

VERÔNICA DE ANDRADE MATTOSO

Ora, direis, ouvir imagens? Um olhar sobre o potencial informativo da áudio-descrição aplicada a obras de artes visuais bidimensionais como representação sonora da informação em arte para pessoas com deficiência visual

Dissertação de mestrado
Março de 2012



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO BRASILEIRO DE INFORMAÇÃO EM CIÊNCIA E TECNOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO
VERÔNICA DE ANDRADE MATTOSO

**ORA, DIREIS, OUVIR IMAGENS? UM OLHAR SOBRE O POTENCIAL
INFORMATIVO DA ÁUDIO-DESCRIÇÃO APLICADA A OBRAS DE ARTES
VISUAIS BIDIMENSIONAIS COMO REPRESENTAÇÃO SONORA DA
INFORMAÇÃO EM ARTE PARA PESSOAS COM DEFICIÊNCIA VISUAL**

RIO DE JANEIRO
2012

VERÔNICA DE ANDRADE MATTOSO

**ORA, DIREIS, OUVIR IMAGENS? UM OLHAR SOBRE O POTENCIAL
INFORMATIVO DA ÁUDIO-DESCRIÇÃO APLICADA A OBRAS DE ARTES
VISUAIS BIDIMENSIONAIS COMO REPRESENTAÇÃO SONORA DA
INFORMAÇÃO EM ARTE PARA PESSOAS COM DEFICIÊNCIA VISUAL**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Convênio Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia e Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Faculdade de Administração e Ciências Contábeis, como requisito à obtenção do título de Mestre em Ciência da Informação.

V.1

Orientadora : **Profa. Dra. Lena Vania Ribeiro Pinheiro**

Rio de Janeiro
2012

M444o

Mattoso, Verônica de Andrade.

Ora, direis, ouvir imagens? Um olhar sobre o potencial informativo da áudio-descrição aplicada a obras de artes visuais bidimensionais como representação sonora da informação em arte para pessoas com deficiência visual / Verônica de Andrade Mattoso. - Rio de Janeiro, 2012.

2 v. : il. (1 v. : il. ; 30 cm + DVD).

Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Rio de Janeiro, 2012. Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro.

1. Áudio-descrição. 2. Obras de artes visuais bidimensionais. 3. Informação em Arte. 4. Pessoa com deficiência visual. 5. Potencial informativo. 6. Ciência da Informação. I. Pinheiro, Lena Vania Ribeiro (orient). II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Administração e Ciências Contábeis. Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia. III. Título.

CDU 02-056.262(086.7:043.3)

VERONICA DE ANDRADE MATTOSO

**ORA, DIREIS, OUVIR IMAGENS? UM OLHAR SOBRE O POTENCIAL
INFORMATIVO DA ÁUDIO-DESCRIÇÃO APLICADA A OBRAS DE ARTES
VISUAIS BIDIMENSIONAIS COMO REPRESENTAÇÃO SONORA DA
INFORMAÇÃO EM ARTE PARA PESSOAS COM DEFICIÊNCIA VISUAL**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Convênio Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia e Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Faculdade de Administração e Ciências Contábeis, como requisito à obtenção do título de Mestre em Ciência da Informação.

Aprovado em 30 de março de 2012.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dra. Lena Vania Ribeiro Pinheiro – Orientadora
IBICT – Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia

Prof^a. Dra. Rosali de Souza Fernandez – Membro Interno
IBICT – Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia

Prof. Dra. Diana Farjalla Correia Lima – Membro Externo
UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Francisco José de Lima – Membro Externo
UFPE - Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dra. Sarita Albagli – Membro Suplente Interno
IBICT – Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia

Prof^a. Dra. Icleia Thiesen – Membro Suplente Externo
UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Dedicatória

Dedico esta dissertação

*Ao Criador
e
a todos os seus
intermediários*

*A meus pais
Vera e Newton,
que, por amor, me deram
a oportunidade da vida
e
Elisabeti e Paulo,
que, por amor, me deram
a oportunidade de vivê-la*

*A Carlos,
Companheiro Eterno desta Jornada,
único capaz de me ver por dentro e
indicar o trilhar acadêmico*

*A toda a minha família,
em particular,
minhas irmãs Claudia e Luciana,
mulheres que me inspiram*

Aos Meus Amigos

*Às Amigas-Mulheres-Pássaro
Teresa Moura, Antonia França,
Monica Dantas e Suhely dos Duarte
com as quais aprendi a voar*

*A Marcio Felipe, com o qual aprendo,
a cada dia, a perceber o mundo*

In Memoriam

*Aos meus avós
Gertrudes e Newton
e
Djanira e Antônio,
raízes de minha ancestralidade.*

*A meu tio-irmão Valentim Luiz Camara Mattoso,
Eterna Luz em Movimento*

*À Grande Mestra Marília Mattoso,
Semente Fecunda da Educação*

À amiga Elaine Pérola

Traduzir-se

*Uma parte de mim
é todo mundo;
outra parte é ninguém,
fundo sem fundo.*

*Uma parte de mim
é multidão;
outra parte estranheza
e solidão.*

*Uma parte de mim
pesa, pondera;
outra parte
delira.*

*Uma parte de mim
almoça e janta;
outra parte
se espanta.*

*Uma parte de mim
é permanente;
outra parte
se sabe de repente.*

*Uma parte de mim
é só vertigem;
outra parte,
linguagem.*

*Traduzir uma parte
na outra parte
— que é uma questão
de vida ou morte —
será arte?*

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Lena Vania Ribeiro Pinheiro, farol de meu percurso acadêmico. Às Professoras Doutoras Rosali de Souza Fernandez e Sarita Albagli, ambas do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia – IBICT; Diana Farjalla Correia Lima e Icleia Thiesen, ambas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO; e ao Professor Doutor Francisco José de Lima, da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, por terem aceito o convite para participar da banca examinadora deste trabalho.

À CAPES/CNPQ, pela Bolsa de Incentivo à pesquisa.

Aos professores Claudio Starec e Jorge Bezerra, pelo incentivo para abraçar a Ciência da Informação e viver o aprendizado da Educação.

Aos meus alunos, sem os quais nenhum aprendizado faria sentido.

A todos que contribuíram para a realização desta Pesquisa Acadêmica, permitindo um novo olhar, especialmente Flavia Oliveira Machado e Daniel Falcão dos Santos, sem a participação dos quais, não se realizaria a Exposição Acessível. A João Luiz de Sousa, Luiz Antonio Barros, Adriano Diogo, Flavio Guanabara, Wilson Santos, Patricia Vergara, Nadja Ferreira e Paulo Marmo. A Cheila Felton. A cada um dos visitantes da exposição que aceitaram o convite para participar da pesquisa. A toda a minha equipe de produção.

Aos amigos do Grupo de Orientandos da Lena – GOL, Ana Maria da Silva, Carlos Victor Oliveira, Edilene Costa e Wallace Carvalho, pela parceria incondicional e aos colegas de mestrado e doutorado da turma de 2010.

RESUMO

MATTOSO, Verônica de Andrade. **Ora, direis, ouvir imagens? Um olhar sobre o potencial informativo da áudio-descrição aplicada a obras de artes visuais bidimensionais como representação sonora da informação em arte para pessoas com deficiência visual.** Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro. Rio de Janeiro, 2012. 187 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – Faculdade de Administração e Ciências Contábeis, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Rio de Janeiro, 2012.

Pesquisa sobre o potencial informativo da áudio-descrição aplicada a obras de artes visuais bidimensionais como representação sonora da Informação em Arte para pessoas com deficiência visual. Desenvolvida por meio de uma metodologia híbrida – composta pelos métodos do Paradigma Indiciário, da Pesquisa-Ação e com base no Modelo Estrutural para Pesquisas em Artes Plásticas e nas Diretrizes da Áudio-descrição para Mostras e Museus – desdobrou-se em procedimentos metodológicos nos quais a pesquisadora participou de diversas ações integrada a outros agentes.

A investigação explicita os aspectos intrínsecos e extrínsecos da áudio-descrição, levando-se em consideração as dimensões de acessibilidade física, metodológica, instrumental, comunicacional, programática e atitudinal, por meio dos quais as obras de arte – após analisadas como fonte de informação e codificadas em estrutura assistiva – são tornadas acessíveis e acessáveis. Um estudo teórico sobre o fluxo informacional da áudio-descrição, realizado a partir dos construtos teóricos da Ciência da Informação – principalmente da Informação em Arte – sustentou a estrutura da primeira exposição de obras de artes visuais bidimensionais com áudio-descrição realizada no Estado do Rio de Janeiro.

Os resultados da pesquisa refutam a desconfiança e a ignorância a respeito do potencial informativo que existe no acesso das pessoas com deficiência visual a padrões bidimensionais e revelam contribuição da áudio-descrição para a Ciência da Informação.

Como subproduto da pesquisa foi estruturado um conteúdo documentário formado por elementos que compuseram a exposição, inclusive áudio-descrições, objetivando a criação futura da primeira base de dados brasileira de acesso livre a áudio-descrições de obras de artes visuais bidimensionais.

Palavras chave: Áudio-descrição, Obras de artes visuais bidimensionais, Informação em Arte, Pessoa com deficiência visual, potencial informativo, Ciência da Informação.

ABSTRACT

MATTOSO, Verônica de Andrade. **Ora, direis, ouvir imagens? Um olhar sobre o potencial informativo da áudio-descrição aplicada a obras de artes visuais bidimensionais como representação sonora da informação em arte para pessoas com deficiência visual.** Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro. Rio de Janeiro, 2012. 187 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – Faculdade de Administração e Ciências Contábeis, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Rio de Janeiro, 2012.

Research about the informative potential of the audio description applied the two-dimensional works of visual arts as sonorous representation of the Information in Art for visually impaired people. Developed by means of a hybrid methodology – composed by the approaches of the Evidential Paradigm, the Research-Action and on the basis of the Structural Model for Researches in Plastic Arts and in the Directives of the audio description for Samples and Museums – it unfolded in methodological procedures in the which the researcher participated of diverse actions integrated to others agents.

The inquiry sets out the extrinsic and inherent aspects of the audio description, considering the dimensions of accessibility – physical, methodological, instrumental, communicative, programmatic and of attitudes – by which means, the works of art, after being analyzed as sources of information and encoded in structure to assist, they become accessible and available to be accessed. A theoretical study about the stream informational audio description, carried out from the theoretical bases of the Information Science – mainly of the Information in Art – maintained the structure of the first exposition of two-dimensional works of visual arts with audio description that took place in the State of the Rio de Janeiro.

The results of the research refute the distrust and the ignorance as to the informative potential that exists in the access of the visually impaired people to two-dimensional standards and reveal contribution of the audio description for the Information Science.

As byproduct of the research, documentary was created with content elements that composed the exposition, including the audio description, with plans for the future creation of the first Brazilian database of free access to audio descriptions of two-dimensional works of visual arts.

Keywords: Audio description, Two-dimensional works of visual arts, Information in Art, Visually impaired people, informative potential, Information Science.

SUMÁRIO

1	<u>UMA INTRODUÇÃO À ÁUDIO-DESCRIÇÃO À LUZ DA CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO</u>	18
2	<u>OBJETIVOS</u>	28
3	<u>METODOLOGIA</u>	29
3.1	A ESTRUTURA DA PESQUISA	30
3.1.1	O MÉTODO DO PARADIGMA INDICIÁRIO	30
3.1.2	O MÉTODO DA PESQUISA-AÇÃO	32
3.1.3	O MODELO ESTRUTURAL PARA PESQUISAS EM ARTES PLÁSTICAS	34
3.2	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS: LUNETAS FIRMES SOBRE OS INDÍCIOS	37
3.2.1	CALEIDOSCÓPIO TEÓRICO	37
3.2.1.1	Denis Diderot e a Carta Sobre os Cegos	39
3.2.2	LUZ, CÂMERA, PESQUISA-AÇÃO	41
4	<u>PRESSUPOSTOS TEÓRICOS</u>	44
4.1	IMAGENS QUE FALAM: A ÁUDIO-DESCRIÇÃO	45
4.2	A ÁUDIO-DESCRIÇÃO E AS OBRAS DE ARTES VISUAIS BIDIMENSIONAIS	52
4.2.1	PARA LER OBRAS DE ARTE	53
4.2.2	ARTES PLÁSTICAS E ARTES VISUAIS: NOVA NOMENCLATURA	55
4.2.3	OBRAS DE ARTES VISUAIS BIDIMENSIONAIS	56
4.3	A NOÇÃO DE “POTENCIAL INFORMATIVO”	57
4.3.1	INFORMAÇÃO	57
4.3.2	POTENCIAL	61
5	<u>DO EBERS PAPIRUS À ÁUDIO-DESCRIÇÃO</u>	63

5.1	A “DOENÇA DOS OLHOS” DOCUMENTADA	64
5.2	REPRESENTANDO A INFORMAÇÃO PARA PESSOAS COM DEFICIÊNCIA VISUAL	65
5.2.1	MADEIRA, CORDAS, CERA, VARETAS...	65
5.2.2	A LUZ NA PONTA DOS DEDOS: O SISTEMA BRAILLE	67
5.3	O SÉCULO XX E OS AVANÇOS NA COMUNICAÇÃO E NA INFORMAÇÃO	69
5.3.1	O RÁDIO	69
5.3.2	O LIVRO FALADO	70
5.3.3	O CINEMA E A TV	71
5.3.4	A INTERNET E AS TICS	72
5.4	A ÁUDIO-DESCRIÇÃO	72
5.4.1	UMA SÍNTESE DO PANORAMA BRASILEIRO	74
6	<u>CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO E INFORMAÇÃO EM ARTE</u>	76
6.1	A CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO	76
6.1.1	A BÚSSOLA DE BORKO	77
6.1.2	O OLHAR DE SHERA E CLEVELAND	78
6.1.2.1	A Era da Ciência da Informação	79
6.1.3	A CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO NAS MATIZES DE PINHEIRO	80
6.1.3.1	Saracevic e o evento da Finlândia	81
6.2	A CI EM VERDE E AMARELO	85
6.2.1	INFORMAÇÃO EM ARTE	86
6.2.1.1	Informação em Arte no mundo e no Brasil	88
7	<u>A PESQUISADORA EM AÇÃO: ATITUDE E REFLEXÃO</u>	91
7.1	AS ETAPAS DA PESQUISA-AÇÃO	93
7.2	ETAPA 1: CONHECENDO A ÁUDIO-DESCRIÇÃO	95

7.2.1	APREENDENDO A TÉCNICA DA ÁUDIO-DESCRIÇÃO	95
7.2.2	CONHECENDO O FLUXO INFORMACIONAL DA ÁUDIO-DESCRIÇÃO PELAS LENTES DA CI	96
7.2.2.1	Reunindo diretrizes da AD para Mostras e Museus aos construtos teóricos da CI	97
7.2.2.2	Compreendendo o fluxo informacional da áudio-descrição	100
7.2.2.3	O “Ritual de Passagem” na prática da áudio-descrição aplicada a obras de artes visuais bidimensionais	102
7.3	ETAPA 2: ESTRUTURANDO A EXPOSIÇÃO	109
7.3.1	AS NOÇÕES DE “EVENTO” E DE “EXPOSIÇÃO”	110
7.3.2	À LUZ DE DIDEROT: O TATO, A AUDIÇÃO E A PERCEPÇÃO	112
7.4	CONCEBENDO A EXPOSIÇÃO	116
7.5	ANCESTRALIDADE NO UNIVERSO – A FORÇA DA ORIGEM	119
7.6	ORA, DIREIS, OUVIR IMAGENS?	120
7.6.1	ETAPA 3: A EXPOSIÇÃO ABERTA A PÚBLICO	121
7.6.2	ETAPA 4: PESSOAS COM DEFICIÊNCIA VISUAL VISITAM A EXPOSIÇÃO	121
7.6.3	ETAPA 5: HÁ POTENCIAL INFORMATIVO NA ÁUDIO-DESCRIÇÃO APLICADA A OBRAS DE ARTES VISUAIS BIDIMENSIONAIS?	122
7.7	A ANÁLISE DAS ENTREVISTAS	123
8	<u>ALGUMAS CONSIDERAÇÕES</u>	139
	<u>REFERÊNCIAS</u>	143
	<u>ANEXOS</u>	152
	ANEXO A	153
	ANEXO B	157
	ANEXO C	164
	ANEXO D	168
	ANEXO E	181

ANEXO F

183

ANEXO G

185

1 UMA INTRODUÇÃO À ÁUDIO-DESCRIÇÃO À LUZ DA CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

Tudo o que se pode pensar pode existir.
Parmênides

Viver a Era da Informação é testemunhar um tempo de grande empenho humano, técnico e científico em busca de melhor qualidade de comunicação. O Terceiro Milênio consolidou as TICs (Tecnologias da Informação e da Comunicação), porém, ainda insuficientes para dar conta de ajudar o homem a descobrir o que lhe é relevante e onde está a informação que lhe garanta o acesso e a conquista do conhecimento.

Às primeiras luzes desta nova Era – berço da Sociedade da Informação, do Conhecimento e do Aprendizado – o Brasil firma compromisso para promover a pesquisa destinada a atender às necessidades específicas das pessoas com deficiência (PCDs). Com base na Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência da Organização das Nações Unidas, estabelecida em 13 de dezembro de 2006 (ONU, 2006), reconhece “a importância da acessibilidade aos meios físico, social, econômico e cultural, à saúde, à educação e à informação e comunicação como forma de possibilitar àquelas pessoas o pleno gozo de todos os direitos humanos e liberdades fundamentais”, ou seja, o seu empoderamento¹.

Conforme publicado no Artigo 1 da Convenção da ONU, “pessoas com deficiência são aquelas que têm impedimentos de longo prazo de natureza física, mental, intelectual ou sensorial, os quais, em interação com diversas barreiras, podem obstruir sua participação plena e efetiva na sociedade em igualdades de condições com as demais pessoas” (ONU, 2006).

O compromisso brasileiro é ratificado em território nacional em 9 de julho de 2008, pelo Decreto Legislativo nº 186, com valor de emenda constitucional promulgada pelo Decreto nº 6.949, de 25 de agosto de 2009 (SASSAKI, 2010, p. 8), quando então o Brasil torna-se um dos Estados Partes da Convenção da ONU, documentando o empenho do País em realizar não somente a pesquisa quanto o

¹ A noção de empoderamento associada à áudio-descrição nesta pesquisa fundamenta-se no pensamento de autores que relacionam o conceito ao desenvolvimento da cidadania, entre os quais o educador Paulo Freire, portanto, de conotação coletiva, focada no processo de aprendizagem, resultado da interação dos indivíduos com vistas à transformação social.

desenvolvimento – bem como a disponibilidade e o emprego – de novas tecnologias para aquele público, do qual fazem parte as pessoas com deficiência visual.

Especificamente em relação a esta parcela da população, tais iniciativas somam-se também aos empreendimentos na área da saúde, visando à prevenção da cegueira por meio da participação do Brasil no programa conjunto da Organização Mundial da Saúde, desenvolvido em parceria com diversos países: o VISION 2020. Segundo dados divulgados pelo Programa, com base nos estudos realizados pelos pesquisadores Donatela Pascolini e Silvio Paolo Mariotti (2011), existem hoje em todo o mundo 285 milhões de pessoas com algum tipo de comprometimento visual, das quais 39 milhões são cegas e 246 milhões têm baixa visão. Deste total, 90% vivem nos países em desenvolvimento. A expansão da cegueira no mundo está associada a diversas causas, destacando-se entre as principais, o crescente e indevido consumo de drogas, epidemias, guerras e outros fatores acidentais. A catarata lidera o ranking das doenças que causam a cegueira, enquanto o erro nas lentes de correção lidera as causas de comprometimentos da visão, podendo estes ser tratados, prevenidos e curados em até 80% dos casos. A estimativa aponta ainda que 65% das pessoas com comprometimentos da visão e 82% das pessoas cegas em todo o mundo tem mais de 50 anos de idade. (PASCOLINI, MARIOTTI, 2011; VISION 2020, 2011; WHO, 2011)

Com base na Classificação Internacional de Doenças, a Organização Mundial de Saúde divide as funções visuais em quatro níveis: visão normal, deficiência visual moderada, deficiência visual grave e cegueira, podendo a deficiência ser congênita ou adquirida (adventícia). A deficiência visual moderada e a deficiência visual severa são agrupadas sob o título de "baixa visão". Portanto, em relação à variação nos níveis de acuidade visual, as pessoas com deficiência visual podem ser denominadas cegas ou pessoas com baixa visão. São consideradas cegas aquelas pessoas que não podem enxergar por não terem percepção à luz. Já as pessoas com baixa visão são aquelas que apresentam comprometimentos no funcionamento visual mesmo após tratamento e/ou correção, todavia, ainda conservam um nível de acuidade visual e de percepção à luz que lhes permitam usar ou serem potencialmente capazes de usar a visão para planejar ou executar alguma tarefa. (WHO, 2011)

No Brasil, de acordo com dados do Censo 2010 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), publicado em dezembro de 2011, o panorama atual

da deficiência visual é o seguinte: 6.585.308 brasileiros declararam-se com algum tipo de deficiência visual, dos quais 528.624 são cegos e 6.056.684 têm baixa visão ou visão subnormal. Além destes, 29 milhões de pessoas declararam possuir alguma dificuldade permanente de enxergar, mesmo com o uso de óculos ou lentes. Do total da população brasileira, 23,9% (45,6 milhões de pessoas) declararam ter algum tipo de deficiência. De todos os tipos de deficiências declaradas, a deficiência visual é a de maior incidência na população brasileira (3,5%), seguida dos problemas motores (2,3%), intelectuais (1,4%) e auditivos (1,1%). (IBGE, 2011)

A terminologia utilizada pelo IBGE para a realização do Censo 2010 caracterizou a deficiência visual como incapacidade visual (mesmo com o uso de óculos ou lentes de contato, se a pessoa usá-los), dividindo a população em: “incapaz de enxergar (pessoa se declara totalmente cega), grande dificuldade permanente de enxergar (pessoa declara ter grande dificuldade permanente de enxergar, ainda que usando óculos ou lentes de contato); ou alguma dificuldade permanente de enxergar (pessoa declara ter alguma dificuldade de enxergar, ainda que usando óculos ou lentes de contato).” (IBGE, 2011)

O cenário da população de pessoas com deficiência visual no Brasil, associado ao estabelecido pela Convenção da ONU, demonstra a relevância do incentivo a pesquisas relacionadas às práticas de acessibilidade para aquele público, entre as quais a áudio-descrição (**AD**), definida na Portaria nº 188, de 24/03/2010, pelo Ministério das Comunicações como:

[...] narração, em língua portuguesa, integrada ao som original da obra audiovisual, contendo descrições de sons e elementos visuais e quaisquer informações adicionais que sejam relevantes para possibilitar a melhor compreensão desta por pessoas com deficiência visual e intelectual. (BRASIL, 2010)

Os organizadores do primeiro livro brasileiro sobre o tema ampliam o escopo da áudio-descrição, definindo-a como:

[...] um recurso de acessibilidade que amplia o entendimento das pessoas com deficiência visual em eventos culturais, gravados ou ao vivo, como: peças de teatro, programas de TV, exposições, mostras, musicais, óperas, desfiles e espetáculos de dança; eventos turísticos, esportivos, pedagógicos e científicos tais como aulas, seminários, congressos, palestras, feiras e outros, por meio de informação sonora. É uma atividade de mediação linguística, uma modalidade de tradução intersemiótica, que transforma o visual em verbal, abrindo possibilidades maiores de acesso à cultura e à informação,

contribuindo para a inclusão cultural, social e escolar. Além das pessoas com deficiência visual, a audiodescrição amplia também o entendimento de pessoas com deficiência intelectual, idosos e disléxicos. (MOTTA; ROMEU FILHO; 2010, p.7)

Os primeiros esforços empreendidos para a implantação da áudio-descrição no Brasil foram norteados pelos parâmetros de acessibilidade estabelecidos pela Lei 10.098/00 (BRASIL, 2000) – conhecida como Lei da Acessibilidade –, no sentido de o recurso atender ao maior número possível de brasileiros, utilizando-se por meio a televisão. Todavia, foram necessários quase dez anos de lutas para ver cumprir-se o direito adquirido, até que em 1º de julho de 2011 foi regulamentada a prática sistemática da áudio-descrição nas emissoras de televisão brasileiras de sinal digital, oferecendo, pelo menos, duas horas de programação semanal com aquele recurso, primeiro passo para a efetiva inserção da áudio-descrição nas políticas públicas do País.

A técnica da áudio-descrição foi proposta pela primeira vez, em 1975, como resultado da pesquisa acadêmica que deu origem à dissertação de mestrado de Gregory Frazier, no *Masters of Arts* da Universidade de São Francisco, nos Estados Unidos, intitulada *The Autobiography of Miss Jane Pitman: An All-audio Adaptation of the Teleplay for the Blind and Visually Handicapped* (FRAZIER, 1975).

No Brasil, os estudos acadêmicos sobre a temática são bem mais recentes, consolidando-se em 2008 com o lançamento do primeiro periódico científico que, entre outras abordagens relativas à acessibilidade, destina espaço privilegiado à áudio-descrição: a Revista Brasileira de Tradução Visual (SASSAKI, 2010; LIMA, 2009). No ano seguinte (2009), na Universidade Federal da Bahia (UFBA), é concluída a primeira pesquisa de Mestrado sobre a áudio-descrição no Brasil, com a apresentação da dissertação intitulada “Com os olhos do coração – estudo acerca da áudio-descrição de desenhos animados para o público infantil” (SILVA, 2009). Em fevereiro de 2011 é lançado o primeiro livro brasileiro sobre o tema: “Audiodescrição: Transformando Imagens em Palavras” (MOTTA, ROMEU FILHO, 2010). No mesmo ano são defendidas mais duas dissertações de Mestrado abordando a temática: a de Flavia Oliveira Machado intitulada “Acessibilidade na televisão digital: estudo para uma política de audiodescrição na televisão brasileira”, na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (MACHADO, 2011); e na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO), a dissertação “Dedos de Ver: informação especial no

museu e inclusão social da pessoa com deficiência visual”, de Ana Fátima Berquó (BERQUÓ, 2011), dedica um capítulo à áudio-descrição.

Portanto, o tema é novo, como evidenciam os fatos.

A regulamentação da prática em território nacional especifica a obrigatoriedade da técnica para as emissoras de televisão, o que, conseqüentemente, deu origem a um documento que faz referência à utilização da áudio-descrição naquele ambiente. Todavia, o recurso vem sendo utilizado em outros territórios culturais, de norte a sul do país, por meio de uma rede de “desviantes”² (FREIRE, 1996) que, a despeito de regulamentações, apostam e investem na áudio-descrição, conforme demonstram notícias amplamente difundidas via internet – por meio de sites e blogs sobre o tema – dando conta de eventos em teatros e cinemas, além de experiências realizadas em salas de aula, centros de convenções, exposições em museus e galerias comerciais de artes.

Os esforços de todos os brasileiros envolvidos na luta pela áudio-descrição, no Brasil, refletem que esta técnica de tradução intersemiótica representa para as pessoas com deficiência visual, neste início do Século XXI, o mesmo impacto que tiveram, cada uma a seu tempo, outras tecnologias de informação e comunicação e outros produtos assistivos, entre os quais, respectivamente: o sistema Braille, o Rádio, o livro falado, o cinema, a TV, a internet e, conseqüentemente, os programas leitores de telas de computador, entre outros. A áudio-descrição vem minimizar uma imensa lacuna, visto que oportuniza o acesso à cultura, mecanismo capaz de validar o homem ao seu tempo e à sociedade em que vive. A cultura referencia; remete ao passado; fundamenta reflexões que constituirão o futuro. Propicia olhar para trás. Ver as origens. Reconhecer linguagens. Enxergar por diversos ângulos o ambiente de uma determinada época. Por meio da cultura, o homem aterra sua identidade, valida o que é, o que foi e o que será. Assim é que, mesmo ainda sem obrigatoriedade, a nova prática vai tomando de assalto os mais diversos territórios culturais, até então inacessíveis aos deficientes visuais, do ponto de vista informacional.

² Este termo foi proposto por Howard Becker em sua *Teoria da Ação Coletiva* e apropriado pela Prof Dr^a Isa Maria Freire em estudo sobre as barreiras de comunicação da informação numa dada sociedade. Refere-se a “uma das situações possíveis de desvio da regra social. Todos os grupos sociais estabelecem regras e tentam fazer com que elas sejam seguidas; quando uma dessas regras sociais é 'quebrada', a pessoa que supostamente cometeu a transgressão será vista como um tipo especial de pessoa: um desviante”. (FREIRE, 1996, p. 10)

Entre os produtos cujos conteúdos podem tornar-se plenamente acessíveis por meio da áudio-descrição estão as obras de artes visuais e, neste escopo, é possível organizá-las em duas categorias: aquelas cuja representação se dá em imagens em movimento e outras representadas por imagens estáticas. (VIEIRA, 2010)

Entre as muitas inquietações que deram origem a esta pesquisa, destaca-se: uma pintura, um desenho ou uma fotografia, ou seja, obras de artes visuais que, em princípio, somente seriam apreciadas pelos humanos por meio do sentido da visão, poderiam constituir-se em “conteúdo informacional relevante” para as pessoas com deficiência visual, por meio da áudio-descrição? E como fazê-lo? Como tornar estas obras de arte acessíveis e acessáveis àquele público?

Para o escopo desta dissertação, destacamos o conceito de relevância, inscrito na Ciência da Informação por Tefko Saracevic, um dos principais pesquisadores da área: “podemos considerar a relevância como uma medida da efetividade do contato entre uma fonte e seu destinatário num processo de comunicação”. A relevância pode ser considerada, portanto, como “a medida das mudanças no receptor, e traduz ainda a utilidade da informação, a sua expansão”. (SARACEVIC, 1975, p. 322)

Fundamentou-se, então, a ideia da investigação na seguinte hipótese: a prática da áudio-descrição aplicada a obras de artes visuais bidimensionais se estabelece em um processo de mediação cultural onde o humano, em tríade, relaciona objeto, fenômeno e mensagem. Integrando este processo estão: o artista (criador/emissor da obra de arte), o áudio-descritor (mediador por meio do qual a mensagem acerca da obra de arte é transmitida) e o usuário (receptor da mensagem/ obra de arte audiodescrita). A obra de arte – como fonte de informação que integra todas as etapas deste processo de mediação cultural – é, nesta pesquisa, o ponto de confluência com a Ciência da Informação, principalmente sob os aspectos da representação da Informação em Arte (PINHEIRO, 2000, 2005, 2008, 2011; LIMA, 1995, 2000, 2003) com vistas ao conhecimento, conforme esclarece Pinheiro: “Informação em Arte é o estudo da representação do conteúdo informacional de objetos/obras de arte”, no qual o objeto artístico – caracterizado como “documento no seu sentido mais amplo, oriundo de múltiplas manifestações e produções artísticas” – é analisado como fonte de informação, com base nos

“fundamentos teóricos” e na “natureza da representação da informação em Arte”. (PINHEIRO, 2000, p. 7-8).

Desse modo, aplicada a obras de artes visuais bidimensionais, esta modalidade da áudio-descrição surge como um clarão a ampliar as possibilidades de aprendizagem, tanto para as pessoas com deficiência visual quanto para todos os profissionais envolvidos na prática, pois que seus processos estruturais originam-se e terão relevância (SARACEVIC, 1975) nos lugares de memória (NORA, 1984, 1993) onde se consolidam as identidades culturais: as salas de aula, os museus, as galerias comerciais de artes, entre outros. Transmutando estes “espaços do saber” ao universo virtual, o potencial informativo desta modalidade de áudio-descrição ganha o espectro do ciberespaço (LEVY, 1996; ROBREDO, 2011).

No mesmo momento em que se dava o alvorecer da áudio-descrição no mundo, ocorria na Ciência da Informação o despertar de um novo olhar acerca da “informação”: até então observada como uma “entidade ou substância que podia ser transportada entre um emissor e um receptor”, os estudiosos da área passam agora a “uma concepção que parte do significado e da interpretação, e vêem na informação um fator de mudança das estruturas cognitivas dos sujeitos, logo, com papel relevante nos processos humanos de cognição” (GONZÁLEZ DE GÓMEZ, 2009, p. 118), consolidando a definição de Belkin e Robertson: “Informação é o que for capaz de transformar estruturas”. (BELKIN, ROBERTSON, 1976, p.198).

Portanto, observar a áudio-descrição pelas lentes conceituais da Ciência da Informação significa cumprir mais uma etapa da Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência (ONU, 2006), considerando que todas as pessoas têm deveres e responsabilidades para com as outras e para com a comunidade a que pertencem, marco de Responsabilidade Social na conduta dos profissionais da informação (BUSH, 1945, WERSIG&NEVELING, 1975; MCGARRY, 1984, 1999; SARACEVIC, 1996; FREIRE, 2001, PINHEIRO, 2009).

Desse modo, alinhou-se a proposta da pesquisa que ora se apresenta, relacionando os objetivos do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação (PPGCI) do curso de Mestrado desenvolvido por meio do convênio interinstitucional entre o Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT), órgão do Ministério da Ciência e Tecnologia (MCT), e a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), tanto à formação acadêmica e profissional da autora desta pesquisa – comunicóloga, produtora de eventos culturais, pós-

graduada *lato sensu* em Gestão da Informação e Inteligência Competitiva e docente – quanto à atividade voluntária desempenhada entre os anos de 1997 e 2004 como ledora e captadora de recursos para uma biblioteca de livros falados no Rio de Janeiro – a Audioteca Sal & Luz. Sendo o IBICT um órgão do Ministério da Ciência e Tecnologia, a realização desta pesquisa neste Instituto torna-se válida ainda devido ao seu potencial de caráter cooperativo interministerial, visto que hoje, mediando o processo da áudio-descrição está o Ministério das Comunicações.

A possibilidade de investigar a prática da áudio-descrição aplicada a imagens estáticas relativas a obras de artes visuais motivou a escolha da temática da pesquisa, aqui inscrita sob o título **“Ora, direis, ouvir imagens? Um olhar sobre o potencial informativo da áudio-descrição aplicada a obras de artes visuais bidimensionais como representação sonora da Informação em Arte para pessoas com deficiência visual”**.

Sob o aspecto dos estudos acadêmicos sobre a áudio-descrição, refletindo com base em LIMA e colaboradores, a pesquisa também parecia oportuna:

[...] Apesar de a áudio-descrição surgir na academia, a partir de uma dissertação de mestrado, ela ainda é muito pouco cientificamente investigada, o que significa que não temos conhecimento basilar suficiente para a construção de regras normativas que não levem em consideração pesquisas, técnicas e opiniões dos próprios áudio-descritores, dos formadores destes e de seus clientes.” (LIMA; GUEDES; GUEDES, 2010, p. 21)

Sob o aspecto da informação, “distinguir entre opinião e conhecimento é fundamentalmente importante para uma nova área ou disciplina” (McGARRY, 1999, p. 148), o que ratifica a importância de cada uma das modalidades da áudio-descrição merecer pesquisas específicas, contribuindo para minimizar possíveis entropias³ para a constituição da prática. Para Gonzalez de Gomez (2009, p. 120), “uma forma de trabalho (documentário-informacional) fornece ponto de vista interessante”, pois pode contribuir para “contextualizar algumas das manifestações da questão ontológica no nicho sociocultural” da informação e justifica:

O perguntar ontológico [...] visa estabelecer qual o modo de ser da informação [...], visando identificar quais as determinações que lhe são

³ “Na teoria da informação, a entropia é considerada uma medida de desordem. [...] É um princípio universal que permeia todos os sistemas.” (MCGARRY, 1999, p. 6)

pertinentes e lhe conferem certo lugar em domínios objetivos, materiais, simbólicos ou discursivos [...] Isso levaria a reconhecer quais suas vizinhanças ontológicas, a saber: os artefatos culturais, como os documentos; os estados subjetivos, como estruturas mentais ou cognitivas [...] entre outras possíveis figurações. (GONZÁLEZ DE GÓMEZ, 2009, p.115)

Portanto, esta dissertação é o resultado de um empreendimento de pesquisa sobre a prática da áudio-descrição, tanto sob o aspecto epistemológico quanto ontológico, gerando um aprendizado em via de mão dupla, validando o caráter interdisciplinar da Ciência da Informação – reconhecido por inúmeros autores, estrangeiros (como Tefko Saracevic) e brasileiros (por exemplo, Lena Vania Ribeiro Pinheiro) – bem como aferindo a inscrição deste trabalho na Linha de Pesquisa 1 – Epistemologia e Interdisciplinaridade na Ciência da Informação.

Estruturada em oito capítulos a partir desta Introdução (Capítulo 1), o Capítulo 2 espelha os objetivos da pesquisa, enquanto o terceiro (Capítulo 3) trata da metodologia aplicada, bússola do percurso investigativo onde são apresentados os métodos, as estratégias metodológicas e os procedimentos escolhidos.

Os pressupostos teóricos estão explícitos no Capítulo 4 e, no Capítulo 5, apresenta-se um passeio histórico por iniciativas de representação da informação para quem não pode ver até desaguar na invenção da áudio-descrição.

O Capítulo 6 traça um panorama evolutivo da Ciência da Informação e aborda os itinerários interdisciplinares que acarretaram o surgimento da disciplina Informação em Arte, no IBICT, cujas estruturas conceituais somadas às Diretrizes da Áudiodescrição foram basilares para a realização da Pesquisa-Ação.

A análise da Pesquisa-Ação é realizada no Capítulo 7, abordando as etapas da experiência vivenciada pela pesquisadora-autora desta dissertação com relação à modalidade da áudio-descrição aplicada a obras de artes visuais bidimensionais. O percurso investigativo iniciou-se com a participação no curso de áudio-descrição “Imagens que Falam”, promovido pela Universidade Federal de Pernambuco, e em seguida com a realização da exposição “Ancestralidade no Universo: A Força da Origem”, estruturada nos parâmetros da Acessibilidade Razoável e do Desenho Universal⁴ e nas Seis Dimensões de Acesso de Sasaki (2009) que configuram-se

⁴ Segundo o Artigo 2 da Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência, "**Adaptação razoável**" significa as modificações e os ajustes necessários e adequados que não acarretem ônus desproporcional ou indevido, quando requeridos em cada caso, a fim de assegurar que as pessoas com deficiência possam gozar ou exercer, em igualdade de oportunidades com as demais pessoas,

em práticas de acessibilidade física, metodológica, instrumental, comunicacional, programática e atitudinal, tornando-se a primeira exposição de obras de artes visuais bidimensionais acessíveis e acessáveis realizada na cidade de Niterói, no Estado do Rio de Janeiro. A estruturação do evento teve por fundamentação, entre outros, os construtos teóricos da áudio-descrição, da Ciência da Informação (em especial da Informação em Arte) e da Filosofia, representada pelo pensamento do filósofo iluminista Denis Diderot. Os usuários principais da áudio-descrição – pessoas com deficiência visual – participaram da Pesquisa-Ação, visitando a exposição “Ancestralidade no Universo – A força da Origem” e em seguida, por meio de entrevistas, contribuíram para a análise dos aspectos intrínsecos e extrínsecos da áudio-descrição na produção daquele evento, fornecendo manancial de indícios para a verificação do potencial informativo da áudio-descrição aplicada a obras de artes visuais bidimensionais. A análise se encerra apresentando um caleidoscópio das estruturas epistemológicas e ontológicas que constituíram a investigação e apontando um facho luminoso de contribuição da áudio-descrição para a Ciência da Informação, em especial para a Informação em Arte, além de observações acerca da Responsabilidade Social da ciência para com as questões relativas à acessibilidade cultural.

O capítulo 8 apresenta Algumas Considerações.

Acreditando na Arte como elemento de transformação social e na educação da sensibilidade (PINHEIRO, 2005; LIMA, 2011d), fica o convite para embarcar nesta trajetória de aprendizagem sob um novo olhar, uma nova maneira de observar a obra de arte como fonte de informação, revelando caminhos possíveis para a inserção cultural, educacional e social das pessoas com deficiência visual.

todos os direitos humanos e liberdades fundamentais; e “**Desenho Universal**” significa a concepção de produtos, ambientes, programas e serviços a serem usados, até onde for possível, por todas as pessoas, sem necessidade de adaptação ou projeto específico. O “desenho universal” não excluirá as ajudas técnicas para grupos específicos de pessoas com deficiência, quando necessárias (ONU, 2006)

2 OBJETIVOS

O assunto mais importante do mundo pode ser simplificado até ao ponto em que todos possam apreciá-lo e compreendê-lo. Isso é - ou deveria ser - a mais elevada forma de arte.

Charles Chaplin

Esta pesquisa se desenvolveu a partir do objetivo geral de verificar o potencial informativo da áudio-descrição aplicada a obras de artes visuais bidimensionais como representação sonora da Informação em Arte para pessoas com deficiência visual.

Associados ao objetivo principal, seis objetivos específicos nortearam o percurso, a saber:

- 1) traçar um breve resumo de iniciativas de representação da informação com vistas ao conhecimento para pessoas com deficiência visual, até a invenção da áudio-descrição;
- 2) analisar os fundamentos teóricos da Ciência da Informação, principalmente os que se relacionam à Informação em Arte, a fim de verificar sua potencial contribuição para a prática da áudio-descrição aplicada a obras de artes visuais bidimensionais;
- 3) identificar, por meio da Pesquisa-Ação, o lócus ontológico da informação na prática da áudio-descrição, constituindo-se uma contribuição empírica sobre o papel do áudio-descritor e do profissional da Informação em Arte, especificamente relacionados à modalidade da áudio-descrição aplicada a obras de artes visuais bidimensionais;
- 4) destacar os aspectos intrínsecos e extrínsecos da áudio-descrição aplicada a obras de artes visuais bidimensionais, apontando os mecanismos informacionais capazes de torná-las acessíveis e acessáveis para as pessoas com deficiência visual;
- 5) conhecer o fluxo informacional e os agentes envolvidos na técnica da áudio-descrição aplicada a obras de artes visuais bidimensionais, a partir da produção e realização de uma exposição de obras de artes visuais bidimensionais com áudio-descrição, como resultado da Pesquisa-Ação.

3 METODOLOGIA

A dificuldade que os cegos têm em recuperar as coisas perdidas torna-os amigos da ordem; e percebi que aqueles que se aproximavam deles, familiarmente compartilhavam dessa qualidade [...]

Denis Diderot

Iniciar um percurso pressupunha escolhas. A névoa que envolve o alvorecer de pesquisas acadêmicas sobre a temática da áudio-descrição no Brasil remetia à metáfora de Lewis Carroll personificada pela personagem Alice. Inerte na encruzilhada, ainda sem saber estar diante da possibilidade de encontrar o País das Maravilhas, ela sentia-se perdida. Olhava ao redor, em busca de pistas. Lá em cima, entre os galhos de uma árvore, avista o esboço de um sorriso. Aos poucos, aquele sorriso passa a integrar um focinho; o focinho a integrar uma cabeça de um felino e esta a integrar o corpo de um performático animal. Forma-se a imagem de Mestre Gato. A fim de saber o melhor caminho a seguir, Alice questiona para onde deveria ir, o que leva o gato a uma outra pergunta: onde você quer chegar? Sem definição da pequena menina, o sorridente felino olha para o alto, torce o focinho, balança os ombros e conclui: para quem não sabe onde quer chegar, qualquer caminho serve.

Feita a escolha, tomamos pela mão a bússola da Ciência da Informação rumo a investigar a áudio-descrição, por meio da pesquisa que ora se apresenta. Estruturada em um formato híbrido, de caráter qualitativo, sustentada na tese de Lena Vania Ribeiro Pinheiro (1997), é também fundamentada em Isa Freire, em Maria Nélida Gonzalez de Gomez, João Alberto de Oliveira Lima, Michel Thiollent e Diana Farjalla Correia Lima, sexteto de autores da Ciência da Informação, também dedicados aos estudos da metodologia científica da área.

A fim de verificar o potencial informativo da áudio-descrição aplicada a obras de artes visuais bidimensionais como representação sonora da Informação em Arte para pessoas com deficiência visual – objetivo principal desta pesquisa –, faz-se importante compreender como se fundamenta a metodologia da pesquisa no campo da Ciência da Informação, conforme esclarece Gonzalez de Gomez:

Em primeiro lugar, a metodologia da Ciência da Informação deve dar conta de seu caráter poliepistemológico - antes que interdisciplinar ou multidisciplinar. Com efeito, além de tratar-se de um termo flutuante que, tal como o de 'democracia', produz diferentes efeitos

de sentido em diferentes contextos, “informação” designa um fenômeno, processo ou construção vinculado a diversas “camadas” ou “estratos” de realização. Formam parte desses estratos a linguagem, com seus níveis sintáticos, semânticos e pragmáticos e suas formas plurais de expressão; os sistemas sociais de inscrição de significados, do papel às redes computadorizadas de comunicação remota; os sujeitos e organizações que geram e usam informações em suas práticas e interações comunicativas. (GONZÁLEZ DE GÓMEZ, 2000, p. 4).

Conhecidos os princípios, apresenta-se a estrutura híbrida, sustentada em três métodos/modelos: estudo bibliográfico exploratório (GIL, 2002) fundamentado no Paradigma Indiciário (FREIRE, 2008; GINZBURG, 1989), a Pesquisa-Ação (THIOLLENT, 2008; LIMA, 2007) e o Modelo Estrutural para Pesquisas em Artes Plásticas (LIMA, 1995, 2000). A seguir, apresenta-se a fundamentação teórica dos métodos/modelos escolhidos.

3.1 A ESTRUTURA DA PESQUISA

Esta pesquisa estruturou-se nos métodos do Paradigma Indiciário e da Pesquisa-Ação, além do Modelo Estrutural para Pesquisas em Artes Plásticas, conforme descreveremos a seguir:

3.1.1 O MÉTODO DO PARADIGMA INDICIÁRIO

Na primeira etapa desta pesquisa, de abordagem epistemológica, a escolha pelo estudo bibliográfico exploratório a partir do Paradigma Indiciário é validada pelo caráter interdisciplinar da Ciência da Informação que pressupõe a identificação de conceitos em outras áreas do Conhecimento. Para Gil, o estudo bibliográfico exploratório contribui para “o aprimoramento de ideias ou descobertas de intuições.” (GIL, 2002, p. 44).

Desse modo, a partir da revisão de literatura, aos construtos teóricos da Ciência da Informação e da Informação em Arte associaram-se diversos outros conceitos, principalmente relativos à Tradução Visual, à Filosofia, à Psicologia, entre outros, gerando uma trama conceitual, para a qual encontrou-se fundamento em Freire:

Ao longo de um processo histórico, o campo científico veio a se tornar um espaço social com estrutura própria para produção e comunicação de conhecimentos, com regras e normas de comportamento, redes conceituais e de relações interpessoais. [...] A Ciência da Informação se propôs a trabalhar a organização e a comunicação do conhecimento científico, público e privado [...]. Observamos uma parte do território da literatura em busca de indícios que possam nos levar a outras incursões sobre a produção científica (FREIRE, 2008, p. 3).

A autora prossegue, apresentando a ideia de um “modelo epistemológico articulado em disciplinas diferentes” e que, por volta do Século XIX, “penetrou os mais variados âmbitos cognoscitivos, modelando profundamente as ciências humanas”: o Paradigma Indiciário.

Em meados da década de 1980, o historiador Carlo Ginzburg resgatou do tesouro de conhecimentos das ciências humanas um modelo epistemológico que, proposto no final do século XIX, fora “esquecido” e cujas raízes remontariam aos primórdios da evolução da humanidade, muito antes da invenção da agricultura. Ele o chama de *paradigma indiciário*, uma competência cognitiva originária do tempo em que a sobrevivência da nossa espécie dependeu fundamentalmente da caça, do conhecimento sobre os animais a serem caçados, seus hábitos e trilhas nas correntes migratórias. (FREIRE, 2008, p. 4).

No Capítulo 5 do livro “Mitos, Emblemas e Sinais” (GINZBURG, 1989), intitulado “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”, o historiador cria uma “imagética”, fazendo metáfora entre uma pesquisa desenvolvida sob o *paradigma indiciário e a tecitura de um tapete*, para a constituição do qual os conceitos básicos são os fios. Após escolher o campo onde pretenda realizar sua investigação, o pesquisador sai em busca de seu objetivo e, por meio de indícios ou pistas, vê formar-se uma “trama densa e homogênea”. A trama é o tapete, o paradigma indiciário sobre o qual será possível verificar a coerência das escolhas teóricas feitas pelo pesquisador, “percorrendo-se o tapete com os olhos em várias direções” (GINZBURG, 1989, p.170).

