



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO
LÍNGUAS ESTRANGEIRAS APLICADAS AO MULTILINGUISMO
E À SOCIEDADE DA INFORMAÇÃO

ANDRÉ REZENDE BROSEGHINI

AUDIODESCREVENDO NA QUEBRA DA QUARTA PAREDE

BRASÍLIA

Dezembro de 2019

AUDIODESCREVENDO NA QUEBRA DA QUARTA PAREDE

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de Línguas Estrangeiras Aplicadas ao Multilinguismo e à Sociedade da Informação da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel.

Orientadora: Fernanda Alencar Pereira

Comissão Examinadora:

Profª. Dra. Fernanda Alencar Pereira
(LET/UnB)

Profª. Dra. Helena Santiago Vigata
(LET/UnB)

Prof. Me. Charles Rocha Teixeira
(LET/UnB)

BRASÍLIA

Dezembro de 2019

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Fátima, pela eterna dedicação e infinito afeto sem os quais eu não poderia continuar vivendo os dias;

À minha orientadora, Prof.^a Fernanda Alencar, por ter me aceitado com um sorriso e me trazido com leveza até aqui;

Ao meu irmão de universidade, Gabriel Lopes, por ter sido como a minha família em Brasília, sempre me dando forças para navegar;

À minha boa amiga Isadora Porto, por não esquecer de mim;

À minha boa amiga Fabíola Germano, por uma visita mais do que necessária;

Aos professores pelos quais passei na Universidade de Brasília, pelos vários sabores e tons de conhecimento;

Aos amigos que fiz e perdi nesta Brasília, pelas experiências únicas que espero um dia poder retribuir;

Meus mais sinceros agradecimentos.

Resumo

O presente trabalho aborda a audiodescrição na quebra da quarta parede através da produção de roteiros de AD para três cenas distintas. Antes, traça-se um breve panorama das pessoas com deficiência visual no Brasil e de suas mais recentes conquistas no âmbito legislativo. Também se faz uma conceituação dos termos *audiodescrição*, *quarta parede* e *quebra da quarta parede*. As cenas escolhidas são do filme “Desejo e reparação”, da série “Fleabag” e da série “The War at Home”. Para o primeiro, é proposto uma abordagem direta em relação ao espectador – segunda pessoa do singular – para impulsionar o estranhamento de uma única quebra da quarta parede na obra inteira. Para o segundo produto audiovisual, propõe-se que o audiodescritor se coloque como parte da audiência – primeira pessoa do plural – para dar credibilidade à sugerida presença física do espectador na série. Para a última cena, sugere-se a utilização de sinal de pontuação – parênteses – como maneira de utilizar das experiências conhecidas das pessoas com deficiência visual para melhor representar a quebra que acontece em cenário especial. Conclui-se que a quebra da quarta parede é uma figura da linguagem cinematográfica que não pode ser objeto de padronização na audiodescrição.

Palavras-chave: Acessibilidade; Audiodescrição; Quarta parede; Quebra da quarta parede.

Abstract

The present paper addresses audio description when there is a breaking of the fourth wall through the crafting of audio description scripts for three distinct scenes. Before that, a brief overview of the visually impaired in Brazil and their most recent legislative achievements is given. A conceptualization of the terms audio description, fourth wall and breaking of the fourth wall is also provided. The chosen scenes are from the movie “Atonement”, the “Fleabag” series and the “The War at Home” series. For the first one, a direct approach to the viewer - second person singular - is proposed in order to promote the estrangement of that single break of the fourth wall in the whole work. For the second audiovisual product, it is proposed that the audio describer positions himself as a member of the audience - third person plural - to render credibility to the spectator's suggested physical presence in the series. For the last scene, the use of punctuation marks - parentheses - is suggested as a way to use the experiences known by the visually impaired spectator to better represent the break of the fourth wall in a special scenario. It is concluded that the breaking of the fourth wall is a figure of speech from the cinematic language that cannot be object of audio description standardization.

Keywords: Accessibility; Audio description; Fourth wall; Breaking of the fourth wall.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	08
Audiodescrição.....	10
A quebra da quarta parede.....	11
DESEJO E REPARAÇÃO.....	14
FLEABAG.....	22
THE WAR AT HOME.....	27
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	31
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	33
Referências Legislativas.....	35
Referências Audiovisuais.....	36

INTRODUÇÃO

O Brasil, estando entre os países mais populosos do mundo, com seus mais de 200 milhões de habitantes, possui grupos sociais e comunidades que são não apenas diversos, mas também populosos. É o caso de sociedades indígenas, da comunidade LGBT, congregações religiosas e, claro, dos grupos de pessoas com deficiência física. Do ponto de vista social, isso significa que existem aspectos do cotidiano brasileiro que merecem adaptações e atenções diferentes para pessoas diferentes. Do ponto de vista econômico, isto significa que existem muitos nichos que o mercado do país pode e precisa explorar melhor.

As pessoas com deficiência física têm ganhado certa influência nos assuntos sociais e econômicos, por exemplo. Em 2000, com a publicação da Lei Nº 10.098, elas conseguiram a garantia legal de acesso às vias e construções do território brasileiro. Conforme o Art. 1º desta norma jurídica dispõe, a Lei Nº 10.098 (BRASIL, 2000):

estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, mediante a supressão de barreiras e de obstáculos nas vias e espaços públicos, no mobiliário urbano, na construção e reforma de edifícios e nos meios de transporte e de comunicação.

De importância tão significativa como a dessa Lei, há a Instrução Normativa Nº 116/2014, da ANCINE, Agência Nacional do Cinema. Enquanto na Lei Nº 10.098/2000 a acessibilidade é promovida em espaços físicos, nessa IN da ANCINE o acesso é impulsionado nos espaços artísticos, especificamente nas obras cinematográficas do Brasil. A IN Nº 116/2014 torna obrigatória a inserção de audiodescrição (AD), legendas para surdos e ensurdecidos (LSE) e janelas de interpretação de Língua Brasileira de Sinais em todas as produções financiadas e geridas pela Agência. Dois anos depois, a ANCINE também publicaria a sua IN Nº 128/2016 que trata dos critérios e normas para a aplicação das ferramentas assistivas mencionadas no período anterior em obras cinematográficas. Além disso, para expandir ainda mais esta melhoria está tramitando no Congresso Nacional, em regime prioritário, o Projeto de Lei 2101/2015, de autoria de Dâmina Pereira (PMN/MG) e Norma Ayub (DEM/ES), que prevê, dentre outros temas, a obrigatoriedade da exibição de audiodescrição e de LSE na televisão aberta, na televisão por assinatura

e nas salas de cinemas do Brasil, independente da origem ou financiamento do filme a ser exibido.

Ainda recentemente, os profissionais que trabalham com a acessibilidade dos grupos de pessoas com deficiência visual e auditiva receberam em 2016 a novidade da publicação do *Guia Orientador para Acessibilidade de Produções Audiovisuais*, produzido por profissionais da Universidade de Brasília, da Universidade Estadual do Ceará, da Secretaria de Audiovisual do Ministério da Cultura e da ONG Mais Diferenças. O Guia apresenta orientações técnicas para o processo de construção e inserção de AD, de LSE e de janela de interpretação em Libras.

