Televisão para cada indivíduo, dentro de suas particularidades ligadas à questão

da visão. Ao longo do experimento, não foi revelado a qualquer um dos participantes o tema deste trabalho monográfico.

#### **4.2.1 Resultados e relatos do grupo focal**

Os resultados da prática com o Grupo Focal foram explorados a partir do método da Análise de Discurso. Segundo Orlandi (1999), tal método é fundamental para a compreensão das significações de um indivíduo. Para o autor, a Análise de Discurso toma a linguagem por mediadora entre o homem e a realidade natural e social. “Essa mediação, que é o discurso, torna possível tanto a permanência e a continuidade quanto o deslocamento e a transformação do homem e da realidade em que ele vive. O trabalho simbólico do discurso está na base da produção da existência humana” (ORLANDI, 1999, p. 15). A Análise de Discurso, portanto, propicia a exploração e a análise das falas de um sujeito, ou de vários sujeitos – como no caso do Grupo Focal, de modo a se obter uma compreensão de suas significações.

Já de acordo com Barros<sup>12</sup>, quando um discurso é explorado é necessário considerar certas características da fala, tais como a eventual repetição de palavras e a procura por referências externas ao objeto de estudo. O autor acrescenta que tal prática também é essencial para identificar motivações e intenções presentes na fala de um indivíduo. Os relatos registrados do Grupo Focal, portanto, terão suas significações expostas a partir de tal método.

Dos cinco integrantes que participaram do Grupo Focal, 3 pertencem à mesma família, pela falta de candidatos ao experimento no tempo disponível. O encontro para o experimento foi realizado em 11 de junho de 2016, nos estúdios de TV do bloco T da Universidade de Caxias do Sul (UCS).

Os integrantes serão identificados por G1, G2, J, M e R. G1 cursa a graduação de Publicidade e Propaganda e tem 23 anos de idade. G2 é operador de mercado de capitais (Bolsa de Valores) e tem 48 anos de idade. J é aposentado, trabalhou como policial rodoviário e tem 63 anos de idade. M é professora de Português e Literatura e tem 47 anos de idade. R é estudante do Ensino Fundamental e tem 14 anos de idade.

---

<sup>12</sup> Disponível em:  
<<http://www.dle.uem.br/jied/pdf/AN%C1LISE%20DO%20DISCURSO%20CR%CDTICA%20barros.pdf>  
>. Acesso em: 1 jul. 2016.

M deu início ao debate, afirmando que, como já havia assistido ao filme, a imagem de Robin Willians como o robô logo veio à sua mente, bem como a cena do mar, mas não identificou qual foi o objeto que se quebrou. Com a AD, disse que a cena ficou bem detalhada, achou a cena bem contextualizada pelo recurso. Disse ter conseguido ligar o áudio original do filme com a AD.

A seguir, G2 relatou que também já havia assistido ao filme, várias vezes, e que gosta muito dele. A AD, afirmou, possibilitou que relembresse certos detalhes. Acrescentou que a AD não mencionou algumas coisas, mas disse acreditar que o recurso não poderia descrever tudo, tendo de ser mais objetivo.

Pelas duas falas iniciais, já é possível perceber a constatação, em meio ao grupo, do princípio da AD de se orientar por prioridades, conforme a mencionada recomendação de Pozzobon (2010, p. 98 in MOTTA; ROMEU FILHO, 2010, p. 98). M tomou novamente a palavra, exemplificando que, ao assistir, inicialmente, ao trecho com os olhos vendados e sem AD, não reparou que eram duas meninas, e que só posteriormente, com a AD, isso ficou claro. G2 concordou, afirmando que as vozes das meninas eram parecidas.

G1 falou em seguida, dizendo que assistiu ao filme quando ainda era muito novo, e que já não lembrava de muita coisa. Afirmou ter sentido muita diferença entre as três formas de assistir ao trecho. Inicialmente, com os olhos vendados e ouvindo o trecho sem AD, disse ter imaginado muitos potenciais cenários, por exemplo, a partir do barulho do mar, e acrescentou que, ao ouvir Andrew pedir para uma das meninas descer de uma área perigosa, imaginou uma casinha de salva-vidas. Disse, também, ter gostado muito de ouvir a trilha sonora, aspecto no qual, explicou, não consegue prestar tanta atenção quando está enxergando, citando como exemplo a forma como a trilha acompanha a queda do cavalinho. G2, então, manifestou a opinião de que, ao se assistir algo, o visual tende a desempenhar maior apelo e outros detalhes acabam passando despercebidos.

