FLUP FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

MESTRADO EM TRADUÇÃO E SERVIÇOS LINGUÍSTICOS
TRADUÇÃO ESPECIALIZADA

Relatório de Estágio
Projeto de Audiodescrição no Museu do Carro Eléctrico

Ana Catarina Teixeira Dias

M

2026

Ana Catarina Teixeira Dias

Relatório de Estágio
Projeto de audiodescrição no Museu do Carro Eléctrico

Relatório realizado no âmbito do Mestrado em Tradução e Serviços Linguísticos, orientado pela Professora Doutora Maria Joana de Sousa Pinto Guimarães de Castro Mendonça

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2026



Este trabalho está licenciado ao abrigo de uma licença CC BY 4.0

Sumário

Declaração de honra / *Declaration of Honour* 5
Agradecimentos 6
Resumo 7
Abstract 8
Índice de Figuras 9
Índice de Tabelas 10
Lista de abreviaturas e siglas 11
Introdução 12
1.Estudos da Tradução 13
1.1. A Tradução Audiovisual 22
1.1.1. Modos e Modalidades da TAV 24
2.A pessoa com deficiência 30
2.1. A pessoa cega 33
2.1.1. Estatísticas sobre a cegueira 34
3.A audiodescrição 36
3.1. Definição de Audiodescrição 37
3.2. Estudos teórico-prescritivos da AD 38
3.2.1. Modalidades de AD 39
3.2.2. Tipologias de AD 42
3.2.3. O papel do audiodescritor consultor 43
3.2.4. Estratégias de AD 44
3.3. Audiodescrição em contexto museológico 48
3.3.1. Técnicas de AD específicas em contexto museológico 51
3.3.2. Exemplos de boas práticas em museus nacionais e internacionais 52
3.4. Uso de IA na criação de AD 55
4.O estágio 58
4.1. A instituição de acolhimento 58
4.2. Cronograma e tarefas 62
4.3. Audiodescrições 64
4.3.1. Exemplo 1 – O Carroção 66
4.3.2. Exemplo 2 – O Carro 247 73

4.3.3. Exemplo 3 – O Carro 288 75
4.4. Outras Tarefas 78
Considerações Finais 80
Referências Bibliográficas 81
Anexos 85
Anexo 1 – Estrutura Interna da STCP 86
Anexo 2 – Interação com ferramentas de inteligência artificial generativa 87
Apêndices 89
Apêndice 1 – Guia de Boas Práticas com Pessoas Cegas ou com Baixa Visão 90
Apêndice 2 – Fotografias dos objetos descritos 92
Apêndice 3 – Plano de visitas guiadas 93

Declaração de honra / *Declaration of Honour*

Declaro que o presente relatório é de minha autoria e não foi utilizado previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (textos, trabalhos, ideias) respeitam escrupulosamente as regras de atribuição de autoria e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referenciação. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

I hereby declare that this report is of my authorship and has not been used previously in another course, degree, curricular unit or subject, at this or any other institution. References to other authors (statements, ideas, thoughts) scrupulously respect the rules of attribution and are duly indicated in the text and bibliographical references, in accordance with the rules of referencing. I am aware that the practice of plagiarism and self-plagiarism is an academic offence.

Declaro, ainda, que utilizei ferramentas de inteligência artificial generativa (chatbots baseados em grandes modelos de linguagem) para realização de partes do presente relatório, encontrando-se todas as interações (prompts e respostas) transcritas em anexo ao trabalho.

I further declare that I have used generative artificial intelligence tools (chatbots based on large language models) to carry out parts of this report, and that all interactions (prompts and responses) have been transcribed in the annex to this work.

Porto, julho de 2026

Ana Catarina Teixeira Dias

Agradecimentos

Agradeço à minha orientadora de estágio, a professora Joana Guimarães, por toda a paciência e ajuda.

Aos restantes professores do MTSL por todos os conhecimentos que me transmitiram, em especial à professora Françoise Bacquelaine por acreditar em mim e me convidar a apresentar o meu projeto de estágio aos seus estudantes.

A todo o pessoal do MCE que me acolheu como parte da equipa e que tanto me ensinou. Em particular à minha orientadora, a doutora Inês, que me forneceu todas as ferramentas para levar a bom porto este estágio e à Helena, que esteve ao meu lado a preparar e a conduzir todas as visitas e lhes deu continuidade após o final do estágio. Este relatório também lhes pertence.

A todos os audiodescritores consultores, pelo seu tempo e disponibilidade, pelas críticas construtivas e pelos elogios. Sem eles nada disto seria possível. As audiodescrições foram feitas para eles, com a ajuda deles e avaliadas por eles. No fundo, são deles. Não posso, contudo, deixar de destacar, de entre estes, a Fátima Máximo, que se deslocou ao museu diversas vezes, me convidou a ver com as mãos, me ensinou Braille e me ajudou em todas as etapas do processo com um sorriso contagiante.

Agradeço ainda a todos os colegas, família e amigos que me acompanharam ao longo deste mestrado, em particular à Luísa, que sempre fez tudo o que lhe estava ao alcance para me ajudar.

Por fim, agradeço ao meu namorado por me ajudar a lidar com a ansiedade e por acreditar mais nas minhas capacidades do que eu mesma.

Resumo

O presente relatório tem por objetivo apresentar o estágio curricular realizado no âmbito do Mestrado em Tradução e Serviços Linguísticos no Museu do Carro Eléctrico. Pretendemos, num primeiro momento, partindo de uma contextualização teórica dos Estudos de Tradução, com foco na TAV, estabelecer o que é a audiodescrição e como criar AD de qualidade. Numa segunda etapa, analisaremos e fundamentaremos as decisões tomadas na criação de audiodescrições em contexto museológico, à luz das recomendações dos teóricos e das sugestões dos audiodescritores consultores.

Palavras-chave: tradução audiovisual; audiodescrição; AD em contexto museológico; audiodescritor consultor

Abstract

This report aims to present the internship undertaken as part of the Master's program in Translation and Linguistic Services at the Museu do Carro Eléctrico (Tram Museum). First, we aim to define what audio description is and how to create high-quality AD, drawing on a theoretical contextualization of Translation Studies with a focus on AVT. In a second stage, we will analyze and justify the decisions made in creating Museum audio descriptions, taking into account the recommendations of theorists and the suggestions of consulting audio describers.

Key-words: audiovisual translation; audio description; museum AD; consulting audio describer

Índice de Figuras

FIGURA 1 – PROCESSO TRADUTIVO 19
FIGURA 2 - FRISO CRONOLÓGICO DAS ABORDAGENS DA SOCIEDADE PERANTE AS PESSOAS COM DEFICIÊNCIA . 31
FIGURA 3 - COMPARAÇÃO DE DIFERENTES FERRAMENTAS DE IA 56
FIGURA 4 - COMENTÁRIOS DE UM AUDIODESCRITOR CONSULTOR A UMA AUDIODESCRIÇÃO GERADA POR *CHATBOT* DE IA..... 57
FIGURA 5 - FUNCIONAMENTO DO ZOOMGUIDE..... 64
FIGURA 6 - ESTRUTURA INTERNA DA STCP 86
FIGURA 7 - RESPOSTAS DAS FERRAMENTAS DE IA GENERATIVAS 87
FIGURA 8 - RESPOSTA DA FERRAMENTA DE IA GENERATIVA 88
FIGURA 9 - FOTOGRAFIA DO CARROÇÃO 92
FIGURA 10 - FOTOGRAFIA DO CARRO Nº247 92
FIGURA 11 - FOTOGRAFIA DO CARRO Nº288 92

Índice de Tabelas

Tabela 1 - Comparação entre modelo médico e modelo social 32
Tabela 2 - Erros comuns em Audiodescrições 47
Tabela 3 - Comparação de Audiodescrições do Carroção 67
Tabela 4 - Segunda Versão da Audiodescrição do Carroção 70
Tabela 5 - Versão final da Audiodescrição do Carroção 71
Tabela 6 - Audiodescrição gerada por Chatbot de IA do carro nº247 74
Tabela 7 - Versão final da Audiodescrição do carro nº247 75
Tabela 8 - Audiodescrição gerada por Chatbot de IA do carro nº288 76
Tabela 9 - Versão final da Audiodescrição do carro nº288 77

Lista de abreviaturas e siglas

AD ..... AUDIODESCRIÇÃO

AM ..... ACESSIBILIDADE NOS MEDIA

C.C.F.P..... COMPANHIA CARRIS DE FERRO DO PORTO

ERC ..... ENTIDADE REGULADORA PARA A COMUNICAÇÃO SOCIAL

ET..... ESTUDOS DA TRADUÇÃO

IA ..... INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL

LGP ..... LÍNGUA GESTUAL PORTUGUESA

MCE ..... MUSEU DO CARRO ELÉCTRICO

STCP..... SOCIEDADE DE TRANSPORTES COLECTIVOS DO PORTO

TA ..... TRADUÇÃO AUTOMÁTICA

TAV ..... TRADUÇÃO AUDIOVISUAL

TC..... TEXTO DE CHEGADA

TP..... TEXTO DE PARTIDA

Introdução

Desde a década de 1970 que os Estudos de Tradução, anteriormente reduzidos a um subdomínio interdisciplinar da Linguística e da Literatura Comparada, têm vindo a crescer, quer em matéria de número de publicações, quer na própria abrangência das temáticas abordadas.

Contudo, quando pensamos em tradução pensamos, geralmente, na tradução interlinguística, o que é uma conceptualização um tanto ou quanto redutora. A partir do momento em que um conteúdo não está ao alcance de um grupo de pessoas é necessária a ação de um tradutor. Esse conteúdo pode ser um texto escrito numa língua estrangeira, um discurso impercetível ou uma simples imagem.

Na segunda metade do século XX, mudanças sociais levaram a uma alteração na forma como a sociedade vê as pessoas com deficiência. Neste contexto, surgiram novas e desafiantes modalidades de tradução audiovisual: audiodescrição, legendagem enriquecida/ legendagem para surdos e ensurdecidos (LSE), audiolegendagem, interpretação de língua gestual, entre outros.

O presente relatório versa sobre a Audiodescrição e divide-se em quatro secções. No primeiro capítulo será brevemente abordado o enquadramento teórico dos Estudos de Tradução desde os seus primórdios até ao paradigma atual, tendo em especial atenção a Tradução Audiovisual. De seguida, será introduzida a problemática da acessibilidade, através da descrição do público-alvo da AD. O ponto três, nasce do cruzamento dos dois capítulos anteriores. Precisando a comunidade cega de aceder a conteúdos visuais, é necessária a intervenção de um tradutor especializado, o audiodescrtor. Neste capítulo, exporemos, além das disposições teóricas, exemplos práticos da implementação de projetos de audiodescrição em contexto museológico em Portugal e no mundo. Por fim, terá lugar o relato e análise do estágio.

1. Estudos da Tradução

Desde o momento em que o ser humano se organizou em civilizações – ou como hiperboliza Eric Jacobsen, desde o império romano (Bassnett, 2014, p. 53), e ainda que a primeira tradução formal conhecida date de 200 a.C. e se reporte à civilização egípcia (Nida, 1964, p.11) – que a tradução faz parte da sua vida. Todavia, os Estudos da Tradução (ET) desenvolveram-se apenas na década de 70 do século XX e desde aí que se têm vindo a consolidar, não tendo ainda alcançado a sua plena maturidade (Rundle, 2022). Prova desta dificuldade de estabelecimento enquanto área de estudo é o prefácio da quarta edição do livro *Translation Studies,* onde Bassnett (2014, p.1) escreve o seguinte:

> When this book first appeared in 1980, there seemed to be little interest in the study of translation. Indeed, the notion of an independent field, some would say discipline in its own right, focusing on the theory and practice of translation would have been viewed with astonishment in the academic world.

Não que antes da década de 1970 não se discutisse e refletisse acerca do ato tradutivo. Essas reflexões eram simplesmente enquadradas noutras áreas do conhecimento, o que não é de admirar face à grande interdisciplinaridade dos ET. Assim, há séculos que grandes nomes associados a áreas tão diversas como filosofia, literatura, retórica, ou até religião, tais como Cícero, Horácio, Goethe e Nietzsche discorrem sobre a tradução (Venuti, 2021, p.4). Na segunda metade do século XX e antes de se afirmar como disciplina, a tradução é encarada pela academia como um ramo da literatura comparada ou uma área específica da linguística, tanto que, demonstrar que a tradução é, por si só, uma ciência constitui o principal objetivo do livro Translation Studies de Bassnett (2014, p.14):

> Most importantly, it [the present book] is an attempt to demonstrate that Translation Studies is indeed a discipline in its own right: not merely a minor branch of comparative literary study, nor yet a specific area of linguistics, but a vastly complex field with many far-reaching ramifications.

No livro *The Translation Studies Reader*, Venuti (2021) sumariza a evolução das teorias de tradução de forma cronológica, através da recolha e seleção de textos subordinados ao tema, desde comentários centenários, muitas vezes perdidos em prefácios ou longas incursões sobre outra área do conhecimento, até às mais recentes e estruturadas teorias tradutivas. Com base neste e noutros volumes, apresentaremos neste capítulo um breve resumo da evolução dos ET de forma cronológica.

Em 1540, menos de um século depois da invenção da imprensa, uma das primeiras teorias tradutivas foi publicada por Etienne Dolet (Bassnett, 2014, p.63). Tratava-se de um curto escrito que postulava os cinco princípios de um tradutor, a saber, um tradutor deve compreender completamente o sentido e significado das palavras do autor, deve também ter um conhecimento perfeito das línguas de chegada e de partida, deve evitar fazer uma tradução palavra a palavra, deve dar primazia a construções frásicas da linguagem corrente e, por último deve escolher e organizar as palavras de modo a produzir o tom adequado.

No século XVII, John Dryden (1680, em Venuti, 2021), mais do que elaborar regras de como traduzir, tenta categorizar os tipos de tradução em três subcategorias: metáfrase, paráfrase e imitação. No seu prefácio às epístolas de Ovídio, Dryden explica que a primeira consiste na tradução palavra por palavra, a segunda numa tradução mais livre das palavras, sem nunca perder de vista o autor e a sua mensagem e a terceira, sobre a qual Dryden questiona se poderá mesmo ser considerada tradução, em que o tradutor tem total liberdade de alterar não só as palavras e o seu sentido, mas também qualquer outra característica a seu bel-prazer.

Se até ao século XX a maioria das reflexões acerca da tradução incorre na questão da fidelidade ao texto (tradução palavra por palavra vs. sentido por sentido), entre as quais podemos tomar como exemplo não só os textos dos autores supracitados, mas de muitos outros como a incursão de Goethe apresentada em *The Translation Studies Reader* ou as de Horácio e Cícero referidas em *Translation Studies*, a partir desta data começam a surgir novas perspetivas. É nomeadamente, entre os anos de 1900 e 1930, que emergem teorias dos ET baseadas nas tradições literária e filosófica da Alemanha (Venuti, 2021, p. 83). O que importa reter deste período dos ET é a partilhada "premissa

de que a linguagem faz mais do que comunicar, que esta é constituída por representações do pensamento e da realidade, de modo que a tradução era vista como uma interpretação, reconstituindo e transformando necessariamente o texto de partida" (trad. livre de Venuti, 2021, p.83).

A partir da década de 1940, os estudos linguísticos foram abalados por teorias estruturalistas de feição formalista. Esta corrente teórica pode ser definida como "uma concepção geral de língua como conjunto organizado e regrado de unidades em permanente relação" (Batista e Debonis, 2024, p.88), assim, acreditava-se que, desde que programada segundo as regras gramaticais da língua de chegada e dotada de um dicionário bilingue, uma máquina seria capaz de traduzir. Por conseguinte, nasce do cruzamento entre as ciências da computação e a linguística (em particular a teoria linguística supracitada), a tradução automática (TA) (Buchicchio, 2017). Neste contexto, importa mencionar o grande pioneiro da TA, o matemático Warren Weaver. Embora estes primeiros modelos de TA, tenham ficado aquém das expectativas, não deixam de ser importantes por marcarem o início do que viria a ser uma área de destaque nos ET.

Uma das teorias que mais influenciou os Estudos de Tradução até à atualidade, é a de Jackobson que, em 1959, propõe uma categorização da tradução abrangente e que abre caminho a novas áreas de especialização dentro do ramo da tradução.

> These three kinds of translation are to be differently labeled:
>
> 1. Intralingual translation or rewording is an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language.
>
> 2. Interlingual translation or translation proper is an interpretation of verbal signs by means of some other language.
>
> 3. Intersemiotic translation or transmutation is an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems.(Jackobson, 1959 em Venuti, 2021:, p.157)

Esta categorização é, de resto, de particular interesse para o presente relatório por estabelecer pela primeira vez como um tipo de tradução a passagem de signos não-verbais para signos verbais.

Nas décadas de 1960 e 1970, os teóricos da tradução debruçaram-se principalmente sobre o conceito de equivalência (Venuti, 2021, p.165). De entre estes destaca-se um nome: Eugene Nida. Famoso pelas suas análises da tradução da bíblia, Nida publicou em 1959 o livro *Principles of Translation as Exemplified by Bible Translating* e em 1964 *Towards a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*, cujo objetivo era expandir as ilações do primeiro. Nida (1964) explica não só os conceitos de "equivalência dinâmica" vs. "equivalência formal", pelos quais ficou conhecido, mas debruça-se também sobre o papel da linguística e das teorias da comunicação na tradução, bem como sobre o papel do tradutor. Sobre este último tema, Nida (1964, p.153) remata:

> To summarize, the ideal role of the translator calls for a person who has complete knowledge of both source and receptor languages, intimate acquaintance with the subject matter, effective empathy with the original author and the content, and stylistic facility in the receptor language.

Através desta citação podemos inferir como, ao longo do tempo, a lista de competências exigidas ao tradutor vai crescendo. Já não lhe é exigido apenas conhecer as línguas e fazer uso de uma linguagem comum, mas também que tenha conhecimentos sobre o tema que está a traduzir e que, idealmente não traduza apenas por motivos financeiros, mas que seja empático com o autor e com o texto.

Regressemos, porém, à questão da equivalência. A distinção entre equivalência formal e equivalência dinâmica foi uma das contribuições mais importantes de Eugene Nida para os ET. A equivalência formal procura manter a forma e a estrutura do texto original, respeitando ao máximo as palavras e construções da língua de partida (abordagem comum, por exemplo, na tradução de poesia). Já a equivalência dinâmica dá prioridade ao sentido e ao efeito produzido pelo texto, mesmo que isso implique alterar a estrutura, as palavras e as construções frásicas do texto (Nida, 1964, pp.156-160).

Talvez o facto de que “não existem duas línguas idênticas, nem nos significados dados aos símbolos correspondentes, nem nas formas como os ditos símbolos se organizam nas orações e nas frases” (trad. livre de Nida, 1964, p.156), o que impede uma correspondência total entre elas, explique a observação feita por Nida de que, ao longo dos 50 anos precedentes à publicação do seu livro, os tradutores pareciam vir a optar cada vez mais pela equivalência dinâmica.

Ainda que estas noções se baseiem na oposição clássica entre traduzir palavra por palavra vs. sentido por sentido, Nida sublinha que, na prática, a tradução envolve muito mais subtilezas. Não se trata de escolher uma abordagem em detrimento da outra, mas sim de encontrar um ponto de equilíbrio — uma posição mais próxima de uma ou de outra, consoante o contexto, o propósito e o tipo de texto a traduzir. (Nida, 1964, pp.156-160)

Foi também neste período que surgiu o primeiro esquema conceptual que se propunha orientar e classificar o estudo académico da tradução. Foi Holmes que em 1972 categorizou, da forma abaixo explicitada, os estudos da tradução (Pym, 2014).

Num primeiro nível, os estudos da tradução dividem-se entre estudos puros e estudos aplicados. Estes últimos ramificam-se em estudos aplicados à formação de tradutores, às ferramentas de tradução ou à crítica de tradução. Quanto aos estudos puros, estes dividem-se em estudos teóricos e estudos descritivos. Os estudos descritivos podem ter por foco o produto final, a função ou o processo da tradução. Já os estudos teóricos podem ser de cariz geral ou parcial, sendo estes últimos subdivididos em estudos restritos ao meio, à área, à tipologia textual, a um problema em específico, à classificação ou ao tempo.

Esta categorização, embora fundamental por ter servido de base para que novos esquemas conceptuais se desenvolvessem, foi alvo de várias críticas. Pym, em particular, acusa-a de não prever uma categoria para a história dos estudos de tradução e um sem-fim de outras áreas de estudo com interesse dentro dos ET.

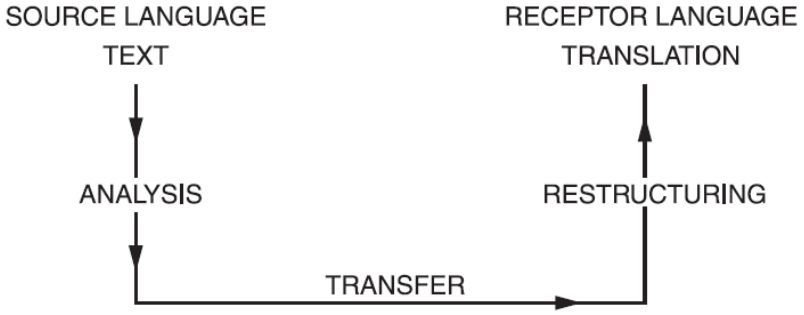
A despeito de todas as teorias apresentadas até este ponto, é apenas em 1976 que André Lefevere cunha definitiva e inequivocamente o termo “*Translation Studies*”,

traduzido para português como “Estudos da Tradução” ou “Tradutologia”, como a “disciplina que diz respeito aos ‘problemas levantados pela produção e descrição de traduções’” (tradução livre de Bassnett, 2014, p.14). Permitimo-nos aqui um aparte para notar como a falta de maturidade da disciplina é notória até pela falta de normalização da terminologia, facto, de resto apontado por Rundle (2022, p.12), “they [translation historians] do not confine translation studies to a discipline that has been unequivocally established, labelled, acknowledged, and bordered but as a more or less open field of knowledge”.

Itamar Even- Zohar (1978 em Venuti, 2021) apresenta um ponto de vista diferente sobre a tradução, mais particularmente sobre a tradução literária. Sem perspetivar categorizar os tipos de tradução, nem prescrever métodos ou estratégias tradutivos, Even-Zohar procura antes contextualizar a tradução enquanto “sistema integral”, enquadrado num polissistema maior que é a literatura (ou, de forma mais abrangente, a cultura). Para o autor, a tradução detém um papel crucial tanto para a cultura de partida, como para a de chegada. Para a cultura de chegada, ter uma obra traduzida significa a legitimação do texto, a asseveração: este é um texto que vale a pena ser traduzido. Já para a de chegada, o livro traduzido é sinónimo de novidade: novos temas, novos estilos linguísticos, novos géneros. Em suma, a tradução é um motor que renova e mantém em evolução a literatura mundial, sendo considerada por Even-Zohar como um sistema central, embora muitas vezes esquecido e taxado de periférico, no contexto do grande polissistema que é a literatura.

A década de 80 arranca com a publicação do livro *Translation Studies* de Susan Bassnett, cujo objetivo, como já referido, era demonstrar de forma definitiva a legitimidade dos ET. Assim, Bassnett aborda todos os temas centrais dos estudos tradutivos, citando nomes que já referimos como Nida, Lefevere e Jackobson, e explicando todos os conceitos relevantes como os de equivalência e intraduzibilidade, além de dedicar um capítulo à história das teorias tradutivas e outro à tradução literária. Deste livro, destacamos a figura abaixo. A Figura 1, criada por Bassnett inspirada no trabalho de Nida, explica as fases do processo tradutivo.