Ginzburg ressalta a importância do “olhar” diagnóstico de um pesquisador/ “caçador”, tomando por referência diversos ícones da Medicina, da História, da Astronomia, entre os quais Galileu Galilei e Sigmund Freud:

[...] Ninguém aprende o ofício de conhecedor ou de diagnosticador limitando-se a por em prática regras pré-existentes. Nesse tipo de conhecimento entram em jogo [...] elementos imponderáveis: faro, golpe de vista, intuição. (GINZBURG, 1989, p.177).

A partir dos fundamentos gerados no tapete de fios conceituais, partiu-se à caça de indícios por meio de experiências empíricas, concretizadas na segunda parte deste trabalho híbrido: a Pesquisa-Ação.

3.1.2 O MÉTODO DA PESQUISA-AÇÃO

Por que investigar a prática da áudio-descrição pela abordagem da Pesquisa-Ação em Ciência da Informação?

Para os autores Michel Thiollent e João Alberto de Oliveira Lima, a Ciência da Informação é um campo fértil para a abordagem Pesquisa-Ação. Na fundamentação teórica de ambos surgem os indícios de que esta estratégia metodológica seria a mais adequada à segunda parte desta pesquisa, conforme descrevem:

Pesquisa-Ação é um tipo de pesquisa social com base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo e no qual os pesquisadores e os participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo e participativo. (THIOLLENT, 2008, p. 16)

Aplicada em Ciência da Informação, pode representar uma interessante combinação: de um lado, resultados práticos alcançados pela resolução inovadora de um problema, e, do outro, a contribuição para a ciência em termos de resultados de pesquisa que já foram aplicados e testados no mundo real. (LIMA, 2007, p. 63)

A Ciência da Informação é uma área de pesquisa caracterizada pela influência de várias disciplinas e pela predominância da pesquisa aplicada. [...] Neste contexto, a abordagem Pesquisa-Ação parece ser uma opção interessante que, quando utilizada de forma criteriosa, consegue equilibrar os objetivos da ação (problemática a ser resolvida) e da pesquisa (geração de conhecimento científico). (LIMA, 2007, p 78-79).

Fundamentado em Denscombe, Lima (2007, p. 70) destaca as três características fundamentais da Pesquisa-Ação:

- a) Prática: lida com problemas e assuntos do mundo real
- b) Mudança: tanto como uma forma de lidar com os problemas práticos, quanto uma forma de descobrir mais sobre um fenômeno
- c) Participativa: as pessoas que estão envolvidas com o problema no mundo real são cruciais no processo de pesquisa, tendo uma

participação ativa e não passiva. Thiollent (1998, p. 14) lembra que toda Pesquisa-Ação pode ser considerada Pesquisa Participante, no entanto, o contrário não é verdadeiro.

Thiollent considera fundamental discernir sobre o que, de fato, diferencia Pesquisa-Ação e Pesquisa Participante. Sobre a Pesquisa Participante, o autor esclarece:

Pesquisa participante é, em alguns casos, um tipo de pesquisa baseado numa metodologia de observação participante na qual os pesquisadores estabelecem relações comunicativas com pessoas ou grupos da situação investigada com o intuito de serem melhor aceitos. Nesse caso, a participação é sobretudo participação dos pesquisadores e consiste em aparente identificação com os valores e comportamentos que são necessários para a sua aceitação pelo grupo considerado. (THIOLLENT, 2008, p. 17)

E caracteriza, claramente, a distinção entre uma e outra:

Para que não haja ambigüidade, uma pesquisa pode ser qualificada de pesquisa-ação quando houver realmente uma ação por parte das pessoas ou grupos implicados no problema sob observação. Além disso, é preciso que a ação seja uma ação não-trivial, o que quer dizer uma ação problemática merecendo investigação para ser elaborada e conduzida. (THIOLLENT, 2008, p. 17)

Lima chama a atenção para as etapas da Pesquisa-Ação (planejamento, implementação, descrição e avaliação), bem como para outra característica importante deste modelo investigativo: “a repetição das suas etapas em um processo cíclico que transita, ora no domínio da pesquisa, ora no domínio da ação” (LIMA, 2007, p. 68). “Existe um ciclo de retro-alimentação no qual os achados iniciais geram possibilidades para mudanças as quais são então implementadas e avaliadas como um início para mais uma investigação” (DENSCOMBE, p. 73 apud LIMA, 2007 p. 68).

Thiollent valida, por fim, a escolha por esta abordagem metodológica para o trabalho que aqui se apresenta, afirmando que a Pesquisa-Ação encontra contexto favorável quando pesquisadores buscam “pesquisas nas quais as pessoas implicadas tenham ‘algo a dizer’ e ‘a fazer’ [...] e pretendem desempenhar um papel ativo na própria realidade dos fatos observados”. (THIOLLENT, 2008, p.18)

3.1.3 O MODELO ESTRUTURAL PARA PESQUISAS EM ARTES PLÁSTICAS

Com a finalidade de “servir de instrumento metodológico às pesquisas dedicadas aos estudos das obras de Artes Plásticas”, Diana Farjalla Correia Lima elabora, em sua dissertação de Mestrado, em 1995, “um modelo conceitual e técnico”, direcionado a “deslindar a mensagem artística” tanto nos seus “significados/sentidos” quanto “nos seus contextos de percepção/criação e percepção/recepção (apreciação). O Modelo Estrutural para Pesquisas em Artes Plásticas – apresentado resumidamente em artigo publicado em 2000 – integra a estrutura metodológica deste trabalho acadêmico, corroborando para os estudos dos objetos artísticos em análise, quais sejam: as obras de artes visuais bidimensionais.

Lima enfoca “a conexão que deve ser estabelecida” – e destaca que pode-se “dizer que é imperiosa” – entre “a fonte identificada como produção artística, o mesmo que obra de arte, e as fontes reconhecidas como referências para seu estudo” (STAM,GIRAL, 1988, p. 118 apud LIMA, 2000, p. 18). E circunscreve a dimensão de representação, em que se dá o enfrentamento das formas interpretativas (leituras) que discutem a Arte, ou seja, “o Discurso da Arte e o Discurso sobre a Arte”, a partir dos quais é possível reconhecer “os múltiplos modos de apresentação dos Documentos da Arte e sobre Arte”. (LIMA, 2000, p. 18)

A autora ressalta ainda que “o estudo da Informação em Arte permitiu, nesse trabalho, verificar o exercício das relações teóricas e práticas existentes entre Ciência da Informação, Museologia e História da Arte, na medida em que essas áreas do conhecimento fundamentam a origem do espaço conceitual e de atuação da nova Disciplina nos domínios do saber acadêmico” (REED, SLEDGE, 1988, p. 220-231apud LIMA, 2000, p. 18-19) e define Informação em Arte como:

[...] O estudo especializado da comunicação e disseminação da informação que contempla assuntos artísticos vinculados às coleções reconhecidas como de natureza museológica, em suas feições plurais no tocante ao processamento do acervo e quando da sua exposição pública em ambiente fechado ou a céu aberto. Desse modo, ela projeta seu foco e alcança as denominadas fontes de estudo para tais acervos. (LIMA, 2000, p. 19)

Lima elucida que a obra de arte, como objeto museológico, integra a “mensagem elaborada e transmitida visualmente pelo Museu” tanto podendo ser

apresentada ao público por “exibição das coleções do acervo, bem como por meio de outros veículos de informação cultural (edições variadas e conferências, por exemplo)” e, desse modo, “o objeto cultural como suporte de informação” conduz “à construção de representações” e “ativa as relações estabelecidas com os quadros da Memória.”

Destacando a Arte como “um domínio do Conhecimento” que se constitui “à maneira de espaço reservado para cada forma específica do Saber”, Lima enfatiza as “duas vertentes interpretativas do Saber Artístico: a primeira relacionada ao “reduto da criação/produção artística que abriga as obras de artes e os artistas, podendo ser denominada de Território do Saber-Fazer” e a segunda, ao espaço que congrega “os especialistas que interpretam/apreciam as criações ou produções dos produtores do Saber-Fazer”, ou seja, o “Território dos Analistas/Apreciadores do Saber-Fazer”. (LIMA, 2000, p. 21-22).

O Modelo Estrutural para Pesquisa em Artes Plásticas proposto por Lima (2000, p. 23) estabeleceu como figura central o Artista Plástico – por ser este o ponto de confluência entre os discursos “da Arte” e “sobre a Arte” –, cuja trajetória está “vinculada às facetas pelas quais se mostra o Campo Artístico nas suas formas de pensar e atuar”. Com base neste particular, o Modelo Estrutural foi desenvolvido a fim de que pudesse ser aplicado a “qualquer coleção de artes plásticas, independente do período histórico-estético que pudesse caracterizar as obras componentes”, possibilitando estender-se a “coleções de obras representativas das propostas artísticas desse século ou séculos anteriores”, considerando que seu “conteúdo informacional” foi “concebido e organizado de modo amplo”, levando-se em conta “as situações da produção artística contemporânea e também as modernas tecnologias da produção documental”. (LIMA, 2000, p. 26)

Desse modo, configurou-se o Modelo de Lima, estruturado em sete áreas temático-informacionais, desdobradas em 45 itens técnicos relacionados à Informação ou Variáveis, cada Variável por sua vez constituída por diversos indicadores, conforme esclarece a autora:

Tal modalidade de orientação visa permitir ao pesquisador que consulta o Modelo ter sempre à mão de forma sintética e simplificada em cada item que esteja consultando, a indicação que o conduza ao documento que lhe interessa. Observando-se ainda que determinado código indicativo de um mesmo documento anotado diversas vezes pelo pesquisador ao longo de diversas Variáveis sinaliza, pela

repetição dessa presença entre variáveis correspondentes, que ele pode ser caracterizado como fonte documental que expressa caráter informacional relevante para aquele tipo de consulta que estiver sendo efetivada. (LIMA, 2000, p. 34)

O “conjunto denominado Modelo é apresentado de maneira resumida a seguir”, segundo Lima (2000, p. 34-35):

- 1) “O Homem: O Artista Plástico” (dados pessoais do agente do Saber-Fazer artístico);
- 2) “O Artista”: a trajetória profissional (traçada por exposições e atividades nas Artes e no magistério, entre outras produções);
- 3) “Interpretação do artista: Obras de arte” (explicitando o processo da “narrativa plástica do artista);
- 4) “Interpretação dos Outros”: Críticos (O Discurso sobre Arte expresso em exposições individuais e coletivas, incluindo outros estudos e publicações);
- 5) “Declarações do Artista”: A fala do autor (entrevistas, palestras, exposições orais, textuais...);
- 6) “Mercado de Arte”: informações sobre valores de vendas, seguros, dimensões atingidas pela produção, cotações etc; e
- 7) “Fontes Culturais/Contextuais”: os documentos sobre a Arte (o que dizem os outros e o que dizem os analistas e também os artistas apresentados em catálogos, livros, artigos científicos, fotos e outros tipos de documentos).

Para este trabalho acadêmico, portanto, o Modelo proposto por Lima estruturou o “modo de olhar” as obras de artes visuais bidimensionais com vistas à prática da áudio-descrição, pois, esclarecidos os aspectos técnico-conceituais da Informação em Arte, foi possível prosseguir no percurso investigativo cientes da “relevância da informação estética” quanto ao “tratamento, transferência e disseminação” da Informação Cultural. (LIMA, 2000, p. 36-37)

3.2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS: LUNETAS FIRMES SOBRE OS INDÍCIOS

Para esta pesquisa foram adotados dois procedimentos metodológicos, conforme apresentados e desdobrados nos subitens a seguir:

- 1) Estudo bibliográfico exploratório com base no paradigma indiciário, a fim de reunir aspectos conceituais e princípios da Ciência da Informação (CI) e da áudio-descrição (AD), por meio dos quais fosse possível traçar um panorama sobre os aspectos da representação da informação para quem não pode ver; e
- 2) Pesquisa-Ação, a fim de estabelecer um olhar sobre o lócus ontológico da informação nas estruturas e agentes envolvidos nos aspectos intrínsecos e extrínsecos da áudio-descrição.

Conhecidos os procedimentos, detalhamos suas especificidades nos tópicos que se seguem.

3.2.1 CALEIDOSCÓPIO TEÓRICO

Neste estudo bibliográfico exploratório, a interdisciplinaridade da Ciência da Informação justifica a escolha pelo Paradigma Indiciário como método de pesquisa. O objetivo foi originar um “tapete conceitual”, um arcabouço teórico a partir do qual fosse possível pousar esta investigação. Sendo esta uma pesquisa em Ciência da Informação e considerando que a áudio-descrição é uma técnica e não um campo do saber, os fios foram descobertos ao longo da revisão de literatura, tanto – e fundamentalmente – da Ciência da Informação quanto das grandes áreas que envolvem a pesquisa sobre a prática da áudio-descrição e de outras áreas do Conhecimento que pudessem complementar este “olhar” acerca da temática, constituída pelas aproximações epistemológicas, em “diálogos conceituais virtuais” aqui estabelecidos entre os autores.

Nos pilares estruturais da Ciência da Informação, principalmente, MCGARRY, PINHEIRO, LIMA, BARRETO, GONZÁLEZ DE GÓMEZ, SARACEVIC e ROBREDO, fundamentaram o percurso. Na Tradução Visual, os pilares são LIMA e VIEIRA.

Kevin J. McGarry é pesquisador da Ciência da Informação e autor do livro “Da Documentação à Informação: um contexto em evolução” (1984), no qual prenunciou os tempos de desafio a serem enfrentados por aqueles que denominou “profissionais da informação”. Quinze anos mais tarde, em 1999, o autor revisa e atualiza o primeiro livro e publica “O contexto dinâmico da informação: uma análise introdutória”, no qual aponta o acesso à cultura e à informação como potenciais de transformação social no Século XXI. Portanto, ambas as obras correlacionam-se diretamente com o escopo da pesquisa aqui apresentada e, desse modo, seus conteúdos nortearão muitas das nossas reflexões.

Também despertou atenção o trabalho de um filósofo iluminista que há cerca de 260 anos (1749), no Século XVIII, se dedicou a conhecer as particularidades de um cego congênito, experiência relatada em forma de carta⁵, posteriormente transformada no livro “Carta sobre os Cegos para uso daqueles que vêem”⁶. Some-se a isto o fato de o mesmo filósofo ter sido citado por pesquisadores da Ciência da Informação (Barreto, 2005; McGarry, 1984), por sua contribuição para a elaboração de uma das mais importantes obras na história da organização do conhecimento: a *Enciclopédia ou Dicionário Razoado das Ciências, Artes e Ofícios*, publicada em 1772. (DIDEROT, 1979, p. 9).

Assim, fundamentou-se a escolha do estudo de Denis Diderot, principalmente, na característica organicista do filósofo, primordial para os processos de seleção, assimilação, organização e disseminação de dados e informações, constituindo-se elemento balisar tanto para um profissional da informação quanto da áudio-descrição. A pronúncia de Diderot expressa há mais de 260 anos atrás, validou a decisão, demonstrando que o pensamento do filósofo nunca esteve tão atual e tão afeto à temática deste trabalho acadêmico:

Toda filosofia que “tende a manter o homem em uma espécie de embrutecimento e em uma mediocridade de prazeres e de felicidade”

⁵ Supõe-se que a “Carta sobre os Cegos” tenha sido escrita para a “Sra. de Puisieux, amante de Diderot, [...] mas há quem conteste a identificação da destinatária da carta”. (DIDEROT, 1979, p. 86)

⁶ “Obra que levou Diderot à prisão no castelo de Vincennes, em 1749. [...] As causas de sua detenção [...] prendem-se à situação política e social da rança de Luís XV. Pois trata-se de uma época em que pesadas cargas tributárias decorrentes de despesas bélicas, bem como o luxo da corte e as ostentações de Mme.Pompadour, provocam violentas murmurações populares, acompanhadas de sátiras e panfletos oriundos dos meios intelectuais. O governo replica com severa repressão, em cujo âmbito foi provavelmente enquadrado o autor de *Les Bijoux Indiscrets*, sendo a sua Carta Sobre os Cegos, que foi publicada anonimamente, incluída entre as obras que estariam exercendo efeitos deletérios, por seu chocante sensualismo epistemológico.” (DIDEROT, 1979, p. 25)

seria contrária à natureza e, portanto, absurda. O esplendor das ciências, das artes liberais e das artes mecânicas, em suma, o grau de desenvolvimento mental de uma nação, dependeria de uma legislação que favorecesse o desejo e a liberdade de fruir. (DIDEROT, 1979, p. 22)

Importante destacar também o trabalho de pesquisa desenvolvido sobre o mesmo documento de Diderot por Isabel Machado (2010), do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas (Unicamp). Machado é também áudio-descritora e foi uma das pioneiras na realização de eventos com áudio-descrição no Brasil. A pesquisa baseada no trabalho de Diderot foi realizada no Centro Cultural Louis Braille de Campinas (CCLBC), por meio de uma dinâmica de leitura da obra do filósofo realizada junto com pessoas com deficiência visual que, em seguida, expressavam suas opiniões sobre o conteúdo do texto. O trabalho – apresentado no 15º Congresso Brasileiro de Leitura (MACHADO, 2005) e já amplamente difundido em publicações em livros e periódicos científicos – agregou valor à nossa reflexão, tanto pela multiplicidade quanto pelo contraponto de opiniões atuais de pessoas com deficiência visual acerca de seu cotidiano em analogia com o trabalho de Diderot. Com o estudo de Machado (2005, 2010), entre outras coisas, aprendemos que

Diderot foi o primeiro a pensar no problema da comunicação e no modo de ver a Arte. Experiências, como por exemplo, ir ao teatro e tapar os ouvidos para somente observar e tentar “apalpar o sentido da visão”, eram importantes para o autor, para poder perceber o que um sentido diz para o outro. Para Diderot, abstrair é traduzir. O sujeito é o resultado do trabalho dos cinco sentidos sobre si mesmo, resultado do tempo de nossa elaboração sobre o corpo e a natureza (MACHADO, 2010, p. 3).

3.2.1.1 Denis Diderot e a Carta sobre os Cegos

Denis Diderot nasceu em 1713, na cidade francesa de Langres. Foi um aluno brilhante, vindo a tornar-se “*Maitre de Arts*” pela Universidade de Paris, em 1732, com grande erudição em outros idiomas como grego, italiano e inglês. Talvez tenha sido “a personagem mais revolucionária entre todos os franceses da época”, segundo Marilena Chauí, responsável pelo capítulo “A Vida de Diderot”, que integra a obra da Coleção Pensadores, editada pela Abril Cultural, em 1979, da qual faziam parte não só a biografia do filósofo, mas também algumas de suas obras, dentre as

quais a “Carta sobre os cegos para uso daqueles que vêem”, escolhida como objeto de estudo para esta etapa deste trabalho acadêmico (DIDEROT, 1979, p. 9-10).

Amigo de Rousseu e D’Alembert, Diderot foi o principal redator da *Enciclopédia ou Dicionário Razoado das Ciências, Artes e Ofícios*. Concomitantemente ao trabalho da Enciclopédia, produzia muito: em 1746, escreveu “Pensamentos Filosóficos” e foi condenado pelo Parlamento de Paris por sustentar “os direitos da razão e da crítica, sobrepondo-se à fé e à revelação”. (DIDEROT, 1979, p. 11-12)

Outras obras seguiram-se e, à publicação de cada uma delas, Diderot era perseguido. Em 1749, o filósofo publica, anonimamente, a “Carta sobre os cegos para uso daqueles que vêem”, na qual apresenta “um problema de especial interesse para a teoria empirista do conhecimento: pode um cego de nascença, que recupere a visão, perceber a tridimensionalidade do espaço?”. A publicação levou Diderot à prisão no Castelo de Vincennes, onde teria permanecido incomunicável até agosto de 1749, quando passa, então, a receber visitas de sua esposa e amigos. É solto em 1750 e retoma o trabalho na *Enciclopedia* que, aos poucos, foi sendo publicada em partes, até que, em 1772, Madame Pompadour – amante de Luiz XV – ajuda Diderot a publicar todos os 36 volumes que compunham a Enciclopédia, “uma das mais importantes obras para a compreensão do Século XVIII e das transformações que culminaram na Revolução Francesa”. Além de Diderot, a obra contava com trabalhos de autores renomados como D’Alembert, Rousseau, Voltaire, Turgot, Marmontel, Montesquieu, Quesnay e Holbach, além de outros menos conhecidos à época. (DIDEROT, 1979, p. 13)

Diderot viajava bastante e mantinha boas relações em outros países. No mesmo ano de publicação da Enciclopédia na França, é recebido pela rainha de todas as Rússias – Catarina, a Grande – que compra a biblioteca particular de Diderot, mas que só lhe seria entregue após a morte do filósofo. A Rainha o contrata para estruturar a organização das universidades russas e para elaborar uma “edição abreviada da Enciclopedia”. (DIDEROT, 1979, p 14)

Diderot regressa à França em 1774 e encontra o país sob uma atmosfera bem diferente devido à ascensão do rei Luiz XVI. Decide viver de modo mais simples e tranqüilo no campo, de onde correspondia-se com sua última amante, Sophie Volland, cartas estas que “formam um conjunto interessante do ponto de vista do pensamento de seu tempo” (p. 14). Sophie morre em 1784. O fato abate

severamente o filósofo e, cinco meses depois da morte dela, em 30 de julho de 1784, Diderot morre de um ataque de apoplexia. Um dia antes de morrer, expressou a um amigo o seguinte pensamento: “O primeiro passo para a filosofia é a incredulidade”. (DIDEROT, 1979, p. 14).

O conteúdo da “Carta sobre os Cegos” será discutido no capítulo 7.

3.2.2 LUZ, CÂMERA, PESQUISA-AÇÃO

Em busca dos indícios, a fim de verificar o potencial informativo da áudio-descrição aplicada a produtos artísticos de imagens estáticas, desenvolveu-se esta segunda parte da pesquisa, por meio de cinco ações empreendidas pela pesquisadora em integração com diversos agentes e com a população-alvo desta investigação, ou seja, as pessoas com deficiência visual, aqui caracterizadas como usuários da áudio-descrição.

- 1) Primeira Ação – Participação da pesquisadora no curso de áudio-descrição “Imagens que Falam”, idealizado e coordenado pelo Prof. Dr. Francisco José de Lima no Centro de Estudos Inclusivos, da Universidade Federal de Pernambuco, Com esta ação, o objetivo da pesquisadora foi conhecer o arcabouço teórico que envolve a áudio-descrição e apreender a técnica, a fim de aplicar estes conhecimentos na próxima etapa da Pesquisa-Ação, conforme descreve-se a seguir. Esta etapa da pesquisa foi realizada entre os meses de setembro e dezembro de 2010.
- 2) Segunda Ação – Participação da pesquisadora na criação, organização, planejamento, captação de recursos e divulgação do evento “Ancestralidade no Universo: A Força da Origem”, primeira exposição de obras de artes visuais bidimensionais (pinturas, desenhos e fotografias) realizada com áudio-descrição, na cidade de Niterói, Rio de Janeiro. A pesquisadora também integrou a equipe de áudio-descritores (composta também pelos áudio-descritores Flavia de Oliveira Machado e Daniel Falcão dos Santos), além de ter sido responsável pela revisão de todos os roteiros áudio-descritos. Também participou da equipe de monitores do evento. Foram reunidas e áudio-descritas 61 (sessenta e uma) obras de artes visuais bidimensionais,

das artistas plásticas Antônia França e Teresa Moura, e da fotógrafa Monica Dantas. O objetivo foi conhecer e aprender sobre a produção de eventos acessíveis e formar, com isenção, a população para uma das etapas da pesquisa, ou seja, a visita de pessoas com deficiência visual à exposição. Período total de desenvolvimento do projeto: de maio a dezembro de 2010. Período da exposição: De 09 de novembro a 04 de dezembro de 2010.

- 3) Terceira Ação – Participação da pesquisadora como áudio-descritora e audioguia durante as visitas das pessoas com deficiência visual à exposição. Estas visitas ocorreram em duas datas: uma única pessoa com deficiência visual visitou a exposição no dia 03 de dezembro de 2010, véspera do encerramento do evento. No dia seguinte, último dia da exposição, o evento foi visitado por 42 pessoas simultaneamente. Destas, 18 (dezoito) eram pessoas com deficiência visual, entre cegos e baixa visão, sendo 15 integrantes do Grupo Anjos de Visão coordenado por Cheila Felton; as demais eram acompanhantes. Durante as visitas, foram colhidos os dados dos visitantes para futuro contato, devido a etapa seguinte da pesquisa: entrevistas com os visitantes.
- 4) Quarta Ação – Pesquisa com os visitantes da exposição. O levantamento foi feito pela pesquisadora, por meio de entrevistas realizadas com base em questionários/formulários semi-estruturados, enviados e respondidos por e-mail ou por telefone. O modelo do questionário/formulário integra o ANEXO A deste trabalho. Período de realização desta etapa da pesquisa: de 15 a 31 de dezembro de 2011, exatamente um ano após a realização da exposição. Objetivos: reunir dados (indícios) para verificar o potencial informativo da áudio-descrição aplicada a obras de artes visuais bidimensionais (imagens estáticas) para as PCDVs em apenas uma visita à exposição; conhecer os desafios e necessidades para a realização de eventos cujas obras de artes estejam acessíveis e acessáveis ao público a partir da áudio-descrição e, por fim, conhecer o lócus ontológico da informação nesta etapa da pesquisa, tanto para os visitantes quanto para os profissionais da áudio-descrição envolvidos com a realização do evento.
- 5) Quinta Ação – Participação da pesquisadora na elaboração de produto-documentário-informacional relativo à exposição “Ancestralidade no Universo: A Força da Origem”. Objetivo: estruturar os dados para a criação da Primeira

Base de Acesso Livre a Obras de Artes Visuais Bidimensionais áudio-descritas no Brasil, caracterizando um subproduto desta dissertação. Com todo o material sonorizado e digitalizado, após a defesa da dissertação, poderá ser disponível na internet, contribuindo para a Responsabilidade Social da Ciência da Informação: levar conhecimento a quem dele necessite.

Obs: Parte do conteúdo do produto-documentário-informacional integra o VOLUME II desta dissertação, a título de exemplificação.

Reunindo-se todos estes procedimentos metodológicos, iniciamos o tear do tapete teórico pelos fios bibliográficos, originando a trama conceitual para fundamentar este trabalho, por meio do qual queremos saber: as obras de artes visuais bidimensionais dizem coisas capazes de transformar estruturas?

4 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

“[...] As imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos”.

Alberto Manguel

A temática da áudio-descrição, recente no ambiente acadêmico no Brasil, abarca termos, expressões, conceitos e definições, alguns dos quais há muito vêm ocupando o pensamento de filósofos e pesquisadores, enquanto outros – em função da própria dinâmica que envolve uma emergente área de pesquisa científica – são mais recentes e, portanto, ainda em processo de constituírem-se epistemológica e ontologicamente.

No artigo “Teoria do Conceito”, Dahlberg (1978) esclarece que o conhecimento fixa-se através dos elementos da linguagem e que, sempre que novos conhecimentos surgem, também novos elementos linguísticos emergem com o atributo de tornar estes conhecimentos mais claros e distintos:

[...] Podemos dizer que este processo de crescimento há de perdurar enquanto o homem existir sobre a terra e utilizar a linguagem como expressão de seus pensamentos. Podemos então dizer que a *linguagem constitui a capacidade do homem designar os objetos que o circundam assim como de comunicar-se com os seus semelhantes*. As linguagens utilizadas nas necessidades da vida diária denominam-se *linguagens naturais*. Além destas, o homem criou outras, chamadas *linguagens especiais* ou *linguagens artificiais* ou *linguagens formalizadas*, como a linguagem da química, linguagem da matemática, linguagem da lógica, linguagem dos sistemas de classificação, etc. (DAHLBERG, 1978, p. 101)

A fim de estruturar nossa investigação, nossos pressupostos teóricos fundamentam-se, principalmente, em uma família de termos e expressões que permeiam a nova “*linguagem da áudio-descrição*”, podendo outros serem apropriados ao longo do percurso, por questões de complementaridade. Os termos e expressões que compõem esta família serão aqui apresentados em ordem alfabética, portanto sem pretensões hierárquicas, considerando que todos são de extrema relevância para o tema em debate. Os primeiros termos e expressões são **acessibilidade, artes visuais, áudio-descrição, imagem, informação, pessoa com deficiência visual**; e, a partir destes: **dimensões de acessibilidade,**

“imagens que falam”, informação em arte, obras de artes visuais bidimensionais, potencial informativo e representação da informação em arte.

Tecendo-se os termos e expressões apresentados como base dos pressupostos teóricos, este capítulo deverá configurar-se como o tapete conceitual estruturado no Paradigma Indiciário de Ginzburg, de acordo com o proposto na Metodologia explicitada no capítulo anterior.

4.1 IMAGENS QUE FALAM: A ÁUDIO-DESCRIÇÃO

“Imagens que Falam” é uma expressão metafórica recorrente entre os arte-educadores brasileiros desde a década de 1990 e ganha força em 2003, ano da publicação do livro de Maria Helena Rossi (ROSSI, 2003), pela expressão intitulado. Pioneiro na pesquisa sobre a áudio-descrição no Brasil, o Prof. Dr. Francisco José de Lima inscreveu a expressão no segmento da áudio-descrição quando, como resultado de suas pesquisas, inaugurou em 2008 a primeira turma do Curso de Formação de Áudio-descritores **“Imagens que Falam”**, por ele desenvolvido e coordenado, no Centro de Estudos Inclusivos da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), atualmente em sua quinta edição.

É possível compreender, portanto, que a expressão metafórica passe a compor estruturas teóricas, permeando conceitos e definições de áudio-descrição, conforme expressa LIMA (2011a), em recente artigo sobre acessibilidade em museus, publicado na edição da Revista Diálogos entre Arte e Público, da Secretária de Cultura do Estado de Pernambuco, exclusivamente dedicada ao tema. Assim, LIMA refere-se à áudio-descrição:

[...] Serviço de tecnologia assistiva que consiste na identificação e elocução de elementos visuais essenciais à compreensão e apreciação das imagens presentes nas obras teatrais, cinematográficas, televisivas, literárias, jornalísticas, científicas, artístico-culturais, entre outras, destinada principalmente às pessoas com deficiência visual, com dislexia, pessoas analfabetas, ou que não saibam o idioma em que um filme ou programa está sendo exibido. (LIMA, 2011a, p. 42)

Complementando a noção de áudio-descrição, LIMA ressalta seu objetivo, recorrendo à idéia das “Imagens que Falam”:

O foco da audio-descrição é oferecer ferramentas para tornar o mundo das imagens acessível àqueles que não as veem, tornando tais imagens significativas, portanto, igualmente relevantes para as pessoas com deficiência visual, tanto quanto para os indivíduos que enxergam. Na audio-descrição, as imagens falam aos sujeitos que não as vêem (com a mesma magnitude e beleza), agora, por meio da voz ou da escrita do audio-descritor. (LIMA, 2011d, p. 42)

O pesquisador conclui a reflexão sobre a noção de áudio-descrição, evidenciando as características técnicas do recurso:

A audio-descrição faz parte do campo da tradução visual e é produzida segundo diretrizes técnicas pré-estabelecidas, dentre as quais a da oferta de narração dos elementos visualmente observados, nos intervalos/pausas entre as falas dos personagens, nas imagens contidas em livros e em legendas descritivas. O propósito da audio-descrição é propiciar às pessoas com deficiência visual, cegas ou com baixa visão, um quadro mais completo do que está sendo mostrado, viabilizando-as a participar de uma dada apresentação com a qualidade permitida a uma pessoa sem deficiência visual. (LIMA, 2011d, p. 42.)

Se, por meio do áudio-descritor, as imagens “falam” “com os sujeitos que não as vêem” – como definiu LIMA – por que duvidar que seja possível que, ao ouvir estas imagens, as pessoas com deficiência visual possam extrair desta experiência novas possibilidades de aprendizagem? O novo sempre causa estranhamento e não tem sido diferente com relação à áudio-descrição, tanto entre as pessoas “videntes”⁷ quanto entre as próprias pessoas com deficiência visual: por desconhecerem de que modo a prática da áudio-descrição se dá de fato, ainda duvidam se a técnica, como um mecanismo intermediário, tem realmente o potencial de contribuir para a geração de “conteúdo informacional relevante”, por meio do qual seja permitido àquele público o acesso à cultura e, conseqüentemente, ao conhecimento.

“**Ora, direis, ouvir imagens?**”, título da pesquisa que se apresenta, retrata, portanto, a situação de “desconfiança” acerca do potencial informativo da áudio-descrição. Segue a trilha metafórica das expressões do setor, relacionando o descrédito apontado à prática da áudio-descrição com a expressão “Ora, direis, ouvir estrelas...” utilizada pelo poeta Olavo Bilac, no poema Via Láctea. Encantado pelos pequeninas luzes celestiais, o poeta afirmava ser possível, inclusive,

⁷ O léxico “vidente” caracteriza as pessoas que enxergam, assim como o léxico “normovisuais” refere-se a pessoas com visão normal.

“conversar com elas”, contrariando o escárnio e o questionamento dos que duvidavam daquela possibilidade, afirmando que Bilac, por certo, estava a perder o senso. Pelo sentido da visão, o poeta dedicava-se a admirar as estrelas e acreditava estabelecer com elas um mecanismo de comunicação. Resguardadas as proporções de caráter lúdico inerente aos poetas, em um contraponto, pelo sentido da audição, a áudio-descrição vem romper um silêncio que, desde sempre, impediu que as pessoas com deficiência visual tivessem acesso à informação, à cultura, e conseqüentemente, ao conhecimento.

Segundo o pesquisador Aldo Barreto, a Ciência da Informação tornou-se uma “instituição de reflexão da informação, como um campo, que estuda a ação mediadora entre informação e conhecimento acontecido no indivíduo”. Desse modo, prossegue o autor

[...] As configurações, que relacionam a informação com a geração de conhecimento, são as que melhor explicam sua natureza, conforme finalistas, pois são associadas ao desenvolvimento do indivíduo e à sua liberdade, pelo poder de decidir sua vida. Aqui a informação é qualificada como instrumento modificador da consciência do homem. Quando adequadamente apropriada, produz conhecimento e modifica o estoque mental de saber do indivíduo; traz benefícios para seu desenvolvimento e para o bem-estar da sociedade em que ele vive. (BARRETO, 2002, p. 70)

A desconfiança é retrato da ignorância; portanto, não surpreende. Por muitos séculos, a cegueira foi sinônimo de “incapacidade” ou “maldição dos deuses”, o que, conseqüentemente, acarretava o isolamento social daqueles por ela acometidos, principalmente em função do que atualmente são as chamadas barreiras atitudinais por parte de quem com eles convivessem, barreiras estas que conforme esclarecem LIMA e colaboradores “são aquelas estabelecidas na esfera social, em que as relações humanas centram-se nas restrições dos indivíduos e não em suas habilidades” (LIMA, GUEDES, GUEDES, 2010).

Sasaki (2009) enriquece a reflexão, fundamentado no conceito de inclusão que, como um paradigma de sociedade, “é o processo pelo qual os sistemas sociais comuns são tornados adequados para toda a diversidade humana - composta por etnia, raça, língua, nacionalidade, gênero, orientação sexual, deficiência e outros atributos - com a participação das próprias pessoas na formulação e execução dessas adequações”.

A Lei Nº 10.098, de 19 de dezembro de 2000 – conhecida como Lei da Acessibilidade – instituiu normas e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas com deficiência ou com mobilidade reduzida e no Art 2º estabelece a definição de acessibilidade: “possibilidade e condição de alcance para utilização, com segurança e autonomia, dos espaços, mobiliários e equipamentos urbanos, das edificações, dos transportes e dos sistemas e meios de comunicação, por pessoa portadora de deficiência⁸ ou com mobilidade reduzida”. No mesmo artigo, também é estabelecida a definição e a classificação de barreiras como “qualquer entrave ou obstáculo que limite ou impeça o acesso, a liberdade de movimento e a circulação com segurança das pessoas, classificadas em:

- a) barreiras arquitetônicas urbanísticas: as existentes nas vias públicas e nos espaços de uso público; b) barreiras arquitetônicas na edificação: as existentes no interior dos edifícios públicos e privados; c) barreiras arquitetônicas nos transportes: as existentes nos meios de transportes; d) barreiras nas comunicações: qualquer entrave ou obstáculo que dificulte ou impossibilite a expressão ou o recebimento de mensagens por intermédio dos meios ou sistemas de comunicação, sejam ou não de massa; (BRASIL, 2000)

Visando à inclusão, Sasaki (2009) categoriza iniciativas de acessibilidade em seis “dimensões de acesso”, que tanto podem ser empreendidas uma a uma, de acordo com o grupo a que se destinem, quanto de modo complementar: 1) arquitetônica (sem barreiras físicas), 2) comunicacional (sem barreiras na comunicação entre pessoas), 3) metodológica (sem barreiras nos métodos e técnicas de lazer, trabalho, educação etc.), 4) instrumental (sem barreiras de instrumentos, ferramentas, utensílios etc.), 5) programática (sem barreiras embutidas em políticas públicas, legislações, normas etc.) e 6) atitudinal (sem preconceitos, estereótipos, estigmas e discriminações nos comportamentos da sociedade para com as pessoas que têm deficiência). (SASSAKI, 2009, p. 1).

Embora seja possível perceber que o olhar acerca da cegueira foi-se modificando, infelizmente, muitas barreiras milenares ainda prevalecem, reforçando a urgência em estimular cada vez mais a difusão de informações que tragam esclarecimento sobre o tema, principalmente nesta sociedade na qual as imagens

⁸ A partir da Convenção dos Direitos da Pessoa com Deficiência estabelecida pela ONU em 2006, a expressão “pessoa portadora de deficiência” foi substituída pela expressão “pessoa com deficiência”. (ONU, 2006)

invadem todos os ambientes e instalam-se por toda parte, quase que na velocidade da luz. A todo momento, pelo sentido da visão, pessoas videntes/normovisuais recebem centenas de estímulos informacionais. Basta que as pálpebras se abram e tem-se a sensação de conexão com o mundo.

Imagens estão em toda parte. Entre estas, as referentes a obras de artes visuais bidimensionais: desenhos, fotografias, gravuras, ilustrações, histórias em quadrinhos, entre tantas outras. Tanto podem estar representadas em meio físico quanto virtual: no outdoor, nas páginas de um livro, em um site na internet, numa apresentação em sala de aula ou nas paredes das galerias e museus. Permeiam diversos espaços que fazem parte, direta ou indiretamente, da vida de todas as pessoas. Todas. Com ou sem deficiência. E, certamente, impactam em seu cotidiano.

Com um mundo organizado por e para quem vê, alguns questionamentos passam ao largo, como, por exemplo, o quanto se deixa de apreender em um cotidiano cego e o que se pode fazer para minimizar esta lacuna. Em seu artigo “Fenomenologia do Olhar”, publicado em 1989 como um dos capítulos do livro “Olhar”, organizado por Aduino Novaes, o filósofo Alfredo Bosi colabora para a reflexão:

Sabe-se que a relação do olho com o cérebro é íntima, estrutural. Sistema nervoso central e órgãos visuais externos estão ligados pelos nervos ópticos de tal sorte que a estrutura celular da retina nada mais é que a expansão da estrutura celular do cérebro. O anatomista norte-americano Stephen Poliak chegou a admitir a hipótese revolucionária de que o tecido cerebral resultou de uma evolução dos olhos em pequenos organismos aquáticos que viveram há mais de um bilhão de anos atrás. Quer dizer: não foi o cérebro que se estendeu até a formação do órgão visual, mas, ao contrário, foi o olho que se complicou extraordinariamente dando origem ao córtex onde, supõe-se, estaria a sede da visualidade. (BOSI, 1989, p. 65)

Estudos desenvolvidos por Vieira (2006) durante pesquisa de doutorado na Fundação Oswaldo Cruz, no Rio de Janeiro, corroboram o pensamento exposto por Bosi, apontando que a função do olho é “captar a luz do meio ambiente e convertê-las em impulsos nervosos, os quais, através das vias ópticas, são transmitidos ao córtex visual, situado no lobo occipital, que interpreta as imagens formadas no olho”.

Portanto, segundo apresenta o pesquisador, “é o cérebro que enxerga; levando isso em conta, tendemos hoje a considerar os olhos como extensões periféricas do cérebro”. (VIEIRA, 2006, p. 22-23 apud ROCHA e, 1987, p. 21). No mesmo documento, Vieira afirma: “o olho é responsável pela aquisição de 80% do conhecimento humano”. (VIEIRA, 2006, p. 22)

Desenvolvendo pesquisas que se situam na interface entre os estudos da cognição e da produção de subjetividade, arte e deficiência visual – por meio de um grupo interdisciplinar, fruto de uma parceria entre a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e a Universidade Federal Fluminense (UFF) – a Prof^a Dr^a Virgina Kastrup, do Instituto de Psicologia da UFRJ, pensa a questão da aquisição do conhecimento pelas pessoas com deficiência visual sob uma outra abordagem. No livro “Exercícios de Ver e não Ver: Arte e Pesquisa com Pessoas com Deficiência Visual” (2010) – organizado por ela em parceria com a Prof^a Dr^a Marcia Moraes – justifica seu ponto de vista, fundamentada no diferencial que, segundo ela, “marca a originalidade das pesquisas” realizadas pelo grupo: “pautar o entendimento da cognição e da produção da subjetividade das pessoas com deficiência visual em autores que indicam um caminho fecundo e, sobretudo, positivo”, destacando-se entre eles o pesquisador Francisco Varela. (KASTRUP, MORAES, 2010, p.xv)

Segundo Kastrup, o grupo recusa “uma série de proposições negativas que afirmam que os cegos enfrentam dificuldades” (p. xv) pelo fato de que 80% do conhecimento humano seja adquirido pelo sentido da visão. Acreditar nesta proposição, seria relegar às pessoas com deficiência visual apenas 20% de possibilidades de “conhecer” o mundo, quando, de fato, para além do sentido da visão, sabe-se que os outros quatro sentidos (audição, tato, paladar e olfato), associados à percepção, revelam oportunidades de desenvolvimento. (KASTRUP, MORAES, 2010).

Considerando-se o fato de as pessoas com deficiência visual apresentarem uma limitação somente no que se refere ao sentido da visão, diversas iniciativas de acessibilidade – como a áudio-descrição, por exemplo – podem ser estruturadas e impulsionadas com base na potencialização dos outros sentidos.

Traduzir imagens em palavras para que, por meio do sentido da audição, as pessoas com deficiência visual possam imaginar o que estão ouvindo, bem como encontrar mecanismos que assegurem o acesso aos produtos áudio-descritos

àquele público são, certamente, desafios a serem enfrentados por profissionais de diversas áreas neste momento.

Portanto, para além da áudio-descrição aplicada à programação televisiva (prática finalmente inserida nas políticas públicas de nosso País após anos de luta por este direito, conforme mencionamos na Introdução desta dissertação), a pesquisa que ora se apresenta propõe um olhar específico acerca da possibilidade e do potencial informativo relativo à aplicabilidade desta técnica em outros territórios culturais.

Cabe ressaltar que nos estudos realizados observou-se que o termo “áudio-descrição” remete a diversas situações complementares, referindo-se a:

- 1) Um recurso de acessibilidade comunicacional (pois favorece às pessoas com deficiência visual o acesso à informação e comunicação relativas a produtos culturais e a eventos)
- 2) Uma técnica de tradução intersemiótica (por meio da qual, ao “traduzir” imagens em palavras, transforma-se um elemento pictórico/imagético em um elemento codificado em texto escrito que, em seguida, poderá ser transformado em áudio ou em Braille, a fim de que os dados do produto áudio-descrito sejam estruturados de modo acessível para o público-alvo)
- 3) Uma modalidade de tecnologia assistiva (expressão que denota as tecnologias utilizadas como apoio às pessoas com deficiência)
- 4) Um produto traduzido (o roteiro áudio-descritivo, documento originado a partir da utilização da técnica de tradução intersemiótica que vai ser disponibilizado em texto escrito, para depois ser transformado em documento sonoro ou em documento háptico, cujo conteúdo possa ser apreendido em áudio ou por meio da leitura em Braille).
- 5) Uma narração (que tanto poderá ser disponibilizada ao público no momento em que o evento esteja acontecendo – ao vivo – ou em um suporte de armazenamento de dados gravados em áudio, seja um audioguia, um CD Rom, um MP3, um pendrive; ou mesmo um texto escrito).

Feito o esclarecimento, prosseguimos em nossa reflexão, trazendo foco à prática da áudio-descrição agora no território dos objetos artísticos denominados obras de artes visuais bidimensionais.

4.2 A ÁUDIO-DESCRIÇÃO E AS OBRAS DE ARTES VISUAIS BIDIMENSIONAIS

“Um olhar sobre o potencial informativo da áudio-descrição aplicada a obras de artes visuais bidimensionais como representação sonora da Informação em Arte para pessoas com deficiência visual”. Conforme revela o subtítulo deste trabalho – **um olhar sobre** a prática da áudio-descrição é determinante para analisar o potencial informativo da técnica, objetivo desta investigação. Conhecer a áudio-descrição na prática, bem como sua aplicabilidade relacionada a um determinado tipo de obra de arte suscita reflexão sobre o “modo de olhar” do áudio-descritor, mediador do processo informacional, aquele que transforma **imagens em palavras** (VIEIRA, 2010). Bosi, mais uma vez, contribui para estreitar (no sentido de definir) nosso campo de visão, tornando-o cada vez mais específico:

Se, em português, os dois termos aparentemente se casam, em outras línguas, a distinção se faz clara ajudando o pensamento a manter as diferenças. Em espanhol: *ojo* é o órgão; mas o ato de olhar é *mirada*. Em francês: *oeil* é o olho; mas o ato é *regard/regarder*. Em inglês: *eye* não está em *look*. Em italiano, uma coisa é o *occhio* e outra é o *sguardo*. Creio que essa marcada diversidade em tantas línguas não se deva creditar ao mero acaso: trata-se de uma percepção, inscrita no corpo dos idiomas, pela qual se distingue o órgão receptor externo, a que chamamos ‘olho’, e o movimento interno do ser que se põe em busca de informações e de significações, que é propriamente o ‘olhar’. (BOSI, 1989, p. 66)

Quando falamos em áudio-descrição, estamos diante de dois grupos distintos de produtos a serem áudio-descritos e, conseqüentemente, a técnica da áudio-descrição aplicada a obras de artes visuais bidimensionais pode ser considerada como uma das formas de representação do objeto artístico. Conseqüentemente, esta modalidade de AD vai gerar um determinado produto áudio-descrito, diferente do produto gerado a partir da áudio-descrição aplicada a produtos que gerem imagens em movimento, esta podendo ser compreendida como uma técnica cujo objetivo é suprimir lacunas informacionais em determinados espaços da obra fílmica ou televisiva.

Portanto, até aqui apresentam-se duas modalidades diferentes de áudio-descrição: uma aplicada a imagens em movimento (filmes, programas de TV) e outra adequada a imagens estáticas, conforme propõe LIMA (2011d, p.42): “Utilizando-se técnicas de áudio-descrição de imagens estáticas, é possível aplicar o recurso no

ambiente dos museus onde podem ser encontradas esculturas, pinturas e demais obras de arte para a apreciação de todos”.

Desse modo, as modalidades se diferenciam, posto que a AD aplicada a obras de artes visuais bidimensionais é a própria representação sonora do objeto artístico.

A primeira diretriz da áudio-descrição estabelece: “Descreva o que você vê” (VIEIRA, 2010, p. 6-7; SILVA, 2010). Descrever pressupõe ler. Compromisso do áudio-descritor: ler imagens para, em seguida, descrevê-las. Ler pressupõe observar criteriosamente. Se o objeto a ser observado pelo áudio-descritor é uma obra de arte, que exige do áudio-descritor uma precisão aos detalhes, some-se ao “**olhar**” do áudio-descritor uma **atitude estética**, fundamentada no pensamento do filósofo Jerome Stolnitz (2007, p.49): “a atenção e contemplação desinteressadas e complacentes de qualquer objecto da consciência em função de si mesmo”. Muito mais do que um observador atento, mais do que um espectador da obra que se apresenta diante de si, o áudio-descritor tornar-se-á por vezes um “**percipiente**” (STOLNITZ, 2007, p.50), um esteta que percebe a obra de arte, porém, sem estabelecer-lhe juízo de valor.

Prosseguindo-se na reflexão sobre os pressupostos teóricos apropriados para esta dissertação, o foco neste momento destina-se especificamente ao objeto a ser áudio-descrito, no caso particular desta pesquisa, obras de artes visuais bidimensionais.

Portanto, na presente pesquisa, por se tratar de obras de artes visuais bidimensionais, o foco é a áudio-descrição de imagens estáticas.