Em seguida, R contou que nunca havia assistido ao filme e que, inicialmente, ao ouvir o trecho com os olhos vendados e sem a AD, não conseguia se concentrar. G1 concordou, dizendo que, ao assistir o trecho pela primeira vez, nas mesmas condições, teve de se concentrar muito, pois, quando está enxergando, não sente tanto a necessidade de prestar atenção na fala, para saber o que está acontecendo. G2 concordou. Percebe-se, pois, certa contradição no discurso do grupo, que, mesmo dizendo reconhecer a importância da sonoridade quando

desprovidos da visão e mesmo demonstrando consciência do apelo representado pelo visual, desvaloriza, ainda que inconscientemente, o som perante a imagem. Tal desvalorização faz sentido, por exemplo, em um meio cultural acostumado à dita redundância televisiva entre áudio e vídeo, mencionada no primeiro capítulo. Possivelmente habituado a ouvir o áudio não como um complemento, mas como mera repetição do que se vê, o grupo também buscou na imagem por informações que o áudio original, por si só, não pôde revelar, algumas das quais a AD, segundo indicou-se, apresentou, ainda que de modo mais objetivo.

J assumiu a palavra, dizendo que nunca havia assistido ao filme. Relatou que, ao assistir ao trecho com a venda e sem AD, quando Andrew mandou que uma das meninas descesse do local perigoso, imaginou uma casa, uma escada, um telhado, algo do gênero. Ao ouvir o som de algo se quebrando, disse ter imaginado até mesmo um bibelô, dentro de uma casa. Acrescentou que, para quem não assistiu ao filme antes, a experiência é outra. G2 concordou, frisando que, por isso, seu depoimento não seria tão relevante, no que outra contradição se faz notar em meio ao grupo, já que, anteriormente, o mesmo integrante concordara que ouvir o trecho de olhos vendados possibilitara a ele reparar mais no áudio do que quando contava com a imagem. Tal contradição parece indicar, portanto, que, na realidade, a nova experiência pouco ou nada agregou ao conhecimento inicial que se tinha do produto audiovisual, permanecendo, como destaque, a experiência visual em relação às demais. Constatação que trás à tona o que afirma Feuerbach (1997) acerca da influência exercida pela imagem no meio social, conforme visto no primeiro capítulo.

G1 deu continuidade à discussão, relatando pensar no deficiente visual, já que, sem imagem e sem AD, teve grande dificuldade em imaginar o que, de fato, se passava. M definiu a AD como uma fotografia por meio da linguagem verbal. G2, a seguir, disse que a AD não possuía emoção, característica que julgou como positiva, pois, segundo afirmou, a emoção deve partir dos atores, da cena, da música. Ou seja, o grupo foi capaz de intuir características da AD convencionadas por autoridades da área, conforme visto no terceiro capítulo e no princípio deste, o que sugere a AD como intuitiva, mesmo para quem entre em contato com o recurso pela primeira vez.

G2 prosseguiu, contando que, certa vez, em casa, ativou a audiodescrição de um filme em DVD por engano, sem nem saber para o que servia o recurso. Disse

acreditar, ainda, que poucos filmes contam com AD e que assistirá a um próximo filme, se existir a opção, com tal recurso.

J tornou a se manifestar, relatando que, ao ouvir, de olhos vendados e sem AD, a tradução em áudio, característica dos filmes dublados, do capítulo do livro que Andrew lia no porão, “Trabalhando com madeira”, imaginou uma marcenaria, não uma praia, quando a cena, na realidade, segundo informa a AD, se passa em um porão. G2 afirmou que julgaria possível acompanhar todo o filme só ouvindo a AD, sem imagem, e que acredita que a pessoa pode se acostumar com isso. Relatou, ainda, que participa de um grupo virtual no celular, pelo aplicativo Whatsapp, e que alguns dos membros são cegos, mas outros, que são videntes, postam fotos e não as descrevem.

G1 prosseguiu, lembrando que, antes de assistir ao trecho com imagem, imaginou as meninas de um jeito diferente, especialmente a loira. G2, então, trouxe como exemplo o telefone, dizendo que, principalmente quando ainda não existia a internet, imaginava-se o outro, tão somente pela voz. Quando se conhecia a pessoa cara a cara, era natural uma grande surpresa pela diferença que se constatava entre o que se imaginara e o que se via.