Figura 1 – Processo tradutivo



Fonte: Bassnett, 2014, p.26

Esta representação gráfica tenta descrever o processo mental por detrás do processo tradutivo, i.e., o que acontece no cérebro do tradutor durante a tradução. Bassnett usa o exemplo de "hello" em inglês que pode ser traduzido em francês por "ça va?". O que acontece é que o tradutor descodifica a palavra "hello" como tendo por significado uma saudação amigável, e recodifica essa mensagem de saudação como "ça va?", embora, se traduzirmos literalmente, "hello" signifique "olá" e "ça va?" signifique "como vai?".

Na quarta edição do livro, publicada em 2014, Bassnett faz um balanço da história dos ET nas últimas duas décadas do século XX, período que ela considera como "the coming of age of translation studies" (Bassnett, 2014, p.83). Para ela, é evidente que duas correntes de pensamento se destacaram durante este período, uma mais focada na tradução literária, que aborda o tradutor como um mediador intercultural; outra mais focada nas restantes tipologias textuais, cujo foco é a função ou o objetivo do texto. Estas últimas, as teorias funcionalistas, têm a sua origem na teoria do *skopos*, desenvolvida por Reiss e Vermeer (publicada em 1984 e traduzida para inglês em 2013 por Christiane Nord) e que parte da premissa de que toda a ação tem um propósito. A sua aplicação à tradução é, todavia, complicada, visto que, neste caso, a ação (tradução), é sempre precedida de uma outra ação (a redação do TP) (Reiss e Vermeer, 2013, p.85). Não se depreenda, por isso que conhecer o propósito do TP, basta para se inferir o do TC e, traduzi-lo tendo em vista esse mesmo propósito. Pelo contrário, o *skopos* do TC pode ser diferente do do TP. Reiss e Vermeer dão como exemplo o leitor contemporâneo de Cervantes que lê Don Quixote com um objetivo muito diferente do do leitor que leu o mesmo volume no final do século XX (Reiss e Vermeer, 2013: 92). O

que nos remete para a citação de Nida e Taber (1969, p.1 em Reiss e Vermeer, 2013, p.86), "Even the old question *Is this a correct translation?* must be answered in terms of another question, namely, *For whom?"*, que levanta a questão da importância de adequar o texto ao seu público-alvo, mais tarde desenvolvida por Nord (2018). Por último, ressaltamos aquilo que os autores nomeiam de "hierarquia do *skopos",* que nada mais é que o reconhecimento de que embora um texto tenha, enquanto unidade, uma função primordial, não raras vezes, certas secções do texto são dotadas de uma função que difere da do texto.

A teoria do *skopos* traz ainda uma nova aceção do termo "equivalência". Para estes teóricos, a equivalência é alcançada quando e se a tradução for adequada e é este conceito de "adequação" que realmente importa. O que é considerado "equivalente" pode mudar ao longo do tempo e de acordo com o *skopos*, mas, se uma tradução for adequada ao propósito e à função do TC, então o TP e o TC podem ser considerados equivalentes.

> In our definition, equivalence is a particular kind of adequacy, i.e. adequacy under the condition that the *skopos* requires that the source and target texts achieve the same function.(Reiss e Vermeer, 2013, p.128)

Em suma, e conjugando os conceitos acima explicados, a teoria do *skopos* pode ser resumida da seguinte maneira:

> Each text is produced for a given purpose and should serve this purpose. The Skopos rule thus reads as follows: translate/interpret/speak/write in a way that enables your text/translation to function in the situation in which it is used and with the people who want to use it and precisely in the way they want it to function. (Vermeer, 1989, p. 20 em Nord, 2018, p.28)

Em 1997, Christiane Nord publicou *Translating as a Purposeful Activity.* Esta obra não só vigora como um guia para entender e aprofundar a teoria do *skopos*, como descreve ainda como esta pode ser aplicada na formação de tradutores. O que Nord propõe é que os formandos levem a cabo uma análise textual sistemática de aspetos intra e extratextuais do TP e do que será o TC antes de proceder à tradução. Sendo um dos

principais aspetos a ter em conta, claro está, a função/ propósito, mas ainda, o género e tipo de texto, o público-alvo, os locais e datas de publicação, os temas abordados, o estilo do autor, etc.

O século XXI e a vulgarização do uso da internet não podiam deixar de afetar os ET. O imediatismo na disseminação da informação, por exemplo, veio alterar as expectativas face à classe profissional dos tradutores, nomeadamente no que à velocidade da tradução diz respeito (Bassnett, 2014). É neste contexto que florescem novas áreas no seio da tradução, nomeadamente a tradução audiovisual (TAV) desenvolvida, segundo Gambier (2004), a partir do ano de 1995. No próximo capítulo debruçar-nos-emos sobre a TAV; para já, basta notar, que no século XXI, grande parte dos artigos e livros publicados nos ET versam sobre esta mesma temática. Tomemos como exemplo, os estudos de Pym, que se focaram nas implicações da localização de websites, "um processo que envolve a tradução e adaptação de materiais para mercados locais específicos, uma forma de tradução emergente" (trad. livre de Bassnett, 2014, p.86). Afora a emergência de novos domínios da tradução, as novas tecnologias permitiram também o desenvolvimento e renovação de velhos ramos dos ET, por exemplo, pesquisas orientadas para a vertente linguística que beneficiam agora de "ferramentas baseadas em *corpora* para analisar textos traduzidos" (trad. livre de Venuti, 2021, p.399).

Por fim, as últimas décadas foram marcadas pela divisão entre os ET puramente científicos e aqueles ligados à formação de tradutores (Venuti, 2021). Neste sentido, e atendendo à evolução tecnológica, muito se tem falado em relação ao perfil do tradutor na atualidade, que, aliás, nada tem a ver com o do tradutor de há 50 anos e menos ainda com o de há 500. Esta tendência para uma acrescida complexificação do perfil do tradutor pode ser demonstrada pelo quadro de competências do tradutor, que a rede europeia de mestrados em tradução (EMT) publica e atualiza desde 2009, agrupadando em cinco grandes áreas as competências almejáveis para todos os tradutores – nomeadamente, (1) linguagem e cultura, (2) tradução, (3) tecnologia, (4) aptidões pessoais e interpessoais e (5) prestação de serviços –, no total são 36 as competências descritas (EMT, 2022).

1.1. A Tradução Audiovisual

A prática de tradução audiovisual, associada principalmente à legendagem, inicia-se ainda antes desta última, na época do cinema mudo através do predecessor da legenda, o intertítulo (Xavier, 2013). Não obstante a ancianidade da TAV, é no século XXI, com a crescente propagação de diversos tipos de media e de novas tecnologias, que esta atinge o seu expoente.

Definir a TAV permanece, não obstante, uma tarefa árdua, não porque a bibliografia seja insuficiente – antes pelo contrário, como asseguram Díaz Cintas e Neves (2015, p.2), as publicações na área são numerosas e diversificadas –, mas antes porque a sua área de atuação é tão vasta que dificulta a sua definição e impossibilita a explicitação de todas as modalidades de TAV. Isto acontece, segundo Chaume (2004 em Díaz Cintas, 2009), porque a TAV é erroneamente entendida como um género textual, quando deveria ser vista como uma tipologia textual que admite vários géneros.

A esta razão para a dificuldade no estabelecimento de uma definição, junta-se uma outra: a evolução constante da área. Esta evolução deve-se em grande parte ao contínuo progresso tecnológico, que não cessa de criar novos materiais que precisam de ser traduzidos e ao imediatismo da distribuição dos produtos audiovisuais nesta era digital, nomeadamente através dos serviços de streaming. Todos estes fatores influenciam a TAV e obrigam-na a vestir várias roupagens, fazendo com que o tradutor precise de adaptar as estratégias tradutivas constantemente (Gambier, 2004, pp.6-8).

Exemplo da constante evolução da TAV é a AM ou *acessibilidade nos media*, uma subárea da TAV, que começou por se concentrar na audiodescrição e na legendagem para surdos e ensurdecidos (LSE), mas que tem vindo a alargar o seu *skopos*, deixando de se centrar em públicos com deficiência sensorial, para se preocupar com um público mais amplo, como pessoas com deficiência cognitiva e mesmo públicos sem deficiência, como é o caso das pessoas idosas (Santiago, 2021, pp.22-23).

Na mesma linha de Gambier e de Santiago, Chaume afirma que são três os fatores que propiciam o crescimento da TAV, novas tecnologias, novos públicos e novas políticas de inclusão:

> New technologies and new audiences, together with policies of equality and media accessibility, have spawned a raft of new audiovisual translation modes, designed to meet the variety of needs or concerns of different social groups. (Chaume 2013, p.109)

Podemos, contudo, estabelecer uma característica comum a todas as modalidades da TAV, todas elas consistem na "transferência de textos audiovisuais entre duas línguas e culturas (interlinguística) ou dentro da mesma língua e cultura (intralinguística)" (trad. livre de Chaume, 2013, p.108). A isto, Zabalbeascoa (2025, p.1) acrescenta que a TAV pode consistir, para além da tradução de textos audiovisuais, na tradução de ambientes audiovisuais, como videojogos ou espetáculos ao vivo. Zabalbeascoa tenta ainda explicitar outras particularidades da TAV.

> The distinguishing features of AVT
>
> • The whole range of its modalities are made possible through different technologies, either audio-verbal or visual-verbal or a combination of both, mostly subtitling or dubbing, but not always (e.g., sign language, opera and other stage productions) (Chapter 3).
>
> • A recorded projection (traditionally onto a screen or, more recently, goggles), sometimes requiring a gathering place for crowd or group viewing.
>
> • The devices involved (TV, internet, cinema, virtual reality).
>
> • Connectivity (typically nowadays, online internet).
>
> • A varying degree of interactivity (videogames, theatre audience participation). (Zabalbeascoa, 2025, p.20)

Retomemos o exemplo da AM para explicar um outro fenómeno associado à TAV. Segundo Santiago (2021, p.23) a AM começou "a estender os seus ramos para uma outra área emergente, os Estudos de Acessibilidade". Os estudos de acessibilidade referem-se à área de pesquisa que engloba todos os processos e fenómenos relativos à acessibilidade, nomeadamente, o design, a implementação e a avaliação de metodologias baseadas e orientadas na acessibilidade (Greco, 2018, p.209). Deste ponto

de vista, a AM – na sua origem, uma tipologia da TAV – torna-se uma disciplina interdisciplinar. É este passo na direção de outras disciplinas que a TAV toma que a torna algo mais que um mero subdomínio dos ET e este passo não é tomado apenas na área da acessibilidade, mas também no domínio da inovação tecnológica (por exemplo aquando da localização de websites e videojogos).

> With all the new directions that AVT is taking, principally in the name of accessibility but also thanks to the hasty evolution witnessed in technology and the rapidly changing social ecology, it seems legitimate to enquire whether AVT has outgrown the limits of Translation and Translation Studies to become, if not a new discipline in itself, most certainly an interdiscipline. (Díaz Cintas e Neves, 2015, p.2)
>
> As an autonomous field within the broader domain of Translation Studies, AVT is indeed an entity in its own right rather than a subgroup within, say, literary translation, as posited by influential Translation Studies scholars such as Bassnett (2002:17) and Snell-Hornby (1995:32). (Díaz Cintas, 2009, p.5)

Assim, a TAV ultrapassa os limites dos ET e instaura-se enquanto área de conhecimento autónoma, com abordagens teóricas e metodológicas próprias (Díaz Cintas, 2009, p.7). As evidências desta autonomia são várias, nomeadamente o surgimento do primeiro jornal internacional dedicado exclusivamente ao estudo da TAV em 2018, o *Journal of Audiovisual Translation* (Santiago, 2021, p.24) e a fundação da Associação Portuguesa de Tradutores de Audiovisuais (ATAV), em 2019.

1.1.1. Modos e Modalidades da TAV

Como já referido, é impossível enumerar todas as modalidades de TAV. Para facilitar a apresentação destas aos tradutores em formação, Zabalbeascoa (2025, p.69) retoma os quatro modos da TAV propostos por Bartoll entre os quais as inúmeras modalidades se agrupam. São eles, *revoicing, captioning, sign language interpreting* e *remake.* O primeiro enquadra todas as formas de TAV cujo TC é escrito com o objetivo de ser ouvido pelo público, por exemplo, dobragem, voice-over, audiodescrição, interpretação, etc. O segundo encerra em si todas traduções cujo produto resulta num texto complementar

a um conteúdo audiovisual, p.e., legendagem, LSE, supralegendagem, etc. O terceiro refere-se à interpretação de discursos orais para as línguas gestuais. Por fim, o quarto modo retrata os casos em que o texto audiovisual não é simplesmente traduzido, mas alterado ou recriado. Chaume(2013, p.114), contudo, rejeita este último modo por considerar que *remakes* são adaptações cinematográficas que nada têm que ver com a tradução.

> Remakes cannot be considered as audiovisual translation modes, as the author [Bartoll] suggests. Rather, they are cinema adaptations in which a new text is based on a previous one, as in the innumerable films based on other films, novels, plays, comics, etc. (*Ibidem,* p.114)

A estes modos, Bartolomé e Cabrera (2005, em Chaume, 2013) acrescentam *scriptwriting for animation,* um modo que involve a criação de diálogos baseados em animações produzidas sem texto.

> This mode involves creating written dialogues for animation texts that are produced and distributed in the market without dialogues, a kind of script writing in each target language based on the images of the animated text, and thus, similar to audiodescription. (*Ibidem*, p.114)

Pretendemos, agora, resumir o panorama geral das principais modalidades da TAV.

Legendagem

Sem dúvida a modalidade mais conhecida da TAV, a legendagem é uma tarefa muito mais complicada do que se pode pensar, desde logo porque requer do tradutor, ou, melhor dizendo, do legendador, competências específicas, nomeadamente a capacidade de utilizar software específico para o efeito, sincronizando as legendas com o discurso oral.

Além disso, o constrangimento do tempo restringe o legendador a um conjunto de regras e normas rígidas. Estas regras, apelidadas de guias de estilo, mudam de acordo com a LC, com o tamanho do ecrã em que o material audiovisual será exibido e com o cliente. Regra geral, grandes empresas de *streaming* como a Netflix têm o seu próprio guia de estilo. Este estabelece critérios como o número máximo de caracteres por

segundo e por linha, o uso de itálicos, o número máximo e mínimo de segundos por legenda, o alinhamento das linhas da legenda (geralmente em pirâmide, i.e. ou a linha de cima é maior que a de baixo ou o inverso), as regras de segmentação (a título de exemplo, uma regra básica é que grupos nominais não devem ser separados em duas linhas, i.e..: "Na semana passada a mãe da Joana // viu-me na festa" em vez de "Na semana passada a mãe // da Joana viu-me na festa"), etc. Estas normas existem para facilitar a leitura do espectador, mas exigem do legendador, uma grande capacidade de reformulação e sumarização (Zabalbeascoa, 2025, p.77-78).

Importa também mencionar que, embora na sua maioria a legendagem seja interlinguística, esta pode também ser intralinguística, em particular devido a diferentes variedades linguísticas ou como ferramenta didática na aprendizagem de uma língua (Xavier, 2013, p.75).

Dobragem

Embora mais inclusiva e acessível ao público de chegada, a dobragem é um processo muito dispendioso, principalmente porque envolve muitos profissionais. Contrariamente à legendagem, efetuada por um só legendador, na dobragem são necessários atores, um *dubbing director* e, por vezes, ainda um linguista-consultor e um *dubbing assistant* (Chaume, 2013, p.107). No que ao tradutor diz respeito, se por um lado, a pressão do tempo se ameniza, dado que o tempo de leitura é bastante superior ao tempo de escuta, por outro, uma nova exigência emerge: a da sincronia. Zabalbeascoa (2025, p.71-73) descreve esta exigência como plural. Não há uma única, mas várias tarefas de sincronização a serem tidas em conta. O autor categoriza em três os tipos de sincronia: isocronia, sincronia labial e sincronia cinésica. A primeira pode ser definida como a simultaneidade entre o intervalo de tempo do discurso do indivíduo e a dobragem, isto é, o áudio deve iniciar-se quando as pessoas ou personagens animadas começam a mover os lábios e terminar quando estas interrompem o movimento. A segunda, refere-se à concordância entre os movimentos descritos pelos lábios e os sons que ouvimos, por exemplo, aquando da produção de sons bilabiais, como as letras "b" e "p", devemos observar a personagem a fechar a boca. Por último, a sincronia cinésica, diz respeito à coerência entre o que é dito e a linguagem corporal, se um indivíduo acena

com a mão enquanto fala, o que ouvimos deverá ser uma saudação ou despedida, se, por outro lado, este abana a cabeça num gesto negativo, não faz sentido que a frase que ouvimos seja de natureza afirmativa.

Convém, porém, assinalar que estas tarefas podem ou não ser atribuídas ao tradutor, dependendo do que é hábito em diferentes países ou até mesmo do tipo de conteúdo a ser dobrado:

> The translation and script adaptation are sometimes conflated into one task and other times carried out as separate tasks, depending on the dubbing territory in question and the traditions therein. Script adaptors are sometimes called dialogue writers. (Zabalbeascoa, 2025, p.71)

Voice-over

O voice-over é bastante similar ao processo de dobragem, sendo inclusivamente conhecido também como dobragem parcial. A diferença entre os dois é que, no voice-over, o áudio original não é removido, a tradução é antes sobreposta ao áudio original. Assim, o espectador ouve uns dois ou três segundos da fala inicial antes de esta sofrer um *fade out* e se começar a ouvir a tradução. Por este motivo, é comum que em filmes com voice-over estejam apenas envolvidos dois dobradores, um para as vozes femininas e outro para as masculinas, visto que o espectador poderá associar a voz do áudio original a cada uma das personagens. Muito comum na tradução de filmes e séries na Polónia, na Rússia e noutros países da antiga União Soviética, o voice-over é amplamente utilizado no resto do mundo na tradução de documentários, entrevistas e vídeos de divulgação interna no seio de empresas (Chaume, 2013, pp.107-109).

Legendagem para Surdos e Ensurdecidos - LSE

Como o próprio nome indica, a LSE, também denominada de legendagem enriquecida ou *closed captions* (CC), consiste na criação de legendas para pessoas com deficiência auditiva. A LSE distingue-se da legendagem não só por incorporar aspetos sonoros não verbais, como o som de uma campainha, uma porta a bater, uma música, etc., mas também nas normas utilizadas. Contrariamente à legendagem, na LSE são permitidas legendas com mais do que duas linhas e enquanto na legendagem as letras são sempre

brancas, na LSE podem ser utilizadas várias cores. Zabalbeascoa (2025, pp.80-81), dá como exemplo a norma francesa, segundo a qual o branco deve ser usado para personagens retratados no ecrã, amarelo para personagens que não aparecem no ecrã, ciano para o narrador, verde quando a personagem fala numa língua estrangeira, magenta para música e vermelho para efeitos sonoros. O autor alerta, contudo, para uma tendência recente para a queda em desuso desta categorização cromática, razão pela qual o legendador deve prestar atenção aos guias de estilo que recebe do cliente. Chaume (2013) acrescenta que o tempo de leitura de um surdo é, regra geral, superior; isto acontece tanto porque pessoas surdas são propensas a uma maior dificuldade na leitura, quanto pelo aumento de estímulos visuais da LSE em comparação com a legendagem (mais conteúdos para ler).

> These subtitles usually remain on screen for a longer period of time so they can be more easily read, since many deaf people read with difficulty, either at a lower pace or with other types of difficulties. In fact, the review published by Ofcom (2005) recommends speeds lower than 140–180 wpm. Subtitles can be up to four lines long; this makes them more difficult to read, but they give a faithful reproduction of what is said on screen. (Chaume, 2013, p.113)

Interpretação em língua gestual

De acordo com Zabalbeascoa (2025, p.84), este é um modo de TAV único por não se enquadrar nem no modo revoicing nem no modo captioning, mas antes num meio termo entre os dois. Afinal, a língua gestual opera no campo visual (domínio do captioning), mas não é uma forma de escrita e é ouvida pelo recetor (domínio do revoicing), mas não através de sons. Em programas televisivos, o intérprete aparece geralmente no canto inferior direito do ecrã, podendo tratar-se de uma interpretação gravada ou, na maioria dos casos, ao vivo.

Audiodescrição - AD

O capítulo 3 versará com maior detalhe sobre a audiodescrição. Por ora, retomemos o resumo de Xavier (2013, p.76) acerca da AD. A audiodescrição tem como público-alvo

pessoas cegas ou com baixa visão e o seu objetivo é narrar elementos visuais com interesse narrativo.

> Como outras modalidades de TAV, também a áudio-descrição pode ser intra- ou extralinguística. No segundo caso, a narração dos elementos visuais relevantes é adicionada à dobragem do TP e, na áudio-descrição intralinguística, é adicionada à banda sonora original. (Ibidem, p.76)

2. A pessoa com deficiência

A forma como a pessoa com deficiência é entendida pela sociedade tem sido alvo de estudo da sociologia. Segundo Lowefeld (1975, citado por Martins, 2014) a humanidade abordou a deficiência de quatro formas diferentes ao longo do tempo.

Nas primeiras sociedades, a pessoa incapacitada é segregada do grupo. Essa segregação pode ser feita, quer por eliminação (homicídio ou abandono), quer por veneração. Visto que as pessoas com deficiência não eram vistas como parte da sociedade, ou sequer humanas, acabavam por ser abandonadas ou então vistas como seres superiores e endeusadas pelo grupo. Esta forma de conceber o indivíduo com deficiência corresponde à fase da separação.

Durante o período medieval, a forte influência do cristianismo leva a sociedade a ver a pessoa incapacitada como objeto de caridade, assim, a distância entre estas e a sociedade diminui, mas o seu nível de dependência aumenta. Apesar de protegidas pela sociedade, as pessoas com deficiência são agora associadas a castigos divinos e vistas como resultado de impureza e pecado, o que faz aumentar a sua estigmatização. Estamos perante a fase da proteção.

