



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE TRADUÇÃO - POSTRAD

PRISCYLLA FERNANDES DOS SANTOS

*ORANGE IS THE NEW BLACK: UMA PROPOSTA DE TRADUÇÃO DE
ROTEIROS DE AUDIODESCRIÇÃO DA SÉRIE DA NETFLIX*

BRASÍLIA
2017



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE TRADUÇÃO - POSTRAD

PRISCYLLA FERNANDES DOS SANTOS

***ORANGE IS THE NEW BLACK: UMA PROPOSTA DE TRADUÇÃO DE
ROTEIROS DE AUDIODESCRIÇÃO DA SÉRIE DA NETFLIX***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Tradução do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Estudos da Tradução.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Soraya Ferreira Alves

BRASÍLIA

2017

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE TRADUÇÃO - POSTRAD

PRISCYLLA FERNANDES DOS SANTOS

*ORANGE IS THE NEW BLACK: UMA PROPOSTA DE TRADUÇÃO DE ROTEIROS DE
AUDIODESCRIBÇÃO DA SÉRIE DA NETFLIX*

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE
TRADUÇÃO DO INSTITUTO DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, COMO
REQUISITO PARCIAL PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRA EM ESTUDOS DA
TRADUÇÃO PELA COMISSÃO JULGADORA COMPOSTA PELOS MEMBROS:

COMISSÃO JULGADORA

Prof. Dr^a Soraya Ferreira Alves - UnB (ORIENTADORA)

Prof. Dr^a Vera Lúcia Santiago Araújo - UECE (MEMBRO EXTERNO)

Prof. Dr^a Cristiane Roscoe Bessa - UnB (MEMBRO INTERNO)

Prof. Dr^a Roberto Carlos de Assis – UFPB (SUPLENTE)

Brasília, 30 de março de 2017

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente a meus pais, Vânia e Geraldo, por sempre acreditarem em mim e me darem, conforme podiam, todo apoio e afeto para que eu pudesse seguir meus sonhos. À minha mãe, um agradecimento especial por ser o meu maior exemplo de força e amor.

Agradeço à minha querida orientadora Soraya, por sua paciência, positividade e amizade, tão importantes para mim nessa caminhada. Agradeço-a também por compartilhar comigo seus conhecimentos, de forma sempre leve e alegre, fazendo com que eu me encantasse cada vez mais por essa área apaixonante, que é a audiodescrição.

Agradeço à prof. Cristiane Roscoe-Bessa, pela abertura e disposição em me ajudar com minha pesquisa, mesmo em momentos muito atarefados, sempre encontrando um espaço para me auxiliar no que fosse preciso.

Agradeço à prof. Vera Lúcia Santiago Araújo, pelos ensinamentos sobre TAV e por aceitar com alegria ao meu pedido de vir à Brasília ser membro avaliadora da minha banca.

Agradeço à Angélica, que mais que colega de curso, se tornou minha parceira de vida. Obrigada por ter vindo de Campina Grande abrilhantar essa cidade e também, minha vida. Obrigada por compartilhar comigo tantos momentos bons e divertidos, e por estar ao meu lado nos momentos mais complicados, além de me ajudar e muito, com minha pesquisa.

Agradeço às amadas, Bruna, Eliane e Lorena, que passaram de colegas de curso a amigas para a vida. Bruna, por estar sempre disposta a compartilhar seus conhecimentos comigo, me ajudando em vários momentos, e também pelas nossas longas conversas sobre os mais diversos assuntos. Eliane e Lorena, por todo carinho, trocas e diversão, dentro e fora do universo acadêmico.

Esses dois anos não teriam sido tão incríveis se não tivesse a presença dessas quatro mulheres maravilhosas que a vida, via PosTrad, fez questão de me apresentar. Muito obrigada!

Agradeço aos meus queridos Virgílio e Anderson (Tabuh), pela amizade que também transcendeu os muros acadêmicos. Pelos encontros, conversas e cafés, o meu muito obrigada!

Agradeço também às minhas amadas amigas Naira, por todo carinho, apoio psicológico e enorme ajuda nos momentos finais da minha pesquisa; à Danielle, por sempre acreditar em mim e me motivar nas longas e intermináveis horas de estudo; e à Bianca, por todo apoio, amor e muitas horas de conversas iluminadoras.

Agradeço ao querido Ananji, por toda ajuda, cuidados e companheirismo nos momentos mais importantes de finalização dessa pesquisa.

Agradeço a todos os colegas de curso e professores, que de uma forma ou de outra, tiveram participação nessa caminhada.

Agradeço às amigas, amigos e familiares, que, indiretamente, foram essenciais para que eu pudesse concluir esse trabalho.

A todas e todos, meu muitíssimo obrigada!

RESUMO

ORANGE IS THE NEW BLACK: UMA PROPOSTA DE TRADUÇÃO DE ROTEIROS DE AUDIODESCRIÇÃO DA SÉRIE DA NETFLIX

A audiodescrição (AD) de filmes é uma ferramenta desenvolvida para auxiliar pessoas com deficiência visual e baixa visão a compreenderem a narrativa fílmica a partir da construção imagética dos elementos visuais da obra. O corpus da pesquisa é composto pela audiodescrição da série *Orange is the New Black* (OITNB), fornecida pela Netflix, também sua produtora. A série, lançada em 2013, é baseada no livro autobiográfico de Piper Kerman que relata suas experiências e memórias da época de sua vida como detenta em uma prisão feminina nos Estados Unidos. O presente trabalho tem por objetivo traduzir o roteiro de audiodescrição em inglês da série, fornecida pela Netflix, e a partir do roteiro traduzido para o português, será proposta uma metodologia de análise intersemiótica das duas audiodescrições, com base nas orientações do *Guia para produções audiovisuais acessíveis* (2016) e uma análise interlinguística aplicando-se o modelo de avaliação da qualidade da tradução de Juliane House (2015). Ao final, a AD traduzida será narrada e gravada em arquivo dublado dos dois primeiros episódios da série. As análises serviram para verificar a viabilidade de uma tradução de roteiro de audiodescrição que seja adequada ao público brasileiro com deficiência visual, além de justificar minhas escolhas tradutórias e linguísticas, considerando as questões técnicas próprias da audiodescrição e de suscitar a discussão entre as diferenças culturais nos textos em inglês e português. O presente trabalho tem o intuito de contribuir com os estudos e com a elaboração de material relevante para a AD brasileira, pretendendo, assim, beneficiar o público brasileiro com deficiência visual e baixa visão no que tange ao acesso dos produtos midiáticos disponíveis e altamente consumidos pelo público enxergante.

Palavras Chave: Tradução Audiovisual; Audiodescrição; Tradução de roteiro de audiodescrição; Acessibilidade; *Orange is The New Black*; Netflix.

ABSTRACT

The audiodescription (AD) of films is a tool developed to assist people with visual impairment to understand the film narrative from the construction of the visual elements of the audiovisual production. The AD is a modality of Audiovisual Translation, and is also considered, within the area of Translation Studies, as an Intersemiotic Translation, because it belongs to a system of visual signs (images) that is translated into a system of verbal signs (words). The corpus of research consists in the audio description of the series *Orange is the New Black* (OITNB), supplied by Netflix, also its producer. The series, which was released in 2013, is based on Piper Kerman's autobiographical book that chronicles her experiences and memoirs from her time as a prisoner in a female prison in the United States. This research aims to translate the script of audio description in English of the series provided by Netflix, and to propose a methodology of intersemiotic analysis of the two audio descriptions, based on the guidelines of the *Guia para produções audiovisuais acessíveis* (2016) and an interlingual analysis, using the Translation Quality Assessment Model of Juliane House (2015). Then, my AD script in Portuguese will be narrated and recorded over the dubbed file of the first two episodes of the series. The analyzes are used to verify the feasibility of the translation of audio described scripts, in a way that it is adjusted for the Brazilian public with visual impairment, as well as to justify my translation and linguistic choices, considering the technical issues inherent in audiodescription and to arouse discussion among cultural differences of the texts in English and Portuguese. The present research has the purpose to contribute with future studies in the area, also aiming to benefit the visually impaired towards the access of the audiovisual products available and highly consumed by the general public.

Key-Words: Audiovisual Translation; Audiodescription; Translation of Audio described scripts; Accessibility; *Orange is The New Black*; Netflix.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Comparações entre ADs em EN e PT quanto ao uso da linguagem.....	63
Tabela 2. Comparações entre ADs em EN e PT quanto ao uso de adjetivos para descrição de objetos, cores e vestuário.	66
Tabela 3. Comparações entre ADs em EN e PT quanto ao uso de adjetivos para descrição de personagens.....	67
Tabela 4. Comparações entre ADs em EN e PT quanto ao uso de adjetivos para descrição de ambientes.....	68
Tabela 5. Comparações entre ADs em EN e PT quanto à descrição de ações com verbos específicos e verbos frasais	70
Tabela 6. Comparações entre ADs em EN e PT quanto à descrição de ações com uso de advérbios e locuções adverbiais	72
Tabela 7. Comparações entre ADs em EN e PT quanto aos tempos verbais e estruturação de período.....	73
Tabela 8. Comparações entre ADs em EN e PT quanto às questões tradutórias da AD de personagens e objetos.....	52
Tabela 9. Comparações entre ADs em EN e PT quanto às questões tradutórias da AD dos estados emocionais com o uso de verbos específicos	55
Tabela 10. Comparações entre ADs em EN e PT quanto ao uso de adjetivos, advérbios e locuções para descrição de estados emocionais	57
Tabela 11. Comparações entre ADs em EN e PT quanto às questões tradutórias da localização espacial, temporal, dos ambientes e inserção de tempo	59
Tabela 12. Comparações entre ADs em EN e PT quanto às questões tradutórias de crédito e vinheta.....	60
Tabela 13. Comparações entre ADs em EN e PT quanto às questões tradutórias de elementos visuais verbais e sonoros	61

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Exemplo quanto ao uso da linguagem.	64
Figura 2. Exemplo de descrição de objetos, cores e vestuário	66
Figura 3. Exemplo 1 de adjetivos para a descrição de ambientes	69
Figura 4. Exemplo 2 de adjetivos para a descrição de ambientes	69
Figura 5. Exemplo de descrição de ações com verbos específicos e verbos frasais.....	71
Figura 6. Exemplo 1 quanto às questões tradutórias da AD de personagens e objetos.....	53
Figura 7. Exemplo 2 quanto às questões tradutórias da AD de personagens e objetos.....	53
Figura 8. Exemplo 3 quanto às questões tradutórias da AD de personagens e objetos.....	54
Figura 9. Exemplo 2 quanto às questões tradutórias da AD de personagens e objetos.....	54
Figura 10. Exemplo 1 quanto às questões tradutórias da AD dos estados emocionais com o uso de verbos específicos.....	56
Figura 11. Exemplo 1 quanto às questões tradutórias da AD dos estados emocionais com o uso de verbos específicos.....	57
Figura 12. Exemplo 1 quanto às questões tradutórias de elementos sonoros.....	62
Figura 13. Modelo de Análise da Qualidade de Tradução	78
Figura 14. Exemplo 1 do uso do ‘filtro cultural’ na tradução do roteiro na AD PT	92
Figura 15. Exemplo 1 do uso do ‘filtro cultural’ na tradução do roteiro na AD PT	93

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
Capítulo 1 - CINEMA, TECNOLOGIA E A TRADUÇÃO AUDIOVISUAL	13
1.1 A Audiodescrição - Acessibilidade em Palavras	14
1.1.1 <i>Tipos de Audiodescrição</i>	17
1.2 Netflix e Acessibilidade	18
1.3 Fundamentação Teórica	20
1.3.1 <i>Tradução de roteiros de audiodescrição</i>	20
1.3.2 <i>Tradução intersemiótica do roteiro da audiodescrição</i>	24
1.3.3 <i>Tradução interlinguística do roteiro de audiodescrição</i>	29
Capítulo 2 - A NARRATIVA SERIADA	37
2.1 Transmídia	37
2.2 Complexidade Narrativa	40
2.2.1 <i>A complexidade narrativa em Orange is The New Black</i>	42
Capítulo 3 - METODOLOGIA	45
3.1 Tipo de pesquisa	45
3.2 Sistematização da pesquisa	45
Capítulo 4 - ANÁLISES INTERSEMIÓTICAS E INTERLINGUÍSTICAS DAS ESCOLHAS TRADUTÓRIAS	50
4.1 Análises Intersemióticas	52
4.1.1 <i>Questões Tradutórias</i>	52
4.1.1.1 <i>Audiodescrição dos personagens e descrição dos figurinos</i>	52
4.1.1.2 <i>Audiodescrição dos estados emocionais</i>	55
4.1.1.3 <i>Nomeação dos personagens</i>	58
4.1.1.4 <i>Localização espacial, temporal, dos ambientes e inserção de tempo</i>	58
4.1.1.5 <i>Audiodescrição dos elementos visuais verbais e identificação de sons</i>	60
4.1.2 <i>Questões Linguísticas</i>	62
4.1.2.1 <i>Uso da linguagem</i>	62
4.1.2.2 <i>Uso de adjetivos</i>	65
4.1.2.3 <i>Descrição das ações e uso de advérbios</i>	70
4.2 Análises Interlinguísticas	74
4.2.1 <i>O Modelo de House</i>	74
4.2.2 <i>Os tipos de tradução em House</i>	75
4.2.3 <i>O filtro cultural em House</i>	76
4.2.4 Análises dos roteiros audiodescritos à luz do Modelo de House	77
4.2.4.1 <i>Campo (field)</i>	78

4.2.4.2	<i>Relações (tenor)</i>	79
4.2.4.3	<i>Modo (mode)</i>	83
4.2.4.4	<i>Gênero</i>	83
4.2.4.5	<i>Identificação da função textual</i>	84
4.2.5	Comparação entre AD EN e AD PT e identificação de equivalência	85
4.2.5.1	<i>Campo (field)</i>	85
4.2.5.2	<i>Relações (tenor)</i>	86
4.2.5.3	<i>Modo (mode)</i>	89
4.2.5.4	<i>Gênero (genre)</i>	89
4.2.5.4	<i>Identificação de equivalência</i>	89
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	101
	APÊNDICES	105
	Apêndice A - Roteiro de audiodescrição em português	105
	Episódio 1: Eu não estava preparada	105
	Apêndice B - Roteiro de audiodescrição em português	110
	Episódio 2 – Soco no seio	110
	ANEXOS	117
	Anexo A - Roteiro de audiodescrição em inglês	117
	Episódio 1: <i>I wasn't ready</i>	117
	Anexo B Roteiro de audiodescrição em inglês	122
	Episódio 2: <i>Tit Punch</i>	122

INTRODUÇÃO

Como consequência da globalização e do surgimento cada vez mais veloz de novas tecnologias, as interações sociais vêm passando por grandes transformações. Atualmente, é bastante comum o intercâmbio de hábitos culturais entre os mais diversos grupos sociais, o que acaba por influenciar o comportamento, a percepção de mundo e o consumo da maioria dos indivíduos que participam das sociedades multiculturais. A internet, o cinema e a televisão são os meios mais abrangentes de comunicação e propagação de conteúdo em massa e que detêm, a depender do nível de contato e exposição a esses recursos, o poder de internalizar certos hábitos e crenças em seus consumidores. Vivemos em uma era em que a maior parte da informação que recebemos diariamente é baseada em recursos visuais e auditivos. Tendo essa perspectiva em vista, pessoas que possuem algum desses sentidos comprometidos ainda tendem a ficar à margem da sociedade se não tiverem à sua disposição recursos inclusivos que lhes permitam acessar tais informações.

Manifestações culturais se fazem imprescindíveis para a expansão da visão de mundo dos cidadãos, bem como para seu desenvolvimento crítico, de sua percepção e consciência como indivíduo social. Quanto menos acesso as pessoas têm à informação e ao entretenimento, menos facilidade de inserção na sociedade. Dessa maneira, o distanciamento entre pessoas com deficiência e a população sem deficiência iria se consolidando, gerando, assim, o desconhecimento, descontentamento, indiferença, descaso e preconceito em relação ao outro.

A audiodescrição (AD) envolve muito mais tarefas do que simplesmente descrever o que é percebido pela visão. Em uma narrativa fílmica, por exemplo, precisa-se levar em consideração a função dos sons e dos silêncios, estar atento à relevância das imagens e às ambiguidades que podem aparecer, sem, contudo, revelar informações prévias que possam quebrar o suspense da narrativa.

Um audiodescritor, ao elaborar seu roteiro, deve levar em consideração alguns aspectos relevantes como: i) a narrativa fílmica, que é o discurso entre enunciador e leitor-espectador, composto não somente pela informação verbal, como diálogos, mas também por imagens, ruídos e música; ii) a localização dos personagens no tempo e no espaço, para que os usuários da AD possam acompanhar a ordem cronológica da

narrativa e identificar onde e em quais situações os personagens aparecem; iii) a temporalidade, sendo capaz de perceber quais elementos visuais são importantes para a construção semiótica da obra, ou seja, aqueles que podem ser omitidos e aqueles que precisam ser evidenciados.

O audiodescritor deve ter a sensibilidade de perceber a relevância ou não de certos elementos para a narrativa:

o audiodescritor [...] tem que formular uma conjectura do que pode ser cada elemento da cena e sua significação para que seja audiodescrito o que realmente for relevante para a compreensão e composição da obra. (TELES, 2014, p.77).

Assim, o audiodescritor precisa definir que tipo de informação priorizar, perceber quais elementos semióticos são mais relevantes, para então fazer suas escolhas linguísticas. Ou seja, ele deverá refletir sobre o que descrever, como descrever, quando descrever e porque descrever. E é pelo gênero da obra que o audiodescritor se guiará ao fazer suas escolhas, pois os textos que o constituem, como o roteiro, a filmagem, montagem, enredo e personagens são essenciais para sua tradução. Para Mascarenhas, (2012, p. 57),

O estilo de escrita do audiodescritor, de certo modo, assemelha-se ao estilo do roteirista do produto audiovisual a ser traduzido, uma vez que, nos dois casos, o verbal deve se adaptar à linguagem das câmeras, ou seja, descrever ações visíveis e representáveis.

Tendo em vista o que foi exposto, esta pesquisa tem como intuito analisar uma audiodescrição em inglês, propor sua tradução em português brasileiro, para então contrastar e comparar as duas audiodescrições. Para tanto, o *corpus* selecionado é composto pelos dois primeiros episódios da primeira temporada da série televisiva *Orange is the New Black* (OITNB), de 2013, produzida e transmitida pela Netflix, empresa norte-americana de serviço de *streaming* de vídeo que, a partir de abril de 2015, começou a inserir a AD em seus produtos audiovisuais. Por ser a maior plataforma de transmissão de filmes *on-line*, abrange grande parte da população mundial, podendo também ser um meio de entretenimento para o público com deficiência visual.

A escolha do *corpus* foi feita logo após a descoberta da opção da AD em inglês de OITNB (2013), disponível no menu de áudio da plataforma. Essa opção de acessibilidade foi inserida em todos os seus episódios quando a série já estava na 3ª temporada, dois anos após seu lançamento. O outro motivo para a escolha foi de cunho pessoal, uma vez que acompanhei as duas primeiras temporadas e me interessei pela história e pela maneira como a narrativa é construída, e julguei significativo explorar esse material no âmbito acadêmico, por se tratar das particularidades do universo feminino em uma penitenciária, tema pouco abordado em produtos de entretenimento.

Em relação à problemática que norteia esta pesquisa, a pergunta a ser respondida é: qual a viabilidade de se traduzir um roteiro de audiodescrição do inglês para o português, levando em consideração as questões linguísticas, técnicas e tradutórias propostas no *Guia para produções audiovisuais acessíveis* (NAVES et al., 2016) direcionado para o público brasileiro com deficiência visual e utilizando o modelo de avaliação da qualidade da tradução de Juliane House (2015), a fim de se verificar a acuidade da tradução por meio da aplicação do filtro cultural?

Dessa maneira, tracei como objetivo geral propor a tradução do roteiro de audiodescrição em inglês da série *Orange is the New Black* para o português e depois gravar sua narração. O roteiro será elaborado utilizando o editor de legendas gratuito *Aegisub*, que possibilita a marcação dos tempos de entrada e de saída dos enunciados audiodescritos. Para a gravação da narração, utilizarei o *Windows Movie Maker*, programa de criação e edição de vídeos do pacote *Windows*, de interface intuitiva e de fácil manuseio.

Quanto aos objetivos específicos dessa pesquisa, propõe-se:

- Contrastar o roteiro de AD da Netflix, em inglês, com a minha tradução do roteiro de AD em português, e analisar as escolhas tradutórias e as adaptações feitas seguindo os parâmetros do *Guia para produções audiovisuais acessíveis* (NAVES et al., 2016) direcionado para a audiência brasileira.
- Comparar os dois roteiros de AD, em inglês e português, utilizando o modelo de análise da qualidade de tradução proposto por Juliane House (2015), a fim de se observar se se trata de uma *covert* ou *overt translation* e as implicações disso.