Esses avanços são essenciais à sociedade brasileira. Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em 2013 a população com deficiência visual era de 7,2 milhões de pessoas, correspondendo a 3,6% da população brasileira. Somente no Distrito Federal, segundo dados da Companhia de Planejamento do Distrito Federal (CODEPLAN), órgão do Governo do Distrito Federal (GDF), 463.372 habitantes possuem alguma deficiência visual, a maioria possuindo entre 30 e 64 anos de idade. Esse número corresponde a 63,71% das pessoas que declararam algum tipo de deficiência, sendo com ampla margem a mais frequente entre todas.

Tabela 5753 - Pessoas com deficiência visual, total, percentual e coeficiente de variação, por grupos de idade e situação do domicílio	
Variável - Proporção de pessoas com deficiência visual, no total da população (%)	
Brasil	
Situação do domicílio - Total	
Ano - 2013	
Grupo de idade - Total	
	3,6
Fonte: IBGE - Pesquisa Nacional de Saúde	

Figura 1 - Resultado de pesquisa sobre porcentagem de brasileiros com deficiência visual (IBGE 2013)

Posto isso, é necessária a implementação de planos e tecnologias para evitar que uma parcela considerável do Brasil seja excluída do restante do país. Um dos instrumentos para isso e já mencionado aqui é voltado exclusivamente para os que possuem deficiência visual e é tema central deste trabalho: a audiodescrição.

Audiodescrição

A audiodescrição, ou AD, segundo o inciso II do art. 2º da Instrução Normativa Nº 128/2016, publicado pela ANCINE, é a:

narração adicional roteirizada [...] integrada ao som original da obra audiovisual ou à sua versão dublada, contendo descrições das ações, linguagem corporal, estados emocionais, ambientação, figurinos, caracterização de personagens, bem como a identificação e/ou localização dos sons.

Essa é uma conceituação eficaz para os objetivos das normas jurídicas citadas anteriormente, mas não supre os anseios desta publicação acadêmica. Para tais fins, Alves e Santiago Vigata (2017, p. 1.826) apresentam um conceito mais adequado e também complementar ao anterior. Para as autoras, a AD é uma tradução intersemiótica que:

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

Nesse novo conceito de AD, duas palavras chamam especial atenção. O termo “intersemiótica”, ao destacar a travessia de um sistema de signos majoritariamente não-verbais para um meio verbal, destaca a pluralidade de signos das obras visuais e sua relação mútua com a AD, que será inserida. Mútua porque a inserção da AD deve respeitar os signos do filme e o filme, com a sua mais nova linguagem, é alterado até certa extensão pelo tradutor (leia-se: audiodescritor). O outro termo importante aqui é “assistiva”. Sinônimo de “de apoio”, isto quer dizer que a AD está a serviço de alguém que precisa dela, mas também que, por ser “de apoio”, ela não deve tentar

substituir seu objeto de trabalho, apenas torná-lo mais abrangente, mais possível de acesso.

A audiodescrição, como contam Franco e da Silva (2010, p. 24), nasceu, como atividade técnica e profissional, nos Estados Unidos dos anos 70 através da dissertação de mestrado de Gregory Frazier. Entretanto, apenas na década de 80 é que ela começou a ser praticada. Foi o pioneiro casal Margareth Rockwell, pessoa com deficiência visual, e Cody Pfanstiehl que fez a AD da peça *Major Barbara* em 1981. Dali em diante os dois faziam muitos outros trabalhos importantes de AD juntos nos Estados Unidos.

As autoras contam (2010, p. 31) que a AD só veio a ser utilizada em público no Brasil em 2003, durante o festival Assim Vivemos: Festival Internacional de Filmes sobre Deficiência. “Irmãos de Fé” viria a ser, em 2005, o primeiro filme com AD do país, e só em 2008 um segundo filme audiodescrito surgiria: “Ensaio sobre a Cegueira”. Entre outros marcos da audiodescrição no Brasil estão a primeira peça de teatro audiodescrita (“Andaime”, em São Paulo, 2007); a primeira peça publicitária audiodescrita (da empresa Natura, em 2008); o primeiro espetáculo de dança audiodescrito (“Os Três Audíveis”, em Salvador, 2008); e a primeira ópera audiodescrita (“Sansão e Dalila”, em Manaus, 2009). Nesta mesma época, foi criada a primeira associação de audiodescritores (MIDIACE). Portanto, a audiodescrição tem menos de 20 anos de história no Brasil e só nos últimos 10 tem despontado de verdade.

A quebra da quarta parede

Por conta de seu caráter tradutor do não-verbal para o verbal, a audiodescrição, por vezes, depara-se com certos recursos desafiadores propostos pelas obras de arte audiovisuais. Um exemplo é a quebra da quarta parede. Auer e Davis (1991, p. 1) explicam que o espectador, seja do teatro, cinema ou televisão, está na verdade espionando personagens que funcionam entre três paredes que formam seu ambiente. Essa espionagem se dá através de uma quarta parede que é geralmente transparente do lado do espectador, que assim consegue ser *voyeur* do mundo fictício, mas apenas mais uma parede comum para os personagens, que não

percebem a figura do mundo real que os observa. Atenção especial para o termo “geralmente” no período anterior: quando essa transparência é possível também para os personagens e eles reconhecem a presença do espectador, ocorre uma quebra.

Portanto, uma quebra da quarta parede seria o caso de eu parar de escrever em terceira pessoa e falar com você, leitor deste trabalho, diretamente, por exemplo. É bem verdade que este conceito é aplicado às obras teatrais, cinematográficas ou televisivas, estritamente àquelas que são de ficção, mas pode se dizer, para fins de explicitação, que a quarta parede de um trabalho acadêmico é sua linguagem impessoal, na terceira pessoa do singular quando se posando a voz daquele que o escreve. É quase como se o trabalho tivesse sido realizado por si mesmo, e não por mim, que aqui digito estes parágrafos objetivos, para você, leitor.

Deixando de lado essa metarreferência do autor deste trabalho, Davis (2015, p. 86) explica que tal recurso teatral “tem sido visto como técnica característica do teatro moderno”, tendo sua versão moderna “desenvolvida no começo do século XX como rejeição à ‘suspensão de descrença’ demanda pelo teatro realista e naturalista” (tradução própria¹). O autor completa, no entanto, que a técnica já havia sido utilizada na antiguidade, no século XVI por William Shakespeare e no final do século XIX, pelos próprios realistas e naturalistas. No teatro modernista, o recurso foi utilizado por Samuel Beckett em suas primeiras peças e ficou marcado especialmente nas obras de Bertolt Brecht, grande dramaturgo e teorizador do V-effekt, efeito de estranhamento da plateia que se dá através de técnicas para lembrá-la da artificialidade da performance teatral. No cinema, alguns dos grandes expositores da quebra da quarta parede são os diretores Woody Allen e Mel Brooks, além do comediante Groucho Marx e do grupo de comédia Monty Python.

Cada um dos dramaturgos, diretores e atores mencionados realizam a quebra da quarta parede de formas distintas, e às vezes essa distinção ocorre entre as obras de um mesmo criador. Este trabalho defende que as diferentes quebras possuem intenções peculiares à obra e, portanto, não podem ser traduzidas da mesma forma.