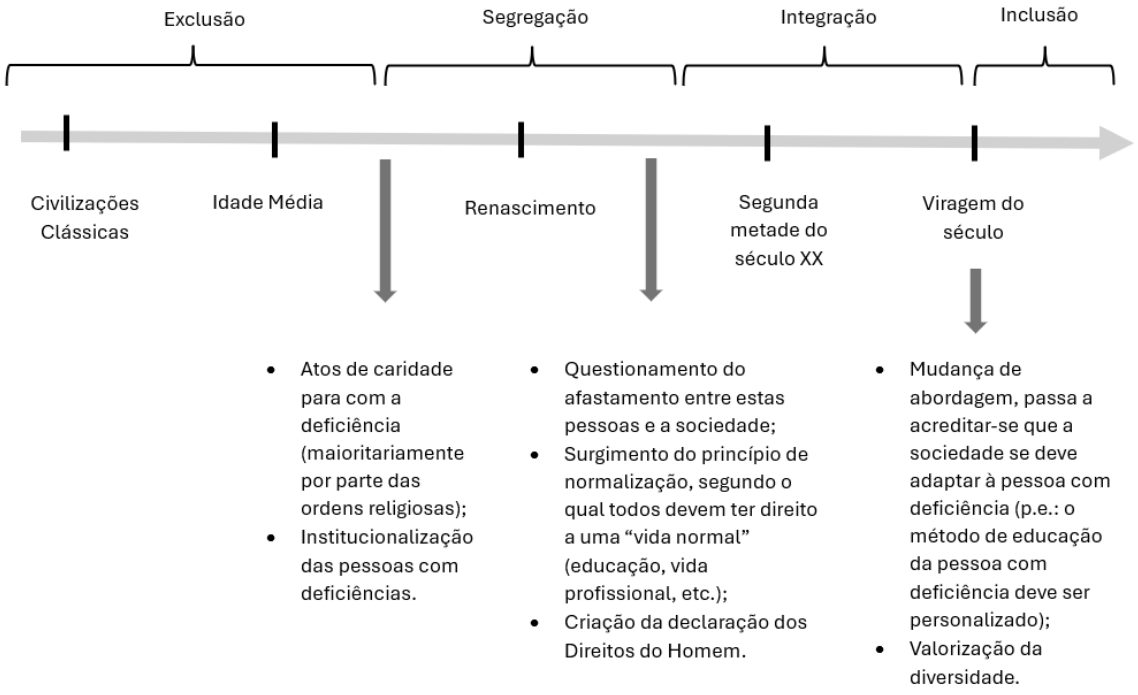
Nos séculos XVIII e XIX, diferentes autores começam a tentar descortinar de que modo os indivíduos com deficiência conceptualizam o mundo, chegando à conclusão que, embora a sua experiência sensorial seja, sem dúvida, diferente do ponto de vista qualitativo, não é obrigatoriamente diferente do ponto de vista quantitativo. Os autores teorizam que, na falta de um sentido, os restantes quatro se organizam de forma a percecionarem o mundo envolvente. Estes indivíduos apreendem o mundo de forma diferente, mas não necessariamente de uma forma melhor ou pior. É também nesta altura que é criado um sistema ortográfico destinado a pessoas com incapacidade visual, o Braille e são reconhecidas as primeiras línguas gestuais em França. A esta fase, Lowefeld dá o nome de emancipação.

Por último, alcançamos a fase da integração. O séc. XX foi marcado por acontecimentos que provocaram uma rutura de paradigma. As duas grandes guerras mundiais incapacitaram um elevado número de pessoas outrora, socialmente integradas, o que,

associado ao desenvolvimento do Estado Providência, levou a um aumento dos apoios e direitos destas pessoas. Além disso, desabrocharam um grande número de iniciativas e declarações, visando a proteção do indivíduo como: a Declaração dos Direitos do Homem, em 1948; a Declaração dos Direitos das Pessoas Deficientes, em 1975; a Declaração dos Direitos da Pessoa Surda-Cega, em 1977; entre outros.

Estas fases, embora relatadas por vários autores, podem ser apresentadas com certa discrepância em relação às datas delimitadoras e às nomenclaturas. Silva (2009), por exemplo, apelida-as de exclusão, segregação, integração e inclusão. Esta autora retrata a passagem de uma fase para a seguinte de forma menos estanque, focando-se na evolução gradual ao longo do tempo. A Figura 2 representa a linha temporal apresentada ao longo do artigo. Algumas datas de referência estão marcadas no friso para contextualização, acima são descritas as fases supracitadas e abaixo alguns dos motivos que levaram ao processo de alteração das mentalidades que, por sua vez, conduziu à sucessão das diferentes fases.

Figura 2 - Friso Cronológico das Abordagens da Sociedade perante as Pessoas com Deficiência



Fonte: Friso criado a partir de Silva (2009)

Da figura acima, salientamos a mudança de mentalidade que começa a ocorrer na segunda metade do século XX e se desenvolve no século XXI. Neste período, a crença de que a pessoa com deficiência tem de se adaptar à sociedade e viver uma "vida normal" é substituída pela de que a sociedade deve coletivamente tomar medidas para a inclusão, adaptando-se às necessidades especiais destes indivíduos.

Deste modo, desenvolve-se, nos anos 1960 e 1970, a Teoria Social da Deficiência, que estabelece que as dificuldades experienciadas pela pessoa incapacitada não advêm da deficiência, mas das barreiras arquitetónicas e atitudinais impostas pela sociedade a estas pessoas (Dorneles e Carvalho, 2024).

> O modelo social, caracteriza a deficiência como um fenômeno sociopolítico: as desvantagens não resultam da lesão, mas do cenário social e das incapacidades sociopolíticas de lidar com a deficiência. (Dorneles e Carvalho, 2024, p.44)

Esta noção de modelo social, surge como contraponto ao modelo, até aí vigente, que caracteriza a deficiência como um fenómeno puramente médico:

> Nos finais dos anos 1960, as organizações políticas e os movimentos sociais constituídos por pessoas com deficiência/incapacitadas vão reivindicar uma nova abordagem à questão da deficiência/incapacidade, rejeitando uma visão individualista, ligada aos cuidados de saúde, à reabilitação e à assistência, ou seja, aquilo que ficou denominado pelo modelo médico da deficiência. (Martins, 2014, p.47)

Martins (2014, p.52) sumariza, na Tabela 1, as diferenças entre os dois modelos.

Tabela 1 - Comparação entre modelo médico e modelo social

	Modelo Médico	Modelo Social
A deficiência é um problema	Pessoal / Individual/ Privado	Social / Coletivo
O eixo da intervenção é	O tratamento médico / A reabilitação	A ação e a integração social
As soluções surgem ao redor da	Intervenção profissional	Responsabilidade individual e coletiva
Adapta(m)-se	A pessoa com deficiência	Os ambientes às pessoas
Registam-se	Os desvios da norma / Os sintomas	Os preconceitos / A discriminação / O incumprimento dos direitos
A ação mas importante é	O cuidado / A cura	A promoção dos direitos humanos

Fonte: Martins, 2014, p.52

A autora sublinha ainda que, embora apresente algumas limitações e tenha, mais tarde, sido substituído pelo modelo biopsicossocial, que caracteriza a deficiência pelas suas várias vertentes: biológica, psicológica e social, o modelo social teve um papel fundamental na emancipação das pessoas com deficiência.

Consideramos pertinente expor neste relatório estes modelos, não só porque o público-alvo da AD são pessoas com deficiência, mas ainda porque, no nosso entender, também a AD constitui uma ferramenta nesta mudança de abordagem, tendo sido precisamente um dos objetivos basilares do estágio aqui descrito, adaptar o museu às pessoas. Por muito tempo, os diferentes espaços públicos não estiveram preparados para receber pessoas com deficiência, o que culminou num afastamento desta parcela da população dos espaços de interesse cultural, sendo agora necessário fazer não só um trabalho de preparação para as receber, mas também um esforço para as atrair a estes espaços.

> A maior parte das pessoas com deficiência visual não desenvolveu hábitos de teatro, cinema ou espetáculos de dança pois não foi estimulada devido à falta de acessibilidade aos produtos audiovisuais. (Santiago, 2021, p.88)

2.1. A pessoa cega

Como vimos no primeiro capítulo, conhecer o público-alvo é um elemento-chave em qualquer tradução, pelo que, na audiodescrição não podia ser diferente. Torna-se, assim, imperativo falar sobre as características das pessoas cegas e com baixa visão. Esta tarefa é, porém, mais difícil do que pode parecer.

A deficiência visual afeta pessoas de ambos os géneros, de todas as idades, etnias e classes socioeconómicas, e com profissões, habilitações literárias, gostos e interesses variados.

Além disso, a altura da vida em que a pessoa adquire cegueira influencia a sua forma de percecionar o mundo. A cegueira pode ser congénita, quando ocorre dos zero até um ano de idade; precoce, quando surge entre um e três anos de idade ou adquirida, quando se dá depois dos três anos de idade (Neves, 2011, p. 10-11).

Nos casos de perda de visão em idade adulta, o processo é muitas vezes gradual e os indivíduos tendem a experienciar mais sentimentos de revolta em relação à deficiência (Martins, 2014, p. 101).

Martins (2014, p. 100) sublinha ainda a diferença entre pessoas cegas e com baixa visão, reportando que as segundas se sentem muitas vezes esquecidas em matérias de acessibilidade, visto que os conteúdos audiovisuais são feitos a pensar ou em pessoas cegas ou em pessoas normovisuais.

2.1.1. Estatísticas sobre a cegueira

No Relatório Mundial sobre a Visão de 2021, a OMS estima que 2,2 mil milhões de pessoas, ou seja, ¼ da população mundial, tenha deficiência visual ou cegueira e alerta para um possível aumento deste número à medida que a população mundial envelhece.

Já a nível nacional, e de acordo com o Censos 2011, 1,6 % da população portuguesa tem deficiência visual, "sendo esta a deficiência com maior expressão em Portugal" (Santiago, 2021, p.75). Entretanto, os inquéritos do Censos mudaram, o que dificulta a recolha de informação precisa mais recente.

> O Instituto Nacional de Estatística refere na publicação dos censos que há uma diferença na metodologia e, portanto, os resultados de 2011 não são comparáveis aos de 2021. No mais recente estudo a pergunta sobre incapacidade era facultativa e foram introduzidas mais opções de resposta. (Fortuna, 2023)

Esta tendência não é de agora, há anos que o Sistema Nacional de Estatística negligencia a problemática da deficiência. Prova disso é a escassez de fontes e de dados fidedignos sobre esta matéria, até porque, já em 2011, as perguntas do Censos "não permitiam fazer a distinção entre as pessoas com deficiência/incapacitadas e aquelas que perderam capacidades devido à idade, como a visão, audição, mobilidade ou outra" (Martins, 2014, p.71)

Contudo, sabemos que 50% das pessoas com mais de 65 anos têm dificuldade em ver, mesmo usando óculos (Martins, 2014, p. 72) e que entre 2011 e 2021 houve um

aumento de 20% desta faixa etária (Santiago, 2021, p.75), o que nos permite inferir que o número de pessoas cegas ou com baixa visão não deverá diminuir. Se agregarmos estes dados à contextualização sociológica explanada no início deste capítulo, tudo indica que a área da Audiodescrição venha a crescer em matéria de pesquisas e projetos.

3. A audiodescrição

Embora regra geral se estabeleça os anos 80 como data de origem da AD, mais precisamente, 1984, ano em que Gregory Frazier, estudante da universidade de São Francisco (EUA) propôs na sua tese de mestrado a transmissão simultânea de audiodescrições para os cegos na televisão, em teatros e no cinema (Sánchez, 2025, p.2), pesquisas recentes mostram que a primeira audiodescrição documentada da história foi a de Lady Waterlow, esposa do pintor Ernest Waterlow que, em 1917, fez a audiodescrição das imagens da expedição de Robert Scott à Antártida a soldados que perderam a visão na 1ª Guerra Mundial. Há ainda evidências de que algumas experiências nesse sentido já tinham sido levadas a cabo em peças de teatro anteriormente (Fryer, 2016, p.15). Neves (2011, p.69) explica que é "impossível traçar um historial que dê conta das variadíssimas manifestações de audiodescrição possíveis ou existentes", visto que a audiodescrição sempre existiu. Desde o momento em que pessoas normovisuais e pessoas cegas interagem, que as primeiras acabam por agir, de forma espontânea, como audiodescritoras para as segundas. De resto, esta posição é partilhada por autores como, por exemplo, Mianes (2016, p.2, em Gonçalves, 2024, p.83), que afirma que "desde que existe o primeiro cego no mundo, existe um descritor". Não deixa também de ser interessante que, de certo modo, "mesmo os videntes na sua primeiríssima infância, dependem de uma referência de cuidado que lhes apresente e descreva o mundo através das palavras" (Gonçalves, 2024, p.83), fazendo dos recém pais e mães, audiodescritores por excelência.

Por outro lado, o historial da AD em televisão, o meio de difusão de conteúdos audiovisuais por excelência das últimas décadas, é fácil de delinear. A primeira transmissão de AD na televisão remonta a 1983 e foi difundida por um canal televisivo japonês, o NTV (Fryer, 2016). Em Espanha, os primeiros filmes audiodescritos datam de 1993, nos EUA o primeiro filme que conta com audiodescrição e LSE, *The Jackal*, foi exibido em 1997 na Califórnia (Sánchez, 2025). Já em Portugal, o primeiro filme a ser transmitido em canal aberto com AD foi *A Menina da Rádio* em 2003 na RTP1 (Neves, 2011).

De lá para cá, sustentado por um panorama legislativo favorável, o número de audiodescrições tem vindo a aumentar, o que não significa, contudo, que a percentagem de conteúdos multimédia audiodescritos seja ainda satisfatória. Em 2015, por exemplo, uma mulher australiana processou a *Australian Broadcasting Corporation* (ABC) por incumprimento da lei relativa à periocidade da transmissão de programas com AD (Blind Citizens Australia, 2015 em Freyer, 2016, p.19).

3.1. Definição de Audiodescrição

Muito sumariamente, Joel Snyder cunhou a seguinte definição de AD, "o visual tornado verbal" (trad. livre de Snyder, 2014, em Fryer 2016, p.3). Por outras palavras, e tomando a definição do American Council for the Blind, a audiodescrição é "informação ao vivo ou gravada, fornecida por um descritor treinado que providencia descrições de componentes visuais de um evento para que este se torne acessível a cegos e pessoas com baixa visão" (trad. livre de American Council for the Blind, sem data, em Taylor e Perego, 2022, p.1). Outros autores, como Neves, vêem a AD como algo mais próximo da criação literária do que da tradução, categorizando-a como uma arte:

> A arte de traduzir, através de uma narrativa descritiva ou outras técnicas verbais, mensagens visuais não perceptíveis apenas através dos sinais acústicos presentes em textos (áudio)visuais (filmes, produtos multimédia, Web, …); a arte de descrever imagens, objectos, realidades com valor comunicativo essencialmente visualista (ex. paisagens, património construído, peças de museu, …). (Neves, 2011, p.13)

Outra definição que corrobora esta visão da AD enquanto atividade próxima do domínio literário, é a do The Royal National Institute for Blind People (RNIB).

> Like a narrator telling a story, audio description (AD) is an additional commentary describing body language, expressions and movements. AD gives you information about the things you might not be able to see, meaning that you can 'keep up with the action' based on the visual images in the source material.(RNIB, sem data, em Fryer, 2016, p.8)

Assim, e apesar de a AD ter por público-alvo pessoas cegas e com baixa visão, autores como Neves (2011) e Mota (2010, em Corrêa, 2021) propõem que uma audiodescrição bem feita pode e deve ser também passível de ser apreciada por pessoas normovisuais, uma vez que não são apenas fatores físicos que contribuem para a necessidade de AD, mas também fatores ambientais e psicossociais. Deste modo, pessoas com deficiência intelectual, dislexia e pessoas idosas ou mesmo pessoas normovisuais sem qualquer diagnóstico poderão, de igual modo, beneficiar deste serviço linguístico enquanto complemento artístico ao conteúdo original.

3.2. Estudos teórico-prescritivos da AD

Embora todos os teóricos estejam de acordo em relação a grande parte das características essenciais da AD, como a sua categorização enquanto tradução intersemiótica, o seu objetivo e público-alvo, e até mesmo quanto a algumas estratégias a adotar como a adição da AD nas pausas do TP, de modo a evitar sobreposições; há um ponto que divide os teóricos, a dicotomia objetividade-subjetividade (Santiago, 2021). De facto, esta cisão é desde logo notória nas definições acima apresentadas. Enquanto autores como Snyder (2008, em Santiago, 2021) defendem que a AD deve ser tão precisa e livre de interpretações quanto possível, guiando-se pela máxima WYSIWYS – *What you see is what you say*, outros garantem que tal é impossível. Da mesma forma que a subjetividade está presente em qualquer ato de tradução intrasemiótica, afinal "se cada tradutor tem a sua própria maneira de compreender o texto, é porque ele é, numa primeira instância, um leitor" (trad. livre de Masson, 2017, p.637), também a "AD será sempre influenciada pela forma como o audiodescritor observou e descodificou a imagem" (Santiago, 2021, p.42). No âmbito do estágio descrito no presente relatório tentou encontrar-se um equilíbrio entre descrever os objetos da forma o mais objetiva possível, sem por isso ignorar a subjetividade inerente ao processo de AD, até porque, como veremos mais à frente, em contexto museológico, a objetividade é uma meta ainda mais difícil de se alcançar.

No seu Guia de Audiodescrição, Neves (2011) aborda a AD de forma bastante holística. Primeiro, tenta descrever o processo de AD, categorizando-a segundo dois aspetos. Com

base no meio de difusão em que esta acontece, classifica oito modalidades de AD e, com base na natureza do conteúdo audiodesrito, distingue quatro tipologias de AD. Depois, parte para uma abordagem prescritiva, apresentado as fases pelas quais o audiodescritor deve passar aquando de uma audiodescrição e as técnicas a serem aplicadas. Nos próximos subcapítulos abordaremos mais a fundo cada uma destas perspetivas sobre a AD.

3.2.1. Modalidades de AD

As modalidades descritas por Neves (*ibidem*) são cinema; TV; DVD; internet; teatro; espetáculos musicais ou de dança; museus; espaços públicos.

1. **Cinema**

Dois métodos podem ser aplicados nesta modalidade, sessões especiais ou oferta integrada. Apesar de Neves (*ibidem*) salientar que oferta integrada seria a opção mais adequada, porque permitiria que as pessoas cegas tivessem a possibilidade de ir com maior regularidade ao cinema e de ter uma escolha mais ampla de filmes, infelizmente nenhum cinema em Portugal tem o equipamento necessário, isto é, equipamentos de transmissão por infravermelhos em sinal fechado e equipamentos de receção de infravermelhos com auriculares. Deste modo, resta às pessoas com deficiência visual aguardar pelas esporádicas sessões especiais, em que o filme é transmitido com AD para todos os espetadores.

2. **TV**

Em 2011, a autora menciona as limitações tecnológicas como razão para a raridade da transmissão de AD em programas televisivos e demonstra esperança na viragem do analógico para o digital, no entanto, o aumento das horas semanais de programas com AD parece estar mais relacionado com os objetivos estabelecidos pelo Conselho Regulador da ERC no Plano Plurianual do que com os avanços tecnológicos. Afinal, nos canais públicos, a AD continua a ser transmitida do mesmo modo, ou seja, através de ondas de rádio. O consumidor deve, assim, ligar um aparelho de rádio e um aparelho televisivo simultaneamente para ter acesso ao conteúdo. Já os canais privados TVI e SIC,

transmitem a AD através da Internet, quer através de artigos temporários criados para o efeito ou através do próprio website.

Convém ressaltar que a *Lei da Televisão e dos Serviços Audiovisuais a Pedido* não determina um número de horas mínimas semanais ou trimestrais de transmissão de AD, estabelece apenas o seguinte:

> 1- Os operadores de televisão e de serviços audiovisuais a pedido têm obrigação de tornar os serviços de comunicação social audiovisual por si fornecidos contínua e progressivamente mais acessíveis às pessoas com necessidades especiais.
>
> 2- Para efeitos do disposto no número anterior, a ERC define, com base num plano plurianual que preveja o aumento gradual dos padrões de acessibilidade, o conjunto de obrigações dos operadores de televisão e de serviços audiovisuais a pedido relativas às acessibilidades dos serviços de comunicação audiovisual por pessoas com necessidades especiais, nomeadamente, e atenta a natureza do serviço, o recurso à legendagem, à interpretação por meio de língua gestual portuguesa, à audiodescrição, à utilização da língua portuguesa falada ou a outras técnicas que se revelem adequadas (...) (Lei da Televisão e dos Serviços Audiovisuais a Pedido determina, nos números 1 a 3, do artigo 34.º-A, em ERC— Entidade Reguladora para a Comunicação Social, 2024)

Assim, o plano plurianual vigente à data da redação deste relatório, que se iniciou em janeiro de 2022 e terminou em dezembro de 2025, abrange apenas os serviços de programas generalistas RTP1, RTP2, SIC e TVI e estabelece obrigações diferentes para estes. O objetivo para a RTP1 é a transmissão de 20h de audiodescrição por trimestre; para a RTP2 é de 6h e para os canais privados, de apenas 5h por trimestre. Estes objetivos têm sido sistematicamente atingidos e até ultrapassados por todos os operadores, o que à primeira vista parece um grande sucesso; no entanto, de modo a interpretarmos os dados de forma esclarecida é preciso referir que as metas para programas transmitidos com LGP e LSE são exponencialmente mais ambiciosas. Basta tomarmos o exemplo da RTP1 que tem por obrigação a transmissão de 25h semanais de

LSE trabalhada e outras 25h de LSE em direto e de 17h semanais de LGP, mas apenas 20h trimestrais de AD (ERC—Entidade Reguladora para a Comunicação Social, 2024).

3. DVD

Embora atualmente a cair em desuso, aquando do lançamento do livro, esta era a forma mais barata e prática de difundir conteúdos com AD. A facilidade de integrar diferentes faixas de áudio num único formato e a flexibilidade de permitir que o utilizador escolhesse a faixa que pretendia reproduzir, levou à elevada disseminação de AD ao longo da década passada.

4. Internet

Esta é, sem dúvida, a modalidade mais fácil e barata, facto já apontado pela autora em 2011, e reforçado pelo *boom* das plataformas de *streaming,* que atualmente constituem a forma mais fácil das pessoas com deficiência visual terem acesso a conteúdos com audiodescrição. Assim como acontecia nas décadas passadas com o DVD, a elevada flexibilidade deste tipo de serviço permite que o consumidor explore sem dificuldade diferentes faixas de áudio, escolhendo a que mais se adequa, no caso do público cego a faixa com AD.

5. Teatro

No teatro, a autora descreve as condições de trabalho do audiodescritor como semelhantes às do intérprete de conferência, isto é, a partir de cabines insonorizadas, donde a audiodescrição será difundida através de um sistema de infravermelhos. Nesta modalidade, a colaboração entre atores, guionistas e audiodescritores é de suma importância. Quanto maior a relação entre estes intervenientes, melhor o audiodescritor perceberá a obra, de modo a respeitá-la e a criar um guião que esteja em perfeita harmonia com a mesma. Embora o guião seja elaborado previamente, é necessário que o audiodescritor esteja presente em todas as exibições, ainda que este não seja o locutor, devido às pequenas alterações e improvisações inerentes ao teatro. Se, na AD em geral, se recomenda que o locutor seja uma voz treinada, esta recomendação torna-se imperativa aquando de um espetáculo ao vivo em que manter o tom e a cadência, o estilo e o ritmo da fala se torna um desafio. Esta modalidade pode

também incluir visitas prévias aos bastidores para explorar os cenários e conhecer os atores (vozes e aspeto). Ademais, antes mesmo do início do teatro o próprio espaço e ambiente na sala devem ser descritos.

6. **Espetáculos musicais ou de dança**

Esta modalidade aproxima-se bastante da anterior, nomeadamente do ponto de vista técnico, onde surgem as mesmas dificuldades e soluções; não obstante, vale a pena distingui-las, dadas as dificuldades bastante particulares levantadas por esta última, como a música quase ininterrupta que, por ser um elemento sonoro relevante do texto original, não deve ser sobreposta pela AD. Além disso, outros fatores devem ser tidos em conta, como o ritmo da fala do locutor, que deve estar em harmonia com a música, e a terminologia própria, que deve ser conhecida e respeitada, principalmente no caso da dança.

7. **Museus**

Em museus, os áudio-guias são um recurso amplamente utilizado. Contudo, grande parte das vezes estes são elaborados a pensar unicamente num público geral, deixando de parte informações que poderiam ser úteis para outros tipos de público. O uso de AD em contexto museológico difere dos restantes, pois, nesta modalidade, o uso de uma linguagem mais subjetiva é consideravelmente mais aceite. A autora chama a atenção para um método particular de AD em museus, o *soundpainting,* conhecido por ser marcadamente subjetivo, intendendo causar emoções no ouvinte mais do que descrever conteúdos visuais e por ser muitas vezes acompanhado por música.

8. **Espaços públicos**

Por fim, a AD pode e deve ser feita para qualquer espaço público imaginável, como em telescópios panorâmicos ou supermercados.