M, então, retomou a questão da concentração exigida para se assistir a um produto audiovisual sem imagem, refletindo que, para um deficiente visual, ela deve ser muito exigida, pois o cérebro, afirmou, registra a imagem com maior instantaneidade, enquanto a audição possui um processo mais lento. G2, em seguida, disse que, caso um pouco da AD seja perdida, acredita que um tanto da história também será perdida por quem não puder contar com a imagem, acrescentando que estar vendado incomoda muito, que a pessoa fica louca para ver, para satisfazer a curiosidade acerca do que realmente se passa.

Constata-se, pois, a dificuldade do grupo em perceber a audição como um sentido que possa se desenvolver tanto quanto o sentido da visão. No caso daquilo que só se pode ouvir, como no citado caso do telefone, revelou-se a necessidade de conferir uma imagem a quem se ouve falar, ainda que fictícia, por meio da imaginação. Observa-se, também, um descrédito no que diz respeito ao áudio poder revelar o que realmente está se passando em determinada cena, como se apenas a imagem pudesse fazê-lo e nunca mentisse. Tais impressões, detectadas de modo implícito no discurso do grupo, reitera-se, são percebidas como frutos inconscientes de uma realidade cultural um tanto contraditória, no sentido de que, apesar de



marcada pela já mencionada oralidade latino-americana, conforme apontado por Barbero (2004), desvalorizou o áudio ao, também segundo Barbero (2004), torná-lo redundante em relação à imagem. Como consequência, a verdade é que tanto o áudio quanto o vídeo parecem sofrer prejuízos com tal cenário cultural, visto que, ao menos segundo o discurso analisado, a imagem, com seu histórico de apelos estéticos na TV brasileira, abordado no segundo capítulo, distrai o público quanto ao conteúdo em áudio – assim sabotando o produto audiovisual no qual ela própria está inserida -, e o áudio, redundante com tanta frequência, é desvalorizado, mesmo que correto em seu espaço de atuação, pelo pouco crédito a ele conferido em relação à imagem.

A seguir, G2 relatou que ficou sabendo de um programa que a rede social Facebook, afirma, lançará para realizar, via inteligência artificial, a descrição de fotos publicadas pelos membros. M, por sua vez, comentou que já ouviu falar de obras de arte em autorrelevo, em Três Dimensões (3D). Já G1 lembrou que o serviço de TV pela internet Netflix começou a disponibilizar certos conteúdos com AD em inglês. G2, então, observou que o avanço tecnológico beneficiou muito as pessoas com alguma deficiência, principalmente a visual, que, até então, afirmou, não estavam tão inteiradas no meio social. Acrescentou, ainda, que, comercialmente falando, investir em tais tecnologias não representa, apenas, uma boa ação por parte de empresários, mas, também, uma oportunidade de lucro com um novo público.

Depois, M se manifestou em relação ao trecho exibido, comentando que, quando Andrew perguntou à menina de cabelo cacheado se o cachorro latia, antes de ver o mesmo trecho com AD e, posteriormente, com imagem, pensou que o robô havia quebrado um cachorro de *biscuit* e feito um outro para a menina e que, por isso, ela dera a ele um cão de pelúcia; então, surpreendeu-se ao descobrir que o brinquedo quebrado por Andrew era, na verdade, um cavalinho. G2, então, disse ter pensado, antes de assistir ao trecho com imagem, que a menina havia dado um cachorro robótico para Andrew. Disse não lembrar se a AD havia mencionado que o cão era de pelúcia, no que os demais integrantes do grupo afirmaram que havia, sim. A seguir, G1 comentou que, se pudesse escolher entre assistir ao filme com ou sem AD, sem imagem, optaria pela segunda opção, pois a AD o distraiu muito. Já G2 afirmou que preferiria com AD, dizendo sofrer do Transtorno do Deficit de Atenção com Hiperatividade (TDAH), e que o recurso ajudava na concentração. M também disse sentir mais facilidade com a AD do que sem ela.

G2, a seguir, afirmou que, para um deficiente visual, a distância entre a imagem original e a AD da mesma pouco importa, desde que o usuário do recurso sintá ter compreendido o conteúdo audiovisual. Em tal fala em meio ao grupo, pois, transparece o sentido implícito de que, para um cego, a imagem real não tem tanto valor quanto possui para quem enxerga, bastando nutrir o imaginário do usuário da AD. M reforçou essa ideia ao dizer que, por exemplo, pelo modo rude com que a menina loira repreende Andrew, na praia, é possível perceber que ela está brava, sem que seja necessário o acesso à imagem para se perceber tal coisa.