¹ The theatrical device of “breaking the fourth wall,” wherein on-stage actors acknowledge the presence of the audience, has come to be seen as a characteristic technique of modernist theater. The modern form of this device was developed in the early twentieth century as a rejection of the “suspension of disbelief” demanded by realist and naturalist theater [...].

Para tanto, serão analisadas três cenas de três obras audiovisuais distintas. A primeira é extraída do filme britânico “Desejo e reparação” (2007), do diretor Joe Wright, baseado no livro de Ian McEwan. Na cena, a personagem Briony Tallis, vivida por Saoirse Ronan na primeira fase, encara, sem dizer uma palavra, o espectador através do reflexo de uma janela. Por ser um silêncio com certa duração, a cena apresenta o desafio de audiodescrever uma tensão misteriosa.

A segunda cena vem da série também britânica “Fleabag” (2016; 2019), criada e escrita por Phoebe Waller-Bridge. A série é conhecida pelas recorrentes quebras da quarta parede causadas pela personagem principal, que conhecemos pelo mesmo nome da série. A cena escolhida é a última quebra da quarta parede que ocorre na primeira temporada. Nela acontece o grande *plot twist* da série, em que descobrimos que a desastrosa Fleabag tem mais culpa por seus infortúnios do que deixa escapar. Ela parece pela primeira vez querer se esconder do espectador, em vez de projetá-lo como um confidente pessoal. O obstáculo aqui é tentar reproduzir a aversão ao espectador de uma personagem que antes sempre o procurava.

A terceira cena é do seriado americano “The War at Home” (2005-2007), criado por Rob Lotterstein e que retrata o divertido cotidiano de uma família americana. Essa obra cômica faz uso da quebra da quarta parede em um ambiente separado de onde acontece a cena em questão, onde o personagem é transportado sozinho para um espaço de fundo branco para fazer breves comentário e *one-liners*. A cena é do segundo episódio da segunda temporada e faz uso do recurso por duas vezes em um curto espaço de tempo. Nela Dave, pai da família interpretado por Michael Rapaport, discute com o filho, Larry (Kyle Sullivan), e o melhor amigo dele, Kenny (Rami Malek), sobre o andamento de uma campanha que o filho está organizando. Aqui, o interesse é em audiodescrever a quebra da quarta parede em uma série que sempre utiliza o recurso, mas de uma forma peculiar.

Assim, há três cenas diferentes com desafios diferentes a serem explorados. É bem interessante, na descrição destas cenas, o quanto a quebra da quarta parede, apesar de ser um conceito conciso e bem marcado, acaba se mostrando nas obras audiovisuais de maneiras peculiares. Isso já era de se esperar, uma vez que os trabalhos artísticos são o ápice da criatividade e expressão humanas. Resta agora ao audiodescritor ter em si um pedaço desta criatividade na hora de trabalhar, ele ou ela,

com este recurso e a favor do entendimento da pessoa com deficiência visual, bem como poder expressar fidedignamente o trabalho dos autores e diretores das obras em questão.

DESEJO E REPARAÇÃO

O filme inglês “Desejo e reparação” (de título original *Atonement*), dirigido por Joe Wright e lançado em 2007, é uma adaptação do livro homônimo de Ian McEwan. Sua trama de drama e romance se desenrola por três épocas diferentes da Inglaterra: 1935, em uma mansão no interior do país; 1939, em uma Londres que se prepara para a Segunda Guerra Mundial e uma Dunquerque que está prestes a ser palco de uma das mais tensas batalhas desta Guerra; e, por fim, décadas depois destes últimos eventos se realizarem, em um *set* de filmagens onde se realiza uma entrevista televisiva realizada com uma personagem central da trama.

A cena escolhida está situada na primeira época do filme: 1935 na mansão dos Tallis. É a única cena de todo o filme em que uma personagem encara o espectador, mesmo que indiretamente, e acontece na marca dos 8 minutos e 12 segundos. Diz-se indiretamente pois o olhar da personagem em questão, Briony Tallis (vivida por Saoirse Ronan), é um reflexo translúcido vindo da janela de seu quarto.

É um momento de tensão neste primeiro terço da obra. Briony é uma jovem de 13 anos que aspira ser romancista, sendo, portanto, uma menina de muita criatividade. Nestes primeiros 8 minutos do filme, fica estabelecido que existe uma certa tensão entre a irmã de Briony, Cecilia (Keira Knightley), e o filho da empregada doméstica dos Tallis, Robbie (James McAvoy), ambos jovens adultos. O filme também aponta nesse começo para certo sentimento de Briony em relação a Robbie.

Logo antes da quebra da quarta parede acontecer, Briony flagra, de dentro de seu quarto, uma cena no chafariz em frente à mansão: Cecilia e Robbie discutem; ele parece ordenar que ela tire sua roupa e Cecilia obedece, ficando apenas de camisola; isto assusta a menina Briony, que decide parar de olhar por alguns momentos; quando ela retorna a assistir, Cecilia sai de dentro do chafariz completamente molhada; Robbie não tira os olhos da moça, que tem seu corpo marcado pela camisola

encharcada; Robbie vira o rosto e Cecilia se retira furiosa com um vaso que parece ter recuperado do fundo do chafariz. Briony faz que vai abrir a janela para a abelha sair e logo a cena corta para Cecilia correndo com um buquê de flores em meio a um bosque, ao som de uma melodia de piano tensa, mas ainda mansa, mesclada ao som de pássaros na natureza. Essa cena é intercalada com Briony, em primeiríssimo plano, fechando a janela, o que abafa o canto dos pássaros do lado de fora, e olhando para o exterior de forma pensativa. Seus olhos se voltam bruscamente para o espectador, fazendo a melodia em piano se fortalecer. O filme retorna para Cecilia no bosque e temos a cena antes assistida por Briony de longe recontada, ao que tudo indica, sob a perspectiva dos dois que ali estavam ao chafariz.



Figura 2 - Chafariz onde a cena que se repete acontece. Ao fundo, é possível ver a casa de onde Briony assiste tudo (“Desejo e reparação”)

Existem opiniões que não consideraram esta cena uma quebra da quarta parede. Cirino (2013, p. 11), por exemplo, discordando de um estudioso da área do cinema, considera a quebra da quarta parede como “uma percepção mútua entre ator e público” e adiciona que, ao simplesmente olhar para a câmera, o ator não percebe o público e o público não percebe o ator. Ele parte de um conceito da quebra da quarta parede estritamente teatral. Contudo, Allain (2018, p.7), em um trabalho sobre a linguagem do videogame, afirma que ao longo da história recente o termo se tornou equivalente a uma figura de linguagem retórica utilizada por um personagem diegético (pertencente a uma dimensão fictícia) e tendo como destinatário um interlocutor extratextual (o leitor, espectador ou jogador, por exemplo).