Para tal fim, a dissertação foi dividida em 4 partes: 1) Cinema, tecnologia e a tradução audiovisual, capítulo dedicado à apresentação das bases teóricas que apoiaram esta pesquisa; 2) A narrativa seriada, capítulo em que abordo a complexidade narrativa da série; 3) Metodologia, com a explicação do passo a passo do desenvolvimento desse trabalho; 4)Análise intersemiótica das audiodescrições, em que analiso e contraste as ADs em português (PT) e em inglês (EN) a partir dos parâmetros publicados no *Guia para produções audiovisuais acessíveis* (NAVES et al., 2016); e a análise interlinguística das audiodescrições, em que faço a análise do roteiro da AD em inglês, comparando com minha tradução, o roteiro da AD em português, à luz do modelo revisado de Juliane House (2015).

Capítulo 1 - CINEMA, TECNOLOGIA E A TRADUÇÃO AUDIOVISUAL

A Tradução Audiovisual (TAV) é um termo usado para definir o campo dos Estudos da Tradução que lida com diferentes meios semióticos. Atualmente, é classificada como a tradução de meios audiovisuais, como cinema, televisão, vídeos, jogos de computador, ou todo produto que seja composto por códigos verbais, sonoros e imagéticos, bem como teatro, quadrinhos e obras de arte.

Por ser uma área bastante recente comparada aos Estudos da Tradução Literária e/ou Técnica, não é de se admirar que houvesse certa divergência quanto à classificação do que seria ou não considerado objeto de estudo da TAV. Franco e Araújo (2011) delimitam bem o que é considerado no Brasil tradução audiovisual. Partem do que foi proposto por Yves Gambier e sua denominação de *Screen Translation*, em 2003, que focava apenas na tradução de filmes. Por muito tempo, a TAV foi vinculada basicamente à tradução interlinguística, que incluía as modalidades de legendagem, dublagem e *voice-over*.

O conceito de Tradução Intersemiótica pôde ser delimitado a partir da definição de tradução de Jakobson (1995). O autor considera três tipos de tradução: a tradução interlinguística, em que os textos de partida e de chegada estão em línguas diferentes; a tradução intralinguística ou reformulação, em que os textos de partida e de chegada estão na mesma língua; e a tradução intersemiótica ou transmutação, em que textos verbais são traduzidos para meios não verbais.

Julio Plaza (2003) estendeu a definição de tradução intersemiótica proposta por Jakobson, desenvolvendo uma teoria que contempla de forma mais satisfatória os estudos semióticos, abarcando não somente a tradução de expressões verbais para meios não-verbais, como também a passagem de outros sistemas de signos para textos verbais.

No início do século XXI, com a disseminação massiva das tecnologias, leis de acessibilidade foram criadas, a fim de que pessoas com deficiência auditiva e visual também pudessem ter acesso aos conteúdos audiovisuais. Assim, novos recursos foram desenvolvidos, como a legendagem para surdos e ensurdecidos (LSE) e a audiodescrição (AD) para o público cego e com baixa visão.

Assim, com os avanços da tecnologia, a TAV vem sendo muito usada visando à acessibilidade de produtos audiovisuais para pessoas com deficiências auditiva e visual, sendo esses recursos inseridos em produtos de arte, entretenimento e vídeos institucionais ou educacionais, promovendo, segundo Mascarenhas (2012, p. 26), “o acesso de pessoas com limitações sensoriais e cognitivas, em estado permanente ou não, a todo tipo de informação audiovisual de maneira confortável, segura e autônoma”. As novas modalidades da TAV, também denominadas de tecnologias assistivas, são como dito acima, a legendagem para surdos e ensurdecidos (LSE) e a audiodescrição (AD). O presente trabalho tem enfoque apenas ao que se aplica à audiodescrição, sendo essa, segundo Teles (2014, p. 14), “uma modalidade que vem ganhando importância nos últimos anos por conta da relação entre tradução e acessibilidade, entretanto ainda é pouco conhecida pelo público em geral”.

Franco e Araújo (2011), à luz dos estudos de Jorge Díaz-Cintas, suscitam a reflexão sobre questões conceituais que permeiam a Tradução Audiovisual no âmbito da acessibilidade, citando o autor:

[...] gostaria de expandir o conceito e argumentar que, em essência, dublar, legendar ou traduzir em *voice-over* um programa é compartilhar com a ideia de acessibilidade da mesma forma que a LSE e a AD. Apenas os públicos-alvo é que são diferentes. Se o desafio é uma barreira linguística ou sensorial, o objetivo do processo tradutório é exatamente o mesmo: facilitar o acesso a uma fonte de informação e entretenimento anteriormente hermética. Nesse sentido, a acessibilidade se torna um denominador comum que permeia essas práticas. (DÍAZ-CINTAS, 2005, *apud* FRANCO E ARAÚJO, 2011, p.4)

1.1 A Audiodescrição - Acessibilidade em Palavras

Dados da Organização Mundial da Saúde (OMS) de 2013 sugerem que existem, no mundo, 39 milhões de pessoas com deficiência visual e outras 246 milhões de pessoas com baixa visão, e estima-se que no Brasil, segundo dados do IBGE de 2010, sejam cerca de 65 milhões de pessoas com deficiência visual e baixa visão. Segundo Payá (2007), 80% das informações que recebemos por dia é de caráter visual. Assim, a inclusão cultural da parcela da população com algum tipo de deficiência visual é de extrema importância para uma sociedade solidária e em harmonia. Dessa forma, toda e qualquer pessoa deve poder acessar e utilizar, com segurança e conforto e em igualdade

de condições, os mais diversos ambientes, produtos e serviços, sejam eles físicos ou virtuais.

Conforme novas formas de comunicação vão surgindo e se popularizando, as adaptações e inovações de acessibilidade em suas tecnologias se fazem necessárias e estão sendo gradualmente desenvolvidas, como por exemplo, a pesquisa e difusão da audiodescrição. Segundo Franco e Silva (2010), os primeiros estudos sobre audiodescrição foram conduzidos nos EUA e na Inglaterra. Foi utilizada em público pela primeira vez em 1981, na peça de teatro *Major Barbara*, nos Estados Unidos, pelo casal Margaret e Cody Pfanstiehl. No Brasil, teve sua primeira aparição apenas em 2003, no festival *Assim Vivemos: Festival Internacional de Filmes sobre Deficiência*.

O reconhecimento da AD como trabalho intelectual foi consolidado na área dos Estudos da Tradução. Assim confirmam Franco e Silva:

foi, entretanto, a área de Estudos da Tradução aquela que mais produziu material acerca da AD a partir do início dos anos 2000. Como o recurso começou a ser entendido como um exemplo de tradução intersemiótica e um modo de tradução audiovisual, muitas publicações especializadas na área passaram a tratar do assunto. As primeiras referências podem ser encontradas em uma edição especial da revista *The Translator*. Em sua introdução, Gambier (2003) discorre sobre as 12 diferentes modalidades que compõem o gênero Tradução Audiovisual, citando entre elas a audiodescrição. A partir daí, artigos sobre AD começaram a ser publicados. (FRANCO E SILVA, 2010, p.29)

Para Santana (2010), um dos fatores para o desconhecimento da AD é a carência de eventos audiodescritos e pouco estímulo ao consumo de produtos audiodescritos oferecidos às pessoas com deficiência visual, afetando diretamente seu interesse quanto a obras teatrais, cinema ou televisão. Para despertar o interesse do público com deficiência visual por esses canais de comunicação, é necessário torná-los acessíveis e incentivar seu consumo.

Atualmente, programas de acessibilidade estão sendo implantados de forma a garantir os direitos dessa parcela da população ao acesso à informação, à comunicação, à cultura e ao lazer. Conforme Santiago Vigata (2016) aponta, a acessibilidade é um conceito amplo, mas que pode ser entendida pela ideia de que indivíduos com

características e habilidades diversas requerem modelos e intervenções que estejam de acordo com suas demandas.

Nos últimos anos, marcos legais foram estabelecidos no Brasil para a regulamentação dos direitos das pessoas com deficiência. No âmbito da cultura, o artigo 30 da *Convenção da ONU sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência*, em 2007, ressaltou o direito das pessoas com deficiência ao acesso às produções culturais, partindo do conceito de Desenho Universal, cuja ideia é assegurar que todos possam usufruir com conforto, segurança e autonomia de todo tipo de lugar, produto e serviço, sem que haja a necessidade de adaptação especial de objetos e ambientes. Esse conceito visa, assim, atender a todas as pessoas, independente de suas características físicas, como tamanho, habilidades, idade e mobilidade.

Santiago Vigata (2016) ressalta, em sua tese, que o *Plano Nacional de Cultura* (PCN) 2011 previu a inclusão das pessoas com deficiência em suas metas para o período de 2012 a 2020:

o plano foi estruturado em três dimensões complementares: a cultura como expressão simbólica, a cultura como direito da cidadania e a cultura como vetor para o desenvolvimento econômico sustentável e, até 2020, pretende conseguir que 100% das bibliotecas públicas, museus, cinemas, teatros, arquivos públicos e centros culturais cumpram os requisitos legais de acessibilidade e desenvolvam ações de promoção da fruição cultural por parte das pessoas com deficiência. De modo que os espaços de difusão cultural hoje são obrigados a se adequar aos princípios do design para todos, visando a promover um mundo sem barreiras físicas, cognitivas ou comunicacionais. (SANTIAGO VIGATA, 2016, p.15-16)

No que concerne aos produtos audiovisuais *per si*, o *Guia para produções audiovisuais acessíveis* (NAVES et al., 2016) destaca a importância do Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual, elaborado pela Ancine em 2013, que estabeleceu “metas e indicadores, envolvendo toda a cadeia produtiva do audiovisual e relacionados à acessibilidade, em especial à audiodescrição e ao *closed caption*” (NAVES et al., 2016, p. 15). O *Guia* ainda salienta a *Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência* (LBI, Lei 13.146/15), que garante às pessoas com deficiência o direito à cultura e seu acesso em pé de igualdade perante aos demais, proibindo a recusa de oferta de produtos culturais acessíveis e exigindo que sejam ofertados recursos de

acessibilidade em todas as salas de cinema do país. A lei entrou em vigor em 2 de janeiro de 2016 e prevê a implementação de suas metas até 2018.

1.1.1 Tipos de Audiodescrição

A audiodescrição (AD) pode ser veiculada de duas maneiras, ao vivo e gravada. Quando o produto audiovisual é apresentado ao vivo, assim como peças teatrais, apresentações de dança, palestras e conferências e exposições de obra de arte, por exemplo, a AD é também feita ao vivo. Para isso, o audiodescritor deve conhecer o produto audiovisual anteriormente para produzir o roteiro audiodescrito. Recomenda-se o acesso a todo e qualquer material das obras, e se possível, acompanhar a produção dos programas, como por exemplo, participar de ensaios de peças de teatro e danças.

A AD gravada segue os parâmetros da AD ao vivo roteirizada, porém, deve ser gravada e sincronizada ao material audiovisual.

A exibição da AD é geralmente feita de maneira fechada, tanto ao vivo quanto gravada, em que apenas os usuários a ouvem através de aparelhos de transmissão. Essa veiculação pode ser feita via frequência FM, e o usuário recebe a AD via um aparelho de transmissão e fones. Segundo o *Guia* (NAVES et al., 2016), ela pode ser gravada, mixada e oferecida em canal de áudio separado em salas digitais, como também pode ser de maneira analógica e feita ao vivo por um audiodescritor narrador em uma cabine isolada. O segundo modelo de exibição é via *software*, e sua transmissão é feita via *wi-fi*, dessa maneira o usuário baixa o aplicativo correspondente e recebe pelo fone de ouvido, em seu *smartphone* ou *tablet*, a AD gravada.

Porém, para produtos audiovisuais televisivos, a AD é somente exibida de modo aberto, pois é gravada e inserida no produto audiovisual pronto, em que na grande maioria das vezes, o audiodescritor não tem acesso à produção da obra e elabora o roteiro a partir do programa finalizado. Sua exibição se dá através da escolha do modo audiodescrito através do menu disponível no aparelho televisor digital, no menu de DVDs ou das plataformas de transmissão on-line. No Brasil, ainda poucos programas da televisão aberta são oferecidos com audiodescrição, mas após os marcos legais aprovados nos últimos anos, espera-se que as leis sejam cumpridas e que se passe a produzir e veicular cada vez mais programas nos quais a acessibilidade é contemplada, bem como a oferta de audiodescrição em DVDs. Já em canais de transmissão on-line

como, por exemplo, a Netflix, que está sob a vigência das leis norte-americanas a audiodescrição está sendo implantada de modo exponencial, abarcando grande parte de suas produções originais.

1.2 Netflix e Acessibilidade

A Netflix é uma plataforma de transmissão *on-line* de filmes, séries, documentários e desenhos animados. Foi criada em 2013, e atualmente já conta com filmes e séries próprias. Apesar de muita popularidade e alto consumo de seus produtos em muitos países, a acessibilidade nunca esteve dentre suas prioridades. Essa postura mudou, recentemente, graças à reivindicação de alguns usuários com deficiência visual, respaldados pelas leis de acessibilidade em vigor nos Estados Unidos, que apontaram a grande ironia sobre a produção da série O Demolidor (*Daredevil*), produzida e transmitida pela Netflix, cujo protagonista é um super-herói cego.

A série foi lançada sem a acessibilidade da audiodescrição para o próprio público com deficiência visual. Após duas semanas de seu lançamento, e apenas depois de muito barulho por parte dessa audiência, que contou também com o suporte de muitos enxergantes¹, a AD foi disponibilizada na série e pela primeira vez na plataforma. O saldo dessa ação foi bastante positivo e, como consequência, o canal começou a disponibilizar a AD em inglês em outras de suas produções audiovisuais próprias. Desde o começo dessa pesquisa, no início de 2015, até o momento atual, início de 2017, a Netflix inseriu a AD em quase todas as suas séries e filmes originais, porém, ainda carece dispor essa ferramenta de acessibilidade em produtos audiovisuais não produzidos, mas veiculados por eles.

A dificuldade de contemplar todo o material audiovisual disponível é que produções antigas, realizadas bem antes da criação da plataforma, fazem parte de um acervo rotativo, em que filmes, documentários, musicais e animações ficam disponíveis por tempo indeterminado, sendo disponibilizados ou não a depender do país em que a plataforma é acessada.

Mas não se pode negar o fato de que lançar suas próprias produções com recursos de acessibilidade é um grande avanço, principalmente no que tange à

¹ Opto por usar no presente trabalho os termos enxergantes e não-enxergantes, usados por Santiago Vigata, 2016.

popularização desses recursos e de sua visibilidade, auxiliando em sua ampla divulgação tanto para o público não-enxergante quanto para o público enxergante.

É grande a relevância da implementação de acessibilidade na plataforma Netflix, e no que diz respeito ao foco deste trabalho, principalmente quanto à inclusão do público brasileiro com deficiência visual a seus produtos disponíveis. Se o roteiro de AD das séries da plataforma fossem traduzidos para o português, a audiência brasileira, que ainda carece de produtos audiovisuais audiodescritos, teria acesso a essas obras e seria bastante beneficiada, ajudando, inclusive, a fortalecer a cultura de utilização da audiodescrição.

A Netflix, apesar de veicular vários tipos de produtos audiovisuais, como já citado, se popularizou principalmente por transmitir séries televisivas, sejam elas já conhecidas do grande público, sejam produções próprias de alta qualidade, com parcerias de produtoras diversas, estadunidenses e internacionais.

A AD de séries televisivas, apesar de muito próxima da AD de filmes, oferece peculiaridades que as distinguem e devem ser levadas em conta na elaboração de seu roteiro. A maior diferença, se não a mais importante, se refere à sequencialidade da série. É necessário que a AD contemple as questões concernentes à narrativa seriada, principalmente de caracterização de personagens e ambientes, dando atenção especial a séries com grande volume de personagens e trocas de ambientes.

Numa série televisiva como *Orange is the New Black* (OITNB), o volume de personagens relevantes para o enredo da trama é bastante expressivo. Apenas no primeiro episódio, mais de 15 personagens são apresentados, sendo todos eles parte importante de sua tessitura narratológica. Para a audiência enxergante, a velocidade com que histórias e personagens se cruzam pode ser tranquilamente processada e armazenada pela memória visual. Para os usuários da AD, entretanto, esse processo não é tão simples. Sem o recurso da memória visual, lembrar-se das características de tantos personagens apenas pelo nome ou por determinado comportamento demanda esforço e uma memória muito bem treinada. Dessa forma, a AD precisa dar conta de levar essa continuidade ao seu público, sem que seja algo maçante, mas que seja fluída e de fácil apreensão.

Dessa forma, o tradutor de roteiros de audiodescrição precisa ser um audiodescritor formado, pois deverá conhecer todo o material a ser descrito para assim

poder fazer suas escolhas tradutórias levando em consideração as questões técnicas e linguísticas que permeiam esse trabalho. Na tradução de roteiros de audiodescrição de uma língua para outra existe mais uma peculiaridade, que é a questão da inserção da AD na obra dublada, que muito provavelmente exigirá adaptações essenciais para que a AD se encaixe na obra e flua bem.

Por ser um ofício que exige conhecimento e preparação, o presente trabalho se faz necessário para uma maior discussão a respeito da tradução de roteiros de audiodescrição, sendo uma pesquisa pioneira no que diz respeito às análises das escolhas linguísticas e tradutórias, permeadas pelas questões técnicas da tradução intersemiótica e de um produto previamente traduzido – a dublagem. Assim, um audiodescritor tem um vasto leque de possibilidades de escolhas tradutórias, mas esse profissional é ciente de que cada possibilidade de escolha causa uma implicação e ele deverá ser capaz de justificá-las, se atendo à qualidade da audiodescrição produzida para um público-alvo específico. Dessa forma, esta pesquisa intenta analisar e justificar essas escolhas, que são mais complexas do que podem parecer à primeira vista.

Com o objetivo de aprofundar a discussão quanto às características e as especificidades tradutórias da AD, a próxima seção é dedicada à revisão da literatura pertinente para o desenvolvimento dessa pesquisa, publicada por autores/pesquisadores da área de Estudos da Tradução e Tradução Audiovisual.

1.3 Fundamentação Teórica

1.3.1 Tradução de roteiros de audiodescrição

A fim de melhor compreender o atual panorama da tradução de roteiros de audiodescrição, este trabalho toma por referência as abordagens de autores estrangeiros, como López Vera que, em 2006, iniciou uma pesquisa empírica sobre tradução de roteiros de AD na Universitat Autònoma de Bracelona e Anna Jankowska, da Universidade Jagiellonian, na Cracóvia, que pesquisa a viabilidade da tradução de roteiros de audiodescrição de produtos audiovisuais produzidos em uma cultura estrangeira como alternativa para a criação de roteiros de audiodescrição para esses mesmos produtos consumidos em outra cultura de chegada.

A pesquisa de López Vera (2006) teve como proposta suscitar questões em relação ao papel do tradutor e do audiodescritor, como também no que concerne à viabilidade da AD quanto ao tempo de trabalho e aos custos gastos, considerando as funções de um tradutor e um audiodescritor, e a escassez de profissionais de audiodescrição e falta de conhecimento do público sobre essa ferramenta, à época de sua publicação. Para tanto, o autor sugere, em sua pesquisa inicial, que a tradução de roteiros de AD de produtos audiovisuais produzidos em outros países pudesse poupar tempo por não precisar fazer a seleção dos elementos a serem audiodescritos, pois essa etapa já foi feita previamente. Porém, a pesquisa não chegou a ser concluída, deixando a discussão em aberto com resultados inacabados, mas que indicavam um caminho otimista a se trilhar.

Em 2015, a polonesa Anna Jankowska lançou um livro que retomou essa discussão, com pesquisa que aborda questões relacionadas à qualidade da tradução, e à viabilidade de economia de tempo e dinheiro, além da exigência de que o tradutor seja um profissional de audiodescrição.

A autora conduziu uma pesquisa empírica bem estruturada, em três etapas. Primeiro, comparando o tempo dispendido na elaboração de roteiro de AD original em polonês com o tempo de trabalho gasto na tradução do roteiro original britânico. Segundo, teste de recepção e coleta de dados sobre as preferências dos espectadores entre os dois tipos de AD, a elaborada em polonês e a traduzida do roteiro do inglês para o polonês. Por fim, fez uma análise dos motivos que levaram os usuários da AD a preferirem uma audiodescrição em detrimento da outra.

Sua pressuposição era de que a tradução de roteiros de audiodescrição seria uma alternativa mais rentável e segura à elaboração de roteiros em países onde a pesquisa em audiodescrição ainda é incipiente. Dessa forma, traduzir um roteiro bem elaborado em país estrangeiro onde a audiodescrição já é mais avançada, poderia proporcionar maior qualidade da AD das obras audiovisuais britânicas do que as audiodescrições elaboradas por profissionais não tão bem qualificados na Polônia.