Deu-se, então, o encerramento do debate, com todos os integrantes do grupo sentindo que já haviam expressado satisfatoriamente seus pontos de vista. A partir da discussão, portanto, conclui-se que o grupo, até certo ponto, demonstrou um pequeno conhecimento quanto à existência da AD e reconheceu a importância do recurso para quem não enxerga, bem como algumas das suas características normativas – tais como a objetividade e a escala de prioridade quanto ao que audiodescrever ou não. Mesmo que inconscientemente, porém, o grupo apresentou a tendência a dar mais valor à imagem do que ao áudio – como se o segundo não tivesse tanta credibilidade quanto a primeira.

Se, por um lado, o grupo admitiu que a demasiada concentração na imagem reduz a percepção de detalhes do áudio, como a trilha sonora, por outro, expressou, também, dar mais crédito ao que se vê do que ao que se ouve para o entendimento do produto audiovisual exibido, discurso que reflete não somente a realidade dos integrantes, na qual o visual é uma constante – daí a dificuldade, manifestada no grupo, de compreender como um deficiente visual consegue manter a concentração no filme, sem a imagem -, mas de uma cultura não habituada a valorizar o áudio como recurso complementar à imagem, e, sim, como uma redundância desta. Evidenciou-se, ainda, residir no grupo o mito de que um deficiente visual, tão somente por perceber o mundo com outros sentidos, além da visão, não se interessa pelo valor que a visualidade, dentro das suas possibilidades, possui, pensamento lógico para uma realidade na qual não se tem como saber, com certeza, que sentido uma pessoa cega dá ao que não pode ver.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho monográfico – cujo tema é A Audiodescrição na TV aberta brasileira e os critérios de audiodescrição levados em conta pela Rede Globo de Televisão – teve como objetivo geral analisar a qualidade da audiodescrição veiculada pela referida emissora, com base em critérios convencionados para a AD brasileira e tendo como métodos a Análise de Conteúdo, o Estudo de Recepção com Grupo Focal e a Análise de Discurso. Para isso, selecionou-se um trecho de um dos filmes veiculados, com a opção da AD pela TV digital, pela emissora, e efetuou-se a Análise de Conteúdo de tal produto, a partir de uma Pesquisa Bibliográfica e da percepção do próprio pesquisador, como um portador de deficiência visual. Já o Estudo de Recepção foi realizado com um grupo focal de cinco videntes, que assistiram ao mesmo produto audiovisual, inicialmente, sem imagem – de olhos vendados –, primeiro sem a AD e depois com ela, e, por fim, com imagem e sem AD. O grupo, então, debateu acerca da experiência e a discussão foi gravada, em áudio e vídeo. A seguir, efetuou-se a análise de tal discussão, a partir do método da Análise de Discurso.

Como um dos objetivos específicos, estabeleceu-se analisar a adequação da AD veiculada pela Rede Globo de Televisão ao gênero de certo produto audiovisual. Por meio da análise do produto audiovisual selecionado, constatou-se que, a bem da verdade, a locução da AD assume o tom de voz que, segundo convencionado, deve-se adotar para a AD de qualquer produto: constante, sem impositação, e que o roteiro prima por uma AD objetiva e baseada em uma escala de prioridade acerca do que cabe audiodescrever, dentro do tempo disponível para tanto, sem que se interfira em ruídos ou diálogos importantes do áudio original do produto. Tal constatação foi reforçada pela percepção do Grupo Focal quanto a tais características da AD.

Outro objetivo específico dizia respeito à avaliação do timbre e da interpretação do audiodescritor a partir do roteiro da AD. A Análise de Conteúdo concluiu que, também conforme recomendado por autoridades no campo da AD, o locutor apresenta uma voz clara, com boa dicção, e que, em prol da objetividade, audiodescreve sem emitir emoção perceptível na fala, tão somente falando mais lentamente, efetuando mais pausas, ou com maior rapidez, segundo o que é exigido pelo ritmo da narrativa.

