

O DEFICIENTE VISUAL COMO LEITOR PRESSUPOSTO¹

Flavia Mayer² (PUC-MG)

Resumo

Este artigo destina-se a discutir o posicionamento do deficiente visual enquanto receptor pressuposto de produtos culturais, sobretudo das produções audiovisuais, em meio a um contexto onde a imagem detém importância social capital. Por meio de um breve levantamento teórico, a partir das idéias de *leitor-modelo e autor-modelo* de Umberto Eco e de *lugar de fala* de Foucault, pretende-se discutir o que se pode pensar sobre essa questão e quais seriam as alternativas em vista a promover a acessibilidade desses indivíduos.

Palavras-chave: Leitor pressuposto, acessibilidade, deficiência visual, audiodescrição.

Abstract

This paper discuss the positioning of the visually impaired as a presupposed receiver of cultural products, especially audiovisual productions, in a context where the image has paramount social importance. By means of a short theoretical review, starting from Umberto Eco's ideas about the Model Reader and the Model Author and Foucault's place of speech, we intend to discuss what may be thought

¹ Pesquisa em andamento financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais, Fapemig.

² Jornalista e Relações Públicas, mestranda em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. flavia_mayer@yahoo.com.br

about this issue and what the alternatives are in order to promote those individuals' accessibility.

Keywords: Presupposed reader, accessibility, visual impairment, audio description.

Considerações iniciais

Estamos impregnados pelo campo cognitivo do olhar. A apresentação pessoal, o *design* de um produto, o uso em massa da câmera digital, o cinema em três dimensões. Até mesmo nossas interjeições de reflexão e compreensão regulam-se num contínuo referencial imagético, como nas expressões *é claro, veja bem, logo se vê e o pior cego é aquele que não quer enxergar*.

Com o advento do cinema e da televisão, imagem e som passaram a ser conjugados. Essa multissensorialidade trouxe consigo uma forte interdependência entre esses dois elementos: a ausência de um deles pode tornar a mensagem transmitida pouco compreensível ou mesmo sem sentido algum. Isso porque, de um lado, sequências de imagens sem a informação linguística deixam os espectadores livres para interpretá-las da maneira como desejarem. Por outro lado, a ausência da informação visual também compromete o entendimento da mensagem, uma vez que o espectador perde uma parte importante do conteúdo transmitido.

Há que se discutir, pois, a relevância de adaptar esses meios para torná-los acessíveis a pessoas com dificuldades para ouvir e enxergar – sejam elas deficientes auditivos e visuais, bem como idosos e pessoas que temporariamente se encontram incapacitadas por doença ou acidente. Se levarmos em conta não só a questão do acesso à informação, mas também a inclusão e a posição social central que o cinema e a televisão ocupam hoje, teremos um cenário de análise crítico.

Cinema, TV e acessibilidade

Segundo Paternostro (1999), a imagem possui uma narrativa própria e, para transmitir a emoção de um momento, o silêncio ou o som original do que está acontecendo na tela ou no palco valem mais do que frases descritivas. Não se torna necessário, pois, descrever o que o espectador já está vendo (PATERNOSTRO, 1999, p.72-75). Neste sentido, no cinema e na televisão, assim como no teatro, nos espetáculos de dança e em óperas, a audiência que não processa a imagem, ou a conhece restritamente, fica sem acesso a informações como expressões faciais, gestos, posturas, características físicas dos personagens/apresentadores, descrição dos lugares, figurinos e passagem de tempo.

A Convenção da Organização das Nações Unidas sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência trata do respeito à diferença e defende a dignidade inerente a essa parcela da população. Segundo a convenção, por meio da acessibilidade torna-se possível promover a independência pessoal, a plena e efetiva participação na sociedade, a igualdade de oportunidades, além de combater a discriminação.

Neste contexto, cabe-nos lançar uma breve reflexão sobre a questão da deficiência. Enfield e Harris (2003) apresentam quatro modelos de conceituação: o *Modelo Caritativo*, que entende a deficiência como um déficit. A pessoa com deficiência é percebida como vítima da sua incapacidade, logo, precisa da nossa ajuda, simpatia e caridade. O *Modelo Médico* (ou Individual) encara os deficientes como pessoas que têm problemas que precisam ser curados, atribuindo a eles o papel passivo de pacientes. A incapacidade atribuída aos deficientes os imputa a exclusiva responsabilidade de ultrapassar seus limites físicos, sensoriais ou intelectuais; o meio social seria isento de qualquer tipo de responsabilidade. O terceiro modelo, por sua vez, é o *Modelo Social*, no qual a deficiência é percebida como resultado do modo como a sociedade está organizada, ou seja, a deficiência não depende apenas do indivíduo, mas também das condições que o meio social lhe oferece, que pode ser limitador ou capacitador de várias maneiras. Neste