4.2.1 PARA LER OBRAS DE ARTE

A obra de arte, caracterizada como objeto a ser áudio-descrito, é o ponto de confluência com a Ciência da Informação, em especial com os construtos teóricos da Informação em Arte, devido à seguinte problematização: a representação da obra artística (PINHEIRO, 2000, p. 7). Nesta situação, em particular, traduzindo imagens em palavras, a áudio-descrição surge como única possibilidade a partir da qual é possível dizer que uma obra de arte que, em princípio, somente seria apreendida

pelo sentido da visão, possa significar “conteúdo informacional” para pessoas com deficiência visual, ou seja, a obra de arte como fonte de informação.

Pinheiro traz à tona a complexidade da temática: “A obra de arte é o objeto mais complexo na sua representação, pela carga maior de subjetividade e níveis de abstração e inclui diferentes manifestações, desde as artes plásticas (pintura, escultura, desenho e gravura) e instalações, além de cinema, fotografia, vídeo, teatro, música e dança”. Esclarece ainda que, nos estudos da Informação em Arte, tanto no Brasil quanto no exterior, “a experiência é essencialmente em artes plásticas” (PINHEIRO, 2000, p. 8).

A fim de compreender de que modo a Informação em Arte poderá, então contribuir neste percurso investigativo, torna-se fundamental conhecer a que se destina, conforme definição de Pinheiro, já sumariamente apresentada na Introdução desta dissertação e aqui explicitada em sua totalidade:

Informação em Arte é o estudo da representação do conteúdo informacional de objetos/obras de arte, a partir de sua análise e interpretação e, nesse sentido, a obra artística é fonte de informação. Envolve “... fundamentos teóricos e a natureza da representação da informação em Arte, assim como a diversidade documental, com suas singularidades, as questões da Arte e as características do modelo de sistema de informação artística”. Portanto, “a informação estética abrange... o objeto de arte, documento no seu sentido mais amplo, oriundo de múltiplas manifestações e produções artísticas”. (PINHEIRO, 2000, p. 7-8)

Os estudos da Informação em Arte em muito poderão contribuir na busca por indícios capazes de minimizar as inquietações acerca da relevância da áudio-descrição aplicada às imagens estáticas, fruto das obras de artes visuais bidimensionais. Em destinando-se olhar minucioso sobre esta modalidade da AD, abrem-se perspectivas sobre o tema que naturalmente virão equiparar, em termos de relevância, os estudos sobre as diversas modalidades da técnica, até então – e naturalmente compreensível – muito mais relacionados às imagens em movimento, resultado de produtos fílmicos e televisivos, desde a invenção da áudio-descrição, inicialmente pensada para os filmes e programas de TV.

Portanto, o conceito de “imagem”, como aqui apropriado, está relacionado ao universo da Arte, referindo-se à representação do objeto artístico, fundamentado em Pinheiro: “a imagem, desde sempre, esteve imbricada na cultura: da escrita pictográfica, ideográfica (chinesa, cuneiforme, hieroglífica), às iluminuras na Idade

Média, ilustrações no texto e, hoje, impulsionada pelas modernas tecnologias, integrantes da multimídia” (PINHEIRO, 2000, p. 11).

Com o reforço das TICs, as imagens em Arte assumiram, portanto, papel importante na Sociedade da Informação, o que acarretou a necessidade de pensar modos de organizá-las, documentá-las e disseminá-las, objetivando tanto a preservação quanto a difusão dos acervos artísticos. Paul Otlet – pesquisador belga nascido em 1868 e considerado um dos pioneiros da Ciência da Informação – em seu *Traité de la Documentation*, publicado em 1934, já previa esta necessidade, atribuindo às imagens o status de documento. Para ele, a definição de documento se referia a gráficos e/ou escritos que representassem idéias ou objetos passíveis de observação e informação, citando como exemplo, entre outros, as obras de arte. (OTLET, 1934, p. 45)

4.2.2 ARTES PLÁSTICAS E ARTES VISUAIS: NOVA NOMENCLATURA

As obras de arte inserem-se na vastidão de produtos e eventos que, apreendidos pelo sentido da visão, conseqüentemente, podem ser áudio-descritos. Até há bem pouco tempo, algumas delas eram caracterizadas como obras de artes plásticas e hoje são definidas como obras de artes visuais, conforme disposto no Relatório do Colegiado Setorial de Artes Visuais que deu origem ao Plano Nacional de Cultura, do Ministério da Cultura (BRASIL, 2010), em vigor em território nacional desde 2 de dezembro de 2010, por meio da Lei 12.343, norte das iniciativas em artes visuais a serem desenvolvidas no Brasil. Pela relevância para a temática aqui abordada, apresenta-se o trecho do relatório que discrimina a mudança terminológica:

As Artes Plásticas - como foram, até há pouco tempo conhecidas – ganharam nova dimensão. Passam a ser conhecidas como Artes Visuais. Integram o círculo das Artes Visuais aquelas formas de expressão artística que, tendo como centro a visualidade, gerem - por quaisquer instrumentos e ou técnicas - imagens, objetos e ações (materiais ou virtuais) apreensíveis, necessariamente, através do sentido da visão, podendo ser ampliado a outros sentidos. Partindo desse centro, o círculo se expande, agregando suas diversas manifestações, até que a circunferência das Artes Visuais alcance (e interpenetre) outros círculos das artes, centrados por outros valores, gerando zonas de intersecção que abrigam manifestações mistas, que não deixam de ser “visuais”, mas obedecem, com igual ou maior

ênfase, a outras lógicas. Este círculo e suas intersecções compõem o campo das Artes Visuais. (BRASIL, 2010, p. 20)

O documento prossegue destacando o “território” nos quais e a para os quais as artes visuais originam-se e difundem-se como expressão:

Visto sob esta ótica, as Artes Visuais estão presentes em todas as dimensões de nossa existência: nos objetos que nos circundam, nas paredes, nas ruas, praças, espaços arquitetônicos. Elas estabelecem permanentemente a conexão entre o sujeito e o seu ambiente. Não se referem apenas a objetos palpáveis absolutos. Envolvem um universo ilimitado incluindo desde a arte rupestre até as inovações tecnológicas em curso. A definição sobre os campos das artes visuais tem sido matéria de reflexão e debates sofisticados devido à sua amplitude e à agregação de questões filosóficas. É necessário antes de qualquer diagnóstico, redefinir as Artes Visuais como um território que incorpora hoje diversas áreas de expressão, além das Artes Plásticas consideradas convencionais (pintura, escultura, desenho, gravura, objeto). (BRASIL, 2010, p. 20)

Dada a amplitude do “campo” com suas diversas áreas de expressão, é possível pensar que todos os produtos gerados com as técnicas das artes visuais podem ser definidos como obras de artes visuais. Estas obras geram imagens: algumas em movimento (filmes, programas de tv etc), outras estáticas (pinturas, desenhos, fotografias etc). E podem ser divididas em bidimensionais e tridimensionais.

4.2.3 OBRAS DE ARTES VISUAIS BIDIMENSIONAIS

Para esta pesquisa, dado o recente caráter estabelecido para o termo, não foram encontrados conceitos ou definições estruturados para um grupo específico de obras de artes visuais que reunisse os seguintes atributos:

- a) uma obra de arte visual que gere imagem estática (tanto de conotação figurativa quanto abstrata);
- b) cujo caráter particular é o de somente poder ser apreendida pelo sentido da visão (sem complementaridade de nenhum dos outros sentidos, quais sejam, o tato, o paladar, o olfato e a audição); e
- c) em cuja produção artística sejam consideradas somente duas das três dimensões primárias, enquadrando o objeto artístico numa superfície plana que leve em consideração a altura e o comprimento, ainda que em seu conteúdo as imagens

da obra sugiram tridimensionalidade, ou seja, que apresentem sombras, perspectivas ou remetam a ação ou movimento. Como superfície plana compreendam-se uma tela, uma folha de papel, a tela do computador ou a lente de uma câmera fotográfica.

Desse modo, para este trabalho, sempre que nos referirmos a este grupo específico de obras de artes visuais, adotaremos a expressão obras de artes visuais bidimensionais.

4.3 A NOÇÃO DE “POTENCIAL INFORMATIVO”

No escopo da Ciência da Informação, a noção de “potencial informativo” não constitui terminologia específica, todavia, é o cerne da questão de investigação desta pesquisa, merecendo, portanto, um desdobramento analítico sobre cada um dos termos que compõem a expressão. Iniciamos o exame a partir do termo “informativo”, cuja noção está diretamente relacionada à noção de “informação”.

4.3.1 INFORMAÇÃO

A Prof^a Dr^a Gilda Braga, pesquisadora da Ciência da Informação, abre a janela para a reflexão sobre a noção de informação, tema por ela estudado em artigo publicado em 1995. Braga inicia o documento relatando que, durante suas aulas, propôs a seus alunos a seguinte questão: “o que teria vindo primeiro, dentro das habilidades cognitivas do ser humano: a linguagem ou a capacidade de classificar?” E apresenta sua possibilidade de resposta:

Uma resposta possível refere-se ao surgimento – anteriormente àquelas duas habilidades – da capacidade de percepção de estímulos externos e de representação, em nível interno, desses estímulos – algo que, com impacto sensorial, seria capaz de alterar uma dada configuração mental e só então permitir a “classificação” e a “designação” (linguagem) – simultâneas – daqueles estímulos. A combinação de um estímulo externo, uma reordenação mental (classificação) e uma designação (ainda que articulada apenas em nível de identificação de algo que não o havia sido anteriormente) pode ser vista como uma primeira aproximação ao conceito de informação. Esta noção é, de certa forma similar à de Belkin e Robertson. (BRAGA, 1995, p. 1)

Em 1976, Nicholas Belkin e Stephen Robertson publicaram artigo dedicado ao estudo da “informação” e a definição estabelecida por eles naquele documento – considerada entre muitos pesquisadores como a primeira definição de “informação” em Ciência da Informação –, permanece até os dias atuais como uma das mais utilizadas em diversos campos e disciplinas. À época, os autores assim se expressaram: “Informação é o que é capaz de transformar estruturas”⁹ (BELKIN, ROBERTSON, 1976. p. 198). Muito do conteúdo discutido no texto está fundamentado na análise do trabalho desenvolvido por Gernot Wersig e Ulrich Neveling, publicado um ano antes (1975), no qual estes dois últimos autores discutem “informação” como “um dos objetos possíveis para a Ciência da Informação”, analisando o conceito de informação por seis abordagens distintas: 1) estrutural (orientada para a matéria); 2) do conhecimento, 3) a abordagem da mensagem; 4) a abordagem do significado; 5) a do efeito (orientada para o receptor); e finalizam com a 6) abordagem do processo. (WERSIG, NEVELING, 1975)

Belkin e Robertson também ressaltaram em seu artigo que, até aquele momento, o foco das definições de “informação” em Ciência da Informação era o emissor e que seria fundamental destinar mais atenção ao receptor, aquele que busca encontrar as respostas de que necessita. Relacionando emissor e receptor, os autores encerram o trabalho, destacando e alertando para as duas categorias da comunicação humana, sendo a educação a primeira; e a segunda, a persuasão, por meio da qual o emissor procura mudar a idéia do receptor, deliberadamente, sem que o receptor disto se dê conta. E concluem que a decisão pela utilização da informação envolve concepções de caráter ético. (BELKIN, ROBERTSON, 1976, p. 203-204)

Como já havíamos exposto na Introdução desta dissertação, a definição de “informação” estabelecida por Belkin e Robertson figura entre os “fios” com os quais desenvolvemos a tecitura teórico-conceitual desta pesquisa.

McGarry contribuiu com diversas abordagens sobre o conceito de “informação” e define o termo como “algo” que se procura: “pode-se estar ‘sobrecarregado’ dela ou sofrer-lhe a falta. Envolve atividades de gestão e de tratamento e se pretendemos transferir informação podemos deparar com barreiras

⁹ No original: “*Information is that which is capable of transforming structure*”

à sua difusão”. (MCGARRY, 1984, p. 15). Para o pesquisador, a informação “é imposta mediante ordenação”; é como “dados postos em ordem” (MCGARRY, 1999, p. 6). McGarry leva em consideração que “o dia inteiro, todo dia, captamos informações por meio de nossos órgãos dos sentidos (visão, audição, olfato, paladar, tato etc)”. E do mesmo modo, “o dia inteiro, todo dia, rejeitamos as informações que julgamos irrelevantes para nossas necessidades e propósitos.” Portanto, para o autor, “informação é o termo que designa o conteúdo daquilo que permutamos com o mundo exterior ao ajustar-nos a ele, e que faz com que nosso ajustamento seja nele percebido”, fazendo-se fundamental compreender que “reajamos ou não a isso naquele momento, essa informação pode ser guardada e vir a afetar muito do nosso comportamento ulterior”. (MCGARRY, 1999, p. 6)

A definição de informação de McGarry que apresentaremos a seguir, parece clarear em muito a análise acerca do termo “informativo”. Nesta abordagem, para o autor, a informação

[...] pode também ser definida em termos dos seus efeitos sobre o mapa cognitivo ou mental do indivíduo. Este uso metafórico de mapa é baseado na assunção de que cada um tem o seu esquema ou plano privado do mundo que o rodeia. [...] Cada vez que o seu mapa cognitivo é alterado ou reforçado pode dizer-se que ele ‘aprendeu’, o que indica uma relação íntima entre assimilação da informação e aprendizagem. (MCGARRY, 1984, p. 17-18)

Outro autor que traz olhar interessante acerca do fenômeno da informação e complementar ao de McGarry é Barreto com a publicação do artigo “A Condição da Informação”, no ano de 2002:

Como elemento organizador, a informação referencia o homem a seu destino; desde antes de seu nascimento, com sua identidade genética, e durante sua existência pela capacidade em relacionar suas memórias do passado com uma perspectiva de futuro e assim estabelecer diretrizes para realizar sua aventura individual no espaço e no tempo. Por conseguinte, tem-se procurado caracterizar a essência do fenômeno da informação como a adequação de um processo de comunicação que se efetiva entre emissor e receptor da mensagem. (BARRETO, 2002, p.70)

Em 2004, o contorno verde amarelo do conceito de informação é reavivado por Pinheiro com a publicação do artigo “Informação: esse obscuro objeto da Ciência

da Informação”, no qual reviu e atualizou um dos capítulos da tese por ela defendida em 1997. No artigo, assim referiu-se a autora:

Informação é tradicionalmente relacionada a documentos impressos e a bibliotecas, quando de fato a informação de que trata a Ciência da Informação, tanto pode estar num diálogo entre cientistas, em comunicação informal, numa inovação para a indústria, em patente, numa fotografia ou objeto, no registro magnético de uma base de dados ou em biblioteca virtual ou repositório, na Internet. Todos os campos do conhecimento alimentam-se de informação, mas poucos são aqueles que a tomam por objeto de estudo e este é o caso da Ciência da Informação. Por outro lado, esta informação de que trata a Ciência da Informação movimenta-se num território multifacetado, tanto podendo ser informação numa determinada área quanto sob determinada abordagem. (PINHEIRO, 2004, p. 1)

Um minucioso estudo desenvolvido por Rafael Capurro e Birger Hjørland, em 2007, dá conta do estado da arte do conceito de “informação” na Ciência da Informação, neste início de Século XXI. A partir de uma análise histórico-filosófica que se inicia na etimologia do termo e se desdobra sobre abordagens e aplicações diversas ao longo da História, os autores explicitam o termo: “informação” vem sendo utilizada na atualidade “no sentido de conhecimento comunicado e desempenha papel central na sociedade contemporânea”.

Os autores ressaltam que “a CI tem-se voltado para os fenômenos de relevância e interpretação como aspectos básicos do conceito de informação”. (CAPURRO; HJORLAND, 2007, p. 149-150) e alertam para o caráter subjetivo do conceito, observando que os “critérios sobre o que conta como informação são formulados por processos sócio-culturais e científicos”, ressaltando o fato de que esta pluralidade conceitual acarreta a necessidade de, cada vez mais, levar-se em consideração os usuários da informação, “indivíduos em situações concretas dentro de organizações sociais e domínios do conhecimento” (CAPURRO; HJORLAND, 2007, p. 193), o que também, segundo os autores, se coaduna com o pensamento de Machlup, para quem “a informação é um fenômeno humano”, que envolve “indivíduos transmitindo e recebendo mensagens no contexto de suas ações possíveis”. (MACHLUP, 1983, apud CAPURRO; HJORLAND, 2007. p. 161).

Capurro e Hjørland simplificam o debate com uma abordagem que corrobora para nossa reflexão acerca do termo “informativo”. Dizem os autores: “Quando usamos o termo informação em CI, deveríamos ter sempre em mente que

informação é o que é informativo para uma determinada pessoa”. E complementam justificando que “o que é informativo depende das necessidades interpretativas e das habilidades do indivíduo (embora estas sejam frequentemente compartilhadas com membros de uma mesma comunidade de discurso)”. (CAPURRO E HJORLAND, 2007, p. 154-155).

Por todo o exposto, queremos saber: afinal, o que caracteriza o “potencial” de informação de um determinado objeto, produto, serviço ou processo?

4.3.2 POTENCIAL

Sobre o verbete “potencial”, uma observação etimológica do léxico poderia não só ampliar, mas, sobretudo, trazer complementaridade à noção da expressão “potencial informativo”.

Como adjetivo, no Dicionário Priberam On Line da Língua Portuguesa, de Portugal, “*potência + -al*” é aquilo que é “relativo à potência”. Numa abordagem filosófica, pode-se referir àquilo que só está em potência (latente), todavia ainda sem efetivar-se. Ou ainda, aquilo que somente atua depois de um certo tempo, por exemplo, “um remédio potencial”. Como um substantivo masculino, o Priberam destaca “potencial” como “um conjunto de recursos de que uma atividade dispõe; capacidade de trabalho, de produção, de ação”.

No *Etymology Dictionary On Line*, o léxico “potencial”, como substantivo é aquilo que tem a capacidade de ser ou surgir, mas que ainda não existe; e como adjetivo, aquilo que significa que algo é possível.

No Brasil, o Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa acrescenta que, como adjetivo, “potencial” é algo que “exprime possibilidade” e como substantivo masculino é “força, poder de que se pode dispor”.

Concluído o exame, três novas expressões despontam e, a partir destas é possível associar a noção de “potencial informativo” à prática da áudio-descrição aplicada a obras de artes visuais bidimensionais:

1) “a **possibilidade** de informar”: quando a áudio-descrição figura como recurso por meio do qual seja possível que as pessoas possam informar e/ou informar-se;

2) “a **potência** de informar”: quando a áudio-descrição figura como elemento latente, integrante de um processo informacional a partir do qual poderá contribuir para modificar estruturas cognitivas, potencializar aprendizagem e transformar vidas; e

3) “**o poder de informar**”: quando a áudio-descrição, como um dispositivo motivador, é tomada por indivíduos transformadores, agentes desviantes, conscientes de poder reunir competências e habilidades com o objetivo de promover, por meio do acesso à informação, a alavancagem para a inclusão cultural, educacional e social, levando as pessoas que deste recurso se utilizem a “apoderarem-se” da descoberta de seus próprios potenciais, de suas potencialidades, contribuindo, enfim, para o empoderamento, “processo pelo qual indivíduos, organizações e comunidades angariam recursos que lhes permitam ter voz, visibilidade, influência e capacidade de ação e decisão” (HOROCHOVSKI; MEIRELLES, 2009, p.486).

Importante destacar que, nesta pesquisa – na qual a informação é objeto de estudo com vistas ao conhecimento – o empoderamento ganha o contorno verde-amarelo desenhado pelo pensamento de Paulo Freire. Embora, segundo Baquero, não haja “hoje na bibliografia em língua portuguesa um termo que traduza de forma fidedigna o sentido da expressão *empowerment*” utilizada pelo educador, a noção de empoderamento sustenta-se sob o “ponto de vista de uma educação crítica”, defendida por Freire e justificada em Baquero, a partir do qual “os educadores não podem ‘dar poder a pessoas’ mas podem torná-las capazes de aumentar suas habilidades e recursos para ganhar poder sobre suas vidas”, associando o termo ao pensamento de Freire (BAQUERO, 2005, p. 71).

A partir dos pressupostos teóricos aqui apresentados, prosseguiremos em nosso itinerário investigativo, aportando nossa fragata no próximo capítulo, quando navegaremos nas águas da representação da informação para quem não pode ver, desde o primeiro momento em que a cegueira foi classificada como uma doença até aportarmos na inovação que desperta o interesse desta pesquisa: a áudio-descrição.

5 DO EBERS PAPYRUS À ÁUDIO-DESCRIÇÃO¹⁰

*Sua voz quando ela canta, me lembra um pássaro;
mas não um pássaro cantando:
lembra um pássaro voando.*

Ferreira Gullar

Ainda que a existência humana não seja privilégio de quem enxerga, são as pessoas que podem ver (videntes/normovisuais) as responsáveis pela organização do mundo em todas as suas estruturas – políticas, econômicas, científicas, sociais e culturais. Mais do que organizadas para e pelas pessoas que podem ver, estas estruturas afetam diretamente os cegos e as pessoas com baixa visão.

Esta pesquisa se dedica a uma temática bastante recente no ambiente acadêmico, inaugurando, no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, por meio do convênio interinstitucional entre o Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT) e a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), as investigações científicas sobre a prática da áudio-descrição. Exige, portanto, uma escolha na estruturação das abordagens.

Ao deparar-se com o novo, o primeiro impulso de um pesquisador o remete à História. Olhando para trás, a intenção é encontrar fatos, dados, pistas, indícios que possam contribuir para elucidar de que modo chegou-se ao estágio científico atual, a fim de estruturar um percurso futuro.

Assim o é com relação à prática da áudio-descrição, aqui compreendida como uma nova maneira de representar o mundo para quem não pode ver. Pretende-se compreender de que modo – por meio desta técnica de tradução visual em que se

¹⁰ **Nota de esclarecimento:** Importante registrar o quão complexa fora a tarefa de localizar fontes por meio das quais fosse possível aferir os dados históricos relativos às iniciativas de representação da informação para quem não pode ver, apresentadas neste capítulo, a fim de situá-las na linha do tempo, o que torna-se compreensível pelo fato de ser este um campo de pesquisa ainda pouco explorado. Quando localizados, em sua maioria, ou constavam de ensaios não publicados em periódicos ou muitas das vezes estavam apresentados sem referências bibliográficas e/ou sem data. Para compor este capítulo, optou-se então pela utilização de dados sistematizados e disponíveis nos sites brasileiros do Instituto Benjamin Constant (IBC), da Sociedade de Assistência aos Cegos do Estado do Ceará (SAC), da Fundação Dorina Norwill, da Audioteca Sal e Luz, entre outras instituições brasileiras legitimadas no segmento. Outros dados foram localizados em sites do exterior, principalmente de Portugal, sendo os principais o “Deficiência Visual” e o “Ler para Ver”. Em decorrência de serem publicados em documentos eletrônicos, as referências sobre os dados trazem somente a especificação da fonte e o ano da pesquisa, não sendo possível estabelecer ou definir páginas. Os dados obtidos em outras fontes estão plenamente referenciados.

transformam imagens em palavras – é possível favorecer às pessoas com deficiência visual a oportunidade de ter acesso à cultura, ouvindo imagens.

Em busca de indícios, um dos documentos que mais despertaram a atenção está publicado no *site* da Sociedade de Assistência aos Cegos do Estado do Ceará (SAC), no qual são relacionadas diversas iniciativas e tecnologias que, ao longo da História, como mecanismos de representação, contribuíram para favorecer às pessoas com deficiência visual o acesso à informação objetivando o processo de aprendizagem.

Aos dados publicados pela SAC associaram-se outros explicitados em sites do exterior – como o “Deficiência Visual” e o “Ler para Ver”, ambos de Portugal – e serão apresentados neste capítulo como num passeio histórico, desde o primeiro momento em que a cegueira foi documentada como uma doença até a invenção da áudio-descrição.

A expressão “representação da informação” integra os construtos teóricos da Ciência da Informação, conforme esclarece McGarry:

A informação deve ser ordenada, estruturada ou contida de alguma forma, senão permanecerá amorfa e inutilizável. A razão disso recai em nossa qualidade de seres humanos, isto é, nas limitações do nosso aparelho sensorial. Somos incapazes de transcender o limite de nossos sentidos – com todo respeito aos místicos e adeptos da percepção extra-sensorial. A informação deve ser representada para nós de alguma forma e transmitida por algum tipo de canal. Segundo Marshall MacLuhan, somente a luz elétrica é informação pura. Qualquer outro meio precisa ter outro meio dentro de si. Por exemplo, a informação documentária pode estar contida em qualquer coisa que uma pessoa escreva, componha, imprima, desenhe ou transmitida por meios similares. Com a fala, utilizamos as ondas sonoras para transmitir uma mensagem para outra pessoa. (MCGARRY, 1999, p. 11-12)

Feita a reflexão, inicia-se então o percurso histórico.

5.1 A “DOENÇA DOS OLHOS” DOCUMENTADA

Escrito no Egito entre 1.553 e 1.550 a.C e considerado um dos mais antigos e importantes tratados médicos de que se tem conhecimento, o *Ebers Papyrus* tratava da cura de doenças em geral e figura como a mais antiga obra a registrar menção de doenças de olhos (20, no total). No Egito, à época, a preocupação com a

cegueira era proporcional ao grande número de cegos lá nascidos, o que motivou Hesíodo a nomeá-lo "o país dos cegos". O *Ebers Papyrus* foi redescoberto no Século XVII, em 1.872, na necrópole de Tebas, ou seja, mais de três mil anos depois de ter sido escrito. No ano seguinte, 1.873 d.C, foi adquirido pelo egiptólogo alemão Georg Ebers, a quem homenageia-se com o nome da obra que, atualmente, integra o patrimônio da biblioteca da Universidade de Leipzig, na Alemanha. (SAC, 2011; VIEIRA, 2006)

Por volta de 560 a.C, pouco mais de mil anos depois de escrito o "*Ebers Papyrus*", Heródoto, viajando pelo Egito, encontrou três especialistas em doenças de olhos. Nessa época, os oculistas egípcios parecem ter sido muito famosos, pois existem narrativas de Heródoto registrando que Cyrus, diante da necessidade de enviar Amasis a um oculista, buscou o melhor de todo o país. (SAC, 2011; VIEIRA, 2006) Um século mais tarde, por volta de 460 a.C, na Grécia, Hipócrates, o "Pai da Medicina", relatou aproximadamente 30 doenças de olhos. No mesmo país, o sacerdote Aslépio curava doenças de olhos no templo do sono, ou seja, pela incubação. Pedras votivas foram descobertas em templos, datando de aproximadamente 300 a.C., descrevendo tratamento das doenças. (SAC, 2011)

Ainda que sem especificação de época nos documentos pesquisados, há relatos sobre a cegueira entre os povos hindus, babilônicos e hebreus, estes últimos inclusive com menções à doença na literatura, assim como na literatura rabínica. Entre os judeus, revela-se a incidência da doença pela preocupação precoce com a legislação a esse respeito. Os povos bárbaros tratavam as doenças de olhos pelo uso de drogas ou exorcismo. (SAC, 2011)

5.2 REPRESENTANDO A INFORMAÇÃO PARA PESSOAS COM DEFICIÊNCIA VISUAL

Com o objetivo de representar informações para pessoas com deficiência visual, muitas invenções foram levadas a cabo dando origem a diversos artefatos, aparelhos, ferramentas e instrumentos, produzidos a partir dos mais diferentes materiais, como se apresenta a seguir.

5.2.1 MADEIRA, CORDAS, CERA, VARETAS ...

Entre os séculos XVI e XVII, muitos empreendedores empenharam-se em representar a informação para pessoas com deficiência visual. Há relatos de que na Europa alguns educadores teriam ensinado pessoas cegas a ler por meio de letras cortadas em pedaços de madeira. No Peru, quando os espanhóis conquistaram o país, em meados do Século XVI, teriam encontrado nas tribos indígenas dos Andes um sistema de comunicação e leitura por meio de nós em cordas. Os nós variavam em tamanho, forma e distância de colocação. Esse sistema era chamado "Quippos" e parece ter sido usado tanto por pessoas cegas quanto por pessoas videntes. (SAC, 2011)

No Século XVII, Jorge Harsdorffer, em seu "Delectae Mathematicae e Physicae", publicado em Nuremberg em 1651, descreveu um método para ensinar o cego a escrever sobre tábuas cobertas de cera, por meio de um estilete. Na mesma época, em 1676, Jakob Bernouille, descendente de grande família de matemáticos suíços, ensinou sua aluna cega, Elizabeth Waldkirk, a escrever, acompanhando as linhas de letras cortadas em madeira. O sucesso de Bernouille foi tal que Elizabeth acabou aprendendo também a escrever livremente com o lápis. (SAC, 2011)

Em meados do século XVIII, na Alemanha, o professor Christian Nielsen obteve grande sucesso na educação de meninos cegos utilizando diversos instrumentos, entre estes um aparelho de encaixe inventado por Nicholas Saunderson. O aparelho era formado por uma estrutura em forma de tabela com pequenos quadrados e sobre os quais eram colocados alfinetes em posições que permitiam tanto a leitura quanto a escrita e operações matemáticas.

As habilidades de Saunderson são destacadas por Denis Diderot em "A Carta sobre os Cegos para uso daqueles que vêem", escrita pelo filósofo em 1749 (conforme já explicitado no Capítulo 3 e que será foco de estudos no capítulo 7 desta dissertação). Segundo a obra, Saunderson foi um dos mais renomados cientistas cegos. Matemático, foi professor em Cambridge e membro da Royal Society. Autor de *Elementos de Algebra*, segundo Diderot, muito era dito a respeito de seus feitos e não havia "nenhum que seus progressos nas belas-letas, e sua habilidade nas ciências matemáticas, não possam tornar crível. A mesma máquina lhe servia para os cálculos algébricos e para a descrição das figuras retilíneas". (DIDEROT, 1979, p. 44)

No mesmo período, também na Alemanha, Jacob de Netra – que ficou cego na infância – inventou seus próprios métodos de comunicação, escrita e leitura, por

meio de um sistema de entalhes que ele próprio fazia em pequenas varetas. O feito acabou por despertar o interesse do pastor da aldeia e logo Jacob formou uma pequena biblioteca com livros estruturados em feixes com as pequenas varetas entalhadas. (SAC, 2011)

O Século XVIII fora mesmo pujante para as iniciativas de representação da informação para pessoas com deficiência visual. Valentin Haüy, empenhou-se em criar uma escola com materiais especiais para a educação de cegos e, em 1784, funda a primeira escola destinada à educação e à educação profissional de cegos na França: o Instituto Real dos Jovens Cegos. (SAC, 2011). “Influenciado pelas filosofias sensistas segundo as quais tudo vinha dos sentidos, Valentin Haüy entendeu que na educação dos cegos o problema essencial consistia em fazer que o visível se tornasse tangível”. Para tanto, desenvolveu adaptações a partir dos processos de leitura e escrita dos videntes. “Aliás, Valentin Haüy foi o primeiro a defender o princípio de que, tanto quanto fosse possível, a educação dos cegos não deveria diferenciar-se da dos videntes”. Esperançoso de que fossem percebidas pelo tato, Haüy fez adaptações em relevo nas letras do alfabeto e nos algarismos e, desse modo, podendo ser “lidos” e “escritos”, “os alunos aprendiam [...] a combinar os caracteres para formar palavras e números e a construir frases”. O aprendizado dos alunos fazia da escola de Haüy uma instituição bem conceituada, todavia o esforço das adaptações “não passava de meros exercícios tipográficos, sempre condenados à destruição.” (LERPARAVER, 2011)

5.2.2 A LUZ NA PONTA DOS DEDOS: O SISTEMA BRAILLE

O movimento iluminista acendeu a esperança de novos rumos culturais em toda a Europa, e diversas iniciativas relacionadas à educação de pessoas cegas foram levadas a cabo, principalmente na França. No rastro luminoso daquele movimento nasceu naquele país, em 4 de janeiro de 1809, na pequena cidade de Coupvray, um menino que revolucionaria para sempre o universo do conhecimento. Louis Braille nascera perfeito e perdera a visão por conta de um acidente doméstico: aos três anos de idade, brincando com instrumentos de trabalho de seu pai, quando perfurou acidentalmente um dos olhos. Em função do acidente, uma infecção instalou-se nos dois olhos e, aos seis anos, Braille perdeu totalmente a visão. (SAC, 2011; LERPARAVER, 2011; DEFICIÊNCIA VISUAL, 2011).

Aos 10 anos, Braille foi o mais jovem aluno aceito para estudar no Instituto Real dos Jovens Cegos, dirigido por Valentin Haüy. Apreciador da música, aprendeu piano e, talentoso, logo tornou-se o organista da Notre Dame des Champs. Na escola de Haüy, Louis estudou a partir de um alfabeto de 26 letras elaboradas em tamanho grande para serem percebidas pelo tato e concluiu seus estudos com brilhantismo, o que o levou a tornar-se professor na mesma escola. Na prática docente, Louis pensava em criar um sistema de leitura e escrita que fosse mais prático. (SAC, 2011, LERPARAVER, 2011, DEFICIÊNCIAVISUAL, 2011)

A luz surgiu com a publicação de um artigo de jornal que dava conta de uma experiência realizada pelo Capitão da Artilharia do Exército, Charles Barbier de La Serre. Devido à transmissão de ordens à noite, Barbier criou um sistema de pontos e traços em relevo que recebeu o nome de “Escrita Noturna” e, acreditando que a idéia poderia atender às necessidades dos cegos, elaborou um sistema de leitura e escrita. O sistema recebeu o nome de “Gráfica Sonora” e, apesar de ter sido considerado um pouco complicado, foi adotado na Instituição de Haüy como “método auxiliar de ensino”. Braille logo quis conhecer a novidade de perto e, quando se deparou com o sistema inventado por Barbier, percebeu que o instrumento pontiagudo que Barbier utilizava para fazer pontos e traços em relevo, assemelhava-se ao instrumento com o qual Braille teria perdido a visão. (SAC, 2011, LERPARAVER, 2011, DEFICIÊNCIAVISUAL, 2011)

Braille aperfeiçoou o sistema de Barbier e, reunindo pontos em relevo que podiam ser “lidos” com a ponta dos dedos, trouxe nova luz à vida de pessoas cegas. Com uma saúde bastante frágil, aos 26 anos Braille contraiu tuberculose, mas, ainda assim, documentou sua invenção a partir do artigo *"Novo método para Representação por Sinais de Formas de Letras, Mapas, Figuras Geométricas, Símbolos Musicais, para uso de Cegos"*. Louis morreu em 6 de janeiro de 1852, dois dias depois de completar 43 anos. O Sistema Braille, adotado pelo Instituto Real dos Jovens Cegos na França, logo ganhou o mundo. (SAC, 2011, LERPARAVER, 2011, DEFICIENTEVISUAL, 2011)

No Brasil, por intermédio do escritor brasileiro Álvares de Azevedo, o sistema chegou a conhecimento do imperador D. Pedro II que, através do Decreto Imperial n.º 1.428, de 12 de setembro de 1854, criou no Brasil o Imperial Instituto dos Meninos Cegos (no Rio de Janeiro) – atual Instituto Benjamin Constant, também a primeira instituição de Educação Especial da América Latina. A criação desta Escola

pode ser considerada a primeira iniciativa concreta para garantir às pessoas com deficiência visual, no Brasil, o acesso ao conhecimento codificado e, conseqüentemente, em função da educação, o direito à cidadania. (VIEIRA, 2006)

Pelo acesso e pela prática da leitura e da escrita foi possível que pessoas com deficiência visual, do mundo inteiro, pudessem deixar suas cavernas (PLATÃO, 2000) e experimentar o fenômeno, o “ver surgir” o clarão de um novo tempo. Sem dúvida o Sistema Braille pode ser considerado a grande inovação nos paradigmas da educação de cegos; o mais luminoso clarão para que pessoas com deficiência visual tivessem acesso ao conhecimento codificado.

Mais de duzentos anos se passaram e, até os dias atuais, o sistema Braille permanece como o principal mecanismo de representação da informação, por meio do tato, com vistas ao conhecimento para pessoas com deficiência visual em todo o mundo.

5.3 O SÉCULO XX E OS AVANÇOS NA COMUNICAÇÃO E NA INFORMAÇÃO

No Século XX, novas tecnologias associaram-se na escalada do desenvolvimento educativo e social das pessoas com deficiência visual, entre elas: o Rádio, o livro falado, o cinema, a TV e a internet.

5.3.1 O RÁDIO

No alvorecer do Século XX, uma nova tecnologia faz despontar o Rádio, o grande veículo de comunicação de massa. Sua expansão ganha força durante as duas Guerras Mundiais, consolidando-se como o principal difusor de notícias do *front*. Logo conquista o ouvinte, difundindo também produtos culturais como as rádio-novelas, os programas de calouros e os musicais, ampliando, conseqüentemente, o acesso das pessoas com deficiência visual a um novo tipo de informação: a informação radiofônica.

Sob o aspecto da representação da informação visando o conhecimento para quem não pode ver, importante destacar este momento do Rádio como um marco, pela importância que ganha agora um outro sentido: a audição. De carona nesta trilha, mais uma inovação surge: o livro falado.

5.3.2 O LIVRO FALADO

Em 1912, nos Estados Unidos, um homem chamado Robert J. Atkinson ficou cego por um acidente. Diante do ocorrido e desapontado ao descobrir que havia poucos livros em braille disponíveis, não tardou, Atkinson se tornou um editor de Braille e, em 1934, inventou um sistema que deu origem ao primeiro livro falado que ele chamou de "Readophone". Empenhado em realizar lobby para que o livro falado fosse disponibilizado a mais pessoas, influenciou a aprovação da Lei Smoot-Pratt em 1931, também conhecida como "um ato para fornecer livros para cegos adultos". Historicamente, a iniciativa de Atkinson contribuiu para a criação de uma Divisão de Cegos na Biblioteca do Congresso, agora conhecido como o Serviço de Biblioteca Nacional ou NLS. (PERL, 2002)

Data do período Pós-Guerras outra importante inovação sob o aspecto sensorial da audição: as gravações de obras literárias e teatrais destinadas ao entretenimento dos soldados que perderam a visão durante as duas Grandes Guerras. Nascia assim o áudio-livro (*audiobook*). (RNIB, 2011).

Rapidamente, o áudio-livro conquistou popularidade nos Estados Unidos e na Europa, principalmente na Alemanha e na Grã-Bretanha. Entre os anos 1970 a 1980, em função das novas áudio-tecnologias e considerando os altos custos de produção, dimensões, peso e dificuldade de transporte do livro em Braille, o áudio-livro logo foi incorporado à rotina de cegos e pessoas com baixa visão, agilizando ainda mais seu acesso à informação.

Para democratizar a utilização dos áudio-livros nasceram as primeiras audiotecas – bibliotecas especializadas em produção, guarda e empréstimo daqueles produtos, inicialmente gravados em fitas K7 e atualmente disponíveis em CD ou em formato MP3. No Brasil, foram fundadas em São Paulo a Audioteca da Fundação Dorina Nowill, e a do Instituto Lara Mara, enquanto no Rio de Janeiro nasceram a Audioteca do Instituto Benjamin Constant e a Audioteca Sal & Luz (IBC, 2011; AUDIOTECASALELUZ, 2011; FUNDAÇÃO DORINANOWILL, 2011)

Logo o mercado editorial levantaria a bandeira da propriedade intelectual e questionaria seus direitos de *copyright*, assunto que tem demandado permanente discussão. Contudo, atualmente, em função da Lei nº 9610, conhecida como Lei da Propriedade Intelectual, as editoras e os autores em todo o mundo abrem mão dos

valores relativos à aquisição de obras em benefício das pessoas com deficiência visual e também das audioteclas. (PERL, 2002)

Cabe ressaltar que, com a aceleração do cotidiano imposta pela Sociedade da Informação, os *audiobooks* acabaram por conquistar também os leitores videntes e têm, atualmente, grande representatividade no mercado editorial em todo o mundo. Com o tempo escasso para o lazer e para os estudos, muitos leitores optam por esta modalidade de leitura, por exemplo, no carro, enquanto enfrentam os engarrafamentos nas grandes metrópoles.

Tratando este capítulo de iniciativas de representação da informação para quem não pode ver, importante destacar a distinção que existe entre as características de produção dos *audiobooks* para leitores videntes e para quem não pode ver. Os *audiobooks* “comerciais” apresentam efeitos sonoros e a interpretação do leitor é fundamental como pano de fundo para trama da obra literária, sendo inclusive muitos atores e artistas contratados para estas gravações. Ao contrário, a produção do livro falado para deficientes visuais preconiza a ausência de efeitos sonoros ou músicas como pano de fundo, bem como a isenção de interpretação por parte do leitor, favorecendo à pessoa com deficiência visual a oportunidade de criar, ela mesma, imageticamente, sua própria “ambientação” para a obra (JESUS, 2012).

5.3.3 O CINEMA E A TV

Os anos 1950 marcam a virada tecnológica dos veículos de comunicação de massa, com a chegada das imagens em movimento nos produtos áudio-visuais. Aliada ao grande *boom* do cinema, a televisão consolida lugar de destaque na sala de estar dos lares em todo o planeta. O desenvolvimento dos veículos cujo objeto principal era a imagem, acabou deixando uma lacuna no cotidiano daqueles que não podiam ver: afinal, enquanto as imagens eram exibidas na tela e nada era dito, que tipo de comunicação era com eles estabelecida? O que acontecia enquanto uma música tocava, não como pano de fundo, mas utilizada para preencher o “vazio” das cenas sem diálogos? E, a propósito, quais elementos compunham os cenários e figurinos de uma novela ou de um filme?

Estas e outras questões teriam motivado a criação da áudio-descrição, em meados da década de 1970, por Gregory Frazier, como resultado de pesquisa acadêmica para o Master of Arts, na Universidade de São Francisco (EUA),

conforme explicitado na Introdução desta dissertação, constituindo uma nova etapa na história do conhecimento codificado para quem não pode ver, mais uma vez sob o aspecto sensorial da audição. (FRAZIER, 1975)

Sobre a técnica da áudio-descrição, várias informações já foram até aqui apresentadas e, no item 4.4, serão complementadas com um breve panorama.

5.3.4 A INTERNET E AS TICS

No crepúsculo do Segundo Milênio, um novo fecho de luz clareia a vida das PCDVs: a internet faz surgir novos aparatos tecnológicos e com estes os sistemas assistivos destinados a favorecer o acesso das pessoas com deficiência aos computadores. Entre estes, destaca-se, no Brasil, o DOSVOX, sistema para computadores pessoais (PCs): “o computador se comunica com o usuário através de síntese de voz, [...] promovendo um alto grau de independência no estudo e no trabalho”. Desenvolvido nos laboratórios do Núcleo de Computação Eletrônica da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), é disponível para acesso livre. (INTERVOX, 2011)

Neste momento, sob o aspecto sensorial, tato e audição unem-se para acessar os sistemas leitores de tela, sintetizadores de voz. Assim, as pessoas com deficiência visual conquistam a possibilidade de, em ingressando no mundo digital, ter a oportunidade de romper as fronteiras do conhecimento codificado que a partir de então, além de acessível, torna-se também mais facilmente acessável.

5.4 A ÁUDIO-DESCRIÇÃO

Nos Capítulos 1 e 4 desta dissertação, muito já foi dito sobre a técnica da áudio-descrição, visto que este é o foco desta pesquisa. Portanto, esta encerra o percurso que fizemos até aqui sobre as iniciativas de representação da informação para pessoas com deficiência visual, e, por este motivo, traçaremos somente um breve panorama atual sobre a técnica no mundo e no Brasil.

Conforme já mencionado anteriormente, a áudio-descrição foi proposta pela primeira vez por Gregory Frazier, em 1975, como resultado de pesquisa acadêmica. A ideia era criar uma modalidade de representação oral que fosse capaz de minimizar o abismo existente entre o rico universo cultural das imagens e as

peessoas que não podem ver, i.e., traduzir imagens em palavras para gerar novas imagens. A proposta de Frazier era a de que com este recurso, fosse possível às pessoas com deficiência visual ter acesso às informações referentes a cenários, figurinos, expressões faciais, linguagem corporal, entrada e saída de personagens de cena, bem como outros tipos de recursos técnicos utilizados em televisão, cinema, teatro, museus e galerias de artes. (FRANCO, 2010; NUNES et al., 2010; FRAZIER, 1975; VIEIRA, 2010)

A ideia vem gradativamente conquistando o incentivo e o apoio governamental nos países desenvolvidos e desde a década de 1980, estudos sobre a áudio-descrição aplicada à TV e ao cinema começaram a ser feitos, inicialmente nos Estados Unidos. A técnica desdobrou-se em outras modalidades, ampliando seu escopo inicial, alcançando também os teatros, museus e galerias de artes. O marco de difusão da técnica foi a apresentação de filmes com áudio-descrição, em 1989, no Festival de Cannes e, a partir de então, a acessibilidade nos meios de comunicação é tema permanente na pauta de políticas públicas prioritárias em diversos países, além dos Estados Unidos, entre os quais, a Inglaterra, França, Alemanha, Espanha, Portugal e Reino Unido que, segundo Machado (2011), é o que apresenta maior desenvolvimento. (FRANCO, 2010; NUNES et al.; 2010; MACHADO, 2011)

O interesse em terras brasileiras se deu, em 1999, a partir de duas iniciativas: uma sessão de cinema áudio-descrita por Isabel Machado em Campinas, São Paulo; e outra no Instituto Benjamin Constant, no Rio de Janeiro, com um projeto de vídeo-narrado intitulado “Vendo filmes com o coração”, por iniciativa de Maria Cristina Loiola Martins. (NUNES et al, 2010; MARTINS, 2002). Todavia, “considera-se que a audiodescrição formal só começou a ser utilizada com o nascimento do Festival Assim Vivemos, em 2003”, conforme esclarece Machado. “A proposta da Lavoro Produções era realizar no Brasil um evento semelhante ao festival alemão *Wie Wir Leben* (Como Nós Vivemos), cuja temática também eram as pessoas com deficiência”. (MACHADO, 2011, p. 102)

Considerando-se os dados do IBGE (2010) que apontam a televisão como aparelho eletrodoméstico presente em 95% das residências do país, natural que o enfoque para a implantação deste recurso nas emissoras de televisão tenha liderado o movimento pela regulamentação da AD no Brasil, aquecido a partir do ano de

2004¹¹ (MACHADO, 2011). Por tratar-se de uma política pública de acessibilidade que, entretanto, para ser implantada demandava a participação da iniciativa privada, o processo arrastou-se por quase 10 anos no Ministério das Comunicações que intermediava, por um lado, as ponderações da Associação Brasileira das Emissoras de Rádio e Televisão – ABERT – sob os aspectos tecnológicos e econômicos do empreendimento; e por outro, os apelos da sociedade e das organizações não governamentais em prol dos direitos das pessoas com deficiência visual. (MACHADO, 2011)

5.4.1 UMA SÍNTESE DO PANORAMA BRASILEIRO

No dia 20 de junho de 2011, foi a vez do Brasil regulamentar a obrigatoriedade da prática da áudio-descrição nas emissoras de TV brasileiras, entrando em curso desde o dia 1º de julho daquele ano, para duas horas de programação semanal, o que causou grande expectativa para todos os brasileiros com deficiência visual e suas famílias. Ocorre que a faixa narrativa que possibilita o acesso à áudio-descrição, só está disponível a usuários que tenham em suas residências aparelhos de TV digital, levando os “militantes” da causa a prosseguirem em seu empenho para a difusão daquele recurso assistivo.

Com relação a áudio-descrição aplicada em outros territórios culturais, diversas iniciativas vem ocorrendo no país e estão sendo mapeadas pelo Blog Com Audiodescrição, desenvolvido por Flavia de Oliveira Machado (MACHADO, 2011).

Sobre as pesquisas acadêmicas no Brasil, destacam-se os trabalhos dos professores Eliana Franco na Universidade Federal da Bahia (UFBA), coordenando o grupo Tradução Mídia e Audiodescrição (TRAMAD); Vera Santiago na Universidade Estadual do Ceará (UECE), liderando o grupo LEAD (Legendagem e audiodescrição) e Francisco José de Lima na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), também editor da Revista Brasileira de Tradução Visual (conforme já explicitado em capítulo anterior). Até o momento, especificamente sobre a áudio-descrição, não há registro de cursos de graduação ou pós-graduação. (MACHADO, 2011)

A prática da áudio-descrição em Mostras e Museus ainda é tímida em terras brasileiras, como revelou a Edição Especial da Revista Diálogos entre Arte e

¹¹ O processo de implantação da áudio-descrição na televisão brasileira é retratado na dissertação de Mestrado de Flavia Oliveira Machado (MACHADO, 2011)

Público, da Secretaria de Cultura de Pernambuco, publicada em 2010, na qual destacaram-se, Alexsandra Leite, Marisa Ferreira Aderaldo, Francisco José de Lima, Paulo André de Melo Vieira, Ediles Revorêdo Rodrigues e Simone São Marcos Passos, com a publicação de artigos específicos sobre a áudio-descrição (DIÁLOGOSENTREARTEEPÚBLICO, 2010).