Também como objetivo específico, propôs-se identificar e refletir sobre a qualidade e a influência da AD disponibilizada pela Rede Globo de Televisão para indivíduos com deficiências relacionadas ao sentido da visão. Por meio da Pesquisa Bibliográfica, verificou-se, antes de tudo, que a AD, por lei, é um direito do cidadão brasileiro que necessita de tal recurso. Apesar de, no Grupo Focal, ter se detectado certa dificuldade em compreender por que a imagem, tal como percebida por um vidente, pode ser importante para quem pouco ou nada conta com o sentido da visão, esse direito, como tal, deve ser respeitado e levado a sério por profissionais dedicados à tradução visual. No caso do produto escolhido para estudo, verificou-se, tanto por meio da Análise de Conteúdo quanto pelo Estudo de Recepção com Grupo Focal, um respeito satisfatório a tal direito pela AD veiculada pela referida emissora, tendo-se em vista a escala de prioridade do roteiro, já mencionada. Detectou-se, apenas, uma única falha no que diz respeito ao empoderamento do deficiente visual, quando dado acontecimento, no trecho selecionado, foi audiodescrito segundos antes de, de fato, ocorrer, sem necessidade aparente.

O último objetivo específico dizia respeito à observação da AD e da visualidade sobre o imaginário e o referencial do público vidente. Por meio do Estudo de Recepção com Grupo Focal, constatou-se não apenas grande nível de dependência visual por parte de seus integrantes, como, também, uma desvalorização, ainda que inconsciente, do valor do áudio, desvalorização potencialmente estimulada por uma cultura habituada, ao menos no campo da TV aberta, a um áudio redundante em relação à imagem, pouco explorado em seu valor enquanto recurso complementar. Quanto a AD, verificou-se, no Grupo Focal, quando desprovido da imagem, uma maior preferência pelo áudio com a AD para uma melhor compreensão do produto, embora uma pequena contrariedade, propícia a ouvir o áudio convencional, sem AD, também tenha sido observada, constatação que indica uma disposição predominante do grupo, embora não plena, para o uso do imaginário evocado pelo áudio, embora a ansiedade por acessar a imagem concreta, ao final do experimento, tenha se mostrado genérica.

Acerca das hipóteses levantadas para a questão norteadora, as mesmas foram, em parte, confirmadas e negadas. A primeira delas, que prevê que a audiodescrição veiculada pela Rede Globo de Televisão concentra-se em reproduzir minuciosamente detalhes imagéticos em palavras, mas que o excesso de descrição em off dificulta o entendimento do áudio original do programa, foi parcialmente

confirmada e negada, tendo-se em vista que, acerca da AD analisada, observou-se a preocupação do roteiro quanto a audiodescrever as imagens com fidelidade, porém, buscando priorizar os pontos mais relevantes para o bom entendimento do conteúdo audiovisual, sem interferir em diálogos e ruídos relevantes do áudio original. A segunda, que prevê que, com sua dinâmica de audiodescrição, a Rede Globo de Televisão pouco ou nada prejudica o entendimento do áudio original, mas carece de detalhes na reprodução em palavras do conteúdo imagético do programa, também foi parcialmente confirmada e negada, visto que a AD analisada não parece interferir, ao menos, em ruídos e diálogos relevantes do produto audiovisual, mas não carece de detalhes perceptíveis que auxiliem na compreensão do conteúdo veiculado.

A terceira hipótese, por sua vez, que prevê que a audiodescrição da Rede Globo de Televisão consegue um equilíbrio satisfatório entre o conteúdo imagético reproduzido em palavras e a manutenção do entendimento do áudio original do programa, foi confirmada, visto que se constatou, de fato, a conquista de tal equilíbrio por parte da emissora. Já a quarta hipótese, que prevê que o timbre e a interpretação do audiodescritor dos programas audiodescritos da Rede Globo de Televisão condizem com os diferentes gêneros abrangidos pela programação, considera-se confirmada, contudo, tomando-se por base, apenas, o produto audiovisual analisado, já que a locução da AD veiculada em tal caso, como já foi dito, mantém um tom de voz constante, com boa dicção, adequando-se ao ritmo da narrativa e não apresentando qualquer emoção perceptível, seguindo a recomendação de autoridades no campo da AD para a audiodescrição de qualquer produto propício ao recurso. Por fim, a quinta e última hipótese, que prevê que o timbre e a interpretação do audiodescritor dos programas audiodescritos da Rede Globo de Televisão não condizem com os diferentes gêneros abrangidos pela programação, foi negada, visto apresentar-se como oposta à hipótese anterior.

Acerca da questão norteadora: de que forma os critérios convencionados para a audiodescrição brasileira são levados em conta pela Rede Globo de Televisão, observou-se que, embora a emissora deva expandir sua programação com AD para além da grade de cinema, no produto audiovisual analisado a AD segue, quase que plenamente, as recomendações de autoridades no campo da AD, tais como um roteiro objetivo – que dispensa julgamentos –, a definição do que é mais ou menos importante audiodescrever para a compreensão do conteúdo

audiovisual – tendo-se em vista o público em geral –, não permitir que a locução da AD interfira em diálogos e ruídos relevantes do áudio original do produto e uma voz clara, o tom constante e desprovido de emoção por parte do locutor. A única falha constatada no trecho analisado, como já dito, diz respeito ao empoderamento do deficiente visual, quando, em dado momento, um acontecimento é audiodescrito antes que, de fato, ocorra na tela.