3.2.2. Tipologias de AD

Quanto à natureza do conteúdo audiodesrito, Neves (*ibidem*) relata as seguintes tipologias: audiodescrição de imagens estáticas, audiodescrição de imagens em movimento, audiodescrição do mundo tangível ou de exploração e audiodescrição de

mobilidade ou de orientação. Os dois primeiros tipos estão ligados, até porque imagens em movimento mais não são do que uma sequência de imagens estáticas, pelo que, é possível abordar este tipo de AD à luz das mesmas normas. Deste modo, a autora preconiza as mesmas fases para ambas as tipologias, a saber, contextualização, descrição e relacionamento. Isto significa que, usando como exemplo um quadro, primeiro, o audiodescritor deve fornecer informações acerca do artista, como a corrente artística a que pertence ou o seu ano de nascimento, posteriormente, descrever o quadro e, por último, estabelecer relações entre o artista e a obra. Embora estas normas também sirvam para a AD de imagens em movimento, a esta tipologia acrescem várias dificuldades como a adição de efeitos sonoros e a escassez do tempo disponível para a AD.

Já a AD do mundo tangível ou de exploração, é bastante diferente. Esta tem por objetivo que o cego experiencie a obra por si próprio através do tato, pelo que consiste maioritariamente no uso do imperativo.

Por último, a AD de mobilidade ou de orientação visa o desenvolvimento da autossuficiência da pessoa cega e a diminuição da sua ansiedade, servindo para que ela se consiga locomover, por exemplo, num museu. Idealmente esta deveria ser utilizada em conjunto com mapas táteis e implementada em espaços variados, como jardins, centros comerciais e hospitais.

3.2.3. O papel do audiodescritor consultor

Nos últimos anos, o termo de audiodescritor desdobrou-se em dois, o audiodescritor guionista e o audiodescritor consultor, isto resultou da tomada de consciência dos teóricos de que mais do que seguir as orientações dos manuais técnicos, é necessário trabalhar em cooperação com o público-alvo e tratá-lo como um "expert" na área (Alves e Moraes, 2018, em Gonçalves, 2024). Esta consciencialização por parte dos teóricos dos estudos de audiodescrição, despoletou a retoma do mote *Nothing about us without us*, slogan originalmente usado por ativistas com deficiência nos anos 90 (Taylor e Perego, 2022, p.31). Afinal só faz sentido criar um mundo acessível a todos com a colaboração de todos. Pessoas com deficiência sentem-se muitas vezes afastadas dos espaços

públicos e tentar mudar isso sem ouvir as sugestões do público que pretendemos integrar, só o afastará ainda mais. Assim, apesar de recente, a noção de audiodescritor consultor tornou-se incontornável, afinal, senão as próprias pessoas com deficiência, "quem melhor conhece as suas características, necessidades, expectativas e vivências?" (Santiago, 2021, p.179). Taylor e Perego (*ibidem*, p.202) afirmam mesmo que a participação de pessoas com deficiência visual na criação dos guiões de audiodescrição deveria ser um requerimento/requisito obrigatório.

3.2.4. Estratégias de AD

Estabelecida a importância de ouvir o público-alvo, não descartamos, contudo, as estratégias preconizadas pelos manuais técnicos. Como veremos mais à frente, foi do cruzamento das duas que nasceu o trabalho elaborado no Museu do Carro Eléctrico.

Uma vez mais, daremos destaque às estratégias apontadas por Neves (2011), não só por esta ser provavelmente o nome mais proeminente da AD em Portugal, mas também porque muitas das estratégias de AD dependem da língua de chegada e até da norma vigente na cultura de chegada. A título de exemplo, mencionamos a técnica de economia de tempo amplamente difundida nos países anglófonos de fazer uso de contrações como "I'm" em vez de "I am" ou "there's" em vez de "there is" (Fryer, 2016, pp.54-55), estratégia impossível de replicar na língua portuguesa. Não obstante, consideramos que uma audiodescrição criada numa língua pode, mais tarde, ser traduzida para uma outra. Uma vez que o tom da AD e os elementos essenciais a descrever estejam decididos numa língua, deverá ser possível traduzir a audiodescrição para uma outra, adaptando unicamente as estratégias linguísticas. Em contexto museológico, pode ser de particular interesse levar a cabo a tradução, já que é expectável que o museu receba visitantes com deficiência visual de diferentes nacionalidades.

Neves (2011) sublinha a impossibilidade de descrever tudo o que se vê, mesmo quem vê não se apercebe de todos os detalhes de um dado conteúdo visual. Além disso, sobrecarregar o recetor com informações desnecessárias só o irá maçar, por isso, na

dúvida é melhor dizer menos do que mais. Em geral a descrição das imagens deve responder às questões: Quem? O quê? Onde? Quando?

> Em termos genéricos, a descrição deverá conter informação sobre:
>
> • As imagens: quem?; o quê?; onde?; quando?.
>
> • Os sons: efeitos sonoros indistintos, elementos em língua estrangeira (se essenciais).
>
> • Inscrições: logótipos, créditos iniciais e finais, escritos (cartazes, *graffitis*, …). (Neves, 2011, p.50)

Marzà Ibañez (2010, p.147, em Fryer, 2016, p.58) partilha genericamente da mesma opinião, mas acrescenta às questões a serem respondidas uma outra: "Como?".

Outro aspeto importante é decidir onde e quando descrever, a regra base da AD diz que esta não se deve sobrepor a qualquer som com valor narrativo, porém, convém, salientar umas das mais importantes características de um bom audiodescritor, a flexibilidade. Ao longo de todo o guia, Neves (2011) destaca a importância do uso do bom senso na hora de descrever, explicando que tanto esta como qualquer outra regra apresentada no guia pode ser quebrada se tal se justificar. Outro aspeto a ter em consideração é que nem todos os silêncios têm de ser preenchidos e alguns têm valor narrativo.

Outra técnica recomendada na AD de conteúdos cinematográficos é focar nos primeiros minutos do filme. Esta é a altura em que o filme se apresenta ao espetador, sendo esta a altura ideal para introduzir personagens e ambientes. É comum que os primeiros dez minutos de filme demorem tanto tempo a descrever como o resto do filme.

No que à descrição das personagens diz respeito, duas técnicas podem ser utilizadas. Descrever completamente a personagem na sua primeira aparição ou ir construindo gradualmente o retrato da mesma. Esta decisão dependerá do género, tema e clima do filme. Deixar que seja o próprio personagem a descrever-se, não repetindo informações percetíveis através dos diálogos é, não obstante, uma regra transversal a qualquer género cinematográfico. A recomendação da autora no que ao nome dos personagens

concerne é utilizá-lo apenas depois deste ter sido explicitado em diálogo. No entanto, se a explicitação do mesmo for retardada sem que para isso haja uma razão do ponto de vista narrativo, este pode ser revelado mais cedo. Neste ponto, podemos verificar como diferentes culturas usam diferentes normas de AD, visto que Fryer (2016) indica que no Reino Unido é comum revelar-se o nome da personagem assim que esta aparece.

> However, it is usual in the UK to try to name the characters as soon as they appear. This is for convenience, to avoid having to repeatedly describe a character by their physical appearance, which is cumbersome and time consuming. The ideal, where space and time allows, is to both name and describe a character, such that the name acts as a tag, to remind the AD user of what the character looks like, whenever they reappear. Ideally, the name is inserted immediately before a character speaks, as though you are cueing them. (Fryer, 2016, p.29)

Quanto à descrição dos locais, menos pode ser mais. A não ser que o local sirva para descrever um personagem ou nos raros casos em que este ascende ao estatuto de personagem, o melhor será apenas mencionar o local unicamente para sinalizar mudanças de cenário, sem o descrever.

Se as técnicas acima apresentadas são de particular interesse nas modalidades de cinema, teatro, televisão, internet e DVD, passaremos agora para as técnicas linguísticas usadas na criação de guiões de AD, que são iguais para todas as modalidades. Regra geral, a linguagem utilizada deve estar de acordo com o tom do texto original, seguindo o mesmo registo e a mesma terminologia. É essencial o respeito pela gramática e a primazia da clareza e da simplicidade das frases, de modo que estas sejam facilmente compreendidas. Esta simplificação, pode inclusivamente, segundo Acosta-Salgado et al. (2024, p.6) traduzir-se no uso de frases nominais.

Não se confunda, porém, simplicidade das estruturas frásicas com pobreza lexical. A escolha do léxico deve, ainda que seguindo o grau de formalidade do texto original, ser variada e o mais específica possível. Por exemplo, verbos mais gerais como “andar” ou “comer”, devem ser substituídos por variantes mais reveladoras da realidade como

"saltitar", "correr", "marchar", "arrastar-se" ou "devorar", "saborear", "regalar-se". Assim procedendo, o audiodescritor transmite não só muito mais informação, como o faz de forma compacta, "encontrar a palavra exata que englobe todos os aspetos do objeto ou da ação descrita é fundamental para a economia de expressão, objetivo ao qual a AD aspira" (trad. livre de Fryer, 2016, p.58).

A mesma objetividade deve ser tida em conta aquando do relato do tamanho de algo, adjetivos como "pequeno" ou "grande" são relativos e deverão ser substituídos por medidas exatas ou comparações a objetos quotidianos.

Tendo por meta a clareza linguística e a eliminação de ambiguidades, outra estratégia a seguir é evitar ao máximo o uso de deíticos, utilizando-os apenas nos casos em que a sua omissão estabeleça um entrave na fluidez do discurso e desde que o referente do deítico seja inequívoco.

As estratégias acima apresentadas podem e devem servir de guia aos audiodescritores, no entanto, como ficou patente, estas não representam uma norma clara e inequívoca que deve ser respeitada a todo o custo, até porque diferentes autores propõem diferentes estratégias. Prevendo a dificuldade dos estudantes de AD a avaliarem o seu próprio trabalho, Ibañez (2010, p.150, em Fryer, 2016, pp.81-83) criou uma lista com os principais erros cometidos em AD, tendo como base as estratégias que reúnem consenso entre os especialistas em AD. A Tabela 2 resulta do trabalho de Ibañez, complementado por Fryer (*ibidem*).

Tabela 2 - Erros comuns em Audiodescrições

Natureza do erro	Explicação
Ambiguidade	Quando a linguagem não é clara, geralmente devido ao uso de deíticos ou má construção frásica.
Gramática	Quando o guião tem erros de sintaxe ou de morfologia.
Sem sentido	Pode ser o resultado de uma má escolha lexical, erros gramaticais ou outros.
Paternalismo	Quando o guião contém informações que podem ser depreendidas a partir dos efeitos sonoros.
Registo	Quando há uma inconsistência entre o tom, registo e léxico da obra original e da audiodescrição.

Semiótica	Quando não são tidas em conta implicações culturais ou referências intertextuais.
Textual	Quando o texto tem problemas de coerência ou falta de lógica.
Imprecisão	Quando o léxico utilizado não é suficientemente específico.
Vocabulário	Quando o léxico utilizado é inadequado.
Estilo	Quando o texto contém cacofonias, pleonasmos ou repetições desnecessárias.
Estilo da AD	Quando o guião não segue as normas e estratégias de AD que se propõe a cumprir.
Transferência pragmática e intersemiótica	Quando o texto falha na transmissão da intencionalidade do autor original, por exemplo, aquando da presença de ironias, inferências, suposições, entre outros.
Supressão	Quando o audiodescritor omite informações visuais necessárias para a compreensão do conteúdo.
Excesso	Quando a audiodescrição está pejada de informações acessórias que se sobrepõem a informação sonora do conteúdo original.
Tempo	Quando a audiodescrição se alonga tempo demais, sobrepondo-se a diálogos ou à banda sonora, ou alongando-se até ao segmento seguinte de audiodescrição. Nestes casos, é possível separar as informações, criando mais segmentos de AD.
Inconsistência	Quando ocorre falta de consistência na nomeação ou pronunciação de personagens ou locais.
"Dar com a língua nos dentes"	Quando o audiodescritor providencia informações demasiado cedo, revelando segredos da narrativa.
Assunção da Normalidade	Quando o guião explicita o óbvio.
Censura	Quando a audiodescrição atenua conteúdos sexuais ou violentos.
Trava-línguas	Quando o texto é de difícil leitura.
Omissão	Quando as perguntas "Quem?"; "O quê?"; "Quando?" e "Onde" não são respondidas pela audiodescrição.

Fonte: trad. livre de Fryer, 2014, pp.82-83

3.3. Audiodescrição em contexto museológico

A produção de audiodescrições em contexto museológico tem características bastante específicas, desde logo porque o audiodescritor goza de uma maior flexibilidade, podendo criar audiodescrições em diferentes formatos (por exemplo, AD gravada ou AD ao vivo em visitas guiadas) sem quaisquer restrições temporais (Taylor e Perego, 2022,

pp.200-201). Outro aspeto diferenciador é a junção comummente realizada de audiodescrições e outros estímulos sensoriais.

Atualmente é impossível falar de AD em espaços museológicos sem mencionar as experiências multissensoriais que a complementam, com vários autores como Neves (2011), Martins (2017) e Fineman e Cock (2022) a alertar para a incompletude da audiodescrição em museus quando desprovida de outros elementos como manuseamento de objetos, informações em braille e em letra aumentada, sensações olfativas, entre outros. No entanto, nem sempre assim foi e só depois de uma quebra de paradigma na museologia, que englobou muito mais que o tema das acessibilidades, é que os museus se abriram a novas formas de apresentar as suas coleções. Falamos do movimento da Nova Museologia que, na segunda metade do séc. XX, veio aproximar os museus de diversos públicos que se sentiam excluídos da vida cultural, até aí restrita a um público erudito e abastado (Sarraf, 2022). Aproximando o museu do cidadão comum, esta nova escola da museologia deu início a um processo ainda em andamento de redescobrimento das coleções através de sentidos tradicionalmente não utilizados nos museus como o tato e o olfato (Neves, 2009).

Classen (2007, em Neves, 2009) explica que este uso dos sentidos não representa, contudo, uma nova prática, mas antes um voltar às origens dos museus, que nos séculos XVII e XVIII permitiam que o visitante experimentasse na totalidade as longínquas – por vezes no tempo, por vezes no espaço – relíquias. Foi mais tarde que o ato de tocar no objeto se tornou num gesto desrespeitoso, reflexo de uma sociedade que valorizava a intelectualização e que extrapola o medo do estrago. Assim, concentrando-se no seu dever de conservação, os museus esquecem o seu papel de meio de difusão de conhecimento e de integração cultural dos cidadãos.

Martins (2014, p.114) afirma que é possível que os museus alcancem um equilíbrio entre as duas funções:

> Assim, um museu com um papel mais centrado nos públicos não nega a importância das coleções, sua conservação, investigação e documentação, mas implica novas exigências à luz do século XXI, centradas na hegemonia do público

> e na natureza holística de uma visita: um espaço significante para todas as comunidades; um agente para a regeneração física, económica, cultural e social; ser acessível a todos em termos intelectuais, físicos, sociais, culturais e económicos; relevante para o conjunto da sociedade, com o envolvimento da sociedade para a produção e distribuição de resultados, com o propósito central de melhorar a vida das pessoas; celebrante da diversidade cultural; promotor da coesão social e uma ponte para o capital social; promotor da coesão social; pro-ativo no apoio à regeneração das comunidades e bairros dos arredores; pro-ativo no desenvolvimento de novos públicos; pro-ativo no desenvolvimento, trabalho com e na gestão de projectos de agência; um instrumento estruturado para uso educativo; integrante da comunidade de aprendizagem; um espaço de encontro comunitário; uma atração turística; um gerador de rendas; um exemplo de prestação de serviços de qualidade e valor para a riqueza monetária.

Neves (2009) adianta que é mais provável que um objeto sofra danos devido a condições de armazenamento do que por causa de erros no manuseamento, pelo que não há fundamentação para que os museus privem os visitantes da experiência totalizante da obra de arte, ainda mais, nos casos em que os visitantes têm outras limitações sensoriais, como é o caso da comunidade com deficiência visual.

De forma sumária, os seguintes componentes podem ser associados à AD para uma melhor integração do público com deficiência visual nos museus: visitas virtuais; visitas tácteis (com recurso a réplicas ou a objetos originais); piso tátil; recursos em braille; mapas tácteis.

Fineman e Cock (2022) distinguem dois tipos de implementação de AD em museus, cada uma com vantagens e desvantagens próprias. As audiodescrições ao vivo feitas pelo guia proporcionam um maior envolvimento do visitante que pode levantar questões, desenvolver tópicos da visita com outros participantes, e ter, modo geral, uma experiência mais personalizada e única. Apesar de ser uma experiência menos individualizada, a AD gravada permite visitas a qualquer altura, sem marcação prévia e de forma autónoma. Ademais, o conteúdo pode ser disponibilizado como o museu

preferir, online, através de website próprio ou em aplicações criadas para o efeito, ou através de equipamentos requisitáveis no museu.

3.3.1. Técnicas de AD específicas em contexto museológico

Fineman e Cock (2022) determinam algumas técnicas de AD específicas para o contexto museológico. Em primeiro lugar sugerem uma descrição em afunilamento, isto é, o audiodescritor (aquando de uma audiodescrição ao vivo) deve começar por descrever o exterior do museu – fachada e jardins, por exemplo –, seguindo depois para os espaços interiores, antes de finalmente discorrer sobre os artefactos expostos.

Quanto à descrição dos artefactos propriamente, os autores aconselham o arredondamento das medidas, p.e. "o objeto mede cerca de meio metro", em vez de "o objeto mede 58 centímetros", ou, em alternativa, a equiparação ao tamanho de objetos comuns, por exemplo, "o objeto é do tamanho de uma bicicleta" ou "o objeto mede um palmo". Esclarecem também que informações como o material de que é feito, o cheiro, o peso, a textura ou o estado de conservação de um objeto são de suma importância para a assimilação do objeto. No que à descrição das cores diz respeito, a sugestão é completamente contrária à sugestão de Neves (2011). Se Neves, focando-se na audiodescrição para cinema, afirma que a cor de um objeto deve ser comunicada apenas se esta permitir fazer distinções necessárias, por exemplo, se uma personagem estiver a usar uma camisola azul e outra uma camisola verde e não soubermos o nome de nenhuma delas; Fineman e Cock (2022), relatam que, num contexto sem restrições de tempo como o do museu e em que as cores têm uma importância acrescida, o audiodescritor deve não só mencioná-las como descrevê-las, mencionando os diferentes tons. Os autores relembram ainda que grande parte da comunidade cega já viu e consegue recordar as tonalidades e, os que nunca viram, conhecem as significações culturais atribuídas às cores. A última recomendação na escrita do guião relaciona-se com a cisão dos estudos de audiodescrição previamente apresentada, narração objetiva vs. narração subjetiva. Para os autores, dentro de um museu, a objetividade é, simplesmente impossível. Contudo, é importante que a interpretação das obras seja fundamentada e que essa fundamentação seja transmitida ao recetor. Deste modo, os autores não veem problema, por exemplo, na descrição de um quadro como sombrio,

desde que esta interpretação seja sustentada com a descrição de uma paleta de cores escura e a presença de uma figura de olhar abatido. Por fim, os autores deixam algumas sugestões extratextuais como a fixação de grupos para visitas de entre 12 e 20 pessoas (incluindo acompanhantes) e a duração de visitas entre 60 e 90 minutos. Indicação esta corroborada e complementada pela ACAPO (sem data, p.31), que alerta para o risco de visitas mais longas se tornarem cansativas devido ao esforço cognitivo necessário para tentar criar a imagem mental do objeto descrito e estipula que "uma visita guiada não deverá incluir mais do que duas ou três descrições longas" e que "5/6 peças serão suficientes para conceber uma visita que demorará mais de uma hora" (*ibidem*, p.23). Estes conselhos foram aplicados aquando da elaboração dos guiões das visitas produzidos no contexto do estágio curricular no MCE (anexo 3).

3.3.2. Exemplos de boas práticas em museus nacionais e internacionais

Museus Nacionais

Em Portugal, vários espaços culturais têm vindo a implementar estratégias variadas de modo a facilitar o acesso à cultura por parte de pessoas cegas e com baixa visão, entre os quais, se destacam as instituições abaixo.

Fundação Calouste Gulbenkian

Além de visitas guiadas, visitas autónomas e visitas tácteis, a fundação tem um projeto denominado "Obras que se ouvem" através do qual, não só comunidade cega e com baixa visão, mas também a comunidade normovisual têm acesso todas as semanas à audiodescrição de uma obra do acervo, disponível em formato digital. A audiodescrição vai muito além da caracterização do objeto, incluindo perguntas direcionadas, de modo que o ouvinte faça a sua própria interpretação da obra, antes de receber, por fim, algum contexto histórico que ajuda a entender o objetivo do autor (Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, sem data).

Destaca-se também a criatividade do museu perante a impossibilidade de a comunidade cega tocar nas obras. Entre outubro de 2024 e janeiro de 2025, o museu teve em exibição uma exposição de artistas venezianos "Veneza em Festa". Como o manuseamento das obras era impossível, a audiodescrição contou com o complemento

de altos-relevos da cidade, através dos quais os visitantes tiveram a oportunidade de conhecer a cidade fazendo uso do tato (Cultura Acessível, sem data).

Casa Fernando Pessoa

Além das visitas guiadas e autónomas, a Casa Fernando Pessoa conta ainda com materiais tácteis, recursos em braille, piso tátil de orientação e sessões descontraídas. Estas últimas destinam-se a pessoas com qualquer tipo de deficiência motora, cognitiva ou sensorial e, como o nome indica, são sessões mais descontraídas em que os visitantes não precisam de cumprir regras como manter o silêncio ou seguir o percurso marcado. Além disso podem ser feitos ajustes às luzes, sons, lotação dos espaços, ou outros aspetos que possam incomodar, por exemplo, pessoas no espectro do autismo, com deficiência intelectual, défice de atenção, síndrome de Down ou síndrome de Tourette. (Casa Fernando Pessoa, sem data).

Steffens (2023) fez uma listagem de museus de referência em Portugal no que diz respeito à inclusão de pessoas cegas, na qual figuram não só as instituições acima referidas, mas várias outras como, por exemplo, o Museu Municipal de Vila Franca de Xira; o Museu da Chapelaria; o Museu da Arqueologia; o Museu da Batalha; o Museu de Arte Antiga; o Museu Cais do Sertão; o Museu Casa de Portinari; o Museu Nacional Ferroviário; o Museu de Serralves e o Museu de São Roque.

Destacamos a ação de informação do website Cultura Acessível, pertencente à Associação Cultural "Acesso Cultura", que compila todos os programas de interesse cultural acessíveis a nível nacional, sendo possível filtrar a programação em quatro categorias:

- O quê? (Opções: Cinema, Dança, Leitura, Oficina, Ópera, Performance, Teatro, Visita autónoma, Visita guiada)
- Quando? (Opções: Hoje, Esta semana, Este fim de semana, Nos próximos 30 dias, Escolher data)
- Onde? (Opções: Aveiro, Braga, Bragança, Castelo Branco, Coimbra, Faro, Leiria, Lisboa, Madeira, Porto, Setúbal, Viseu)

- Para Quem? (Opções: 1. Necessidades específicas: Deficiência auditiva, Deficiência intelectual, Deficiência visual, Surdos, Outras necessidades específicas; 2. Público-alvo: Adultos, Até aos 5 anos, Crianças (até aos 12), Jovens (13-17); Seniores)

Museus internacionais

A nível internacional, há vários museus com projetos que conjugam audiodescrição e ferramentas inovadoras para facilitar e melhorar a visita destes públicos. De seguida, listaremos alguns.