A própria realização deste trabalho acadêmico comprova o fato, visto que, como parte da Pesquisa-Ação, foi realizada entre os meses de novembro e dezembro de 2010, a primeira exposição da obras de artes visuais bidimensionais no Estado do Rio de Janeiro, intitulada “Ancestralidade no Universo – A Força da Origem”, conforme desdobraremos no Capítulo 7.

Depois de conhecer mais alguns dados sobre a áudio-descrição, no próximo capítulo vamos mergulhar nas águas da Ciência da Informação, em um percurso evolutivo até os dias atuais, enfatizando o surgimento da Informação em Arte no Brasil.

6 CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO E INFORMAÇÃO EM ARTE

Como a informação e as tecnologias, na condição de instrumento/ ferramenta, concorrem para divulgar, disseminar e universalizar o acesso à arte, a obras artísticas, e podem estimular a criatividade das pessoas e sua consciência?

Lena Vania Ribeiro Pinheiro

Este capítulo pode ser definido como uma “Carta Náutica”, pois que apresenta um panorama da Ciência da Informação constituído por dados históricos, definições e conceitos e relaciona a CI à Informação em Arte, elucidando a escolha dos fios que vão compor o tapete teórico sobre o qual esta pesquisa constituiu-se.

6.1 A CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

Ao final das duas Grandes Guerras, sobretudo a segunda, o mundo dispunha de um grande manancial de conhecimento desenvolvido em função daqueles dois eventos pelos mais respeitados cientistas e profissionais em todos os segmentos: científico, político, econômico e social. Todo aquele conteúdo, certamente, em muito contribuiria para fomentar grande desenvolvimento, mas, a quem interessava e interessava para quê? Todo aquele conteúdo ficaria sob a égide dos governos? Ou seria armazenado em bibliotecas como um conteúdo histórico eventual? E por que não ser compartilhado para promover melhorias à qualidade de vida de toda a população mundial? Como selecionar, codificar, organizar e disponibilizar aquele conteúdo, tornando-o acessível e acessável por e para todas as pessoas ou para grupos específicos conforme sua relevância e pertinência?

Para responder às questões, surgem, no final da década de 1940, “os primeiros sinais da emergência da Ciência da Informação” (PINHEIRO, 2002, p.1), tendo a informação como objeto de seus estudos, sempre com vistas ao conhecimento.

Serão apresentados a seguir, seguindo certa cronologia, estudos sobre alguns artigos científicos de conotação histórica que traçam um panorama evolutivo da CI e norteiam a compreensão quanto ao desenvolvimento desta área do saber.

6.1.1 A BÚSSOLA DE BORKO

O artigo *Information Science: What is it?*, de autoria de H. Borko, publicado em 1968, pode ser considerado como uma das bússolas para os estudos da área, pois, embora escrito há quase 40 anos, “contém as questões primordiais da Ciência da Informação como área científica, muitas das quais discutidas até hoje”, conforme esclarece Pinheiro em artigo de revisão publicado em 2005, intitulado “Processos Evolutivos e Tendências Contemporâneas da Ciência da Informação” e que será neste capítulo abordado mais adiante. (PINHEIRO, 2005, p. 18).

Na obra de Borko, o autor apresenta um olhar singular, a partir da dificuldade por ele e por outros colegas enfrentada para apresentar respostas quanto ao que seria a Ciência da Informação e o que fazia um cientista da informação, no momento em que o *American Documentation Institute - ADI* (do qual Borko era membro) decidiu mudar de nome para *American Society for Information Science (ASIS)*¹². Em busca de “um novo sentido de identidade” esclarece que, de início, não achava que, com o artigo, teria as respostas, o que de maneira alguma minimizou seu empenho na busca por “clarear a natureza de nosso campo de ação e do nosso trabalho”. Com a publicação do artigo, objetivou “clarear as mentes” de todos os envolvidos com o alvorecer da Ciência da Informação, contribuindo para “ficarmos mais certos de que **somos o que fazemos**” (grifo nosso). (BORKO, 1968, p. 3).

No documento, Borko já apontava a CI como uma disciplina que teria a finalidade de “oferecer um corpo de informações” que levaria “ao aprimoramento de várias instituições e processos, destinados à acumulação e transmissão do conhecimento” (BORKO, 1968, p. 4).

Segundo o autor, o termo “Ciência da Informação” vinha sendo empregado há algum tempo e destaca o empreendimento de Robert S. Taylor que apresentou, no capítulo *Professional Aspects of Information Science and Technology*, “em 1966, no primeiro volume do *Annual Review of Information Science and Technology – ARIST*” (PINHEIRO, 2002, p. 18), três definições para este novo campo. As definições apresentavam similaridades, porém algumas “diferenças de ênfase” (BORKO, 1968, p. 3).

¹² Posteriormente denominada *ASIST (American Society for Information Science and Technology)*, nomenclatura que se mantém até os dias atuais.

Sintetizando as ideias expostas até então sobre o termo “Ciência da Informação”, Borko assim a define:

Ciência da Informação é a disciplina que investiga as propriedades e o comportamento da informação, as forças que regem seu fluxo e os métodos para processá-la a fim de obter acessibilidade e utilização ótimas. Está interessada num conjunto de conhecimentos relacionados com a origem, coleta, organização, armazenagem, recuperação, interpretação, transmissão, transformação e utilização da informação. Inclui a investigação as representações da informação nos sistemas naturais e artificiais, a utilização de códigos para transmissão eficiente da mensagem, o estudo de instrumentos e técnicas de processamento da informação, tais como computadores e seus sistemas de programação [...] (BORKO, 1968, p. 3)

Já naquele momento, Borko identificava o carácter interdisciplinar da Ciência da Informação, bem como apontava para as características de ciência pura e de ciência aplicada:

É uma ciência interdisciplinar derivada de e relacionada com muitos campos como a Matemática, a Lógica, a Linguística, a Psicologia, a tecnologia do computador, a pesquisa operacional, as artes gráficas, as comunicações, a Biblioteconomia, a Administração e assuntos similares. Tem componentes de uma ciência pura, que investiga o assunto sem relação com sua aplicação, e componentes de uma ciência aplicada, que cria serviços e produtos. (BORKO, 1968, p. 3)

Borko também salientou em seu artigo que “aqueles que trabalham nesta disciplina, dependendo de suas habilitações e interesses, darão ênfase a um ou outro aspecto”, havendo “lugar para os teóricos e os práticos e, naturalmente, ambos são necessários. A teoria e a prática estão inexoravelmente relacionadas, uma alimenta-se do trabalho da outra” (BORKO, 1968, p. 4) e conclui explicitando que à época (1968) a Ciência da Informação era uma “disciplina emergente importante” e prenunciava a importante função que o cientista da informação teria “na nossa sociedade”. (BORKO, 1968, p. 5).

6.1.2 O OLHAR DE SHERA E CLEVELAND

Quase uma década após a publicação do trabalho de Borko (1968), Jesse H. Shera e Donald B. Cleveland publicam o artigo de *revisão History and Foundations of Information Science* (1977), reconstrução histórica do surgimento da Ciência da

Informação como campo (área). No documento, ressaltaram o entusiasmo e a esperança que caracterizavam os profissionais dedicados a observar e analisar a expansão da CI, fosse como uma “metamorfose” da Documentação ou a partir da ideia da Recuperação da Informação, bem como de um pensamento acerca de sua fundamentação teórica.

6.1.2.1 A Era da Ciência da Informação

Um evento realizado em Washington, em 1958, marca a transformação de Documentação em Ciência da Informação: “The International Conference on Scientific Information”. Durante o encontro foi firmada a cooperação entre diversas instituições, dando origem a um profícuo período para o desenvolvimento da nova área que estava surgindo. As discussões anteriormente centradas na definição do termo Documentação passam agora à Ciência da Informação. (SHERA; CLEVELAND, 1977, p. 257-258).

A década de 1960 proporcionou um clima perfeito para o desenvolvimento da Ciência da Informação. Houve um rápido crescimento no número de pessoas que se empenharam em criar e utilizar informações científicas e tecnológicas. Além disso, Shera e Cleveland enfatizam que o choque do Sputnik precipitou uma “frenética inquietação sobre a complacência tecnológica americana”, levando o país a um intenso programa de ciência da educação e exploração espacial, a fim de recuperar o prestígio perdido.

A Segunda Guerra Mundial “promoveu um dilúvio de informações científicas e tecnológicas”, mas, de acordo com os autores, não se teria dado a devida atenção aos métodos e instrumentos para controle bibliográfico e disseminação da informação (SHERA; CLEVELAND, 1977, p. 258).

Shera e Cleveland mantiveram-se cautelosos diante da explosão tecnológica e sua relação com a evolução da CI, assim expressando-se no artigo:

Durante os anos 1950 e início dos anos 1960 nós fomos muito inocentes quanto ao papel da tecnologia e acreditamos que era uma panacéia. Todos nós necessitávamos de um extenso e rápido computador. Mas, no final da década de 1960, a tecnologia essencialmente existia e nós estávamos simplesmente começando a realizar o quão profundamente complexos eram os problemas intelectuais. (SHERA, CLEVELAND, 1977, p. 260)

Emerge a partir deste ponto o conceito de “relevância”, principalmente relacionado aos sistemas de recuperação da informação (SRI), problema apontado por Donald Hillman, em 1964, considerando que “julgamentos humanos de relevância tinham recebido pouca atenção nas discussões teóricas de sistemas de recuperação da informação”, o que, conseqüentemente, acabou por acarretar “sérias conseqüências práticas e teóricas”. No início da década de 1970, Tefko Saracevic publica um artigo de revisão sobre o conceito de “relevância” e a partir de então, um número de hipóteses básicas da CI foram questionadas, o que, segundo Shera e Cleveland, “talvez pudesse ser considerado como um símbolo de maturidade disciplinar”, refletindo-se no que expressou John Wilson:

Nós agora nos demos conta, não somente de que os problemas mecânicos impedem seu desenvolvimento, mas, também as dificuldades culturais, filosóficas e psicológicas precisam ser superadas para se fazer disponibilizar todo o conhecimento humano... (SHERA; CLEVELAND, 1977, p. 260). (tradução nossa)

Havia um consenso quanto ao fato de que para que a Ciência da Informação fosse aceita como uma disciplina acadêmica, deveria estear-se em uma forte fundamentação teórica, principalmente estruturada em consistentes noções de “informação”, o que explica porque tanta energia foi gasta tentando definir os termos “informação” e “Ciência da Informação”, considerando-se que ambos são intrinsecamente correlacionados. (SHERA; CLEVELAND, 1977, p. 273).

Prosseguindo o percurso, será analisada a seguir mais uma etapa evolutiva da Ciência da Informação, agora a partir do estudo da tese de Pinheiro, publicada em 1997 e atualizada em 2005, revelando um panorama da Ciência da Informação até os dias atuais, inclusive com contornos em verde e amarelo, dando conta da evolução da área no Brasil.

6.1.3 A CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO NAS MATIZES DE PINHEIRO

Com propriedade de quem não só testemunha como também vivencia, há décadas, os processos evolutivos da Ciência da Informação (quer como pesquisadora, quer como docente), Pinheiro convida a um mergulho em águas profundas – inclusive em balneário brasileiro – por meio do artigo “Processo

Evolutivo e Tendências Contemporâneas da Ciência da Informação”, publicado em 2005.

O artigo é uma revisão da tese defendida pela autora em 1997 – intitulada “Ciência da Informação entre sombra e luz: domínios epistemológicos”, na qual Pinheiro revisitou e analisou a trajetória da CI até o ano de 1995 – e atualiza o panorama da CI até os dias atuais. Pinheiro subdivide o artigo em três fases: a primeira de 1961 até 1969, considerada pela autora “o alvorecer da Ciência da Informação” como um novo campo científico; a segunda fase, de 1970 a 1989, período de “busca de princípios, metodologia e teorias próprias, delimitando-se terreno epistemológico, além de transformações decorrentes das novas tecnologias”; e a última fase, a partir de 1990 até os dias atuais. (PINHEIRO, 2005, p. 17).

Considerando que a primeira fase proposta por Pinheiro já fora brevemente abordada neste Capítulo por meio dos trabalhos de Borko e de Shera e Cleveland, daremos enfoque à segunda e terceira fases apresentadas pela autora, destacando atores e eventos que, em diversas partes do mundo e também no Brasil, corroboraram para consolidar a Ciência da Informação como campo do saber.

6.1.3.1 Saracevic e o evento da Finlândia

Em 1991, entre os dias 23 e 26 de agosto, aconteceu na Universidade de Tampere, na Finlândia, a *International Conference on Conceptions of Library and Information Science: historical, empirical and theoretical perspectives*. Segundo Pinheiro (2005, p. 27), esta foi “a mais importante reunião, sob o ponto de vista teórico da Ciência da Informação”, considerando que os trabalhos reunidos para o evento podem ser equiparados aos que compuseram uma coletânea denominada “FID 435”, elaborada para ser apresentada em uma reunião prevista para ocorrer em 1968, em Moscou, mas, que não chegou a acontecer. Entre os autores que se apresentaram no encontro da Finlândia, estavam, entre outros, Tefko Saracevic, cujas contribuições para a Ciência da Informação, serão destacadas a seguir.

Tefko Saracevic foi quem, em 1970, introduziu na CI o conceito de relevância relacionado à Recuperação da Informação (conforme mencionado anteriormente no tópico de Shera e Cleveland) e a quem Pinheiro dedicou especial atenção em sua tese, juntamente com Mickailov e Wersig, sumarizada no documento de 2005. (PINHEIRO, 1997; PINHEIRO, 2005).

No encontro da Finlândia, Saracevic destacou pontos de grande importância na evolução da Ciência da Informação com a apresentação do artigo “Ciência da Informação: origem, evolução e relações” (SARACEVIC, 1996). No documento – que segundo Pinheiro (2005, p. 33) prima pela clareza – o autor objetivou explorar a “evolução e a natureza mutante da CI”, apontada por ele como um campo que engloba “tanto a pesquisa científica quanto a prática profissional” e abordou aspectos estabelecendo análise às simultâneas evoluções das definições de autores das décadas de 1970 e 1980.

Saracevic apontou três razões para a existência e evolução da Ciência da Informação. A primeira seria o fato de a CI ser interdisciplinar – e, segundo o autor, embora suas relações com outros campos estivessem se modificando, esta interdisciplinaridade estava em escala evolutiva. A segunda razão dava conta de a CI estar diretamente relacionada com a tecnologia da informação. E, na terceira, ressaltava que, assim como outras disciplinas, a CI tem participação ativa na evolução da Sociedade da Informação, enfocando o importante papel que a CI teve e tem a desempenhar, “em função de sua dimensão social e humana”, ultrapassando fronteiras tecnológicas. (SARACEVIC, 1996, p. 42).

Saracevic menciona o artigo de Vanevar Bush “As we may think” (1945) para destacar dois aspectos importantes daquele documento, no qual Bush 1) teria definido um problema que há muito ocupava o pensamento dos cientistas (e que segundo Saracevic continuava ocupando) ,qual seja, “a tarefa massiva de tornar mais acessível um acervo crescente de conhecimento” e 2) a identificação do problema da explosão informacional, para o qual Bush inclusive já teria apontado possível solução, com a criação de “uma máquina chamada MEMEX”, na qual incorporaria “(em suas palavras) a capacidade de associar idéias”, que “duplicaria ‘os processos mentais artificialmente’ ”, evidenciando que o artigo de Bush teria “antecipado o nascimento da CI e até mesmo, da inteligência artificial”. (SARACEVIC, 1996, p. 43).

A evolução da Ciência da Informação passa a ser analisada por Saracevic, no documento da Finlândia, a partir do pensamento de outros autores como Wersig e Nevelling que, em 1975, já relacionavam o desenvolvimento da CI aos problemas informacionais que modificaram completamente sua relevância para a sociedade. Nas palavras daqueles autores, “transmitir o conhecimento para aqueles que dele necessitam é uma responsabilidade social, e essa responsabilidade social parece

ser o verdadeiro fundamento da CI". (SARACEVIC, 1996, p. 43). Considerando que todos os países enfrentavam as mesmas situações que os Estados Unidos, o desenvolvimento da CI, bem como seus conceitos e problemas, foram se consolidando em todo o mundo.

Uma área específica da CI mereceu atenção particular de Saracevic: a recuperação da informação (RI), termo cunhado em 1951 por Calvin Mooers para quem a RI englobava "os aspectos intelectuais da descrição de informações e suas especificidades para a busca, além de quaisquer sistemas, técnicas ou máquinas empregados para o desempenho da operação." (SARACEVIC, 1996, p. 44).

Historicamente, o desenvolvimento da Recuperação da Informação suscitou estudos sobre a "natureza da informação, a estrutura do conhecimento e seus registros, o uso e os usuários", bem como sobre o "comportamento humano frente à informação; a interação homem-computador", enfatizando "o humano na equação"; assim como "relevância, utilidade, obsolescência e outros atributos do uso da informação, medidas, métodos de avaliação dos sistemas; economia, impacto e valor da informação, dentre outros". Tanto quanto para a Ciência da Informação, também para a indústria da informação, a recuperação da informação "é o componente mais importante", segundo Saracevic (1996, p. 45).

O autor inicia a análise sobre a "natureza mutante" da CI, a partir dos problemas enfrentados desde a origem, pela definição de Borko (1968), já citada na abertura deste Capítulo da dissertação e prossegue sumarizando a definição de Goffman, de 1970, período de busca por uma definição mais focada nos fenômenos e processos da CI:

"O objetivo da disciplina CI deve ser o de estabelecer um enfoque científico homogêneo para estudo dos vários fenômenos que cercam a noção de informação, sejam eles encontrados nos processos biológicos, na existência humana ou nas máquinas... Conseqüentemente, o assunto deve estar ligado ao estabelecimento de um conjunto de princípios fundamentais que direcionam o comportamento em todo processo de comunicação e seus sistemas de informação associados... (A tarefa da CI) é o estudo das propriedades dos processos de comunicação que devem ser traduzidos no desenho de um sistema de informação apropriado para uma dada situação física". (SARACEVIC, 1996, p. 46)

Na década de 1970, "o paradigma da recuperação da informação deslocou-se em direção à uma contextualização mais ampla, voltando-se para os usuários e suas

interações”, o que, segundo Saracevic, refletia a necessidade de se aprofundar a compreensão acerca dos aspectos iniciais referentes à recuperação da informação propostos por Mooers. Acerca do problema, o autor recorre ao pensamento de Kochen (1974) que afirmava ser a recuperação da informação inscrita em um sistema de conhecimento

[...] composto por três partes: a) as pessoas em seu papel de processadores de informações; b) os documentos em seu papel de suportes de informações; c) os tópicos como representações. Estamos interessados no ciclo de vida de cada um destes três objetos e na dinâmica de interação entre eles. Portanto, devemos considerar a variável comum aos três: o tempo.” (SARACEVIC, 1996, p. 47)

O reconhecimento de que a base da Ciência da Informação dizia respeito aos processos de comunicação humana se deu, segundo Saracevic, em meados da década de 1970, como um “aprofundamento da definição proposta por Bush”, o que fora corroborado, por exemplo, pela definição de Belkin e Robertson (1976), para os quais “o propósito da CI é facilitar a comunicação de informações entre seres humanos”. Já no começo da década de 1980, a administração “foi acrescentada como um elo básico da CI” e Saracevic ressalta a atitude da ASIS que, em “literatura do período”, definiu-se como: “(A) organização profissional para aqueles envolvidos com o desenho, a administração e o uso de sistemas e tecnologias de informação.” (SARACEVIC, 1996, p. 47).

A partir da observação dos fatos e das definições dos autores apresentados, Saracevic propõe então uma definição de Ciência da Informação, estabelecida por ele em 1990, esclarecendo: “devo redefinir a CI nos termos em que evoluiu e no seu enfoque contemporâneo”:

A Ciência da Informação é um campo dedicado às questões científicas e à prática profissional voltadas para os problemas da efetiva comunicação do conhecimento e de seus registros entre os seres humanos, no contexto social, institucional ou individual do uso e das necessidades de informação. No tratamento destas questões são consideradas de particular interesse as vantagens das modernas tecnologias informacionais. (SARACEVIC, 1996, p. 47)

Esta definição de Saracevic, segundo Pinheiro (2005, p. 34), faz transparecer as relações interdisciplinares da Ciência da Informação, parte mais rica do trabalho

do autor, segundo a pesquisadora, onde a CI é relacionada a quatro áreas: Biblioteconomia, Ciência da Computação, Ciência Cognitiva e Comunicação.

Analisando as conclusões do documento de Saracevic, Pinheiro destaca duas delas: 1) a de que “o imperativo tecnológico força o desenvolvimento e aplicação sempre crescente de produtos de informação e serviços ou de seu refinamento, e de variedades de redes de informação”, e 2) a de que, por outro lado, “os aspectos humanos” são fundamentalmente importantes para a “construção de soluções tecnológicas na relação homem e tecnologia”, ou seja, “a Ciência da Informação oscila entre esses dois fins: humanos e tecnológicos”. (PINHEIRO, 2005, p. 35).

6.2 A CI EM VERDE E AMARELO

Os estudos históricos, teóricos e epistemológicos sobre a Ciência da Informação no Brasil datam da década de 1970, todavia, segundo Pinheiro (2005, p. 36) ainda são poucos, estando a maioria relacionada ou tendo sido derivada do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação do IBICT, “o único que inclui uma linha de pesquisa em Epistemologia e Interdisciplinaridade da área” (2005, p. 37). O fato talvez possa explicar-se por ter sido aquele programa o primeiro no Brasil e na América Latina, assim mantendo-se até os anos 1990, quando alguns cursos de Biblioteconomia começaram a alterar sua nomenclatura para Ciência da Informação.

O IBICT e a Fundação Getúlio Vargas (FGV) foram, respectivamente, as primeiras instituições brasileiras a dedicar atenção ao tema, com a realização de eventos científicos, o primeiro, em 1968, com o “Seminário de Informática” e o segundo com o “Seminário sobre Documentação e Informática”, em 1970. Observa-se em ambos uma “confusão terminológica” (PINHEIRO, 2005, p. 37), o que fora logo percebido, revisto e corrigido, quando da criação do Curso de Mestrado do IBICT, em 1970, e ratificado com o lançamento do periódico do Instituto, denominado então “Ciência da Informação” que, em sua primeira edição, em 1972, trazia artigo abordando o nascimento da área e seus problemas terminológicos (PINHEIRO, 2005, p. 36).

Sob o aspecto acadêmico-científico, destaque deve ser dado a duas dissertações: a de Maria Nelida Gonzalez de Gomez, de 1982, na qual a autora relacionou uma análise da interdisciplinaridade da Ciência da Informação à

configuração temática do mestrado do IBICT; e a de Lena Vania Ribeiro Pinheiro, de 1997, sobre o domínio epistemológico e o campo interdisciplinar da Ciência da Informação. (PINHEIRO, 2005, p. 37)

A década de 1990 revelou crescimento, no Brasil, dos estudos teóricos da área, merecendo destaque na publicação comemorativa dos 25 anos do Mestrado do IBICT, edição especial da Revista “Ciência da Informação”, os artigos de Gonzalez de Gomez, Pinheiro e Loureiro, e Braga (1995). (PINHEIRO, 2005, p. 36).

Nos anos de 1999 e 2000, o IBICT edita dois livros, resultados de pesquisas desenvolvidas no Projeto Ziman-Conhecimento Público. O primeiro sobre Ciência da Informação, Ciências Sociais e Interdisciplinaridade é prefaciado por Gilda Braga (1999, p. 9) no qual a autora aponta o caráter “consiliente” da área, termo criado em 1840 por Whewell e que significa “um salto conjunto do conhecimento entre e através disciplinas, por meio da ligação de fatos e de teorias, para criar novas bases exploratórias”. (PINHEIRO, 2005, p. 38). O segundo livro, prefaciado por Pinheiro, discorre sobre as relações entre informação, cultura e novas tecnologias, destacando os primeiros trabalhos dos pesquisadores da então recém-criada linha de Pesquisa do IBICT, proposta e coordenada por Pinheiro, denominada Informação em Arte, como veremos no próximo item (PINHEIRO, 2000, p. 7).

Pinheiro encerra seu artigo de revisão sobre a evolução da Ciência da Informação ressaltando que “a terminologia confusa e difusa do período inicial da Ciência da Informação foi emergindo da penumbra”, ganhou clareza e está consolidada (PINHEIRO, 2005, p. 39), e conclui ressaltando o estado da arte da estrutura conceitual da área:

A cadeia conceitual que caracteriza a Ciência da Informação vai desde o dado à informação e conhecimento, de acordo com a idéia de muitos de seus autores, algumas vezes incluindo saber, num crescendo de complexidade, da forma bruta e primitiva do dado à sua elaboração como informação, e sua absorção, quando relevante, na estrutura cognitiva, transformando-se em conhecimento. Esta rede de conceitos poderá ter seu processo final na cultura, aqui considerando a incorporação dessas informações relevantes entre outras manifestações e produções e vivências do homem, individuais e coletivas. (PINHEIRO, 2005, p. 40)

6.2.1 INFORMAÇÃO EM ARTE

Os “Itinerários epistemológicos da instituição e constituição da Informação em Arte no campo interdisciplinar da Museologia e da Ciência da Informação” são analisados por Pinheiro em artigo homônimo publicado no final de 2008, no qual a autora relaciona a sua trajetória acadêmico-científica ao surgimento da disciplina no IBICT como uma “representação ou exemplo teórico-prático de uma trajetória interdisciplinar e transdisciplinar concomitante e similar à construção da própria disciplina, no campo interdisciplinar da Museologia e Ciência da Informação”. (PINHEIRO, 2008, p.9)

O ponto de partida teria sido a atuação de Pinheiro como docente em História da Arte na Universidade Federal do Pará (UFPA), o que acarretou desdobramentos profissionais no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro (MAM), por ocasião da coordenação do Projeto Lygia Clark, cujo objetivo principal de organizar o acervo especializado da artista a fim de difundir – em âmbito nacional e internacional – os dados nele contidos, já trazia inerente a interdisciplinaridade entre Museologia, Ciência da Informação, Ciência da Informação, Ciência da Computação, Biblioteconomia, Arquivística, Psicologia, Psiquiatria e História. (PINHEIRO, 2008, p. 9).

Estes foram os primeiros passos para a estruturação do conceito de Informação em Arte ou Informação Estética – cuja questão crucial é a representação da obra artística –, para o qual Pinheiro reuniu fundamentos da Ciência da Informação, da Museologia, da História da Arte e da Estética, tendo sido publicado pela primeira vez em 2000, no livro “Interdiscursos da Ciência da Informação: Arte, Museu e Imagem”, iniciativa do IBICT (conforme especificado no item anterior), organizado por Pinheiro e González de Gómez (PINHEIRO; GONZÁLEZ DE GÓMEZ, 2000) e prefaciado pela primeira. Mais que uma coletânea, a obra aborda os interdiscursos da Ciência da Informação, mesclando Arte, Museu e Imagem.

Apesar de já ter sido apresentado nos pressupostos teóricos desta dissertação, cabe ratificar o conceito de Informação em Arte, assim estabelecido por Pinheiro:

Informação em Arte é o estudo da representação do conteúdo informacional de objetos/obras de arte, a partir de sua análise e interpretação e, nesse sentido, a obra artística é fonte de informação. Envolve “... fundamentos teóricos e a natureza da representação da informação em Arte, assim como a diversidade documental, com suas singularidades, as questões da Arte e as características do

modelo de sistema de informação artística”. Portanto, “a informação estética abrange... o objeto de arte, documento no seu sentido mais amplo, oriundo de múltiplas manifestações e produções artísticas”. (PINHEIRO, 2000, p. 7-8)

Após a publicação do conceito no livro, Pinheiro acrescenta à definição de Informação em Arte, no artigo de 2008, os documentos sobre a Arte, quais sejam, “os bibliográficos, primários e secundários, desde o livro, o artigo de periódico, até as bibliografias, estados da arte e outros suportes e, hoje, museus na Web e museus virtuais” (2008, p. 10) e cita Lima (2000), que contribuiu para ampliar o escopo da definição, ao afirmar que a Informação em Arte “tanto envolve os aspectos formais, descritivos, quanto os de ‘atributos e relações da obras de Arte com a história’, pois estão presentes, “como em todo esforço de representação, a relação de espaço e tempo, certa historicidade e historiografia”:

“A Informação em Arte enfoca o estudo especializado da comunicação e disseminação da informação que contempla assuntos artísticos vinculados às coleções reconhecidas como de natureza museológica, em suas feições plurais no tocante ao processamento do acervo e quando da sua exposição pública em ambiente fechado ou a céu aberto. Desse modo, ela projeta seu foco e alcança as denominadas fontes de estudo para tais acervos”. (LIMA, 2000, p. 19)

6.2.1.1 Informação em Arte no mundo e no Brasil

A Informação em Arte foi gerada, segundo Lima, “no contexto dos Museus de Artes e dedicada, no início, aos trabalhos da documentação museológicas – Museum Documentation – no bojo do sistema de indexação e recuperação da informação”, no final dos anos 70. Ganhou impulso e expandiu-se no início dos 1980 (LIMA, 2000, p. 19), o que é corroborado por Pinheiro, a qual ressalta que os primeiros estudos acadêmicos sobre Informação em Arte no mundo, datam do final da década de 1980, mais precisamente 1988, com a publicação do periódico científico *Library Trends*, totalmente dedicado ao tema (PINHEIRO, 2011). Desde então, a Ciência da Informação dedica estudos específicos sobre a área.

Duas iniciativas dividem o patamar de marco inicial da nova área do conhecimento, segundo Lima. A primeira teria sido o Programa de Informação em História da Arte, da Fundação J. Paul Getty, em 1982, dirigido a formação de um

“sistema integrado da informação por computador para apoiar pesquisas em âmbito internacional” dos acervos dos museus de arte (ALLEN, 1988, p. 175 apud Lima, 2000, p. 19). E a segunda, tornou-se o que é considerado “o projeto de maior impacto e abrangência teórico-prática nessa nova área do saber”: o *Museum Prototype Project* – MPP, desenvolvido entre 1983 e 1986, que integrou “oito museus americanos de Artes Plásticas considerados de grande representatividade pelo porte das coleções de Pintura Ocidental dos seus acervos”, reunindo grupo interdisciplinar de 25 profissionais das áreas de História da Arte, Museologia, Ciência da Informação, Biblioteconomia e Processamento de Dados. (ALLEN, 1988, p. 175-180 apud LIMA, 2000, p. 19)

No Brasil, segundo Pinheiro (2000), os primeiros passos para os estudos da Informação em Arte iniciaram-se no final da década de 1980, por dois eixos distintos: um abordando as questões relacionadas à automação de acervos e outro relacionado aos aspectos teóricos da representação do objeto artístico.

O primeiro eixo pode ser representado pelas seguintes iniciativas: Projeto Portinari; Projeto Lygia Clark, no Museu de Arte Moderna (MAM) e o Projeto SIMBA, no Museu Nacional de Belas Artes, todos no Rio de Janeiro. Em São Paulo, segundo Pinheiro, merece destaque o trabalho da Fundação Itaú Cultural, uma das primeiras instituições brasileiras – oriunda do sistema econômico – a investir nas práticas de Informação em Arte, destacando-se pela organização e disseminação de dados culturais, cumprindo, um dos pressupostos básicos da área, qual seja: o livre acesso à informação em arte o que, conseqüentemente, credencia a instituição como fonte de pesquisa e como referência neste segmento no Brasil (PINHEIRO, 2000, p. 10).

O segundo eixo tem como pioneira Helena Ferrez, mestre em Ciência da Informação, a partir da publicação de artigos elaborados juntamente com Maria Helena Bianchini nos quais enfatizavam atributos importantes do objeto museológico como fonte de informação, apontavam o museu como um sistema de informação e propunham a criação de um *thesauro* de museus. (PINHEIRO, 2000, p. 11).

As inovações advindas das tecnologias da informação e da comunicação (TICs) impõem, também no ambiente dos Museus Artísticos, “desafios teóricos e práticos os quais devem ser respondidos” pelos profissionais do setor, “especialistas de instituições culturais, inseridos no domínio da Informação em Arte”, conforme esclarece Lima. Estes especialistas, segundo a autora, estão “posicionados a

formular e resolver” as questões “concernentes à documentação e disseminação da informação das coleções dos acervos, no espaço cotidiano do público especializado ou leigo por meio de bases de dados, bancos de imagens, texto e som” e irão atuar na perspectiva que “compreende os objetos artísticos dos Museus como Categorias de Informação, objetos culturais indicativos de formas da Representação do Conhecimento, com propriedades específicas para informação”, o que demanda foco em “novas práticas e recomendações pertinentes ao tema especializado da Pesquisa em Artes, na dimensão conjugada da Informação, Arte e Museu”. (LIMA, 2000, p. 17)

Nos últimos 20 anos, a área consolidou-se, como resultado das pesquisas e atividades desenvolvidas pelo “Comitê Internacional de Documentação, do Conselho Internacional de Museus, CIDOC – ICON da UNESCO e, também em função dos programas realizados e subvencionados pela Fundação J. Paul Getty”, para desenvolvimento de seu Museu e Centro de Informação em Arte. (LIMA, 2000, p. 19).

Pinheiro aponta os rumos da Informação em Arte, considerando que, desse modo, “a informação galgaria um lugar nuclear ou irradiador, com repercussão inclusive no regime da ciência e perpassando todas as áreas do conhecimento. Ao mesmo tempo, atuaria aproximando diferentes campos do conhecimento, fomentando e intensificando o encontro interdisciplinar e transdisciplinar, de cujo jogo a Ciência da Informação e Museologia fazem parte” (PINHEIRO, 2008, p. 4).

7 A PESQUISADORA EM AÇÃO: ATITUDE E REFLEXÃO

“ Modificar o olhar acerca das mudanças tecnológicas pode ser tão doloroso quanto o foi para os teólogos a ver o universo de Ptolomeu destronado pelo de Copérnico”. (MCGARRY, 1985, p. 11)

Este capítulo inaugura a segunda parte desta dissertação, etapa caracterizada como análise da Pesquisa-Ação, modalidade de pesquisa por meio da qual a pesquisadora tornou-se agente do processo investigativo, não somente como pesquisadora-observadora, mas também em diversas situações e atividades, na busca por indícios a partir dos quais pudesse tentar responder às questões iniciais desta investigação.

Fundamentando a pesquisa principalmente no conceito de “informação” estabelecido por Belkin e Robertson (1976, p. 198), para os quais “informação é o que é capaz de transformar estruturas”, foram desenvolvidas ações que nos permitissem descobrir se, afinal, existe, para as pessoas com deficiência visual, potencial informativo na áudio-descrição aplicada a obras de artes visuais bidimensionais. Com o recurso da áudio-descrição – por meio do qual representa-se em palavras a imagem de uma obra de arte visual bidimensional – é possível que, a partir da experiência de ouvir imagens, uma pessoa com deficiência visual possa ter modificada a sua “estrutura” (BELKIN; ROBERTSON, 1976) de conhecimento, ampliando, a partir do acesso à cultura, sua possibilidade de “transmutação social” (BARRETO, 2002)? Ora, direis, ouvir imagens pra quê?

Sendo a Pesquisa-Ação uma modalidade de método que requer envolvimento pessoal da pesquisadora como agente nos mecanismos escolhidos como adequados a possibilitar a verificação do objetivo principal da investigação (THIOLLENT, 2008), pede-se licença acadêmica para que, ao texto desta dissertação – em especial a partir deste capítulo – possa associar-se um contorno que reúne, simultaneamente, as vozes ativa e reflexiva da pesquisadora, o que resultará no “tecido informacional” representado neste documento de dissertação, por vezes apresentado na primeira pessoa do plural e por outras na terceira pessoa do singular, conforme o papel pela pesquisadora assumido (ora em reflexões e análises como pesquisadora, ora em ações de caráter coletivo-colaborativo). Fundamenta-se em Pinheiro, a proposta acima:

Estes itinerários teórico-práticos são fortemente marcados pela interdisciplinaridade, inerente não só à Informação em Arte [...] bem como à Ciência da Informação, e não são lineares, nem poderiam. Recorro a Morin (1977), no seu artigo “Reforme de pensée, transdisciplinarité, réforme de l’ Université” para sua explicitação e de algumas noções por ele elaboradas, sobretudo a de circularidade ou espiral (“boucle”), noção existente há algum tempo, embora identificada por outras palavras e termos. Como ilustração de sua presença entre pensadores, desde sempre, o exemplo é Pascal (apud MORIN, 1977), na seguinte afirmativa: “eu considero impossível conhecer o todo se eu não conheço as partes e conhecer as partes se eu não conheço o todo”. Esta circularidade, uma noção das mais fecundas, seria “auto geradora ou recursiva” e o exemplo por Morin exposto foi o dos próprios seres humanos, seres vivos que “dependem de um processo permanente de regeneração” e são “produtos produtores”. (PINHEIRO, 2008, p. 10).

Corroborando com o exposto por Pinheiro, o pensamento de McGarry relacionando solipsismo e informação:

Há um ponto de vista filosófico segundo o qual ninguém pode ter a certeza de nada senão através de sua própria experiência; chama-se solipsismo e numa forma extremada pode levar a significar que apenas conhecemos o conteúdo do nosso próprio espírito. Mas sabemos que pelo nosso senso comum que recebemos “algo” do exterior e que esse “algo” forma a base dos julgamentos que fazemos e das decisões que tomamos no decurso da nossa vida diária. Na acepção ordinária chama-se-lhe “informação”. (MCGARRY, 1985, p. 14).

A Pesquisa-Ação realizada nesta dissertação teve por objetivo gerar “estruturas” por meio das quais fosse possível favorecer às pessoas com deficiência visual o acesso a obras de artes visuais bidimensionais áudio-descritas, a fim de que, a partir da experiência de “conhecer” estes produtos culturais, aquelas pessoas pudessem contribuir com suas impressões, as quais constituiriam os dados para a análise neste trabalho acadêmico.

Este modelo de Pesquisa suscitou, portanto, o desenvolvimento de várias ações, empreendidas não só pela pesquisadora como também por outros agentes. Estas ações estão relacionadas ao que aqui denominamos **aspectos intrínsecos e extrínsecos da áudio-descrição, vinculados às Seis Dimensões de Acesso propostas por Sassaki (2009)**.

Os **Aspectos Intrínsecos da áudio-descrição** referem-se à técnica, à tecnologia e aos profissionais especializados envolvidos no **processo de traduzir as imagens em palavras**, a partir do qual elabora-se o roteiro áudio-descritivo que

resultará em **produtos acessíveis**, isto é, com “estrutura” de acessibilidade metodológica (sem barreiras nos métodos e técnicas de lazer, trabalho, educação etc), de acessibilidade instrumental (sem barreiras de instrumentos, ferramentas, utensílios etc) e de acessibilidade comunicacional (sem barreiras na comunicação entre as pessoas) (SASSAKI, 2009, p. 1), adequada ao público a que se destina, qual seja, as pessoas com deficiência visual.

As outras quatro dimensões de acesso propostas por Sasaki integram os **Aspectos Extrínsecos**, abrangendo legislação, técnica, tecnologia e profissionais especializados envolvidos no **processo de disseminação do produto áudio-descrito, já estruturado em código acessível, a fim de torná-lo também acessível** para aquele público, por meio de mecanismos, canais e processos. Referimo-nos aqui às seguintes dimensões de acesso: acessibilidade comunicacional (sem barreiras na comunicação entre pessoas), arquitetônica (sem barreiras físicas), programática (sem barreiras embutidas em políticas públicas, legislações, normas etc.) e atitudinal (sem preconceitos, estereótipos, estigmas e discriminações nos comportamentos da sociedade para com pessoas que têm deficiência). (SASSAKI, 2009, p. 1).

Feita a distinção entre os aspectos intrínsecos e extrínsecos da áudio-descrição, por meio dos quais um produto cultural ou um evento é tornado **acessível e acessível**, cabe destacar que compreendendo a áudio-descrição como uma modalidade de mediação cultural, na qual o humano é o elemento-chave deste fluxo informacional, a dimensão da acessibilidade comunicacional está presente tanto nos aspectos intrínsecos quanto nos extrínsecos.

Relacionadas todas estas características referentes à AD, a Pesquisa-Ação constituiu-se das etapas que serão apresentadas a seguir, relacionadas aos respectivos agentes.

7.1 AS ETAPAS DA PESQUISA-AÇÃO

Com o objetivo de reunir conhecimento sobre a técnica da áudio-descrição, visando sua aplicabilidade relacionada a obras de artes visuais bidimensionais, a pesquisadora participou do curso de áudio-descrição “Imagens que Falam” (etapa 1 - aspecto intrínseco – agente: pesquisadora).

O conhecimento adquirido no curso “Imagens que Falam” aliado aos conhecimentos teóricos da Ciência da Informação – que vinham sendo adquiridos ao longo do processo nas disciplinas que compunham o curso de Mestrado, em especial da Informação em Arte – e à experiência profissional como produtora de eventos culturais, motivaram a pesquisadora a decidir pela realização de um evento público, uma exposição de obras de artes visuais bidimensionais, estruturada nas “Seis Dimensões de Acesso” de Sasaki, a partir da qual seria possível reunir população de pesquisa formada por pessoas com deficiência visual, usuários da áudio-descrição que visitassem a exposição. Conhecimento tácito e inovação em consonância, a pesquisadora tornou-se agente em diversas situações: 1) como analista de informações em Arte para coletar, avaliar, classificar e organizar os dados relativos à estrutura curatorial, às artistas e às obras de artes que iriam compor a exposição; 2) como gestora de informações, integrando profissionais e tecnologias para realização do evento; 3) como áudio-descritora-roteirista e áudio-descritora-revisora das obras escolhidas, contribuindo para tornar as obras acessíveis; e 4) como curadora, produtora executiva e assessora de imprensa da exposição, contribuindo para que as obras se tornassem também acessíveis (etapa 2 – híbrido de aspectos intrínsecos e extrínsecos – agente: pesquisadora, integrada a artistas, patrocinadores, áudio-descritores, fornecedores, jornalistas, entre outros).

Com o evento “estruturado” sob o ponto de vista dos aspectos intrínsecos e extrínsecos da áudio-descrição, a exposição recebe a visita dos usuários do recurso: pessoas com deficiência visual. (etapa 3 – híbrido de aspectos intrínsecos e extrínsecos – agentes: pesquisadora, artistas e visitantes com deficiência visual).

A última etapa da Pesquisa-Ação teria por objetivo obter *feedback* dos usuários da áudio-descrição que visitassem a exposição, para constituir a análise sobre o potencial informativo da AD aplicada a obras de artes visuais bidimensionais. Desse modo, após a realização da exposição, a pesquisadora interage novamente com os usuários da áudio-descrição que visitaram o evento, realizando entrevistas individuais. (etapa 4 – análise dos aspectos intrínsecos e extrínsecos que envolvem a AD e a relevância de tornar acessível e acessável o produto áudio-descrito – agentes: pesquisadora e visitantes com deficiência visual).

A partir do próximo tópico, são desdobradas cada uma das etapas da Pesquisa-Ação.

7.2 ETAPA 1: CONHECENDO A ÁUDIO-DESCRIÇÃO

Após analisar as especificidades que envolvem os aspectos intrínsecos e extrínsecos da áudio-descrição, com base nas seis dimensões de acesso de Sassaki (2009), a partir deste tópico serão apresentadas cada uma das atividades empreendidas pela pesquisadora, objetivando conhecer e apreender a técnica da áudio-descrição. A primeira foi a participação como aluna no curso “Imagens que Falam”, como mencionado no início deste capítulo.

7.2.1 APREENDENDO A TÉCNICA DA ÁUDIO-DESCRIÇÃO

A primeira atividade da Pesquisa-Ação foi realizada entre os meses de agosto e dezembro de 2010, quando a pesquisadora torna-se aluna da primeira turma à distância do Curso “Imagens que Falam”, promovido e coordenado pelo Prof Dr Francisco José de Lima, coordenador do Centro de Estudos Inclusivos da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). A participação objetivou conhecer a áudio-descrição na prática, a fim de aplicar este conhecimento futuramente para a realização da exposição de obras de artes visuais bidimensionais.

O curso “Imagens que Falam” trouxe fundamentos e diretrizes para a prática da áudio-descrição, com base no documento “Diretrizes para Áudio-Descrição e Código de Conduta Profissional para Áudio-Descritores baseados no Treinamento e Capacitação de Áudio-Descritores e Formadores dos Estados Unidos 2007-2008”, elaborado originalmente pela *AudioDescriptionCoalition (2007-2008)* – entidade norte-americana formada por profissionais e pesquisadores da áudio-descrição de diversas partes do mundo¹³. Apresentados em ferramentas EAD (Educação à Distância), promoveram maior integração entre os participantes no ambiente virtual por meio da plataforma *Eluminatte*, com o conteúdo permanentemente disponível, instigou debates em fóruns e *chats*, antes, durante e depois das aulas. Cabe ressaltar o empenho da coordenação no atendimento aos alunos e respostas às questões específicas apresentadas por cada um.

¹³ No Brasil, a tradução do documento está publicada na edição de número 4 da Revista Brasileira de Tradução Visual sob o título “União em Pro dos Áudio-Descritores” (VIEIRA, 2010). Nesta dissertação, será portanto utilizada a tradução brasileira.

Inicialmente estruturado para uma carga horária de 46 horas/aula, o curso acabou promovendo entre os participantes uma dinâmica muito mais extensa e rica em temáticas e discussões, proporcionando grande integração entre os membros do grupo, composto por 56 profissionais oriundos das mais diversas áreas acadêmicas, em sua maioria das Ciências Humanas, todos com formação mínima de nível superior e muitos pós-graduados, mestres, mestrandos e doutorandos.

Enquanto participava do curso, a pesquisadora correlacionava o aprendizado acerca da áudio-descrição ao ferramental teórico de interesse específico para esta pesquisa, que se constituía simultaneamente a partir dos estudos desenvolvidos para as disciplinas do curso de Mestrado, destacando-se as noções de interdisciplinaridade (PINHEIRO, 1997, 2000, 2004, 2005, 2008), SARACEVIC (1996), BRAGA (1995); educação da sensibilidade (PINHEIRO, 2005), organização e representação da informação (MCGARRY, 1984, 1999; NONAKA E TAKEUSCHI, 2000); informação em Arte (PINHEIRO, 2000, 2008, 2011; LIMA, 1995, 2000, 2003); memória e informação (HALBWACHS, 2007; NORA, 1984); e as noções de fluxo informacional e Sociedade da Informação (MCGARRY 1984, 1999; BARRETO, 1994, 2002, 2005).

Durante o curso também foi possível perceber o quão complexa é a atividade de áudio-descritora e o quão necessário se fará, para aquele que pretenda abraçar esta atividade profissional, um aprofundamento nos estudos teóricos e epistemológicos que envolvem a prática, complexidade esta imbricada no “fluxo informacional” (BARRETO, 2002, p. 68) da áudio-descrição aplicada no contexto da Informação em Arte (LIMA, 1995, 2000), em especial das obras de artes visuais bidimensionais, desde a elaboração do roteiro áudio-descritivo aos mecanismos que favoreçam aos usuários o acesso às obras. Contribuindo para a compreensão e para o aprendizado da técnica, foi realizado um estudo sobre o fluxo informacional da áudio-descrição, tecido com fios teóricos da áudio-descrição e da Ciência da Informação.

7.2.2 CONHECENDO O FLUXO INFORMACIONAL DA AD PELAS LENTES DA CI

O estudo sobre as etapas que compreendem o “fluxo informacional” da áudio-descrição contribuiu para a apreensão das especificidades que envolvem a técnica. Norteamos a reflexão a partir das “Diretrizes para Áudio-Descrição e Código de

Conduta Profissional para Áudio-Descritores baseados no Treinamento e Capacitação de Áudio-Descritores e Formadores dos Estados Unidos 2007-2008” (VIEIRA, 2010) e do trabalho de LIMA (2011c).

Na Ciência da Informação, o fluxo informacional foi analisado a partir de artigos publicados por McGarry (1999) e Barreto, principalmente “A Condição da Informação” (2002), além LIMA (2000).