Ao longo da pesquisa, esperava-se encontrar um maior número de problemas em relação à AD do trecho analisado, visto a chegada ainda recente do recurso no país. A qualidade quase plena da AD analisada, porém, revela um trabalho consideravelmente maduro, possível resultado de um processo de aperfeiçoamento por parte da Rede Globo de Televisão desde a implementação da AD em sua programação, iniciada em 2011.

Já no que diz respeito ao Estudo de Recepção com Grupo Focal de videntes, esperava-se um maior estranhamento do mesmo em relação à AD, mas o grupo não apenas demonstrou uma considerável compreensão quanto à função do recurso, tendo-se em vista a mencionada novidade representada pelo serviço no país, como também revelou até já ter ouvido falar da AD, o que mostra que a divulgação e a conscientização acerca de tal ferramenta em prol da acessibilidade, embora ainda tímidas, dão seus primeiros passos, com os distintos nichos de mercado, gradualmente, reconhecendo o valor e as oportunidades envolvidas em se investir na AD.

Ainda no que diz respeito ao Grupo Focal, esperava-se, também, pelo desconforto apresentado por ele quando sujeitado a desfrutar de um conteúdo audiovisual sem poder contar com a imagem, já que privar-se da visão não devia representar uma tarefa cotidiana para qualquer um dos integrantes. Se, por um lado, o grupo afirmou, em seu debate, que a imagem serve como distração para aspectos do áudio, foi inesperada a observância da confusão, revelada em meio ao grupo de videntes, quanto a que significa, de fato, enxergar para um deficiente visual.

Sobre tal observação inusitada, pois, pode-se refletir que, como um recurso rotineiro a quem enxerga, a visualidade tende a ter sua importância reduzida por quem já está habituado com ela, principalmente em uma já referida cultura que, como dito, ao menos em âmbito televisivo, apresenta frequente redundância entre áudio e vídeo. Parece lógico, portanto, que, do ponto de vista de quem enxerga, o valor da visualidade seja quase irrelevante para um cego, julgando-se que um

deficiente visual deve, necessariamente, dar-se por satisfeito ao tão somente imaginar o que o áudio possa evocar, sem preocupar-se com o que o outro – no caso, o vidente – está, de fato, visualizando.

Torna-se evidente, portanto, a necessidade de, por um lado, um investimento crescente na AD brasileira – tal como feito em outros países -, inclusive por parte de empresários e profissionais da pequena e grande mídia, não somente em âmbito televisivo, mas, considerando o fenômeno da convergência, nas múltiplas plataformas disponíveis, de modo que um novo nicho de mercado, já perceptível, ganhe cada vez mais corpo. Por outro lado, mais pesquisas no âmbito da AD nacional – no que outros países também servem de exemplo -, voltadas desde a qualidade do recurso nos mais diversos segmentos propícios a ele, até ao auxílio à fiscalização quanto ao cumprimento, pelas emissoras, do tempo estipulado, por lei, para programação com AD na TV aberta brasileira. Tais medidas visam não apenas o crescimento da AD no Brasil - como dito, um direito do deficiente visual e de quem mais possa se beneficiar com o recurso -, mas, também, o aumento, ainda que gradual, do reconhecimento da porção vidente da sociedade quanto aos reais valores da imagem e do áudio, quando ambos passam a não ser redundância, mas complementos um do outro.

## REFERÊNCIAS

ACESSIBILIDADE WEB. Filmes com audiodescrição. Disponível em: <<http://www.acessibilidadeweb.net/filmes/filmes.php>>. Acesso em: 20 mai. 2016.

ADOROCINEMA. O homem bicentenário. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-27651/>>. Acesso em: 27 jun. 2015.

BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas**. São Paulo: EdUSP, 2002.

BARBERO, Martín. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: Senac, 2004.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2000.

BARROS, Dulce Elena Coelho. **Análise do discurso crítica: pesquisa social e linguística**. Disponível em: <<http://www.dle.uem.br/jied/pdf/AN%C1LISE%20DO%20DISCURSO%20CR%C3%94DICA%20barros.pdf>>. Acesso em: 1 jul. 2016.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahhar, 1997.