O Intrepid Museum, oferece, para além das audiodescrições e de guias táteis, uma "*talking pen*" (caneta de reconhecimento de signos linguísticos que reproduz oralmente mensagens escritas) que pode ser requisitada na receção (Intrepid Museum, sem data).

Ademais, recentemente, a 9 de novembro de 2024, o museu ganhou um prémio de 250.000 dólares pelo Institute of Museum and Library Services *(IMLS)* pelo projeto Storytelling Through Tech and Touch: Multisensory Interpretation within Intrepid's Historic Sick Bay, projeto esse que criou experiências imersivas e acessíveis a todo o tipo de públicos, através da utilização de realidade aumentada e elementos multissensoriais (Intrepid Museum, 2024).

Já o Deutsches Hygiene-Museum Dresden proporciona aos seus visitantes visitas guiadas e audiodescrições, pisos táteis, um mapa tátil à entrada, elevadores com botões em alto relevo, variados materiais táteis, salas inteiramente táteis e objetos interativos que permitem que o visitante simule a deficiência de certos sentidos e capacidades, de modo a pôr-se no lugar do outro (Deutsches Historisches Museum, sem data).

No programa "Hands on" do British Museum dá-se primazia ao contacto direto com o espólio da coleção, sempre sob o olhar atento de conservadores, sendo que na impossibilidade de manusear as peças, o museu recorre ao uso de réplicas (Neves, 2009).

Fora as audiodescrições, guias em letra aumentada e mapas sensoriais, a Royal Academy of Arts desenvolve oficinas de criação plástica projetadas especificamente para pessoas cegas ou com baixa-visão (Royal Academy of Arts, sem data).

Por último, o Musée du Quai Branly organiza, anualmente, a "semana da acessibilidade", uma semana com uma extensa programação destinada às pessoas com deficiência e ao público em geral, com o objetivo de promover a sensibilização social para a deficiência (Musée du quai Branly – Jacques Chirac, 2024).

3.4. Uso de IA na criação de AD

É incontestável que, nos últimos anos, a IA tem penetrado todas as áreas da vida humana, e a área das acessibilidades não podia ser diferente. Atualmente existem diversas aplicações quer para telemóvel quer para computador com funções de leitura de ecrã e descrição de imagens (por exemplo, as aplicações móveis Be My Eyes ou Tap Tap See). Além destas aplicações criadas especialmente para o efeito, grande parte dos *chatbots* de IA (como o ChatGPT ou o Gemini) também descrevem imagens sob comando.

Ainda assim, e apesar destas ferramentas constituírem uma grande ajuda tanto para a comunidade cega, quanto para os audiodescritores, ainda não há muitos estudos que avaliem a qualidade das descrições geradas pelas mesmas, tal como sublinham Acosta-Salgado et al. (2024) e Perdigão et al. (2023).

Acosta-Salgado et al. (2024) categorizam em três os métodos de criação de audiodescrição: audiodescrição feita por humanos, audiodescrição automática e audiodescrição híbrida. O primeiro pode resultar em audiodescrições de má qualidade por estar dependente da experiência e aptidão do audiodescritor, principalmente quando este está em início de carreira, além de ser uma tarefa demorada e árdua. O segundo, aporta todos os inconvenientes já conhecidos da utilização da IA, como introdução de informações falsas, falta de precisão ou inadequação na seleção dos aspetos relevantes. Assim, os autores concluem que o método híbrido é o que apresenta um melhor e mais uniforme nível de qualidade, apesar de também ele acarretar algumas desvantagens, como os custos acrescidos (custos da ferramenta de IA mais os

honorários do audiodescritor) e, apesar de ser mais rápido que o primeiro método, continua a ser mais demorado que o segundo.

De resto, a ferramenta IA utilizada também influencia consideravelmente o resultado final, por isso, os autores compararam diferentes ferramentas, avaliando-as em seis parâmetros.

A Figura 3 apresenta os resultados obtidos por diferentes ferramentas avaliadas de um a cinco por um audiodescritor experiente quanto aos seguintes parâmetros: descrição correta, gramática correta, informação correta, descrição pertinente, descrição criativa, descrição semelhante à redigida por um humano. Os tempos de resposta foram também registados.

Figura 3 - Comparação de diferentes ferramentas de IA

		Description correcte	Grammaire correcte	Information correcte	Description pertinente	Description créative	Rédigée par l'humain	Temps (secondes)
Blip	μ	3,26	3,00	3,00	2,42	1,08	1,32	15,33
	σ	1,68	1,46	1,76	1,43	0,27	1,10	0,74
GIT	μ	2,92	4,32	3,00	2,16	1,00	1,90	18,33
	σ	1,69	1,24	1,76	1,20	0,00	1,11	5,40
VitGPT2	μ	1,00	3,46	1,00	1,00	1,00	1,00	16,83
	σ	0,00	1,84	0,00	0,00	0,00	0,00	1,50
ChatGPT-4V	μ	3,84	4,32	4,08	3,82	2,58	2,74	19,38
	σ	0,68	1,17	0,85	0,69	0,64	1,01	3,54

Fonte: Acosta-Salgado et al. (2024, p.5)

Assinalada pela letra μ (mi) encontra-se a média da avaliação de diferentes audiodescrições geradas pela ferramenta. A letra σ (sigma) representa a variação da qualidade entre essas audiodescrições. Embora seja visível a superioridade do ChatGPT em comparação com as restantes ferramentas, este é mais lento e os autores apontaram uma menor praticidade da interface.

Não obstante, a sua data de publicação ser 2023, o artigo de Perdigão et al. (2023) acima citado já se encontra bastante desatualizado. Numa altura em que o ChatGPT ainda não examinava imagens, os autores decidiram, ainda assim, avaliar a sua capacidade de gerar audiodescrições. O método aplicado foi o seguinte: com recurso ao Google Lens, era pedido ao ChatGPT que criasse uma audiodescrição baseada nas imagens disponíveis online que correspondiam, segundo o Google Lens, à imagem original. Assim procedendo, os autores chegaram à conclusão de que o ChatGPT não era uma

ferramenta útil na audiodescrição, embora saibamos agora que um ano depois, em 2024, esta ferramenta se destacou pela qualidade apresentada. Evidentemente esta mudança não causa espanto, dada a velocidade com que as tecnologias de inteligência artificial se desenvolvem. Mesmo assim, vale a pena tomar em consideração alguns dos resultados apresentados neste artigo, visto que alguns dos erros apresentados na altura se mantêm, como veremos no próximo capítulo. Na figura abaixo, podemos observar os comentários de um audiodescritor consultor a uma audiodescrição gerada pelo ChatGPT.

Figura 4 - Comentários de um audiodescritor consultor a uma audiodescrição gerada por *chatbot* de IA

A imagem mostra um baixo-relevo esculpido em pedra, que representa uma cena bíblica do profeta Isaías.
@Desnecessário A IMAGEM MOSTRA UM. @Citar o tipo de imagem. @Citar a orientação da imagem.
O baixo-relevo está localizado na fachada de um edifício em Paris, conhecido como Cité de l'architecture et du patrimoine.
@Desnecessário O BAIXO RELEVO. @Desnecessário CONHECIDO COMO.
Na cena, o profeta Isaías é retratado de pé, com a mão direita levantada e segurando um rolo de pergaminho,
@Desnecessário NA CENA. @Descrever as CARACTERÍSTICAS FÍSICAS. @Descrever as VESTIMENTAS.
enquanto sua mão esquerda segura um bastão.
@Fazer aposto para PERGAMINHO. @Colocar um PONTO após o aposto de PERGAMINHO. @Citar a cor do pergaminho. @Desnecessário ENQUANTO. @Desnecessário SUA. @Citar a cor do BASTÃO.
A imagem é altamente detalhada, mostrando como roupas e os adornos do profeta, bem como a textura do pergaminho.
@Desnecessário A IMAGEM É BASTANTE DETALHADA MOSTRANDO COMO.
A cena é emoldurada por uma moldura decorativa, com várias figuras esculpidas em relevo ao redor da cena principal, incluindo anjos e animais.
@Desnecessário A CENA. @Desnecessário EMOLDURADA. @Desnecessário CENA PRINCIPAL. Tem outra cena?
A imagem é uma obra de arte excepcionalmente bem executada e demonstra a habilidade e a técnica dos escultores que a criaram.
@Desnecessária essa última frase, pois é uma inferência. @O roteiro está médio.

Fonte: Perdigão et al., 2023

A primeira frase inicia-se logo com elementos considerados acessórios pelo consultor, um erro que está presente não só nesta, mas em todas as audiodescrições analisadas no estudo. Por outro lado, informações como a orientação da imagem estão em falta. Por último, repetições de grupos nominais como “o baixo-relevo” ou “a cena” deixam o texto maçudo e frases genéricas que não aportam informação nova, como é o caso da última frase, desvirtuam as mais-valias de uma boa audiodescrição.

4. O estágio

Tendo eu contactado com a área da audiodescrição pela primeira vez no primeiro ano de mestrado nas UC's de Tradução Multimédia Francês Português e Tradução Multimédia Alemão Português, ganhei de imediato interesse pela área e percebi que faria todo o sentido aproveitar o meu estágio curricular para aprender mais sobre o tema. Comecei por enviar currículos de forma espontânea para empresas de TAV que providenciam este serviço, antecipando um acompanhamento próximo e orientação detalhada. No entanto, estas empresas não podiam garantir um estágio aplicado nesta área, umas porque o percentual de trabalho de audiodescrição é irrisório em comparação com o trabalho de legendagem, outras porque têm por política atribuir este tipo de trabalho a profissionais já estabelecidos. Deste modo, comecei a enviar currículos para empresas que, não sendo da área de tradução, pudessem necessitar de serviços de audiodescrição, nomeadamente câmaras municipais e espaços culturais como museus e bibliotecas.

Foi deste modo que fui acolhida pelo MCE que, coincidentemente, estava em processo de implementação de áudio-guias para diferentes tipos de público. O processo de seleção deu-se através de uma única entrevista. O estágio teve início no dia 24 de fevereiro e terminou a 15 de julho de 2025, tendo sido estabelecido pela entidade acolhedora que eu trabalharia 7 horas diárias, 3 dias por semana.

4.1. A instituição de acolhimento

O estágio curricular foi realizado no Museu do Carro Eléctrico, subsidiário da Sociedade de Transportes Colectivos do Porto, sediada na Avenida Fernão Magalhães, 1862, 13º piso.

As origens da STCP remontam ao ano de 1872, altura em que foi fundada a Companhia Carril Americano do Porto à Foz e Matosinhos. Anos mais tarde, em 1893, esta seria alvo de uma fusão com a Companhia Carris de Ferro do Porto, de modo a "concentrar capitais e alargar a rede de acção" (Alves, 1998, p.4), sendo mantido o nome da última (Pacheco, 1992). Já em 1908, a C.C.F.P. absorveu a recém-fundada Companhia de Viação Eléctrica do Porto. Em 1946 dá-se uma grande reestruturação da concessão dos transportes

coletivos urbanos da cidade do Porto. Nesta altura a Câmara do Porto resgata a concessão, sendo criado o STCP, Serviço de Transportes Colectivos do Porto (Pacheco, 1992). Somente em 1994 a empresa adquire a designação atual, Sociedade de Transportes Coletivos do Porto[1].

Apesar de a STCP ser uma sociedade anónima de capitais exclusivamente públicos (STCP, 2021), cujo objeto principal é a exploração do transporte público rodoviário coletivo de passageiros na Área Metropolitana no Porto, está também prevista a exploração de atividades complementares ou subsidiárias daquele objeto. É nesta categoria que se insere o Museu do Carro Eléctrico, como pode ser verificado no anexo 1, que elucida a estruturação interna da empresa.

Inaugurado em 1992 após musealização da sua Nave 2 (Casa do Vapor), o MCE encontra-se sediado na Alameda Basílio Teles nº 51, no edifício da antiga Central Termoelétrica de Massarelos. Em produção entre 1915 e 1960 a central não só gerava eletrecidade para alimentar toda rede dos carros elétricos, como chegou, nos seus tempos áureos, a produzir em excedente e a vender eletrecidade para iluminação pública de ruas e dos tabuleiros da Ponte Luis I. Todavia, em 1955 já não era capaz de garantir produção de energia para a grande quantidade de linhas e começou a comprar energia elétrica à União Eléctrica Portuguesa, acabando por encerrar todo o processo de produção (Dias, sem data). A Nave 1 (Sala das Máquinas) continuou, contudo, operacional, atuando como subestação transformadora entre 1960 e 2012 após modernização dos equipamentos. Em 2015 o espaço e equipamentos foram alvo de um processo de musealização, passando a constituir um novo núcleo do Museu do Carro Eléctrico.

O espólio do museu perfaz um total de 6 coleções (Município do Porto, 2024):

- Coleção de grande porte (28 veículos)
- Coleção de pequeno porte (variados artefactos)
- Coleção de fotografia (10.000 fotografias)

[1] Decreto-Lei nº202/94, de 23 de julho

- Coleção de bilhética (passes, talões e bilhetes)
- Coleção de manuseamento (réplicas de artefactos e artefactos que, pela sua tipologia ou quantidade, podem ser manuseadas pelo público)
- Sala das máquinas (máquinas das antigas Central Termoelétrica e Subestação de Massarelos)

A nível interno, o MCE está organizado em dois departamentos dirigidos por uma diretora, a Dra. Inês Ferreira, que foi também a minha orientadora de estágio na instituição. O Departamento de Gestão e Coleções conta com quatro elementos e o Departamento de Educação, Mediação e Atendimento com três. Trabalham ainda regularmente em colaboração com a equipa do museu estagiários curriculares e profissionais e colaboradores em regime de prestação de serviços, nomeadamente agentes de mediação cultural, atores e guarda-freios (STCP, 2009).

O MCE providencia dois serviços complementares à atividade museológica: arrendamento de espaços (mini nave e nave 1) e aluguer de carros elétricos históricos (contando atualmente com dois percursos diferentes - com ou sem serviço de cocktail a bordo). O serviço de aluguer de carros elétricos é ministrado em articulação com a UCE (Unidade do Carro Elétrico), em funcionamento em instalações adjacentes ao museu. Esta Unidade conjuga serviços de planeamento e controle da atividade regular da frota e serviços de conservação e restauro do material circulante sobre carris.

Abaixo os objetivos basilares do MCE reiterados no artigo 4º do seu Regulamento Interno de 2024.

a) Guardar, preservar, promover e valorizar o acervo que tutela.
b) Estudar e investigar as suas coleções e construir conhecimento em torno das mesmas e de toda a componente imaterial associada às coleções.
c) Catalogar as coleções e atualizar continuamente o catálogo e a sua acessibilidade.

d) Promover a relação com a cidade e estabelecer redes e parcerias com instituições e entidades locais, nacionais e internacionais que partilhem os objetivos do museu.

e) Preservar e valorizar o interesse histórico do edifício onde está instalado.

f) Promover a democratização, educação e o acesso físico, cognitivo e social às coleções e à cultura.

g) Contribuir para a formação cívica e para o desenvolvimento do sentido crítico e criativo, nomeadamente em questões relacionadas com a cidade, a mobilidade a ecologia e os transportes.

h) Contribuir para o desenvolvimento social, cultural e económico da comunidade, nomeadamente da comunidade envolvente.

Tendo estagiado no museu ao longo de quase cinco meses, tive oportunidade não só de trabalhar diretamente na realização da alínea f), mas também observar e participar pontualmente em atividades dinamizadoras dos restantes objetivos. Os objetivos expostos nas alíneas d) e h), nomeadamente, são cumpridos através de parcerias com entidades locais, entre elas a associação de moradores e a FAUP, com as quais partilha o projeto *Observatório,* que visa envolver a comunidade na discussão acerca da nova ponte que está em fase de construção em Massarelos, a Ponte Ferreirinha, ou através da participação no planeamento conjunto do Dia Internacional dos Museus com variados núcleos museológicos da área metropolitana do Porto.

Apesar dos diversos esforços, o museu enfrenta até hoje problemas de acessibilidade, muitos dos quais inerentes à ocupação de um edifício antigo, designadamente a falta de uma rampa ou elevador que permita o acesso de pessoas com mobilidade reduzida à nave 1 (sala das máquinas), não obstante, o MCE está comprometido a tornar-se um lugar acessível a todos, tendo em curso projetos para a implementação de um elevador que melhore as suas acessibilidades, bem como um projeto de áudio-guias para todos os públicos, no qual se enquadra o meu estágio, como estabelecido no ponto nº 5 do Artigo 20º do Regulamento Interno do museu:

> O MCE está também empenhado em implementar um sistema de audioguias acessíveis, que permita a disponibilização de conteúdos para públicos diversos, nomeadamente público infantil e pessoas com deficiência visual, auditiva ou cognitiva. (Regulamento Interno Museu do Carro Eléctrico, 2024, p.18)

Os problemas na acessibilidade cultural começam ainda antes da entrada no espaço de interesse cultural. A pessoas com deficiência visual enfrentam entraves à sua autonomia a partir do momento em que saem de casa, como tal, faz todo o sentido que a instituição de acolhimento do meu estágio curricular seja a STCP, empresa que desde 2001 conta com sistema sonoro de paragens e desvios nos seus autocarros e que tem vindo, desde 2007 a renovar a frota de modo a eliminar barreiras e a permitir o transporte de passageiros com dificuldades de mobilidade. Ademais, o projeto por mim desenvolvido no MCE não é a primeira ação em prol da comunidade cega levada a cabo pelo museu. No passado, o MCE elaborou em cooperação com a ACAPO (Associação dos Cegos e Amblíopes de Portugal) visitas orientadas para pessoas cegas e guiões de visita em braille, disponíveis até hoje na receção do museu. No entanto, há vários anos que não havia visitas ou outras iniciativas promotoras do acesso ao acervo por parte desta comunidade.

4.2. Cronograma e tarefas

No primeiro dia de estágio foi-me pedido que elaborasse um cronograma, de modo a estabelecer as tarefas a executar e planear os prazos de realização das mesmas. Além disso, durante a primeira semana inteirei-me das dinâmicas internas do museu e assisti a algumas visitas guiadas para me familiarizar com os objetos da exposição e com a terminologia adjacente aos mesmos.

A primeira etapa do estágio consistiu num aprofundamento dos meus conhecimentos no domínio da audiodescrição, através da realização de uma pesquisa acerca das estratégias implementadas por outros museus, nacionais e internacionais, para tornar os espaços mais acessíveis para pessoas cegas e com baixa visão. Simultaneamente, fui estabelecendo contactos com associações de apoio à comunidade cega que me pudessem auxiliar a encontrar pessoas cegas e com baixa-visão que tivessem

disponibilidade para visitar o museu e avaliar as minhas audiodescrições. Neste sentido, contactei as seguintes associações: Associação dos Cegos e Amblíopes de Portugal (ACAPO), Associação dos Deficientes das Forças Armadas (ADFA), Associação Portuguesa de Deficientes (APD), Associação de Apoio e Informação a Cegos e Amblíopes (AAICA) e o Núcleo de Apoio à Inclusão da Universidade do Porto (NAI-UP). Acabei por trabalhar estreitamente com a delegação do Porto da ACAPO, com a Teresa Vaz, fundadora da AAICA, o António Silva, do NAI-UP e a Fátima Máximo, da STCP, daqui em diante apelidados de audiodescritores consultores.

Na segunda fase, dei início à produção das audiodescrições, as quais analisarei mais à frente. Nesta fase, contei principalmente com a ajuda da Fátima Máximo, uma funcionária cega da STCP. Juntas, visitamos todos os objetos da coleção, de forma que a Fátima me pudesse alertar para detalhes em falta na audiodescrição e fizesse uma pré-avaliação do meu trabalho. Da mesma forma, enviei alguns textos para o António Silva e para a Teresa Vaz, ambos com experiência como audiodescritores consultores. Na mesma altura, fiz um inquérito online de avaliação de algumas audiodescrições aberto a todas as pessoas com deficiência visual que quisessem ajudar. Embora ciente de que a experiência da audiodescrição é enriquecida pela visita multissensorial, elaborei este inquérito por três motivos. Fi-lo, em primeiro lugar, para conseguir ouvir a opinião de um maior grupo de pessoas, em segundo lugar, porque, sendo o objetivo final das audiodescrições serem publicadas no Zoomguide, é fundamental que as audiodescrições funcionem quer para quem se desloca até ao museu, quer para quem o pretende visitar sem sair de casa. Por último, porque queria obter uma avaliação imparcial de pessoas que não têm nada mais para avaliar senão a audiodescrição, visto que, durante as visitas, os restantes estímulos podem afetar a perceção das audiodescrições.

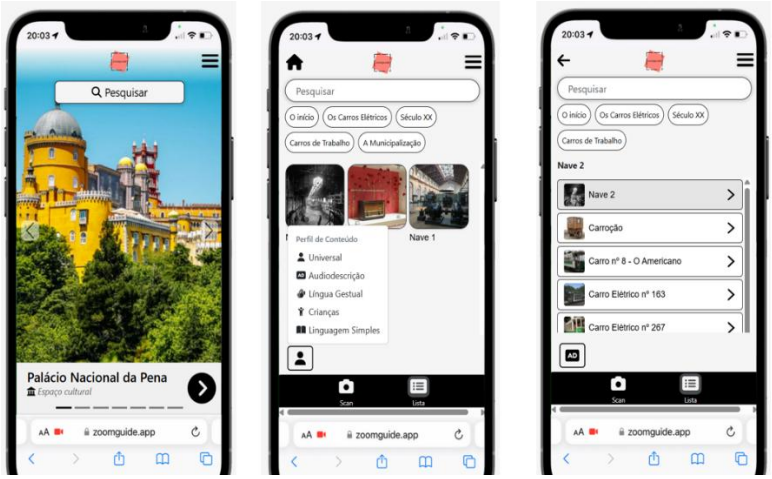
Tomando em conta as opiniões, sugestões e críticas de todos os envolvidos supracitados, deu-se início à terceira fase do meu estágio: o teste das audiodescrições como complemento a visitas multissensoriais. No total, foram três visitas, duas com grupos de entre sete a dez membros da delegação do Porto da ACAPO e uma com um grupo de três pessoas em colaboração com a AAICA.

Além da tarefa principal do meu estágio, a elaboração das audiodescrições, efetuei outras tarefas como a redação de um guia de boas práticas na interação com pessoas cegas e com baixa-visão para divulgação interna; a criação de um plano de quatro visitas multissensoriais temáticas com incorporação das audiodescrições (ambos em apêndice) e a pós-edição PT>ING de conteúdos para o website do museu.

4.3. Audiodescrições

As audiodescrições por mim elaboradas foram integradas no Zoomguide, uma aplicação móvel que serve como áudio-guia. Nesta, os visitantes podem encontrar informações acerca dos objetos expostos em sete línguas e podem escolher o "Perfil do Conteúdo", i.e., se preferem consultar o texto redigido para um público universal, para crianças, em língua gestual portuguesa (LGP), com audiodescrição ou em linguagem simples (Figura 5). O Zoomguide não age apenas como uma plataforma de armazenamento de áudio-guias. Quando o museu providencia os textos para o público universal em português a aplicação gera, com recurso a inteligência artificial e mediante pagamento extra, a tradução dos textos e a adaptação dos mesmos para diferentes públicos. Assim, quando iniciei o estágio, o museu já dispunha de cinco audiodescrições elaboradas deste modo. A Figura 5 mostra como funciona a aplicação. À esquerda, a interface que nos permite escolher o museu ou monumento. No centro, a interface que nos permite escolher o perfil de conteúdo, já depois de termos selecionado o MCE. Por fim, à direita os veículos que já dispunham de AD quando comecei o estágio.