Os resultados de sua pesquisa confirmaram as questões levantadas pela autora, revelando que a tradução de um roteiro de audiodescrição reduziria as etapas de trabalho em comparação com a elaboração de um original, sendo a tradução do roteiro de AD do inglês para o polonês mais rápida, sem a necessidade de seleção dos

elementos a serem audiodescritos e com a facilidade de os tempos de inserção estarem já marcados.

A autora também chega à conclusão de que o roteiro original estrangeiro é um roteiro mais bem elaborado, o que foi comprovado em seus testes de recepção, em que os participantes, sem conhecimento das diferenças entre as duas audiodescrições, demonstraram maior aceitação da AD traduzida do inglês do que a elaborada em polonês.

No Brasil, três pesquisas se destacam nessa área. Duas delas desenvolvidas aqui, na Universidade de Brasília, e outra, na Universidade Federal de Juiz de Fora.

Gonçalves (2013), em trabalho final de conclusão de curso, propôs analisar a adequação das adaptações da tradução de roteiro do inglês para o português do filme *Pequena Miss Sunshine* às normas de elaboração propostas pelo grupo de pesquisa *Acesso Livre* (2011) da UnB.

Lucatelli (2015) em sua pesquisa de Mestrado teve como objetivo descrever e analisar as estratégias usadas na audiodescrição em inglês do documentário “A Marcha dos Pinguins” para o português, descrevendo e analisando as questões linguísticas e técnicas do processo.

As duas pesquisadoras da Universidade de Brasília chegaram a conclusões semelhantes em relação à necessidade de adaptação do roteiro de AD, visando os parâmetros brasileiros para o maior conforto de seu público-alvo, além de adaptações quanto às restrições técnicas e linguísticas. Assim como defendido por Jankowska (2015) e por López Vera (2006), Gonçalves (2013) também constata que a tradução do roteiro de AD foi um processo mais simples e rápido do que a elaboração de um roteiro original, pelos mesmos motivos apontados pelos dois autores estrangeiros, sobre a eliminação das etapas de selecionar os elementos a serem descritos e de marcação dos tempos de entrada e saída dos enunciados. Mas argumenta que é preciso que o audiodescritor tenha acesso ao roteiro transcrito na língua de partida, para não tenha que desempenhar também a função de transcritor, o que demandaria muito mais tempo de trabalho. (GONÇALVES, 2013, p. 41)

Schwartz (2015) desenvolveu sua pesquisa com a tradução do roteiro da série *Demolidor*, também da Netflix. A pesquisadora tomou por referência o trabalho de

Jankowska (2015), e teve como objetivo verificar a viabilidade da qualidade da tradução de roteiros de audiodescrição e do tempo gasto, como também à necessidade de adaptação da tradução respeitando critérios técnicos e culturais, além de tentar avaliar em que proporção a tradução de um roteiro de filme de AD tomaria menos tempo de trabalho em comparação com a elaboração de um roteiro original.

A pesquisadora defende, assim como concluíram Gonçalves (2013) e Lucatelli (2015), que é necessária a adequação da tradução à cultura-alvo, como também a preparação profissional e competência do audiodescritor ao utilizar os critérios de seleção dos elementos a serem audiodescritos. Em relação à qualidade da audiodescrição traduzida de um roteiro, à vulnerabilidade da tradução e às questões dos audiodescritores, Schwartz argumenta: (2015, p. 137)

[...] enquanto um roteiro bem estruturado poderá gerar uma tradução que satisfaça os espectadores, a tradução de um roteiro mal elaborado não cumprirá com as exigências do público local. Os pontos controversos em relação às opções assumidas pelo roteirista do texto de partida representam, sem dúvida, a evidência da vulnerabilidade do processo de tradução, uma vez que indicam a necessidade de uma interferência mais profunda em texto de autoria alheia. No entanto, algumas das questões identificadas contradizem os princípios mais caros aos audiodescritores brasileiros, tais como a interpretação como prerrogativa do espectador, a fidelidade às imagens e o cuidado com a redundância ao oferecer informações claramente expressas pelo áudio da obra.

De acordo com as pesquisas e resultados concluídos pelos autores citados, meu trabalho compartilha do pensamento de que o audiodescritor deve contemplar em sua tradução de roteiro de AD, as questões técnicas, linguísticas e culturais, considerando necessárias adequações no texto final, no sentido de obter um resultado coerente para o público-alvo local, além da importância da formação profissional do audiodescritor, a fim de que ele seja instrumentalizado para tomar as decisões mais acertadas durante o processo de audiodescrição.

Como não foi possível encontrar o roteiro de AD da série, tive de transcrever dos episódios e fazer as marcações de tempo, o que, como argumentado por Gonçalves

(2013), tomou muito tempo e foi bastante trabalhoso. Porém, confirmei que, depois da marcação prévia e da transcrição do roteiro original, o processo de tradução fosse mais rápido do que se tivesse que elaborar uma audiodescrição, selecionando os elementos mais relevantes e inserindo as marcações. Dessa forma, seria interessante que a Netflix se interessasse em disponibilizar seus roteiros de AD, a fim de estimular a tradução do roteiro de suas séries em línguas e culturas estrangeiras, possibilitando acessibilidade para a audiência não-enxergante em países como o Brasil.

1.3.2 Tradução intersemiótica do roteiro da audiodescrição

Faz-se necessário considerar aqui, a diversidade do público-alvo das obras audiodescritas. Fatores socioculturais e as diferentes expectativas de cada indivíduo em relação a um produto audiovisual influenciarão na recepção da AD, fazendo com que o audiodescritor leve em conta a heterogeneidade de sua audiência. Gambier (2003) faz referência a essa diversidade, enfatizando a distinção entre os sujeitos que guardam algum tipo de memória visual – geralmente aqueles que tiveram degeneração progressiva da visão, e aqueles que nasceram sem a visão – ou seja, que não têm nenhum tipo de memória visual. O autor também inclui na esfera da audiência de eventos audiodescritos, enxergantes que em algumas ocasiões específicas não direcionam sua atenção diretamente à TV, como o caso de pessoas que assistem a algum filme/programa em casa fazendo outras coisas ao mesmo tempo. Pode-se acrescentar a esse grupo pessoas com outros tipos de deficiência cognitiva, como também os idosos e os curiosos. Assim sendo, o público alvo da AD, as pessoas com deficiência visual ou baixa visão, terão necessidades e desejos distintos, que deverão ser ponderados e avaliados pelo tradutor/audiodescritor na elaboração do roteiro de audiodescrição da obra.

O produto audiovisual, bem como sua audiodescrição (roteiro e narração), são textos e, como todo texto, possuem sua própria gramática e linguagem. Sendo o texto um processo comunicativo, Yanguas Santos (2013, p.2) afirma que “deve-se levar em consideração as habilidades, peculiaridades, capacidades e conhecimento dos participantes da interação, pois as características universais de um texto são sua produção e interpretação”.

Desde esse ponto de vista, pessoas de diferentes classes sociais, faixa-etária, que têm diferentes crenças, costumes, ideologias, limitações físicas e cognitivas, que

compartilham interesses em comum, precisam que esses textos sejam acessíveis à sua realidade linguística e comunicacional. A relevância sociocultural é enfatizada por Cattrysse (1997, p. 83-85 *apud* TELES 2014, p. 32):

[...] os aspectos socioculturais são relevantes ao processo de tradução, já que cada cultura remete a um processo múltiplo de produção de subjetividade, com seus universos cognitivos, discursivos, afetivos, sensíveis e tecnológicos que nos fazem pensar e sentir o mundo em função de um complexo sistema de representação. Logo, é importante para o tradutor conhecer qual sistema será traduzido e para qual cultura.

Para Gambier, (2003, p. 171), existem três questões fundamentais na Tradução Audiovisual: a relação entre saída verbal, imagens e trilha sonora; a relação entre a língua/cultura estrangeira e a língua/cultura alvo e entre o código falado e escrito. A AD, por ser considerada uma adaptação dos produtos audiovisuais para torná-los acessíveis às pessoas com deficiência visual, é concebida como uma atividade tradutória, sendo classificada como “uma tradução audiovisual, intersemiótica, acessível, intermodal e triplamente subordinada”.² (PAYÁ, 2007, p. 14)

Assim, a AD se localiza no âmbito dos Estudos da Tradução, como uma modalidade da Tradução Audiovisual pelo tipo de texto a que se aplica, ou seja, um texto intersemiótico, traduzindo códigos visuais por meio de códigos verbais orais. É inserida entre as pausas dos diálogos, não interferindo nos efeitos sonoros do produto audiovisual, a fim de, como esclarece Mascarenhas (2012, p. 26), “preencher as prováveis lacunas na compreensão do conteúdo visual por parte do público com deficiência visual”.

Segundo Lefevere (1992), a recriação de um texto pode ser feita de três maneiras: entre um mesmo idioma (tradução intralingual), entre idiomas diferentes (tradução interlinguística) e entre sistemas semióticos diferentes (tradução intersemiótica), sendo a tradução a forma de reescrita que leva o texto e tudo aquilo que o envolve para além das limitações de sua cultura de origem, pois considera fatores como quem e por que reescreve, e em quais circunstâncias e para quem reescreve.

² La audiodescripción es, a la vez : a) una traducción audiovisual, b) una traducción intersemiótica, c) una traducción accesible, d) una traducción subordinada triple. (PAYÁ, 2007, p. 14) Tradução minha.

O processo tradutório da AD (tradução intersemiótica) é muito similar ao processo da tradução interlinguística – área bastante consolidada dentro dos Estudos da Tradução – pois envolve questões como interpretação, reescrita, norma e visibilidade. Desse modo, a interpretação é a maneira como o leitor/tradutor compreende o texto a partir de seu conhecimento de mundo prévio, aquilo que ele conhece, infere e pesquisa sobre a obra, de forma que essas informações, aliadas às suas intuições e escolhas, estarão impressas no texto por ele traduzido. Para Santiago Vigata (2016, p. 199), “essa ideia não fere a integridade da obra, pois, como todo signo, está viva e cresce com cada interpretação que dela se faz; a transferência de suas qualidades para outro sistema semiótico já é, em si, uma interpretação”.

No que diz respeito à reescrita do texto, pode-se afirmar que é a etapa seguinte à sua interpretação, pois, tendo conhecido e compreendido o texto de chegada, o tradutor terá de fazer escolhas linguísticas e estilísticas que julgar mais condizentes à obra que está sendo audiodescrita. Assim, mesmo que em níveis quase imperceptíveis, nenhum texto é imune à interpretação de seu tradutor. Fatores linguísticos, socioculturais e profissionais têm grande impacto na decisão final do roteiro de tradução de um produto audiovisual.

Em relação à visibilidade, Juliane House utiliza esse conceito no sentido de que, em uma tradução mais estrangeirizadora, o tradutor se faz mais visível porque seu texto é facilmente percebido como uma tradução. Nessa mesma interpretação, uma tradução velada produz o efeito oposto, em que o tradutor se esconde através da transformação desse texto, num outro texto original. No caso das traduções audiovisuais, em específico na audiodescrição, o papel do audiodescritor é selecionar os elementos visuais a serem descritos, sem, contudo, deixar sua marca pessoal visível, mas sim, tornar a audiodescrição um elemento da obra audiovisual. Dessa forma, qualquer escolha equivocada do tradutor pode ser prejudicial para a fruição da obra por parte seus espectadores. A audiodescrição, no entanto, distancia-se das outras modalidades da TAV por traduzir todos os códigos, signos imagéticos e verbais escritos por meio de signos verbais orais. Segundo Mascarenhas (2012, p.27),

[...] a AD tem uma natureza de mediação intermodal, relacionando modos visuais dinâmicos e diferentes modos acústicos, mas se diferencia por traduzir imagens por signos verbais orais. Isso implica, para o processo de AD, compreender o significado dos modos visuais e

acústicos, dentro da estrutura comunicativa do programa a ser traduzido, percebendo como os referidos modos significam separadamente e no conjunto da obra. Somente depois serão consideradas as soluções linguísticas para recriação do significado da imagem.

Na AD é imprescindível que os elementos visuais e sonoros que compõem a narrativa textual sejam harmonizados no processo de elaboração do roteiro. Para atingir seu objetivo, a AD também deve interagir bem com os diálogos e pausas presentes no original, além de descrever aquilo que seja essencial para a fruição da obra, respeitando sua narrativa previamente organizada.

A partir de definições de Lefevre (1992), entende-se que a audiodescrição pode ser analisada a partir de três pontos de vista distintos. Primeiro, do ponto de vista intersemiótico: recriação de imagens por meio de palavras. Segundo, da perspectiva tradutória: modalidade tradutória duplamente complementar aos modos visuais e aos modos acústicos. E por último, do ponto de vista linguístico: presença de coesão e coerência lexical e sintática subordinadas à coerência acústica proporcionada por elementos que não pertencem à sua estrutura textual, mas ao texto audiovisual de partida.

Para Santiago Vigata (2016), deve-se pensar a AD como o principal recurso de acesso à informação e à comunicação com componentes visuais para as pessoas com deficiência visual. Assim, como em qualquer outra modalidade de tradução, o audiodescritor tem a autonomia de adotar abordagens e métodos específicos a partir de fatores internos e externos que afetarão suas escolhas. Por sua natureza de estruturas narrativas complexas, Mascarenhas (2012, p.16) defende que:

[...] a AD deve conter uma coerência tanto gramatical quanto semiótica com o material audiovisual de origem, ou seja, a sintaxe e as escolhas lexicais devem estar bem articuladas com o áudio e a imagem do produto traduzido, a fim de reconstruir a composição do texto de partida e seus efeitos previstos para o público com deficiência visual.

Assim como o tradutor interlinguístico, o audiodescritor deve se posicionar como um leitor-modelo, sendo um analista, leitor e tradutor do texto. No que tange ao produto audiovisual – filmes/seriados – o audiodescritor deverá analisar o produto

audiovisual, identificar as possíveis intenções do diretor, delimitar os elementos visuais que devem ser descritos ou não, e utilizar as lacunas de silêncio existentes no texto, tendo o cuidado de acompanhar o ritmo da obra para não sobrecarregar o ouvinte/usuário com bombardeio de descrições. Segundo Santiago Vigata (2016, p. 265), aconselha-se “o uso de uma sintaxe simples e de uma linguagem objetiva e sucinta, porém vívida e imaginativa, priorizando o uso de léxico condizente com a poética do filme”.

O conceito de objetividade utilizado neste trabalho toma como base a definição de Kastrup (2012), que no artigo ‘Audiodescrição de filmes: experiência, objetividade e acessibilidade cultural’ visa propor diretrizes para a audiodescrição, levando em consideração fatores sociais, políticos e cognitivos, além de discutir sobre a definição do termo ‘descrição objetiva’. Segundo a autora, a descrição objetiva tem sido erroneamente entendida como descrição neutra, e no artigo David, Hautequestt e Kastrup (2012, p. 136) argumentam que:

[...] descrever objetivamente significa descrever da forma que melhor combina com o filme, seus sons ambientais, seu tom e seu território afetivo. Ela deve ser integrada à paisagem do filme, favorecendo o mergulho, e não aparecer como algo externo. Não se trata de interpretar o que se passa no filme, lhe atribuindo juízos de valor, mas de abrir espaço para o uso de nuances discursivas para além da dimensão formal da linguagem: uma entonação, um ritmo, um modo de dizer.

[...] O desafio é produzir uma audiodescrição minimalista, próxima de uma descrição objetivamente sintonizada à linguagem, ao ritmo e à atmosfera afetiva do filme.

Dessa forma, o conceito de objetividade na audiodescrição apresentado no referido artigo, é o de objetividade afetiva, pois a descrição interage com o filme procurando entrar em sintonia afetiva com a linguagem cinematográfica, visando o conforto de seus espectadores. A objetividade na AD nada tem a ver com neutralidade, narração de história e tão pouco se resume à função informativa.

Compete, então, ao audiodescritor transmitir as informações relevantes para a leitura da obra de maneira efetiva, uma vez que, como produto final a ser utilizado por pessoas com deficiência visual, a AD se estabelece como parte constituinte da obra, devendo incorporar-se a ela, e não dando a sensação de ser algo externo.

O processo audiodescritivo envolve, pois, avaliação intensa e muitos processos de decisão. No fluxo de saída visual, verbal e auditivo do produto como um todo, o tradutor precisará avaliar suas escolhas quanto à carga de significado e sua localização dentro do texto. Segundo a autora, todos os tipos de inferências são guiadas pelo princípio da relevância. De acordo com esse princípio, sugere-se que os espectadores sejam levados a acreditar que uma declaração é sempre apresentada a eles com alguma relevância dentro do discurso. (SANTIAGO VIGATA, 2016)

1.3.3 Tradução interlinguística do roteiro de audiodescrição

Além das análises intersemióticas das ADs em inglês e em português, o presente trabalho também tem como objetivo analisar a tradução do roteiro da audiodescrição em inglês para o português, uma vez que o roteiro em português proposto foi produzido a partir da transcrição da audiodescrição em inglês, disponibilizada pela Netflix.

Em relação à acuidade da tradução do roteiro da minha audiodescrição, utilizarei, como já citado, o Modelo de Análise de Qualidade de Tradução proposto por Juliane House (2015), com a finalidade de verificar se é uma *covert* ou *overt translation* e justificar os aspectos culturais traduzidos.

Para tanto, as transferências culturais devem ocorrer de forma suave e o tradutor deve ter sensibilidade para perceber quais elementos devem ser mantidos e quais devem ser substituídos, e conforme Juliane House (2009) destaca, o tradutor deve se posicionar de maneira a enxergar a cultura de origem a partir de seus conhecimentos da cultura-meta. Roscoe-Bessa (2010) ressalta que essa é uma tarefa muito complexa, pois a aplicação da filtragem cultural se dá em função de diferentes normas socioculturais. Muitas vezes, hábitos e valores da cultura de chegada geram uma grande diversidade de regras, atitudes e emoções em relação à cultura de partida, e essas diferenças devem ser consideradas pelo tradutor, já que seu intuito é identificá-las a fim de proporcionar aos seus receptores a compreensão total do texto que é traduzido, levando-se em conta o contexto social e pragmático no qual foi produzido.

Para entender melhor a proposta de filtro cultural, é preciso entender o conceito de tradução para House (2015). Tendo em vista que considero aqui sua abordagem funcionalista, por ser fundamental a identificação da função textual em sua proposta, a

autora defende que essa abordagem é mais adequada em contextos comunicacionais de análise. A partir daí, temos que a tradução não é apenas a transferência de significado, mas sim, uma substituição do significado de uma língua para outra, funcionando de maneira comparável em seu novo ambiente textual e contextual. (HOUSE, 2015)

Para House (2015), a tradução ocorre a partir da relação do texto original e do texto traduzido com as características funcionais e relevantes de uma situação sociocultural. Segundo Roscoe-Bessa (2010, pg. 65), a substituição de elementos culturais é legitimada devido às necessidades contemporâneas de se encontrar equivalência entre os discursos. House (2009, p. 20-21) ainda traz a ideia de que a tradução é uma questão de interpretação variável, pois, para a autora, não existe realidade independente da percepção humana e essa percepção só é possível através das “lentes culturais”. Tendo em vista essa perspectiva, os textos, então, só terão vida a partir da maneira como nós os percebemos, não existindo apenas por si sós. Assim, as interpretações variáveis são condicionadas de forma externa, nas quais o papel do tradutor não é o de um indivíduo livre, mas de um ser aculturado dentro de uma sociedade particular. A partir do momento em que o tradutor vai compreendendo o sentido do texto fonte, ele vai gradualmente perdendo seu aspecto de estrangeiro. Tendo isso em vista, a autora destaca que os tradutores devem ser encorajados a modificar o texto original, de forma a abrir novos caminhos para as diferenças sem se fechar no significado desse texto de maneira conclusiva.

Roscoe-Bessa (2010, p. 63) atenta para o fato de que o tradutor deve observar que a cultura de chegada tem diferentes normas no que se refere às convenções comunicativas. Na audiodescrição fílmica, as restrições técnicas – principalmente quanto ao tempo de inserção das descrições – são fator determinante para a seleção lexical e sintagmática. Essa seleção só será possível se o tradutor do roteiro de audiodescrição tiver conhecimento não só da obra como também das especificidades (inclusive culturais) das pessoas com deficiência visual.

Nesse sentido, Payá (2007a, p. 118) afirma que o usuário da AD exerce uma função ativa no resultado comunicativo da audiodescrição. Ao experienciar uma obra audiodescrita, ele estabelece um diálogo próprio com o texto, realizando um papel operante e crítico, variando sua interpretação em função de suas competências e valores, sendo parte do próprio resultado.