**Braile aumenta inclusão de cegos na sociedade**. Disponível em: <<http://www.brasil.gov.br/cidadania-e-justica/2015/01/braile-aumenta-inclusao-de-cegos-na-sociedade>>. Acesso em: 18 nov. 2015.

BRASIL. **Constituição Federal de 1988**. Disponível em: <[http://www.imprensaoficial.com.br/PortalIO/download/pdf/Constituicoes\\_declaracao.pdf](http://www.imprensaoficial.com.br/PortalIO/download/pdf/Constituicoes_declaracao.pdf)>. Acesso em: 17 dez. 2015.

BURINI, Débora. **As experiências da linguagem televisiva na sociedade de consumo e os processos multimídia na escola pública**. 2012. Disponível em: <[http://www.espm.br/download/Anais\\_Comunicon\\_2012/comunicon/gts/gtsete/BURINI\\_Debora.pdf](http://www.espm.br/download/Anais_Comunicon_2012/comunicon/gts/gtsete/BURINI_Debora.pdf)>. Acesso em: 25 abr. 2016.

CARDOSO FILHO, Jorge Luiz Cunha. **40 anos de Estética da Recepção: pesquisas e desdobramentos nos meios de comunicação**. Diálogos Possíveis, 2007. Disponível em: <<http://www.faculdadesocial.edu.br/dialogospossiveis/artigos/11/04.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2015.

DA TEVÊ. Globo divulga audiodescrição. Disponível em: <<http://dateve.blogspot.com.br/2015/05/globo-divulga-audio-descricao.html>>. Acesso em: 28 nov. 2016.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.



FEUERBACH, Ludwig. **A essência do cristianismo**. 2. ed. São Paulo: Papyrus, 1997.

FRANCO, Eliana Paes Cardoso; SILVA, Manoela Cristina Correia Carvalho da. **Audiodescrição**: breve passeio histórico. São Paulo: 2010. In MOTTA, Livia Maria Villela de Mello; ROMEU FILHO, Paulo. **Audiodescrição**: Transformando imagens em palavras. São Paulo: 2010.

GONDIM, Sônia Maria Guedes. **Grupos Focais como Técnica de Investigação Qualitativa**: desafios metodológicos. 2003. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-863X2002000300004&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-863X2002000300004&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 16 dez. 2015.

GROHMANN, Rafael do Nascimento. O Receptor como Produtor de Sentido: Estudos Culturais, Mediações e Limitações. **Revista Anagrama – Revista Interdisciplinar da Graduação**, 2009. Disponível em: <[http://www.usp.br/anagrama/grohmann\\_recepcao.pdf](http://www.usp.br/anagrama/grohmann_recepcao.pdf)>. Acesso em: 15 dez. 2015.

IBGE. **Sensos demográficos**. Disponível em: <[http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/caracteristicas\\_religiao\\_deficiencia/caracteristicas\\_religiao\\_deficiencia\\_tab\\_pdf.shtm](http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/caracteristicas_religiao_deficiencia/caracteristicas_religiao_deficiencia_tab_pdf.shtm)>. Acesso em: 17 dez. 2015.

IBOPE. **Media book revela os hábitos de mídia e investimentos publicitários**. Disponível em: <<http://www.ibope.com.br/pt-br/relacionamento/imprensa/releases/Paginas/Media-Book-revela-os-habitos-de-midia-e-investimentos-publicitarios-.aspx>>. Acesso em: 17 dez. 2015.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

LER PARA VER. **Áudio-descrição, recurso de empoderamento**. Disponível em: <<http://www.lerparaver.com/lpv/audio-descricao-recurso-empoderamento>>. Acesso em: 29 jun. 2016.

LIMA, Francisco J.; GUEDES, Livia C.; GUEDES, Marcelo C. **Áudio-descrição**: orientações para uma prática sem barreiras atitudinais. Disponível em: <<http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/download/28/22>>. Acesso em: 29 jun. 2016.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: SENAC, 2000.

MACHADO, Bell. Ponto de Cultura Cinema em Palavras – a filosofia no projeto de inclusão social e digital. São Paulo: 2010. In MOTTA, Livia Maria Villela de Mello; ROMEU FILHO, Paulo. **Audiodescrição**: Transformando imagens em palavras. São Paulo: 2010. Disponível em: <[http://pessoacomdeficiencia.sp.gov.br/usr/share/documents/LIVRO\\_AUDIODESCRIÇÃO\\_TRANSFORMANDO\\_IMAGENS\\_EM\\_PALAVRAS.pdf](http://pessoacomdeficiencia.sp.gov.br/usr/share/documents/LIVRO_AUDIODESCRIÇÃO_TRANSFORMANDO_IMAGENS_EM_PALAVRAS.pdf)>. Acesso em: 3 jul. 2016.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Televisão**. São Paulo: Scipione, 1994.