Eleitos os construtos teóricos, apresentaremos nosso olhar sobre o que caracterizamos por “ritual de passagem” (BARRETO, 2002, p. 71) na técnica da áudio-descrição, envolvendo emissores, mensagens, receptores, canais, dado, informação, conhecimento, inteligência, saber e transmutação social.

7.2.2.1 Reunindo Diretrizes da AD para Mostras e Museus aos construtos teóricos da CI

O Capítulo 6 das “Diretrizes para Áudio-Descrição e Código de Conduta Profissional para Áudio-Descritores” (VIEIRA, 2010) se destina a estruturar a modalidade específica de áudio-descrição relacionada a Museus e Mostras, no qual são apontadas as particularidades da prática, relacionando o produto a ser exposto e as ações necessárias para torná-lo acessível e acessável, em todas as dimensões:

A áudio-descrição para museus e mostras combina a descrição de elementos visuais com uma versão abreviada do texto da mostra. Elementos visuais incluem o layout/disposição da instalação e dos componentes da mostra, assim como o conteúdo, tais como dioramas, artefatos, diagramas, desenhos, ilustrações, pinturas, fotografias, obras de arte, mapas, quiosques de vídeo, estações interativas computadorizadas, etc. Se a mostra inclui objetos tangíveis, a descrição também deve guiar a exploração desses itens pelos usuários. Elementos textuais incluem títulos, textos explicativos, citações, legendas e *closed caption*. (VIEIRA, 2010, p. 35)

De modo geral, as diretrizes são estabelecidas a fim de que os visitantes com deficiência visual possam vivenciar uma experiência “similar àquela dos visitantes videntes”, com liberdade para escolher “quais partes de uma exibição ou galeria explorar”, devendo o recurso da áudio-descrição estar disponível a todas as obras expostas. (VIEIRA, 2010, p. 36).

De forma específica, os diversos tópicos das Diretrizes para Mostras e Museus foram abordados durante o curso “Imagens que Falam”, quando foi possível trocar experiências, esclarecer e sanar algumas dúvidas sobre esta modalidade de AD. Desse modo, resumiremos a seguir, alguns aspectos relacionados à prática da áudio-descrição, com foco no objetos artísticos de interesse nesta pesquisa, quais sejam, as obras de artes visuais bidimensionais.

- 1) Com relação ao tempo: À semelhança de audiodescrições realizadas ao vivo, “as áudio-descrições para museus e mostras permitem tempo para frases organizadas e coerentes, [...] todavia, os áudio-descritores devem escrever com parcimônia, a fim de comunicarem as informações essenciais de uma maneira pontual” (VIEIRA, 2010, p. 36). Também é importante considerar “a velocidade com a qual as pessoas videntes lêem o texto silenciosamente e a velocidade com que falam o texto escrito em voz alta”. Aqueles que ouvem “levam bem mais tempo para ouvirem informações lidas em voz alta do que vê-las e lê-las sozinhos” (VIEIRA, 2010, p. 36)
- 2) Com relação à forma: Em termos de relevância de informações, o formato de texto proposto nas diretrizes da AD assemelha-se ao formato do texto jornalístico, i.e, em forma de uma pirâmide invertida, “com o conteúdo mais importante no topo” (VIEIRA, 2010, p. 36)
- 3) Com relação ao observador: “Descreva a partir do ponto de vista do observador. ‘À esquerda’ significa para a esquerda de quem olha para o item”. Assim, é fundamental estabelecer o ponto em que o espectador deva estar localizado em relação à obra de arte, para que a orientação faça sentido ao ouvinte. “Considere sempre a perspectiva do geral para o específico, dos aspectos mais amplos aos detalhes” (VIEIRA, 2010, p. 37).
- 4) Com relação ao espaço: O visitante da exposição deve receber todas as informações sobre as estruturas arquitetônicas do local em que o evento esteja sendo realizado, inclusive com ênfase na decoração e na iluminação do ambiente. (VIEIRA, 2010, p. 37) Como orientação para os visitantes com deficiência visual, sugere-se a utilização de piso tátil e, sempre que possível, mapas táteis e/ou maquetes. Também são importantes os dados históricos e culturais relativos ao espaço em que o evento ocorre.
- 5) Com relação ao contexto da exposição: Especifique o conteúdo da exposição e as estruturas elaboradas para valorizar as obras expostas: a que se referem, como estão organizadas, qual a sequência sugerida para visitação e porquê, qual a

relação entre a exposição e o momento social, político, cultural etc. Importante considerar que “os ouvintes estarão tentando processar e entender a grande quantidade de informações verbais. Quanto mais organizada for a descrição, mais facilmente os ouvintes poderão formar a imagem mental”. (VIEIRA, 2010, p. 38)

- 6) Com relação às obras de arte: Este tópico evidencia a confluência com a Ciência da Informação, em especial com as estruturas conceituais da Informação em Arte, posto que a obra de arte é tratada como fonte de informação (PINHEIRO, 2000; LIMA, 1995, 2000). “O que ela é? É bi ou tridimensional? É uma pintura?... É a óleo ou a guache? É natureza morta, uma paisagem, ou um retrato? Abstrata ou realista?” (VIEIRA, 2010, p. 38). As diretrizes da AD apontam que é importante especificar o tamanho das obras e que as cores também devem ser mencionadas: são elementos essenciais tanto para situar os detalhes das obras para as pessoas de baixa visão quanto para que todos possam ter acesso a estas informações e “ponderarem sobre o significado emocional e/ou intelectual ou associações da cor” (VIEIRA, 2010, p. 38-39). Sobre a análise das obras de artes como fonte de informação, faremos um desdobramento mais amplo no próximo tópico deste capítulo, fundamentado no Modelo Estrutural para Pesquisas em Artes Plásticas proposto por Lima (1995, 2000).
- 7) Com relação a elementos táteis: Em uma exposição de obras de artes visuais bidimensionais, se for possível associar à exposição elementos táteis que possam referenciar os visitantes com deficiência visual aos objetos representados nas obras bidimensionais, a experiência estética será muito mais rica e ampla. “O tato é muito mais do que um substituto da visão. O tato fornece informações sobre textura, temperatura, volume, peso, etc.” (VIEIRA, 2010, p. 41)
- 8) Com relação à utilização de equipamentos especiais: Se os roteiros áudio-descritos das obras forem narrados e gravados, a fim de serem disponibilizados ao público em suportes de armazenagem de dados em áudio (como um CDPlayer, um MP3 ou um audioguia, por exemplo), é fundamental que haja no local, monitores para orientar sobre a utilização dos equipamentos. O mesmo vale para “exposições interativas com utilização de computadores *touch screen*. As instruções operacionais, as descrições visuais e o texto essencial do conteúdo serão transmitidos por meio da áudio-descrição”. (VIEIRA, 2010, p. 41).

O capítulo específico sobre as “Diretrizes da Áudio-descrição aplicadas a Mostras e Museus” apresenta um esclarecimento que entendemos importante

destacar, considerando que a próxima etapa da Pesquisa-Ação é a realização de uma exposição de artes com áudio-descrição:

Muitos museus têm desenvolvido métodos específicos para suas necessidades. Um conceito denomina-se “descrição verbal,” desenvolvido para tours em museus servindo usuários com deficiência visual ou com baixa visão. O Metropolitan Museum of Art em Nova Iorque, oferece um programa conhecido como tours de Imagem Verbal. Aplicado tanto a áudio tours como paradas para ouvir descrições em áudio gravadas, a descrição verbal vai além do objetivo da áudio-descrição pois inclui informações evocativas – os sentimentos, a hora do dia, etc. – coisas que eles concluíram a partir de sua observação de uma obra de arte. (VIEIRA, 2010, p. 47)

O aprendizado sobre as diretrizes da áudiodescrição é enriquecido com os detalhes apresentados sobre iniciativas que complementam a prática da áudio-descrição, como “os tours de descrição verbal” que “encorajam perguntas e debates para verificar se os usuários estão construindo uma imagem mental coerente a partir da obra de arte”, bem como o fato de que a “descrição verbal também usa outros sentidos – os guias podem ajudar os usuários a traçarem formas no ar; ou passam materiais táteis, tais como tecidos” (VIEIRA, 2010, p. 47) e outros elementos utilizados na produção de uma obra de arte.

Apreendidas as Diretrizes, partiremos para uma análise sobre o fluxo informacional que envolve a prática da áudio-descrição.

7.2.2.2 Compreendendo o fluxo informacional da áudio-descrição

O “fluxo informacional” tem sido objeto de estudos permanentes na Ciência da Informação por diversos autores, entre eles Michel Menou (1995). Contudo, para esta pesquisa, tomamos por referência, principalmente, o pensamento de Barreto, para quem a condição da informação é a de harmonizar o mundo (2002, p. 70).

O fluxo informacional é composto pelos seguintes elementos destacados por Barreto: dados, informação, conhecimento, inteligência e saber.

Os dados podem ser caracterizados por “fatos, idéias e produtos de sensibilidade humana, institucionalizados ou não, que se transformam em um estoque de informação”. A informação seria um “instrumento modificador da consciência do homem” que, “quando adequadamente apropriada, produz conhecimento e modifica o estoque mental de saber do indivíduo; traz benefícios

para seu desenvolvimento e para o bem-estar da sociedade em que ele vive”. Barreto entende por conhecimento, “um fluxo de acontecimentos, isto é, uma sucessão de eventos” que “se realizam na mente de algum ser pensante e em determinado espaço social. É um caminho subjetivo e diferenciado para cada indivíduo”. (BARRETO, 2002, p. 68-70)

Sobre inteligência, Barreto assim se refere: “supõe-se a ação de introdução dinâmica de um conhecimento assimilado na realidade do receptor; pode ser caracterizada como uma ação social, política, econômica ou técnica”. Acredita o autor que a inteligência “representa um conjunto de atos voluntários pelo qual o indivíduo re-elabora seu mundo e tenta modificar seu espaço”. O saber caracteriza-se pelo conhecimento que o indivíduo “aceitou e acumulou nos recipientes de sua mente. É um estoque que se pode chamar para re-elaborar. É um acervo pessoal; mas em uma comunidade adiciona-se, implicitamente, para dar sinais do estado de aprimoramento ou desenvolvimento social e cultural atingidos. (BARRETO, 2002, p. 68)

Barreto (2002, p.71) esclarece que nos extremos deste fluxo informacional, há dois momentos, quais sejam, “o da criação e o da assimilação da informação” e evidencia o que acontece nesta situação: “estes dois momentos traduzem um desenrolar ritualístico; fazem parte da Essência mais rara e surpreendente da transferência da informação: a (in)tensão da passagem e a solidão fundamental”, esta última caracterizada por Barreto – fundamentado em Ricoeur (1976) – como uma condição de todo ser humano. E desenvolve seu pensamento:

O ritual de passagem de uma estrutura de informação de seu agente emissor para o receptor é um acontecimento admirável, pois se relaciona a uma intenção de passagem e a solidão fundamental de todo ser humano. O momento de intencionalidade aparece como atributo de uma mensagem de informação ao ser propositadamente direcionada, de ser arbitrada para atingir seu destino; esse *direcionamento intenso* produz tensão, que é criada pela interação de competências distintas existentes nos diferentes mundos: o mundo do emissor da mensagem e o mundo de referências do receptor, colocado em sua realidade de convivência e para onde o conhecimento se destina. (BARRETO, 2002, p. 71)

O pesquisador relaciona o ritual de passagem da informação à uma cerimônia com ritos próprios:

É por meio da informação produzida, com a ajuda de um sistema de signos, que o homem procura relatar sua experiência vivenciada para outras pessoas; espalhar a outros sua experiência, que foi experimentada só por ele; que se processou no âmbito de sua condição privada de criação individual e que se desloca para a esfera pública de uma significação, que se deseja, seja coletiva. Todo ato de conhecimento associado ao conteúdo simbólico de uma estrutura de informação é uma cerimônia com ritos próprios, uma passagem simbólica, mediada por uma condição de solidão fundamental tanto para o emissor quanto para o receptor da informação, uma cerimônia que acontece em mundos diferentes. (BARRETO, 2002, p. 71)

Considerando todo o exposto por Barreto – e relacionando os conceitos apresentados pelo autor ao que aqui denominamos fluxo informacional da áudio-descrição – é possível compreender o pensamento do autor no que tange à transmutação social:

A transmutação social ocorre quando há formação de nova espécie por meio de mutações, pode ser vista como uma reconstrução de estruturas significantes; uma transformação que ocorre mediante uma reação de mudança de uma estrutura em outra. Alcançada em sua plenitude quando muda o modo de pensar do indivíduo, seu grupo ou uma sociedade através da difusão de um novo conhecimento. [...] Como no mito de Orfeu, a informação em seus momentos de passagem é cidadã de dois mundos, com direção, mas carregando enorme tensão no ritual de passagem. No entanto, é nos momentos de passagem que o fenômeno da informação apresenta sua característica mais bela, pois transcende ali a solidão fundamental do ser humano: o pensamento se faz informação e a informação se faz conhecimento. (BARRETO, 2002, p. 70-71)

Concluimos este tópico, com as palavras de LIMA, fechando o pensamento sobre o ritual de passagem na áudio-descrição :

[...] Todo trabalho de tradução exige disciplina mental, paciência, raciocínio e sensibilidade para se compreender como o outro compreende. Isto não é diferente no caso da áudio-descrição, pois ela requer uma exegese da audiência, no sentido da compreensão de como as audiências receptoras reagirão às diferentes possibilidades de construção dos discursos descritivos. (LIMA, 2011, p. 10)

7.2.2.3 O ritual de passagem na prática da áudio-descrição aplicada a obras de artes visuais bidimensionais

Considerando que um dos objetivos desta pesquisa era observar a obra de arte como fonte de informação, procuramos “estruturar” o fluxo informacional da áudio-descrição aplicada a obras de artes visuais bidimensionais, buscando compreender as etapas que constituem “o ritual de passagem” e os momentos de “solidão fundamental” propostos por Barreto, com base no Modelo Estrutural para Pesquisas em Artes Plásticas de Lima e nos estudos de LIMA, conforme citado na Metodologia desta dissertação.

Trazendo luz ao foco deste tópico da dissertação, Lima descortina a obra de arte, fundamentada em Franco:

“A obra de arte, produto cultural, não é suporte neutro, mero depositário de história transcorrida. Ele é história, a história é a sua essência... De que história se trata? Ela não está intacta, guardada dentro do envólucro do objeto; este é sobretudo seu freio. O conteúdo está confundido, nada casualmente, com a configuração de seu continente, à espera da aplicação dos instrumentos do conhecimento. Estes devem acordar os signos, a informação, nas imagens em que dormem para, sucessivamente, recompô-los em uma nova imagem, representação histórica do objeto.” (FRANCO, 1987, p. 65 apud LIMA, 2000, p. 21).

Cabe esclarecer que, para a estruturação do fluxo informacional da áudio-descrição, nos apropriamos também de alguns conceitos apreendidos nos estudos de Nonaka e Takeuchi (1997), quais sejam: conhecimento tácito, conhecimento explícito, socialização, externalização, combinação e internalização. Ainda que contidos em obra dos dois autores relacionada a um cenário diferente – o das organizações do setor produtivo, no âmbito da competitividade – compreendemos estes conceitos como basilares e, portanto, adequam-se a outras estruturas. Para o escopo desta pesquisa, a analogia torna-se pertinente, visto que uma exposição de artes também configura-se como um “empreendimento” que, além dos desdobramentos culturais, educativos e sociais, envolve também as relações de comercialização das obras.

Também importante destacar que fundamentamos este estudo, a partir da proposta de LIMA:

Não obstante, em vez de estabelecer “regras” de como as áudio-descrições devem ser feitas, estudar o modo como elas são realizadas parece-nos mais relevante, para a provisão de uma

tradução visual com qualidade, que corresponda a diretrizes técnicas, de escolha intelectual do tradutor e que considere os clientes do serviço. (LIMA, 2011c, p. 8)

O autor também alerta para a característica de tecnologia assistiva da áudio-descrição:

A tradução visual, aqui na forma de áudio-descrição, pode ser considerada tecnologia assistiva, visto que consiste em uma atividade que proporciona uma nova experiência com as imagens, em lugar da experiência visual perdida (no caso de pessoas cegas adventícias), e consiste em tecnologia assistiva, porque permite acesso aos eventos imagéticos, em que a experiência visual jamais foi experimentada (no caso das pessoas cegas congênitas totais). Em ambos os casos, porém, é recurso inclusivo, à medida que permite participação social das pessoas com deficiência, com igualdade de oportunidade e condições com seus pares videntes. (LIMA, 2011c, p. 9)

E destaca a expressão que deve nortear o trabalho do áudio-descritor:

Para que o tradutor visual possa construir um roteiro com qualidade técnica, então, é importante lembrar que a áudio-descrição por ele produzida deve estear-se nos fundamentos revelados pela expressão 3C+EV: concisão, clareza, correção, especificidade e vividez. A **concisão** remete à áudio-descrição com o mínimo de palavras, ditas em um curto espaço de tempo, isto é, expressas com brevidade, porém com o máximo de informações possível, o que quer dizer, de modo direto/objetivo. A **clareza** exprime, com a maior nitidez, o texto áudio-descritivo. A **correção** refere-se à exatidão com que se áudio-descreve um evento visual. A **especificidade**, a escolha tradutória de termos/palavras que eliciem a melhor e mais precisa ideia do que se está áudio-descrevendo. E a **vividez**, a escolha tradutória que elicia a mais vívida imagem na mente de quem ouve/lê a áudio-descrição. Por assim dizer, a “vividez”, enquanto atributo de requinte, aperfeiçoamento, lapidação ou burilamento da áudio-descrição, será o traço distintivo dos melhores áudio-descritores, aquilo que todos deverão almejar sempre, mas que nem sempre todos alcançarão. (LIMA, 2011c, p. 13)

O ritual se inicia, portanto, ajustando-se a técnica da áudio-descrição ao objeto a ser áudio-descrito, neste caso a obra de arte visual bidimensional. Por meio da técnica da áudio-descrição, um profissional especializado, o áudio-descritor, a partir de seu “conhecimento tácito” (NONAKA, TAKEUCHI, 1997, p. 68) vai transpor para palavras o conteúdo da imagem relativa à obra de arte visual bidimensional, os elementos visuais que a compõem, ou seja, os dados “visuais” da obra. Por tratar-se

de modalidade de obra de arte somente possível de ser “apreendida” pelo sentido da visão, neste caso em particular, a áudio-descrição constitui-se como o único mecanismo capaz de tornar esta modalidade de obra de arte acessível para as pessoas com deficiência visual, em função da limitação sensorial.

A primeira etapa do trabalho do áudio-descritores consiste em uma análise detalhada da obra de arte (fonte de informação), obra esta criada e disponibilizada por um emissor (o artista) (conhecimento tácito). Conforme proposto pelas “Diretrizes” da áudio-descrição (VIEIRA, 2010; SILVA, 2010), o áudio-descritores deve “descrever o que vê”. Após a análise da obra (solidão fundamental), o áudio-descritores – tendo apreendido todo o conteúdo relevante da obra – codifica (emite) em palavras o que viu, dando origem a um primeiro documento de representação do que fora visto: um texto descritivo, codificado em palavras escritas, que represente o conteúdo informacional da obra analisada (mensagem). (conhecimento explícito, declarativo) (NONAKA, TAKEUCHI, 1997, p. 68)

A segunda etapa do trabalho consiste em “socializar” (NONAKA, TAKEUCHI, 1997, p. 69-71) compartilhar o primeiro documento codificado em palavras escritas (mensagem) com um áudio-descritores-revisor (receptor) (outro conhecimento tácito). Deste processo de revisão, também deve fazer parte, sempre que possível, o artista (conhecimento tácito) criador da obra de arte que está sendo analisada, conforme propõe LIMA, fundamentado nos estudos de Tavares et al: “O roteiro [...] deverá ser discutido, preferencialmente, por mais de um profissional”. O tradutor deverá dialogar “com artistas ou pessoas envolvidas na atividade”, pois, “quanto mais o roteiro é debatido, analisado e revisado, mais susceptível a acertos”. (LIMA, 2011c, p. 11). Ponto central do Modelo de Lima (1995, 2000), criador do “Bem Cultural”, personificação do “Saber Fazer”, o artista tem participação crucial nesta etapa do fluxo informacional da áudio-descrição. Posto que cada obra circunscreve-se de modo particular em sua “narrativa plástica” (LIMA, 2000, p. 34), a participação do artista “amplia”, desse modo, a experiência de “ver” e “traduzir” entre os diversos profissionais envolvidos na tarefa de tornar a obra acessível.

“Combinando” os olhares do áudio-descritores-revisor e do artista (diversos conhecimentos tácitos) acerca do objeto analisado (terceira etapa), minimizam-se os potenciais erros de “leitura” da obra. Portanto, a conclusão da terceira etapa se dá com a revisão final do primeiro roteiro áudio-descritivo codificado em palavras (externalização) (NONAKA, TAKEUCHI, 1997, p. 75-77) (nova mensagem).

Somente depois de revisado e ajustado pelo áudio-descritores-revisor e pelo artista-criador da obra, o roteiro áudio-descritivo codificado em palavras escritas (conhecimento explícito, declarativo) é “internalizado” (NONAKA, TAKEUCHI, 1997, p. 77-79), re-inserido no fluxo informacional da áudio-descrição (quarta-etapa), podendo então ser concluído, dando origem a um segundo documento (quinta etapa). Este novo documento (nova mensagem) estará pronto para ser elaborado em código acessível (conhecimento explícito) para o público a que se destina (pessoas com deficiência visual), para que, futuramente possa vir a ser com eles compartilhado, socializado. Quando a obra de arte audiodescrita for apreendida pelo usuário, é possível dizer que inicia-se uma espiral (ROBREDO, 2011), pois conhecimentos tácitos de determinados indivíduos foram socializados, externalizados, combinados, internalizados e agora, explícitos, poderão chegar a outras pessoas que também darão início a um novo processo de socialização, externalização, combinação, internalização, gerando, o que Nonaka e Takeuchi definem como a espiral do conhecimento. (NONAKA, TAKEUCHI, 1997, p. 82).

O roteiro áudio-descritivo codificado em palavras, agora “internalizado” no processo já com as devidas correções (o segundo documento codificado em palavras escritas) passa então por um processo de transformação, em dois códigos de acesso: ou será codificado em áudio (por meio de narração oral gravada ou ao vivo) ou será codificado em sistema háptico (texto impresso em Braille), caracterizando a sexta etapa do processo. Este processamento vai gerar outros dois novos documentos: um documento sonoro, que, neste momento pode ser definido como o roteiro áudio-descritivo sonoro ou, caso seja impresso para ser “lido” em Braille, o roteiro áudio-descritivo háptico. (LIMA, 2011c)

A sétima etapa do fluxo informacional da áudio-descrição inaugura uma nova fase no processo: iniciam-se as ações que vão possibilitar que os usuários da áudio-descrição tenham acesso aos produtos áudio-descritivos já estruturados em códigos acessíveis (sonoro e/ou háptico), como vimos na sexta-etapa.

A oitava etapa do fluxo caracteriza-se pela escolha do modelo codificado que será disponível ao público. O roteiro áudio-descritivo sonoro tanto pode ser disponibilizado ao público ao vivo, isto é, no momento exato em que um evento esteja ocorrendo, quanto pode ser gravado em estúdio e disponibilizado em suportes para áudio (CDRom, MP3, audioguia). O que determina esta distinção entre roteiro

áudio-descritivo sonoro ao vivo e roteiro áudio-descritivo sonoro gravado é a natureza do produto que será traduzido. (LIMA, 2011c)

No caso do objeto em estudo – a obra de arte visual bidimensional –, este objeto artístico tanto pode dar origem a um produto áudio-descrito sonoro gravado, quanto a leitura do roteiro áudio-descritivo pode ser feita ao vivo para visitantes de uma exposição.

No caso de uma áudio-descrição feita para um evento com uma dinâmica de cenas ao vivo, o trabalho do áudio-descritor assemelha-se ao de um tradutor/intérprete em atividade de tradução simultânea e, quando ocorre desta forma, assim como nos eventos com tradução simultânea, o público recebe o som do roteiro áudio-descrito por meio de fones de ouvido.

Concluída a análise do fluxo informacional da áudio-descrição aplicada a obras de artes visuais bidimensionais, retomamos à Lima (2000) para uma reflexão sobre todos os agente envolvidos neste processo: afora o artista, “agente do Território do Saber Fazer Artístico”, todos os outros podem ser caracterizados como agentes do “Território dos Analistas do Saber-Fazer”, território integrado, entre outros, por profissionais responsáveis pelo “tratamento” dos produtos/bens culturais. (LIMA, 2000, p. 32), portanto, profissionais do território da Informação em Arte.

Complementamos o pensamento com as palavras de LIMA (2011c), a partir de estudos desenvolvidos por ele em parceria com Vieira (2010):

Assim, a áudio-descrição não pode ser empreendida sem um cauteloso planejamento do que é necessário ser veiculado, do que vai, não vai e como vai ser dito, num trabalho de alta seletividade, principalmente sabendo que será necessário lidar com frequentes restrições de tempo, no caso das exposições de imagens dinâmicas ou restrições de espaço, no caso das imagens estáticas, e.g., descrições presentes nos livros didáticos e outras, uma vez que, em todos os casos, se poderá estar diante de abundantes informações visuais. Sob essa égide, nenhuma outra pessoa será melhor em preencher tais requisitos técnicos e científicos que não o profissional para tal treinado e habilitado: o áudio-descritor. (LIMA, 2011c, p. 10)

Esclarece o autor que:

De fato, conforme Lima et al (2009) a áudio-descrição não é a mera somatória dos termos áudio e descrição, mas a construção de um novo conceito a partir da união da descrição e do que, sendo descrito, é oralizado por voz humana ou sintetizada. Portanto, imbricados na áudio-descrição estão a obra, os usuários, as diretrizes tradutórias da tradução visual, o conhecimento a respeito dos constructos sobre o que se tem chamado de “visualidade” e, não

menos importante, as regras do vernáculo e da transcrição oral, uma vez que serão necessários roteiros áudio-descritivos a ser lidos por áudio-descritores ou por locutores diversos. (LIMA, 2011c, p. 11)

Voltamos a Nonaka e Takeuchi (1997), para refletir acerca de uma importante dimensão que jamais pode ser desconsiderada em qualquer empreendimento, principalmente no que se refere à inovação: o tempo. Assim, concluindo este tópico, apresentam-se as iniciativas da pesquisadora em ação na linha do tempo, algumas das quais traçadas muito antes do ingresso no curso “Imagens que Falam”, outras durante ou imediatamente após a finalização do curso:

- 1) **Abril de 2010:** A pesquisadora socializa a ideia de realizar um evento público (uma exposição), a fim de analisar o potencial informativo da áudio-descrição (planejamento estratégico);
- 2) **Mai de 2010:** Decide realizar a exposição “Ancestralidade no Universo: A Força da Origem”, define os agentes a serem envolvidos no processo e externaliza as ideias formatando propostas de captação de recursos e/ou apoios culturais;
- 3) **Junho de 2010:** A pesquisadora “combina” dados para estruturação dos conteúdos do evento (construtos teóricos da CI e da áudio-descrição)
- 4) **Agosto de 2010:** Os dados combinados são reinseridos (internalizados) no processo de produção do evento, compartilhados com os agentes envolvidos e reestruturados para serem publicizados;
- 5) **Setembro de 2010:** A pesquisadora é aceita no Curso “Imagens que Falam”, que prossegue até dezembro de 2010;
- 6) **Outubro de 2010:** A oportunidade de audiodescrever as obras de artes visuais bidimensionais que iriam compor a Exposição é compartilhada entre a pesquisadora e dois colegas do curso “Imagens que Falam”: Flavia de Oliveira Machado e Daniel Falcão dos Santos;
- 7) **Novembro e Dezembro de 2010:** A exposição “Ancestralidade no Universo: a Força da Origem” é aberta a público;
- 8) **Março de 2011:** A pesquisadora faz uma avaliação dos resultados do evento com alguns dos agentes envolvidos. O conteúdo documental da exposição é estruturado para o exame de Qualificação;

- 9) **Agosto de 2011:** A escolha pela metodologia da Pesquisa-Ação é aprovada pela Banca de Qualificação;
- 10) **Dezembro de 2011:** São realizadas entrevistas com as pessoas com deficiência visual que visitaram a exposição para e iniciada a análise das respostas.

No escopo da acessibilidade, reunindo o aprendizado do curso “Imagens que Falam”, a partir das Diretrizes da Áudio-descrição, e correlacionando este conteúdo ao fluxo informacional da prática da áudio-descrição, foi possível compreender a dinâmica que envolve o exercício de áudio-descrever as obras de artes visuais bidimensionais e que resulta em produtos áudio-descritos acessíveis, atendendo a três das seis dimensões de acesso propostas por Sassaki (2009, p. 1): acessibilidade metodológica, instrumental e comunicacional. Entretanto, até aqui, foram reunidos somente os aspectos teóricos para tornar o produto áudio-descrito acessível e pronto para ser disponibilizado ao usuário.

Havia, portanto, novos itinerários a serem percorridos rumo à acessibilidade arquitetônica, programática, atitudinal e – novamente – comunicacional, até que o usuário (receptor) tivesse direito a experienciar a “solidão fundamental” e o “ritual de passagem” que a áudio-descrição promove para o acesso à informação cultural.

Diante de mais uma aporia, ainda restava saber: qual seria o caminho, o canal por onde as obras de artes áudio-descritas chegariam ao usuário da áudio-descrição? Qual seria a “estrutura” necessária para favorecer a comunicação? As escolhas feitas para a próxima etapa da Pesquisa-Ação estarão no próximo tópico.

7.3 ETAPA 2: ESTRUTURANDO A EXPOSIÇÃO

Na etapa anterior da Pesquisa-Ação, tendo participado do curso “Imagens que Falam”, a pesquisadora conheceu e analisou as especificidades que envolvem os aspectos intrínsecos da áudio-descrição, quando, por meio da técnica, as obras de artes são tornadas acessíveis para as pessoas com deficiência visual.

A partir deste tópico, a Pesquisa-Ação se relaciona aos aspectos extrínsecos, cujo objetivo é proporcionar aos usuários da áudio-descrição o acesso às obras já áudio-descritas, i.e, tornar as obras agora acessíveis.

A escolha pela realização de uma exposição de artes como um “canal”, como um “meio” para favorecer o acesso das pessoas com deficiência visual às obras de artes visuais bidimensionais áudio-descritas, fundamentou-se em construtos teóricos da Ciência da Informação – em especial, da Informação em Arte –; da Filosofia; e da Tradução Visual. Portanto, serão conhecidos, a seguir, conceitos, noções e definições que deram origem à estruturação da exposição “Ancestralidade no Universo: a Força da Origem”, elaborada exclusivamente para compor esta etapa da Pesquisa-Ação. Para tanto, a pesquisadora assumiu as atividades de curadora, produtora executiva, assessora de imprensa, áudio-descritora e revisora de audiodescrições.

Importante esclarecer que a expressão “obras de arte” aqui também pode ser compreendida como “objetos artísticos”. Considerando que normalmente as obras de arte são expostas em galerias comerciais de artes ou em museus, também é possível designá-las como “objetos museológicos”.

7.3.1 AS NOÇÕES DE “EVENTO” E DE “EXPOSIÇÃO”

É possível compreender uma exposição como um evento, um momento em que as obras de artes estão publicamente disponíveis, i.e, ao acesso daqueles que se interessem pela temática em evidência, por um determinado período. McGarry contribui para esclarecer a noção de evento:

Em geral, usamos o termo para algo que acontece em um breve espaço de tempo. Nossas vidas são relativamente curtas se comparadas com o mundo ao nosso redor, por isso tendemos a notar coisas que mudam rapidamente, ou que possuem um tempo de existência muito menor que o nosso.[...] Na maioria dos casos são pacotes de informações ou estímulos que a realidade impõe à nossa percepção. (MCGARRY, 1999, p. 7)

McGarry faz uma distinção entre eventos internos e externos, propondo que um evento interno pode ser, por exemplo, o ronco do estômago de uma pessoa, enquanto um evento externo é quando alguém chama a atenção para uma determinada coisa. Segundo McGarry, os exemplos podem até parecer tolos à primeira vista, contudo, “uma parte essencial de nosso desenvolvimento quando criança está em poder distinguir entre nós e nosso meio ambiente, distinguir entre eventos no mundo interior e exterior. Assim começamos a organizar os eventos da

experiência em internos, externos, do passado recente ou do futuro antecipado”. (MCGARRY, 1999, p. 8)

Compreendendo, portanto, uma exposição de obras de arte como um evento, cabe agora reflexão sobre o conceito de exposição, sobre o qual encontrou-se aporte nos estudo de Rosane Carvalho (2000), a partir da pesquisa por ela realizada para a dissertação de Mestrado em Ciência da Informação com ênfase em Informação em Arte.

Refletindo sobre a noção de exposição, Carvalho fundamentou seu pensamento no de Eliseo Véron, teórico da Comunicação, o qual trabalha a ideia de “exposição como meio de comunicação, instância que produz significado” (CARVALHO, 2000, p.133). A proposta de Véron levou Carvalho a concluir que esta noção poderia ser extrapolada para qualquer modalidade de exposição, de caráter histórico, científico ou artístico. A autora expressa em seu estudo a definição de exposição estabelecida por Véron:

[...]A *mídia exposição* pode ser caracterizada como um dos “*massmedia*” cuja ordem dominante, aquela que define sua estrutura de base, é a ordem metonímica: a exposição se constitui como uma rede de conexões no espaço, temporalizada pelo corpo significante do sujeito, logo passível de apropriação. (VÉRON; LEVASSEUR, 1989, p. 27 apud CARVALHO, 2000, p. 133).

Carvalho complementa seu pensamento acerca do conceito de exposição, a partir de um outro autor: “Segundo Horta, ‘no processo de comunicação museológica, os objetos não falam por si’, a realidade da peça não existe em si, depende do sentido que o idealizador da exposição lhe atribui e depende de como ela é apreendida pelo visitante”. (HORTA, 1994, p. 24 apud CARVALHO, 2000, p. 133)

Ainda sobre a noção de exposição, fundamentamos em Lima uma reflexão complementar mais recente:

A *comunicação* é considerada uma dentre outras funções técnico-conceituais que o museu lança mão pela aplicação da disciplina Comunicação no campo museológico. O museu compartilha do processo comunicacional e isto é um fato perceptível para o público - sua clientela, seu consumidor -- no espaço da exposição. Com seus recursos e estratégias, esta criação associada à imagem do museu é considerada um meio de expressão ao articular mensagem específica e de feição simbólica sob forma de linguagem museológica, opera no âmbito do conhecimento disseminando a

informação cultural própria da instituição. Em síntese, a exposição apresentada sob a forma tradicional, ou não, é um discurso (pensamento/saber) posto em atividade (ação) e percebido/recebido por uma variedade de grupos sociais, os visitantes dos museus. (LIMA, 2010, p. 17)

Apresentadas as noções de exposição como evento e de exposição como meio de comunicação, restavam ainda reflexões sobre as características do público para o qual a exposição “Ancestralidade no Universo: a Força da Origem” iria destinar-se: pessoas com deficiência visual.

Retomamos à Carvalho para a noção de público/visitante de uma exposição, o qual, para a autora, “é o receptor das mensagens elaboradas pelos curadores da exposição”. Para desdobrar os aspectos das mensagens dirigidas ao público-visitante pelos curadores, Carvalho busca aporte teórico em Knez:

A fim de trazer o máximo de clareza à mensagem verbal, um exibidor também emprega meios complementares tais como diagramas, mapas, fotografias, modelos, todos entrelaçados aos objetos do museu cuidadosamente selecionados para proporcionar mensagem satisfatória. Por meio de habilidades artísticas e de design, o impacto da mensagem – sua cognição intelectual e força emocional – é significativamente intensificada. Num museu aberto a todos os recursos agora disponíveis para enriquecer a cognição intelectual e a cognição intuitiva, o visitante é premiado com o tipo diferente de comunicação que só museus podem proporcionar. (KNEZ, 1970, p. 209 apud CARVALHO, 2000, p. 134)

Tomada a decisão pela realização da exposição “Ancestralidade no Universo: a Força da Origem” como uma etapa desta pesquisa acadêmica, ainda que a pesquisadora reunisse experiência em produções culturais e alguma vivência com pessoas com deficiência visual – para quem, durante anos, desempenhou a atividade de ledora voluntária – partiu-se em busca de indícios que norteassem a montagem da Mostra, fazendo-se necessário, portanto, refletir acerca das particularidades que poderiam envolver os aspectos organizacionais e comunicacionais relacionados ao acesso das pessoas com deficiência visual às obras de artes visuais bidimensionais.

7.3.2 À LUZ DE DIDEROT: O TATO, A AUDIÇÃO E A PERCEPÇÃO

A “Carta sobre os Cegos para uso daqueles que vêem” revela o interesse de Denis Diderot sobre o processo de aquisição de conhecimento por um cego congênito, caso viesse a enxergar depois de fazer uma operação de catarata. Evidenciando os cinco sentidos (tato, audição, visão, olfato e paladar) como fonte de todo o conhecimento, o filósofo estava interessado, principalmente, em compreender de que modo um cego reconheceria os objetos.

O estudo da obra de Diderot – estruturada a partir de diálogos com o cego de Puisaux – se desdobrou em várias reflexões (ou lições) e forneceu indícios que, em muito, contribuíram para a problematização que antecedeu a escolha das estruturas a serem utilizadas na montagem da Exposição, sendo as mais relevantes explicitadas a seguir.

Habitados a um determinado formato (paradigma, padrão) de produção cultural para a realização de exposições de pinturas, fundamentadas nos aspectos da visualidade, o paradigma começa a ser quebrado se tomarmos por ensinamento o exemplo simples sobre a forma como um cego enfia a linha em uma agulha, como conta Diderot: “Ele dispõe a abertura da agulha transversalmente entre os lábios e na mesma direção que a da boca; depois, com ajuda da língua e da sucção, atrai o fio que lhe segue o alento. (DIDEROT, 1979, p. 31). Quebrado o paradigma, rompendo padrões: não há limites para execução de uma determinada atividade; a diferença reside em querer encontrar as estruturas adequadas para realizá-las com a mesma excelência, principalmente sem comprometer a finalidade a que se destina.

Indagado sobre se ficaria contente em ter olhos, o cego de Puisaux aponta em sua resposta um novo ensinamento. Disse ele que, não fosse a curiosidade, “preferiria muito mais ter longos braços”, justificando que as mãos trariam instrução melhor e ressaltando que, além disso, “os olhos cessam de ver mais do que as mãos de tocar. Valeria pois muito mais que me fosse aperfeiçoado o órgão que possuo do que me conceder o que me falta”. (DIDEROT, 1979, p. 33) e referiu-se ao tato como um sentido de potencial relevância para o processo de informação para quem não pode ver.

Acerca da importância deste sentido, Diderot faz diversas abordagens ao longo da obra, culminando, inclusive, com a proposta de criação de uma língua própria para o tato, afirmando que “é preciso carecer de um sentido a fim de conhecer as vantagens dos símbolos destinados aos que restam” e propondo que

peças surdas, cegas ou mudas – ou que por uma terrível fatalidade viessem a perder estes sentidos simultaneamente – “ficariam muito encantadas se existisse uma língua nítida e precisa para o tato”. (DIDEROT, 1979, p. 44).

Se estamos a refletir sobre a montagem de uma exposição de obras de artes visuais bidimensionais, natural que, assim como Diderot, também quiséssemos saber “como é que um cego de nascença forma idéias das figuras?”. O filósofo acreditava que os movimentos do corpo, o contato das mãos em vários lugares ou uma sensação ininterrupta de algo que lhe passasse entre os dedos poderiam fornecer a um cego a noção de direção. “Se ele os desliza ao longo de um fio bem esticado, adquire a idéia de uma linha reta; se segue a curva de um fio frouxo, adquire a de uma linha curva.” (DIDEROT, 1979. p 38). Diderot complementou a ideia esclarecendo que as “experiências reiteradas do tato, a memória de sensações experimentadas em diferentes pontos” vai depender de que modo o cego combina “essas sensações ou pontos” para então “formar com elas figuras”. E prossegue elucidando a ideia de representação de uma imagem para um cego:

Uma linha reta, para um cego que não é geômetra, não é mais que a memória de uma série de sensações do tato, situadas na direção de um fio tenso; uma linha curva, a memória de uma série de sensações do tato referidas à superfície de algum corpo sólido, côncavo ou convexo. O estudo retifica no geômetra a noção dessas linhas pelas propriedades que lhes descobre. Mas, geômetra ou não, o cego de nascença refere tudo à extremidade dos dedos. Nós combinamos pontos coloridos; ele, de seu lado, combina apenas pontos palpáveis ou, para falar mais exatamente, apenas sensações do tato de que tem memória. (DIDEROT, 1979. p. 38)

Ainda com relação ao tato, Diderot enaltece a faculdade rara que os cegos têm “de sentir ou de recordar a sensação dos corpos, mesmo quando eles se acham ausentes e não mais atuam por si”, justificando:

Conquanto a sensação seja indivisível por si mesma, ela ocupa, se se pode utilizar o termo, um espaço extenso ao qual o cego de nascença tem a faculdade de acrescentar ou de diminuir pelo pensamento, aumentando ou diminuindo a parte afetada. Ele compõe, por esse meio, pontos, superfícies, sólidos; obterá mesmo um sólido grande como o globo terrestre, se supõe a ponta de seu dedo grande como o globo, e ocupado pela sensação em comprimento, largura e profundidade. (DIDEROT, 1979, p 40)

Nossa seleção de aforismos de Diderot sobre o tato se conclui com este último, no qual o filósofo afirma ser este sentido, para o cego, a principal fonte de todo o conhecimento:

Se alguma vez um filósofo cego e surdo de nascença fizer um homem à imitação do de Descartes, ouse assegurar-vos, senhora, que colocará a alma na ponta dos dedos; pois é dali que lhe vêm as principais sensações, e todos os conhecimentos. E quem o advertiria de que a cabeça deste é a sede de seus pensamentos? Se os trabalhos da imaginação esgotam a nossa, é que o esforço que envidamos para imaginar é assaz semelhante ao que envidamos para perceber objetos muito próximos ou muito pequenos. Mas não sucederá o mesmo com o cego e surdo de nascença; as sensações que houver apreendido pelo tato serão, por assim dizer, o molde de todas as suas idéias; e eu não ficaria surpreso se, após uma profunda meditação, sentisse os dedos tão fatigados como nós sentimos a cabeça. Eu não temeria de modo algum que um filósofo lhe objetasse que os nervos são as causas de nossas sensações, e que todos eles partem do cérebro: ainda que as duas proposições estivessem tão demonstradas quanto estão pouco, sobretudo a primeira, bastar-lhe-ia fazer com que lhe explicassem tudo quanto os físicos sonharam a respeito, para persistir em seu sentimento.” (DIDEROT, 1979, p 41-42)

Para a estruturação de uma exposição de obras de artes, as quais somente podem ser percebidas e apreendidas pelas pessoas com deficiência visual por meio da áudio-descrição, além da relação daquele público com o tato, é fundamentalmente relevante a relação com o som e, principalmente, com a voz.

Diderot enfatizou o fato de o cego de Puisaux se dirigir pelos ruídos e pela voz muito seguramente. Afirmou que ele tinha “memória dos sons em grau surpreendente” e destacou a diversidade observada pelo cego nas vozes: “Elas têm para ele uma infinidade de matizes delicados que nos escapam, porque não temos, ao observá-las, o mesmo interesse que o cego.” (DIDEROT, 1979, p. 31-32).

À importância dada à voz, Diderot reúne outros detalhes que figuram como pistas para nosso aprendizado acerca das formas de percepção das pessoas que não podem ver, ainda que muitas questões relacionadas a elas lhe restassem sem resposta:

O cego de Puisaux avalia a proximidade do fogo pelos graus de calor; a plenitude dos vasos, pelo rumor que fazem ao cair os líquidos que transvasa; e a vizinhança dos corpos, pela ação do ar sobre o seu rosto. É tão sensível às menores vicissitudes que sucedem na atmosfera que pode distinguir uma rua de uma betesga.

Aprecia com perfeição os pesos dos corpos e a capacidade dos vasos; e converteu os braços em balanças tão justas, e os dedos em compassos tão experimentados, que, nas ocasiões em que essa espécie de estática se realiza, eu apostaria por nosso cego contra vinte pessoas que enxergam. O polido dos corpos quase não oferece menos matizes ao nosso cego do que o som da voz, e ele não precisaria ter medo de tomar sua mulher por outra, a menos que ganhasse na troca.[...] Ele julga da beleza pelo tato; isto se compreende: mas o que não é fácil perceber é que faça entrar nesse juízo a pronúncia e o som da voz. Avalia com muito maior precisão do que nós a duração do tempo, pela sucessão das ações e dos pensamentos. A beleza da pele, o bom aspecto, a firmeza da carne, as vantagens da conformação, a doçura do hálito, os encantos da voz e os da pronúncia são qualidades das quais faz mais caso nos outros. (DIDEROT, 1979, p. 33-34)

Reunindo o aprendizado sobre os sentidos do tato, da audição e sobre a percepção com os estudos de Diderot ao proposto nas Diretrizes da Áudio-descrição para Mostras e Museus (VIEIRA, 2010) (já apresentadas no tópico anterior desta pesquisa), ficou mais nítida a compreensão do porquê propõe-se que, sempre que possível, deva-se trazer, para as exposições com áudio-descrição, elementos táteis correlatos aos que estejam representados nas obras de artes visuais bidimensionais. Assim, o estudo de Diderot despertou a vontade de propor às artistas que viessem a participar da exposição, a criação de obras táteis e de obras com relevos e que estas, certamente, pudessem ser tocadas pelas pessoas com deficiência visual antes, durante e/ou depois de ouvir a áudio-descrição.

Nesse sentido, considerando-se que o foco é uma exposição de artes com áudio-descrição, faz-se importante esclarecer que, como referenciado por Diderot, “concebe-se, sem dificuldade, que o uso de um dos sentidos pode ser aperfeiçoado e acelerado pelas observações do outro; mas de modo algum que haja entre suas funções uma dependência essencial.” (DIDEROT, 1979, p 74). E por que é importante esclarecer? Porque, apesar de um objeto tátil ou uma obra ser produzida com relevo para integrar uma exposição, elas são um complemento à áudio-descrição que, como linguagem de tradução, deve bastar-se por si, na transferência das informações contidas na obra de arte.

7.4 CONCEBENDO A EXPOSIÇÃO

A escolha pela realização de uma exposição de obras de artes visuais bidimensionais com áudio-descrição – aqui denominada Evento Cultural Acessível – (mencionada nos Procedimentos Metodológicos), nos colocou diante dos desafios impostos pelas inovações advindas das TICs neste início de Século XXI, como já havia prenunciado McGarry (1984, p. 150): “o âmago dos nossos problemas contemporâneos de informação é a crescente complexidade da sociedade [...]. Quanto mais coesa e intrincada for a sociedade, mais informação se gera; reciprocamente, mais informação se torna necessária para lubrificar as engrenagens da sociedade e salvaguardar os direitos e o bem-estar de seus membros”.

Para McGarry, “a mensagem pode ser *imediate*” comparando-a com a “comunicação direta”; ou pode ser “*mediata*, como na escrita, gravação musical ou obras de artes” (MCGARRY, 1984, p. 20). Para que possa chegar ao receptor, “a informação, portanto, deve ter alguma forma de *veículo*”, o qual “deve possuir um atributo essencial para que possa ser compreendido pelo receptor. Deve ser discriminável”. McGarry assim traduz: “é preciso que o receptor possa distingui-lo dos fenômenos que o cercam”. E classifica os sinais, os signos e os símbolos como veículos para a transmissão de informações (MCGARRY, 1999, p. 12).