Ao final do filme, o espectador que revisitar essa cena perceberá que é tudo na verdade um grande *foreshadowing*. No final do filme é revelado que Briony, que antes apenas sonhava em se tornar uma escritora, veio a ter sucesso enquanto novelista. Ela escreveu a história do filme que acabamos de assistir baseando-se na história de amor de Cecilia e Robbie e de como a arruinou com sua mente fantasiosa de jovem escritora, mesmo tentando consertá-la através da ficção. O olhar dela em direção ao espectador marcando o início e final da “verdadeira” versão do que aconteceu no chafariz é uma grande indicação de sua autoria dos acontecimentos a serem desenrolados a partir dali. Afinal de contas, ela sendo a grande escritora da história, não haveria como ela saber o que aconteceu de verdade ali, apenas a versão do que viu de sua janela poderia ser fidedigna. O olhar de Briony é uma mensagem da personagem ao espectador de que ele está prestes a ver uma cena não pelos olhos da menina, mas pelos olhos da futura escritora daquela obra. Essa conclusão é ainda mais evidente pois esse olhar se dá por detrás da mesma janela pela qual ela viu a cena. A janela é um filtro da ação, da realidade, e agora o espectador é quem assiste a Briony atrás dela. Aquela Briony que quebra a quarta parede de “Desejo e reparação” não é personagem do filme, mas personagem de outra personagem do filme.

Isso tudo posto, o desafio é, então, audiodescrever uma quebra inusitada, que acontece apenas em um momento do filme, e que dá uma sugestão do que está por vir mais adiante na obra, mas sem entregar um *spoiler*. Dá-se início ao roteiro dessa cena que começa na marca de 7 minutos e 59 segundos:

7:59 – Briony abre a janela para a abelha. Cecilia corre por um bosque com um buquê em mãos.

8:07 – Briony fecha a janela com um olhar ao longe.

8:12 – Por detrás do vidro, seu olhar se volta imponente sobre você. Ela lhe encara sem piscar.

Para marcar a quebra da quarta parede, optou-se por colocar duas frases indicando que a presença do espectador está sendo notada pela personagem. Dois

foram os motivos que levaram a essa decisão. O primeiro é que, sendo o único momento em que isso acontece na obra, é possível que o espectador com deficiência visual se assuste na primeira linha e então a segunda confirma o que acabou de ouvir. Um outro motivo é para explicitar o porquê de aquele olhar ter sido descrito como “imponente”. Da mesma forma, dizer apenas que “ela te encara sem piscar” pode não passar a intenção do diretor de maneira eficiente. O espectador poderia entender que ela nos percebe e se assusta, poderia não entender que ela o olha segura de si mesma.

A decisão aqui de se referir ao espectador na segunda pessoa do singular é para, principalmente, destacar o aspecto brusco da ação. Se fosse usada a primeira pessoa do plural, colocando então o locutor como parte da audiência, é de se imaginar que o espectador não atingiria a intensidade do momento por possuir, então, a sensação de estar acompanhado. Ele estaria recebendo um olhar que não é diretamente para ele, mas um olhar diluído em um grupo de espectadores. É de se apontar que mesmo os pronomes sendo “você” e “lhe”, este último, que é originalmente terceira pessoa, aqui é segunda por concordar com você.

Não é recomendado também utilizar a câmera ou a própria quarta parede como objeto daquela ação. Falar com a câmera, e não com pessoas, reduziria os efeitos de uma quebra da quarta parede. O espectador poderia pensar na câmera como o objeto em si ou como a equipe que trabalha nas filmagens, talvez o *cameraman*, uma vez que ele tende a não se enxergar nesse objeto ou nenhum outro. Falar em quarta parede, que nem concreta é, seria ainda menos eficaz.

Se referir ao espectador diretamente cobre também o caráter de *foreshadowing* da cena. Ao final do filme, Briony está sendo entrevistada e revela a autoria dos fatos. Assim como todo escritor escreve para alguém, para um leitor, aquela menina escrita pela versão mais velha de si mesma olha para aquele a quem se escreve. Não em plural porque, geralmente, ler é um hábito que se pratica individualmente. Apontar para a presença de Briony por detrás do vidro, de forma similar, convida o espectador a interpretar o que esta ação pode significar, em paralelo com a cena anterior durante a qual Briony é quem assistia ações sem compreender muito bem o que passava. O espectador entenderá no meio da trama que ela toma conclusões precipitadas sobre tudo o que viu de longe.



Figura 3 – O olhar imponente de Briony sobre o espectador (“Desejo e reparação”)

No próximo trecho, a cena está focada apenas em Cecília e Briony retorna apenas ao final. O filme caminha para indicar o porquê desta quebra inusitada e, durante este trajeto, os personagens estão em silêncio por mais tempo, o que apresenta boas oportunidades para o audiodescritor.

8:17 – Cecília continua apressada em direção à mansão;

8:24 – Passa pela cozinha de paredes e móveis verdes e pelos os gêmeos no hall.

8:35 – Passa pelo luxuoso hall vitoriano da casa e dispõe as flores em um vaso de porcelana em cima de um piano. Está em uma sala de estar enorme e bastante decorada por pinturas, retratos e móveis de madeira nobre.

8:48 – Ela ajusta as flores rosas e vermelhas, que contrastam com os desenhos de flores brancas em seu delicado vestido translúcido, e as admira.

9:01 – Ela se apoia sobre o piano e toca uma só nota.

9:06 – Levanta-se e vai até uma janela desta sala de paredes brancas e estampas com flores vermelhas, como as cortinas e o sofá em que decide se sentar.

9:15 – Ali, olha pela janela e retira as sapatilhas.

Este é um dos poucos momentos em que é possível haver uma AD mais focada no ambiente. Em um filme como este, repleto de tensões, principalmente a sexual entre os protagonistas, e de trilha sonora aclamada, o audiodescritor pode favorecer um pouco mais essas características da produção audiovisual em detrimento das características puramente estéticas, ainda que estas sejam importantes, levando-se em consideração a época representada no filme. Afinal de contas, como coloca Mayer (2012, p. 51) “não se traduz qualquer coisa – embora qualquer coisa possa ser traduzida –, mas aquilo que nos interessa dentro de um processo criativo (tradução como arte)”. No caso da modalidade “audiodescrição”, esse interesse deve ser ainda mais apurado por conta dos limites temporais. Se as tensões e a trilha da obra pedem por mais momentos de silêncio por parte do locutor, traduz-se menos para favorecê-las.

9:27 – Olha pela janela mais uma vez e percebe Robbie sentado nas escadas da entrada principal. Ela se levanta.

9:35 – Pega o vaso que havia arrumado e ajeita rapidamente o cabelo em frente a um espelho de bordas douradas.

9:45 – Do lado de fora, Robbie enrola um cigarro. Ele percebe Cecilia chegar.

9:54 – Ele se levanta e a acompanha por um caminho entre plantas.

10:10 – Acende o cigarro para ela.

10:17 – Ele esboça um sorriso e ela continua a caminhada. Ele vai atrás, gira em volta dela.

10:26 – Chegam a um lugar aberto com um chafariz. Ela dá um trago no cigarro.

10:52 – Ele para com expressão séria.

10:57 – Mais à frente, ela também para e se vira para ele.

11:02 – Ela continua a andar e agora vê-se para onde: o chafariz. Esta é a cena assistida antes, mas agora na perspectiva dos dois.

O trecho entre 11:06 e 12:52 remonta à cena à qual Briony assistiu de longe antes de quebrar a quarta parede. Existe a possibilidade de não avisar o espectador com deficiência visual da repetição e deixá-lo juntar as peças por si mesmo. Entretanto, esta é uma peça fundamental na trama e, caso este fator de repetição sob outra perspectiva passe despercebido: a) o espectador perde chaves importantes para a compreensão geral da obra; e b) o espectador perde o sentido da quebra de quarta parede que fecha e abre este momento.