House (2009, p. 20) compartilha do pensamento dos pragmaticistas de que um texto não tem vida por ele mesmo. Um texto só pode ser vivo através do processo de interpretação. Em se tratando de um texto a ser traduzido, ele só terá vida a partir da interpretação do tradutor, e esse tradutor terá toda liberdade para fazer suas escolhas, e é de suma importância que ele conheça bem os valores da cultura de chegada.

A interpretação de um texto é a maneira como o leitor/tradutor o compreende a partir de seu conhecimento de mundo prévio, aquilo que ele conhece, infere e pesquisa sobre a obra, de forma que essas informações, aliadas às suas intuições e escolhas, estarão impressas no texto por ele traduzido.

Em se tratando de comprovar a natureza tradutória e textual da AD, Posadas (2008) destaca que, da mesma forma que a AD é classificada como uma tradução intersemiótica e, no que concerne aos aspectos linguísticos, como uma tradução subordinada ao tempo, espaço e efeitos sonoros, ela deve ser compreendida também como um tipo textual. A esse respeito, o autor argumenta que

uma das razões fundamentais para se afirmar que o roteiro de audiodescrição é um tipo textual, é o fato dele possuir características próprias, como, por exemplo, por ser um texto escrito para ser lido e que conta com estruturas narrativas recorrentes, assim como um uso particular dos tempos verbais e dos elementos de coesão do mesmo modo que um léxico específico. (Salway, 2005)

Do mesmo modo, justificamos considerar o roteiro de AD como texto, aplicando o conceito tradicional de *texto* segundo as sete normas de Beaugrande y Dressler (1981), que propõem com a finalidade de solucionar as necessidades tradutológicas que os novos formatos de tradução exigem no âmbito da tradução e da comunicação. (POSADAS, 2008, p.94)³

Em consonância com a perspectiva de Posadas, pode-se afirmar que um produto audiovisual, bem como sua audiodescrição (roteiro e narração), são textos e, como todo texto, possuem sua própria gramática e linguagem. Considerando o texto como um processo comunicativo, destaco novamente a importância de se levar em conta as habilidades, peculiaridades, capacidades e conhecimento dos participantes da interação uma vez que “as propriedades universais de um texto são sua produção e interpretação”. (YANGUAS SANTOS, 2013, p.2)

³ Una de las razones fundamentales para afirmar que el GAD es un tipo textual es que cuenta con características lingüísticas propias, como, por ejemplo, que se trata de un texto escrito para ser leído y que cuenta estructuras narrativas recurrentes, así como un uso particular de los tiempos verbales y los elementos de cohesión del mismo modo que un léxico específico (Salway, 2005).

Asimismo, justificamos la consideración del GAD como texto, aplicando el concepto tradicional de *texto* según las siete normas de Beaugrande y Dressler (1981), que estos proponen con el fin de solventar las necesidades traductológicas que los nuevos formatos de traducción exigen en el ámbito de la traducción y la comunicación. (POSADAS, 2008, p. 94) [tradução minha]

Em sua abordagem de modelo mental para AD, Braun (2008) salienta que o discurso verbal criado no processo audiodescritivo não é autônomo: a intenção é que seja processado juntamente com diálogos e efeitos sonoros do evento audiovisual original, pois a audiência da AD usará todos os elementos disponíveis para formar um todo coerente. Uma das principais características da AD é que seu resultado final não é um produto isolado. Por ser processada em conjunto com declarações verbais e efeitos sonoros do original, a narrativa da AD forma parte de um discurso multimodal.

Para a autora, a intermodalidade da AD é, assim, caracterizada por sua complexa operação cognitiva e linguística de mediação entre as diferentes modalidades de discurso. Essa atividade envolve processos de compreensão e produção de um texto em que os diferentes modos semióticos não só interagem um com outro, mas também com o conhecimento, as experiências prévias e as expectativas individuais de seus participantes, uma vez que experienciamos e interpretamos o mundo através de nossa habilidade de construir modelos mentais da realidade e ficção. Ou seja, para a compreensão do texto audiodescrito, seus espectadores constroem um modelo mental da situação descrita, em que usam tanto as indicações linguísticas das declarações verbais como seu conhecimento de mundo, contexto da situação e as declarações prévias, criando certas expectativas sobre como o discurso continuará. (BRAUN, 2008)

Dessa forma, em se tratando de uma tradução de roteiro de AD a ser inserida no produto audiovisual para um público de uma outra cultura, e apesar do foco estar nesse receptor e na sua cultura de chegada, pode-se aqui considerar a abordagem de House (2015), em que, para ela, é o texto original que constitui o início de todo o processo tradutório, sendo as traduções textos de restrições duplas, '*doubly constrained*', ligados ao texto original e, ao mesmo tempo, às condições comunicativas em potencial do receptor" (ROSCOE-BESSA, 2010, p. 13).

Para Jimenez Hurtado, a audiodescrição por si só também é um texto duplamente subordinado, uma vez que é inserido nos silêncios e auxilia na construção do enredo de outro texto maior, se subordinando tanto à função comunicativa quanto ao gênero da obra audiovisual. Segundo Payá (2007a), subordina-se tanto ao tempo, intervindo nas pausas, no espaço e nos códigos presentes no texto, que transcorrem pelo mesmo canal que a locução: diálogos, efeitos sonoros e música. Essa última, por sua capacidade evocadora, é quase sempre protagonista dos momentos em que o tempo do

filme detém a ação. Dessa forma, transferir o discurso cinematográfico para um roteiro de audiodescrição é um processo complexo, uma vez que se traduz desde um código múltiplo (visual e sonoro) a um simples canal sonoro. Essa subordinação ecoará na construção gramatical do texto audiodescrito em níveis morfossintático, léxico-semântico e pragmático- discursivo.

Assim sendo, a tradução do roteiro de audiodescrição será delimitada não só em relação às restrições tradutórias entre uma cultura e outra, como também às restrições inerentes da própria audiodescrição. Nesse caso específico, a tradução de roteiro da AD também será subordinada à questões técnicas e culturais de dublagem do mesmo produto audiovisual, uma vez que as informações que seriam ou não audiodescritas no original podem ou não ser necessárias para serem audiodescritas no texto de chegada, a depender de quais elementos são explicitados ou não na dublagem.

O tradutor/audiodescritor do roteiro de audiodescrição na cultura de chegada deverá conhecer bem o produto audiovisual de modo a traduzir o roteiro levando-se em conta todos os aspectos que o permeiam. Idealmente, o tradutor do roteiro deve também ter conhecimento da dublagem da obra, a fim de respeitar o léxico escolhido para a tradução, por exemplo, de itens culturais, para poder, assim, sincronizar suas escolhas tradutórias com o que será acompanhado pelo público nos diálogos dos personagens e narração da história.

Dessa forma, o tradutor do roteiro da AD deverá conhecer o produto, interpretar a mensagem que ele quer passar, para então poder reescrever o texto. Assim, o tradutor do roteiro terá de fazer as escolhas linguísticas e estilísticas que julgar mais condizentes à obra que está sendo traduzida e audiodescrita. E em relação à reescrita, mesmo que em níveis quase imperceptíveis nenhum texto é imune à interpretação de seu tradutor. Fatores linguísticos, socioculturais e profissionais têm grande impacto na decisão final do roteiro de tradução de um produto audiovisual.

Quanto à reescrita da própria AD como modalidade tradutória, ela se distancia das outras modalidades da Tradução Audiovisual por traduzir todos os códigos, signos imagéticos e verbais escritos por meio de signos verbais orais, como já dito anteriormente. Segundo Mascarenhas (2012, p.27),

[...] a AD tem uma natureza de mediação intermodal, relacionando modos visuais dinâmicos e diferentes modos acústicos, mas se diferencia por

traduzir imagens por signos verbais orais. Isso implica, para o processo de AD, compreender o significado dos modos visuais e acústicos, dentro da estrutura comunicativa do programa a ser traduzido, percebendo como os referidos modos significam separadamente e no conjunto da obra. Somente depois serão consideradas as soluções linguísticas para recriação do significado da imagem.

Desse modo, na AD é imprescindível que os elementos visuais e sonoros que compõem a narrativa textual sejam harmonizados no processo de elaboração do roteiro, e, para atingir seu objetivo, ela deve interagir bem com os diálogos e pausas presentes no original, além de descrever aquilo que seja essencial para a fruição da obra, respeitando sua narrativa previamente organizada. No que diz respeito à tradução do roteiro de audiodescrição, sua reescrita deve respeitar os mesmos elementos acima expostos, mas também deve considerar as adaptações relevantes da tradução e dublagem do material sonoro – diálogos e narração – da obra.

Quando pensamos em tradução audiovisual, especificamente em audiodescrição, não se pode negar a impossibilidade de traduzir exatamente todas as imagens que aparecem na obra, pois a audiodescrição requer muito mais do que a tradução pragmática do seu texto, ou seja, ela requer a adequação da situação do original (imagens), para o texto verbal.

Santiago Vigata (2016), à luz do pensamento de Eco, traz uma excelente definição quanto ao tipo de tradução que é feita na audiodescrição e que será usada no decorrer da presente pesquisa. Eco enfatiza que, em uma tradução intersemiótica, é impossível se dizer a mesma coisa nos dois textos, uma vez que se faz necessária uma adaptação e incorporação de novos recursos particulares ao novo sistema, na tentativa de se passar a mesma emoção do texto original. A autora, então, atenta para o fato de que é preciso se levar em conta que o propósito desse tipo de tradução é provocar, não as mesmas sensações, mas sim “um efeito similar das qualidades visuais e sonoras, possibilitando uma experiência artística da obra”.

Santiago Vigata (2016) também atenta para o fato de que se deve pensar a AD como o principal recurso de acesso à informação e à comunicação com componentes visuais para as pessoas com deficiência visual. Assim, como em qualquer outra modalidade de tradução, o audiodescritor tem a autonomia de adotar abordagens e métodos específicos a partir de fatores internos e externos que afetarão suas escolhas. Por sua natureza de estruturas narrativas complexas, Mascarenhas defende que:

[...] a AD deve conter uma coerência tanto gramatical quanto semiótica com o material audiovisual de origem, ou seja, a sintaxe e as escolhas lexicais devem estar bem articuladas com o áudio e a imagem do produto traduzido, a fim de reconstruir a composição do texto de partida e seus efeitos previstos para o público com deficiência visual. (MASCARENHAS, 2012, p.16)

Destarte, a tradução do roteiro de AD, que, diferentemente de uma tradução puramente interlinguística, deve também ser guiada pelos elementos visuais presentes na obra, e deve adaptar os elementos descritos à cultura de chegada, independentemente de estarem ou não presentes no roteiro da AD de partida, mas que sejam imprescindíveis para a compreensão da obra por parte de seus espectadores na cultura de chegada.

Para Braun (2008), a tarefa do audiodescritor é permitir que o espectador com deficiência visual construa um modelo mental para cada situação – e por fim, de todo o filme – da mesma forma como os enxergantes fazem. Sua abordagem de modelo mental deixa claro que a dificuldade vai além da tradução de imagens em palavras. Uma das maiores dificuldades encontradas pelos audiodescritores é estabelecer a real contribuição de cada elemento audiodescrito e precisam ser altamente seletivos para que sua narrativa se encaixe nas curtas pausas entre os diálogos.

Quanto ao processo de tradução de um roteiro audiodescrito, haverá também avaliação intensa do que está sendo traduzido, além de muitos processos de decisão, que são permeados pela tradução entre as línguas, pela relevância das imagens que compõem as cenas e que compõem a obra como um todo, além da adaptação cultural na maneira de descrever determinados elementos, bem como na construção sintática das frases que descrevem esses elementos visuais. Dessa forma, segundo a autora, todos os tipos escolhas são guiadas pelo princípio da relevância, pois é a seleção do tradutor/audiodescritor que vai determinar, para o seu público, que o que está sendo descrito tem alguma relevância dentro da narrativa e que precisa ser transmitida para a compreensão da obra. (BRAUN, 2008)

De maneira a avaliar a qualidade de um texto traduzido, e defendo aqui que também pode ser aplicado ao roteiro de AD traduzido, House (2009) argumenta que se faz extremamente necessária, para uma *covert translation*, a análise de fatores culturais e discursivos em ambos os textos, uma vez que a gramática e a semântica serão autônomas no texto traduzido, porém a pragmática do texto-fonte deverá ser a mesma.

Ela inclusive afirma que a gramática e a semântica do texto traduzido são autônomas, mas a pragmática do texto fonte deve ser “plagiada” no texto meta.

Quando a autora enfatiza a pragmática do texto como o *kernel* da tradução, ela se refere à tradução como uma reconstrução, como uma adequação da mesma situação, a fim de que seja mantido o mesmo gênero e efeito do original. Dessa maneira, propõe que se pense não em equivalência textual, mas sim na funcionalidade de um texto por seu equivalente semântico e pragmático. (HOUSE, 2009)

Com base nas teorias discutidas neste capítulo, entende-se que a AD, assim como a tradução de um roteiro de AD, podem ser analisados a partir de três pontos de vista distintos. Primeiro, do ponto de vista intersemiótico: recriação de imagens por meio de palavras. Segundo, da perspectiva tradutória: modalidade tradutória duplamente complementar aos modos visuais e aos modos acústicos. E por último, do ponto de vista linguístico: presença de coesão e coerência lexical e sintática subordinadas à coerência acústica proporcionada por elementos que não pertencem à sua estrutura textual, mas ao texto audiovisual e seu roteiro de audiodescrição de partida.

Em vista disso, propõe-se dois tipos de análises para as audiodescrições em inglês e português: uma análise intersemiótica, primando verificar se o roteiro da AD em português esteve em conformidade com os parâmetros descritos no *Guia para produções audiovisuais acessíveis* (NAVES et al., 2016), contrastando com a transcrição da AD inglês. A segunda análise se dará no âmbito linguístico-pragmático, com base no Modelo de Avaliação de Qualidade de Tradução, de Juliane House (2015), que trata da equivalência do texto traduzido e da necessidade ou não da aplicação de filtro cultural. Para tanto, utilizei o modelo revisado e mais atual, publicado em 2015.

Antes de dar seguimento às análises, abordarei, no próximo capítulo, os conceitos de narrativa seriada e de complexidade narrativa, relevantes para a compreensão do objeto de trabalho analisado, a série *Orange is The New Black* (2013), bem como para a elaboração do seu roteiro de audiodescrição em português.

Capítulo 2 - A NARRATIVA SERIADA

O formato da narrativa seriada remonta a épocas muito antigas, em que a expressão artística dos povos acontecia apenas pela linguagem oral. Mitos, lendas e contos populares eram repassados adiante e sobreviveram por gerações, sendo reproduzidos oralmente. Os primeiros registros formais de ficção seriada escrita surgiram com o nascimento da imprensa na França, no início do séc. XIX, com os folhetins. O folhetim era uma nova forma de entretenimento, publicada em jornais e revistas, de forma seriada, e apresentava uma narrativa bastante dinâmica, cheia de acontecimentos melodramáticos e com ganchos (*hagercliffs*) intencionais, para prender a atenção do leitor. Foi um grande sucesso de público e como aponta em seu artigo sobre a história da ficção seriada, Trinta (2014) explana o motivo desse grande sucesso:

ao interromper a narrativa da história exatamente no clímax ou, como muitos diriam, “na melhor parte” –o folhetim utilizava o fim do capítulo para criar uma situação intensamente dramática, apelando ao suspense para conquistar o apego do público ao que está ainda por vir. Esta característica, segundo Bulhões, cria a ideia da “literatura industrial”, manifestação responsável pela relação entre o formato narrativo-ficcional e as necessidades mercadológicas –é o começo da indústria cultural. (BULHÕES, 2008, p.47 *apud* TRINTA, 2014, p.4).

Esse tipo de narrativa, em sua maioria pertencente ao gênero romance, foi evoluindo a partir das novas tecnologias e de novas maneiras de organização social e cultural, ampliando seus gêneros textuais e suas novas formas de contar histórias. A narrativa ficcional seriada teve também grande êxito com as revistas em quadrinhos, as radionovelas, telenovelas, até chegarem ao formato das séries de TV que conhecemos e consumimos hoje em dia.

2.1 Transmídia

A televisão, como um meio de cultura de massa, tenta com sucesso alcançar o maior número de público, produzindo programas não muito complexos e que possam ser acompanhados facilmente por qualquer pessoa. Geralmente suas tramas são mais lentas e são utilizadas fórmulas narrativas mais conhecidas, como a binaridade dos personagens – mocinho e vilão. Essas narrativas acabam por seguir certas regras e entram em um grande ciclo de repetição. As telenovelas, por exemplo, apesar de serem

divididas em longos capítulos, têm como característica narrativa tramas simples que não exigem muito do espectador, apenas que acompanhem a sequência diária da mesma história (já conhecida e esperada). Segundo Moreira,

Na base desse discurso estariam os estereótipos. O público ciente das regras de determinados gêneros ou personagens, se ligaria mais facilmente à trama e seria atraído a consumir produtos semelhantes. Da mesma forma, a estrutura narrativa se repetiria, com novos elementos modificando seus enredos. (MOREIRA, 2015, p.23)

O barateamento da TV paga e os avanços tecnológicos, como a troca de arquivos pela internet, passaram a contribuir para uma mudança expressiva na estrutura dos programas televisivos. Desde a criação da fita de vídeo, passando pela reprise de programas na TV por assinatura, geralmente disponíveis em mais de um canal, até chegar ao serviço de *streaming* de vídeos, o espectador se tornou cada vez mais autônomo, podendo assistir quando e quantas vezes quisesse ao programa escolhido.

Ao contrário da TV aberta, a televisão a cabo sempre ofereceu conteúdos diferentes e mais específicos, permitindo à audiência um maior poder de escolha em relação à programação de seu interesse, e de certa forma, setorizando essa mesma audiência, que passou a ser cada vez mais exigente quanto aos produtos audiovisuais consumidos.

O formato das séries televisivas conquistou um grande espaço em meio a um público heterogêneo. Serviços de oferta de vídeo por demanda, ou mais popularmente chamados de serviços de *streaming* de vídeo, como a plataforma on-line abordada no presente trabalho, mudaram o paradigma de relacionamento entre o público e os produtos de entretenimento audiovisuais.

Os espectadores, com o tempo, não só se tornaram cada vez mais autônomos, como também mais exigentes em relação ao conteúdo dos programas. O resultado foi que, para não perder público e nem mercado, alguns canais de TV passaram a produzir suas próprias séries. A Netflix, que foi criada em 1997 para ser uma locadora de filmes on-line, decidiu lançar em 2007 seu serviço de oferta de vídeo por demanda. Várias plataformas on-line de *streaming* de vídeo foram criadas no decorrer desses anos, e, com o consumo cada vez maior das séries e com a boa resposta da crítica, a televisão a cabo passou a produzir seu próprio conteúdo com narrativas cada vez mais complexas e com gêneros diversificados. Para também manter-se no mercado, a Netflix passou a

investir alto na produção de séries próprias, lançando seus títulos exclusivos a partir de 2013.

O termo *transmídia*, muito utilizado hoje em dia, também explica o fenômeno das mudanças nas estruturas narrativas. Kieling (2013) se refere à *transmídia* como sendo fruto do uso emergente de múltiplas telas, dos processos interativos causados pelas novas tecnologias digitais e pelas formas de consumo que vão surgindo com as gerações que nascem em meio a essas ofertas. Para o autor, é a partir dessa convergência de mídias na vida das pessoas que os formatos narrativos vão se transformando, uma vez que os espectadores estão mais ativos e demandando histórias que se aproximem do mundo real. As produtoras, então, vão se atualizando em relação às demandas do público, enquanto este mesmo público vai ativando diferentes competências de leitura.

A comunicação midiática, segundo Gasciola (2013), é um movimento de contínua transformação, pois cada meio incorpora os novos meios criados previamente, tendo seu potencial comunicacional ampliado mundialmente. Para o autor, esse novo tipo de comunicação se constitui de narrativas que buscam novidades nas novas tecnologias e o mesmo acontece em relação às novidades que as narrativas trazem para essas novas tecnologias.

A cultura de convergência (KIELING, 2013) seria então o afunilamento de todas as formas de comunicação para o mesmo meio, ou seja, a internet, que acolhe e se adapta às transformações tanto culturais, como sociais e de mercado, sendo capaz de produzir seu próprio conteúdo e compartilhá-lo com o mundo. Como as pessoas são diariamente bombardeadas por informações e histórias, é preciso que haja estratégias para atrair a atenção desse público de forma efetiva. Assim, o recurso da *transmídia*, conjunto de mídias que narram uma mesma história, é utilizado de modo a garantir essa atração a partir dos meios mais utilizados, articulando também a narrativa entre TV e Cinema.