Figura 5 - Funcionamento do Zoomguide



Fonte: Zoomguide

Nesta fase, em conversa com os audiodescritores consultores, tomei conhecimento de algumas discrepâncias entre a teoria descrita no capítulo anterior e as expectativas do público-alvo. Embora cada vez mais seja ressaltada a importância dos audiodescritores consultores e máximas como *Nothing about us without us* sejam repetidas, encontrei ainda muita resistência na participação de pessoas cegas e com baixa-visão neste projeto, principalmente porque parte da comunidade se sente desiludida por outros projetos em que as suas opiniões e sugestões foram ouvidas, mas nunca implementadas. Por isso, a minha estratégia principal na elaboração das audiodescrições foi combinar os meus conhecimentos teóricos, com as sugestões dos audiodescritores consultores.

Em primeiro lugar, fui aconselhada pelos audiodescritores consultores a fazer uso de ferramentas de IA, visto que a comunidade cega tem por hábito fazer uso destas no seu quotidiano. Apesar de a bibliografia sobre IA na produção de audiodescrição ser ainda escassa e, de forma geral, esta ser descrita como uma ferramenta pouco útil no contexto da audiodescrição, dada a sua exponencial evolução nos últimos anos, rapidamente me apercebi de que, de facto, esta poderia servir como ponto de partida para as audiodescrições. O ponto fraco desta é a parte do contexto histórico, área na qual a IA está mais predisposta às famosas alucinações. Assim, restou-me apenas fazer alguns ajustes ao Prompt dado às ferramentas de IA, pedindo que esta se focasse na descrição do objeto, deixando de parte o contexto histórico e o espaço envolvente. Como seria de esperar, erros nas descrições, elementos importantes em falta, expressões redundantes e marcas do português do Brasil não desapareceram, mas a qualidade dos textos produzidos era suficiente para que estes fossem uma ajuda e não um entrave.

Em segundo lugar, percebi que teria de estruturar as audiodescrições segundo um paradigma diferente do que está previsto na literatura. Os visitantes têm acesso ao Zoomguide através do seu próprio telemóvel, o que significa que têm a possibilidade de fazer uso do leitor de texto que normalmente usam, com a voz da sua preferência e na velocidade a que estão habituados. Isto influencia duas decisões a serem tomadas pelo audiodescritor, a primeira, e menos relevante no contexto do presente relatório, a

escolha da voz. Neste contexto, a voz incorporada no Zoomguide perde importância, pois a expectativa é de que esta não será usada pela maioria dos utilizadores.

Por outro lado, ganha importância a estruturação do texto, a segunda decisão que referi. O uso do leitor de texto dá ao utilizador a liberdade de navegar através do texto, no entanto, tal não é possível se o texto não tiver uma estrutura definida, com recurso a intertítulos e divisão em parágrafos. Assim, por recomendação de vários audiodescritores consultores, optei por não utilizar a estrutura estabelecida por Neves (2011) – contextualização, audiodescrição, relacionamento –, que era também a estrutura utilizada pela inteligência artificial do Zoomguide, mas, em vez disso, dividir as informações entre "Audiodescrição" e "Contexto Histórico". Por conseguinte, o visitante pode decidir que parte deseja ouvir ou ouvir mais do que vez uma das partes, sem ter de voltar a ouvir a totalidade dos conteúdos.

A exposição permanente do MCE conta, à data, com 20 carros elétricos e de trabalho e quatro grupos de máquinas de produção/transformação de energia. Assim, foram criadas 24 audiodescrições de objetos e duas audiodescrições de espaços, uma para cada nave, perfazendo um total de 26 audiodescrições. O método utilizado para a redação das audiodescrições não foi o mesmo para todos os objetos, desde logo porque, como referido acima, o museu dispunha já de cinco audiodescrições geradas por IA que foram aproveitadas e adaptadas. Ademais, perceber qual o melhor método para alcançar bons resultados era parte fulcral do projeto de estágio desenvolvido, por isso, uma das audiodescrições sujeitas a avaliação através do questionário acima mencionado, foi criada sem qualquer recurso a ferramentas de IA ou semelhantes, para perceber se os inquiridos teriam alguma predileção por esta. Como não foi o caso, as restantes audiodescrições foram criadas tendo por base textos gerados por IA.

De seguida, procederei à análise de alguns exemplos selecionados das audiodescrições elaboradas no contexto do meu estágio.

4.3.1. Exemplo 1 – O Carroção

Começamos pelo Carroção (Figura 10), o primeiro objeto exposto da coleção. Trata-se de um dos objetos que já contavam com uma audiodescrição gerada pela ferramenta

de IA da plataforma Zoomguide. Na tabela abaixo apresentamos essa versão pré-existente e as primeiras alterações efetuadas. Esta primeira revisão humana foi efetuada tendo em conta principalmente as bases teóricas da AD e em curtas entrevistas telefónicas com os audiodescritores consultores.

Tabela 3 - Comparação de Audiodescrições do Carroção

AD gerada por IA (Zoomguide)	AD revista – 1ª versão
Diante de si, encontra-se o Carroção, um veículo de transporte da burguesia da cidade do Porto do século XIX. Este exemplar de transporte de tração animal, movido pela força de uma parelha de bois ou vacas, tem aproximadamente 2 metros de altura, que é comparável à altura de um cavalo de grande porte. De largura tem cerca de 1,5 metros, já em comprimento, com cerca de 3,5 metros, é semelhante ao tamanho de um automóvel de médias dimensões. Este Carroção, inteiramente construído em madeira castanho-escura, possui uma caixa estreita e compacta que acomoda os passageiros. Na parte frontal, a luz entra suavemente através de uma pequena janela em formato quadrilobado, conhecida como óculo barroco. Este detalhe confere uma iluminação limitada, sugerindo o ambiente escuro, pouco arejado e **desconfortável**. Esta janela além de funcional era também um elemento decorativo. Na traseira, uma porta permite a entrada e saída dos passageiros, complementada por duas pequenas janelas laterais de vidro, que proporcionavam pouca iluminação no interior. As rodas de madeira, com cerca de um metro de diâmetro, que quase alcançavam a altura do dorso dos animais, são ligadas por um eixo central também de madeira, e proporcionavam uma movimentação lenta e, muitas vezes, **desconfortável**. Sem suspensão, o	**Audiodescrição** Diante de si, encontra-se o Carroção, um veículo de transporte da burguesia da cidade do Porto do século XIX. Este transporte de tração animal, movido pela força de uma parelha de bois ou vacas, tem aproximadamente 2 metros de altura, o que é comparável à altura de um cavalo de grande porte. De largura tem cerca de 1,5 metros. Em comprimento, com cerca de 3,5 metros, é semelhante a um automóvel de média dimensão. Este Carroção é inteiramente construído em madeira. Possui uma caixa estreita e compacta que acomodava os passageiros. Na parte frontal, a luz entra suavemente através de uma pequena janela em formato quadrilobado, isto é, uma janela com quatro lados arredondados, também conhecida como óculo barroco. Esta janela é complementada por duas pequenas janelas laterais de vidro, que proporcionavam pouca iluminação. Na traseira, uma porta permite a entrada e saída dos passageiros. As rodas de madeira, com cerca de um metro de diâmetro, quase alcançavam a altura do dorso dos animais e estão ligadas por um eixo central, também de madeira. Dentro do carroção, o ambiente é escuro e pouco arejado. Os bancos estofados com tecido bordô dispostos ao longo das laterais ofereciam um mínimo de **conforto**. **Contexto histórico** As famílias burguesas utilizavam este veículo para se deslocarem até à Foz para

veículo seguia ao ritmo calmo dos bois ou vacas que o puxavam. Pode imaginar a suavidade da viagem como o equivalente a estar sentado numa carroça de feno, com os solavancos do caminho sempre presentes. No interior, os bancos estofados com tecido vermelho-bordeaux dispostos ao longos das laterais ofereciam um mínimo de conforto. O espaço era muitas vezes insuficiente para o número de passageiros que o utilizavam, tornando a viagem **precária em termos de conforto**. As famílias burguesas utilizavam este veículo para se deslocarem à Foz para os banhos ou para assistir a espetáculos no Teatro de São João. O Carroção é uma cápsula do tempo, uma memória viva de um modo de vida que contrastava com a agitação atual das grandes cidades. O seu design em madeira e as rodas robustas ecoam a simplicidade dos transportes da época, onde o luxo estava na funcionalidade e **não no conforto**. Uma peça que remete ao passado urbano da cidade do Porto, mencionada em diversas obras litarias por autores como Júlio Dinis, Camilo Castelo Branco e Ramalho Ortigão.	os banhos ou para assistir a espetáculos no Teatro de São João. O Carroção é uma cápsula do tempo, uma memória viva de um modo de vida que contrasta com a agitação atual das grandes cidades. O seu design simples e robusto ecoa a vivência dos transportes na época, quando o luxo estava na funcionalidade e não no **conforto**. Sem suspensão, o veículo seguia ao ritmo calmo dos bois ou vacas que o puxavam e a viagem era marcada pelos solavancos das estradas de terra. O espaço era muitas vezes insuficiente para o número de passageiros que o utilizavam, tornando a viagem ainda mais desagradável. Esta peça é mencionada em diversas obras literárias por autores como Júlio Dinis, Camilo Castelo Branco e Ramalho Ortigão.

As principais alterações efetuadas prendem-se com a reestruturação do texto, que foi dividindo-o em duas partes, a divisão de frases complexas, favorecendo a utilização de frases simples, a explicação de terminologia e a eliminação de repetições lexicais.

Tendo a decisão de reestruturação do texto sido acima explicada, não me prolongarei neste ponto. Indico apenas que a forma como esta foi realizada pode ser observada na tabela e que, daqui em diante, os exemplos apresentados terão como foco a parte da audiodescrição propriamente dita, ignorando o contexto histórico. Aproveitamos para esclarecer que o contexto histórico apresentado foi adaptado a partir dos textos criados pelo pessoal do MCE e que servem como áudio-guia para o público geral, tendo a minha

intervenção sido limitada a revê-los, eliminando possíveis gralhas, melhorando o estilo quando necessário e omitindo informações que já constavam na audiodescrição.

Como exemplo da divisão de frases complexas, apresentamos a frase "De largura tem cerca de 1,5 metros, já em comprimento, com cerca de 3,5 metros, é semelhante ao tamanho de um automóvel de médias dimensões" foi dividida em duas: "De largura tem cerca de 1,5 metros. Em comprimento, com cerca de 3,5 metros, é semelhante a um automóvel de média dimensão". Por mais que pequenas alterações como esta possam não parecer muito significativas, visto que o texto foi criado para ser lido por vozes artificiais de IA (quer se trate do ficheiro de áudio disponibilizado pelo Zoomguide ou da ferramenta de leitor de texto da escolha do utilizador), a inserção de pontos finais pode fazer toda a diferença na clareza do discurso.

No que à explicação de terminologia concerne, temos como exemplo, a clarificação do adjetivo "quadrilobado". Como referido no capítulo anterior, a terminologia deve ser incluída nas audiodescrições. No entanto, de nada nos serve ser rigorosos numa descrição se o público não for capaz de a compreender. Deste modo, o melhor a fazer será incluir o termo, explicando-o de seguida. Esta não é, contudo, uma estratégia livre de críticas. Após enviarmos a primeira revisão desta audiodescrição por e-mail a alguns dos audiodescritores consultores, as opiniões dividiram-se, uns consideraram a explicação desnecessária por saberem do que se tratava, enquanto outros, preferiam que o termo fosse retirado por considerarem que este podia tornar-se um entrave à compreensão. Esta foi, de resto, uma dificuldade constante: criar textos que agradassem a um público tão heterogéneo.

Por último destacamos a preocupação em variar o léxico ou, pelo menos, evitar repetições que tornem o texto redundante e maçador. Enquanto na versão gerada por IA, foram feitas quatro referências ao grau de conforto/ desconforto proporcionado pelo veículo, na primeira revisão este número caiu para duas.

Não posso continuar esta análise sem mencionar o momento de viragem na produção das audiodescrições, a primeira visita de um audiodescritor consultor ao museu. No dia 09/04/2025 procedi a uma visita ao museu com a Fátima Máximo. Nesta sessão, a

Fátima convidou-me a fechar os olhos, de modo a experienciar o mundo através da sua perspetiva. Depois de tatearmos os objetos da exposição, ouvimos a primeira versão das audiodescrições e discutimos os detalhes que deviam ser alterados e quais informações estavam em falta e quais eram supérfluas. Através do tato, a Fátima descobriu detalhes que passam despercebidos a quem vê, no meio de tantos estímulos visuais. Por isso, a segunda versão da AD do carroção, abaixo apresentada, conta com várias informações que não constavam da versão anterior.

Tabela 4 - Segunda Versão da Audiodescrição do Carroção

AD revista – 2ª versão
Diante de si encontra-se o carroção, um veículo de transporte da burguesia da cidade do Porto do século XIX. Este transporte de tração animal, movido pela força de uma parelha de bois ou vacas, tem aproximadamente 2 metros de altura, o que é comparável à altura de um cavalo de grande porte. De largura tem cerca de 1,5 metros. E em comprimento, com cerca de 3,5 metros, é semelhante a um automóvel de média dimensão. O carroção é inteiramente construído em madeira, **apenas as rodas têm alguns acabamentos em ferro.** Trata-se de uma caixa estreita e compacta que **acomodava cerca de 6 passageiros**. **Na dianteira, um estreito banco suspenso, onde se sentava o cocheiro**. Sobre o banco, uma janela pouco maior que uma cabeça humana permite que a luz permeie o interior. Esta janela é conhecida como óculo barroco e é caracterizada por quatro lados arredondados, como que formando uma flor. O carroção tem outras duas pequenas janelas retas nas laterais, que proporcionavam pouca iluminação. Na traseira, uma porta permite a entrada e saída dos passageiros. As rodas de madeira, com cerca de um metro de diâmetro, quase alcançavam a altura do dorso dos animais. Dentro do carroção, o ambiente é escuro e pouco arejado. Os bancos estofados com tecido cor de vinho dispostos ao longo das laterais ofereciam um mínimo de conforto. **O teto baixo, também ele revestido de tecido, obrigava os passageiros a abaixarem-se para entrar.**

Além das informações que foram introduzidas, no quadro sinalizadas a negrito, outras pequenas alterações foram sendo efetuadas a cada releitura. Como se pode constatar, continuei a debater-me com a descrição da janela quadrilobada, acabando por retirar o adjetivo "quadrilobado" e concentrando-me num outro termo: o óculo barroco. Fi-lo seguindo o conselho de outra audiodescritora consultora com experiência em projetos desta natureza, a Teresa Vaz. A Teresa desafiou-me a questionar-me acerca da mensagem que o museu queria passar aos visitantes. Por mais que este conteúdo em

específico seja voltado para a comunidade cega, continua a ser um conteúdo criado dentro do contexto museológico e continua a ter como missão partilhar conhecimento sobre os carros expostos e contar a história da evolução dos transportes da cidade do Porto. Assim, priorizei a terminologia associada ao estilo do elétrico "óculo barroco" e retirei o termo da geometria "quadrilobado" que, embora bastante rigoroso, mais atrapalhava do que ajudava na assimilação do que é o óculo barroco.

Por fim, apresento a versão final da AD do carroção, aquela que foi introduzida na plataforma do Zoomguide. Convém ressaltar que entre a segunda versão, acima comentada, e a versão final, existiram inúmeras outras versões. Entre uma e outra conduzi três visitas guiadas a grupos bastante heterogéneos de pessoas com cegueira congénita, precoce e adquirida, com baixa-visão, técnicos de orientação e mobilidade e familiares e amigos de pessoas com deficiência visual. Esta versão final resulta, assim, da aplicação dos conselhos e sugestões de mais de duas dezenas de consultores.

Tabela 5 - Versão final da Audiodescrição do Carroção

AD revista – versão final
(X) O carroção é um veículo de transporte da burguesia da cidade do Porto do século XIX. Este transporte de tração animal, movido pela força de uma parelha de bois ou vacas, tem aproximadamente 2 metros de altura, o que é comparável à altura de um cavalo de grande porte. De largura tem cerca de 1,5 metros e de comprimento cerca de 3,5 metros **(X)**. O carroção é inteiramente construído em madeira **rabiscada de pinceladas negras**. Apenas as rodas de cerca de um metro de diâmetro têm alguns acabamentos em ferro. Trata-se de uma caixa estreita e compacta que acomodava cerca de 6 passageiros. Na dianteira, um estreito banco suspenso, onde se sentava o cocheiro. Sobre o banco, uma janela pouco maior que uma cabeça permite que a luz permeie o interior. Esta janela é conhecida como óculo barroco e é caracterizada por quatro lados arredondados, como que **formando um trevo de 4 folhas**. O carroção tem outras duas pequenas janelas retas nas laterais, que proporcionavam pouca iluminação. **Estas podiam, contudo, ser abertas para uma maior ventilação**. **Na traseira, uma porta com um rudimentar sistema de fecho permite a entrada e saída dos passageiros**. **Da estrutura principal, abaixo do banco do cocheiro, rompe uma longa trave horizontal à qual eram acoplados os animais.** Dentro do carroção, o ambiente é escuro e pouco arejado. Os bancos estofados com tecido cor de vinho dispostos ao longo das laterais ofereciam um mínimo de conforto. O teto baixo, também ele revestido de tecido, obrigava os passageiros a abaixarem-se para entrar.

Destaco dois tipos de alterações: supressão e adição de informações, a primeira assinalada acima com a letra (X), a segunda marcada a negrito.

Logo na frase inicial, foi retirado o grupo preposicional "diante de si" que, além de não adicionar informação relevante, servindo unicamente como bengala linguística para dar início ao texto, tornava o texto repetitivo, visto que grande parte das restantes audiodescrições se iniciavam com o mesmo grupo preposicional ou outro de igual valor. Já no final do primeiro parágrafo, cortou-se uma das comparações entre medidas e objetos mundanos, neste caso, a comparação entre 3,5 metros e o comprimento de um automóvel médio. Esta pode parecer uma decisão estranha, tendo em conta as bases teóricas apresentadas no capítulo anterior e ainda mais se repararmos que outra das comparações foi mantida, "tem aproximadamente 2 metros de altura, o que é comparável à altura de um cavalo de grande porte". Acontece que, uma vez mais, as opiniões dos audiodescritores consultores se dividiram entre aqueles que apreciaram estas comparações e aqueles que as viram como sendo supérfluas ou até incomodativas. É interessante notar que a maioria dos indivíduos com cegueira congénita ou precoce não apreciou as comparações, esclarecendo que medidas concretas são mais transparentes, até porque se podem basear na sua própria altura para entender a escala do objeto. Por outro lado, a maioria dos indivíduos com cegueira adquirida classificou estas comparações como sendo uma mais-valia. Esta cisão do grupo foi particularmente notória quando, numa visita guiada, a tara do carro elétrico número 100 foi comparada ao peso de dois elefantes africanos adultos. Enquanto as pessoas cegas que desenvolveram cegueira na adolescência ou vida adulta, as pessoas com baixa-visão e os acompanhantes videntes acharam a comparação muito eficaz para transmitir a imponência do elétrico, as pessoas que já nasceram cegas ou adquiriram a cegueira muito jovens e, por isso, nunca viram um elefante, não ficaram tão bem impressionadas com a comparação. Assim, na tentativa de agradar ao maior número de pessoas possível, continuei a fazer comparações, mas eliminei algumas, para não maçar aqueles não lhes reconhecem qualquer valor.

Foi também em contexto de visita que lacunas foram identificadas. Por exemplo, adicionou-se a informação que a madeira estava "rabiscada de pinceladas negras",

detalhe que, num primeiro momento não foi considerado importante. Contudo, durante uma das visitas, um indivíduo com baixa-visão reparou nesta particularidade, partilhou-a com o grupo e todos consideraram que era importante adicionar este detalhe à audiodescrição.

4.3.2. Exemplo 2 – O Carro 247

Analisaremos agora a audiodescrição do carro elétrico número 247 (Figura 10).

Começou-se por importar uma fotografia do carro nos *chats* conversacionais de IA, Gemini, ChatGPT e Perplexity, e inseriu-se o seguinte Prompt: "Este é o carro elétrico número 247 exposto no Museu do Carro Eléctrico. Podes fazer uma audiodescrição para pessoas cegas e com baixa visão que o museu possa disponibilizar?" (anexo 2). Tendo o Gemini criado o texto com maior qualidade, escolheu-se este como ponto de partida. Importa, contudo, salientar que o Prompt viria ainda a ser melhorado, de modo a produzir resultados mais alinhados com o que se pretendia. Notou-se, ainda, que os melhores textos eram frequentemente gerados pelo ChatGPT. Outras ferramentas de IA criadas a pensar na comunidade cega, cujo único objetivo é converter imagens em textos, como as aplicações móveis TapTapSee, Be My Eyes, e o website ImagePrompt.org, já haviam sido testadas. Estas apresentaram, no entanto, resultados infrutíferos. As aplicações mencionadas estão programadas para descrever tudo o que aparece na imagem de forma breve e simples, com particular foco em aspetos de cariz prático, para que a pessoa cega saiba, por exemplo, que o elevador que procura está à sua frente. Assim, embora de extrema utilidade no quotidiano das pessoas cegas e com baixa-visão, não auxiliam um audiodescritor guionista.

No texto abaixo, gerado pelo Gemini, foram sublinhadas as frases ou expressões que contêm informação supérflua ou pouco precisa, incluindo uma menção ao museu, alguns adjetivos qualitativos e a descrição do plano de fundo. Assinalamos ainda a negrito um termo de PT-BR e três informações falsas. O referido termo, carroceria, foi, de imediato, substituído por carroçaria. Já as descrições incorretas das janelas e da cor do número 247 foram retificadas. Por fim, a última informação falsa, a de que a grade na frente do elétrico serve para proteger o mesmo, foi retirada, não havendo sequer

referência à grade na versão revista. Uma vez mais, esta decisão foi tomada, partindo de uma perspetiva holística do conjunto das audiodescrições. A vasta maioria dos elétricos conta com esta grade; assim, decidiu-se descrevê-la apenas num dos elétricos.

Tabela 6 - Audiodescrição gerada por Chatbot de IA do carro nº247

AD gerada por IA (Gemini)
Imagine-se diante de um pedaço da história do transporte urbano: o carro elétrico número 247, uma relíquia preservada no Museu do Carro Elétrico. Este elétrico, com sua carroceria predominantemente branca, exibe uma faixa horizontal amarela vibrante, que se estende por toda a sua lateral, destacando-se como um cinto de cor em meio à brancura. As janelas, numerosas e retangulares, são emolduradas por madeira escura, conferindo um toque clássico e elegante ao veículo. **Cada janela é dividida em pequenos retângulos de vidro, lembrando um padrão de grade**, que convida a imaginar as paisagens urbanas que outrora refletiram. Na parte frontal e traseira do elétrico, o número "247" é **exibido em branco**, contrastando com o fundo amarelo, garantindo visibilidade e identificação imediata. A frente do elétrico ostenta uma grade preta, robusta e detalhada, **que protege o veículo** e adiciona um elemento de design distinto. O elétrico repousa sobre trilhos de metal, finos e paralelos, que se estendem pelo chão de paralelepípedos, como se ainda prontos para conduzir o veículo em sua jornada pela cidade. Ao fundo, paredes brancas e lisas do museu criam um contraste, focando a atenção na beleza e nos detalhes do carro elétrico. Este elétrico, com sua presença marcante e design clássico, é um testemunho vivo da evolução do transporte urbano e um convite para viajar no tempo.