Especificamente relacionada ao objeto de interesse desta etapa da pesquisa, segundo o pesquisador, podemos compreender a exposição como um veículo ou um canal por meio do qual “transitarão” símbolos, “um tipo especial de signo” que “representam um objeto, ideia ou evento” e cuja “intenção é causar o mesmo tipo de reação emocional, como se o que representam estivesse presente”. McGarry enfatiza que, “ao contrário do signo, o símbolo destina-se a ter significado duradouro, que o transcende” e aponta que “o aspecto fundamental a respeito de símbolos é que são representações, culturalmente construídas e aceitas, de coisas, ideias e aspirações. Seus significados dependem inteiramente do grupo social que os utiliza” (MCGARRY, 1999, p. 13)

Para o que se pretende com a exposição, mergulhamos um pouco mais profundo:

“A relação entre o símbolo e seu referente é em geral arbitrária, ou seja, ele pode não ter qualquer semelhança com o que representa. Os símbolos icônicos são exceções que, como a raiz ICOM indica, tem uma semelhança sensorial com o que representam. Um símbolo icônico pode ser uma pintura, uma imagem esculpida [...]. O uso de símbolos é uma exclusividade do cérebro humano (isso é discutível). Podemos transformar informação sensorial em formas simbólicas: a

música e as artes em geral são provas deste poder criativo. Por conseguinte, podemos posicionar-mo-nos fora de nós mesmos e tomar consciência de nosso efeito sobre outras pessoas. O homem é o historiador de suas próprias experiências. A criação de um mundo de experiências registradas implica compartilhar experiências. Esta experiência não pode ser compartilhada a não ser que seja comunicada por meio de signos ou símbolos.” (MCGARRY, 1999, p. 14)

Nesta etapa da Pesquisa-Ação, portanto, nosso primeiro desafio era organizar o canal por onde os elementos simbólicos deveriam “transitar”, a fim de que chegassem, por meio da áudio-descrição, às pessoas com deficiência visual e voltamos a McGarry para iluminar o percurso: “ordem é a primeira lei do universo, escreveu Alexander Poppe, poeta do século XVIII”, enquanto “desordem é a própria antítese de informação”. Assim, “localizar um evento no tempo e no espaço é o primeiro passo essencial para colocá-lo em ordem. Esta ordenação ‘espacio-temporal’ forma a base das classificações do conhecimento e das informações humanas, qualquer que seja a forma que assumam.” (MCGARRY, 1999, p. 8)

Tempo e espaço são, portanto, “os contextos básicos dos processos de raciocínio”; “a essência de nossa humanidade”, segundo McGarry. E sobre o tempo, em especial, traça diversas características: é a “nossa mais fundamental e primitiva experiência do mundo” que significa transformação: “um fluxo unidirecional que aponta como uma flecha para o futuro. O tempo é uma experiência a ser ordenada”. (MCGARRY, 1999, p.8).

E por que devemos dar tanta atenção à organização das experiências? Segundo McGarry, porque “experiências ordenadas são as que suscitam o menor número de dúvidas em nossas mentes”. Ao contrário, se as experiências estiverem desordenadas, “simplesmente, as transferimos para uma categoria que rotulamos insignificante [...]” (MCGARRY, 1999, p.8).

“Os Seis Criados Honestos” do famoso escritor do Século XIX, Rudyard Kipling, são citados por McGarry, trazendo mais uma pista à nosso processo de organização da exposição: “Tenho seis criados honestos; ensinaram-me tudo que sabia. Seus nomes são: que e porque, quando e como e onde e quem”. (MCGARRY, 1999, p. 8). Importante ressaltar que os criados de Rudyard também fundamentam a estrutura dos textos jornalísticos. Entretanto, com relação ao fluxo informacional e comunicacional que envolve uma produção cultural – como uma exposição – por exemplo, acreditamos importante refletir sobre a possibilidade de,

aos seis criados, jamais nos esquecermos de associar mais um: o “para quem”, representado pelo usuário da informação, como aliás, já havia sido proposto pelo próprio McGarry, em 1984, quando discorreu sobre a tríade tecnologia/informação/necessidade social, à tendência à fragmentação e à diferenciação da experiência: “O objetivo duma profissão de informação não deveria consistir em utilizar os seus meios para criar um consenso uniforme monolítico, mas para engendrar uma simpatia informada entre aqueles que partilham um espaço e um tempo comuns, e que, em última análise, dependem uns dos outros” (MCGARRY, 1984, p. 154). E complementa: “Um programa futuro terá de basear-se num entendimento interpretativo do pensamento das pessoas; de como e por que procuram elas a informação; as necessidades de informação não devem ser separadas das necessidades habituais do indivíduo nas sociedades”. (MCGARRY, 1984, p.158).

Concluimos nossa reflexão sobre a organização da exposição, a partir de um pensamento simples de McGarry (1999, p. 11). Segundo ele, “o bom senso é um dos mais poderosos sistemas de ordenação que possuímos.[...] É muito procurado e estudado por cientistas, historiadores e cientistas sociais”.

7.5 ANCESTRALIDADE NO UNIVERSO: A FORÇA DA ORIGEM

Reunindo todos os fundamentos teóricos apreendidos, partiu-se então para a produção executiva da exposição.

Importante lembrar que todas as etapas da Pesquisa-Ação até aqui relatadas ocorreram ao longo do ano de 2010, primeiro ano de atividades acadêmicas no Mestrado em Ciência da Informação e também ano em que a pesquisadora participou do curso “Imagens que Falam”. Portanto, “**Ancestralidade no Universo: a Força da Origem**” é produto desta convergência¹⁴. A estrutura de realização e visitação da exposição consta do ANEXO B.

¹⁴ Importante destacar que a ideia da exposição tomou forma ainda no primeiro período do Mestrado a partir da fundamentação teórica da Ciência da Informação apreendida nas disciplinas “Perspectivas da Ciência da Informação”, ministrada pela Prof^a Dr^a Lena Vania Ribeiro Pinheiro, e “Informação e Memória”, ministrada pelo Prof. Dr. Geraldo Moreira Prado, legado cultural, fruto das ricas trocas entre os colegas de turma, a partir das quais elegemos, entre outros, como elementos de fundamentação curatorial para a exposição, o pensamento de Maurice Halbwachs (A Memória Coletiva) e Pierre Nora (Entre Memória e História).

Simultaneamente à produção executiva e à divulgação do evento, a pesquisadora vivenciou o exercício de produzir roteiros para áudio-descrição e também de revisar os que foram produzidos por outros áudio-descritores, juntamente com uma das artistas envolvidas no projeto, a Teresa Moura, cujo depoimento integra o ANEXO C. Tanto para a produção dos roteiros quanto para as revisões, foram seguidos os padrões estabelecidos pelas “Diretrizes da Áudio-Descrição para Mostras e Museus” (VIEIRA, 2010) e do Modelo Estrutural de Pesquisas de Artes Plásticas (LIMA, 1995, 2000). O exercício integra o ANEXO D.

Concluindo este tópico da dissertação, importante ressaltar que até esta etapa da Pesquisa-Ação, a pesquisadora envolveu-se com a áudio-descrição no contexto das obras de artes visuais bidimensionais, relacionadas aos aspectos intrínsecos e extrínsecos já expostos anteriormente.

Com relação aos aspectos intrínsecos – quando as imagens relativas às obras de artes são transformadas em palavras tornando-as acessíveis aos usuários com deficiência visual – a primeira ação foi participar do curso de áudio-descrição “Imagens que Falam”, a fim de obter o conhecimento e instrumental necessário para fundamentar as próximas ações. A segunda envolveu a responsabilidade de produzir, ela própria, roteiros para áudio-descrição de algumas das obras de arte que foram expostas ao público, caracterizando a atitude do áudio-descritores-roteirista. E a terceira – com tanta ou maior responsabilidade que a primeira – consistiu-se em revisar roteiros áudio-descritivos, fruto do trabalho dos outros áudio-descritores, caracterizando a atitude do áudio-descritores-revisor. Somente depois de áudio-descritas e revisadas, as obras – então tornadas acessíveis – passam a compor a estrutura dos aspectos extrínsecos da áudio-descrição.

Quanto aos aspectos extrínsecos – quando aos usuários é dado o acesso às obras de artes já áudio-descritas – as “ações” da pesquisadora relacionaram-se à curadoria, captação de recursos, produção executiva e divulgação do evento “Ancestralidade no Universo: a Força da Origem”.

O próximo tópico deste capítulo representa a última parte da Pesquisa-Ação, quando a exposição é visitada pelas pessoas com deficiência visual, momento em que a pesquisadora – integrada aos usuários da áudio-descrição – buscam responder: Ora, direis, ouvir imagens?

7.6 ORA, DIREIS, OUVIR IMAGENS?

Este tópico encerra as análises das etapas da Pesquisa-Ação proposta como método para esta pesquisa acadêmica. Nos tópicos anteriores, foram observadas as ações em que a pesquisadora desempenhou o papel de agente da Pesquisa-Ação: ora como aluna do curso de áudio-descrição “Imagens que Falam”, ora como áudio-descritora e/ou revisora de roteiros para áudio-descrição; ora como curadora, produtora executiva e assessora de imprensa da exposição “Ancestralidade no Universo: A Força da Origem”. Como pesquisadora acadêmica, atuou integrada a diversos agentes que a ela se uniram durante o percurso.

Seguindo o pressuposto estabelecido pelo movimento “Nada sobre nós sem nós” – a partir do qual qualquer estudo ou iniciativa que se relacione às pessoas com deficiência deve ter a participação destas – na próxima etapa desta Pesquisa-Ação a pesquisadora vai unir-se aos novos agentes desta investigação e que formam a população-alvo desta pesquisa: as pessoas com deficiência visual, principal público a que se destina a áudio-descrição, conforme descreve LIMA:

Dentre a diversidade de público a que a áudio-descrição beneficia e os clientes mais diretos desse serviço, estão obviamente as pessoas com deficiência visual, cuja peculiaridade de enxergar o mundo das coisas passa pela baixa visão e os diferentes modos que isso afeta o ver as coisas, e a cegueira, inclusive a congênita total, que se esteia na representação mental (Lima, 1998) e não na “optificação ou na imaginação” (REVESZ, 1950 apud LIMA; 2011c, p. 8)

7.6.1 ETAPA 3: A EXPOSIÇÃO ABERTA A PÚBLICO

A exposição “Ancestralidade no Universo – A Força da Origem” foi considerada um sucesso, segundo o Assessor de Cultura da Universo, João Luiz Sousa (depoimento no ANEXO E). Recorde de público em 2010, foi apreciada por mais de 4.000 visitantes videntes. Entretanto, no prazo previsto para realização do evento, a Mostra não havia recebido a visita de nenhuma pessoa com deficiência visual (conforme relatado no ANEXO B), o que só veio a ocorrer mediante prorrogação do prazo por mais uma semana, conforme veremos a seguir.

7.6.2 ETAPA 4: PESSOAS COM DEFICIÊNCIA VISUAL VISITAM A EXPOSIÇÃO

Somente na véspera do encerramento da Exposição, recebemos o primeiro visitante com deficiência visual. Ele veio à noite e visitou a exposição por cerca de 30 minutos.

No dia do encerramento, 2 (duas) pessoas que vieram voluntariamente visitar a exposição pela manhã uniram-se a um grupo de 26 visitantes, composto por integrantes de uma organização não governamental (Ong) – o Grupo “Anjos de Visão” e seus acompanhantes – que aceitaram nosso convite para visitar o evento. Dos 26 visitantes do grupo, 15 eram pessoas com deficiência visual, 1 (uma) pessoa com Síndrome de Down e os outros 10 eram acompanhantes. Toda a articulação para a visita foi feita por intermédio da coordenadora do grupo, a produtora de eventos culturais Cheila Felton.

Portanto, na semana de prorrogação, a exposição recebeu a visita de 18 pessoas com deficiência visual, o que possibilitou a estruturação da população-alvo para esta pesquisa, conforme apresenta-se a seguir.

7.6.3 ETAPA 5: HÁ POTENCIAL INFORMATIVO NA ÁUDIO-DESCRIÇÃO APLICADA A OBRAS DE ARTES VISUAIS BIDIMENSIONAIS?

Todas as 18 pessoas com deficiência visual que visitaram a exposição foram convidadas a participar de uma pesquisa que seria feita após a visitação ao evento (Modelo do Questionário/Formulário disponível no Anexo A). Destas, as 3 (três) que se dispuseram a visitar espontaneamente a exposição, preferiram responder ao formulário por e-mail. Dos 15 visitantes do grupo “Anjos de Visão”, 3 (três) não foram localizados e os membros do grupo também não souberam dizer como encontrá-los. Dos outros 12 (doze) contactados, 1 (uma) pessoa alegou que, naquele ano, havia visitado tantas exposições que não se lembrava da que estava em questão; outra disse não poder participar da pesquisa por motivo de viagem e outra, apesar de ter aceito o convite a participar, pediu para receber o formulário por e-mail, porém, não enviou resposta.

Desse modo, do total de visitantes do Grupo Anjos de Visão, 9 (nove) participaram da pesquisa até o final, i. e., do total de 18 visitantes com deficiência visual, 12 participaram efetivamente da pesquisa: 3 (três) responderam ao formulário por e-mail e os outros 9 (nove) preferiram participar por meio de entrevistas realizadas pela autora desta dissertação.

Os participantes da pesquisa serão aqui denominados **Visitantes Com Deficiência Visual (VCDV)** e, conforme comprometido no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – para o qual obteve-se o DE ACORDO de todos – (**Modelo disponível no Anexo F**), os conteúdos de suas respostas poderão ou não ser utilizados, estando a decisão à critério da autora deste trabalho. Se utilizados, as identidades dos entrevistados serão preservadas.

Todos os visitantes com deficiência visual que participaram desta pesquisa até o final são maiores de idade e têm residência fixa no Estado do Rio de Janeiro, alguns residindo na região metropolitana da capital ou em cidades da Baixada Fluminense e outros na cidade de Niterói.

Os termos **cego** e **pessoas com baixa visão** serão utilizados para caracterizar os visitantes (conforme definições apresentadas no Capítulo I). Nas respostas, as pessoas cegas serão designadas cegas congênitas (CC) ou cegas adventícias (CA) e as pessoas com baixa visão serão designadas baixa visão congênita (BVC) e baixa visão adventícia (BVA).

Sendo assim, as declarações que vierem a ser utilizadas na análise desta pesquisa serão explicitadas neste trabalho seguindo as respectivas designações, conforme perfis discriminados pelos próprios participantes, conforme expostos no ANEXO G.

7.7 A ANÁLISE DAS ENTREVISTAS

O Questionário/Formulário (ANEXO A) foi composto por 6 (seis) itens e 34 subitens, abordando todos os detalhes da exposição. Para o escopo deste trabalho, a análise terá foco nos itens específicos relacionados ao potencial informativo da áudio-descrição aplicada a obras de artes visuais bidimensionais, podendo outras respostas serem apresentadas como complemento, estando a decisão à critério da autora e da orientadora desta dissertação, conforme relevância e pertinência. Importante ressaltar que as respostas de todos que participaram da pesquisa foram de grande importância e que a opção por explicitar este ou aquele depoimento se deu em função da obtenção de um maior número possível de dados – por meio das palavras dos entrevistados – fundamentais para uma análise mais detalhada das questões abordadas.

Optou-se por realizar a pesquisa um ano após a realização da exposição, a partir dos estudos de Válio (2008), que considera que o processo de fruição pode ocorrer em momentos diferentes para cada pessoa e não necessariamente no momento específico da visita a uma exposição ou imediatamente após. A opção foi explicada, compreendida e validada pela maioria dos participantes, conforme declara um deles: “Fazemos várias leituras de uma mesma obra ao longo da vida e conforme o estado de espírito em que nos encontramos. Isso se aplica aos cegos bem como às pessoas que enxergam”. **Visitante2MCA**

Cabe destacar que o grande número de visitantes presentes simultaneamente à exposição levou a uma reformulação das estruturas do evento que acabou por tornar-se um “Tour de Descrição Verbal” – seguindo os parâmetros das “Diretrizes para Mostras e Museus” (VIEIRA, 2010, p. 47) e para atender ao novo formato, os roteiros para áudio-descrição das obras de arte expostas foram divididos entre as artistas e a autora desta dissertação e “lidos” – ao vivo – para os visitantes.

Todas as pessoas que participaram desta pesquisa estavam vivendo pela primeira vez a experiência de visitar uma exposição de obras de artes visuais bidimensionais com áudio-descrição e fizeram questão de destacar que o “encantamento” com a primeira experiência deveria ser levado em consideração na análise das respostas, conforme explicitamos:

Foi a minha primeira visita a uma exposição de obras visuais bidimensionais com áudio-descrição. O sentimento inicial, marcado por certa apreensão e expectativa de quem se encontra diante do novo, foi sendo substituído por uma alegria genuína de quem vislumbra mais uma possibilidade cultural a ser vivida de forma independente e autônoma. **Visitante2MCA**

Foi uma boa experiência que fez com que eu me sentisse independente. Longe de casa, foi a primeira vez. Conhecendo obras de arte a gente até acaba estimulado a querer fazer obras também. Pra mim tudo foi muito marcante, principalmente as obras com relevo e as etiquetas em Braille; como estou aprendendo a ler em Braille pra mim foi muito importante. **Visitante11HBVA**

A oportunidade de freqüentar um ambiente de cultura que é visitado por qualquer pessoa e poder compreender o que está ali em exposição faz a gente se sentir totalmente incluído. Você sente que você importa para alguém e que realmente faz parte da sociedade. O mais interessante foi saber que um artista tem a preocupação em que todos possam ter conhecimento da obra dele. Todas as pessoas, com ou sem deficiência. A gente se sente muito bem. A auto-estima fica lá em cima! Não é só para quem enxerga ver; é para quem não

enxerga também. Vai ter alguém descrevendo a obra pra você. Pra mim, foi uma experiência muito marcante e principalmente o fato de a exposição ter acontecido em uma Galeria de Arte dentro de uma Faculdade. Olha que coisa importante! Junto com você há outras pessoas que não são deficientes e aquelas pessoas do lugar estão recebendo você com carinho. Você se sente parte do Universo mesmo. Você se sente parte da corrente. É um unido ao outro nas mesmas possibilidades. A gente percebe que as pessoas se empenharam para que aquilo estivesse a nosso dispor. E que aquilo foi feito não por uma obrigação, mas, porque as pessoas quiseram fazer. Foi uma opção. A pessoa está fazendo um bem muito grande. Para si e para o outro. Todo mundo sai ganhando. **Visitante4MBVC**

Um dos visitantes havia vivenciado uma outra dinâmica com relação à visita de exposições de artes que consideramos merecer destaque:

Eu sempre fui muito curioso. Depois que me tornei um deficiente visual, visitei, sozinho, uma exposição de quadros sem áudio-descrição. A meu ver, uma exposição começa na recepção. As pessoas têm medo de você derrubar as coisas porque não sabem que você é uma pessoa com baixa visão. Eu ficava parado em frente às obras (e aí mesmo é que os monitores não entendiam nada... risos...) Porém, na verdade eu estava muito atento, prestando a atenção aos comentários das outras pessoas, às informações dos vizinhos. As pessoas iam falando do quadro e eu ia modelando aquilo na minha cabeça. Na minha concepção, foi uma boa experiência; me tornei uma pessoa com percepção muito alta, muito aguçada. Fiz isso várias vezes, até como um exercício para estimular a minha percepção. **Visitante6HBVA**

O Visitante6HBVA prossegue em seu depoimento, agora comparando as duas experiências de visita a uma exposição, sem e com áudio-descrição, resumindo a opinião do grupo neste quesito:

De fato, com áudio-descrição de pinturas, desenhos e fotografias (ou seja, as obras de artes visuais bidimensionais) a exposição “Ancestralidade no Universo” foi a primeira que visitei com o recurso. Comparando as duas, com áudio-descrição é mil vezes melhor, porque um especialista, um áudio-descritor, vai detalhando pra você a obra. Eu ainda tive o privilégio de “ouvir as imagens” da boca da própria artista que havia pintado o quadro. Além disso, havia obras que eu podia colocar a mão. Com isso, poder ouvir as imagens enquanto tateava a obra, fez toda a diferença. Não estamos habituados a ter acesso ao objeto bidimensional e, sem a possibilidade do tato, acabamos não podendo fazer as conexões entre o mundo real e o mundo da arte bidimensional, principalmente os cegos congênitos. Foi, sem dúvida, uma grande experiência! Na outra exposição, eu não podia nem pensar em colocar a mão na obra. Já achavam que eu estava querendo passar a frente e derrubar o quadro. Na outra eu era submetido à discriminação. Ninguém

chegou perto de mim e nem me perguntou nada, não estavam preparadas para receber uma pessoa com deficiência. Acho que as pessoas que vão lidar com o público deviam ser melhor preparadas. Na Ancestralidade no Universo, o ambiente era diferente: eu me senti acolhido. Tão acolhido que passamos o dia inteiro em visita à exposição e nenhum de nós queria ir embora. Era notório que quem fez aquele evento sabia o que estava fazendo, porque este conhecimento se percebia também nas atitudes das pessoas que estavam trabalhando no dia em que visitamos a exposição. **(Visitante6HBVA)**

O depoimento do visitante aponta indícios da necessidade de serem ampliados os incentivos à realização de iniciativas que envolvam o acesso de objetos e padrões bidimensionais a pessoas com deficiência visual, conforme estudos de LIMA (2011a, 2011b, 2011d) e de outros autores publicados na Revista Brasileira de Tradução Visual como MORAIS (2010), CROCE (2010), TAVARES (2011), cujos pensamentos estão sumarizados pela citação do primeiro autor:

A ausência de uso de padrões bidimensionais para pessoa com deficiência é exemplo de que temos muito que caminhar, antes de podermos falar de um país acessível comunicacional, programático e sem barreiras atitudinais. Nos espaços públicos e de uso público faltam mapas táteis; nos museus e galerias de arte estão ausentes os desenhos e outras representações gráficas bidimensionais tangíveis; os livros didáticos carecem de figuras em relevo e assim por diante, num total descuido pela educação visográfica das pessoas com deficiência visual e numa clara denúncia de barreiras atitudinais, resumidas na crença infundada de que aquelas pessoas são incapazes de apreciar tais recursos. (LIMA, 2011b, p. 4)

Os depoimentos até aqui apresentados também apontam indícios de que foram adequadas as escolhas feitas para estruturar a exposição – conforme detalhado nas etapas da Pesquisa-Ação, quando foram coletados, analisados, organizados e disseminados os dados que considerávamos relevantes para compor o fluxo informacional adequado para tornar as obras de artes visuais bidimensionais acessíveis e acessáveis para os usuários da áudio-descrição, principalmente a fundamentação nas “Diretrizes da Áudio-Descrição” e as contribuições dos estudos da lógica organicista de Denis Diderot e da Informação em Arte, entre outros.

Os visitantes que faziam parte do Grupo Anjos de Visão foram enfáticos quanto às questões relacionadas à acessibilidade ao local do evento e à estrutura montada na exposição para o acesso às obras de arte. O fato de ter sido disponibilizado um ônibus para o traslado do grupo, partindo do Instituto Benjamim

Constant (na Urca - RJ) até o local da exposição, em Niterói, foi considerado por todos como uma excelente iniciativa e várias respostas apontam argumentos que justificam que este incentivo seja adotado, não pelo aspecto da comodidade, mas sim pela “troca” que os membros do grupo experimentam antes e depois do evento, enriquecendo o aprendizado sobre a temática proposta na exposição. Sobre a acessibilidade arquitetônica e comunicacional, a organização do espaço da exposição (Galeria) foi considerada excelente por todos os visitantes, alguns fazendo questão de evidenciar detalhes específicos, por eles considerados fundamentais:

Era notório que houve preocupação nos mínimos detalhes. Era como se vocês realmente tivessem se colocado no lugar da gente. As cadeiras foram arrumadas com espaços suficientes entre elas de modo que, se as pessoas precisassem se levantar, e sair da sala a qualquer momento, podiam fazer sem incomodar o colega que estava sentado ao lado. Por exemplo, no nosso grupo havia várias pessoas com diabete, que ficaram cegas por causa da diabetes. Então, essas pessoas precisam sair para usar o banheiro mais vezes e tomar remédio no horário certo. Do jeito que ficou arrumado ficou muito bom. Dava para o deficiente uma pista, onde estava a entrada, a saída. Todos gostaram da acessibilidade. Tudo foi tão bem esclarecido que as pessoas construíram um mapa mental e muitos foram ao banheiro sozinhos. Pra nós, deficientes, saber a linha das coisas é muito importante. Quando a gente chega, a gente já quer saber como é o espaço, porque se a gente quiser sair é importante saber pra onde a gente volta. Vocês usaram todo o espaço, todo o ambiente pra gente não ficar em pé o tempo todo. Além disso, vocês colocaram cadeiras também do lado de fora da Galeria, de modo que as pessoas tinham liberdade para escolher. No momento em que as cadeiras foram retiradas que ficou tudo aberto também ficou muito bom pra gente circular. Não houve confusão. Ninguém ficou embolado. Quando você faz as coisas se colocando no lugar do outro, dá certo sim. Ficou todo mundo à vontade. Ninguém queria ir embora (risos). Tudo foi muito importante porque a gente não gosta de incomodar. Se a gente sente que vai incomodar a gente então se recolhe... Então, quando a gente encontra um espaço explicado, arrumado de acordo com as necessidades... As Linhas Guias são importantes. Uma explicação das estruturas do espaço é muito importante. Dar ao deficiente total liberdade de movimento e ação, isso é acessibilidade! O Desenho Universal é isso. Acessibilidade é um conjunto. Não adianta fazer estruturas físicas acessíveis sem ter áudio-descrição e vice-versa.

Visitante4MBVC

O planejamento de vocês foi ótimo. Os espaços culturais tem que estar totalmente acessíveis. Importante ter em mente alguns conceitos: eficiente, ineficiente, deficiente. Eficiente é o que funciona. Ineficiente é o que não funciona. Deficiente é o que funciona, porém, com alguma limitação. Também levar em consideração alguns

extremos: acessibilidade e usabilidade. Em resumo: acessível e acessável. **Visitante6HBVA**

A partir das respostas dos visitantes, recorreremos novamente a LIMA para a reflexão:

Considerando que as barreiras atitudinais estão presentes na sociedade, portanto, permeando a falta de acessibilidade comunicacional, a provisão da áudio-descrição vem, neste contexto, romper com dois aspectos importantes: a crença de que as pessoas com deficiência visual são incapazes de apreciar o mundo das imagens, ou que não têm interesse em fazê-lo; e a crença de que se deve oferecer acessibilidade comunicacional, apenas por imposição legal. (LIMA, 2011c, p. 4)

Tão logo chegaram à exposição, os visitantes receberam informações gerais sobre o evento, por meio de uma explanação oral feita pela pesquisadora-autora desta dissertação. Todos consideraram este momento de suma importância para a “compreensão do contexto da exposição” (**Visitante4MBV**) e para “preparar o que estava por vir” (**Visitante11HBVA**). Especialmente sobre as questões relacionadas ao direito à informação – e aqui em especial à informação sonora representada pela áudio-descrição – alguns depoimentos foram bastante significativos, destacando a importância de as pessoas com deficiência visual terem acesso a todas as informações contidas nas obras de artes que fazem parte de uma exposição, ressaltando, inclusive o acesso às cores.

O conceito de “contexto” – apropriado por McGarry no sentido clássico de “*tecido*”, “um entremear de diferentes ambientes” (MCGARRY, 1984, p. 9) – adequa-se a este momento da análise, visto que diferentes elementos culturais foram propostos como representação, durante a exposição, conforme explicitado por um dos visitantes:

Se toda exposição fosse assim, tivesse algo explicativo, que trouxesse esclarecimentos sobre o contexto, acho até que as pessoas que enxergam iriam mais. Porque eu ouço dizer que as pessoas não vão às exposições porque acham que não vão entender. Fica uma barreira nisso. Não tem uma explicação. As pessoas até iriam em busca do conhecimento, em busca de coisas novas. Sinceramente, achei muito importante a parte introdutória, não só para nós deficientes visuais, como para as pessoas videntes. Quando recebemos a informação do que será feito, isso é muito importante. Logo na entrada quando vocês falaram da escolha que vocês fizeram em abordar a origem do homem pela África, imediatamente isso me remeteu a um universo de cores. Para quem

já viu, isso é muito importante. E para quem não viu, está recebendo estas informações que de outro jeito não seria possível.
Visitante4MBV.

Diante da resposta do visitante, trazemos para mais perto de nós a responsabilidade com a qualidade do serviço, a partir do exposto por LIMA:

Não é a deficiência que definirá a capacidade de compreender o que está sendo áudio-descrito, mas sim a clareza, a objetividade e o uso de um vocabulário coerente com a natureza da obra descrita e de seu público. (LIMA, 2011c, p. 6)

Acerca do que foi possível apreender sobre o tema da exposição, sobre as artistas e sobre as escolas de arte figurativa e primitiva, as respostas dos visitantes recaíram sobre a importância do acesso a este tipo de informações. Dos 12 entrevistados, ao menos a metade estava vivendo pela primeira vez a oportunidade de refletir sobre o conceito de Ancestralidade. Todos acharam muito importante que houvesse informações sobre as artistas e destacaram o quanto foi significativo o fato de duas das três expositoras estarem presentes à visita do grupo, ressaltando que a troca com as artistas fora extremamente enriquecedora, principalmente no sentido de poderem esclarecer dúvidas sobre as obras e poderem conversar com elas sobre os processos de produção e até sobre a inspiração para a criação das obras de artes expostas. Neste sentido, alguns depoimentos destacaram elementos muito interessantes:

Quando pensamos em ancestralidade, pensamos em origem, em natureza e em continente africano e suas manifestações. Infelizmente, o chamado “processo civilizatório” não só nos impôs um gradativo distanciamento dessas origens, e o que é mais grave, inculcou mesmo uma negação de nosso passado através de um olhar etnocêntrico, que apenas confere legitimidade às conquistas tecnológicas do homem e que subjugam a natureza, decretando, de forma irresponsável, o seu progressivo exaurimento. Muitíssimo oportuna a reflexão, através de obras de arte, em meio aos dias de hoje, onde muito se tem falado sobre sustentabilidade e de como se estabelecer um justo equilíbrio entre a humanidade e o planeta Terra. As artistas, tanto através das obras quanto mediante os materiais empregados, denunciam essa tirania do pensamento etnocêntrico, como nos chamam a nos voltar para o nosso passado, para o aconchego de nossa ancestralidade e inaugurarmos uma relação mais rica com o nosso presente. **Visitante2MCA**

Sobre a Ancestralidade eu já havia estudado algumas coisas na História. Mas lá na exposição isso criou a possibilidade de associar o

que eu estava conhecendo com o que eu já havia estudado. Aprendi coisas novas sobre a cabaça e sobre a juta, por exemplo.
Visitante11HBVA

Na exposição foram apresentadas as seguintes modalidades de obras de arte visuais bidimensionais: desenhos da escola figurativa (os Orixás da artista plástica Teresa Moura); pinturas abstratas da escola primitiva e outras pinturas da escola figurativa (os quadros em tela e em madeira da artista plástica Antonia França) e as fotografias relativas aos aspectos da família de autoria da fotógrafa Mônica Dantas. Questionados sobre quais as obras mais lhes teriam chamado a atenção e o porquê, dos 12 (doze) entrevistados, 8 (oito) consideraram os “Orixás” como as obras de arte mais significativas da exposição, seguidas das máscaras, das obras táteis e das cabaças. Devido a este resultado, os roteiros escolhidos para compor o ANEXO D, foram, respectivamente: Orunmilá (obra tátil), Xangô (apontado nominalmente entre os preferidos) e Iansã, como representação de um Orixá feminino. Relacionamos alguns depoimentos:

Tocaram-me em especial os Orixás de Teresa Moura. E isso porque eles suscitam um questionamento atemporal do homem diante das forças da natureza e diante de si mesmo. Em se tratando da temática da ancestralidade, considero que os Orixás surgem como emblemáticas construções humanas de como explicar o irrespondível. Se o conhecimento científico buscou dar respostas a muitas das questões relativas às forças da natureza, restaram sem resposta as indagações que um dia inquietaram os nossos ancestrais (e ainda nos inquietam): a finalidade da existência humana, a nossa vulnerabilidade, a morte e o acaso. É como se nos víssemos em nossos ancestrais, com a mesma perplexidade diante da vida...
Visitante2MCA

Duas obras da Teresa foram muito significativas para mim. A primeira foi Orunmilá, com relevo tátil. Enquanto ouvia da própria Teresa a áudio-descrição da obra dela, pude seguir as linhas que davam origem aos detalhes que estavam sendo áudio-descritos. Foi uma experiência fantástica! A outra – e principalmente – foi o Xangô, numa característica mais subjetiva porque a obra me remeteu a uma coisa muito importante na minha vida: pela representação dos raios, me remeteu à Força, à Energia! **Visitante6HBVA**

Sobre os estilos figurativo e primitivo eu já conhecia. Gostei muito das pinturas, em especial os Orixás. E com a áudio-descrição a gente consegue imaginar uma porção de cores. Um arco-íris, por exemplo, tem várias cores. Se você não detalhar, como vamos saber? Quem é cego acaba sabendo disso pela informação que vem com a áudio-descrição. É importante ele saber que na África tudo é

muito colorido, a maneira como as cores são dispostas. Nesse sentido a pintura abstrata tem muita importância também
Visitante11HBVA

O depoimento do **Visitante8HCA** aborda um outro aspecto interessante a ser considerado sobre o acesso, por meio da áudio-descrição, aos conteúdos informacionais das obras de artes visuais bidimensionais:

A Áudio-descrição é algo que está começando e está alcançando objetivos muito bons. Ouvir imagens foi muito bom, mas, faço questão de ressaltar que se deve pensar muito sobre a áudio-descrição das pinturas abstratas e que, neste sentido, foi muito importante que as artistas estivessem ali conosco para esclarecer nossas dúvidas. Acredito que o abstrato seja difícil de entender até para quem vê. Já a pintura figurativa é mais fácil de compreender.
Visitante8HCA

Atendendo às “Diretrizes da Áudio-Descrição para Mostras e Museus” (VIEIRA, 2010), a exposição também dispunha de algumas obras de artes visuais bidimensionais com linhas em relevo (1 desenho, 1 pintura e 1 fotografia com contornos em relevo); além de algumas obras tridimensionais: as Máscaras e as Cabaças da artista Antonia França. Os organizadores da exposição também utilizaram na montagem do evento o tecido “juta” e que também fora utilizado na elaboração de algumas das obras expostas. Todos estes elementos estavam acessíveis ao tato dos visitantes com deficiência visual. Questionados sobre se estas iniciativas ajudaram à compreensão da temática e das obras, assim se pronunciaram.

Os elementos táteis ajudaram bastante e inclusive me despertou uma coisa muito interessante: eu nunca imaginei que alguém fosse criar uma máscara usando como base uma telha. Pela ideia de outras pessoas a gente aprende muito. Pode servir pra transformar a nossa visão sobre as coisas, inclusive sobre reciclagem, por exemplo
Visitante11HBVA

Certamente, o recurso tátil permite uma mais efetiva compreensão da obra. Além do que a exploração tátil é familiar aos deficientes visuais, a forma mais concreta do conhecimento das coisas. Contribui para o compreender e para o interpretar. **Visitante2MCA**

As 61 obras de artes expostas no evento foram áudio-descritas. Perguntamos aos visitantes o que acharam da qualidade da áudio-descrição na exposição e se

tiveram dificuldade de “ouvir as imagens”. Todos elogiaram o serviço, todavia, enfocando sempre, o fato de deixar registrado o “encantamento” da primeira vez:

A melhor coisa que existe é você ter o conhecimento. Estar informado. Ficar na ignorância é muito ruim. Informação é tudo! Não tive dificuldade em “ouvir as imagens”. Há pessoas com uma voz ótima que remete para a situação e a gente entende tudo. Além disso, a leitura tem que ser muito bem feita. A gente que recebe a informação somente pelos ouvidos leva muito em consideração essas coisas: o timbre da voz, a maneira pausada de dizer as palavras. A dicção. Para ouvir tem que ouvir bem, tem que ser uma coisa muito bem narrada. Como se fosse um contador de histórias. Nós precisamos de uma boa leitura. Uma coisa bem lida leva ao entendimento, vai te dar uma boa compreensão. Se mal lida, não.
Visitante4MBV

Não tive dificuldades adicionais, senão aquelas normais e esperadas de quem experiencia pela primeira vez um acontecimento totalmente novo, salientando a boa qualidade da áudio-descrição como a ponte do “ouvir as imagens” ali expostas. **Visitante2MCA**

Com base nos depoimentos dos visitantes da exposição, ainda restavam algumas inquietações. Encontramos aporte em Olivier Sacks (2010), neurologista britânico que dedicou especial atenção à questão da imagética visual em seu livro “O Olhar da Mente”. “Até que ponto somos os autores, os criadores das nossas sensações? Quanto elas são predeterminadas pelo cérebro ou pelos sentidos com que nascemos, e em que medida moldamos nosso cérebro pelo que vivenciamos?” (SACKS, 2010, on line).

Sacks apresenta uma abordagem interessante sobre o que acontece ao córtex visual quando “deixa de ser limitado ou compelido pela entrada de informações visuais”: “isolado do exterior, o córtex visual torna-se hipersensível a todo tipo de estímulo interno: sua própria atividade autônoma, sinais vindos de outras áreas cerebrais — áreas auditivas, táteis e verbais —, e pensamentos, memórias e emoções. (SACKS, 2010 on line)

Ele relata interessante experiência de pesquisadores que combinaram “experimentos sobre visualização de imagens com exames de tomografia e ressonância magnética funcional” sendo possível, desse modo, fazer um mapeamento das áreas do cérebro “envolvidas na execução de tarefas que exigem visualizar imagens” e concluíram que o ato de visualizar imagens “ativa muitas das mesmas áreas do córtex visual ativadas pela percepção” demonstrando que

“imagens mentais são uma realidade fisiológica além de psicológica” que se utilizam de alguns dos “mesmos trajetos neurais que a percepção visual”. Segundo Sacks, “em adultos que perdem a visão pode ocorrer alguma atrofia nos trajetos e centros de retransmissão que vão da retina ao córtex cerebral — mas há pouca degeneração do córtex visual em si” e prossegue a análise afirmando que “esse tipo de ativação modal cruzada pode ser um fator para explicar por que alguns cegos” podem ver “braille quando lêem com o dedo”. (SACKS, 2010)

O neurologista destaca que o ocorrido pode ser mais do que uma ilusão ou metáfora e justifica que é possível que seja um “reflexo” do que acontece no cérebro de uma pessoa, pois, “segundo Sadato, Pascual-Leone et al, há boas evidências de que ler em braille pode ativar intensamente as partes visuais do córtex” e que essa “ativação, mesmo na ausência de informações captadas pela retina, pode ser uma parte crucial da base neural das imagens mentais” (SACKS,2010).

Sacks cita o filósofo Colin McGinn, para quem “as imagens não são apenas variações secundárias da percepção e raciocínio, de interesse teórico desprezível; elas são uma robusta categoria mental que pede uma investigação independente. [...] As imagens mentais [...] deveriam ser adicionadas como uma terceira grande categoria [...] aos pilares gêmeos da percepção e cognição”. (SACKS, 2010)

A exposição Ancestralidade no Universo gerou os seguintes documentos: os roteiros áudio-descritivos das 61 obras de artes expostas; o conteúdo introdutório da exposição com informações relativas às obras expostas, às artistas e à temática; uma cópia do documentário “A Origem do Homem – A Eva Negra”, da BBC de Londres, que, além de despertar o interesse da curadoria da exposição, norteou o desenvolvimento e a realização do evento; o conteúdo de divulgação difundido para a imprensa (press-kit) e as matérias publicadas sobre o evento. Perguntamos aos visitantes se eles gostariam de ter acesso a este conteúdo, por que gostariam e se pretendiam utilizar o material de alguma forma.

Todos responderam positivamente afirmando que, em primeira instância, pretendiam guardá-lo, evidenciando o aspecto afetivo de poder guardar todo o conteúdo da primeira visita a uma exposição com obras de artes visuais bidimensionais. Enfocaram também o fato de poderem “recuperar as informações” sempre que quisessem, além da possibilidade de compartilhar com amigos (socialização, espiral do conhecimento). Alguns visitantes demonstraram o interesse em ter acesso ao conteúdo fotográfico do evento, justificando que, por meio das

fotos ficou documentada a primeira experiência de visitar uma exposição de obras de artes visuais bidimensionais com áudio-descrição.

Merece destaque o depoimento do visitante cego congênito e analfabeto, atestando o quanto seria importante ter acesso ao material pelo aspecto do aprendizado de coisas que ele jamais tinha ouvido falar e que despertaram nele muito interesse.

Outros depoimentos trazem interessantes diferenciais sobre o destino que dariam ao conteúdo documental da exposição: uma visitante presentearia a escola onde estudou na infância com o conteúdo, a fim de que pudesse ser compartilhado com outras pessoas; outro visitante, um professor, utilizaria em aula com seus alunos.

Ainda que em nenhum momento tenham utilizado esta expressão, ao evidenciarem o interesse de compartilhar os novos conhecimentos adquiridos, é possível remeter a uma imagética visual das espirais de Robredo:

De fato, não se trata propriamente de ciclos, pois não se fecham, já que cada novo receptor (usuário potencial) pode, por sua vez, colocar novos conhecimentos de maior valor agregado no circuito, de modo que mais do que ciclos ou círculos o que temos é uma espiral que a cada volta aumenta seu raio, como aumenta o valor da informação ou do conhecimento veiculados. É a espiral do conhecimento [...] Observe-se que, sobre esta questão de espirais (junto com suas irmãs, as hélices, fundamento das mil formas de parafusos e das hélices que permitiram ao homem voar pela primeira vez), assim como em outras questões aproveitadas e exploradas com proveito pela ciência e a tecnologia, nos deparamos com o fato de que conhecemos como se forma uma espiral, e possuímos fórmulas matemáticas que nos permitem fazer todos os cálculos imagináveis para nos beneficiarmos de novas aplicações. Mas não sabemos o porquê, no cosmos (galáxias) e na natureza (caracóis, *'amonites'*, *'nautilus'*...), nos deparamos com espirais por toda parte. (ROBREDO, 2011, p. 19-20)

Em especial, estes últimos depoimentos remetem à Maurice Halbwachs, em “A Memória Coletiva” (2007). Enquanto para Henri Bergson, em seu “Memória e Vida”, a memória é um processo individual, seja ela contemplativa ou motora, para Maurice Halbwachs, a memória individual só existe dentro de um contexto social; sendo, portanto, uma ‘extrapolação’ da memória coletiva, ainda que a influência desta última seja imperceptível. “(...) A memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva (...)”, (HALBWACHS, 2007, p. 69). Para o filósofo: “Nossas

lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos, e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem” (HALBWACHS, 2007, p. 30).

Os ‘outros’ estão conosco em referências, alusões, afetos. No entanto, afirma o autor, o ato de lembrar cabe ao indivíduo que está inserido no(s) grupo(s) social(is), e ele é afetado pelas diferentes impressões dos ambientes (reais ou imaginários) pelos quais circula, dando lugar ao que Halbwachs chama de “intuição sensível”: “Quando muitas correntes sociais se cruzam e se chocam em nossa consciência, surgem estes estados que chamamos de intuições sensíveis e que tomam a forma de estados individuais porque não estão ligados inteiramente a um e a outro lugar, e então os relacionamos com nós mesmos (...)” (HALBWACHS, 2007, p. 58). A observação interior, portanto, se dá a partir de associações de “correntes sociais” e não por uma construção meramente subjetiva das representações do mundo exterior. “(...) A intuição sensível e a ligação que ela estabelece no momento e por um momento em nossa consciência, se explica pela associação que existe ou se estabelece entre objetos fora de nós”. (HALBWACHS, 2007, p. 59).

Recorremos novamente a Sacks, para refletir sobre a perspectiva das espirais do conhecimento. Ele relata a história de uma mulher que perdeu a visão por volta dos quarenta anos e que, desde então, atentou para o fato de o quão importantes eram “a linguagem e a descrição”, pois, estimulando “sua capacidade de lidar com imagens mentais mais do que antes, em certo sentido, permitiam-lhe ver”. Apaixonada por viagens, ela contou a Sacks: “Eu vi Veneza quando estive lá.”, explicando que isso somente foi possível pela descrição que era feita pelos amigos com quem viajava. Enquanto descreviam os lugares, “ela então construía uma imagem mental baseada nos detalhes que eles lhe forneciam” com base “em suas leituras e em suas próprias memórias visuais”. Ela enfatiza que as pessoas tem prazer de viajar com ela pois, a partir das perguntas que faz, elas passam a olhar as coisas de modo diferente e que, não fossem as perguntas dela, talvez não fossem notadas, justificando: “É tão comum pessoas que têm visão não verem nada! É um processo recíproco — enriquecemos mutuamente os nossos mundos.”

Questionados sobre o que compreendiam por áudio-descrição, é fundamentalmente importante para a nossa pesquisa que uma questão fique bem clara, reforçaram os visitantes: “A áudio-descrição não é uma mágica que faz o cego voltar a ver. Ela não substitui o sentido da visão” (**Visitante1HCA**), mas é “o recurso que coloca em palavras faladas para os deficientes visuais aquilo apenas acessível à visão” constituindo-se “em uma ponte, estando numa das extremidades a pessoa que não vê e, na outra, a obra de arte. Sem ela não há comunicação. Através dela pode-se “ouvir imagens”, compreendê-las e interpretá-las. (**Visitante2MCA**)

Quanto ao aspecto de “ouvir imagens”, apresentamos um outro trecho do livro de Oliver Sacks, no qual o neurologista revela “um paradoxo delicioso e sem solução”: “se de fato existe uma diferença fundamental entre a vivência e a descrição, entre o conhecimento direto e o conhecimento mediado do mundo, por que então a linguagem é tão poderosa?” Para Sacks, a linguagem é “a mais humana das invenções” e “pode possibilitar o que, em princípio, não deveria ser possível. Pode permitir a todos nós, inclusive os cegos congênitos, ver com os olhos de outra pessoa”. (SACKS, 2010)

Corroborando com o pensamento de Sacks acerca dos aspectos da potência da linguagem, voltamos à Ciência da Informação, em direção a González de Gómez que, fundamentada na Teoria do Agir Comunicativo do filósofo Jurgen Habermas, afirma: “A potência da linguagem sobre a qual se sustenta a racionalidade comunicativa é exercida em três direções: como **representação**, pela remissiva do enunciado a um domínio de referência; como **comunicação**, enquanto construção em comum de significados e instauração do compromisso pragmático entre os participantes da ação comunicativa; **como expressão da subjetividade**, por colocar o ator social frente aos outros, parceiros, públicos ou oponentes, e dando ocasião a atitude reflexiva e a formação de identidades[...]”. (GONZÁLEZ DE GÓMEZ, 2008, p. 2).

A propósito da atenção que o áudio-descritor deve dedicar ao momento da “transferência da informação”, González de Gómez aponta nova possível reflexão. Segundo a pesquisadora, “Habermas mantém, porém, uma distancia entre *observar* e *interpretar*, diferenciando o agir orientado pelo entendimento mútuo e o agir na perspectiva objetivadora de um observador”. “Na experiência, o observador está por principio sozinho, ainda se a rede categorial na que aquela experiência acontece [...] for compartilhada por todos (ou alguns) dos indivíduos. De maneira oposta, o

intérprete que entende o significado assume sua experiência fundamentalmente como participante de uma comunicação, sobre a base de uma relação intersubjetiva estabelecida através de símbolos com outros indivíduos; ainda se está sozinho com um livro, um documento ou uma obra de arte” (HABERMAS, 1998, p. 29 apud GONZÁLEZ DE GÓMEZ, 2008, p. 6).

Concluindo a análise sobre o potencial informativo da áudio-descrição, os estudos desenvolvidos acabaram por despertar um outro olhar sobre a áudio-descrição, não visto e nem apontado nos Pressupostos Teóricos, e somente percebido em função do percurso investigativo. A luz surgiu a partir do pensamento de Jaime Robredo – pesquisador da Ciência da Informação, pioneiro nos estudos sobre organização e representação da informação e do conhecimento.