De acordo com o pensamento de Gasciola (2013), a popularização da narrativa *transmídia* está transformando os modelos e hábitos de comunicação do público em geral. É enorme a oferta de conteúdos audiovisuais à disposição dos espectadores, que têm acesso a qualquer conteúdo na web, seja por compartilhamento nas nuvens ou em redes sociais. Ainda de acordo com o autor, o maior potencial

expressivo da transmídia é a integração entre as narrativas e as plataformas em que são transmitidas, oferecendo uma estratégia atraente, mas também coesa de contar histórias. Essa estratégia de comunicação, conhecida como *storytelling*, “divide uma grande história em partes ou desenvolve partes complementares de uma história principal e as distribui e exhibe pelas plataformas que melhor possam expressá-las”. (GASCIOLA, 2013, p.205)

Para autores como Kieling (2013), as estratégias transmidiáticas estão se tornando a terceira fase da televisão. Já se vê um rompimento com as formas tradicionais de transmissão, produção e recepção dos conteúdos televisivos em que o espectador influencia esses meios de produção, compartilhando suas experiências por meio das redes sociais. O *storytelling*, para o autor, “funciona como uma forma de unir as micro-histórias, no sentido de aumentar as intersecções e complexidade do conteúdo narrativo desses universos”. (KIELING, 2013, p. 167)

2.2 Complexidade Narrativa

De acordo com Mittell (2012), a complexidade narrativa seriada teve seu início nos anos 1990, e só foi possível devido a vários fatores que, juntos, culminaram nesse novo modelo de narrativa. Para ele, os contextos históricos que influenciaram tantas transformações devem ser analisados de uma perspectiva formal. Além das inovações tecnológicas, que possibilitaram maior participação dos espectadores e influenciaram as mudanças da indústria midiática, o autor ressalta a importância de se compreender como e em que contexto essa narrativa começou a aparecer. Em sua pesquisa, ele traz como exemplo a série *Twin Peaks*, 1990, de David Lynch. A série, que foi um fracasso de audiência, recebeu críticas muito positivas de profissionais da área do cinema por sua maneira incomum, mas instigante e envolvente, de construção da narrativa. Mittell (2012) afirma que os programas inovadores dos últimos 20 anos começaram a ser realizados por profissionais vindos do cinema, como no caso do diretor David Lynch. A possibilidade de maior participação de criação das obras que escritores e produtores passaram a ter na televisão é considerada muito mais ampla do que no cinema, em que a marca da obra é centralizada na figura do diretor. Segundo Mittell (2012, p.33),

[...] como a televisão dos *reality shows* apareceu como alternativa popular e financeiramente compensatória em relação à programação roteirizada, os escritores

dedicados à televisão passaram a procurar algo a oferecer de singular na ficção televisiva. A complexidade narrativa evidencia um dos limites dos *reality shows* na medida em que atesta a manipulação cuidadosamente controlada da trama e das personagens nas formas dramática e cômica e que produtores consideraram mais fácil de produzir.

Em vista disso, pode-se inferir que foi na televisão que os roteiristas ganharam permissão para criar e experimentar novas narrativas e produtos, já que a narrativa fílmica não possibilita tempo hábil para o desenvolvimento de histórias muito longas, com tramas intrincadas e complexas a serem resolvidas em capítulos posteriores. Assim, a complexidade narrativa encontra maior êxito nas produções seriadas, onde produtores, roteiristas e diretores encontram maior liberdade criativa. Passam a explorar mais profundamente os personagens a nível psicológico, além de utilizarem diversas estratégias para ativar o engajamento de seus espectadores, que saem de uma posição passiva para uma atitude mais ativa, em que precisam desenvolver certas competências para decodificar as histórias e acompanhar a trama.

Esse tipo de construção narrativa provoca no espectador a necessidade de estar atento aos detalhes da narrativa, além de ativar sua habilidade cognitiva para juntar peças que são propositalmente dispostas de forma confusa. Para Mittell, essa forma de *storytelling* televisiva, “oferece um espectro mais amplo de recompensas e de fruição que a maior parte da programação televisiva”. (MITTELL, 2012, p. 36)

As séries televisivas complexas, apesar de serem construídas a partir das regras de continuidade, são complexas exatamente por não se encaixarem em um padrão geral. Elas podem ter vários formatos, mas trazem particularidades e surpresas a cada episódio, além de perpassarem por diversos gêneros, variando a forma de contar suas histórias. As estratégias utilizadas tendem a causar uma confusão temporária, que como já dito, requer certa competência de seus espectadores. A junção das peças e a compreensão da trama é a maior recompensa para esse espectador, pois ao mesmo tempo em que está engajado e consciente das estratégias e manipulações da trama, aprecia sua construção.

No que diz respeito à constituição dos personagens das narrativas seriadas complexas, pode-se ressaltar uma mudança evidente em relação à construção identitária e à abordagem psicológica desses personagens. Se antes eles eram planos, tornaram-se

redondos, mais próximos das características dos seres humanos reais, inconstantes, dotados de frustrações, dúvidas e nada óbvios. Esses personagens aproximam-se de um público mais aberto para a recepção de novos conteúdos e ávido para se ver representado nas telas. Nesse sentido e em relação à diferenciação das narrativas complexas e do cinema tipo como *blockbuster*, Mavignier, Silva e Tarapanoff (2016, p.105) consentem que

[...] o público, identificado com esses homens sem superpoderes, os reconhecia em suas batalhas cotidianas, com seus defeitos, problemas, frustrações, medos. Personagens que quebravam com o binarismo entre o bem e o mal, que podiam criticar o *american way of life*, mostrar outras realidades e, principalmente, surpreender o espectador em suas trajetórias.

Essa mudança nos paradigmas de construção narrativa das séries televisivas atuais requer muito mais de seus espectadores do que as narrativas convencionais, que focam, mormente, nos relacionamentos entre os personagens, mais do que na trama em si. A produção cada vez maior de séries narrativamente complexas revela a grande aceitação e demanda do público, que está mais participativo, inclusive no que diz respeito ao rumo que uma série pode ou não tomar. Essa troca entre produtores, produto e público só foi possível por causa da internet e de suas diversas mídias sociais, que abriram espaço para discussões em fóruns, originando a cultura de fãs, que discutiam, opinavam e criavam teorias sobre as séries que mais gostavam. Esse engajamento dos fãs se ampliou e, hoje em dia, as discussões se dão em quase todas as mídias sociais, possibilitando aos fãs ficarem cada vez mais próximos de seus produtos audiovisuais preferidos e, muitas vezes, influenciarem na direção que a série irá tomar.

Tamanho engajamento por parte da audiência pode ser explicada através do nível de envolvimento que uma narrativa complexa seriada ativa em seus espectadores. Sua característica sequenciada e contínua proporciona a fruição da narrativa, sendo essa narrativa mais rica e entrelaçada a que oferece uma gama de possibilidades para resolução de seus conflitos.

2.2.1 A complexidade narrativa em *Orange is The New Black*

São muitos os elementos que caracterizam a série *Orange is The New Black* (2013) como uma narrativa complexa. Um desses elementos é o próprio gênero da série,

que alguns chamam de comédia de humor negro, e outros, segundo a própria definição da Netflix, como uma série do gênero *comedy-drama*, ou em português, dramédia, utilizado pela Netflix Brasil. A dramédia é a união dos gêneros drama e comédia, formando um gênero híbrido, e não um sub-gênero, pois o drama e a comédia juntos constituem toda a trama e não podem ser dissociados dentro da série. Essa característica, como também a forma como os personagens são construídos, representa as facetas da vida cotidiana, em que a divisão entre os sentimentos de tragédia, drama e humor é muito mais interligada do que estamos acostumados a ver na tela.

Outro elemento sobressalente é a composição dos personagens, que são absolutamente esféricos, ou seja, psicologicamente profundos e imprevisíveis, sempre surpreendendo seus espectadores. Os personagens se aproximam muito mais dos dramas das pessoas reais, e apesar de serem moral e eticamente questionáveis, principalmente por estarem dentro de uma prisão, são ao mesmo tempo altamente vulneráveis, como todo ser humano. Não cabe, dentro de OITNB (2013), julgamento de valor e posições binárias marcadas como bandido e mocinho, bom e mal, certo e errado.

Ainda quanto à construção dos personagens, observa-se em OITNB (2013) a subjetividade em contraponto com a realidade diegética, relação essa que proporciona maior profundidade psicológica, além de ser o elemento provocador de suspense e humor na série.

No que diz respeito às estratégias narrativas, o recurso de *storytelling* mais utilizado para alteração cronológica dos fatos é o de flashback. Em cada episódio é contada a história pregressa de uma das detentas, por meio, exclusivamente, de flashbacks. Eles são repentinos e nem sempre ordenados por acontecimento, mas são como lembranças dos personagens em determinados momentos dentro da prisão. Como esses flashbacks mostram a vida e a personalidade dos personagens também fora da prisão, eles têm como função justificar o comportamento e as atitudes das detentas confinadas. O aprofundamento psicológico que é possibilitado pelos flashbacks corrobora com a aproximação e identificação dos espectadores, o que o caracteriza como parte constituinte da narrativa da série.

Ademais, os dramas de relacionamento e desenvolvimento dos personagens são construídos para causar confusões temporárias nos espectadores, que serão resolvidas mais adiante, demandando um conhecimento da trama que é levado de um episódio a

outro. A fruição do mundo ficcional da série é assegurada pelas contínuas referências e exige do espectador engajamento, pois não há regras de encerramento dos episódios, sendo seus momentos dramáticos ganchos para prender a atenção do público, que precisará assistir ao próximo episódio para desvendar o suspense deixado. As técnicas de narração que possibilitam as transformações e reviravoltas da trama, rompem com regras de produção televisiva tidas comuns, de forma a recompensar o espectador engajado e participativo que, ao mesmo tempo que identifica a técnica, espera ser surpreendido por ela.

Tendo em vista o que foi exposto sobre narrativa seriada e sua complexidade, é preciso ponderar sobre suas influências na audiodescrição e na recepção e fruição da narrativa para o público com deficiência visual.

Considerando que, ao consumir o produto audiovisual, o espectador não-enxergante faz suas próprias inferências e constrói mentalmente as imagens, reinterpretando o texto a partir da interpretação prévia do tradutor/audiodescritor. Sendo o roteiro da AD um novo produto final que será reinterpretado pelo público receptor, faz-se necessário que o audiodescritor obtenha o maior conhecimento possível sobre a obra, a fim de juntar o maior volume de referências para conseguir trazer para sua audiodescrição os elementos caracterizadores daquela obra. Para isso, é preciso analisar e compreender não somente os elementos internos do produto audiovisual, mas também, considerar os recursos de natureza extratextual, como contexto de produção e de consumo, pois eles podem fornecer dados que ajudarão a direcionar a leitura do tradutor/audiodescritor, e fazê-lo perceber melhor a composição do gênero narrativo. A narrativa seriada complexa, por ser permeada de emoções, dramas e reviravoltas, evoca no espectador dispositivos mentais de imaginação e memória. E é por meio da demanda desses dispositivos que o público com deficiência visual irá construir a experiência artística da obra.

Capítulo 3 - METODOLOGIA

3.1 Tipo de pesquisa

Seguindo a classificação de Silva e Menezes (2005), a presente pesquisa se caracteriza por ser de natureza aplicada, pois tem como objetivo o emprego dos conhecimentos adquiridos na solução dos problemas apresentados.

O intuito da pesquisa é apresentar uma proposta de tradução dos roteiros de audiodescrição em inglês para o português dos dois primeiros episódios da série *Orange is The New Black* da Netflix, para depois analisar o roteiro original e a minha proposta de tradução, justificando minhas escolhas, a partir dos parâmetros propostos pelo *Guia para produções audiovisuais acessíveis* (NAVES et al., 2016) e da aplicação do modelo de House (2015), contrastando os dois roteiros de AD em inglês e em português, tanto no que diz respeito aos aspectos de elaboração de roteiro, como da análise linguística-pragmática e cultural dos textos, a fim de averiguar as especificidades de cada língua no âmbito do texto audiodescrito.

Quanto aos procedimentos técnicos, é definida como uma pesquisa bibliográfica por ter como pressuposto a revisão teórica sobre o tema a partir de outros autores, avaliando assim, quais aspectos já foram abordados, quais são as discussões pertinentes e quais podem ser mais bem desenvolvidas.

Ainda em consonância com Silva e Menezes (2005, p.20), a abordagem desta pesquisa é qualitativa por considerar a relação indissociável entre o mundo real e a subjetividade do sujeito, focando na interpretação dos fenômenos e atribuição de significados que dificilmente poderiam ser traduzidos em números. A análise do pesquisador se dá de maneira indutiva, centrando-se no processo e seu significado, sendo assim também descritiva.

3.2 Sistematização da pesquisa

A primeira etapa desta pesquisa foi a escolha do produto audiovisual a ser analisado, a série *Orange is The New Black* (2013). Essa decisão foi motivada por três aspectos fundamentais:

- i) Por se tratar de uma série televisiva de narrativa complexa que gira em torno dos dramas vividos dentro de uma penitenciária feminina, abordando temas de natureza social, moral e étnica, além de se aprofundar na construção da identidade dos personagens, tidos como anti-heróis, mas que na verdade se assemelham e dialogam com homens e mulheres comuns.
- ii) Disponibilização de áudio em inglês com a opção de audiodescrição no menu de áudio da plataforma Netflix, no primeiro semestre de 2015, justamente na etapa de escolha do produto audiovisual como objeto de estudo.
- iii) Grande popularidade da série, sendo bastante referenciada em mídias sociais como Facebook, Twitter, You Tube, Instagram, etc, revelando-se como parte do construto social de muitos indivíduos, enxergantes ou não.

Após a escolha da série, o segundo passo foi a transcrição da audiodescrição disponibilizada pela Netflix no próprio canal. Para ter acesso aos episódios em arquivo, de forma a serem transcritos, utilizei um programa de captação de áudio e vídeo, o *Video Download Capture*, que é um aplicativo utilizado para baixar vídeos do *You Tube* e que também permite gravar o que acontece na tela do computador e possibilita a conversão do conteúdo para o formato AVI.

A captura dos dois primeiros episódios com áudio e audiodescrição em inglês se deu de forma contínua, como se fossem um arquivo apenas. Como não consegui separá-los, o tempo no vídeo do primeiro episódio ficou de 00:00:00 até 00:51:58, e o segundo, de 00:52:00 a 1:44:44. Já os episódios dublados não foram gravados no mesmo arquivo, tendo cada episódio a minutagem final de 00:51:58 e 00:52:44 respectivamente. Porém, essa diferença no tempo total do vídeo não interferiu nas análises propostas neste trabalho.

Para a transcrição da audiodescrição, utilizei o programa gratuito *Aegisub*, que é um *software* desenvolvido para a criação e edição de legendas, com marcação de tempo sincronizado ao áudio e vídeo.

O processo de transcrição foi bastante demorado, primeiro por ter que ajustar e marcar o tempo de entrada e saída de todos os enunciados audiodescritos. Segundo, porque em vários momentos, a narração da audiodescrição em inglês era bastante rápida, o que dificultou a compreensão de muitas palavras e frases, recorrendo à ajuda de colegas e a pesquisas fonéticas para chegar à transcrição correta. Ao final dessa etapa, todas as cenas dos dois episódios foram assistidas por mim em média duas vezes cada, o que permitiu um olhar mais aguçado em relação à sequência da história, às expressões dos personagens, e aspectos da narrativa a serem destacados na minha proposta da AD adaptada para o português brasileiro.

Com a transcrição da AD em inglês pronta, utilizei a mesma marcação dos tempos dos enunciados audiodescritos e o mesmo programa de legendagem, o *Aegisub*, e então, iniciei o processo de tradução do roteiro da AD original para o português. Fiz a tradução do texto do primeiro episódio sem considerar os aspectos intersemióticos da obra. Depois, assisti ao episódio dublado com as legendas de audiodescrição traduzidas em português e inseridas no vídeo nos tempos marcados da AD original. A partir daí, fui fazendo as modificações de marcação dos tempos e as modificações tradutórias necessárias, observando os aspectos intersemióticos relevantes na narrativa e fazendo adaptações seguindo os parâmetros sugeridos para o público brasileiro pelo *Guia para produções audiovisuais acessíveis* (2016). Repeti o mesmo processo na tradução do roteiro do segundo episódio.

A adequação da tradução do roteiro foi bastante trabalhosa, pois precisei adaptar minha tradução ao vocabulário utilizado na dublagem e aos tempos de inserção disponíveis no vídeo, observando se a dublagem acrescentava ou diminuía informações nos diálogos e efeitos sonoros e se essas adaptações da dublagem influenciavam na AD em português. Às vezes, os espaços disponíveis para inserção de alguns enunciados em inglês não eram suficientes para os enunciados em português, e precisei fazer compensações ou simplesmente retirar informações, outras vezes havia espaço suficiente para mais descrições que não eram contempladas na AD em inglês, mas que foram aproveitadas em português. Dessa forma, fiz alterações na tradução que julguei pertinentes, como diminuição de conteúdo, acréscimos, compensações e substituições, mas sempre me mantendo condizente com a narrativa da obra e com as convenções discursivas e comunicacionais da língua/cultura brasileira.

As maiores dificuldades tradutórias se deram no âmbito da tradução de aspectos político-sociais divergentes entre as duas culturas. Minha proposta foi adequar a descrição de itens e aspectos culturais da sociedade norte-americana que não são compartilhados pelo público brasileiro, ou que não fazem sentido na cultura brasileira, para descrições em português que conseguissem passar a mesma ideia do texto original, mas com referências a itens e aspectos culturais e sociais brasileiros.

Outra dificuldade foi a descrição dos muitos personagens na série. Selecionei as características que considerei mais relevante em cada personagem, e modifiquei muitas das descrições traduzidas diretamente do inglês, feitas antes da adaptação das análises às questões técnicas de espaço disponível para inserção da AD, diferenças estruturais entre o português e o inglês e o léxico utilizado na dublagem.

Finalizadas as traduções dos dois episódios adequadas para os espectadores brasileiros, iniciei as categorizações para a análise das traduções, divididas em duas seções: i) análises intersemióticas e ii) análises interlinguísticas; a fim de justificar minhas escolhas tradutórias e verificar em qual âmbito ocorreram as maiores mudanças e qual seria a viabilidade de se traduzir um roteiro de AD da série *Orange is The New Black* da Netflix, prezando a qualidade e adaptação para o público brasileiro com deficiência visual.

Com base no Guia (NAVES et al., 2016), selecionei as categorias e subcategorias relevantes para o desenvolvimento desta pesquisa. Com as categorias definidas, fiz um recorte da minha audiodescrição em português, com o intuito de exemplificar e justificar as escolhas linguísticas e os processos tradutórios contrastando com a AD em inglês. Essa primeira análise foi dedicada às questões específicas da audiodescrição, sendo a seção da Análise Intersemiótica, por se tratar da tradução de um meio não-verbal, para o meio verbal a ser narrado.

Feitas as análises no âmbito intersemiótico e audiodescritivo, iniciei as análises linguístico-pragmáticas da tradução proposta, à luz do Modelo de Avaliação da Qualidade de Tradução de Juliane House (2015). Utilizei o modelo revisado e mais atual, separando-o também em categorias, de modo a analisar, na perspectiva de texto escrito, a AD em inglês e comparando com minha tradução em português, a fim de se verificar a acuidade da tradução, em âmbito textual e cultural.

O objetivo da análise interlinguística, com a aplicação do modelo de House (2015), foi identificar o tipo de tradução realizada, se velada ou explícita, e se houve, e como se deu a filtragem cultural, teoria relevante para a avaliação da qualidade do texto traduzido através de sua equivalência na esfera linguístico-pragmático-cultural.

Por fim, depois de realizadas todas as análises e feitas as adaptações necessárias, iniciei a narração da audiodescrição nos dois episódios dublados. Utilizei o programa gratuito de edição de vídeos *Windows Movie Maker*. A intenção ao gravar a narração foi de verificar se os enunciados traduzidos e adaptados realmente cabiam nos espaços disponíveis ou se seria preciso fazer mais adaptações. Ao final, praticamente todos os enunciados couberam nos espaços disponíveis e foram poucas as adaptações refeitas.

No decorrer de todo o processo, ficou nítida a necessidade de que tradutor de roteiros de audiodescrição seja também um audiodescritor profissional. Ou então, que a segunda etapa do processo, a de adequação da tradução considerando os aspectos intersemióticos, técnicos, linguísticos e culturais, seja feita por um profissional de audiodescrição.

Cabe aqui ressaltar que o *Guia para produções audiovisuais acessíveis* (2016) é fruto das pesquisas do grupo *Acesso Livre* da UnB, que publicou um modelo (ALVES, TELES & PEREIRA, 2011, p. 40) baseado nas diretrizes de elaboração de audiodescrição em inglês e espanhol, e tem como proposta a relação mais próxima entre o audiodescritor e seu público-alvo, para que o audiodescritor desenvolva um olhar mais detalhista e saiba selecionar o que for mais importante para a compreensão de um evento.

Assim, friso que o Guia foi publicado após anos de pesquisas teóricas e práticas, incluindo testes de recepção pelo grupo *Acesso Livre* da UnB, sendo essas umas das razões pela qual o utilizo como norteador de minhas análises nesta pesquisa.