Destacamos, conquanto, alguns aspetos positivos do texto acima. Contém, por exemplo, algumas passagens subjetivas mas devidamente fundamentadas, tal como deve acontecer na AD em contexto musológico, como é o caso da seguinte "com sua carroceria predominantemente branca, exibe uma faixa horizontal amarela vibrante, que se estende por toda a sua lateral, **destacando-se como um cinto de cor em meio à brancura**", esta metáfora foi, aliás, mantida na versão final. O texto gerado pelo *chatbot* de IA, Gemini, denota ainda preocupação em detalhar as cores, embora com algumas imprecisões, além de se tratar de um texto menos repititivo e com maior diversidade lexical do que o texto produzido pela ferramenta de IA integrada no Zoomguide, anteriormente apresentado.

Chamamos, agora, a atenção para as alterações feitas por mim. A audiodescrição do carro número 247 configura um excelente exemplo da implementação da estratégia recomendada por Fineman e Cock (2022) aquando da descrição das cores. Procurando melhor transmitir a identidade visual do elétrico e deixar que o público estabeleça conotações emocionais associadas às cores, estas foram descritas em maior pormenor, como podemos observar, através das passagens abaixo destacadas a negrito. Deu-se também, principalmente por recomendação dos audiodescritores consultores, embora esta indicação também conste na literatura, especial destaque às texturas e materiais. Estas informações, sublinhadas na Tabela 7, enriquecem a audiodescrição, tanto para quem não terá a oportunidade de tatear o objeto, como para quem o pode fazer, pois compreenderá melhor o que está a sentir, podendo associar as texturas aos materiais.

Tabela 7 - Versão final da Audiodescrição do carro nº247

Versão final da AD
O carro elétrico nº 247, também conhecido como o "Inglês" tem uma carroçaria predominantemente **branca**, descontinuada apenas por uma faixa horizontal **amarelo-canário**. Esta estende-se por toda a lateral como um cinto de cor em meio à **brancura**. As janelas retangulares são emolduradas por madeira **escura**, trazendo um toque **acastanhado em sintonia** com o **castanho** do número 247 inscrito na parte inferior do elétrico. Cada janela é dividida em duas. Uma parte inferior quadrada e uma parte superior retangular e arredondada na extremidade superior. Na frente, três janelas concedem ao guarda-freio um amplo campo de visão. Acima da janela central, a placa de destino. É possível ler-se "Carmo" em letras garrafais. Com quase 10 metros, este elétrico pesa 12 toneladas, o que equivale a 12 automóveis médios. Dentro do elétrico, **os tons beges** predominam. Desde a palhinha de que são feitos os bancos até ao ferro que os encaixilha com motivos florais em relevo. Apenas o chão **destoa** com madeira ripada **de cor preta**.

4.3.3. Exemplo 3 – O Carro 288

Apresentamos, agora, o exemplo da audiodescrição do carro número 288 (Figura 11).

Neste ponto, havíamos já encontrado o Prompt que viríamos a utilizar em todas as restantes audiodescrições. Assim, pediu-se ao ChatGPT: "Este é o carro elétrico número 288 exposto no Museu do Carro Eléctrico. Podes fazer uma audiodescrição para pessoas

cegas e com baixa visão que o museu possa disponibilizar? Não quero que descrevas o espaço, nem o contexto histórico, foca-te apenas no elétrico"(anexo 2).

Uma vez mais, os principais erros da ferramenta de IA foram dois: marcas do português do Brasil, abaixo sublinhadas, e alucinações, marcadas a negrito. Houve, contudo, uma redução no que a informação supérflua diz respeito, notando-se, apenas a dupla referência aos estribos, que são descritos primeiramente na seguinte passagem: "cada uma com um pequeno degrau para facilitar o acesso", e, mais à frente voltam a ser mencionados, desta vez, usando a terminologia correta, mas cometendo um erro na descrição da sua função: "Pequenos estribos metálicos estão presentes na frente e na traseira, auxiliando na segurança dos passageiros.".

Tomamos a liberdade de aproveitar este momento para explicar que a identificação destes erros é de elevada importância. A tomada de consciência da predominância de certos erros, ajuda o audiodescritor a estar mais atento e identificar com acrescida rapidez os mesmos. Falo sobretudo das falhas linguísticas, mas também semânticas. Por diversas vezes, uma descrição estava tão bem escrita que demorei algum tempo a perceber que esta não estava de acordo com o que estava à frente dos meus olhos. Por exemplo, numa primeira revisão a frase: "A parte inferior do elétrico é preta, com rodas e eixos bem visíveis", pareceu-me tão específica e coerente que não a alterei. Só mais tarde, ao ouvir a audiodescrição enquanto olhava para o elétrico notei que, na verdade, este é um dos elétricos em que as rodas e os eixos estão mais escondidos.

Tabela 8 - Audiodescrição gerada por Chatbot de IA do carro nº288

AD gerada por IA (Chat GPT)
O carro elétrico número 288, o Belga, é um veículo histórico com formato retangular e estrutura robusta. Sua carroceria é pintada de branco na parte superior e verde na parte inferior, com uma faixa **marrom** fina separando as cores. No centro da lateral, há um logotipo com as letras "CF" dentro de um losango. As janelas são grandes e retangulares, emolduradas por madeira envernizada, **permitindo boa visibilidade para o interior**. Há portas de madeira localizadas nas extremidades do veículo, cada uma com um pequeno degrau para facilitar o acesso. O teto é ligeiramente curvado e possui dois dispositivos metálicos chamados trolleys, que se conectam aos cabos aéreos para alimentar o veículo com eletricidade. Também no teto, há estruturas metálicas para ventilação.

A parte inferior do elétrico é preta, com rodas e eixos bem visíveis. Pequenos estribos metálicos estão presentes na frente e na traseira, **auxiliando na segurança dos passageiros.** Na traseira e na frente, **há plataformas abertas** com grades de proteção de metal, permitindo a entrada e saída dos passageiros. Esse carro elétrico tem um design clássico e elegante, com detalhes em madeira que ressaltam sua época de fabricação.

Destacaremos, agora, duas das estratégias utilizadas na versão final da AD, que figura abaixo na Tabela 9. A primeira, a escolha de um léxico variado e o mais específico possível, recomendada tanto por Neves (2011), como por Fryer (2016), pode ser demonstrada, usando os verbos abaixo assinalados a negrito: haver, ostentar, manifestar, irromper. Tentou-se, sempre que possível, evitar a repetição de verbos, sobretudo dos verbos "ter" e haver" que poderiam muito facilmente tomar conta da descrição inteira. Note-se, por exemplo, que enquanto na versão final encontramos uma ocorrência do verbo "haver", na versão gerada por IA, encontramos três. A outra estratégia, muito utilizada na descrição do carro número 288 é a utilização de frases nominais, abaixo sublinhadas, recomendadas por (Acosta-Salgado et al., 2024). Estas permitem transmitir toda a informação sem recurso a frases complexas. Além disso, aumenta o número de pontos finais, levando a que a leitura do texto pelas diversas ferramentas seja mais clara e pausada.

Tabela 9 - Versão final da Audiodescrição do carro nº288

Versão final da AD
O carro elétrico nº 288, o "Belga", é um veículo histórico com carroçaria pintada de branco na parte superior e verde na parte inferior, com uma fina tira preta entre as duas cores. No centro da lateral, **há** um logótipo com as letras "CF" dentro de um losango. O teto ligeiramente curvado **ostenta** dois tróleis. Oriundo da Bélgica, o nº 288 **manifesta** características delatoras da sua procedência. As janelas, pouco compridas, mas largas, situadas acima da linha de visão de uma pessoa de altura média. As plataformas completamente fechadas por maciças portas de madeira. A sua altura superior a 3,6 metros, fazendo dele um dos maiores da coleção. No vagão, as cadeiras reversíveis são forradas a palhinha. Acima do corredor central, os candeeiros em formato de tulipa iluminaram noutros tempos as viagens tardias. A madeira envernizada do teto e das paredes reluz. Cortinas em lona beges **irrompem** do lado superior das janelas.

4.4. Outras Tarefas

Discorreremos agora brevemente sobre as restantes tarefas efetuadas no contexto do estágio curricular. Excetuando as audiodescrições acima analisadas, o primeiro serviço linguístico realizado foi a criação de um guia de boas práticas na interação com pessoas cegas e com baixa visão. Este guia foi criado com o objetivo de consciencializar o pessoal do museu sobre como agir corretamente na presença de pessoas com deficiência visual e como as receber no museu. Um pouco à semelhança do que acontece na AD, neste tipo de género textual, a importância da clareza e capacidade de sintetização sobrepõe-se ao estilo. Assim privilegiou-se, na criação deste guia, o uso de frases curtas e do modo imperativo, para que não restassem dúvidas do que deve ou não ser feito.

A outra tarefa desempenhada foi a conceção de um plano de quatro visitas guiadas e respetivos guiões. Embora a conceção das visitas não seja um serviço linguístico, era categórico que tal tarefa fosse desempenhada por mim. Como vimos, a audiodescrição deve ser sempre complementada por uma visita multissensorial, pelo que, o papel das visitas guiadas, neste estágio, não se cingiu a um meio de avaliação dos textos redigidos, era antes parte fundamental do projeto. Graças à pesquisa efetuada na área da acessibilidade, nomeadamente a procura por projetos similares noutros museus e monumentos públicos, e ao conhecimento adquirido acerca do espólio do museu foi-me possível criar visitas guiadas multissensoriais completas. Tentou-se, nestas visitas, incorporar todos os sentidos. Desde o olfato, utilizando carvão; ao tato, permitindo que os visitantes tocassem em objetos que normalmente não estão ao alcance do público; e terminando, claro, na audição, não só das audiodescrições, mas de diálogos dramatizados e dos sons produzidos pelos elétricos. Foram ainda criadas atividades, incentivando o visitante a desempenhar um papel ativo durante a visita. De entre as atividades desenvolvidas destacamos aquela em que os visitantes aprendem a mudar a agulha dos trilhos do elétrico. Por último, foram criados materiais em Braille e escrita ampliada, de modo que todos os participantes se sentissem incluídos.

Outras ideias para tornar o museu mais acessível a este público foram propostas e discutidas, mas não obtiveram seguimento. Foi proposta a criação de réplicas dos

elétricos, no entanto, devido a dificuldades técnicas e orçamentais, optamos por utilizar uma miniatura vendida na loja do museu no seu lugar. Embora esta não seja uma réplica exata, auxiliou-nos muito a explicar a localização de certas partes do elétrico como os lanternins e os estribos. Outra ideia que surgiu foi a aplicação de uma marcação no chão que guiasse os visitantes cegos em visitas autónomas, no entanto, esta não foi pode ser implementada, pois tal constituiria um entrave à circulação dos elétricos. Na reta final do estágio tentou-se ainda criar um mapa tátil provisório do museu, porém, este não chegou a ser finalizado por restrições de tempo.

Considerações Finais

Este estágio propocionou-me não só aplicar os conhecimentos teóricos sobre audiodescrição, mas também trabalhar diretamente com o público-alvo da mesma, experiência um tanto ou quanto incomum na carreira de um tradutor.

Descobri também que a audiodescrição vai muito além dos textos que são escritos e do ramos dos ET. Os conhecimentos nas áreas da sociologia e sociomuseologia, sobre os quais versei neste relatório, foram uma peça essencial na tomada de consciência de como criar experiências multissensoriais enriquecedoras, que complementam a AD.

No MCE, em conjunto com a minha orientadora de estágio, a Dr. Inês Ferreira, os membros do Serviço Educativo, em particular a Helena Gonçalves e todos os audiodescritores consultores, criei muito mais do que audiodescrições, criei um projeto de inclusão e juntos construimos pontes para que o MCE mantenha um contacto próximo com todos os públicos.

Referências Bibliográficas

ACAPO – Associação dos Cegos e Amblíopes de Portugal. (s.d.). Como criar museus, monumentos e palácios mais acessíveis (Recomendações Técnicas do Núcleo de Estudos e Investigação em Acessibilidade, Vol. 9). https://www.acapo.pt/deficiencia-visual/documentos-e-publicacoes/recomendacoes-tecnicas/como-criar-museus-monumentos-e

Acosta-Salgado, L., Daviet, J. D., & Jeanson, L. (2024). Improving web accessibility through artificial intelligence: A focus on image description generation. In *Proceedings of the 35th International Francophone Conference on Human-Computer Interaction (IHM '24)* (Article 5, pp. 1–13). Association for Computing Machinery. https://doi.org/10.1145/3650104.365290

Bassnett, S. (2014). *Translation Studies* (4th ed.). Routledge, Taylor & Francis Group.

Batista, R. de O., & Debonis, L. (2024). Os anos da mecanização (1940-1980): uma história da Tradução Automática. *Linguística. Revista de Estudos Linguísticos da Universidade do Porto*, 19, 85-99. https://doi.org/10.21747/16466195/ling19a4

Buchicchio, M. (2017). *Português Controlado para a Tradução Automática: Português para Italiano* [Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa].

Calouste Gulbenkian — Centro de Arte Moderna. (s.d.). *Obras que se ouvem*. Recuperado a 13 de outubro de 2025, de https://gulbenkian.pt/cam/agenda/obras-que-se-ouvem/

Casa Fernando Pessoa. (s.d.). *Acessibilidades*. Recuperado a 15 de outubro de 2025, de https://www.casafernandopessoa.pt/pt/cfp/visita/acessibilidades

Chaume, F. (2013). The turn of audiovisual translation: New audiences and new technologies. *Translation Spaces, 2*(1), 105–123. https://doi.org/10.1075/ts.2.06cha

Corrêa, L. R. (2021). *Audiodescrição inserida nos textos dos telejornais: Um caminho possível* [Dissertação de Mestrado, Instituto Politécnico de Leiria].

Cultura Acessível. (s.d.). *Veneza em Festa!*. Recuperado a 13 de outubro de 2025, de https://www.cultura-acessivel.pt/evento/veneza-em-festa/

Deutsches Historisches Museum. (s.d.). *Barrierefreiheit*. Recuperado a 16 de outubro de 2025, de https://www.dhm.de/besuch/barrierefreiheit

Díaz Cintas, J. (Ed.). (2009). *New Trends in Audiovisual Translation*. Multilingual Matters.

Díaz Cintas, J., & Neves, J. (Eds.). (2015). *Audiovisual translation: Taking stock*. Cambridge Scholars Publishing.

Dorneles, P. S., & Carvalho, C. R. A. (2024). *A relevância das políticas públicas culturais de base comunitária na acessibilidade cultural para pessoas com deficiência*. *Cadernos de Sociomuseologia, 68*(24), 43–53. https://doi.org/10.60543/csm.v68i24.9828

Entidade Reguladora para a Comunicação Social (ERC). (2024). *Acessibilidade dos serviços de programas televisivos e serviços audiovisuais a pedido*.

Fineman, A., & Cock, M. (2020). Audio description in museums: A service provider perspective. In C. Taylor & E. Perego (Eds.), *The Routledge handbook of audio description* (pp. 215–231). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003003052-17

Fortuna, T. (2023, 3 de janeiro). *Desapareceram 700 mil pessoas com deficiência ou incapacidade nos Censos 2021*. Expresso. https://expresso.pt/opiniao/2023-01-03-Desapareceram-700-mil-pessoas-com-deficiencia-ou-incapacidade-nos-censos-2021-42957367

Fryer, L. (2016). *An introduction to audio description: A practical guide*. Routledge.

Furtado, T. G. C. (2024). *Mediação cultural de exposições de arte contemporânea com recurso a aplicações para smartphone* [Dissertação de mestrado, Iscte – Instituto Universitário de Lisboa]. Repositório Iscte. http://hdl.handle.net/10071/33276

Gambier, Y. (2004). La traduction audiovisuelle : un genre en expansion. *Meta : Journal des traducteurs, 49*(1), 1–11. https://doi.org/10.7202/009015ar

Gonçalves, R. F. (2024). Stone Alive em Lisboa: Audiodescrição e mediação para a fruição estética no museu. *Cadernos de Sociomuseologia*, 68(24), 83–95.

Greco, G. M. (2018). The nature of accessibility studies. *Journal of Audiovisual Translation, 1*(1), 205–232. https://doi.org/10.47476/jat.v1i1.51

Intrepid Museum. (2024). *Intrepid Museum awarded $250K IMLS grant for multisensory exhibit in historic sick bay*. Recuperado a 16 de outubro de 2025, de https://intrepidmuseum.org/2024-09-10/intrepid-museum-awarded-250k-imls-grant-multisensory-exhibit-historic-sick-bay

Intrepid Museum. (s.d.). *Accessibility*. Recuperado a 16 de outubro de 2025, de https://intrepidmuseum.org/plan-your-visit/visitor-information/accessibility

López Sánchez, G. (2025). Audio-description: A path and a proposal for a classificatory model. *Technology and Disability, 0*(0), 1–7.

Martins, P. R. (2014). *Museus (in)capacitantes: Deficiência, acessibilidade e inclusão em museus de arte* [Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa].

Masson, J.-Y. (2017). De la traduction comme acte créateur : raisons et déraisons d'un déni. *Meta*, 62(3), 635–646. https://doi.org/10.7202/1043954ar

Musée du quai Branly – Jacques Chirac. (2024). *Semaine de l'accessibilité 2024*. Recuperado a 16 de outubro de 2025, de https://www.quaibranly.fr/fr/expositions-evenements/au-musee/spectacles-fetes-et-evenements/fetes-et-evenements/details-de-levenement/e/semaine-de-laccessibilite-2024

Neves, J. (2009). Comunicação multi-sensorial em contexto museológico. *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*, 2, 180–192.

Neves, J. (2011). *Imagens que se ouvem: Guia de audiodescrição*. Instituto Nacional de Reabilitação & Instituto Politécnico de Leiria.

Nida, E. A. (1964). *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. E. J. Brill.

Nord, C. (2018). *Translating as a purposeful activity: Functionalist approaches explained* (2nd ed.). Routledge.

Organização Mundial da Saúde. (2021). *World report on vision*. Organização Mundial da Saúde. https://www.who.int/publications/i/item/9789241516570

Perdigão, L., Monteiro, F., Peixotto, B., Lo Bianco, V., & Fernandes, E. (2023). Inteligência artificial para audiodescrição de imagens: Uma análise da pessoa com deficiência visual. In *Anais do VIII Congresso sobre Tecnologias na Educação* (pp. 182–191). Sociedade Brasileira de Computação. https://doi.org/10.5753/ctrle.2023.232651

Pym, A. (2014). *Method in Translation History*. Routledge.

Reiss, K., & Vermeer, H. J. (2013). *Towards a general theory of translational action: Skopos theory explained* (C. Nord, Trad.). Routledge.

Royal Academy of Arts. (s.d.). *Access and facilities*. Royal Academy of Arts. Recuperado a 16 de outubro de 2025, de https://www.royalacademy.org.uk/page/access-at-the-ra

Royal Academy of Arts. (s.d.). *Life-drawing workshop for blind and partially sighted visitors*. Royal Academy of Arts. Recuperado a 16 de outubro de 2025, de https://www.royalacademy.org.uk/event/life-drawing-workshop-for-blind-and

Rundle, C. (Ed.). (2022). *The Routledge Handbook of Translation History*. Routledge.

Santiago, S. M. S. A. (2021). *Audiodescrição como ferramenta de acessibilidade em contexto de teatro em Portugal* [Tese de Doutoramento, Universidade de Vigo].

Sarraf, V. P. (2022). Museus para a igualdade – diversidade e inclusão: Como as premissas da acessibilidade cultural corroboram com a função social dos museus. *Cadernos de Sociomuseologia*, 63(19), 21–30.

Silva, M. O. E. (2009). *Da exclusão à inclusão: Concepções e práticas*. *Revista Lusófona de Educação, 13*(13), 135–153. https://revistas.ulusofona.pt/index.php/rleducacao/article/view/562

Steffens, S. F. (2023). *Acessibilidade comunicacional para o website do Memorial IFRS Campus Sertão/Numem* [Dissertação de Mestrado, Instituto Politécnico de Leiria].

Taylor, C., & Perego, E. (Eds.). (2020). *The Routledge handbook of audio description*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003003052

Venuti, L. (Ed.). (2021). *The Translation Studies Reader* (4th ed.). Routledge, Taylor & Francis Group.

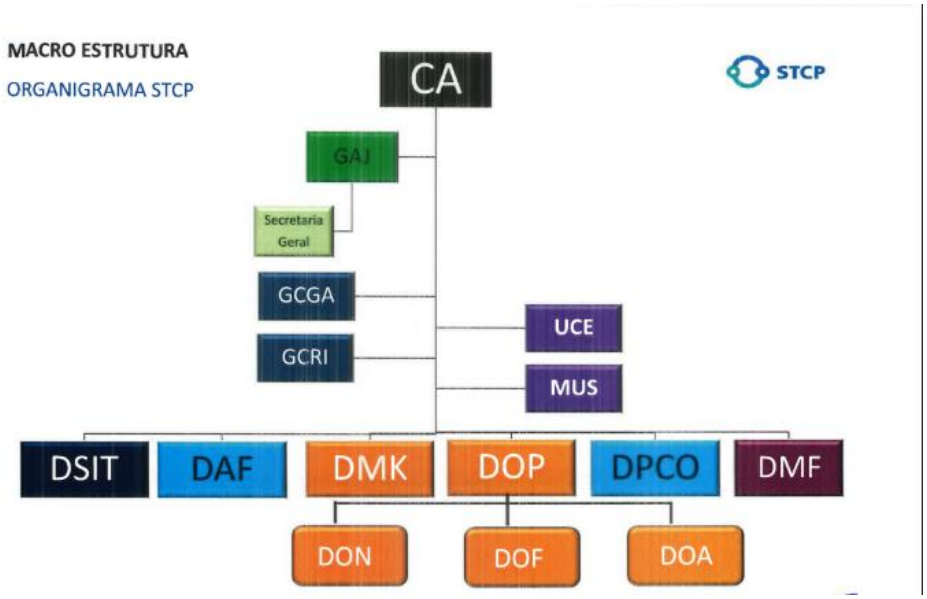
Xavier, C. D. S. de A. (2013). Contributos para o estudo da legendagem: Itinerários de investigação. *Tradução & Comunicação: Revista Brasileira de Tradutores, 26*, 1–19. http://hdl.handle.net/10451/29472

Zabalbeascoa, P. (2025). *Audiovisual translation*. Routledge.

Anexos

Anexo 1 – Estrutura Interna da STCP

Figura 6 - Estrutura Interna da STCP





Fonte: Sociedade de Transportes Colectivos do Porto, E.I.M., S.A. (2025)

Anexo 2 – Interação com ferramentas de inteligência artificial generativa

Carro: Carro Elétrico nº247

Prompt: Este é o carro elétrico número 247 exposto no Museu do Carro Eléctrico. Podes fazer uma audiodescrição para pessoas cegas e com baixa visão que o museu possa disponibilizar?