Esta segue na mesma linha de Santiago Vigata (2012, p. 29) ao abordar a audiodescrição do curta-metragem “Um Outro Ensaio”. No curta, os acontecimentos da primeira metade se repetem na segunda, porém, sob a perspectiva de um personagem específico. A autora entende que apenas descrever o modo como a primeira metade se encerra para a segunda, através de um *dissolve*, poderia não ser esclarecedor para o espectador com deficiência visual e decidiu explicitar a repetição e mudança de perspectiva oralmente.

Seria possível fazer esse aviso antes, logo após o olhar de Briony em direção a câmera, mas fazê-lo em um filme de muitas tensões e sugestões pode despreparar o espectador para o que vem a seguir e torná-lo dependente do audiodescritor de uma maneira menos saudável para ele. Esta decisão é tomada no mesmo sentido também de Magalhães (2016, p. 32) que, realizando a audiodescrição do filme de suspense “1408”, decide audiodescrever o som de um rádio-relógio tocando depois que o som surge. Ela explica que o fez pois em um filme deste gênero o recurso de assustar através de sons abruptos é recorrente, e assim o espectador já se acostuma com a ideia. A mesma coisa ocorre aqui: o recurso de voltar a uma cena que acabou de se passar ocorre mais vezes no filme e nem sempre de forma clara. Explicar logo no início, quando nem mesmo os espectadores videntes o perceberam, é tirar do espectador com deficiência visual a experiência de confusão inicial que o diretor pretendeu provocar.

12:52 – Cecília toma bruscamente o pedaço das mãos de Robbie e sai apressada. Ele aperta os punhos.

12:57 – Senta-se na beira do chafariz e a observa afastar-se.

13:06 – *Ele estende uma mão e toca com leveza a superfície das águas.*

13:12 – *Briony fecha a janela com um olhar ao longe.*

13:17 – *Por detrás do vidro, seu olhar se volta imponente sobre você. Ela lhe encara sem piscar.*

13:22 – *Volta a te ignorar e sai pensativa de seu quarto.*



Figura 4 - Robbie toca com leveza as águas do chafariz (“Desejo e reparação”)

A segunda vez em que Briony quebra a quarta parede é simplesmente uma repetição da primeira. Ela marca, nessa sua segunda quebra, o fim da cena no chafariz com Robbie e Cecilia e o retorno ao tempo presente, à linearidade. Portanto, a melhor coisa a se fazer é repetir a mesma descrição dada antes para a cena.

FLEABAG

A série britânica de comédia “Fleabag”, escrita e estrelada por Phoebe Waller-Bridge, possui uma temporada de seis episódios lançada em 2016 e uma segunda temporada, também de seis episódios, lançada em 2019. A obra retrata o cotidiano conturbado da personagem principal, apelidada de *Fleabag*, termo usado no Reino Unido para se referir a uma pessoa de reputação manchada. Trata-se de uma mulher londrina e balzaquiana que possui uma relação instável com os familiares, dificuldades para o compromisso monogâmico e um estabelecimento que está a caminho da falência, além de ter sua melhor amiga morta em incidente confuso.

Trata-se de uma série aclamada pela crítica cuja recorrente utilização da quebra da quarta parede pela protagonista é sua maior marca. A personagem, durante diversos diálogos, interage com o espectador através de olhares e sorrisos de cumplicidade e até mesmo falas que os outros personagens da cena não parecem escutar, mesmo estando frente a frente com *Fleabag*.



Figura 5 - Fleabag quebra a quarta parede sorridente (Fleabag)

A cena a ser analisada é a última no último episódio da primeira temporada, em que esta quebra se dá e tem um tom diferente de todas as outras. Nela descobrimos que a protagonista, confrontada pela irmã, Claire, e o cunhado, Martin, é indiretamente responsável pela morte da melhor amiga, Boo, de quem tem doces lembranças que aparecem em *flashback* durante a série. Enquanto nas outras quebras a presença do espectador é como a de um amigo íntimo, desta vez ela

parece se sentir oprimida, parece sentir vergonha diante dele. A quarta parede faz movimentos em direção a ela, de um lado e de outro, e ela recua em resposta, querendo fugir do julgamento dos espectadores, que agora sabem da verdade. A audiodescrição começa alguns segundos antes da cena de fato:

14:14 – Fleabag encara fundo a Madrasta e começa a limpar o chão no lugar do funcionário.

14:20 – Ela leva os cacos para os fundos da galeria. Claire chega rapidamente.

14:28 – Elas se olham profundamente. Martin chega pelos fundos.

14:33 – Claire nega com a cabeça. Martin se aproxima.

14:48 – Martin põe o braço em volta de Claire.

14:56 – Martin ri.

15:10 – Fleabag entra em choque. Nos olha aflita. Flashbacks se intercalam: uma mão abre o zíper da calça de um homem...

15:16 – ...e Boo chora.

15:19 – Fleabag se vira para sair, mas nós bloqueamos sua passagem. Em flashback, Boo chora.

15:29 – Fleabag volta para outro lado e também nos vê. Ela agora ofega.

15:37 – Flashback mostra o vendedor de sapatos daquele dia com Martin. Ela começa a chorar trêmula.

15:43 – Claire se retira com os olhos úmidos. Martin segue a esposa, mas não sem antes encarar Fleabag.

15:49 – Fleabag nos fita de olhos arregalados. Tenta se afastar, mas nós vamos em sua direção. Ela recua bruscamente.

15:53 – Boo e o vendedor se beijam em um bar; em outra noite, ele a acaricia suavemente enquanto tomam vinho.

15:58 – Fleabag tenta escapar do nosso olhar.

16:00 – Não há saída para ela.

16:02 – O vendedor agora aparece com Fleabag. Ele a olha com tesão.

16:07 – Ela não consegue fugir de nós.

16:09 – Nos flashbacks, Fleabag abre o zíper da calça dele e o beija. Eles parecem bêbados. Boo chora em desespero.

16:24 – Boo vai em direção ao tráfego.

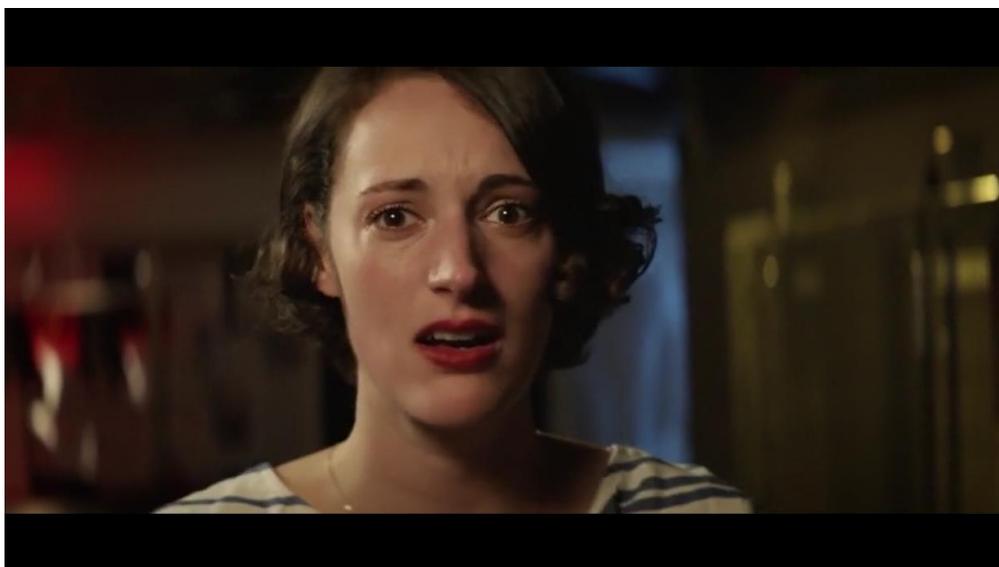


Figura 6 - Fleabag se constrange com a presença do espectador (Fleabag)

O trabalho nesse roteiro foi minucioso. É preciso audiodescrever a entrada de múltiplos *flashbacks* em meio à tentativa de fuga da personagem principal, fuga do olhar do espectador. Na maioria das vezes em que o recurso é utilizado, ele foi marcado por seu próprio nome: *flashback*. Algumas outras, para não parecer maçante aos ouvidos do espectador, o termo foi omitido.