O próximo capítulo é dedicado aos dois tipos de análises referidas acima, e ao final de cada seção, exponho os resultados e conclusões obtidas, com o propósito de responder à problemática levantada nesta pesquisa.

Capítulo 4 - ANÁLISES INTERSEMIÓTICAS E INTERLINGUÍSTICAS DAS ESCOLHAS TRADUTÓRIAS

A seguir, apresento as categorias de análise desta pesquisa, divididas em Análises Intersemióticas e Interlinguísticas. As análises intersemióticas foram selecionadas a partir das orientações trazidas pelo *Guia de Produções Audiovisuais Acessíveis* (NAVES et al., 2016), assim como a justificativa das minhas escolhas tradutórias e linguísticas mais relevantes na tradução do roteiro da AD em português, contrastando com a AD original da Netflix, em inglês. Cada categoria foi dividida em subcategorias e na seção de questões linguísticas, apresentarei a análise interlinguística em que utilizei o Modelo de Avaliação da Qualidade da Tradução de Juliane House (2015), a fim de classificar minha tradução como aberta ou velada, e a possível aplicação do filtro cultural por tradução-substituição, proposta por Roscoe-Bessa (2010).

Algumas das questões técnicas da audiodescrição foram mencionadas no Capítulo 3 e outras serão aqui abordadas antes das análises. De acordo com o Guia (NAVES et al., 2016, p.20-21) deve-se, primeiramente, considerar que o audiodescritor-roteirista e o audiodescritor-narrador podem não ser a mesma pessoa. Para tanto, é necessário deixar marcado no roteiro os tempos iniciais e finais de inserção da AD, bem como a deixa da última fala antes de sua entrada, e também as instruções para a narração da AD, chamadas de rubricas.

As unidades descritivas são inseridas entre os diálogos, e não interferem nos efeitos musicais e sonoros. Elas podem ser adiantadas ou atrasadas em relação às cenas, desde que não revelem os acontecimentos antes da hora, e que não sejam feitas versões do que ainda está por vir. Para isso, o audiodescritor precisa decidir se a informação é relevante para a compreensão da narrativa e se é necessário fazer tal transferência.

Verificou-se, no primeiro episódio da AD em inglês, o adiantamento de informação na primeira cena em que Burset (a detenta negra transexual) aparece na série. Por falta de espaço entre os diálogos e rápida mudança de cena, não é possível descrever a personagem, tão pouco sua ação, que é pegar no cabelo de Piper, analisando-o, para logo depois sugerir que ela vá a seu salão de beleza, dentro do próprio presídio.

No segundo episódio da série, houve bastante ocorrência de antecipação da AD, principalmente nas cenas em flashback e nas que voltam para o presente. A AD PT, utilizou praticamente o mesmo espaço de inserção das antecipações que a AD EN, modificando os tempos de inserção de poucas entradas, em geral, alguns segundos antes ou depois, sem destoar muito do tempo de inserção da AD EN.

As antecipações foram mantidas no roteiro em português, pois se julgou que as descrições das ações fossem relevantes para a compreensão dos diálogos e das cenas que se seguem.

Em relação à narração da audiodescrição, o Guia (NAVES et al., 2016) propõe que ela deve ser fluida e vívida, pois, apesar de ser “um elemento que não participa da construção de significado na elaboração de uma obra, [...] quando colocada junto à obra, passa a ser elemento de composição do significado para quem se utiliza dela” (NAVES et al., 2016, p.21). Dessa forma, para que haja uma boa fluidez, é necessário considerar o gênero da narrativa, pois uma narração neutra não passará a emoção necessária que a obra audiovisual contempla.

No caso de OITNB (2013), o ritmo da série é bastante rápido, tanto por causa da grande quantidade de personagens relevantes na série, quanto por causa da própria estrutura narrativa, cheia de idas e vindas, proporcionadas pelos flashbacks, e pelas relações entre os vários personagens. Assim, a narração precisa acompanhar esse ritmo um pouco mais acelerado da série, mas tendo o cuidado de passar a emoção que cada cena exige, seja ela mais dramática ou descontraída.

Quanto à sobreposição de diálogos e efeitos sonoros, algumas considerações devem ser feitas. Em alguns casos, uma ação muito importante para a narrativa pode ocorrer no mesmo momento em que um diálogo está acontecendo, e, se não houver como adiantar ou antecipar essa descrição, ela poderá sobrepor os diálogos, porém de maneira breve e concisa, para não atrapalhar a compreensão da cena. O mesmo acontece em relação aos sons, como a trilha sonora de um filme, ou algum efeito que seja relevante para a cena.

Tendo isso em vista, apresentarei as análises feitas a partir das questões tradutórias e linguísticas baseadas nas orientações do Guia (NAVES et al., 2016), e com aplicação do modelo de House (2015) de forma a justificar minhas escolhas tradutórias, contrastando com a audiodescrição disponibilizada pela Netflix.

4.1 Análises Intersemióticas

4.1.1 Questões Tradutórias

4.1.1.1 Audiodescrição dos personagens e descrição dos figurinos

Sobre a descrição das características físicas dos personagens, o Guia sugere a seguinte sequência: “gênero, faixa etária, etnia, cor da pele, compleição física, olhos, cabelos e demais características marcantes são descritos à medida que corroborem para a composição do personagem e da cena” (NAVES et al., 2016, p. 26). Quanto à descrição dos figurinos, aconselha-se priorizar as peças maiores e a parte superior, e depois as peças menores e acessórios.

No caso da série em questão, o número de personagens consideradas principais é bastante elevado. Dessa forma, há uma grande dinamicidade entre uma cena e outra, além da dinamicidade de diálogos, que são muito próximos um do outro, sobrando pouco espaço para a descrição dos personagens.

Verificou-se nas duas audiodescrições que a maioria dos personagens foram descritos, em média por duas características físicas. Porém, como a língua inglesa possui certos mecanismos linguísticos mais aglutinantes do que o português, a descrição de personagens e figurinos na AD EN pôde ser mais detalhada, atribuindo, em algumas audiodescrições, até três adjetivos para a caracterização de personagens, quando o espaço de inserção assim permitia.

Na Tabela 8, foram selecionados alguns trechos de apresentação de personagens e um para a descrição de objeto. As questões tradutórias que envolvem a caracterização dos personagens e objetos no momento em que aparecem na narrativa são exemplificadas a seguir.

Tabela 1. Comparações entre ADs em EN e PT quanto às questões tradutórias da AD de personagens e objetos

AD EM		AD PT	
Tempo	Texto	Tempo	Texto
0:40:49.00-0:40:53.16	The burly-rejected inmate with short-dark hair and tattoos leaves.	0:40:43.02-0:40:47.43	A detenta gorda e tatuada de cabelos curtos olha para Nicky, que desvia o olhar. Ela se levanta da mesa e sai.
0:58:20.46-	At the next table, a black woman with her	0:07:59.81-	Na mesa seguinte, uma mulher negra com

0:58:25.80	black hair in Bantu knots, gnaws a fingernail.	0:08:06.18	pequenos coques em estilo afro, róí a unha.
1:01:13.33-1:01:20.30	The full-figured inmate who wears her black hair pulled back in front, and puffed out in back, tucks the box in a waist band.	0:10:51.28-0:10:56.23	A detenta negra corpulenta de cabelos crespos e armados, guarda a caixa na parte de trás do elástico da calça.
1:05:11.80-1:05:14.21	DeMarco sleeps with her CPAP mask on.	0:14:43.35-0:14:46.48	DeMarco dorme com a máscara de respiração.

Fonte: dados da pesquisa

Figura 1. Exemplo 1 quanto às questões tradutórias da AD de personagens e objetos



Fonte: dados da pesquisa

No primeiro exemplo, ilustrado pela Figura 6, a AD PT descreve quase todos os elementos descritos na AD EN em relação à caracterização da personagem. Porém, há adição de informação, na AD PT, compensando o adjetivo '*rejected*', descrevendo a ação de Nicky, de evitar o contato visual com a outra detenta, dando a entender que ela não é bem-vinda àquela mesa. Por falta de espaço, não foi possível descrever a cor de seu cabelo.

Figura 2. Exemplo 2 quanto às questões tradutórias da AD de personagens e objetos



Fonte: dados da pesquisa

No segundo exemplo, a descrição do penteado afro da personagem é feita em inglês pelo termo '*Bantu knots*', que em português é traduzido por 'pequenos coques em estilo afro', pois não há uma forma mais sucinta de descrevê-lo, além do termo em inglês não ser difundido no Brasil. Por falta de espaço suficiente, omitiu-se a cor do cabelo da personagem na AD PT, porém, é descrita na AD EN.

Figura 3. Exemplo 3 quanto às questões tradutórias da AD de personagens e objetos



Fonte: dados da pesquisa

No terceiro exemplo da tabela, ilustrado pela Figura 8, a AD EN detalha bastante o penteado da detenta negra e corpulenta, mas na AD PT não foi possível dar tantos detalhes pelo pouco espaço de inserção disponível. A AD EN descreve o penteado como: '*black hair pulled back in front, and puffed out in back*', enquanto a AD PT descreveu-o como 'cabelos crespos e armados'.

Figura 4. Exemplo 2 quanto às questões tradutórias da AD de personagens e objetos



Fonte: dados da pesquisa

O último exemplo se refere à descrição do objeto usado pela detenta DeMarco, conhecido em inglês como ‘CPAP machine’. No primeiro episódio, Piper pergunta o que é o aparelho grande que está ao lado da cama de DeMarco, e ela explica que precisa da máquina para dormir. Dessa forma, a AD PT elegeu o termo ‘máscara de respirar’ para descrever o objeto barulhento e também porque o nome da máquina não é amplamente conhecido pelo público brasileiro.

4.1.1.2 Audiodescrição dos estados emocionais

O *Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis* (NAVES et al., 2016) propõe a descrição dos elementos que permitam o espectador deduzir qual o estado emocional dos personagens. Recomenda-se descrever os gestos e as expressões faciais, porém, tendo o cuidado de evitar descrições que possam pender para a ambiguidade, assim como descrições vazias de sentido. Dessa forma, o Guia sugere, caso haja tempo, descrever o gesto ou expressão facial juntamente com o seu significado, e caso o espaço seja muito curto, descrever apenas o significado.

A depender do gênero da narrativa, como em dramas, romances e comédias, os estados emocionais dos personagens são mais acentuados, e, para que a audiodescrição possa oferecer a seus espectadores não-enxergantes a experiência estética que é proporcionada pelas imagens aos que enxergam, é preciso que o audiodescritor leve em consideração as nuances dos diferentes estados emocionais dos personagens, traduzindo-os em palavras.

Descrição de estados emocionais

Tabela 2. Comparações entre ADs em EN e PT quanto às questões tradutórias da AD dos estados emocionais com o uso de verbos específicos

AD EM		AD PT	
Tempo	Texto	Tempo	Texto
0:27:06.97-0:27:08.60	Piper grimaces.	0:27:00.23-0:27:01.80	Piper faz uma leve careta.
0:42:32.95-0:42:34.62	Piper's face crumples.	0:42:26.66-0:42:28.13	Piper faz cara de choro
1:09:23.22-1:09:27.20	As the guard's gaze remains on her paper, Larry shifts uncertainly.	0:19:00.99-0:19:04.18	Bell continua lendo e Larry a olha, sem jeito.
1:14:09.81-1:14:11.36	Piper gapes.	0:23:44.11-0:23:46.15	Piper abre a boca, pasma.
1:18:33.70-1:18:36.50	With a grimace, Red returns to the corridor.	0:28:08.13-0:28:11.04	Red faz cara de nojo, e volta para o corredor.

Fonte: dados da pesquisa

Pode-se observar, através dos exemplos da Tabela 9, que a AD inglês faz uso de verbos específicos na descrição dos estados emocionais, enquanto na AD PT se utiliza mais de locuções para complementar o sentido do verbo.

No primeiro e último exemplos, a AD EN utiliza o verbo *'grimaces'*, verbo específico traduzido por 'faz uma leve careta' e 'faz cara de nojo', respectivamente. Há mais algumas ocorrências do uso do verbo *'to grimace'* em inglês, e que foram traduzidas, como nos exemplos, por locuções adverbiais condizentes com a emoção do personagem na cena.

Figura 5. Exemplo 1 quanto às questões tradutórias da AD dos estados emocionais com o uso de verbos específicos



Fonte: dados da pesquisa

No segundo exemplo da Tabela 9, a AD EN descreve a expressão facial de Piper como *'Piper face's crumples'*, utilizando, mais uma vez, um verbo específico, sem complementação de sentido. A AD PT, novamente lança mão de uma locução adverbial para descrever a ação, passando a informação imagética correspondente à ação da cena, como ilustrado na Figura 10.

No terceiro exemplo, *'Larry shifts uncertainly'*, foi traduzido por 'Larry a olha sem jeito'. O verbo *'shifts'* significa trocar, mudar, e nesse contexto, descreve a forma como o personagem, que, sem fazer movimentos com a cabeça, mexe os olhos de um lado para o outro, incerto. A fim de descrever o estado mental do personagem nessa cena, em relação à guarda Bell, utilizei a locução adverbial 'sem jeito', exatamente porque na cena, ele não sabe o que fazer.

Figura 6. Exemplo 1 quanto às questões tradutórias da AD dos estados emocionais com o uso de verbos específicos



Fonte: dados da pesquisa

No quarto exemplo da Tabela 9, ilustrado pela Figura 11, a AD EN descreveu a ação da personagem apenas o verbo ‘*gapes*’, enquanto a AD PT descreveu a ação e reforçou o estado emocional da personagem na cena com o adjetivo, ‘*pasma*’.

A tabela Tabela 10, a seguir, exemplifica o uso de adjetivos para a descrição dos estados emocionais.

Tabela 3. Comparações entre ADs em EN e PT quanto ao uso de adjetivos, advérbios e locuções para descrição de estados emocionais

AD EM		AD PT	
Tempo	Texto	Tempo	Texto
0:14:44.97-0:14:50.31	The woman lifts her bespectacled gaze from her book and watches Piper, who shoots her a coy look.	0:14:38.46-0:14:42.13	Piper rebola e lança um olhar sedutor por cima do ombro
0:32:20.36-0:32:23.50	The poorly Demarco turns to Piper from her bottom bunk.	0:32:16.28-0:32:19.02	Demarco, deitada na parte de baixo do beliche, se dirige a Piper
1:03:11.52-1:03:13.88	A hopeful smile touches Piper's lips.	0:12:47.35-0:12:50.21	Piper sorri, com esperança.

Fonte: dados da pesquisa

No primeiro exemplo, a AD EN descreve ‘*a coy look*’ para caracterizar a interação visual da personagem Piper com Alex, enquanto a AD PT utilizou a expressão ‘*olhar sedutor*’, porque os movimentos, olhares e sorrisos que compõe a cena, transmitem a ideia de envolvimento e sedução entre as personagens.

O adjetivo ‘*poorly*’ no segundo exemplo, foi omitido na AD PT por não haver espaço de inserção suficiente, elegendo descrever melhor a ação da personagem.

No terceiro exemplo, na AD PT fiz uso da locução adverbial ‘com esperança’ enquanto a AD EN utilizou o adjetivo ‘*hopeful*’.

De modo geral, em se tratando da descrição dos estados emocionais dos personagens, a AD em inglês utilizou variados verbos específicos por todo o roteiro, enquanto a AD em português fez maior uso de advérbios e locuções adverbiais, especialmente com os verbos ‘sorrir’ e ‘olhar’, em sua grande maioria complementados por adjetivos, locuções adjetivas, advérbios e locuções adverbiais.

Em alguns momentos, por falta de espaço entre os diálogos, omiti, na minha tradução, a AD PT, algumas descrições que julguei serem menos relevantes para a compreensão da cena e da narrativa, em detrimento de outros elementos.

4.1.1.3 Nomeação dos personagens

Para a nomeação dos personagens, a AD, em geral, espera o momento em que o nome do personagem apareça na narrativa, seja através de diálogos ou de elementos visuais verbais. Contudo, em algumas situações, principalmente quando vários personagens ainda não nomeados participam da mesma cena, caracterizá-los apenas pelos atributos visuais pode atrapalhar a compreensão da narrativa. Dessa maneira, sugere-se optar pela nomeação imediata desses personagens. Ressalta-se no Guia, o cuidado, por parte dos audiodescritores, de não antecipar os nomes caso essa antecipação ofereça a quebra do suspense. (NAVES et al., 2016)

A nomeação dos personagens, nas duas audiodescrições dos dois episódios seguiram o mesmo padrão, ocorrendo após a identificação na fala dos personagens e quando o nome do personagem, geralmente os agentes e oficiais penitenciários, pode ser lido em seus uniformes.

4.1.1.4 Localização espacial, temporal, dos ambientes e inserção de tempo

Segundo o Guia, a audiodescrição de elementos que caracterizam os ambientes deve ser feita conforme sua relevância para a compreensão da obra. Porém, a localização dos ambientes, e a localização dos personagens dentro dos ambientes é de extrema importância, ou seja, deixar claro onde o personagem estava, para onde ele foi, para onde voltou. Caso o ambiente tenha sofrido transformações, recomenda-se

descrevê-las, tal como deixar claro quantos e quais personagens participam de uma determinada cena. (NAVES et al., 2016)

Também é recomendável deixar explícita a mudança de tempo e a retomada de cenas anteriores, caso seja relevante para a cena. A narrativa da série OITNB (2013) constrói-se a partir de recorrentes flashbacks, que, a cada episódio, contam a história da vida pregressa das detentas antes de serem presas. Como ocorrem várias quebras na narrativa, não sendo linear, porém contínua, e dada a dinamicidade com que a história é contada, muitas vezes não há espaço suficiente para localizar o tempo e o espaço onde a cena em flashback se passa.

Ambas ADs descreveram os flashbacks, porém, a AD PT tendeu a explicitar a localização de todos os flashbacks, o que não aconteceu na AD EN, que prezou mais alguns efeitos sonoros em algumas cenas, e, nesses casos, os efeitos sonoros não foram contemplados na versão dublada dos episódios da série.

Por exemplo, como exemplificado na Tabela 11, a seguir, o flashback que se passa na praia. O barulho do mar e do vento não são nítidos o suficiente na versão dublada, por isso entendeu-se, na AD PT, que seria importante localizar onde a cena se passa.

Tabela 4. Comparações entre ADs em EN e PT quanto às questões tradutórias da localização espacial, temporal, dos ambientes e inserção de tempo

AD EM		AD PT	
Tempo	Texto	Tempo	Texto
0:18:50.00-0:18:50.83	A flashback.	0:18:51.01-0:18:52.34	Flashback na praia
0:46:56.56-0:47:02.08	Later, she leaves the bathroom with her maxi-pad flip-flops as the black woman steps into the shower.	0:46:52.38-0:46:58.20	A cena da ducha na prisão se repete e continua. Piper sai do banheiro usando os chinelos feitos de absorventes, enquanto a mulher negra se despe na ducha.

Fonte: dados da pesquisa

No primeiro exemplo, a AD EN não faz menção ao local onde o *flashbak* se passa, enquanto a AD PT explicita que o *flashback* é na praia. Não há elementos sonoros suficientes para que o receptor infira que a cena se passa em uma praia e, por isso, a AD PT descreveu essa informação.

No segundo exemplo, a cena descrita é uma repetição de uma cena anterior, que acontece no começo do primeiro episódio, em que Piper é apresentada em uma

sequência de cenas em diferentes épocas da vida, sempre tomando banho. A AD EN não explicitou a repetição da cena, mas na AD essa caracterização temporal foi marcada com o enunciado ‘a cena da ducha na prisão se repete e continua.’

4.1.1.5 Audiodescrição dos elementos visuais verbais e identificação de sons

Sugere-se ler na audiodescrição todos os elementos visuais verbais que apareçam na obra, como, por exemplo, créditos, textos, títulos, legendas, intertítulos, placas de sinalização e identificação. Os créditos iniciais e finais devem ser lidos, mas precisam ser evitados caso se sobreponham à audiodescrição de cenas. A tradução das siglas, caso estejam acessíveis a todos os espectadores, também devem ser audiodescritas.

Em relação aos sons, caso seja relevante para a narrativa, recomenda-se identificar sua fonte e localizar sua origem.

Na Ad PT, traduziu-se, do inglês para o português, todos os elementos visuais verbais que apareceram nos episódios e que foram audiodescritos em inglês.

No que diz respeito aos créditos de abertura e vinheta da série, a AD PT os descreveu de forma mais detalhada, com uma breve explicação prévia dos elementos visuais, com o intuito de deixar claro ao receptor como as imagens são apresentadas.

Tabela 5. Comparações entre ADs em EN e PT quanto às questões tradutórias de crédito e vinheta.