Em artigo publicado em agosto de 2011 sob o título “Filosofia e Informação – Reflexões”, além de refletir sobre os ciclos, círculos, hélices e espirais do conhecimento, aponta caminhos possíveis para alguns problemas de difícil solução para a Ciência da Informação. Um destes problemas, refere-se à indexação do que o pesquisador chama de “documentos imagéticos” (pinturas, fotografias, filmes etc) que, ao contrário das obras de caráter científico, “que possuem terminologias próprias”, [...] “são muito mais difíceis de indexar e de representar mediante resumos ou sinopses informativas e, portanto, mais difíceis de organizar e de recuperar.” Robredo propõe como uma solução possível “revisitar os conceitos e práticas da descrição física e temática, enfatizando a importância dos pontos de acesso tradicionais da catalogação e classificação”. (ROBREDO, 2011, p. 24-25)

Desse modo, no que se refere às obras de artes visuais bidimensionais, a áudio-descrição – que, em princípio, para esta pesquisa, teria sido tomada por objeto de análise pelas lentes da Ciência da Informação para investigar seu potencial informativo para pessoas com deficiência visual – acaba por reluzir como possível contribuição para “transformar estruturas” relativas aos aspectos da indexação, representação, classificação e catalogação das obras de artes visuais bidimensionais, validando assim a proposta de uma estrutura que reúne atributos da Tradução Visual e da Informação em Arte, concretizando estrada de mão dupla inédita em forma de espiral (se é que isso é possível...), nos aspectos da organização e da representação da obra de arte. Robredo encerra seu artigo convicto de que:

[...] A Ciência da Informação, com todas as suas variantes e seus diversos matizes tem, ainda, uma longa vida pela frente, como guardião da memória humana preservada em suportes de mil tipos, e cujos registros devidamente indexados e catalogados se armazenam em enormes bases de dados que 'falam' entre si. Ao mesmo tempo, as obras de arte e as peças preciosas, testemunhas da história, bem como as imensas coleções de documentos científicos ou de obras literárias de todo tipo, estão sendo progressivamente digitalizadas. Já é possível 'visitar' e admirar via Internet, museus e bibliotecas do mundo inteiro, ou consultar enormes acervos de conhecimentos e saberes, em qualquer momento e a qualquer distância e, sobretudo, agregar mais saber aos saberes, e mais cultura às culturas. Será que o destino da humanidade poderia ser, enfim, percorrer uma trajetória incremental espiraloide que nos leve a um mundo melhor? (ROBREDO, 2011, p. 24-25)

8 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Viver de fato é viver com informação.

Norbert Winner

Iniciou-se este percurso investigativo com o objetivo de verificar o potencial informativo da áudio-descrição aplicada a obras de artes visuais bidimensionais como representação sonora da Informação em Arte para pessoas com deficiência visual.

Interessava saber se a partir da nova técnica de tradução visual – por meio da qual imagens são transformadas em palavras – aquelas obras de arte que, em princípio, somente podem ser apreendidas pelo sentido da visão, teriam alguma possibilidade de significar “conteúdo informacional relevante” para aquele público e, mais que isso, se o acesso a este conteúdo poderia (teria o poder, a força, a potência) de promover transformações nas estruturas de conhecimento dos usuários a quem se destina, conseqüentemente gerando melhorias em sua qualidade de vida.

As inquietações levaram a mergulhos profundos, em oceanos teóricos e práticos, na busca por indícios que – ainda que não respondessem – ao menos pudessem minimizar as indagações iniciais. A partir de um formato de pesquisa híbrido, fundamentado na Pesquisa-Ação, a pesquisadora participou de diversas ações a fim de conhecer, compreender, apreender e utilizar a áudio-descrição para, então, junto aos usuários do serviço, verificar o potencial informativo da nova tecnologia assistiva.

Na trajetória de aprendizagem, em momentos de “solidão fundamental”, a pesquisadora destinou olhar “percipiente” ao passado em busca de indícios sobre a representação da informação para quem não pode ver e, no presente, mirou nas diretrizes e nos aspectos intrínsecos e extrínsecos da áudio-descrição – levando-se em consideração as dimensões de acessibilidade física, metodológica, instrumental, comunicacional, programática e atitudinal – por meio dos quais as obras de arte, após analisadas como fonte de informação e codificadas em estrutura assistiva, serão tornadas acessíveis e acessáveis aos usuários. Para o trajeto, foi necessário minucioso estudo sobre o fluxo informacional da áudio-descrição, tomando-se pelas

mãos a bússola da Ciência da Informação, para nortear a observação pelas lentes da Informação em Arte e da Interdisciplinaridade.

Teoria em mente, hora de colocar em prática o que se apreendeu, por meio da realização de um evento cultural acessível, a fim de reunir a população-alvo desta pesquisa, isto é, as pessoas com deficiência visual: “Ancestralidade no Universo – A Força da Origem”, primeira exposição de obras de artes visuais bidimensionais com áudio-descrição realizada no Estado do Rio de Janeiro, foi apreciada por mais de 4.000 pessoas videntes e por 18 pessoas com deficiência visual, das quais, três foram visitantes espontâneas e 15 foram convidadas.

A experiência vivenciada em cada uma das etapas acima descritas, levou a pesquisadora a refletir sobre a complexidade da áudio-descrição – e conseqüentemente sobre o importante papel do áudio-descritor –, bem como à percepção de que, nesta modalidade de áudio-descrição aplicada a obras de artes visuais bidimensionais, ao áudio-descritor unem-se outros agentes no processo informacional, destacando-se o artista (personificação do “Saber Fazer”, criador da obra de arte) e uma gama de outros técnicos envolvidos com o compromisso da publicização das obras de artes áudio-descritas. À exceção do artista, todos os outros – incluindo o áudio-descritor – podem ser aqui caracterizados como profissionais da Informação em Arte, “Analistas do Saber Fazer”, de cuja contribuição profissional vê-se brotar a possibilidade de favorecer às pessoas com deficiência visual, a oportunidade de transformar estruturas (daquelas e de outros).

Junto com os usuários da áudio-descrição que visitaram a exposição e participaram desta pesquisa, verificou-se o potencial informativo daquela modalidade da técnica. Os resultados refutam a crença infundada, a desconfiança e a ignorância a respeito do potencial de informar que existe no acesso das pessoas com deficiência visual a padrões bidimensionais, o que possibilita responder à questão inicial: Ora, direis, ouvir imagens pra quê?

Sim. É possível e, para além. A partir do acesso às obras de artes visuais bidimensionais por meio da áudio-descrição, percebemos nos visitantes o interesse em transformar outras estruturas. A todos, não bastou uma única experiência: a eles, interessa saber quando e como será possível recuperar as informações daquele evento, interessados que estão em compartilhar, em socializar o novo conhecimento, a nova experiência, a eles concedida pela primeira vez, iniciando-se um novo e espiralado fluxo informacional. Cabe esclarecer que, como um

subproduto desta dissertação, todo o conteúdo-documentário-informacional da exposição está organizado e pronto para seguir os itinerários do ciberespaço, objetivando a criação futura da primeira base de dados brasileira de acesso livre a áudio-descrições de obras de artes visuais bidimensionais, cumprindo a Responsabilidade Social apreendida na Ciência da Informação: “levar o conhecimento a quem dele necessite”.

Caracterizando a via de mão dupla nesta nova parceria interdisciplinar, ao longo do processo investigativo a pesquisadora descobre na áudio-descrição outro potencial de transformar estruturas, desta vez na Ciência da Informação, em especial na Informação em Arte, a partir de um problema apresentado por Jaime Robredo, um dos principais teóricos da área nos aspectos da organização e representação da informação. Para o pesquisador, um dos problemas da CI refere-se à organização e representação das obras de artes e propõe como solução possível revisitar padrões descritivos. Como expressa o simples dito popular: “Mirei no que vi; acertei no que não vi”.

Foi assim quando de modo percipiente, viu-se nesta pesquisa a oportunidade de descobrir novos potenciais de aprendizado para enxergar e perceber no mundo contornos que, por vezes, como videntes ou normovisuais, nos escapam, passam ao largo. As respostas obtidas na pesquisa levaram a muitas reflexões.

O homem deu um grande salto rumo à evolução no momento em que estabeleceu códigos para se comunicar. Ainda nas cavernas, representou figurativamente o seu cotidiano. Com a escrita, documentou seu pensamento. Com a imprensa, o difundiu. E com as tecnologias da informação e da comunicação (TICs), muito do que já se pode conhecer globalizou-se. O mundo tem menos fronteiras no que se refere à informação, gradativamente transpostas... Todavia, deixada a caverna, foram necessários milhares de anos para que, hoje, o homem diga que está aprendendo a se comunicar e a respeitar as diferenças e aprendendo a aprender com elas. Aprendendo. No gerúndio. Em processo.

Existir é consequência de todo ser que nasce; viver é um direito. Na Sociedade da Informação, do Conhecimento e do Aprendizado é responsabilidade dos profissionais da informação de diferentes áreas, especialmente o cientista da informação, o compromisso de buscar (e, empenhar-se para encontrar) mecanismos capazes de tornar a informação acessível e acessável para todas as pessoas, a fim de que possam viver, de fato. Todas. Com ou sem deficiência.

Nesta dissertação, estão expostos os indícios que minimizam a dúvida que, inicialmente, motivou este empreendimento. Ora, direis, ouvir imagens? É uma questão que tem agora um esboço de resposta, como testemunhou uma das participantes da pesquisa: “Eu amo a arte; e ter a oportunidade de ter acesso à arte por meio das palavras é tudo.” A palavra consolidando a comunicação e o princípio de Parmênides com o qual abrimos esta pesquisa: “tudo o que se pode pensar, pode existir”. A Filosofia e o filósofo. A Poesia e o poeta. Uma vida em companhia das palavras e a difícil arte de escolher a que melhor representa o que se quer dizer. Não basta falar. A áudio-descrição e o áudio-descritor. A mesma aporia. A Filosofia debruça-se na janela do mundo para questioná-lo. A poesia é descomprometida, mas leva ao sonho. A áudio-descrição compromete-se com o acesso à cultura e ao conhecimento: a arte de traduzir a arte para quem não pode ver. Todos, aqui observados pelo olhar atento da pesquisadora, aprendendo a aprender.

Chega-se ao final deste empreendimento compreendendo o quão imprescindível se faz analisar a obra de arte como fonte de informação, a fim de que sob os critérios da acessibilidade, da excelência e da ética, seja possível estruturar um produto áudio-descritivo com potencial de promover o fenômeno da informação para quem não pode ver.

Diante da complexidade da matéria, é natural que a imagem da pesquisadora-autora – que se constitui diante do espelho – mereça ser áudio-descrita: é uma cambraia fina e clara, pronta para receber os bastidores ao seu redor. E os bastidores vão surgindo, em hélices, espirais... Por vezes teóricos, por vezes práticos, epistemológicos, ontológicos... Esticam a cambraia estabelecendo a tensão para uma nova trama, para o início de um novo processo de tecelagem-aprendizagem-pesquisa-arte. O novo bordado é constituído por dois fios de alta “intensão”: em relevo, cruzam a cambraia o fio “resiliente” e o fio “consiliente”. O resiliente é resistente ao choque, à pressão; cede conforme o ponto escolhido, amolda-se a partir dos acontecimentos, para, ao final, cumprir seu compromisso. O consiliente salta por entre o risco, de lá pra cá, daqui pra lá, trazendo para o bordado as nuances das filigranas inter, multi e transdisciplinares. É um bordado barroco revestido de contornos – e por que não angústias (?) – contemporâneos... Um bordado como o de Penélope: além de inacabado, interminável... Aliás, não é assim uma espiral?

REFERÊNCIAS

BRAGA, Gilda Maria. Informação, ciência da informação: breves reflexões em três tempos - Ciência da Informação, Brasília, v. 24, n. 1, p. 1-8, 1995

BRASIL, 2000. 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.

BRASIL, 2004. Decreto 5.296, de 2 de Dezembro de 2004. Regulamenta as Leis nos 10.048, de 8 de novembro de 2000, que dá prioridade de atendimento às pessoas que especifica, e 10.098, de 19 de dezembro de 2000, que estabelece normas gerais e critérios básicos para a implementação da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, e dá outras providências.

BRASIL, 2008. A Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência Comentada Coordenação de Ana Paula Crosara de Resende e Flavia Maria de Paiva Vital Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos. Coordenadoria Nacional para Integração da Pessoa Portadora de Deficiência - CORDE, 2008.

BRASIL, 2010. Ministério das Comunicações. Portaria 188, de 24/03/2010. Estabelece recursos de acessibilidade, para pessoas com deficiência, na programação veiculada nos serviços de radiodifusão de sons e imagens e de retransmissão de televisão, aprovada pela Portaria nº 310, de 27 de junho de 2006. Disponível em <http://www.mc.gov.br/images/2011/6_Junho/portaria_188.pdf> Acesso em: 4 fev. 2012

BRASIL, 2011. Ministério da Cultura – Relatório de Atividades da Camara Setorial de Artes Visuais. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/cnpc/wp-content/uploads/2011/07/plano-setorial-de-artes-visuais.pdf>> Acesso em: jan.2012

BRASIL, 2011 - Governo anuncia recurso da audiodescrição da tv brasileira na segunda. Disponível em <<http://www.brasil.gov.br/noticias/arquivos/2011/06/17/governo-anuncia-recurso-da-audiodescricao-da-tv-brasileira-na-segunda>> Acesso em: jan. 2012

BAQUERO, Rute Vivian Angelo. Empoderamento: questões conceituais e metodológicas. Revista Debates. Núcleo de Pesquisas sobre a América Latina/UFRGS. Porto Alegre, v. 1, n. 1, dez. 2005.

BARRETO, Aldo de Albuquerque. A questão da informação. São Paulo em Perspectiva, v.8, n.4, p.3-8, out./dez. 1994.

BARRETO, Aldo de Albuquerque. A condição da informação. São Paulo em Perspectiva, v.16. n.3 p. 67-74, 2002.

BARRETO, Aldo de Albuquerque. As tecnoutopias do saber: redes interligando o conhecimento. DatagramaZero, Rio de Janeiro, v.6, n.6, p.1-14, dez. 2005.

BELKIN, Nicholas J.; ROBERTSON, Stephen E. Information Science and the phenomena of information. Journal of the American Society for Information Science (JASIS), v.27, n.4, p.197-204, July/August, 1976.

BERQUÓ, Ana Fátima. Dedos de ver: informação especial no museu e a inclusão social da pessoa com deficiência visual, Rio de Janeiro, 2011. 151f. Orientador: Diana Farjalla Correia Lima. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro ; MAST, Rio de Janeiro, 2011.

BORKO, H. Information Science: what is it? American Documentation, v.19, n.1, p.3-5, Jan. 1968.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (org.). O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988

BUSH, Vannevar. As we may think. The Atlantic Monthly, July, 1945.

CAPURRO, Rafael; HJORLAND, Birger. O conceito de informação. Perspectivas em Ciência da Informação, Belo Horizonte, v.12., n.1, p. 148-207, jan./abr. 2007

CARVALHO, Rosane Maria Rocha de. Exposição em museus e público: o processo de comunicação e transferência da informação. In: PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro; GONZÁLEZ DE GÓMEZ, Nélida (orgs.). Interdiscursos da Ciência da Informação: arte, museu e imagem. Rio de Janeiro: IBICT/DEP/DDI, 2000.

COM AUDIODESCRIÇÃO: Disponível em:
<<http://comaudiodescricao.blogspot.com.br/>> Acesso em: 4 fev. 2012.

CROCE, C.. Relato de experiência: ensinando Laura a fazer desenhos em relevo. Revista Brasileira de Tradução Visual, América do Norte, 2, mar. 2010. Disponível em: <http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/30>. Acesso em: 11 mar. 2012.

DEFICIÊNCIA visual (Portugal): Disponível em:
<<http://deficienciavisual.com.sapo.pt/index.html>> Acesso em: jan. 2012

DIÁLOGOS ENTRE ARTE E PÚBLICO – Cadernos de textos. Fundação de Cultura Cidade do Recife, Recife, 2010, v. 3 136 p.: il. Disponível em: <<http://dialogosenteartepublico.blogspot.com.br/>> Acesso em: set. 2011.

DICIONÁRIO Priberam On Line da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/>> Acesso em: jan. 2012

DIDEROT, Denis. Carta sobre os cegos para uso daqueles que vêem. (1749) In: TEXTOS escolhidos. Tradução e notas de Marilena de Souza Chauí, J. Guinsburg. — São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção: Os Pensadores)

ETIMOLOGY Dictionary on line. Disponível em:
<http://www.etymonline.com/index.php?l=p&allowed_in_frame=0> Acesso em: fev. 2012

KASTRUP, Virgina; MORAES, Marcia. (orgs). Exercícios de ver e não ver: arte e pesquisa com pessoas com deficiência visual. Rio de Janeiro: Nau, 2010. 288 p.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. 3. ed. rev. e atual. Curitiba, Ed. Positivo, 2004.

FRANCO, Eliana P. C. Audiodescrição: Breve passeio histórico. In: MOTTA, Livia M. V. M.; ROMEU FILHO, Paulo Romeu (Org.) Secretaria de Estado dos Direitos da Pessoa com Deficiência. Audiodescrição: Transformando imagens em palavras, São Paulo, 2010, p. 23 - 42.

FRAZIER, Gregory. The autobiography of miss Jane Pitman: an all audio adaptation of the teleplay for the blind and visually handicapped. San Francisco: San Francisco State University. MA- Thesis, 1975.

FREIRE, Isa Maria. O desviante secreto: um exercício conceitual. Ciência da Informação, Brasília, v. 25, n.3, p. 1-17, 1996.

FREIRE, Isa Maria. A responsabilidade social da Ciência da Informação e/ou O olhar da consciência possível sobre o campo científico. Rio de Janeiro: Escola da Comunicação da UFRJ, 2001. Tese. Doutorado em Ciência da Informação. Orientadora: V.M.R. Hermes de Araújo

FREIRE, Isa Maria. Um olhar sobre a produção científica brasileira na temática epistemológica da Ciência da Informação. Ciência da Informação, Brasília, 2008.

FUNDAÇÃO DORINA NOWILL. Disponível em: <<http://www.fundacaodorina.org.br/>>. Acesso em: jan. 2012.

GERA, R. Mãe relata como sua filha começou a aprender a desenhar e reconhecer desenhos táteis. Revista Brasileira de Tradução Visual, América do Norte, 1, dez. 2009. Disponível em: <http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/13>
Acesso em: 11 mar. 2012.

GIL, Antonio Carlos. Como elaborar projetos de pesquisa. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GINZBURG, Carlo. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário” In: GINZBURG, Carlo. Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

GONZÁLEZ DE GÓMEZ, Maria Nélide. Metodologia da pesquisa no campo da Ciência da Informação. Datagramazero: Revista de Ciência da Informação, v.1, n. 6, dez./2000.

GONZÁLEZ DE GOMEZ, Maria Nélide. Habermas, informação e argumentação. In: V Colóquio Habermas realizado na UFSC, Florianópolis, 8 a 11 de setembro de 2008. Florianópolis. p.1-19

GONZÁLEZ de GÓMEZ, Maria Nélida. N. A reinvenção contemporânea da informação: entre o material e o imaterial. Tendências da Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação, v. 2, p. 01-21, 2009

HALBWACHS, M. A memória coletiva, São Paulo, Biblioteca Vértice, 2007.

HOROCHOVSKI, R; MEIRELLES, G. Problematizando o conceito de empoderamento. Anais do II Seminário Nacional, Movimentos Sociais, Participação e Democracia - 25 a 27 de abril de 2007, UFSC, Florianópolis, Brasil.

INSTITUTO BENJAMIM CONSTANT (IBC): Disponível em: <<http://www.ibr.gov.br>>. Acesso em: 4 fev 2012

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE) (2011) – Censo 2010. Disponível em: <<http://www.censo2010.ibge.gov.br/>>. Acesso em: 4 fev. 2012

INTERVOX. Disponível em: <<http://intervox.nce.ufrj.br/dosvoix/>>. Acesso em: 4 fev. 2012

JESUS, Patricia Silva de. Livros sonoros: audiolivro, audiobook e livro falado. Disponível em: <<http://www.bengalalegal.com/livros-sonoros>>. Acesso em: 4 fev. 2012

LÉVY, P. O que é o virtual? São Paulo: Ed.34, 1996. 160p. (Coleção Trans).

LIMA, Diana Farjalla Correia. Acervos artísticos: proposta de um modelo estrutural para pesquisas em Artes Plásticas. Dissertação de mestrado (Memória Social e Documento). Rio de Janeiro: UNIRIO, 1995. 136p.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Acervos artísticos e informação: modelo estrutural para pesquisas em artes plásticas. In: PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro; GONZÁLEZ DE GÓMEZ, Nélida (org). Interdiscursos da ciência da informação: arte, museu e imagem. Rio de Janeiro: IBICT/DEP/DDI, 2000.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Ciência da Informação, Museologia e fertilização interdisciplinar: Informação em Arte um novo campo do saber. Tese (Doutorado) - Instituto Brasileiro em Ciência da Informação/IBICT, Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ, Rio de Janeiro, 2003. 358 f.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Museu, poder simbólico e diversidade cultural. Revista Museologia e Patrimônio, v.3, n.2, p. 16-26, jul./dez. de 2010

LIMA, F.. O Traço de União da Áudio-descrição. Revista Brasileira de Tradução Visual, América do Norte, 1, dez. 2009. Disponível em: <http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/11>. Acesso em: 11 mar. 2012. 2009a

LIMA, F.. Em defesa da áudio-descrição: contribuições da convenção sobre os direitos da pessoa com deficiência. Revista Brasileira de Tradução Visual, América do Norte, 1, dez. 2009. Disponível em:

<http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/10>.
Acesso em: 11 mar. 2012. 2009b

LIMA, F.; GUEDES, Lívia C.; GUEDES, Marcelo C.. Áudio-descrição: orientações para uma prática sem barreiras atitudinais. Revista Brasileira de Tradução Visual, América do Norte, 2, mar. 2010. Disponível em: <http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/28>
Acesso em: 11 mar. 2012.

LIMA, F.. Subsídios para a construção de um código de conduta profissional do áudio-descritores. Revista Brasileira de Tradução Visual, América do Norte, 5, dez. 2010. Disponível em: <http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/75>.
Acesso em: 11 mar. 2012.

LIMA, F.. Escolhas tradutórias no trabalho científico: uma consideração sobre a pesquisa com a percepção de padrões bidimensionais por pessoas com deficiência visual. Revista Brasileira de Tradução Visual, América do Norte, 6, mar. 2011. Disponível em: <http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/83/130>.
Acesso em: 11 mar. 2012. 2011a

LIMA, F.. Breve revisão no campo de pesquisa sobre a capacidade de a pessoa com deficiência visual reconhecer desenhos hapticamente. Revista Brasileira de Tradução Visual, América do Norte, 6, mar. 2011. Disponível em: <http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/82>.
Acesso em: 11 mar. 2012. 2011b

LIMA, F.. Introdução aos estudos do roteiro para áudio-descrição: sugestões para a construção de um script anotado. Revista Brasileira de Tradução Visual, América do Norte, 7, jun. 2011. Disponível em: <http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/92>.
Acesso em: 11 mar. 2012. 2011c

LIMA, F. et al. Arte, educação e inclusão: orientações para áudio-descrição em museus. Revista Diálogos entre Arte e Público, Recife, 3. ed., p. 42 - 2011d

LIMA, João Alberto de Oliveira. Pesquisa-ação em Ciência da Informação / In: MULLER, Suzana P. M (org): Métodos para a pesquisa em Ciência da Informação. Brasília : Thesaurus, 2007 , 192 p. (Série Ciência da Informação e da Comunicação)

MACHADO, Flávia Oliveira. Acessibilidade na televisão digital: estudo para uma política de audiodescrição na televisão brasileira. 2011. 180f. Dissertação (Mestrado em TV Digital: Informação e Conhecimento) – FAAC – UNESP. Orientador: Antônio Carlos de Jesus, José Luís Bizelli, Bauru, 2011.

MACHADO, Isabel. Leitura comentada da carta sobre os cegos. Revista Brasileira de Tradução Visual, América do Norte, 3, jun. 2010. Disponível em: <http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/49>.
Acesso em: 11 mar. 2012.

MANGUEL, Alberto. Lendo imagens: uma história de amor e ódio. Tradução: Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Claudia Strauch. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

MARTINS, Cristina Loiola. Vendo filmes com o coração: o projeto video-narrado. Revista Benjamin Constant. Ed. 22, agosto de 2002. Disponível em: < <http://www.abc.gov.br/?catid=4&itemid=64>> Acesso em: 29 dez. 2010.

MENOU, Michel. Trends in... A Critical Review – The ilmpact of information II – Concepts of Information and its value - Information Processing & Management, v. 31, n. 4. p. 479-490. 1995

MCGARRY, K. J. Da documentação à informação: um conceito em evolução. Lisboa: Editorial Presença, 1984. 196p.

MCGARRY, K. J. O contexto dinâmico da informação: uma análise introdutória. Tradução de Helena Villar de Lemos. Brasília, DF, Briquet de Lemos/Livros, 1999.

MORAIS, D. Artes visuais para deficientes visuais: o papel do professor no ensino de desenho para cegos. Revista Brasileira de Tradução Visual, América do Norte, 2, mar. 2010. Disponível em: <http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/32>. Acesso em: 11 mar. 2012.

MOTTA, Livia Maria Villela de Mello; ROMEU FILHO, Paulo. (org). Audiodescrição: transformando imagens em palavras. São Paulo: Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010.

NONAKA, Ikujiro; TAKEUCHI, Hirotaka. Criação de conhecimento na empresa: como as empresas japonesas geram a dinâmica da inovação. 5 ed., Rio de Janeiro, Campus, 1997.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História, São Paulo, n. 10, p. 7-28, 1993.

NUNES, Elton V.; DANDOLINI, Gertrudes Aparecida; SOUZA, João Artur de; VANZIN, T. Mídias do conhecimento: um retrato da audiodescrição no Brasil. Datagramazero, Rio de Janeiro, v. 11, p. 5, 2010.

ONU. Convenção dos direitos das pessoas com deficiência. Nova Iorque, 2006

OTLET, Paul. Traité de la documentation: le livre sur le livre. Théorie et pratique. Liège: Centre de Lecture Publique de la Communauté Française de Belgique, 1989. 432p.

PASCOLINI, Donatela; MARIOTTI Silvio Paolo. Global estimates of visual impairment: 2010. British Journal Ophthalmology Online. First published December 1, 2011 as 10.1136/bjophthalmol-2011- ISSN 300539

PRANDI, Reginaldo. Mitologia dos Orixás. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. Sociedade da Informação e questões contemporâneas de Informação em Arte. Disponível em: <<http://redarterj.files.wordpress.com/2011/11/sociedade-da-informac3a7c3a3o-e-questoes-contemporaneas-de-informac3a7c3a3o-em-arte.pdf>>. Acesso em: 4 jan. 2012.

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. A responsabilidade social da Ciência da Informação. In: Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Ciência da Informação, 2009, João Pessoa. Conferencia da Abertura. João Pessoa: UFPb, 2009. Disponível em: http://dci.ccsa.ufpb.br/xenancib/arquivos/oral_gt1.pdf. Acesso em: fev 2012.

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. Ciência da Informação entre sombra e luz: domínio epistemológico e campo interdisciplinar. Orientador: Gilda Braga. Rio de Janeiro: IBICT; Escola de Comunicação da UFRJ, 1997. Tese.

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. Informação: esse obscuro objeto da Ciência da Informação. Morpheus, Rio de Janeiro, a. 2, n. 4, 2004.

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. Educação da sensibilidade: informação em arte e tecnologias para inclusão social. Inclusão Social, Brasília, v.1, n.1, p.51-55, out./mar. 2005. Disponível em: <http://revista.ibict.br/inclusao/index.php/inclusao/article/viewFile/16/30>. Acesso em: 4 fev 2012.

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. Processo evolutivo e tendências contemporâneas da Ciência da Informação. Informação & Sociedade: Estudos, v.15, n.1, 2005. Disponível em: <<http://www.informacaoesociedade.ufpb.br/IS1510501.htm>>. Acesso em: 07 jul 2011

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro; GONZÁLEZ DE GÓMEZ, Maria Nélide (orgs.). Interdiscursos da ciência da informação: arte, museu e imagem. Rio de Janeiro: IBICT/DEP/DDI, 2000

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. Itinerários epistemológicos da instituição e constituição da Informação em Arte no campo interdisciplinar da Museologia e da Ciência da Informação. Revista Museologia e Patrimônio, v.1,n.1, p. 9-17, 2008.

PLATÃO. Diálogos - A República - Livro VII. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Pará: EDUFF, 2000.

ROBREDO, Jaime. Filosofia e Informação – Reflexões. RICI: R.Ibero-amer. Ci. Inf., Brasília,v. 4, n. 2, p. 1-39, ago./dez.2011. ISSN 1983-5213

ROSSI, Maria Helena Wagner. Imagens que falam: leitura da arte na escola. Porto Alegre: Editora Mediação, 2003.

ROYAL NATIONAL INSTITUTE OF BLIND PEOPLE: (RNIB). Disponível em: <http://www.rnib.org.uk/donate/impact/wespend/readingwriting/talkingbooks/Pages/history_talking_books.aspx> Acesso em: 6 fev. 2012

SACKS, Oliver. O Olhar da Mente. Tradução: Laura Teixeira Mota. São Paulo, Companhia das Letras. 2010. Disponível em: <http://deficienciavisual9.com.sapo.pt/r-O_olhar_da_mente-Oliver_Sacks.htm#O_OLHAR_DA_MENTE> Acesso em: 4 fev. 2012

SARACEVIC, Tefko. Ciência da Informação: origem, evolução e relações. In: VAKKARI, Pertti, CRONIN, Blaise, ed. *Conceptions of Library and Information Science; historical, empirical and theoretical perspectives*. Proceedings of the International Conference for the celebration of 20th anniversary of the Department of Information Studies, University of Tampere, Finland, 26-28, 1991. London, Los Angeles: Taylor Graham, 1992. p. 5-27 - Traduzido por Ana Maria P. Cardoso (Professora adjunta da Escola de Biblioteconomia da UFMG) - Perspec. Ci. Inf., Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 41-62, jan./jun. 1996

SARACEVIC, Tefko. Relevance: a review of and a framework for the thinking on the notion in Information Science. Journal of the American Society for Information Science, p. 321-342, nov/dec. 1975

SASSAKI, R.. Revista Brasileira de Tradução Visual: Acesso à Informação e à Comunicação no Mundo Virtual para Todas as Pessoas. Revista Brasileira de Tradução Visual, América do Norte, 2, mar. 2010. Disponível em: <http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/35> Acesso em: 11 mar. 2012.

SASSAKI, Romeu Kazumi. Inclusão: acessibilidade no lazer, trabalho e educação. Revista Nacional de Reabilitação (Reação), São Paulo, a. 12, p. 10-16, mar./abr. 2009.

SHERA, Jesse H., CLEVELAND, Donald B. History and foundations of Information Science. Annual Review of Information Science and Technology - ARIST, v.12, p.249-275, 1977.

SILVA, F.. Reflexões sobre o pilar da áudio-descrição: “descreva o que você vê”. Revista Brasileira de Tradução Visual, América do Norte, 4, set. 2010. Disponível em: <http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/58> Acesso em: 11 mar. 2012.

SILVA, Manoela Cristina C. C. da. Com os olhos do coração: estudo acerca da audiodescrição de desenhos animados para o público infantil. Dissertação de Mestrado em Letras e Lingüística Aplicada, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. 214f.

SOCIEDADE DE ASSISTÊNCIA AOS CEGOS - SAC. A História de Louis Braille. Online. Disponível em: <http://www.sac.org.br/APR_BR1.htm>. Acesso em: 5 jul. 2011.

SOCIEDADE DE ASSISTÊNCIA AOS CEGOS - SAC. Breve histórico sobre a cegueira e educação especial. *Online*. Disponível em: <http://www.sac.org.br/APR_HEE.htm> Acesso em: 5 jul. 2011

STOLNITZ, Jerome. A atitude estética. In: D'OREY, Carmo (org)|: O que é a arte? A perspectiva analítica. Dinalivro, Lisboa, Portugal, 1 ed. p. 45-60, 2007

THE AUDIO Description Coalition Standards and code of professional conduct - Disponível em: www.audiodescriptioncoalition.org. Acesso em: jan. 2012

THIOLLENT, Michel. Metodologia da pesquisa-ação. 16 Ed. São Paulo: Cortez, 2008. (Coleção Temas Básicos de Pesquisa-Ação).

VÁLIO, Luciana Benetti Marques. Mapeando a complexidade da exposição de arte: é possível avaliá-la?. São Paulo, 2008. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

VIEIRA, Carmelino Souza. Alunos cegos egressos do Instituto Benjamim Constant (IBC) no período 1985 a 1990 e sua inserção comunitária. 2006 – Xvii, 346 f.; Il.; tab. Tese (Doutorado em Saúde da Criança e da Mulher) – Instituto Fernandes Figueira, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <<http://www.bvsam.icict.fiocruz.br/teses/csvieira.pdf>> Acesso em: 4 fev. 2012.

VIEIRA, P.. União em prol da áudio-descrição. Revista Brasileira de Tradução Visual, América do Norte, 4, set. 2010. Disponível em: <http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/54> Acesso em: 11 mar. 2012.

VISION 2020: Disponível em:

<http://www.v2020la.org/Joomla/index.php?option=com_content&view=article&id=54&Itemid=66&lang=pt> Acesso em: 4 fev. 2012

WERSIG, Gernot; NEVELLING, Ulrich. The phenomena of interest to Information Science. The Information Scientist, v. 9, n. 4, p.127-140, dec. 1975.

WHO. World Health Organization. Disponível em: <http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs282/en/>. Acesso em: jan. 2012.

ANEXOS

ANEXO A

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO - UFRJ

INSTITUTO BRASILEIRO DE INFORMAÇÃO EM CIÊNCIA E TECNOLOGIA (IBICT)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO (PPGCI)

Formulário/Questionário integrante da metodologia da Pesquisa-Ação, desenvolvida para o Mestrado Acadêmico em Ciência da Informação (UFRJ/IBICT) pela Mestranda Verônica de Andrade Mattoso, sob orientação da Prof^a Dr^a Lena Vania Ribeiro Pinheiro.

Prezados Senhores,

Este formulário/questionário foi elaborado para as pessoas com deficiência visual que visitaram a exposição ANCESTRALIDADE NO UNIVERSO: A FORÇA DA ORIGEM, primeira exposição de obras de artes visuais bidimensionais (desenhos, pinturas e fotografias) com audiodescrição, realizada na cidade de Niterói-RJ, como parte integrante da pesquisa acadêmica para o Mestrado em Ciência da Informação. A exposição ficou em cartaz do dia 09 de novembro ao dia 04 de dezembro de 2010, tinha entrada franca e podia ser visitada de segunda a sexta-feira, das 9h às 21h; e aos sábados, das 09h às 17h.

Título da pesquisa acadêmica: ***Ora, direis, ouvir imagens? Um olhar sobre o potencial informativo da audiodescrição aplicada a obras de artes visuais bidimensionais como representação sonora da Informação em Arte para pessoas com deficiência visual.***

Para esta pesquisa acadêmica foi adotada como método a Pesquisa-Ação, assim desenvolvida:

- 1) Primeira etapa: curadoria, organização, captação de recursos, divulgação e elaboração de roteiros de audiodescrição para a Exposição ANCESTRALIDADE NO UNIVERSO – A FORÇA DA ORIGEM. Todas as atividades acima descritas foram desenvolvidas pela Mestranda Verônica Mattoso. O material relativo à pré-produção, produção e realização do evento está documentado em um DVD e integra o conteúdo da dissertação.
- 2) Segunda etapa: Visita de pessoas com deficiência visual ao evento.
- 3) Terceira etapa: Questionários a serem aplicados individualmente a cada uma das pessoas com deficiência visual que visitaram a exposição, um ano após a visita ao evento. Data de envio dos formulários: 16 de dezembro de 2011. Data prevista para encerramento desta etapa da pesquisa, com o recebimento dos formulários preenchidos: 31 de dezembro de 2011. Os formulários, encaminhados por rede eletrônica, poderão ser preenchidos/respondidos pessoalmente, por telefone ou por e-mail, atendendo à preferência do visitante.

Seja qual for a modalidade de resposta escolhida, todas deverão constar do conteúdo do trabalho de Mestrado, com a devida autorização dos participantes da pesquisa, por meio do TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE, que segue anexo a este Formulário/Questionário.

ITEM 1: DADOS GERAIS DO VISITANTE

- 1.1) Nome:
- 1.2) Sexo:
- 1.3) Endereço:
- 1.4) Telefone:
- 1.5) E-mail:
- 1.6) Data de Nascimento (dia, mês e ano):
- 1.7) Estado Civil:
- 1.8) Escolaridade:
- 1.9) Sobre a deficiência visual. Especifique a sua deficiência visual: cegueira congênita, cegueira tardia, baixa visão, outros (especifique). Exponha o motivo, a extensão e o momento da vida em que fora acometido pela patologia.

ITEM 2: INFORMAÇÕES SOBRE A EXPOSIÇÃO

- 2.1) Como você tomou conhecimento da exposição ANCESTRALIDADE NO UNIVERSO - A FORÇA DA ORIGEM, realizada entre os dias 09 de novembro e 04 de dezembro de 2010, na Galeria de Arte Universo, em Niterói?
- 2.2) Antes da ANCESTRALIDADE NO UNIVERSO, você já tinha visitado outras exposições de obras de artes visuais bidimensionais sem o recurso da audiodescrição? Se positivo, descreva esta experiência sem audiodescrição.
- 2.3) No caso de a exposição Ancestralidade no Universo ter sido a primeira que você visitou com o recurso da audiodescrição, descreva a sua experiência neste evento.
- 2.4) Caso você tenha visitado exposições de obras de artes visuais bidimensionais sem e com audiodescrição, agora compare as duas experiências.
- 2.5) Você visitou a exposição Ancestralidade no Universo sozinho, com acompanhante ou em grupo?

ITEM 3: ACESSIBILIDADE À EXPOSIÇÃO

Sobre a acessibilidade ao evento, quais os pontos positivos e negativos sobre:

- 3.1) Transporte
- 3.2) Espaço físico do evento
- 3.3) Planejamento de espaços no evento
- 3.4) Horário das sessões de audiodescrição divulgadas
- 3.5) Alimentação
- 3.6) Divulgação

3.7) Outros comentários sobre acessibilidade física e comunicacional

ITEM 4: O POTENCIAL INFORMATIVO DA EXPOSIÇÃO COM AUDIODESCRIÇÃO: ANCESTRALIDADE NO UNIVERSO – A FORÇA DA ORIGEM

4.1) Ao chegar à exposição, você recebeu informações gerais sobre a temática do evento, sobre o porquê da escolha do tema, sobre as artistas (que estavam presentes em todas as visitas feitas por pessoas com deficiência visual à exposição) e sobre as obras que estavam expostas nas duas galerias. Quais as suas considerações sobre esta etapa introdutória do evento?

4.2) O que apreendeu sobre o tema Ancestralidade, sobre as artistas e sobre as escolas de arte figurativa e primitiva? Explícite as questões mais importantes.

4.3) A exposição trazia as seguintes modalidades de obras de arte visuais bidimensionais: desenhos da escola figurativa (os Orixás da artista plástica Teresa Moura); pinturas abstratas da escola primitiva e outras pinturas da escola figurativa (os quadros em tela e em madeira da artista plástica Antonia França) e as fotografias relativas aos aspectos da família de autoria da fotógrafa Mônica Dantas. Destas obras, quais as que mais lhe chamaram a atenção? Por que?

4.4) Como complemento às pinturas, aos desenhos e às fotografias, a exposição também dispunha de algumas obras de artes visuais bidimensionais com recurso tátil (1 desenho, 1 pintura e 1 fotografia com contornos em relevo); além de obras tridimensionais: as Máscaras e as Cabaças da artista Antonia França. Os organizadores da exposição também utilizaram na montagem do evento o tecido JUTA, o mesmo utilizado na elaboração de algumas das obras expostas. Todos estes elementos estavam acessíveis ao tato dos visitantes com deficiência visual. Estas iniciativas ajudaram a compreensão da temática e das obras? Se ajudaram, de que forma?

4.5) A exposição Ancestralidade no Universo gerou os seguintes documentos:

- a) as audiodescrições das 60 obras de artes expostas,
- b) o conteúdo introdutório da exposição com informações relativas às obras expostas, às artistas e à temática
- c) Uma cópia do documentário “A Origem do Homem – A Eva Negra”, da BBC de Londres, que, além de despertar o interesse da curadoria da exposição, norteou o desenvolvimento e a realização do evento
- d) Conteúdo de divulgação difundido para a imprensa (press-kit) e as matérias publicadas sobre o evento.

Se fosse possível, você gostaria de ter acesso a este conteúdo? Por que? Pretenderia utilizar este recurso em alguma circunstância? Qual?

4.6) Todas as obras de artes expostas no evento Ancestralidade no Universo (cerca de 60 pinturas, desenhos, fotografias e obras táteis) foram

áudio-descritas. O que vc achou da qualidade da audiodescrição na exposição? Vc teve dificuldade de “ouvir as imagens”?

- 4.7) O recurso da audiodescrição nesta exposição contribuiu para a compreensão da temática, dos artistas e das obras? O que vc apreendeu? Explique.

ITEM 5: O POTENCIAL INFORMATIVO DA AUDIODESCRIÇÃO

- 5.1) No seu entendimento, o que é uma audiodescrição?
- 5.2) No seu entendimento, uma única visita a uma exposição de obras de artes visuais bidimensionais é suficiente para a apreensão dos conteúdos disponibilizados com audiodescrição?
- 5.3) Você já foi sozinho a outros eventos culturais com audiodescrição aplicada a imagens em movimento, por exemplo, cinema? teatro? ópera? shows? Se positivo, compare as experiências com audiodescrição de imagens estáticas e a audiodescrição de imagens em movimento.
- 5.4) Sob o aspecto da obtenção de informações culturais, você visitaria uma exposição de obras de artes visuais bidimensionais (pinturas, desenhos, fotografias) sozinho, se não tivesse o recurso da audiodescrição? Por que? Compare por exemplo com uma ida ao cinema, a uma ópera, ao teatro ou a um show.
- 5.5) O conhecimento adquirido a partir do contato com a audiodescrição foi útil em algum momento de sua vida? Quando? Em que circunstâncias? Explicar.

ITEM 6) OBSERVAÇÕES GERAIS

Espaço destinado a observações gerais, críticas e sugestões sobre a técnica da audiodescrição aplicada a obras de artes visuais bidimensionais e para os próximos eventos realizados com audiodescrição.

ANEXO B

A ESTRUTURA DE REALIZAÇÃO E VISITAÇÃO DA EXPOSIÇÃO “ANCESTRALIDADE NO UNIVERSO: A FORÇA DA ORIGEM”

O objetivo da realização da exposição “Ancestralidade no Universo: a Força da Origem” era oportunizar a experiência estética de acesso às obras de artes visuais bidimensionais às pessoas com deficiência visual, por meio de audiodescrição. Assim, a pesquisadora buscou parceiros e patrocinadores, propondo a criação de um ambiente acessível – física e comunicacionalmente – ressaltando que o direito à cultura é inerente a todo ser humano, inclusive àqueles que, apesar de não poderem ver, podem perceber o mundo aliando os outros sentidos como o tato e a audição a recursos de acessibilidade.

Para compor o evento, uniram-se à pesquisadora duas artistas plásticas, uma fotógrafa e uma neurolinguista. Teresa Moura propôs expor 13 quadros da Coleção “Orixás” (representando figurativamente a religiosidade ancestral). Antonia França apresentou sua Coleção “Ancestralidade” composta por 18 pinturas abstratas e figurativas (em tela e madeira), 13 máscaras pintadas em telhas, além de 4 mini-esculturas, todas elaboradas com elementos que remetiam à origem e ao cotidiano africano, bem como a seus ritos e rituais. A fotógrafa Monica Dantas colocou à disposição do evento 13 fotos da Coleção “Ancestralidade na Família” (retratando elementos que representam a ancestralidade nos laços familiares, apresentados em pôsteres coloridos e em pxb). Cada uma das artistas se propôs a transformar uma de suas obras em uma obra com linhas em relevo (táteis). A neurolinguista Suhely dos Duarte se dispôs a apresentar uma performance de Palavra-Arte, honrando a oralidade, elemento primordial de difusão da ancestralidade. Cabe destacar que, à exceção de Teresa, as duas outras integrantes do grupo de expositoras (Antonia e Monica), apresentavam seus trabalhos a público pela primeira vez.

Refletindo juntas, perceberam sutis diferenças entre dizer e comunicar; entre olhar e ver; entre imaginar e enxergar. E cada uma, com sua habilidade para ver o mundo, rumou em direção ao universo criativo. Sem qualquer pretensão de estabelecer juízo de valor entre certo e errado no sentido de expressar

artisticamente a **ancestralidade**, e tornar esta expressão acessível por meio da audiodescrição e acessível por meio da exposição, decidimos compartilhar nossa ideia com outros parceiros. Expandindo nosso olhar, vimos nascer o projeto **“Ancestralidade no Universo: a força da origem”**.

A concretização da exposição se deu de fato quando se juntaram ao grupo o Assessor de Cultura da Universidade Salgado de Oliveira (UNIVERSO), João Luiz de Sousa (cedendo a Galeria de Arte Universo para a realização da exposição); o sonoplasta e diretor da Agência Conexx, Flávio Guanabara (que elaborou a estrutura de sonorização do ambiente); o iluminador e diretor da empresa Top Light, Wilson Santos; o cinegrafista e fotógrafo Adriano Diogo; o enófilo e diretor da empresa Cais de Icaraí, Luiz Antônio Barros; a estilista Patrícia Vergara. Destaca-se que a a fotografa Mônica Dantas e a artista plástica Teresa Moura (também arquiteta e designer) uniram-se ao grupo de empreendedores que assinaram o Apoio Cultural do evento, a primeira sendo responsável por toda a cobertura fotográfica do evento a segunda responsável por toda a estrutura arquitetônica do evento, bem como pela elaboração de todos os produtos promocionais e peças de identidade visual.

A Galeria de Arte Universo foi escolhida para a realização do evento por diversos motivos, mas, principalmente pela característica de estar inserida em um espaço acadêmico, o que favorece uma grande diversidade de ações inter, multi e transdisciplinares. Além desta característica, a galeria é muito bem localizada no Centro da cidade de Niterói, próxima ao terminal de barcas e ônibus. Outro grande diferencial: todas as obras expostas passam a integrar o patrimônio da Universidade, estando todo o acervo inserido nas estruturas de seguro. A Galeria de Arte Universo também oferece um amplo horário de visitação e funcionamento bastante flexível, a fim de atender às necessidades dos visitantes: de 2ª a 6ª, das 9h às 22h e aos sábados das 10h às 17h. Favorecendo ainda mais o acesso, o evento teve entrada franca.

Para atender o público-alvo da exposição – as pessoas com deficiência visual – foram oferecidas visitas áudio-guiadas nos dias 9, 16 e 25 de novembro de 2010. Caso os visitantes tivessem interesse em outras datas, poderiam ser agendadas com antecedência pelo telefone ou pelo site da pesquisadora-curadora, no qual figuravam todas as informações atualizadas sobre o evento.

Analisada a estrutura da Galeria de Arte Universo (composta por duas salas interligadas) e, após diversos estudos, ficou decidido que todas as obras de artes

propostas pelas artistas integrariam o evento e que, para tanto, todas tornariam-se acessíveis e acessáveis. Sob o aspecto da acessibilidade arquitetônica, a Galeria foi assim estruturada: na Sala 1 ficariam todas as obras de Antônia e a Sala 2 acolheria as obras de Teresa e Monica. Também na Sala 1 foi criado um *Lounge Acessível*, com cadeiras e mesas de apoio, próximo à estrutura de som e onde seria posicionado o mapa tátil da Galeria, favorecendo às pessoas com deficiência visual o acesso a estes conteúdos. O *Lounge Acessível* também estaria à disposição de qualquer outro visitante.

Obedecendo aos padrões da Acessibilidade Razoável e do Desenho Universal e considerando as Seis Dimensões de Acesso propostas por Sasaki (1999), as informações técnicas relativas às obras de artes foram dispostas em etiquetas impressas em tinta e em Braille, a fim de serem posicionadas ao lado de cada obra, em altura compatível, favorecendo o acesso a todos os visitantes, com deficiência visual ou não.

Para dividir a tarefa de audiodescrever as 61 obras que iriam compor a Exposição, foram convidados pela pesquisadora dois colegas da turma do curso “Imagens que Falam”. Daniel Falcão Santos, graduado em “Licenciatura Plena em História” e pós-graduado no “Ensino de História das Artes e das Religiões” pela UFRPE – Universidade Federal Rural de Pernambuco, é professor efetivo da rede pública estadual de Educação de Pernambuco e integrante do corpo docente da Escola Professor Aderbal Jurema, localizada no município de Igarassu, instituição vinculada ao Projeto de Educação de Jovens e Adultos da Secretaria Estadual de Educação. Ele escolheu produzir os roteiros para áudiodescrição das 13 obras da artista plástica Teresa Moura. Flávia Machado, formada em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo, começou a trabalhar com audiodescrição em 2009 quando iniciou sua pesquisa de mestrado sobre a temática da audiodescrição na televisão digital brasileira, no Programa de Pós-graduação em Televisão Digital da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP). Em 2010, Flavia começou a fazer sessões de filmes com audiodescrição no Lar Escola Santa Luiza para Cegos em Bauru (SP) e, à época da Exposição, também estava produzindo e audiodescrevendo a exposição fotográfica acessível “Passeios pelo Invisível: fotografias feitas por pessoas com deficiência visual”, realizada entre os dias 22 e 26 de novembro de 2010 em Bauru (SP). Flavia escolheu produzir os roteiros para audiodescrição das obras da artista plástica Antonia França.