Havia se utilizado inicialmente o termo “corta para” em algumas cenas, para descrever mais facilmente o ritmo rápido dos *flashbacks* e retornos à cena na galeria, mas o uso de termos cinematográficos não é recomendado por alguns profissionais

da área. Santiago Vigata, em sua tese de Doutorado (2016, p. 270), nota que as pessoas com deficiência visual mais interessadas neste tipo de linguagem técnica são cinéfilas de cegueira adquirida na fase adulta. Ela diz entender que um modelo de audiodescrição verdadeiramente inclusivo deveria abranger este grupo, mas é contra o uso da linguagem cinematográfica para fins de letramento visual uma vez que um cego congênito “não precisa deles [códigos visuais] para entender de cinema” e que, afinal de contas, “o público médio não vai ao cinema para aprender técnicas visuais”.

Quanto à quebra da quarta parede, optou-se por retirar do locutor da AD a impessoalidade em relação à obra e ao espectador. Em “Fleabag” é necessário que ele se coloque ao lado do espectador com deficiência visual e passe a se tratar, com ele, pela primeira pessoa do plural, “nós”. O motivo principal desta decisão é que, nesta cena e em outras da série, o espectador não é tido apenas como um *voyeur* passivamente assistindo os acontecimentos da trama: ele é uma presença física, materializada. Ele representa um obstáculo no caminho que a personagem principal quer percorrer. Ele representa um ente que se aproxima dela querendo saber mais do que está acontecendo, algo que a assusta nesta cena.

Ora, se a tradução fosse feita tratando o espectador com impessoalidade, haveria na marca 15:19 “ela se vira para sair, mas encontra a quarta parede bloqueando sua passagem” ou “a câmera”. Que “quarta parede”? O que isso quer dizer exatamente? Encontrar “a câmera” significa o quê para ela? A câmera está aparecendo na cena? São escolhas que resultam em desentendimento. Além disso, esses termos provocariam uma certa frieza no decorrer da série quando “Fleabag olha para a quarta parede sorrindo” ou “ela franze a testa para a câmera”.

De forma similar, pessoalizar a figura de quem assiste por meio do termo “espectador” ou pela segunda pessoa do singular, “você”, não preencheria a intenção dos movimentos de câmera empregados. Na marca 15:49, por exemplo, se fosse dito “tenta se afastar, mas você vai em sua direção”, o espectador, confortavelmente sentado em seu sofá, poderia estranhar a ação. Colocando-se “nós”, ele estaria mais propenso a entender que este pronome significa um conjunto de espectadores que querem desvendar o que se passou com Boo exatamente, mesmo que isto incomode Fleabag. Ele entenderia que este movimento não é dele exatamente, pessoa em sua

sala de estar, mas dele enquanto espectador da obra. Outro exemplo pode ser obtido na marca 16:07 se substituirmos “nós”: “ela não consegue fugir do espectador”. Este “espectador” retira do real espectador a sua posição confrontacional. Ele é levado a imaginar uma terceira figura que corresponde a um invasor na trama. Essa escolha poderia tirar a simpatia do espectador sobre si mesmo ao tentar depositá-la no “espectador”, o que não se efetuará porque Fleabag é a personagem mais íntima dele: ela é quem receberia uma simpatia que não cabe neste momento. Este momento é o de enfrentá-la, e não o de ser seu confidente como acontece durante toda a trama.

Colocar o audiodescritor como membro da audiência, além de encorajá-la a se enxergar como personagem desse produto audiovisual, acaba por reforçar o fator “quebra da quarta parede”. É uma tentativa de respeitar e transpor esse artifício estético para o produto da tradução audiodescritiva. O locutor que sai da sua impessoalidade está de certa forma quebrando uma parede ele mesmo. Aquela voz descritora das cenas neste roteiro não é mais a representação de uma ferramenta assistiva: ela se torna mais um confidente de Fleabag, se pondo ao lado daquele a quem aquela voz auxilia. Isso, no caso específico da obra em questão, resulta em um quadro intersemiótico que pode auxiliar o espectador com deficiência visual a abraçar a ideia da quebra da quarta parede, um recurso que pode causar estranhamento principalmente para aquelas pessoas que possuem perda total da visão desde nascença. Esse grupo de espectadores não possui qualquer tipo de referência visual e isto pode tornar mais difícil o entendimento de uma personagem que olha em direção a ele, em vez de interagir apenas com o mundo diegético.

Por todos esses motivos, utilizar a primeira pessoa do plural nesta obra permite a mudança, no uso da quebra da quarta parede, de um espectador passivo para um espectador ativo com menor grau de estranhamento tanto no uso do recurso de quebra, quanto na mudança no tom do espectador da série. Além disso, por mais parcial que “nós” possa soar, acaba sendo a escolha mais objetiva e menos interpretativa ao não reduzir o espectador a um ente estranho forçado pela trama e menos ainda a um objeto ou conceito despersonalizado. Por mais que os movimentos e presenças sejam em realidade os da câmera, o importante aqui é identificar da

maneira mais fiel o que ela representa para a criadora da obra: um confidente, mesmo quando a revelação dos segredos precisa ser forçada.

THE WAR AT HOME

O seriado americano de comédia “The War at Home”, criado e em parte escrito por Rob Lotterstein, trata do divertido cotidiano da família Gold, composta por cinco membros moradores de Long Island. Tem duas temporadas de 22 episódios cada uma, com exibição entre 2005 e 2007, e faz uso da quebra da quarta parede de maneira singular. As cenas são interrompidas em numerosos momentos para que os personagens, individualmente e em um outro espaço físico composto por um fundo branco apenas, possam fazer uma piada, muitas vezes *one-liners*, ou uma observação bem-humorada para logo após reaparecerem com as outras personagens e dar continuidade à cena.

Não sendo um documentário, ou seja, um formato que parodia documentário em que as personagens falam para o espectador como se estivessem em uma entrevista, então, a quebra da quarta parede acontece. Se fosse documentário, a quebra não aconteceria, pois o formato indica que a personagem, por mais que esteja encarando o espectador, entende estar falando com um suposto entrevistado, ou então uma audiência pertencente ao mundo fictício em que vive.