AD EM		AD PT	
Tempo	Texto	Tempo	Texto
0:00:05.29, 0:00:09.58	Words appear against the tile wall. A Netflix Original Series.	0:00:00.15, -0:00:03.	O letreiro: Uma série original Netflix aparece sobre uma parede de azulejos brancos sujos
0:01:57.89- 0:01:59.85	Netflix Presents	0,0:01:51.21, 0:01:52.66	Tela escurece. Netflix apresenta. Vinheta de abertura. Sequência de imagens e créditos.

Fonte: dados da pesquisa

A AD PT, em consonância com o *Guia para produções audiovisuais acessíveis* (NAVES et al, 20167), adiciona a informação ‘Letreiro’, além de explicitar que o

conteúdo a ser apresentado é uma vinheta composta por uma sequência de imagens. Explicitação essa que não é contemplada na AD EN.

Nos dois episódios da série, alguns diálogos em espanhol, entre as detentas latinas, e em russo, em *flashbacks* que narram a história pregressa da detenta Red, são inseridos na AD EN com a técnica de *voice-over*, ou seja, a sobreposição da audiodescrição das legendas em inglês nos diálogos em língua estrangeira.

Legendas traduzindo os diálogos em língua estrangeira também aparecem na versão dublada da série, e como feito na AD EN, a AD PT também utilizou o *voice-over* para audiodescrever as legendas em português.

Outros elementos visuais verbais audiodescritos na AD PT foram, como já citados na categoria de nomeação dos personagens, os nomes de identificação bordados no uniforme dos agentes/guardas penitenciários, de acordo com a audiodescrição feita desses elementos em inglês.

Na tabela a seguir, são exemplificadas três traduções de elementos visuais verbais na AD PT, e também o exemplo de identificação de sons, descrito em ambos roteiros, ilustrado pela Figura 12.

Tabela 6. Comparações entre ADs em EN e PT quanto às questões tradutórias de elementos visuais verbais e sonoros

AD EM		AD PT	
Tempo	Texto	Tempo	Texto
1:17:51.29-1:17:55.45	A sign reads "Authorized personal only. No inmate access".	0:27:25.48-0:27:29.28	Uma placa diz: "Apenas pessoal autorizado. Detentas não são permitidas".
1:09:46.53-1:09:51.78	Siting, Larry notices a sign on the wall that reads "Smuggling: it's not worth it".	0:19:21.31-0:19:25.85	Ao se sentar, Larry nota uma placa na parede que diz: "Contrabando: não vale a pena".
1:11:34.64-1:11:38.20	Piper notices this tape over a coin slot reading "out of order".	0:21:08.98-0:21:12.85	Piper nota uma fita crepe presa na entrada de moedas que diz: "Fora de serviço".
0:34:26.58-0:34:29.89	A guard enters clicking a hand-tally counter at each inmate.	0:34:20.41-0:34:24.98	Um guarda negro entra e faz a contagem, usando um mini contador portátil.

Fonte: dados da pesquisa

Figura 7. Exemplo 1 quanto às questões tradutórias de elementos sonoros



Fonte: dados da pesquisa

No último exemplo da tabela, apresento a tradução da audiodescrição em inglês que identifica um objeto utilizado pelos guardas para fazer a contagem das detentas. Esse objeto não aparece na cena, porém pode ser identificado pelo som de cliques rapidamente repetidos, e pelos movimentos da mão dos guardas. A tradução feita levou-se em consideração a forma mais aproximada e que pudesse ser facilmente entendida pelo público brasileiro.

Averiguou-se, a partir das análises apresentadas, que a AD EN utilizou, em seu roteiro, uma grande variedade de verbos e adjetivos específicos, além de verbos frasais, e em muitos casos, descrevendo, segundo minhas análises, de maneira mais assertiva as características de personagens, objetos e ações dos personagens.

Observou-se, no entanto, que minha tradução para o português, também por ser uma língua menos sintética que o inglês, em muitos momentos foi mais descritiva, detalhando mais as emoções das cenas, adicionando informações relevantes que não foram contempladas na AD EN.

Dessa forma, pode-se afirmar que a tradução do roteiro da AD PT se adequou às orientações para o público brasileiro com deficiência visual, propostas pelo *Guia para produções audiovisuais acessíveis* (NAVES et al, 2016).

4.1.2 Questões Linguísticas

4.1.2.1 *Uso da linguagem*

De acordo com o Guia, e seguindo o conceito de objetividade afetiva de Kastrup (2012), a linguagem deve ser “objetiva, simples, sucinta, porém vívida e imaginativa, ou seja, priorizando o uso de léxico variado e se adequando à poética e à estética do produto audiovisual” (NAVES et al., 2016, p.23). Recomenda-se também uma linguagem menos rebuscada, a fim de facilitar a fluidez da narração, bem como evitar termos chulos e gírias.

Tanto a AD proposta em português, quanto a AD em inglês, seguem esse parâmetro. Com a finalidade de não sobrecarregar os espectadores com orações muito longas e palavras de difícil compreensão, ambas audiodescrições prezam pelo uso de sentenças breves e vocabulário usual, evitando a repetição de palavras em enunciados próximos um dos outros. O léxico usado para descrever os elementos mais relevantes é ajustado às emoções presentes na cena, estimando-se a harmonia com a narrativa da série.

No Tabela 1, exemplifico o uso da linguagem utilizada, a partir da descrição de duas cenas do primeiro episódio da série.

Tabela 7. Comparações entre ADs em EN e PT quanto ao uso da linguagem

AD EM		AD PT	
Tempo	Texto	Tempo	Texto
0:05:34.75- 0:05:38.12	He flaps the comforter then sniffs.	0:05:22.00- 0:05:29.04	Ele faz expressão de desconforto, inspira e depois relaxa, confere algo debaixo da coberta e a sacode.
0:35:41.83- 0:36:21.83	Disguised in a short blonde wig, Piper wears a frantic look as she turns from the counter. She sits on the edge of the baggage carousel and drops her face on the hand. Later, she paces removing her jacket and touching her wig. ----- Later still, she checks her watch. The luggage drops all to the carousel. Piper grabs it. She gives the man of the counter a thumbs up.	0:35:34.25- 0:36:17.59	Disfarçada com a peruca curta, Piper olha aflita e sai. Ela se senta na esteira de bagagens e coloca a mão no rosto. Agora de pé, ela tira o blazer, mexe na peruca e se abana com a mão. Novamente sentada, ela rói as unhas. Agora de pé e vestindo o blazer, ela olha para seu relógio. As bagagens começam a rolar pela esteira. Piper pega a mala. Ela gesticula positivamente para o funcionário no guichê.

	Elsewhere in the airport, Alex wait anxiously. Piper approaches from behind.	Em outra parte do aeroporto, Alex a espera ansiosa. Piper se aproxima e toca em seu ombro.
--	---	---

Fonte: dados da pesquisa

No primeiro exemplo da tabela, a AD EN resume consideravelmente a ação do personagem. Apesar de não ser muito relevante para o desenrolar da trama, essa cena é uma indicação de como os personagens serão abordados, mostrando suas facetas menos “glamurosas” e mais reais. Portanto, julgou-se pertinente dar mais pistas sobre as sensações do personagem, a fim de deixar claro o que acontece naquele momento, lançando mão do acréscimo de informação, visto que o tempo disponível para a inserção do enunciado era suficiente para a adição de elementos descritivos da ação.

Usou-se o léxico ‘inspira’ na tentativa de passar maior precisão do ato, pois o verbo cheirar nesse contexto ficaria vazio de significado, já que é um verbo que precisa de complemento, e, ao dizer o que ele cheira, seria uma inferência subjetiva, não permitindo a construção da imagem por parte do espectador.

O segundo exemplo traz a descrição de uma cena mais longa, em que Piper espera no aeroporto por sua bagagem. Todos os movimentos de sua espera demonstram o quanto ela está ansiosa e aflita. Na minha proposta de tradução em português, assim como na AD EN, utilizei uma sequência de frases curtas e coordenadas, simples o bastante para passar as informações necessárias, mas também de modo a passar a emoção da cena.

Figura 8. Exemplo quanto ao uso da linguagem.



Fonte: dados da pesquisa

Mais uma vez, a AD PT deu mais detalhes sobre a ação dos personagens, em que acrescentei mais informações e por causa do tempo suficiente para audiodescrever, acrescentei uma oração que não foi contemplada na AD EN. A cena foi construída com vários cortes, passando a ideia do longo tempo de espera e as reações de impaciência da personagem em momentos diferentes. A expressão ‘se abana’, e a adição do enunciado: ‘Novamente sentada, ela rói as unhas’, ajudam a dar mais informações sobre seu estado emocional, bastante relevante para o desenrolar da obra.

Os ajustes nos dois exemplos só foram possíveis por causa do tempo disponível na cena, em que utilizei esse tempo diferente da AD EN. A escolha do léxico (verbos, adjetivos e advérbios) para a descrição das cenas na minha tradução para o português, só foi possível a partir da adequação ao tempo disponível e às imagens e sons da obra.

4.1.2.2 Uso de adjetivos

Na audiodescrição, o uso de adjetivos descritivos é imprescindível, pois eles possibilitam maior clareza ao se descrever cenas, ações e características de personagens, objetos e ambientes. De acordo com o Guia, eles “devem expressar estados de humor e de emoções condizentes com os construtos universais sem valoração subjetiva por parte do audiodescritor”. (NAVES et al, 2016, p. 23-24).

Segundo as orientações do Guia, as cores também devem ser nomeadas, pois muitas pessoas com deficiência visual possuem memória de cores, seja porque elas têm ou já tiveram alguma visão útil. Além disso, pessoas com cegueira congênita podem identificar seus significados, já que são inúmeros os códigos e as convenções socioculturais que se baseiam no uso de cores. (NAVES et al., 2016)

Nos dois roteiros, AD EN e sua tradução, a AD PT, os adjetivos foram mais utilizados para descrever personagens, objetos e ambientes. No entanto, em alguns enunciados, a AD EN usou mais adjetivos para descrever os elementos, enquanto em outras situações a AD PT valeu-se de locuções adjetivas e adverbiais, como também a escolha da descrição de outros elementos que se julgou mais relevante para o público brasileiro.

Em relação às cores, o que mais se destacou em ambas audiodescrições foi seu uso para descrever as características físicas dos personagens. Alguns objetos e os uniformes das presidiárias também foram caracterizados a partir de suas cores.

Nas Tabelas 2 a 7, pode-se observar as comparações entre as duas audiodescrições, cada uma abarcando um campo semântico.

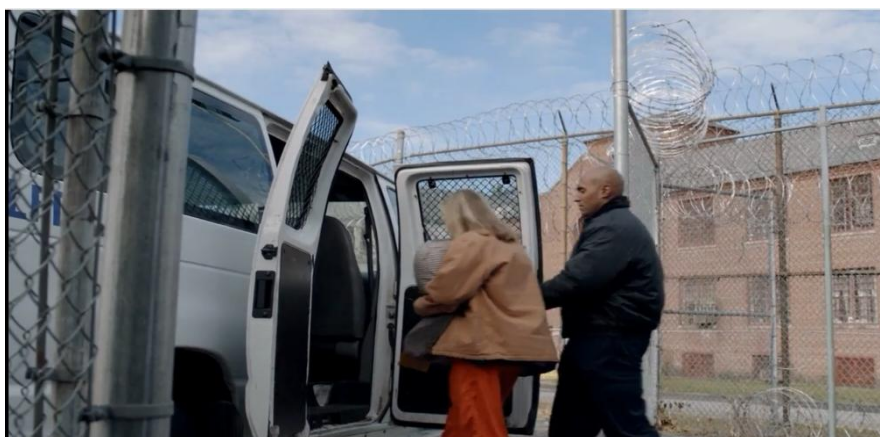
Descrição de objetos, cores e vestuário

Tabela 8. Comparações entre ADs em EN e PT quanto ao uso de adjetivos para descrição de objetos, cores e vestuário.

AD EM		AD PT	
Tempo	Texto	Tempo	Texto
0:17:13.89 - 0:17:20.83	Dressed in an orange uniform like scrubs and a thick canvas coat, Piper seats on the bench seat in a van next to a black woman.	0:17:08.00- 0:17:14.01	Vestindo um casaco cáqui grosso e calças laranjas largas, Piper se senta no banco de uma van, ao lado de uma mulher negra.
1:29:00.62 - 1:29:06.18,	Piper gazes down at the golden yellow square, her lips parted in a ravenous expression.	0:38:35.62 - 0:38:41.18	Olhando para a fatia amarela, sua boca se abre, numa expressão faminta.

Fonte: dados da pesquisa

Figura 9. Exemplo de descrição de objetos, cores e vestuário



Fonte: dados da pesquisa

No primeiro exemplo, a AD EN descreve o uniforme de Piper comparando-o com o estilo de vestuário médico comum nos Estados Unidos - *'uniform like scrubs'*. Em português, não existe termo para tal comparação que seja curto o suficiente, e que passe uma imagem mental, por referência, como o do inglês. A AD PT, emprega, então, o adjetivo 'largas' para se referir às calças do uniforme. Ao descrever o casaco, a AD EN utiliza o termo *'canvas'*, que explicita o material do casaco. Em português, o

mesmo tipo de tecido é designado como ‘canvas’, porém, não é usual falar-se em português ‘casaco canvas’, e descrevê-lo assim poderia causar dificuldade de entendimento para o público. Foi utilizado, então, na AD PT, o adjetivo ‘grosso’, qualificando sua textura, além de inserir a informação da cor ‘cáqui’.

No segundo exemplo, a AD EN objeto descrito é um ‘cornbread’, tipo de pão muito comum na cultura americana. A AD PT, em enunciado anterior, o caracteriza como ‘pão de milho’, e escolheu-se descrever suas características como ‘fatia amarela’.

Descrição de personagens

Tabela 9. Comparações entre ADs em EN e PT quanto ao uso de adjetivos para descrição de personagens

AD EM		AD PT	
Tempo	Texto	Tempo	Texto
0:22:39.12 - 0:22:47.95	As Morello opens the door, a middle-aged black woman exists. The stern-faced inmate walks past.	0,0:22:31 - 0:22:41.61	Morello abre a porta e uma senhora negra aparece. Com uma feição severa, ela sai, passando pelas novatas.
0:37:01.39 - 0:37:06.02	In the cafeteria, Piper steps out of the way of a petite white woman sweeping.	0:36:55.49 - 0:36:59.26	No refeitório, Piper topa com uma detenta baixinha que limpa o chão.
0:23:12.15 - 0:23:14.87	A mustachioed white guard uses the computer.	0:23:05.87 - 0:23:08.30	Um guarda alto e bigodudo usa o computador.
0:23:24.00 - 0:23:26.70	The boyishly handsome Bennett uses a computer.	0:23:18.41 - 0:23:21.41	O jovem e atraente Benett mexe no computador.

Fonte: dados da pesquisa

No quarto exemplo, a AD PT difere da AD EN em relação à escolha da característica física do personagem. Na minha AD PT decidi deixar marcada a altura do personagem, e não sua cor de pele, pois sua altura o diferencia dos demais personagens que têm bigode e que também são brancos. Houve nesse caso, uma substituição dos termos.

O mesmo aconteceu no segundo exemplo, em que a característica física contemplada para descrever a detenta foi também o seu tamanho. Essa característica adicionada à sua posição como ajudante de cozinha, compõe sua identidade dentro da prisão.

No último exemplo, as características selecionadas na AD PT para descrever o guarda Bennett são equivalentes à da AD EN, assim como no primeiro exemplo que descreve senhora negra. Porém, a expressão ‘com uma expressão severa’ caracteriza a

forma como a mulher pratica a ação, diferentemente da AD EN que a caracteriza a personagem com o termo ‘*stern-faced*’, que é mais curto, porém ambas as locuções contém carga semântica similar.

Em geral, a AD PT caracterizou os personagens com adjetivos muito similares à AD EN, salvo algumas situações em que o espaço de inserção para a descrição era muito curto e a adjetivação em inglês conseguiu ser mais detalhada, por causa da característica mais aglutinante da língua.

Exemplos em relação às questões tradutórias da descrição de personagens serão detalhados na Tabela 8 da seção seguinte.

Descrição de ambientes

Tabela 10. Comparações entre ADs em EN e PT quanto ao uso de adjetivos para descrição de ambientes

AD EM		AD PT	
Tempo	Texto	Tempo	Texto
0:00:37.02-0:00:41.45	In her early thirties, the blonde hunches in the shower of a dingy community bathroom.	0:00:32.28-0:00:36.45	Aos 30 anos, num banheiro coletivo, a loira, relutante, entra embaixo da ducha.
0:01:50.60-0:01:53.31	The black woman undresses in the shower.	0:01:45.18-0:01:49.02	A negra se despe na ducha, por trás da cortina de plástico suja e rasgada
0:07:51.70-0:07:56.41	In the passenger seat, Piper stares with dread as they approach the bleak prison grounds.	0:07:44.98-0:07:48.08	Do banco do passageiro, Piper avista, aflita, as grades da prisão.

Fonte: dados da pesquisa

O inglês, por ser uma língua mais sintética, é repleta de adjetivos de maior precisão. Dessa forma, verificou-se que, em muitos momentos, a AD EN conseguiu caracterizar os ambientes com enunciados mais sucintos do que a AD PT. No primeiro exemplo, pode-se observar o emprego do adjetivo ‘*dingy*’, que significa algo sujo, pobre, depressivo. Por ser um adjetivo curto e de alta carga semântica, o enunciado coube no espaço disponível entre os diálogos. Já na AD PT, não houve espaço suficiente para a inserção de um adjetivo que pudesse qualificar o banheiro da penitenciária no mesmo enunciado.

Figura 10. Exemplo 1 de adjetivos para a descrição de ambientes



Fonte: dados da pesquisa

Assim, como pode ser verificado no exemplo 2, a AD PT lançou mão da estratégia de compensação ao inserir na descrição de uma cena posterior as características da cortina do banheiro, com os adjetivos ‘suja’ e ‘rasgada’, dando mais informações sobre a estrutura física do banheiro comunitário. As descrições feitas pela AD PT da cena é ilustrada pela figura 3.

Figura 11. Exemplo 2 de adjetivos para a descrição de ambientes



Fonte: dados da pesquisa

No último exemplo, representado pela figura 4, a AD EN, utiliza o adjetivo ‘bleak’, dando a ideia de um lugar deserto e inóspito. No entanto, a AD PT descreveu a característica da entrada da prisão mais relevante para o público brasileiro, não usando um adjetivo, mas sim, o substantivo ‘grades’ da prisão. Julgou-se que a informação mais relevante na imagem da área externa à prisão fossem suas grades, sendo o uso do adjetivo ‘deserto’ mais apropriado para a realidade americana.

4.1.2.3 Descrição das ações e uso de advérbios

Para descrever ações, o Guia (NAVES et al., 2016) recomenda que sejam usados verbos específicos que indiquem a maneira como as ações foram realizadas. Porém, caso não haja um verbo específico para expressar a ação e a maneira como ela foi feita, utiliza-se os advérbios e as locuções adverbiais.

O uso de advérbios e locuções adverbiais servem para tornar a descrição das ações mais claras e precisas em relação às cenas. Assim como os adjetivos, devem ser usados adequando-se ao humor e às emoções transmitidas nas imagens, porém sem que o audiodescritor faça qualquer tipo de valoração subjetiva.

Na AD PT, os advérbios e locuções adverbiais foram bastante utilizados nas descrições de ações, de modo a conferir maior definição aos acontecimentos das cenas. Já na AD EN, observou-se um uso menos recorrente de advérbios, mas um número maior de locuções adverbiais e verbos frasais. Os verbos frasais, em sua maioria, expressam com mais precisão determinadas ações, além de tornarem o enunciado mais compacto e de carregarem consigo uma marca de informalidade, típica da oralidade, prezada na audiodescrição de grande parte dos gêneros narrativos fílmicos.

Além disso, nas duas audiodescrições os advérbios de modo e de intensidade foram muito utilizados também na descrição dos estados emocionais dos personagens, o que será mais bem detalhado, mais adiante, na seção dedicada às questões tradutórias.

Verbos específicos e verbos frasais

Tabela 11. Comparações entre ADs em EN e PT quanto à descrição de ações com verbos específicos e verbos frasais

AD EM		AD PT	
Tempo	Texto	Tempo	Texto
0:07:56.52 - 0:08:00.93	She reaches a hand out to her dark-haired fiancée. He clasps it.	0:07:49.38- 0:07:51.82	Apreensiva, ela dá a mão para seu noivo.
0:34:34.27- 0:34:35.29	He strolls out.	0:34:27.00- 0:34:31.11	Ao terminar, ele dá uma viradinha e sai
0:49:32.06- 0:49:35.16	Still clutching her tray, Piper strides outside.	0:49:27.95- 0:49:30.75	Com a bandeja na mão, ela corre para o pátio externo.
1:20:47.81- 1:20:49.89	Piper whips around to face Nicky.	0:30:21.90- 0:30:23.80	Piper se vira de supetão para Nicky.
1:24:52.75- 1:24:55.46	Piper snatches the peppers, her eyes wide.	0:34:27.21- 0:34:30.31	Piper pega as pimentas, com os olhos arregalados.