A pesquisadora foi responsável não só pela produção dos roteiros de audiodescrição das obras da fotógrafa Monica Dantas como também pela revisão de todos os roteiros para audiodescrição produzidos por Daniel e Flavia, juntamente com a participação das artistas envolvidas. Como cada um dos três audiodescritores residia em um Estado do País, toda a nossa articulação foi feita por e-mail e pelo Skype.

A Assessoria de Imprensa foi o mecanismo escolhido para divulgação do do evento. Foram elaborados PressKits contendo: histórico do evento, texto de fundamentação curatorial, textos de apresentação e depoimentos das artistas participantes, fotografias das artistas e das obras em exposição. Além dos Presskits, também foram encaminhadas sugestões de pauta a todos os veículos de mídia impressa e eletrônica (inclusive Rádios e Tvs), bem como divulgação para todos os sites, blogs e twitters relacionados ao tema. Como suporte à divulgação na mídia, criou-se um espaço de divulgação especial no site da pesquisadora-curadora do evento. A exposição mereceu destaque nos principais veículos de comunicação da cidade de Niterói e municípios vizinhos, além de permanecer semanalmente em destaque nos principais blogs relacionados ao tema, até a semana do encerramento. Ao longo do período em que ficou em cartaz, foram realizados diversos eventos paralelos à Mostra, uma vez por semana, criando assim novos ganchos de divulgação.

Para a vernissage, foram enviados convites para as instituições relacionadas ao tema da acessibilidade no Estado do Rio de Janeiro e feito contato pessoal e telefônico com as instituições sediadas nas cidades de Niterói e Rio de Janeiro, bem como os órgãos públicos com atuação no segmento como Secretarias de Cultura, Educação e Acessibilidade. Ao evento, compareceu somente um representante da AFAC – Associação Fluminense de Amparo aos Cegos.

A VERNISSAGE

Desde a vernissage, foram desenvolvidas iniciativas para difundir a prática da audiodescrição: as pessoas que compareceram à vernissage encontraram um cenário atípico para um evento de abertura de uma exposição: poucas luzes da Galeria estavam acesas e todas as obras estavam cobertas por um tecido preto. Ainda com o ambiente à penumbra e as obras cobertas, abrimos a vernissage e

durante a apresentação, propusemos que compartilhassem conosco a experiência de “Ouvir Imagens”.

Cada convidado recebeu uma venda e propusemos que cobrissem seus olhos para vivenciarmos juntos a oportunidade de conhecer a audiodescrição. Todos aceitaram nosso convite e, de olhos vendados, experienciaram o momento de audiodescrição, quando foi narrado – ao vivo – o roteiro audiodescritivo da obra intitulada ORUNMILÁ, parte da Coleção Orixás, da artista plástica Teresa Moura.

Enquanto a obra era narrada, com todos de olhos vendados, a equipe de produção “descortinou” a Ancestralidade: a iluminação decorativa foi acesa e todas as obras foram descobertas, de modo que, ao retirarem as vendas dos olhos, os convidados encontraram um ambiente completamente diferente. Agora sim, estava aberta a exposição.

Tanto do ponto de vista curatorial e comercial, a exposição também teria cumprido seu papel: todas as artistas expositoras tiveram diversas obras vendidas e outras que, negociadas durante o evento, foram adquiridas logo a seguir, destacando-se a Coleção “Orixás”, da artista Teresa Moura, com todas as vendidas.

Em função da divulgação na imprensa e na internet, logo na abertura da exposição fomos procurados por uma pessoa com deficiência visual interessada em visitar a exposição. Ela teve acesso à notícia via Twitter e queria agendar uma visita com audiodescrição. Imediatamente, colocamos toda a equipe à disposição, todavia, esta pessoa achou melhor aguardar um pouco mais, pois, talvez outras pessoas viessem a ter interesse em visitar o evento e então poderia ser feita uma visita para um grupo e não uma visita individual.

Entretanto, durante todo período inicialmente previsto para a visitação pública, em um de seus principais aspectos, a exposição não havia logrado êxito. Apesar de estruturada com recursos de acessibilidade – e mesmo considerando o contato inicial de uma única pessoa com deficiência visual – pelo menos até a última semana em que estaria aberta à visitação, a exposição “Ancestralidade no Universo” não tinha sido visitada por nenhuma pessoa com deficiência visual, público de maior interesse para o escopo da pesquisa acadêmica, a partir da qual origina-se esta dissertação.

Considerando-se que a visitação a exposições ainda é um exercício cultural em construção em nosso país até mesmo entre as pessoas normovisuais ou videntes, o fato não causou surpresa aos organizadores do evento, porém,

demandava providências urgentes, caso ainda houvesse a pretensão de reunir população-alvo para a continuidade da pesquisa acadêmica.

Imediatamente, a curadoria do evento compartilhou o problema com a direção da Universidade Salgado de Oliveira – Universo, a qual autorizou a prorrogação da visitação à exposição por mais uma semana.

Sobre esta prorrogação, cabe ressaltar o esforço envidado por todos os patrocinadores, bem como pelas pessoas envolvidas na produção do evento, direta ou indiretamente (staff, monitores, artistas, amigos, parentes...) e por aqueles que acreditavam no projeto, principalmente jornalistas e blogueiros que deram apoio à divulgação da prorrogação, com o objetivo de que fosse possível, em um curtíssimo período de uma semana, ainda tentar receber um grupo de pessoas com deficiência visual para fazer parte da Pesquisa-Ação proposta para este trabalho de Mestrado. Caso contrário, todo o investimento para realização do evento com a finalidade de formar esta população para a pesquisa científica teria sido em vão.

O empenho foi recompensado e, na semana de prorrogação do prazo das visitas à exposição, o balanço de visitas realizadas por pessoas com deficiência visual foi positivo.

Com o apoio da mesma pessoa com deficiência que havia nos procurado na abertura da exposição, chegamos à Diretoria do Grupo Retina Rio que nos indicou a Coordenadora do Grupo Anjos de Visão, Cheila Felton, que, abraçando a nossa causa, conseguiu articular um grupo de 26 pessoas para visitar o evento simultaneamente, no dia do encerramento da exposição.

Para que o grupo pudesse compartilhar de todos os detalhes do evento, foi organizada uma excursão, com ônibus disponível para todo o grupo Anjos de Visão, composto por pessoas com deficiência visual e acompanhantes. Para esta etapa, novos aprendizados: muitos dos visitantes eram diabéticos e em função disto, o ônibus continha uma estrutura de bordo com água e lanches.

A fim de que o grupo pudesse apreender o máximo de informações possíveis, toda a estrutura de atendimento aos visitantes teve que ser revista. Para atender a um grande número de visitantes simultaneamente, adequamos o evento para um “Tour de Imagem Verbal”, conforme exposto nas Diretrizes de Áudio-Descrição para Mostras e Museus, fundamentado no conceito de “descrição verbal”. (VIEIRA, 2010, p. 47).

Em função da nova estrutura, dividimos o Tour em duas partes (manhã e tarde) e, deste modo, os visitantes permaneceriam durante todo o dia envolvidos com o evento.

Neste momento, novos patrocinadores se uniram ao grupo: o ônibus foi contratado pelos pais da pesquisadora e os empresários Nadja Ferreira e Paulo Marmo, diretores da rede de gastronomia 7Grill, patrocinaram o almoço para um grupo de 50 pessoas, entre visitantes e equipe de trabalho da exposição e da Galeria.

ANEXO C

De que modo as obras de artes visuais bidimensionais “saltam” da tela e se configuram no universo imagético de quem não pode ver?
Impressões de uma artista-aprendiz

Depoimento de Teresa Moura¹⁵

Verão 2012

Verônica Mattoso foi a responsável pela curadoria e produção executiva da minha primeira exposição individual, realizada em 2007. Desde então, tornou-se minha curadora e já realizamos juntas outras duas mostras. Nosso encontro na vida modificou a minha visão sobre muitas coisas. Tenho aprendido muito. A partir de então, percebi que tornar públicas as obras de arte que ganham vida pelos meus pincéis e lápis de cor (e que não são minhas...), sem atrelar à exposição uma conotação social, pra mim, não faz nenhum sentido. Aprendi também o quanto é importante a presença do artista durante uma mostra; o quanto isso contribui para o sucesso do evento e quanto aprendizado atrai.

Quando Verônica propôs a realização de uma exposição de obras de artes visuais bidimensionais como parte integrante de sua pesquisa de Mestrado e costurou o nosso projeto “Ancestralidade no Universo” – um olhar na nossa força de origem –, com participação de artistas fantásticas (Antonia França, Mônica Dantas e Suhely

¹⁵ Teresa Moura é artista plástica e arquiteta, nascida em Niterói (RJ). Na exposição “Ancestralidade no Universo: a Força da Origem” – cuja elaboração fora motivada pela pesquisa de Mestrado apresentada nesta dissertação – Teresa foi a responsável por todo o projeto arquitetônico da exposição e pela criação e elaboração do Mapa Tátil da Galeria de Arte Universo, em Niterói-RJ, onde o evento ocorreu, entre os meses de novembro e dezembro de 2010. Como artista plástica, expôs, no evento, 13 obras de artes visuais bidimensionais da Coleção Orixás, de sua autoria, uma delas produzida exclusivamente para o evento com linhas em relevo para possibilitar a exploração tátil. Das 61 obras expostas na ocasião, os Orixás foram apontados como as obras mais significativas da exposição por 8 entre os 12 visitantes com deficiência visual que participaram da pesquisa e, pelo escopo desta dissertação, considerou-se relevante publicar, não somente as imagens das obras, como também os roteiros de áudio-descrição elaborados pelo professor de História, Daniel Falcão, de Recife, Pernambuco; bem como o depoimento da artista.

dos Duarte), e na qual seria utilizado o recurso da audiodescrição para promover acessibilidade para pessoas com deficiência visual, abriu-se para mim um mundo inteiramente desconhecido, cheio de possibilidades: uma oportunidade ímpar de experimentar um verdadeiro exercício de conhecimento, reconhecimento, humanidade e humildade.

Particpei não somente como artista expositora, mas também como arquiteta – minha principal atividade profissional. O aprendizado começou com a descoberta do Desenho Universal, a partir do qual fui adequando o espaço da Galeria de Arte Universo, tanto para o acolhimento das pessoas com deficiência visual quanto para outros públicos com deficiência (cadeirantes), o que aliás já vínhamos fazendo em todos os nossos eventos anteriores. Meu olhar arquitetônico se ampliou. E o mapa tátil, planta baixa do espaço para ser “lido” com os dedos: outro universo a se abrir!

Outro aprendizado importante, somente possível a partir da interação com pessoas com limitação visual durante a exposição: a atenção ao sentido das palavras. Como foi importante compreender as palavras do Prof. Alessandro Câmara, referindo-se a nós, videntes: “vocês, que enxergam, antecipam o mistério da Vida”. Anísia Rocha, com quem tive a oportunidade de conversar de coração aberto antes da visita dela à exposição, não só me ensinou a importância de eu estar ali naquele momento, tanto como artista quanto como profissional, e percebeu a minha forte vontade de querer, efetivamente, me sentir inserida neste mundo que também é dela. E todos os outros contatos que fiz com os visitantes videntes, com os alunos e professores da Universidade onde ficava a galeria de arte, com os deficientes visuais que visitaram a exposição em grupo, a troca com as artistas participantes... Tudo isso foi, para mim, realmente um Encontro único!

Do meu quadro “Orunmilá” – uma obra de arte visual bidimensional –, fiz uma obra tátil, com linhas em relevo, tornando-a tridimensional, a fim de que pudesse ser também explorada pelo tato, abrindo-se então novas experiências e percepções artísticas para mim. Aprendi que, ao contrário do que normalmente acontece – ou seja, as obras de arte ficarem “protegidas” do público para que não sejam “danificadas” – é fundamental tornarmos as obras acessíveis usando recursos como a audiodescrição (e para o público com deficiência visual também o recurso tátil),

por exemplo, mas que isto não é suficiente se estas obras não puderem percorrer caminhos, canais, ambientes, equipamentos sonoros ou vozes que as tornem acessáveis nos espaços públicos, ou, melhor dizendo, que as obras estejam de fato disponíveis ao acesso de todos que pretendam viver a experiência estética da Arte. Curiosamente, na exposição Ancestralidade no Universo, percebemos que o público em geral – e não somente as pessoas com deficiência visual – possui “visão” nos dedos: todos os visitantes videntes com os quais tivemos contato queriam “conhecer” as obras por outro sentido além da visão; todos queriam tocar as obras táteis, pegar as cabaças, fechavam os olhos para “sentir” a textura da juta... Desde cedo aprendemos: “não toque aí, criança!” Todavia, nesta experiência foi justamente o que vimos as pessoas querendo e podendo fazer. Assim, a conscientização de produzir, a partir de agora, obras de artes visuais bidimensionais com outros recursos tornou-se um desafio para mim, como artista e como ser humano!

Perceber, junto com Daniel Falcão, o responsável pela audiodescrição das minhas obras, toda a dificuldade para ser fiel e de que modo (?) ser fiel aos detalhes, a fim de traduzir as imagens em palavras, foi também um exercício que me levou a buscar na memória: “o que realmente eu desenhei?”. Como traduzir em palavras (primeiro o texto, o roteiro) e depois levar as imagens que criei por meio da voz (a audiodescrição propriamente dita)?

Quando soubemos que um grupo de mais de 20 pessoas com deficiência visual visitaria simultaneamente a exposição, a Verônica fez uma dinâmica conosco, compartilhando seu aprendizado sobre como deveriam ser “lidos” os roteiros para audiodescrição. Durante a visita coletiva, quando eu mesma fiz a leitura (audiodescrição) dos roteiros elaborados pelo Daniel, entre os quais o da obra “Orunmilá” (que era tátil), ninguém imagina o tamanho da minha emoção: ver sair da tela o que estava enquadrado... ver a obra de arte exposta não mais na parede, mas agora “solta no ar”, representada detalhadamente pelas palavras, em detalhes mínimos, em dados ricos, minuciosos, que por vezes, para um espectador vidente, podem até passar despercebidos. E as pessoas com deficiência visual ali, diante de mim, profundamente atentas a cada verbo, a cada sílaba, construindo imagetivamente o que eu falava. O impacto pra mim foi tanto, que algumas nuances emocionais os deficientes visuais que estavam me ouvindo (e tateando a obra)

certamente devem ter captado (o que, segundo aprendi com a Verônica, não é o ideal...). Ao final da experiência fiquei me perguntando: como deve ser essa voz, essa parceira capaz de transpor o objeto artístico a outro ser humano, possibilitando a este o Encontro com a obra de arte? A obra que, por si, vai atingir de forma inesperada e única cada ser humano. Obra, visual, bidimensional, agora transformada em som (audiodescrição), tornando o Encontro cada vez mais próximo de uma interação rara.

Outra inquietação, nascida a partir da exposição, acentuou-se após assistir ao exame de Qualificação do trabalho da Verônica, inquietação compartilhada após o evento, por meio de uma conversa muito agradável e não menos instigante com a Prof^a Lena Vania Ribeiro Pinheiro, quando nos remetemos ao trabalho do artista plástico Israel Pedrosa: afinal, o que é a cor? De que modo a paleta de tons se constrói e se constitui em nosso pensamento, para matizar a vida?

Verdade é que, a partir desta experiência, não consigo mais desenhar ou pintar sem pensar em texturas táteis, sem pensar que daqui para diante pretendo que todas as minhas obras sejam acessíveis e acessáveis. E por esta experiência, eu somente tenho a agradecer a cada um dos seres humanos com os quais tive a oportunidade de fazer conexão, antes, durante e depois da exposição.

Teresa Moura
(eternamente agradecida)

Verão de 2012

ANEXO D

1. Título da Obra de Arte: ORUNMILÁ (EM RELEVO)¹⁶
“Coleção Orixás” – Artista Plástica: Teresa Moura
Exposição: “Ancestralidade no Universo: A Força da Origem”
Novembro a Dezembro de 2010 – Galeria de Arte Universo – Niterói/RJ
Curadoria: Verônica Mattoso



Roteiro para áudio-descrição elaborado por Daniel Falcão dos Santos, a seguir:

¹⁶ Nota de esclarecimento: Esta obra foi doada para o acervo do assessor cultural da Universidade Salgado de Oliveira (UNIVERSO), João Luiz de Souza, após o encerramento da Exposição “Ancestralidade no Universo: a Força da Origem”, primeira exposição de obras de artes visuais bidimensionais com audiodescrição realizada no Estado do Rio de Janeiro, na cidade de Niterói, entre os dias 09 de novembro e 04 de dezembro de 2010, como parte integrante da Pesquisa-Ação desenvolvida por Verônica Mattoso para o Mestrado em Ciência da Informação (UFRJ/IBICT).

1. ORUNMILÁ (PRIMEIRO DOCUMENTO APRESENTADO PARA REVISÃO)

Desenho colorido de homem negro e jovem, agachado e em postura frontal, com contornos e preenchimentos corporais em tonalidades da cor marrom, posicionado no centro da tela...

Sobre a cabeça, um pequeno adorno, um tipo de chapéu que, **na África, recebe o nome de “filá”. (RA1)**

A borda do “filá” de Orunmilá é elaborada com faixas retangulares verticais, nas seguintes cores, (da esquerda para direita do observador): vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, lilás e **magenta (RA2)...** Algumas mechas de cabelo estão à mostra...

O rosto tem formato oval, as orelhas são pequenas... As sobrancelhas são finas, arqueadas e altas... Possui órbitas losangulares e próximas, com olhos castanhos e grandes. O nariz é grande e achatado... A boca é grande e os lábios são carnudos... O pescoço é largo e longo... O ombro, o peitoral e o tórax direito estão desnudos... O braço, o antebraço e a mão direita também aparecem desnudos e levemente arqueados para esquerda, como se antebraço e mão estivessem apoiados no colo...

O Orixá veste um manto branco **com bordas na cor lilás (RA3)**. O manto encobre todo o restante do corpo do Orixá, exceto os dedos da mão e do pé esquerdos... Sob a perna direita (completamente encoberta pelo manto) e os dedos do pé esquerdo, há um tapete redondo, com faixas nas cores branco (faixa mais grossa) e bege (faixa mais fina) que convergem para o centro deste, formando, no sentido anti-horário, uma espiral...

Em segundo plano, a partir do canto superior direito da tela e em sentido horário, todo o fundo do quadro é coberto por 16 faixas coloridas que preenchem as laterais da tela e convergem em direção ao Orixá (e sob ele) formando uma espiral (em sentido anti-horário) em direção ao centro da tela. As cores das 16 faixas que se afunilam das bordas para o centro do quadro são: amarelo, verde claro, azul celeste, lilás, rosa, **azul claro (RA4)**, vermelho, verde escuro, amarelo, laranja, azul escuro, lilás, rosa, branco, vermelho claro e laranja...

Revisão feita por: Verônica Mattoso (curadora da exposição e Teresa Moura (artista criadora da obra)

Notas de revisão da artista:

(1) Fiquei muito agradecida pelo Daniel me trazer a informação de que o adorno que eu desenhei se chamava “Filá”. Revela a importância do papel do audiodescritor-roteirista como pesquisador. A questão é que quando eu desenhei, não pensei em desenhar um “filá” exatamente. Não sabia que era assim e nem mesmo sabia se tinha este nome, sinceramente., Esse exercício foi muito interessante porque, diante da minha própria obra “supostamente acabada” eu me perguntei: a cabeça do orixá deveria estar coberta ou exposta? Sinceramente, eu não soube responder. Eu somente tive a intenção de colocar as cores do arco íris na cabeça do Orumnilá. Com a informação do pesquisador, a representação ganhou uma nova dimensão. Fui pesquisar também para saber se dizer que era um filá ocasionaria algum comprometimento no que estava ali sendo “figurado”. Descobri que o filá é muito utilizado pelas pessoas relacionadas aos rituais religiosos que envolvem os orixás. Pensando do ponto de vista da “informação”, diante do meu aprendizado, conclui que o termo “filá” é apropriado para o que eu havia representado no desenho. Assim, autorizo que seja mantido o termo “filá” no roteiro audiodescritivo, desde que incluídas as informações sobre este modelo de chapéu.

NOTA DA REVISORA-AUDIODESCRITORA: O TERMO FOI MANTIDO NO ROTEIRO, ATENDENDO À SOLICITAÇÃO DA ARTISTA PARA INCLUSÃO DE NOTA EXPLICATIVA NO RODAPÉ DA PÁGINA.

(2) A cor que eu pintei não foi o magenta, na verdade era um vinho escuro. Mas, compreendi a associação feita pelo Daniel em função das cores do arco-íris. Perfeita. Provavelmente, o Daniel viu o tom como magenta pelo fato de só ter tido contato com a “imagem” da obra por meio virtual (imagem enviada por e-mail). Fica a ressalva e o aprendizado para que, em situações futuras consideremos as distorções que podem ocorrer em função das particularidades tecnológicas de cada máquina, bem como dos sistemas operacionais. Por isso é tão importante este trabalho conjunto entre o audiodescritor-roteirista, o audiodescritor-revisor e o artista. (NOTA DA AUDIODESCRITORA REVISORA: O TERMO FOI ALTERADO)

(3) Acho que aqui caberia a descrição dos desenhos que existem nas bordas (espirais dentro de losangos em amarelo ouro), mas acho que é a mesma discussão anterior. O Daniel conseguiu ver isso na imagem? **NOTA DA AUDIODESCRITORA-REVISORA:** Depois dos comentários da artista, a imagem foi reavaliada e o texto alterado, sendo proposto o seguinte:

O Orixá veste um manto branco com bordas na cor lilás, cujo decote da parte superior é feito em diagonal voltado para a direita do observador, passando por baixo do braço direito do Orixá (por isso deixava à mostra os membros superiores do lado direito conforme descrito acima). As bordas do manto, em tom de lilás mais escuro, apresentam desenhos de losângulos elaborados com traço dourado bem

suave e dentro de cada losângulos (também em dourado) há o desenho de uma espiral.

NOTA DA REVISÃO: Aprovado pela artista, o conteúdo acima passou a integrar o texto final do roteiro áudio-descritivo.

(4) o mesmo do magenta e sua questão (2). A cor aqui é cinza. NOTA DA REVISORA-AUDIODESCRITORA: O TERMO FOI ALTERADO NO DOCUMENTO FINAL.

A seguir, o documento final, isto é, o roteiro áudio-descritivo para ser apresentado aos visitantes da exposição.

1. ORUNMILÁ (versão final)

Desenho colorido de homem negro e jovem, agachado e em postura frontal, com contornos e preenchimentos corporais em tonalidades da cor marrom, posicionado no centro da tela...

Sobre a cabeça, um pequeno adorno, um tipo de boina que, na **África, recebe o nome de “filá”¹⁷**.

A borda do “filá” de Orunmilá é elaborada com faixas retangulares verticais, nas seguintes cores, (da esquerda para direita do observador): vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, lilás e vinho **escuro**. Algumas mechas de cabelo estão à mostra...

O rosto tem formato oval, as orelhas são pequenas... As sobrancelhas são finas, arqueadas e altas... Possui órbitas losangulares e próximas, com olhos castanhos e grandes. O nariz é grande e achatado... A boca é grande e os lábios são carnudos... O pescoço é largo e longo... O ombro, o peitoral e o tórax direito estão desnudos... O braço, o antebraço e a mão direita também aparecem desnudos e levemente arqueados para esquerda, como se antebraço e mão estivessem apoiados no colo...

O Orixá veste um manto branco com bordas na cor lilás. O Orixá veste um manto branco com bordas na cor lilás, cujo decote da parte superior é feito em diagonal voltado para a direita do observador, passando por baixo do braço direito do Orixá (por isso deixava à mostra os membros superiores do lado direito conforme descrito acima). As bordas do manto, em tom de lilás mais escuro, apresentam desenhos de losângulos elaborados com traço dourado bem suave e dentro de cada losângulos (também em dourado) há o desenho de uma espiral.

O manto encobre todo o restante do corpo do Orixá, exceto os dedos da mão e do pé esquerdos... Sob a perna direita (completamente encoberta pelo manto) e os dedos do pé esquerdo, há um tapete redondo, com faixas nas cores branco (faixa

¹⁷ Nota de Revisão da Artista e da Curadora da exposição (RAC) como sugestão complementar ao trabalho de pesquisa do áudio-descritor: O filá é um modelo de adorno de cabeça, assim estruturado: um tampo reto encobre todo o topo da cabeça; a borda lateral é reta, horizontal e estreita, contornando proporcionalmente o diâmetro da cabeça. Este modelo de “filá”, achatado no tampo e com a borda lateral reta e estreita, no Brasil, recebe o nome de barrete e é muito utilizado na Bahia.

mais grossa) e bege (faixa mais fina) que convergem para o centro deste, formando, no sentido anti-horário, uma espiral...

Em segundo plano, a partir do canto superior direito da tela e em sentido horário, todo o fundo do quadro é coberto por 16 faixas coloridas que preenchem as laterais da tela e convergem em direção ao Orixá (e sob ele) formando uma espiral (em sentido anti-horário) em direção ao centro da tela. As cores das 16 faixas que se afunilam das bordas para o centro do quadro são: amarelo, verde claro, azul celeste, lilás, rosa, **cinza claro**, vermelho, verde escuro, amarelo, laranja, azul escuro, lilás, rosa, branco, vermelho claro e laranja...

A título de ilustração, serão apresentados a seguir os modelos dos roteiros finais de dois outros Orixás: Xangô e Iansã.

2. Título da Obra de Arte: XANGÔ**“Coleção Orixás” – Artista Plástica: Teresa Moura****Exposição: “Ancestralidade no Universo: A Força da Origem”****Novembro a Dezembro de 2010 – Galeria de Arte Universo – Niterói/RJ****Curadoria: Verônica Mattoso**

Roteiro para audiodescrição elaborado por Daniel Falcão dos Santos, a seguir:

2. XANGÔ

Desenho colorido sobre tela branca. Homem negro e jovem, em pé e em postura frontal, com contornos e preenchimento do corpo em tonalidades da cor marrom, posicionado no centro da tela. Em volta de todo o contorno do corpo há uma “aura” em tom laranja bem suave...

Sobre a cabeça, há um turbante circular com sete faixas verticais subseqüentes, iniciando-se pela de cor vermelha, seguindo-se a amarela e assim por diante. Logo abaixo, mais à esquerda e acima da testa, a borda do turbante é constituída por uma faixa horizontal amarela... O rosto está em posição frontal, tem formato oval e as orelhas são pequenas... Sobrancelhas, cílios e olhos inexistem, todavia as órbitas estão presentes: são losangulares e de fundo amarelo... O nariz é grande e achatado, a boca é proporcional ao contorno da face, o lábio superior é carnudo enquanto o inferior é mais delgado. O queixo é proporcional ao contorno do rosto... O pescoço é largo e comprido e os ombros são largos...

Os braços direito e esquerdo (vistos em perfil) encontram-se levemente (e igualmente) abertos e afastados do tronco... Os antebraços direito e esquerdo estão (igualmente) flexionados para cima a partir dos cotovelos, em forma de V... As mãos esquerda e direita apresentam-se igualmente curvadas horizontalmente em relação aos punhos... Sobre as palmas das mãos e dedos levemente dobrados (e voltadas para cima) pairam labaredas nas cores vermelha e amarela ... No braço direito, rente ao ombro, há um bracelete amarelo com uma fina faixa central vertical na cor vermelha...

No meio do braço esquerdo, há outro bracelete, cuja parte inferior e mais extensa é vermelha, sendo o restante da cor amarela... O tronco e abdômen do Orixá têm aparência rija, esguia e trapezoidal... Logo abaixo do abdômen, ele veste uma saia de traçado (ou corte) retangular e vertical, cuja parte superior frontal é uma faixa horizontal laranja que circunda a cintura e a parte inferior frontal é composta por 6 faixas em forma de “U” (RA1), voltadas para baixo, respectivamente nas cores vermelha e laranja, subseqüentes. A parte frontal da saia encobre parte da coxa direita e a genitália, a parte interna é vermelha e é vista por trás dos membros inferiores (coxas e pernas)... A coxa e joelho direitos estão erguidos e em perfil... A

perna e o calcanhar direitos (também em perfil) estão flexionados para cima e voltados à direita, enquanto a ponta do pé direito aponta para baixo... A coxa e a perna esquerda mostram-se levemente flexionadas, estando o joelho voltado à esquerda... Preso à faixa da cintura pelo cabo e rente à coxa esquerda, **um machado de cabo bege com linhas pretas em espiral e com lâminas duplas voltadas para o chão**¹⁸(RAC) As lâminas do machado são da cor azul claro e os gumes da cor azul marinho...

O calcanhar esquerdo está erguido e os dedos do pé pisam sobre uma nuvem sinuosa com contornos e preenchimento leve em tom de azul claro... A nuvem se estende horizontalmente de um lado ao outro da tela, bem próxima da borda inferior e desta partem dos raios amarelos e diagonais, com as pontas voltadas à esquerda. Os raios amarelos vão perdendo densidade antes que tocassem a borda inferior da tela ... No canto direito da tela e acima da nuvem, inscreve-se a assinatura da artista "TERESA MOURA". No canto inferior direito da tela e abaixo da nuvem, paira o nome "XANGÔ" (em letras maiúsculas).

Revisão: Verônica Mattoso (curadora da exposição) e Teresa Moura (artista criadora da obra)

Nota de revisão da artista:

(1) São 6 faixas em "U" e não 7.

Nota da Curadora da Exposição

A partir da solicitação proposta pela artista, foi feita a alteração.

¹⁸ Nota de Revisão da Artista e da Curadora da exposição (RAC) como sugestão complementar para o trabalho de pesquisa do áudio-descritor: o machado de Xangô, na tradição africana, tem o nome de "oxé". Batendo com seu oxé no alto de uma pedreira, Xangô retirou faíscas das pedras que se transformavam em línguas de fogo a queimar soldados de reinos inimigos que insistiam em fazer atrocidades contra os guerreiros do Rei Xangô. Assim, Xangô ficou conhecido como o Rei da Justiça. Fonte: Prandi, Reginaldo. Mitologia dos Orixás. São Paulo. Companhia das Letras. 2001. p. 244-245.

3. Título da Obra de Arte: IANSÃ
“Coleção Orixás” – Artista Plástica: Teresa Moura
Exposição: “Ancestralidade no Universo: A Força da Origem”
Novembro a Dezembro de 2010 – Galeria de Arte Universo – Niterói/RJ
Curadoria: Verônica Mattoso



Roteiro para áudio-descrição elaborado por Daniel Falcão dos Santos, a seguir:

3. IANSÃ

Desenho colorido sobre tela branca. Mulher negra e jovem, em pé e em postura frontal, com contornos e preenchimento do corpo em tonalidades da cor marrom, posicionada no centro da tela. Em volta de todo o contorno do corpo há uma “aura” amarela...

Sobre a cabeça, os cabelos em tom castanho claro são encaracolados (cacheados), curtos e relativamente altos e densos... O rosto aparece em posição frontal e tem formato oval... A testa é alta e as orelhas são pequenas... Sobrancelhas, cílios e olhos inexistem, **todavia as órbitas estão presentes: são triangulares e de cor amarela**, de bases invertidas (para cima) e de fundo marrom claro... O nariz é grande e achatado, a boca é grande e os lábios são carnudos... O queixo é proporcional ao contorno do rosto... O pescoço é alto e largo, os ombros são largos...

O braço direito está rente ao tronco, o antebraço direito está abaixado, mas levemente flexionado à esquerda (do observador)... A mão direita segura o cabo de um **açote, cujos filamentos espessos e demarcados por traços nas cores laranja e amarelo claro, gravitam para baixo¹⁹...(RAC)** O braço esquerdo encontra-se levemente erguido para a direita (do observador). A mão esquerda está em posição frontal levemente voltada para a direita do observador, com o dorso voltado para cima e os dedos pendem naturalmente para baixo. De dentro dos dedos e desde a palma da mão esquerda, pende um fecho de três grandes raios diagonais, para baixo e à direita (do observador), fecho este que encobriu todo o antebraço esquerdo.

No tronco frontal, o seio direito apresenta-se encoberto por uma faixa de tecido de cor vermelha, que se estende (em diagonal) desde cima do ombro

¹⁹ Nota de Revisão da Artista e da Curadora da exposição (RAC), como sugestão complementar para o trabalho de pesquisa do áudio-descritores: Cabe um esclarecimento sobre os elementos simbólicos que integram a imagem de Iansã. Segundo a tradição africana, ela casou-se algumas vezes e de seus maridos recebia “presentes”: de Xangô, herdou o poder da Justiça e a força para dominar as tempestades e os raios. De Ogun, uma varinha de ferro para ser utilizada em momentos de guerra, partindo em 7 pedaços quem Ihe interpelasse o caminho. De Obaluaê, ganhou o “iruquerê”, o instrumento em destaque na mão direita do Orixá nesta obra e, inicialmente descrito pelo audiodescritor como um açote. O “iruquerê” é uma espécie de “espanta-moscas” que teria o poder de afastar maus espíritos. FONTE: Prandi, Reginaldo. Mitologia dos Orixás. São Paulo – Companhia das Letras. 2001. p. 294-311

esquerdo até o lado direito da região abdominal... Em segundo plano, saindo detrás das costas do Orixá, vemos dois longos prolongamentos do mesmo tecido vermelho: um deles paira no ar, voltando-se à direita e para o alto, estendendo-se do ombro esquerdo até a proximidade das bordas superiores direitas da tela; o outro também solto no ar, pende para baixo, para direita do observador, estendendo-se em direção à borda direita inferior da tela. O seio esquerdo encontra-se desnudo, sendo grande, redondo e rijo... Os contornos circulares da mama e do mamilo do seio desnudo são claramente perceptíveis...

Um pouco acima da região abdominal, logo abaixo do seio esquerdo, uma fina faixa alaranjada contorna o corpo do Orixá, em diagonal, em direção à cintura, perpassando bem rente sob o umbigo. Na lateral da cintura (à esquerda do observador), os prolongamentos da tira amarela que envolve o corpo do Orixá encontram-se em um nó, do qual pendem duas faixas de tecido que se alargam e se estendem, uma afastada da outra, e que gravitam à esquerda e próximas da região do quadril e até abaixo da coxa direita...

Logo abaixo da fina faixa alaranjada, seguindo a mesma linha de contorno, um tecido largo da cor de vinho envolve os quadris e encobre a genitália... Tendo o aspecto de uma mini-saia que cobre a mínima parte das coxas, o tecido da veste prolonga-se e gravita em declive (à direita do quadril esquerdo, do ponto de vista do observador), tendo fim próximo à borda direita da tela... Debaixo da saia pende uma faixa larga de tecido marrom decorada com traços aleatórios da mesma cor, mas em tonalidade mais clara... Tal faixa encobre as partes mais altas das coxas, curva-se para trás do quadril esquerdo, contorna a parte de trás das coxas e prolonga-se em declive, mostrando o seu lado reverso de cor marrom.

Daí em diante a faixa descreve uma trajetória em espiral pra baixo e de circunferência larga, passando ainda sobre a perna esquerda e por trás da perna direita... O tecido marrom vai tornando-se amarelo claro com traços alaranjados ... Na medida em que pende para baixo, a espiral vai se afinando... Quando atinge a altura do tornozelo esquerdo, a espiral condensa-se (se compacta) formando um redemoinho que paira no ar... Os membros inferiores são bem delineados (bem torneados), sendo vistos em posição vertical e voltados levemente à esquerda... A coxa esquerda se sobrepõe parcialmente a coxa direita, o joelho esquerdo encobre o direito, e a perna esquerda encobre partes da perna direita... Os pés estão

encobertos pelo redemoinho... Em segundo plano, por trás das partes mais baixas das penas e na altura do redemoinho há (na horizontal) uma nuvem branca com contorno em traço preto leve e bordas em tom de cinza claro... Do lado direito da tela, abaixo do contorno inferior da nuvem, inscreve-se a assinatura da artista “TERESA MOURA” (em letras maiúsculas).

Revisão: Verônica Mattoso (curadora da exposição) e Teresa Moura (artista criadora da obra)

Nota de revisão da artista:

- (1) É importante para mim que se saiba que as órbitas têm a mesma cor da aura de cada Orixá, como expressão da energia que ele representa. Na Iansã é amarela.

Nota da Curadora da Exposição

A partir da solicitação proposta pela artista, foi feita a alteração.

ANEXO E

DEPOIMENTO DE JOÃO LUIZ DE SOUSA, Assessor de Cultura da Universidade Salgado de Oliveira (UNIVERSO), responsável pela Galeria de Arte Universo, onde ocorreu a Exposição-Pesquisa-Ação "Ancestralidade no Universo: A Força da Origem"

Mensagem original

De: Corujão da Poesia Universo da Leitura <poesiaeleitura@gmail.com >

Para: veronicamattoso <veronicamattoso@uol.com.br >

Assunto: Meu depoimento!!!Re: Depoimentos Assessor de Cultura e Magnífica Reitora

Enviada: 05/03/2012 06:10

Prezada Mestranda Verônica,

Como Assessor de Cultura da **Universidade Salgado de Oliveira-UNIVERSO**, incumbiu-me a **Magnífica Reitora Marlene Salgado de Oliveira** de testemunhar por escrito sobre nossa experiência colaborativa entre nossa Instituição, que cedeu a Galeria de Arte Universo, para a realização da primeira exposição com **audiodescrição** em nossas dependências.

É imperioso dizer que a vivência com você, sua pesquisa, seu trabalho de produtora executiva e sua dedicada habilidade e competência em agregar uma série de artistas plásticos em torno de uma iniciativa ousada e pioneira, já é algo que promoveu uma aprendizagem para todos nós.

A temática da exposição, **a cultura afrobrasileira**, conforme determinação do **Gabinete da Presidência da República** é um dos pontos que as universidades devem refletir e aprofundar, tendo em vista a política de fortalecimento da identidade brasileira como uma sociedade plural - marcada profundamente pela diversidade étnica e religiosa - em suas respectivas comunidades acadêmicas, o que realizou-se plenamente com a montagem da exposição "**Acestralidade no Universo: a Força da Origem**" em nossa instituição, mobilizando um público visitante que girou em torno de 4.000 (quatro mil) pessoas, entre os alunos e professores dos mais

diversos cursos de graduação sensibilizados para as visitas e a comunidade externa.

Faz-se ainda extremamente relevante, destacarmos o pioneirismo da pesquisa vivenciada no decorrer de todo o período da exposição, do trabalho da **AUDIODESCRIÇÃO das 61 (sessenta e uma) obras expostas, possibilitando que DEFICIENTES VISUAIS dos mais diversos níveis pudessem ter acesso às obras.** Os depoimentos de tais visitantes são inesquecíveis e marcam historicamente nossa trajetória institucional na cidade de Niterói, no Estado do Rio de Janeiro e no Brasil.

Testemunhar deficientes visuais ouvindo meticolosamente os detalhes de uma obra de arte, poder tocá-la e ser acolhido afetivamente por pessoas altamente capacitadas, é algo que ficará em nossos registros históricos e emocionais.

Ter participado numa "**ação colaborativa**" com você e seus parceiros (voluntários e artistas), para tornar possível a realização da **Exposição "Ancestralidade no Universo: a Força da Origem"**, muito honrou a **UNIVERSO** e desejamos que possamos ver tal iniciativa multiplicar-se Brasil afora, permitindo o acesso dos mais diversos deficientes visuais às obras de arte em geral, seja em galerias ou museus, através da **AUDIODESCRIÇÃO**.

Com uma profunda fé nos desdobramentos teóricos e na efetivação da **AUDIODESCRIÇÃO** nas instituições culturais e artísticas, desejamo-lhes sucesso e outras conquistas em suas pesquisas.

João Luiz de Souza.

Assessor de Cultura da **UNIVERSO**.

www.universo.edu.br

ANEXO F

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

Este é um convite para você participar da pesquisa acadêmica “Ora, direis, ouvir imagens? Um olhar sobre o potencial informativo da audiodescrição aplicada a obras de artes visuais bidimensionais como representação sonora da Informação em Arte”, desenvolvida para o Mestrado em Ciência da Informação realizado pelo convênio interinstitucional entre o Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT) e a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) pela mestranda Verônica de Andrade Mattoso e coordenada pela Prof^a Dr^a Lena Vania Ribeiro Pinheiro.

Sua participação é voluntária, o que significa que você poderá desistir a qualquer momento, retirando seu consentimento, sem que isso lhe traga nenhum prejuízo ou penalidade. Este estudo visa contribuir para a inclusão social, cultural e escolar das pessoas com deficiência visual, analisando o potencial informativo da audiodescrição aplicada a imagens estáticas, em especial, a obras de artes visuais bidimensionais.

Caso decida aceitar o convite, você será submetido(a) ao(s) seguinte(s) procedimentos: você receberá, por e-mail, um questionário e deverá respondê-lo e encaminhá-lo também por e-mail no prazo proposto. Caso esta forma de apuração não seja possível, você poderá responder às perguntas de um formulário, em uma entrevista realizada pela Mestranda, por telefone ou pessoalmente, em dia e horário a serem acordados.

Por tratar-se de pesquisa acadêmica de cunho informacional e cujo objetivo aponta para benefícios de caráter sócio-cultural para a pessoa com deficiência visual, não são previstos riscos com sua participação e, conseqüentemente, não cabe apontar providências necessárias para minimizá-los, visto que todas as informações obtidas serão sigilosas e seu nome não será identificado em nenhum momento. Os dados serão guardados em local seguro e a divulgação dos resultados será feita de forma a não identificar os voluntários. Se você tiver algum gasto decorrente de sua participação na pesquisa, você será ressarcido, caso solicite. Em qualquer

momento, se você sofrer algum dano comprovadamente decorrente desta pesquisa, você será indenizado.

Você ficará com uma cópia deste Termo e toda a dúvida que você tiver a respeito desta pesquisa, poderá perguntar diretamente para a professora Lena Vania Ribeiro Pinheiro, no IBICT – Instituto Brasileiro de Informacional em Ciência e Tecnologia, pelo telefone (21) 2275-0220.

Consentimento Livre e Esclarecido:

Declaro que compreendi os objetivos, riscos e benefícios desta pesquisa e como ela será realizada e concordo em participar voluntariamente da pesquisa.

Nome do participante da pesquisa:

Assinatura do participante da pesquisa: (o DE ACORDO também será considerado válido se feito por e-mail)

Orientadora da Pesquisa de Dissertação de Mestrado: Prof^a Dr^a Lena Vania Ribeiro Pinheiro

Assinatura da Orientadora da Pesquisa de Dissertação de Mestrado:

ANEXO G

PERFIL DOS VISITANTES DA EXPOSIÇÃO “ANCESTRALIDADE NO UNIVERSO” E QUE PARTICIPARAM DA PESQUISA-AÇÃO

- **Visitante1HCA: Homem (H)**, 40 anos, casado. Mestre em Ciências Políticas. Professor Universitário. Deficiente visual de nascença devido à catarata congênita, teve baixa visão até os 17 anos, quando ficou cego devido ao glaucoma. Portanto, cegueira adventícia **(CA)**.
- **Visitante2MCA: Mulher (M)**, 55 anos, solteira. Bacharel em Direito e em História, desempenha atividades relacionadas ao Direito do Consumidor. Deficiente visual “de nascença, devido a uma patologia de origem genética, de nome *Stargardt*, que acomete a retina causando, gradativamente, a perda da visão”. O problema da baixa visão foi diagnosticado aos 12 anos de idade e aos 24 agravou-se. Durante um período, manteve-se a visão periférica. Aos 35 anos constatou-se a perda total da visão. Portanto, cegueira adventícia (CA).
- **Visitante3MCC: Mulher (M)**, 42 anos, casada. Pós-Graduada. Técnica do Judiciário, com atuação na Justiça Federal. Cega Congênita (CC).
- **Visitante4MBVC: Mulher (M)**, 52 anos, separada. Coursou até o ginásial, porém, sem concluir o curso, atualmente é estudante do Centro de Estudos Supletivos (CES) do Instituto Benjamin Constant, no Rio de Janeiro, projeto desenvolvido em parceria com a Secretaria Estadual de Educação. Desempenha atividade profissional como acompanhante de uma pessoa cega. Deficiente visual, com baixa visão desde a infância e progressiva perda de visão “em decorrência da desinformação”, segundo a própria: “até a minha adolescência, meus óculos eram feitos a partir de exames realizados nas óticas do bairro, o que pode ter contribuído para acelerar a perda da visão, por erro nas lentes de correção”, perda esta que se agravou aos 34 anos e, desde então, vem progredindo gradativamente. Esta visitante já vivenciou a perda total da visão em diversas ocasiões, em uma delas tendo ficado totalmente cega por vários dias e ter recuperado a visão em seguida (ainda que seja a baixa visão). Seu depoimento é muito detalhado, explicita em minúcias cada resposta, tendo sido de grande relevância para esta pesquisa.

- **Visitante5HCA:** Homem (**H**), 67 anos, solteiro. Cursou até o “segundo ano do antigo Científico”. Era mecânico em uma oficina de restauração de automóveis. Atualmente está aposentado e não desempenha nenhuma atividade profissional. “Tive uma vida normal até os 50 anos, inclusive, nem usava óculos”, quando, acometido pelo glaucoma, começou a perder gradativamente a visão, vindo a ficar totalmente cego aos 54 anos. Portanto, cegueira adventícia (CA)
- **Visitante6HBVA:** Homem (**H**), 37 anos, solteiro. Universitário, cursando o último período em Tecnologia da Informação, com ênfase em Desenvolvimento de Sistemas de Rede. É consultor de acessibilidade, formado pelo Curso de Mapeamento em Acessibilidade em Telecomunicações, pela SulAmérica Acessibilidade Urbana, de São Paulo. Deficiente visual com **baixa visão (BV)** adquirida aos 22 anos de idade, em decorrência de um acidente: durante um jogo de futebol, quando tinha 12 anos, um coleguinha caiu sentado sobre a cabeça dele, comprimindo o nervo óptico, impedindo assim o fluxo sanguíneo no olho. Portanto, Baixa Visão Adventícia (BVA)
- **Visitante7MCA:** Mulher (**M**), 50 anos, viúva. Cursou a “Escola Normal (Magistério)” e atualmente desempenha a atividade de Técnica em Radiologia, em um hospital público do Rio de Janeiro. Nasceu perfeita e ficou cega ainda bebê, aos 10 meses de idade, devido a um erro médico: “Eu estava com sarampo; porém, por não ter sido diagnosticado, foi ministrado um medicamento que ocasionou a cegueira”. Portanto, cegueira adventícia (**CA**).
- **Visitante8HCA:** Homem (**H**), 62 anos, casado. Cursou até a 8ª série do Primeiro Grau. Era motorista profissional da área de Turismo. Atualmente é artista plástico, escultor, ceramista e compositor. Aos 50 anos, acometido por uma retinopatia diabética degenerativa, foi perdendo gradativamente a visão, acarretando a cegueira total. Portanto, cegueira adventícia (**CA**).
- **Visitante9MCA:** Mulher (**M**), 66 anos, solteira. Cursou até a admissão e agora cursa o 5º período de Pedagogia. Durante vários anos, apesar de não ter formação acadêmica, ajudou pessoas da comunidade onde morava a aprender a ler. Deficiente visual de nascença devido a catarata congênita, durante anos conviveu com a baixa visão. O problema agravou-se, até que

por volta dos 37 anos, tentou uma cirurgia que, por não ter sido bem-sucedida, acabou por acarretar a cegueira total. Buscou possibilidade de se reabilitar no Instituto Oscar Clark e, a partir de então, voltou a estudar e foi adiante. Portanto, cegueira adventícia (CA)

- **Visitante10MCA:** Mulher (M), 62 anos, solteira. Aposentada. Coursou até a 4ª série primária. Deficiente visual desde os 40 anos devido à diabetes, há 4 anos atrás ficou completamente cega. Portanto, cegueira adventícia (CA).
- **Visitante11HBVA:** Homem (H), 22 anos, solteiro. Estudante do Centro de Estudos Supletivos no Instituto Benjamim Constant, cursando o 2º e o 3º anos. Não trabalha no momento. Quer concluir os estudos primeiro. Nasceu perfeito e, aos 16 anos, em decorrência de um tumor no cérebro, “perdi totalmente a visão do olho direito e do esquerdo tenho apenas 20% de acuidade visual”. Deficiente visual com Baixa Visão Adventícia (BVA).
- **Visitante12HCC:** Homem (H), 48 anos, solteiro. Analfabeto. Não trabalha. Cego Congênito.