A cena selecionada é do segundo episódio da segunda temporada. Nela o pai da família, Dave (vivido por Michael Rapaport), chega em casa após um dia de trabalho e encontra o filho mais velho, Larry (vivido por Kyle Sullivan), e o melhor amigo dele, Kenny (vivido por Rami Malek), produzindo os materiais para uma campanha. Duas informações são desconhecidas para todos ali: a) o pai não sabe que a campanha é para presidente do clube de xadrez, algo que ele consideraria desprezível enquanto homem bruto que é, e acha que é para presidente da classe; e b) Kenny é homossexual, fato que Dave desconfia bastante e Larry nem sequer cogita, mesmo o conhecendo mais intimamente. Kenny inclusive tem um sentimento de interesse romântico pelo melhor amigo.



Figuras 7 & 8 - Da esquerda para a direita, Kenny e Dave no espaço que a série usa para a quebra da quarta parede (The War at Home)

Tendo-se em mente que a produção é uma série, com vários episódios e várias quebras da quarta parede em cada um deles, um informe explicando esse recurso antes de cada episódio é um instrumento ideal. Isso fica ainda mais evidente quando se percebe que as quebras acontecem de forma bem abrupta e pedem por um sinal curto e claro para indicar começo e fim de cada uma. Um trabalho que compartilha da mesma ideia, por exemplo, é o exposto por Romano (2018). A equipe que audiodescreveu o curta de nome “Cóclea”, que possui dois protagonistas surdos, precisava constantemente indicar quando um utiliza português ou Libras. Ela resolveu utilizar “sinalizar” em vez de “falar em Libras”, o que soa mais natural e é mais objetivo. Para indicar o que este “sinalizar” significa, adicionou uma nota em que o locutor diz: “o curta a seguir possui diálogos em Libras, introduzidos pelo verbo “sinaliza”. Um informe para “The War at Home” seria:

-0:00 – A série a seguir possui constantes quebras de quarta parede. Trata-se de falas feitas por um personagem exclusivamente para o telespectador, em espaço vazio e distinto ao qual os outros personagens não possuem acesso. Antes dessa quebra será dita a expressão QQPON e o personagem estará falando conosco. Ao final dela, será dito QQPOFF e assim o personagem volta à cena com os outros. Bom seriado!

É de se notar que este informe é consideravelmente maior do que o exemplo dado anteriormente. Isto se deve ao fato de que a quebra da quarta parede aqui ocorre de forma distinta ao modo como ocorre em, por exemplo, “Fleabag”. Na obra do capítulo anterior, elas são mais frequentes e no mesmo espaço da cena a ser

interrompida pela quebra. Os termos “QQPON” e “QQPOFF” significam, respectivamente, a marcação do começo da quebra da quarta parede e o seu fim e serão trocados mais adiante. A marcação “-0:00” é para indicar que o informe será adicionado anteriormente ao segundo inicial do episódio.

4:12 – Título: The War at Home. Criado por Rob Lotterstein.

4:16 – Dave chega do trabalho e encontra Larry e Kenny no sofá da sala trabalhando em cartazes coloridos.

4:26 – Kenny se levanta.

4:31 – QQPON.

4:35 – QQPOFF. Kenny se senta.

4:40 – QQPON.

4:43 – QQPOFF.

4:46 – Lendo os cartazes.

4:53 – Kenny põe as mãos na cintura.

5:08 – Ele olha pros dois nerds.

5:18 – Dave fica imóvel. Kenny lhe cola um adesivo da campanha.

Nessa cena, o artifício da quebra da quarta parede ocorre em dois momentos distintos e com pouco tempo de reação para que o audiodescritor a indique ao espectador. Portanto, é necessário substituir os termos QQPON e QQPOFF por termos que denunciam claramente a mudança de espaço e tom a partir do informe antes posto: um para estabelecer a quebra, e o outro para deixar claro o retorno ao espaço da cena original.

Muitos termos foram levados em conta. Inicialmente, pensou-se no espaço físico ao qual os personagens são transportados: um espaço vazio, bem iluminado e de fundo branco, cujo centro é apenas o personagem. Esta abordagem não foi produtiva porque o cenário é exatamente uma espécie de nada. Pensou-se no termo “parede”, por exemplo, o que realçaria também o recurso, mas poderia ser facilmente confundido com vários espaços físicos internos da série. Pensou-se em “confessionário” pelo nível de sua intimidade, mas isto deturparia o significado do recurso porque poucas vezes algo é confessado através dele. Também surgiram as ideias de “em paralelo” e “em modo oculto”, mas nenhuma realmente traduz com precisão do que aquele fundo branco se trata.

A abordagem que mais foi produtiva foi pensar no espaço não em sua forma, conteúdo ou diferença, mas na sua função. Ele está a serviço do texto do seriado de maneira a evocar um complemento ou suplemento ao que está sendo dito, além de cadenciar o episódio ao distribuir piadas em diversos momentos oportunos. A quebra da quarta parede em “The War at Home” serve como um sinal de pontuação vital para a coesão e coerência deste produto audiovisual. Justamente por esta lógica que se pensou em utilizar sinais de pontuação para descrever o começo e fim da quebra. Como diz Santiago Vigata (2016, p. 200):

Se quisermos considerar a audiodescrição não só como um meio para traduzir os elementos visuais para que as pessoas cegas sejam incluídas nos hábitos interpretativos da cultura visual – ou seja, como uma forma de impor a cultura visual para aqueles que possuem outros modos perceptivos –, senão como uma ferramenta de auxílio à comunicação da obra para que os usuários cegos possam ter uma experiência artística, então acredito que em alguns momentos será necessário aproximar a obra a seu horizonte interpretativo e evocar sensações que envolvam os outros sentidos.

Mas qual sentido seria invocado com a utilização de sinais de pontuação para descrever um recurso visual? Pode se fazer um argumento para o tátil, mas não é essa a intenção dessa citação para este caso. “Sentidos” aqui pode ser lido como “experiências”. Ao utilizar um recurso do texto escrito, consegue-se aproximar a obra do horizonte interpretativo do espectador com deficiência visual, mesmo que não apelando para um sentido que ele possua.

Pensou-se nos sinais “dois pontos” e “travessão”, por terem o caráter de introduzir texto complementar. Contudo, eles não indicam o fim do período e, para tanto, necessitam de um “ponto”, o que provocaria um efeito tão artificial quanto literal à obra. Os que mais se encaixam nesse caso seriam “abre/fecha aspas” e “abre/fecha parênteses” pois os termos “aspas” e “parênteses”, por estarem presentes no começo e fim da quebra, evocam naturalidade e coesão à linguagem da audiodescrição.

O sinal “aspas”, entretanto, pode dar a entender um espaço para citação ou mesmo ironia. Já o termo “parênteses” é ideal: indica a adição de uma informação extra, além de ser um sinal de pontuação que tem uso humorístico em texto oral e escrito. Portanto, as siglas QQPON e QQPOFF seriam substituídas, respectivamente, por “abre parênteses” e “fecha parênteses”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Audiodescrever a quebra da quarta parede não é uma missão que pode receber um modelo exato de execução. As escolhas estéticas tomadas e as intenções previstas pelos diretores e/ou criadores das obras tornam esse recurso único da linguagem visual um mar de possibilidades para a expressão humana.