Figura 7 - Respostas das Ferramentas de IA generativas

ChatGPT	Gemini	Perplexity
O Carro Elétrico número 247 é um veículo histórico de transporte público, preservado e exposto no Museu do Carro Eléctrico. Ele tem um design clássico, característico dos elétricos do início do século XX. Sua estrutura é predominantemente de madeira e metal, com uma pintura em tons de amarelo e branco. Na lateral do elétrico, o número 247 está visível, junto ao símbolo da companhia de transportes. As janelas são amplas, com molduras de madeira e vidro, permitindo uma boa visão do interior. Na frente do elétrico, há uma plataforma de entrada com portas duplas e uma grade metálica curva, conhecida como “para-choque gaiola”, que servia para evitar acidentes com pedestres. Um detalhe notável é a campainha amarela ao lado da porta, usada pelo condutor para alertar a passagem do veículo. O teto do carro elétrico tem uma estrutura elevada no centro e está conectado a um fio suspenso no alto por meio de um poste inclinado, chamado de trolley, que capta a eletricidade para o funcionamento do veículo. As rodas e o sistema de suspensão são visíveis na parte inferior, posicionados sobre trilhos metálicos que se estendem pelo chão de paralelepípedos do museu, recriando o ambiente das ruas da época em que este elétrico circulava. A exposição está localizada em um espaço interno de pé-direito alto, com paredes brancas e iluminação que destaca os detalhes do veículo. Outros elétricos históricos podem ser vistos ao redor, compondo a coleção do museu. Este carro elétrico é um exemplo do charme e da engenharia do transporte urbano do passado, preservado para	Imagine-se diante de um pedaço da história do transporte urbano: o carro elétrico número 247, uma relíquia preservada no Museu do Carro Elétrico. Este elétrico, com sua carroceria predominantemente branca, exibe uma faixa horizontal amarela vibrante, que se estende por toda a sua lateral, destacando-se como um cinto de cor em meio à brancura. As janelas, numerosas e retangulares, são emolduradas por madeira escura, conferindo um toque clássico e elegante ao veículo. Cada janela é dividida em pequenos retângulos de vidro, lembrando um padrão de grade, que convida a imaginar as paisagens urbanas que outrora refletiram. Na parte frontal e traseira do elétrico, o número "247" é exibido em branco, contrastando com o fundo amarelo, garantindo visibilidade e identificação imediata. A frente do elétrico ostenta uma grade preta, robusta e detalhada, que protege o veículo e adiciona um elemento de design distinto. O elétrico repousa sobre trilhos de metal, finos e paralelos, que se estendem pelo chão de paralelepípedos, como se ainda prontos para conduzir o veículo em sua jornada pela cidade. Ao fundo, paredes brancas e lisas do museu criam um contraste, focando a atenção na beleza e nos detalhes do carro elétrico. Este elétrico, com sua presença marcante e design clássico, é um testemunho vivo da evolução do transporte urbano e um convite para viajar no tempo.	O carro elétrico nº 247 é um veículo restaurado, originalmente construído em 1927 nas oficinas da Companhia Carris de Ferro do Porto. Ele pertence a uma série conhecida como "Carros Italianos", devido aos motores italianos instalados na década de 1950. Este modelo foi utilizado nas linhas 5 (Praça da Liberdade a Leixões) e 9 (Batalha a Águas Santas), circulando até meados de 1967 antes de ser integrado ao museu em 1992. **Aspecto Visual e Estrutural:** **Cores:** O veículo é predominantemente amarelo e branco, com detalhes em madeira visíveis nas janelas e nas plataformas. **Dimensões:** O comprimento total do carro é de aproximadamente 9,60 metros, enquanto a largura é de cerca de 2,20 metros. **Janelas:** Possui oito janelas grandes em cada lado do corpo principal e três janelas adicionais nas plataformas fechadas em ambas as extremidades. **Plataformas:** As plataformas são fechadas, garantindo maior segurança aos passageiros. Elas possuem grades metálicas na parte frontal e traseira. **Design Simétrico:** O carro é projetado para ser completamente reversível, ou seja, pode circular em ambas as direções sem necessidade de virar. **Interior:** **Bancos:** O interior é equipado com 16 bancos de palhinha dispostos longitudinalmente, proporcionando uma capacidade total de 32 lugares sentados. **Material:** Os bancos e o piso são feitos de madeira, preservando o estilo clássico dos veículos da época. **Iluminação:** Conta com uma caixa indicadora de destino iluminada e rotativa no teto. **Aspectos Técnicos:**

que possamos compreender sua importância na mobilidade da cidade.		**Motores:** Está equipado com dois motores da Companhia Generale di Electricità (CGE), cada um com potência de 68 HP. **Travões:** Utiliza sistemas manuais, elétricos, pneumáticos e travões de areia para maior segurança. **Chassis:** Fabricado pela J.G. Brill Company. **Contexto Histórico:** Este modelo foi apelidado de "carro do povo" devido à sua ampla utilização no transporte diário da população. Ele destaca-se como um marco na história dos transportes públicos do Porto, simbolizando o progresso tecnológico e social da época. Essa audiodescrição pode ser disponibilizada pelo Museu do Carro Eléctrico como parte de seus serviços educativos inclusivos, promovendo acessibilidade às suas coleções históricas.

Carro: Carro Eléctrico nº288

Prompt: Este é o carro elétrico número 288 exposto no Museu do Carro Eléctrico. Podes fazer uma audiodescrição para pessoas cegas e com baixa visão que o museu possa disponibilizar? Não quero que descrevas o espaço, nem contexto histórico, foca-te apenas no elétrico.



Figura 8 - Resposta da Ferramenta de IA generativa

O carro elétrico número 288, o Belga, é um veículo histórico com formato retangular e estrutura robusta. Sua carroceria é pintada de branco na parte superior e verde na parte inferior, com uma faixa marrom fina separando as cores. No centro da lateral, há um logotipo com as letras "CF" dentro de um losango.
As janelas são grandes e retangulares, emolduradas por madeira envernizada, permitindo boa visibilidade para o interior. Há portas de madeira localizadas nas extremidades do veículo, cada uma com um pequeno degrau para facilitar o acesso.
O teto é ligeiramente curvado e possui dois dispositivos metálicos chamados trolleys, que se conectam aos cabos aéreos para alimentar o veículo com eletricidade. Também no teto, há estruturas metálicas para ventilação.
A parte inferior do elétrico é preta, com rodas e eixos bem visíveis. Pequenos estribos metálicos estão presentes na frente e na traseira, auxiliando na segurança dos passageiros.
Na traseira e na frente, há plataformas abertas com grades de proteção de metal, permitindo a entrada e saída dos passageiros.
Esse carro elétrico tem um design clássico e elegante, com detalhes em madeira que ressaltam sua época de fabricação.

Apêndices

Apêndice 1 – Guia de Boas Práticas com Pessoas Cegas ou com Baixa Visão

Orientações gerais

• **Fale diretamente para a pessoa cega e não para o seu acompanhante**, ainda que não o possam ver, as pessoas cegas conseguem entender a direção da sua voz e ninguém gosta de se sentir ignorado;

• Não aumente o tom de voz, fale normalmente;

• Quando se encontrar com uma pessoa cega**, identifique-se.** Se não está muitas vezes com a pessoa ou se apenas falaram ao telefone, convém indicar o seu nome, pois **a sua voz pode não ser o suficiente para que a pessoa o reconheça;**

• Pergunte antes de ajudar: **Não presuma que a pessoa precisa de ajuda**. Por mais que lhe pareça impossível executar determinada tarefa sem ver, as pessoas cegas estão habituadas a explorar o mundo sem o sentido da visão e conseguem fazer muito mais do que pensa. Além disso, essa atitude pode ser entendida como uma forma de **infantilização**;

• Palavras não passam disso mesmo, palavras. Fugir delas não muda nada e só aumenta o estigma. Por isso, **não se coiba de utilizar as palavras "cego" e "cegueira"**;

• Para se dirigir à pessoa cega, c**hame-a pelo nome. Se não se recordar do nome da pessoa, toque-lhe no braço levemente**, para que a pessoa saiba que a conversa é com ela;

• **Não distraia cães-guia**: eles estão em serviço e não devem ser acariciados ou alimentados. Há, no entanto, momentos em que o cão está fora de serviço, pergunte ao dono antes de interagir com o cão-guia e respeite a sua decisão;

• **Evite rearranjar objetos sem avisar**: a previsibilidade do ambiente é importante para a autonomia da pessoa;

• **Evite expressões de piedade** ou referências à cegueira como um tormento. Isto é um ato inconsciente de capacitismo, a pessoa cega tem uma experiência diferente do mundo, mas diferente não significa pior. Todos os seres humanos têm diferentes dificuldades e facilidades. **A deficiência não define a pessoa**, a deficiência é apenas uma das várias características da pessoa;

• **Não abandone a pessoa cega sem se despedir**, é desagradável descobrir que se esteve a falar sozinho;

• Não fique nervoso a pensar no que deve ou não dizer. **Pode dizer "veja", "olhe", etc**. quando conversa com uma pessoa cega. Elas também usam essas palavras;

• **Evite a palavra "invisual",** que etimologicamente, significa "não visível". Pode referir-se às pessoas como tendo uma deficiência visual, ter baixa visão ou ter cegueira.

• Não exclua as pessoas cegas ou com baixa visão de atividades de convívio social ou profissional. **Deixe que elas decidam como podem ou se querem participar**. Proporcione-lhes a mesma oportunidade de ter sucesso ou de falhar;

Se for necessário guiar uma pessoa cega

• Flita o braço de modo a formar um ângulo de 90º no cotovelo e deixe que a pessoa cega o segure;

• Respeite o ritmo da passada da pessoa que está a guiar;

• Efetue uma breve paragem antes das escadas e **indique se vão subir ou descer**. Não diga o número de degraus que vai subir ou descer, pois um erro de contagem pode causar um acidente, em vez disso, **indique apenas quando se estiver a aproximar do fim**;

• **Avise com antecedência a existência de obstáculos**, tais como buracos, degraus, piso escorregadio ou irregular, etc.;

• Num corredor estreito, coloque o seu braço para trás e deixe a pessoa segui-lo;

• Ao chegar junto a uma cadeira **coloque a mão da pessoa nas costas da cadeira**, de modo que esta perceba onde e como a cadeira se encontra. Informe se a cadeira tem braços ou não;

• Num espaço novo, indique a disposição relativa dos diferentes objetos e o caminho a seguir;

• **Ao explicar uma direção a uma pessoa cega, seja claro e específico**. Utilize expressões como: “A cadeira está dois passos à sua esquerda” ou “O telemóvel está um palmo à sua frente”, diga "há um degrau à sua direita" em vez de "cuidado ali", etc.

Apêndice 2 – Fotografias dos objetos descritos

Figura 10 - Fotografia do Carroção



Figura 9 - Fotografia do carro nº247



Figura 11 - Fotografia do carro nº288



Apêndice 3 – Plano de visitas guiadas

Proposta de plano de visitas

Público-alvo: Pessoas cegas e com baixa-visão

Nº máximo de participantes: 3 a 5 (pelo menos 1 participante cego ou com baixa visão)

De modo a dar continuidade ao projeto por mim desenvolvido e para que o museu não perca a ligação estabelecida com a comunidade cega e em particular com a ACAPO, fortalecendo deste modo, o seu compromisso na criação de um espaço inclusivo para toda a comunidade, apresento uma proposta de oferta de visitas para pessoas cegas e com baixa visão.

A ideia base é a criação de um artigo para "Visita guiada para pessoas cegas e com baixa-visão" com possibilidade de a) intervenção dramatizada e b) realização de atividade didática após a visita.

A intervenção dramatizada traduzir-se-ia em curtas aparições de personagens como um Cobrador, um Oficinal ou uma Peixeira, dependendo do que mais se adequar à visita.

A atividade didática consistiria em distribuir aleatoriamente palavras-chave em braille (para pessoas cegas) e em texto a negro ampliado (para pessoas com baixa-visão) como: Fender; Catenária; Sarilho; Sinaleiro; Trólei; Combinador; Areiador; Freio; Travão mecânico; Cunha; Truque; Guarda-freio; Cobrador; Condutor; Trinca; Automático; Apanha-palermas; Fumista; Estribo; Palhinhas; Raquete; Guna; Vadio; Joaninha; Lanternim; Esmerilar; etc. As palavras-chave deverão ser pré-selecionadas pelo mediador de acordo com o tema da visita. Os visitantes tentam explicar a palavra que lhes calhou, relembrando os conhecimentos que lhes foram transmitidos ao longo da visita. O mediador auxilia os intervenientes, corrigindo ou complementando a explicação.

As visitas decorreriam nos seguintes moldes: grupos de 3 a 5 elementos (dos quais pelo menos um com deficiência visual) seriam guiados por um mediador (possivelmente um membro do serviço educativo). Seria dada aos visitantes a possibilidade de escolher o tema da visita de entre alguns temas pré-estabelecidos. As visitas devem integrar a reprodução das audiodescrições, o manuseamento de objetos bem como, evidentemente, a mediação do guia.

Nota: Propomos ainda que os visitantes normovisuais que acompanhem a pessoa cega ou com baixa-visão utilizem uma venda durante a visita.

Opção de visita nº 1

Título: Perdido nos detalhes

Duração: 90 minutos

Sinopse:

Esta visita gira em torno de detalhes. Em cada elétrico são destacados pelo mediador apenas 2/3 detalhes que os visitantes poderão descobrir com as mãos.

Metodologia:

a) Introdução

Na introdução o mediador deve apresentar-se e explicar como decorrerá a visita. Convém salientar o facto de que as audiodescrições que vão ouvir estão disponíveis na plataforma Zoomguide, onde se encontram as audiodescrições de todos os objetos da exposição permanente. No entanto, o fio condutor da visita será clarificado pelo mediador e os visitantes terão a oportunidade de manusear objetos que normalmente não estão acessíveis ao público. De seguida, o mediador deverá explicar como está organizado o museu (i.e., explicar que está dividido em duas naves, que se entra pela nave 2, que há uma escadaria que dá acesso à nave 1; etc.). Por fim, o mediador deve elucidar os visitantes acerca da seleção dos elétricos e dos objetos de manuseamento subordinados ao tema.

b) Visita

1. Carro 163- Falar do freio e da separação dos bancos (manuseamento da réplica)
2. Carro 100- Falar das cortinas e do sarilho.
3. Carro 269- Falar das barras de proteção, dos assentos reversíveis (originalmente de palhinha), do combinador e do apanha-palermas.
4. Manuseamento de placas de destino, bilhetes e do alicate.

c) Conclusão

O mediador deve incentivar os visitantes a refletirem acerca dos materiais utilizados nos elétricos, ressaltando a atenção à qualidade e ao detalhe, o que permite que os elétricos em exposição tenham chegado até aos dias de hoje e continuem a ser alvo de interesse por parte de tantas pessoas. Deve, de igual modo, procurar relembrar as funções de cada componente do elétrico, de modo a pôr em prática o papel de transmissor de conhecimentos do museu.

Recursos:

Coluna → 1

Réplica de elétrico → 1

Placas de destino → 2

Bilhetes → 2 blocos

Alicates → 2

Preparação:

Limpar previamente os componentes dos elétricos;

Deixar a réplica do elétrico no carro 163;

Deixar os restantes objetos de manuseamento no carro 269.

Impacto:

Esta visita permite que as pessoas cegas descubram a magia dos carros elétricos de uma forma mais leve, sendo guiados pelos detalhes que o mediador considera importantes, em vez de analisarem a fundo todos os detalhes do elétrico. Esta é uma visita aconselhada para um público mais generalista que quer descobrir os carros elétricos clássicos, assimilando informações sobre os elétricos em si e não sobre a sua história.

Opção de visita nº2

Título: Evolução dos meios de transporte

Duração: 120 minutos

Sinopse:

Esta visita foca-se na evolução dos meios de transporte na cidade do Porto. Deste modo, serão apresentados 3 carros de passageiros, dos quais 1 carro de tração animal, 1 carro elétrico com todas as características clássicas e 1 carro mais futurista.

Metodologia:

a) Introdução (ver opção de visita nº1)
b) Visita
1. Carro nº 8 ou carroção
2. Carro 267 e atrelado (com possibilidade de intervenção dramatizada pela equipa do museu → pregão da peixeira)
3. Carro nº 500
4. Atividade: pôr objetos em cima da mesa e pedir que identifiquem o intruso, incentivando ao diálogo e a uma aprendizagem mais aprofundada.

Primeira ronda:
→ Areia; freio; manivela do combinador; cunha.
O intruso é a cunha por ser o único objeto que não tem qualquer relação com sistemas de travagem.

Segunda ronda:
→ Mala do cobrador; alicate; pedal; bilhetes.
O intruso é o pedal por ser o único elemento relacionado ao guarda-freio enquanto os outros são relativos ao cobrador. Neste comento explica-se como eventualmente a profissão de cobrador desaparece, fazendo com que o guarda freio acumule funções.

Terceira ronda:

→ Parte da catenária; trólei; sistema de requisição de ferramentas; automático (Se não houver nenhum automático "solto", este item pode ser substituído por uma manete de combinador).
O intruso é o sistema de requisição de ferramentas por ser o único não diretamente relacionado com eletricidade. Recorrendo ao sistema de requisição de ferramentas e ao isolador de cerâmica, o mediador pode falar sobre a produção de energia na central e da vida dos trabalhadores (p.e. contar como eles mantinham a marmita quente em locais estratégicos ou como o frio no inverno os levava a acender fogueiras em alguns locais)

Quarta ronda:
→ Chapas de destino; parte do fio da campainha ou (campainha em si se possível); lanterna do americano; caixa de correio.
O intruso é a caixa de correio por ser o único objeto que não está ao serviço da comunicação entre o guarda-freio e os passageiros. A oportunidade deve ser utilizada para falar de outras formas de comunicação entre o guarda-freio e os transeuntes (pedal do sinaleiro) e entre o guarda-freio e o cobrador (campainha).

c) Conclusão

O mediador deve incentivar à reflexão acerca da evolução dos carros elétricos, relacionando-a aos avanços tecnológicos dos séculos XIX e XX. Como exemplificação podem ser usados os métodos de travagem; os revestimentos usados nos assentos; a crescente automatização na mudança da agulha; a implementação do novo sistema "homem-morto"; a criação e evolução da grade salva-vidas, entre outros.

Recursos:

Coluna → 1

Luvas para manuseamento do trólei → 1 por participante

Areia

Freio mecânico → 1

Manivela do combinador → 1

Cunha → 1

Mala do cobrador → 1

Alicate → 1

Pedal →1

Bilhetes → 1 bloco

Parte da catenária → 1

Trólei → 1

Sistema de aquisição de ferramentas → 1

Isoladores de cerâmica → 1

Chapas de destino → 1

Parte do fio da campainha → 1

Lanterna do americano → 1

Caixa de correio → 1

Preparação:

Limpar previamente os elétricos;

Deixar os objetos de manuseamento na mini nave.

Impacto:

Esta é a visita ideal para aqueles que procuram aprofundar os seus conhecimentos. No final da visita os visitantes terão adquirido não só conhecimentos sobre a evolução dos transportes de tração animal e elétrica ao logo dos anos, mas também informações técnicas sobre o funcionamento dos mesmos.

Opção de visita nº3

Título: Guarda-freio por um século

Duração: 120 minutos

Sinopse:

Esta visita foca-se nas conotações e condições de trabalho do guarda-freio desde a altura dos primeiros elétricos até ao último elétrico a ser construído nas oficinas da companhia.

Metodologia:

a) Introdução (ver opção de visita nº1)
b) Visita
1. Manuseamento do trólei, do freio e da farda do guarda-freio
2. Carro nº 22 – Focar-se na falta de para-brisas (com possibilidade de intervenção dramatizada pela equipa do museu → discurso de um cobrador a explicar que a sua profissão é superior à do guarda-freio e a insistir que a visita devia ser sobre a profissão de cobrador)
3. Atividade prática: mudar a agulha com a cunha e manobrar o trólei.
4. Carro nº 288 – Focar-se na plataforma fechada
5. Carro nº 23 – Focar-se no lugar sentado para o guarda-freio

NOTA: Visto que carro 288 é usado com alguma frequência em alugueres, é preciso ter em conta que este poderá não se encontrar dentro do museu aquando da visita. Nestas ocasiões, poderá ser substituído pelo carro 500.

c) Conclusão

O mediador deve iniciar um diálogo com relação à evolução dos direitos dos trabalhadores ao longo do último século, com particular foco nas condições de trabalho.

Partindo da figura do guarda-freio, é possível extrapolar para outras classes profissionais. Talvez os próprios visitantes tenham histórias de familiares relacionadas ao tema ou até mesmo histórias pessoais acerca da luta pelos direitos dos trabalhadores e consequente melhoria das condições de trabalho.

Recursos:

Coluna → 1

Trólei → 1

Luvas para manuseamento do trólei → 1 por participante

Farda do guarda-freio → 1

Manequim → 1

Preparação:

Limpar previamente os elétricos;

Deixar os objetos de manuseamento encostados à parede junto do elétrico 22.

Impacto:

Esta visita focada na classe profissional do guarda-freio permite não só acompanhar a evolução das suas condições de trabalho, mas também daí depreender elações sobre a evolução da sociedade portuense. Esta é a visita ideal para o público que não tendo especial interesse por elétricos pode ser atraído ao museu através desta perspetiva sociológica.

Opção de visita nº 4

Título: O carro elétrico e o mundo do trabalho

Duração: 100 minutos

Sinopse:

Esta visita foca-se na importância dos elétricos na vida da classe trabalhadora. Quer daqueles que precisavam de apanhar o elétrico para se deslocar para o local de trabalho, quer daqueles que foram empregados pela companhia, para os mais diversos fins, como guarda-freios, cobradores, oficinais e trabalhadores da central e até mesmo daqueles cujo emprego estava relacionado com o funcionamento da central, como os mineiros.

Metodologia:

a) Introdução (ver opção de visita nº1)
b) Visita
1. Carro nº 250 e manuseamento da farda e mala do cobrador – Falar dos trabalhadores das fábricas que apanhavam o elétrico
2. Carro de esmerilar e manuseamento da farda dos oficinais – Falar dos oficinais (com possibilidade de intervenção dramatizada pela equipa do museu → lamúrias de um oficinal que conta como é difícil o seu trabalho e de como ele é essencial para a manutenção dos carris e da catenária, embora ninguém se lembre dele)
3. Zorra – Falar dos mineiros (incluir pedaços de carvão para suscitar uma sensação olfativa)
4. Painel de controlo – Falar dos trabalhadores da central

c) Conclusão

O mediador deve salientar a importância do elétrico e das empresas que ao longo dos anos foram tendo a concessão das suas linhas. Deve, também, questionar os visitantes acerca da sua relação com o elétrico: se costumam ou costumavam fazer uso do elétrico, se têm familiares/ amigos que já trabalharam na STCP ou nas minas e tentar perceber qual a imagem que as pessoas têm do elétrico, se acham que faziam falta mais linhas, se acham que o elétrico é um meio de transporte ultrapassado pelo metro e pelo autocarro, etc.

Recursos:

Coluna → 1

Farda do cobrador → 1

Farda de oficinal → 1

Cesto com carvão → 1

Manequins → 2

Toalhitas → 1 pack

Preparação:

Limpar previamente os elétricos;

Deixar o manequim com farda de cobrador junto do carro 250;

Deixar o manequim com farda de oficinal junto do carro de esmerilar;

Deixar o cesto com carvão junto da Zorra.

Impacto:

Esta visita permite que os visitantes reflitam acerca do real valor dos transportes de tração elétrica. Muito mais que transportar pessoas do ponto A ao ponto B, os elétricos moldaram toda uma sociedade e mudaram vidas. Dezenas, centenas, milhares de pessoas dependiam do elétrico para trabalhar em locais aonde de outra forma não conseguiriam chegar. Outras tantas descobriram neles mais do que um emprego, uma paixão. Famílias inteiras eram empregadas pela companhia, amores surgiram dentro destas paredes, vidas foram perdidas, outras geradas. Ainda que hoje, estejam reduzidos a 3 linhas, os elétricos foram o meio de transporte mais importante da cidade durante largos anos e é esta reflexão que se pretende deixar ao visitante no final da visita: Depois de um passado de glória e de um presente de esquecimento, qual o futuro do elétrico na malha urbana? Será substituído pelo metro e autocarros? Recuperará o seu valor enquanto meio de transporte ecológico em comparação ao autocarro e de relativa facilidade de implementação em comparação ao metro?