MARCONDES FILHO, Siro. **Televisão: A vida pelo vídeo**. São Paulo: Moderna, 1992.

MATTOS, Cêrgio. **História da televisão brasileira: Uma visão econômica, social e política**. Petrópolis: Vozes, 2010.

MINISTÉRIO DAS COMUNICAÇÕES. **Portaria nº 188, de 24 de março de 2010**. Disponível em: <<http://www.mc.gov.br/portarias/26611-portaria-n-188-de-24-de-marco-de-2010>>. Acesso em: 17 dez. 2015.

MOTTA, Livia Maria Villela de Mello; ROMEU FILHO, Paulo. **Audiodescrição: Transformando imagens em palavras**. São Paulo: 2010. Disponível em: <[http://pessoacomdeficiencia.sp.gov.br/usr/share/documents/LIVRO\\_AUDIODESCRI CAO\\_TRANSFORMANDO\\_IMAGENS\\_EM\\_PALAVRAS.pdf](http://pessoacomdeficiencia.sp.gov.br/usr/share/documents/LIVRO_AUDIODESCRI CAO_TRANSFORMANDO_IMAGENS_EM_PALAVRAS.pdf)>. Acesso em: 3 jul. 2016.

MUNDO CEGAL. **A importância da audiodescrição na inclusão das pessoas com deficiência visual**. Disponível em: <<http://www.mundocegal.com.br/node/62>>. Acesso em: 17 dez. 2015.

NEVES, Josélia. **Guia de audiodescrição: Imagens que se ouvem**. Portugal: 2011.

ORLANDI, Eni. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 1999.

PATERNOSTRO, Vera Íris. **O texto na TV: Manual de telejornalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

POZZOBON, Lara. **Blind Tube: conceito, audiodescrição e perspectivas**. São Paulo: 2010. In MOTTA, Livia Maria Villela de Mello; ROMEU FILHO, Paulo. **Audiodescrição: Transformando imagens em palavras**. São Paulo: 2010. Disponível em: <[http://pessoacomdeficiencia.sp.gov.br/usr/share/documents/LIVRO\\_AUDIODESCRI CAO\\_TRANSFORMANDO\\_IMAGENS\\_EM\\_PALAVRAS.pdf](http://pessoacomdeficiencia.sp.gov.br/usr/share/documents/LIVRO_AUDIODESCRI CAO_TRANSFORMANDO_IMAGENS_EM_PALAVRAS.pdf)>. Acesso em: 3 jul. 2016.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano: Da cultura das mídias à cibernética**. São Paulo: Paulus, 2004.

SEEMANN, Paulo Augusto Almeida; LIMA, Rosângela A. Ferreira; LIMA, Francisco José de. **Áudio-descrição no acordo ortográfico da língua portuguesa: um estudo morfológico**. **Revista Brasileira de Tradução Visual**. Vol. 13, nº 13. 2012. Disponível em: <<http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/161>>. Acesso em: 29 jun. 2016.

SOUZA, José Carlos Aronchi de. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus, 2004.

TRAD, Leny A. Bomfim. Grupos Focais: conceitos, procedimentos e reflexões baseadas em experiências com o uso da técnica em pesquisas de saúde. **Physis: Revista de Saúde Coletiva**. Vol. 19, nº 3. Rio de Janeiro: 2009. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-73312009000300013](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73312009000300013)>. Acesso em: 15 dez. 2015.

VIANA, Luciane Pereira. **Estudos de Recepção de Manifestações Culturais Cinematográficas**: aprimorar a experiência de consumo. 2015. Disponível em: <[http://www.espm.br/download/Anais\\_Comunicon\\_2014/gts/gt\\_seis/GT06\\_Luciane\\_Viana.pdf](http://www.espm.br/download/Anais_Comunicon_2014/gts/gt_seis/GT06_Luciane_Viana.pdf)>. Acesso em: 15 dez. 2015.

YOUTUBE. Hitler (clássicos Folha de S. Paulo) "Prêmio Leão de Ouro - Cannes". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bZaYeiptmd4>>. Acesso em: 23 out. 2015.