contexto, cabe a nós questionar, por exemplo, se um indivíduo com cegueira poderia ser considerado deficiente se, com ajuda de técnicas assistivas, fosse capaz de apreender de um produto cultural com tantas e tão relevantes informações quanto uma pessoa vidente. Por último, temos o *Modelo Baseado em Direitos*. Este modelo é semelhante ao Modelo Social, porém a assistência aqui não é entendida como uma questão de humanidade ou caridade, mas sim como o cumprimento de um direito humano básico que todos podem reivindicar. Para fins práticos, iremos aqui tomar o Modelo Baseado em Direitos como direcionamento conceitual.

Ao conceber o deficiente visual como consumidor demandante de informação e cultura – e como um sujeito que possui o acesso a ambos resguardado por lei - cabe-nos perguntar: os produtos culturais (cinema, TV, teatro, dança, ópera, etc) pressupõe os deficientes visuais como um de seus receptores?

Leitor-modelo, lugar de fala e a deficiência visual

Umberto Eco (1983) afirma que um texto postula o leitor como condição indispensável, não apenas da própria capacidade concreta de comunicação, mas também da sua potencialidade significativa. Em seu *Lector in Fabula* (1983), o autor discorre a respeito de como uma obra de arte é capaz de oferecer tanto uma livre intervenção interpretativa de seus destinatários, quanto apresentar características estruturais que ao mesmo tempo estimulam e regulamentam a ordem das interpretações. Ao analisar as possibilidades e limites da interpretação, Eco deixa claro a importância da consideração do *outro*, implicando um *sistema dialógico* em jogo.

O autor nos diz então de uma pragmática do texto, ou seja, uma atividade cooperativa que leva o destinatário a tirar do texto aquilo que ele não diz, mas que pressupõe, promete, implica e implícita; em outras palavras, convida o leitor a preencher vazios deixados propositalmente pelo enunciador.

(...) um texto que não só requer a cooperação do próprio leitor, mas quer também que esse leitor tente uma série de opções interpretativas que, se não infinitas, são ao menos indefinidas, e, em todo o caso, são mais que uma. (...) Como princípio ativo da interpretação, o leitor constitui parte do quadro gerativo do próprio texto. (ECO, 1983, XI)

Configura-se, então, uma cadeia de artifícios de expressão, de não-ditos, de condições de êxito textualmente estabelecidas a serem satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial. A essa estratégia narrativa, Eco descreveu como *leitor-modelo*.

Seguindo esse raciocínio, gerar um texto passa pela previsão, ou melhor dizendo, por um conjunto de hipóteses sobre o mundo do *outro/leitor*, de seus movimentos interpretativos em função da possível resposta que deste se espera. Isto não quer dizer que este *outro* exista no mundo real: ele só é concreto no texto, enquanto leitor-modelo, detentor de determinado conjunto de competências capaz de movimentá-lo interpretativamente à maneira idealizada pelo autor. O leitor real, empírico, pode ou não corresponder a estas expectativas.

É importante frisar, no entanto, que esta estratégia textual não relega o texto à onipotência do leitor. Segundo Eco, prever o leitor-modelo não significa “esperar” que ele de fato exista no mundo real, mas sim mover o texto de modo a construí-lo, indicando a competência sob a qual o texto repousará.

Como Bakhtin comenta:

Ao falar sempre levo em conta o fundo aperceptível da percepção de meu discurso pelo destinatário: até que ponto ele está a par da situação, dispõe de conhecimentos especiais de um dado campo cultural da comunicação; levo em conta as suas concepções e convicções, os seus preconceitos (do meu ponto de vista), as suas simpatias e antipatias – tudo isso irá determinar a ativa compreensão responsiva do meu enunciado por ele. (BAKHTIN, 2003: 302)

Bakhtin (2003) postula, ainda, que nenhum enunciado é neutro, já que expressa não apenas a mensagem em si, mas também a ideologia de quem os enuncia. De acordo com o autor, as diversas instâncias enunciativas condicionam

de certa forma o teor desse enunciado, já que é pensando em seu *leitor implícito* que o enunciador o elabora.

Foucault (1998) define o conceito de *Lugar de Fala*, caracterizado como a representação no texto das posições sociais e da posse de capital simbólico dos agentes e instituições sociais e do conceito prévio que eles têm de si e do outro. Isso significa dizer que falar/enunciar seria apropriar-se de estilos expressivos já constituídos *no* e *pelo uso*, ou seja, é o discurso proveniente de algum lugar, produzido *para* e *pelo mercado* ao qual ele deve sua existência e suas propriedades mais específicas (BOURDIEU, 1998). Os *Lugares de Fala* são, então, lugares constituídos e legitimados a partir de posições sociais e simbólicas e não se configuram simplesmente como relação de comunicação, mas como relações de poder. Cada locutor tem seu horizonte social, assim, uma fala não pode ser analisada de forma deslocada das condições sociais de seu falante.