Em “Desejo e reparação”, temos uma quebra pontual e inusitada que sugere os eventos futuros e também os que já passaram em sua trama. É uma quebra que pede por uma postura direta e firme do audiodescritor em relação ao potencial ouvinte de seu trabalho: “você”. É o contrário da divertida “Fleabag”, que sempre usa o recurso para marcar o momento presente, não *flashbacks* ou *foreshadowing*. É uma quebra também física e viva, que se move e que impede passagem. Nesse caso, o audiodescritor deve se colocar como espectador também, como membro da audiência, junto com o público com deficiência visual que assiste.

Entretanto, isso não significa que, por uma quebra ter aspectos opostos à outra, os resultados também o serão. “Fleabag” poderia ter audiodescrição da quebra como a de “Desejo e reparação” se, por exemplo, ela tratasse do espectador na segunda pessoa também, ou se seus vários momentos com ele fossem de desprezo. “The War at Home” provavelmente não precisaria de um termo marcando a quebra

da quarta parede se ela ocorresse como em “Fleabag”, mas será que a tradução seria “você”, pela característica bruta de seu protagonista, ou “nós”, pelas constantes risadas de *sitcom* após as piadas?

Em “Os normais”, os protagonistas Rui e Vani também quebram a parede. Falam do cotidiano (nós?); não quebram a parede com grande frequência (parênteses?); discordam um do outro individualmente para o espectador (você?). Talvez caiba aqui uma resposta nova. “Sai de Baixo” era um programa de televisão gravado em um teatro, com constantes quebras da quarta parede em direção ao público do teatro e ao público da televisão. Qual seria a diferença entre os dois em uma audiodescrição? Este trabalho procurou responder três desafios, mas agora restam todos os outros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLAIN, Sébastien. **Métalepses du récit vidéoludique et reviviscence du sentiment de transgression**. Sciences du Jeu, v. 9, Du ludique au narratif. Enjeux narratologiques des jeux vidéo. OpenEdition Journals, 2018.

ALVES, Soraya Ferreira; SANTIAGO VIGATA, Helena. **A Audiodescrição na Formação Universitária: formação e prática cidadã**. Domínios de Lingu@agem, vol. 11, n. 5. Uberlândia, 2017. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/dominiosdelinguagem/article/view/37439/21501>> . Acesso em: 29/11/19

AUDETTEL CONSORTIUM. **ITC Guidance on Standards for Audio Description**, Reino Unido 2000. Disponível em: <<http://audiodescription.co.uk/uploads/general/>>. Acesso em: 30/11/2019.

AUTER, Philip J.; DAVIS, Donald M. **When Characters Speak Directly to Viewers: Breaking the Fourth Wall in Television**. Journalism Quarterly, v. 68, 1991.

CIRINO, Nathan N. **ARG: a quebra da quarta parede no cinema**. Revista Temática, n. 11, 2013.

CODEPLAN, Companhia de Planejamento do Distrito Federal. **Perfil das pessoas com deficiência no Distrito Federal**. Governo do Distrito Federal, 2013.

DAVIS, Nathaniel. **“Not a Soul in Sight!”: Beckett’s Fourth Wall**. Journal of Modern Literature, v. 38, 2015.

FRANCO, Eliana Paes Cardoso; SILVA, Manoela Cristina Correia Carvalho da. **Audiodescrição: Transformando imagens em palavras**. MOTTA, Livia Maria Villela de Mello; ROMEU FILHO, Paulo (Org.). Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010.

IBGE. **Censo Demográfico 2013** – Pesquisa Nacional de Saúde. Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <<https://sidra.ibge.gov.br/tabela/5753>> . Acesso em: 09/11/2019.

MAGALHÃES, Kellen Christine Jesus. **Audiodescrição de Filmes de Suspense: a importância do estudo do gênero fílmico na elaboração do roteiro de audiodescrição.** Trabalho de Conclusão de Curso (Línguas Estrangeiras Aplicadas – LEA/MSI). Universidade de Brasília, 2016.

MAYER, Flávia Affonso. **Imagem como Símbolo Acústico: a semiótica aplicada à prática da audiodescrição.** Dissertação de Mestrado (Comunicação Social – Interações Midiáticas). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2012.

MINISTÉRIO DA CULTURA. SECRETARIA DO AUDIOVISUAL. **Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis.** Brasília, 2016.

ROMANO, Gabriela Souza de Melo. **Acessibilidade no Cinema: inserção do cineasta na produção de audiodescrições.** Trabalho de Conclusão de Curso (Comunicação Social – Audiovisual). Universidade de Brasília, 2018.

SANTIAGO VIGATA, Helena. **Descrição e Interpretação: duas possibilidades do audiodescritor?** Tradução e Comunicação. **Revista Brasileira de Tradutores** N. 25, 2013.

SCHROEDER, Jordan. **Breaking the Fourth Wall: the effects of metareference and direct address in fictional narrative.** Senior Essay (Cognitive Science Majors). Universidade de Yale, 2016. Disponível em: <<https://cogsci.yale.edu/sites/default/files/files/Thesis2016Schroeder.pdf>> . Acesso em: 17/11/19.

SNYDER, Joel (Ed.). **Audio Description Guidelines and Best Practices.** American Council of the Blind's Audio Description Project. 2010. Disponível em: <<http://docenti.unimc.it/catia.giaconi/teaching/2017/17069/files/corso-sostegno/>> . Acesso em: 28/11/19.

VIGATA, Helena Santiago. **A Experiência Artística das Pessoas com Deficiência Visual em Museus, Teatros e Cinemas**: uma análise pragmaticista. Tese de Doutorado (Comunicação). Universidade de Brasília, 2016.

Referências Legislativas

AYUB, Norma; PEREIRA, Dâmina. **Projeto de Lei 2101/2015, apresentado em 25 de junho de 2015**. Altera a Lei nº 4.117, de 27 de agosto de 1962, e a Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011, no sentido de estabelecer a obrigatoriedade de uso de recurso de audiodescrição e exibição de legenda na televisão aberta, nos serviços de televisão por assinatura, além de prever o uso de legendas nas salas de exibição de cinema. 2015.

BRASIL. **Lei nº 10.098, de 19 de dezembro de 2000**. Estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, 20 de dez. 2000.

BRASIL. ANCINE (Agência Nacional do Cinema). **Instrução Normativa nº 116, de 18 de dezembro de 2014**. Dispõe sobre as normas gerais e critérios básicos de acessibilidade a serem observados por projetos audiovisuais financiados com recursos públicos federais geridos pela ANCINE; altera as Instruções Normativas nº. 22/03, 44/05, 61/07 e 80/08, e dá outras providências. Brasília, 2014.

BRASIL. ANCINE (Agência Nacional do Cinema). **Instrução Normativa nº 128, de 13 de setembro de 2016**. Dispõe sobre as normas gerais e critérios básicos de acessibilidade visual e auditiva a serem observados nos segmentos de distribuição e exibição cinematográfica. Brasília, 2016.

Referências Audiovisuais

ATOENEMENT. Direção: Joe Wright, Produção: Tim Bevan, Eric Fellner; Paul Webster. Reino Unido, 2007.

FLEABAG, 1ª temporada. Direção: Harry Bradbeer, Criação: Phoebe Waller-Bridge. Reino Unido, 2016.

THE WAR AT HOME, 2ª temporada. Direção: Andy Cardif, Criação: Rob Lotterstein. Estados Unidos, 2006-07.