Neste contexto, cabe aqui analisarmos brevemente a trajetória histórica do deficiente visual em nossa sociedade. Segundo Arnaldo Godoy:

Nossa carga histórica é muito pesada, as pessoas [deficientes] foram abandonadas porque a sociedade não tinha como tratá-las e mantê-las. No final do século XVII, as pessoas com deficiência passaram a ter um tratamento um pouco diferenciado, começaram a ser criados os institutos que as retiravam das ruas, mas isso porque elas incomodavam, causavam um certo desprezo, nojo e até medo, por causa da paranóia de contágio. Foi só no século XX que as pessoas com deficiência passaram a ser encaradas de forma diferenciada em relação à questão da educação e do trabalho. (apud MAYER e SÁ, 2010)

Podemos dizer então que, por questões seculares de renegação, alijamento social e preconceito, o lugar de fala do deficiente visual não é hoje equipotente ao lugar de fala dos videntes. Diante disso, retomemos a discussão em torno da recepção do deficiente visual frente aos produtos culturais, notadamente cinema e televisão.

A partir do lugar capital que a imagem ocupa hoje em nossa sociedade, da multissensorialidade indissolúvel entre som e imagem nestes meios e da nossa condição social de leitores-empíricos; pode-se dizer que a acuidade visual normal

é uma competência postulada pelo autor-modelo. Neste sentido, todo o percurso narrativo e, por conseguinte linguístico, se constrói ancorado na imagem: o *boom* de efeitos especiais, das animações geradas por computador, o cinema 3D, as cenas de perseguição repletas de ação visual sem nenhuma descrição audível. Não se trata aqui de questionar o fato destes gêneros se “estruturarem” sob o sentido da visão, mas sim, de nos perguntarmos se quem não é capaz de decodificar este tipo de informação está fadado à exclusão ao acesso a eles.

Uma possibilidade de alternativa a esta questão pode estar na audiodescrição, um técnica de tradução intersemiótica que visa munir com informação sonora pessoas que encontram dificuldades perceptivas e cognitivas no consumo de imagens.

Audiodescrição

A audiodescrição é um recurso pedagógico de tecnologia assistiva³, orientado para as necessidades de pessoas com deficiência visual, seja ela parcial ou integral. Trata-se de uma tradução intersemiótica, na qual um sistema de signos visuais é convertido em textos verbais (SILVA, 2009), que se apresentam por meio de uma faixa de áudio extra, integrada ao som original do produto (seja ele audiovisual, teatro, ópera, dança, entre outros).

Um dos principais objetivos da audiodescrição é fornecer informação adicional ao público – deficiente visual ou não. Assim, detalhes visuais importantes como cenários, conteúdo de textos e indicação de espaço são apresentados de forma a contribuir para uma maior compreensão do produto audiodescrito. Essas narrações extras devem ser inseridas, preferencialmente, nos intervalos dos diálogos e dos ruídos importantes, para que não se sobreponham aos efeitos musicais e sonoros já existentes.

³ Segundo o site <http://www.assistiva.com.br/>, tecnologia Assistiva é um termo utilizado para identificar todo o arsenal de recursos e serviços que contribuem para proporcionar ou ampliar habilidades funcionais de pessoas com deficiência e, conseqüentemente, promover vida independente e inclusão.

A audiodescrição pode ser pré-gravada ou feita ao vivo; pré-roteirizada ou desenvolvida simultaneamente ao decurso do produto narrado. De maneira geral, como o que se busca é oferecer ao público uma gama maior de informação, o recomendado é que elas sejam estruturadas e planejadas antecipadamente.

A audiodescrição surge, pois, como uma ferramenta que proporciona aos deficientes visuais uma nova maneira de apreender o mundo, e de se posicionar diante das descobertas. Como contribuições efetivas, Packer (1996) cita sete tipos de benefícios percebidos pelos deficientes visuais a partir da descrição das imagens de vídeos. Em pesquisa exploratória, o autor constatou que os entrevistados relataram adquirir um maior nível de conhecimento sobre o mundo visual, disseram ter melhor compreensão dos produtos descritos, sentiram-se independentes, experimentaram outras interações sociais (linguagem corporal, tipo de vestuário), sentiram-se em condições de igualdade com os videntes, sentiram prazer com a experiência e também um certo alívio, já que não precisaram contar com a presença dos espectadores videntes para relatar as cenas para eles.

Audiodescrição e o ornitorrinco

Tendo como norte a afirmação de Toro e Werneck (1997), segundo a qual a “democracia é uma forma de construir a liberdade e a autonomia de uma sociedade, aceitando como seu fundamento a diversidade e a diferença”, argumenta-se aqui em favor do deficiente visual ser tomado como receptor pressuposto, de fato e de direito, das produções audiovisuais. Cientes de que a estrutura narrativa destes meios é ancorada na imagem, sugere-se o uso da audiodescrição como prática democrática possível e cotidiana.

Neste contexto, Eco nos apresenta uma questão fundamental a se pensar. Em *Kant e o ornitorrinco*(1998), o autor questiona como os naturalistas poderiam descrever um animal como o ornitorrinco, que ainda não tinham descoberto, se os conceitos disponíveis na época não eram suficientemente

estáveis para interpretá-lo. Em outras palavras, Eco levanta a questão de como analisar um fenômeno desconhecido quando não conseguimos enquadrá-lo em uma classificação disponível ou ainda quando não dispomos de um conceito que o preencha adequadamente.

Nessa perspectiva, traçando um paralelo com a audiodescrição, como poderemos de fato pensar a inclusão do deficiente visual se ainda o conhecemos tão pouco? Quais seriam suas formas de leitura e os caminhos cognitivos que ele percorre para construção da realidade? Ao falar do ornitorrinco, Eco diz que o processo de conhecimento se realizaria fundamentalmente por meio da *analogia*, ou seja, no reconhecimento do desconhecido pela aproximação. Transpondo novamente para a audiodescrição, a técnica começaria a se desenvolver a partir da perspectiva que os videntes possuem sobre a limitação e as formas de cognição destes receptores que não decodificam a informação visual. E este, de fato, foi o começo.

Apesar de possuir técnicas próprias e de exigir uma boa preparação por parte dos audiotradutores, a audiodescrição é, na verdade, a institucionalização de algo que antes era feito informalmente, graças à sensibilidade e boa vontade de algumas pessoas. Segundo Vilaronga (2009), ater-se às narrações feitas nas lacunas de silêncio dos filmes, peças de teatro ou em outros tipos de espetáculo é uma prática familiar para os cegos, já que parentes e amigos geralmente complementam as informações que os deficientes visuais capturam pelos demais sentidos. No entanto, cabe agora analisar de forma mais efetiva e aprofundada os processos semióticos, lingüísticos e cognitivos envolvidos na compreensão do discurso imagético pelos deficientes visuais, afim de contribuir para o apontamento de diretrizes para um modelo de audiodescrição acessível, levando-se em conta as características interpretativas e culturais dos deficientes visuais brasileiros. Deste modo, poderemos sim pensar na audiodescrição como uma ferramenta eficaz para fazer valer o direito de acesso e inclusão e tornando-os, pois, leitores pressupostos.

Referências

BAKHTIN, M. VOLOCHINOV. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Lingüísticas**: O que falar quer dizer. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

ECO, Umberto. **Kant e o Ornitorrinco**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. **Lector in Fabula**: a cooperação interativa nos textos narrativos. São Paulo: Perspectiva. 1983.

ENFIELD, Sue; HARRIS, Alison. **Disability, Equality and Human Rights**: A Training Manual for Development and Humanitarian Organisations. Oxford: Publicação da Oxfam em cooperação com Action Aid on Disability and Development (ADD), 2003. Capítulo 1 “Definição de deficiência”, p. 11 - 26, e capítulo 9, “Deficiência e Igualdade na Prática”, p.177 - 276.

FOUCAULT, Michel **A Ordem do Discurso**. 4. ed. São Paulo: Loyola, 1998.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo (org.) **Epistemologia da Comunicação**. São Paulo: Loyola, 2003. p. 41-54.

MAYER, Flávia; SÁ, Luiza. **Diagnóstico de comunicação para a mobilização social: promover autonomia por meio da audiodescrição**. Belo Horizonte, 2010.

PATERNOSTRO, Vera Íris. **O texto na TV: manual de telejornalismo**. 5. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1999.

SILVA, Manoela. **Com os Olhos do Coração**: estudo acerca da audiodescrição de desenhos animados para o público infantil. Dissertação de mestrado defendida em Salvador na UFBA, 2009.

TORO A., José Bernardo; WERNECK, Nísia Maria Duarte. **Mobilização social** – um modo de construir a democracia e participação. Brasília: ABEAS, UNICEF, 1997.

VILARONGA, Iracema. A Dimensão Formativa do cinema e a audiodescrição: um outro olhar. In: **Anais do II Encontro Nacional de Estudos da Imagem**. Londrina, 2009.