1:33:34.58- 1:33:38.75	Gina steps aside and Piper places a small bottle on Red's cot.	0:43:09.58- 0:43:13.75	Gina troca olhares com Red e cruza os braços. Piper põe um potinho na cabeceira da cama.
---------------------------	--	---------------------------	--

Fonte: dados da pesquisa

Os verbos específicos e os verbos frasais foram muito recorrentes na Ad EN. A AD PT, entretanto, valeu-se do uso de advérbios, locuções adverbiais, e algumas vezes a inserção de mais de uma oração para descrever certas ações nas cenas.

Nos exemplos da Tabela 5, os verbos frasais *'strolls out'* e *'whips around'* (exemplos 2 e 4), foram traduzidos, respectivamente para 'dá uma viradinha' e 'se vira de supetão', formas muito maiores do que as utilizadas no inglês. Por causa do espaço reduzido para a inserção do enunciado, a descrição do primeiro exemplo teve que ser reduzida, não dando tantas informações como a AD EN, utilizando o advérbio 'apreensiva', e sintetizando a ação.

No terceiro exemplo, os verbos *'clutching'* e *'strides'*, têm conotação mais forte do que a locução adverbial 'com a bandeja na mão' e do que o verbo 'corre' da AD PT.

Figura 12. Exemplo de descrição de ações com verbos específicos e verbos frasais



Fonte: dados da pesquisa

Como pode ser visto na figura 5, a personagem segura a bandeja na mão e portanto, a AD PT utilizou a locução 'com a bandeja na mão' para descrever a ação. A conotação do verbo *'clutching'*, na AD EN, é de agarrar ou segurar com muita vontade, não sendo exatamente isso que Piper faz. O verbo frasal *'strides outside'*, entretanto, denota as passadas largas e rápidas de Piper para fora do refeitório, e na AD PT, o verbo 'correr' foi selecionado por passar melhor a ideia do desespero da personagem, que chega ofegante ao lado de fora.

No quinto exemplo, ‘*snatches*’ também tem conotação mais forte e com maior carga semântica do que o verbo ‘pega’, na AD PT. Porém, na cena, mais uma vez, Piper não agarra as pimentas, ela pega de forma rápida, quase sem acreditar no que lhe está acontecendo.

No último exemplo, a AD PT omitiu a informação da ação da personagem ‘*steps aside*’, descrita na AD EN, e adicionou duas outras informações, que julgou-se mais pertinente para a compreensão da cena. A AD PT privilegiou a descrição: ‘troca olhares com Red e cruza os braços’, porque a detenta Gina só consentiu, mesmo contrariada, a deixar Piper falar, depois de receber um olhar de aprovação de Red. E essa informação é muito importante para a construção da narrativa da obra.

Verbos detalhados por advérbios e locuções adverbiais

Tabela 12. Comparações entre ADs em EN e PT quanto à descrição de ações com uso de advérbios e locuções adverbiais

AD EM		AD PT	
Tempo	Texto	Tempo	Texto
1:27:43.08-1:27:45.10	With a wince, she bites.	0:37:18.08-0:37:20.10,	Estremecendo, morde um pedaço.
1:29:07.93-1:29:10.12,	Norma tilts her head, pityingly.	0:38:42.93-0:38:45.12,	Norma inclina a cabeça, com compaixão.
1:10:36.42-1:10:39.76,	Bashfully avoiding her gaze, Bennett walks off.	20:10.78-20:13.71,	Bennett, timidamente, evita seu olhar, e sai.
1:30:48.93-1:30:51.87	The women chat gayly as they head across the street.	0:40:23.93-0:40:26.87	Elas conversam alegremente ao atravessarem a rua.
1:14:21.17-1:14:23.74	With her jaw set, she marches off.	0:23:55.41-0:23:58.81	Resoluta, se vira e caminha depressa para dentro da prisão.

Fonte: dados da pesquisa

Pode-se perceber, a partir dos exemplos da Tabela 6 que o uso dos advérbios e locuções adverbiais utilizados na AD EN foram traduzidos de maneira muito similar na AD PT.

No último exemplo, no entanto, A AD EN descreve a ação da personagem com a locução adverbial ‘*with her jaw set*’, em referência ao enunciado anterior: ‘*Piper gapes*’. A AD PT, em enunciado anterior, descreveu o movimento da personagem como: ‘Piper abre a boca, pasma’. Porém, descrever a ação seguinte aludindo ao fato de

que ela fechou a boca soaria muito vago, optando-se então por descrever sua expressão de resolução, ao se virar e sair, pois em cenas posteriores ela toma uma decisão que vai mudar sua condição dentro da prisão.

Ao longo de ambos os roteiros, AD EN e minha tradução, a AD PT, com descritas muitas ações utilizando advérbios e locuções adverbiais, a fim de detalhar melhor como a cena acontece ou dar mais informações sobre a emoção dos personagens que praticam as ações e suas relações com os demais.

Tendo em vista as análises feitas em relação à descrição de ações, ilustradas nas Tabelas 5 e 6, verificou-se que a AD PT descreveu as ações de maneira que elas coubessem dentro do espaço disponível, nem sempre tão assertiva como na AD EN, mas passando a informação condizente com a ação da cena.

4.1.3 *Tempos verbais e estruturação do período*

Com o objetivo de descrever as ações no momento em que acontecem e prezando a fluidez do texto, os parâmetros internacionais, como o ICT e os nacionais, como o *Guia para produções audiovisuais acessíveis*, aconselham utilizar o presente do indicativo. Em algumas situações, no entanto, também pode ser observado o uso do presente contínuo, a depender da intenção da cena. Recomenda-se também a utilização de orações coordenadas e períodos simples, pois, além do espaço reduzido entre as falas dos personagens, a complexidade estrutural pode dificultar o entendimento da cena.

Tabela 13. Comparações entre ADs em EN e PT quanto aos tempos verbais e estruturação de período

AD EM		AD PT	
Tempo	Texto	Tempo	Texto
1:27:34.38- 1:27:39.47	Closing the fabric around her chunky green spit, she strings it into the plastic cup.	0:37:09.38- 0:37:14.47	Fechando o tecido em volta do cuspe verde, ela espreme o líquido dentro copo plástico.
1:36:00.89- 1:36:04.54,	Larry glances at the framed photo then turns it face down.	0:45:40.41- 0:45:44.06	Olha para o porta-retrato e o coloca de cabeça para baixo.
1:34:38.96- 1:34:43.12	She stands at her living area entrance as a guard passes to count her.	0:44:13.96- 0:44:18.58	Vai para frente de seu dormitório, enquanto um guarda passa fazendo a contagem.

Fonte: dados da pesquisa

Como se pode observar nos exemplos da Tabela 7, as orações são simples e coordenadas com uso de vírgulas, conjunções ‘and’, ‘while’, - ‘e’, ‘enquanto’, e

advérbios como ‘*then*’, além do uso do presente contínuo, que marcam a sequência das ações. As duas audiodescrições são estruturadas dessa maneira ao longo de toda narrativa.

4.3 Análise Interlinguística dos roteiros de

ANÁLISE INTERLINGUÍSTICA DOS ROTEIROS DE AUDIODESCRIÇÃO

4.2 Análises Interlinguísticas

4.2.1 O Modelo de House

O modelo proposto por Juliane House (2015) situa a tradução num processo comunicativo e investiga os diferentes elementos textuais e contextuais que a constituem, porém levando em consideração os estudos linguísticos e análises linguístico-textuais. Para a autora, uma tradução adequada seria uma tradução equivalente no sentido semântico-pragmático. O primeiro requisito para essa equivalência é que o texto traduzido seja funcionalmente equivalente ao seu original.

Segundo House (2015), a tradução é a substituição de um texto na língua de partida por um texto com equivalência semântica e pragmática na língua de chegada. Para isso, a autora ressalta a importância da função que o texto exerce no contexto de uma determinada situação. A fim de classificar o uso do texto em um contexto, House identificou duas macro-funções, à luz da terminologia de Halliday: função ideacional, relacionada ao conteúdo do texto, e função interpessoal, relacionada às pessoas do texto. (HOUSE, 2015)

Em seu esquema de análise, comparação e verificação das traduções, House (2015) utiliza os conceitos de Campo (*field*), Relações (*tenor*) e Modo (*mode*).

O Campo abarca o conteúdo do texto, com diferenças de grau entre o que é mais especializado, geral e popular. A categoria Relações se refere à natureza dos participantes – o autor e seu público – e a relação de poder e distância social entre eles, como também o grau de cobrança emocional.

O Modo se refere tanto ao canal – escrito ou falado, quanto ao nível – potencial ou real – de participação entre leitor e autor. Essa participação pode ser simples ou

complexa, dependendo dos mecanismos linguísticos demandados pelo autor para caracterizar seu texto.

A esse esquema, House (2015) insere o conceito de Gênero (*genre*), que verifica a qualidade da tradução que permita identificar um texto que compartilhe das mesmas funções comuns e propósitos próprios dentro da classe de textos. Aqui, não se pode falar em apenas um gênero único, pois há muitos gêneros textuais híbridos. Porém, ainda sim, conseguimos pensar nas características comuns de cada gênero e fazer análises a partir delas.

Assim, as categorias Campo, Relações e Modo capturam a relação entre texto e contexto, ou seja, a relação do texto com os aspectos do micro-texto. O gênero categorizaria então, a relação mais profunda entre as estruturas textuais e seus padrões, conectando o texto ao seu macro-texto.

4.2.2 Os tipos de tradução em House

Em sua teoria de verificação de qualidade do texto traduzido, House (2015) salienta a distinção de dois tipos de tradução: a *Overt translation* e a *covert translation*. Nesse trabalho, usarei a nomenclatura proposta por Roscoe-Bessa (2010) que se refere à *overt translation* como ‘tradução explícita’ e *covert translation* como ‘tradução velada’.

Segundo House (2015), a tradução envolve a transferência do texto através do espaço e do tempo, e não importa o quanto e quando o texto se mova, ele sempre modificará sua estrutura e seu ‘mundo’ discursivo.

Para a autora, a estrutura opera inconscientemente como um ‘princípio explanatório’, em que qualquer mensagem que seja realizada em uma certa estrutura textual, dará ao receptor instruções de como interpretar a mensagem que está incluída nessa estrutura. De forma parecida, o mundo discursivo seria uma estrutura muito mais bem ordenada, cuja função é a interpretação do sentido de uma maneira bastante específica. (HOUSE, 2015)

Dessa forma, a tradução explícita é aquela em que os receptores da tradução não são tão relevantes e ela não funciona como um segundo original. Para House (2015), esse tipo de tradução se encaixa em um novo evento discursivo, que lhe dá uma nova estrutura, podendo ser considerada equivalente ao original em termos de níveis

linguagem/texto, registro e gênero. Assim, os membros da cultura-meta podem ter acesso e apreciar a função textual original, mesmo que algo estranho a eles. A autora completa, que, nesse tipo de tradução, o trabalho do tradutor é importante e claramente visível. A partir do momento que a tarefa do tradutor é permitir que os membros da cultura-meta tenham acesso ao original e ao impacto cultural proporcionado nos membros da cultura de origem, o tradutor habilita os leitores da cultura-meta a se posicionarem como observadores e julgadores do texto de uma perspectiva externa.

Já uma tradução velada é aquela que tem o *status* de texto original na cultura-meta. A tradução é velada porque não é pragmaticamente marcada como uma tradução de outro texto, podendo ser considerada como um texto autônomo. Dessa forma, o texto-fonte e sua tradução velada são vistos pragmaticamente da mesma maneira tanto pelos receptores da cultura-fonte quanto aos da cultura-meta. Ou seja, é possível e desejável manter a função do texto de origem equivalente no texto-meta. Assim, a função do tradutor é reproduzir no texto-meta a função que o original tem em sua estrutura e em seu ‘mundo’ discursivo. Ele opera explicitamente na estrutura e no discurso fornecido pela cultura-meta e não tenta ativar o mundo discursivo que o original revelou, diferentemente da tradução explícita. A tarefa do tradutor é transformar o original e se esconder atrás dessa transformação, ficando muitas vezes invisível. Uma vez que a verdadeira equivalência visa exatamente essa mudança, o original pode ser legitimamente manipulado em níveis de linguagem/texto e registro, utilizando para isso o filtro cultural. O resultado pode vir a ser muito distante do original. Enquanto a tradução velada não precisa ser equivalente em níveis de linguagem/texto e registro, ela precisa ser equivalente no âmbito de gênero e função textual individual. (HOUSE, 2015)

4.2.3 O filtro cultural em House

A aplicação do filtro cultural entre o original e a tradução revela as diferenças culturais entre as duas comunidades linguísticas. House define filtro cultural como “um meio de capturar diferenças culturais compartilhadas por convenções de comportamento e comunicação e normas e esperadas na cultura alvo e na cultura meta” (HOUSE, 2009, p.37). Seu objetivo é alcançar uma equivalência funcional na tradução velada, e os aspectos das diferenças culturais devem ser cuidadosamente examinados antes de

qualquer tipo de intervenção do tradutor. Essas diferenças culturais devem ser identificadas em todos os níveis de análises e, se as pressuposições não são marcadas, para ela, designam compatibilidade cultural, ao menos que existam evidências que provem o contrário. Para se chegar a essas evidências, é necessário que sejam realizadas pesquisas interculturais, que darão as informações substanciais para o uso dos filtros culturais do par linguístico específico.

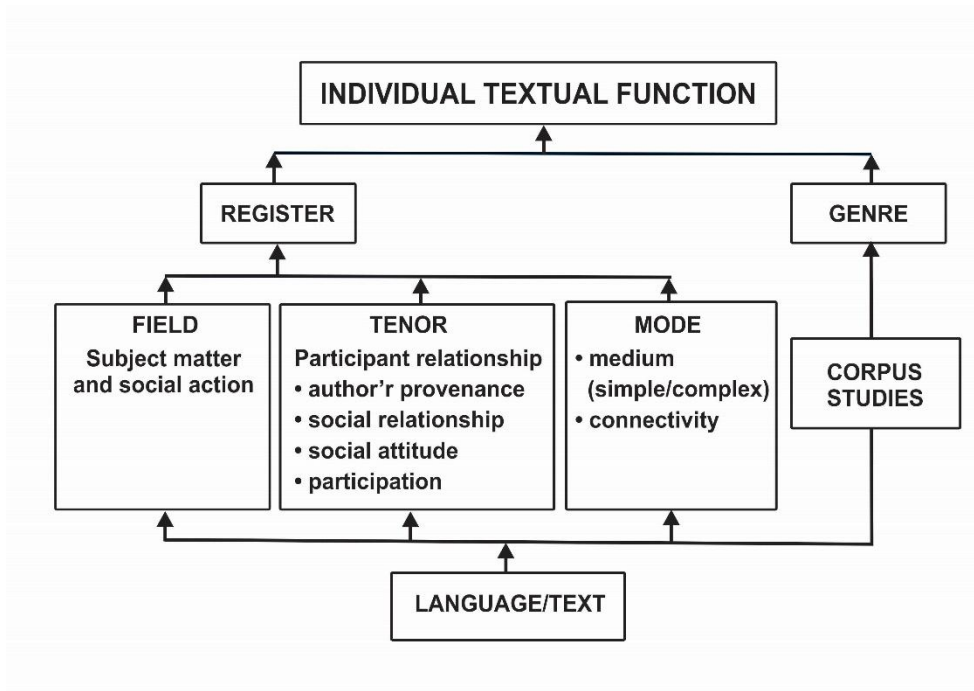
4.2.4 **Análises dos roteiros audiodescritos à luz do Modelo de House**

O modelo de House (2015). Assim, a proposta do presente capítulo é inovadora e relevante no que diz respeito à avaliação da qualidade da tradução de um roteiro de audiodescrição, através da aplicação de técnicas desenvolvidas para análise e verificação da qualidade da tradução de textos interlinguísticos.

A partir do que foi exposto, analisarei o roteiro da audiodescrição em inglês (AD EN) e da tradução proposta por mim, a audiodescrição em português (AD PT), dentro do modelo revisado de Juliane House (2015), ressaltando a particularidade do texto audiodescrito, que está intrinsecamente relacionado com seu texto maior, que é o produto audiovisual, na tentativa de aplicar essas categorias a um tipo de tradução não contemplada nos estudos da autora.

Serão analisadas as escolhas tradutórias do roteiro da AD EN, em âmbito lexical, sintático e textual, dentro de dimensões sócio-pragmáticas estabelecidas no Modelo de House (2015), como mostrado na Figura 13, para depois ser comparada à minha tradução, o roteiro da AD PT.

Figura 13. Modelo de Análise da Qualidade de Tradução



Fonte: Juliane House, 2015, p.127

4.2.4.1 Campo (field)

O roteiro da AD EN é a descrição para o meio verbal dos elementos visuais que constituem a história de várias mulheres que estão presas na penitenciária de Litchfield, em Nova York. A AD descreve as características principais dos personagens, suas ações, estados emocionais e mentais, bem como alguns objetos, ambientes e passagem do tempo da narrativa. A série explicita as diferenças étnicas existentes dentro prisão, e a AD, ao descrever as características físicas, também descreve as etnias dos personagens, apoiando a construção das diferenças bastante marcadas na narrativa.

Meio lexical

Preponderância de itens lexicais que fazem parte do contexto penitenciário como ‘inmates’, ‘community bathroom’, ‘orange uniform’, ‘caqui uniform’, ‘guard’, ‘oficial’, ‘paperwork’, ‘bleak prison grounds’, ‘prison kitchen’, ‘vat’, ‘prison comissary’, ‘graded window’, ‘dorm area’, ‘visitation room’.

Itens lexicais que fazem parte da descrição étnica dos personagens: *'white inmate'*, *'white guard'*, *'latina inmate'*, *'black woman'*, *'black guard'*, *'chinese woman'*.

Meio sintático

Enunciados curtos, orações coordenadas, geralmente na estrutura simples com sujeito, verbo e complemento. Grande uso de adjetivos e adjetivação de substantivos para caracterizar personagens, objetos e ambientes.

Exemplos: *'a black-haired man'*, *'a tall black woman with long hair'*, *'the blonde'*, *'the brunette'*, *'the latina'*.

Meio textual

Conectividade entre os enunciados audiodescritos de uma cena ou de uma sequência de cenas e a presença de coerência entre o roteiro da AD EN e a obra audiovisual, no caso, os dois primeiros episódios da série OITNB (2013).

4.2.4.2 *Relações (tenor)*

Procedência social, geográfica e temporal do produtor do texto

Inglês americano padrão e contemporâneo e procedência geográfica não marcada.

'Situação' intelectual, emocional e afetiva do produtor do texto

Autor conhecedor da obra audiovisual, treinado para selecionar as descrições relevantes das imagens. Se aproxima da obra, com uso de linguagem coloquial, descrevendo os personagens, suas ações e estados emocionais, os objetos e ambientes a fim de passar a intenção de cada cena, e caracterizar os personagens que dela participam. Não explica nem interpreta os significados e não faz julgamentos de valor.

Meio lexical

Uso de palavras coloquiais. Adjetivos como ‘*scrawny*’, ‘*dingy*’ ‘*boyishly handsome*’, ‘*mustachioed*’, ‘*amused*’, ‘*petit*’, ‘*fiercy-hearted*’, ‘*stern-faced*’, ‘*burly-tattooed rejected*’, ‘*plump*’ e advérbios como ‘*later*’, ‘*tighter*’, ‘*reluctantly*’, ‘*desperately*’, ‘*passionately*’, resultam em descrição mais explícita, caracterizando maior proximidade com os personagens e seus estados emocionais.

Meio sintático

Frases coordenadas simples, complementadas por adjetivos, advérbios e locuções adverbiais a fim caracterizar os personagens e seus estados emocionais e dar maior sentido aos verbos de grande recorrência, como em ‘*Piper stares incredibly*’, ‘*Piper wears a frantic look*’, ‘*She smiles faintly*’, ‘*She shrugs defeatedly*’, ‘*Bashfully avoiding her gaze*’, ‘*Red observes with a crestfallen frown*’.

Interação e relação do autor com os receptores – Papel social

A relação do papel social entre o autor e seus receptores é, por um lado simétrica, pois não há marcas de hierarquia no roteiro audiodescrito. Por outro lado, pode ser considerada assimétrica, pois o autor é detentor do conhecimento dos elementos visuais da obra audiovisual, e é ele quem faz as escolhas tradutórias dos elementos a serem descritos, de modo a possibilitar a imersão do público não-enxergante na obra, que se utilizará das informações disponibilizadas pela audiodescrição para a construção de imagens mentais.

Dessa maneira, a relação assimétrica do autor, no que diz respeito aos seus receptores, pode ser definida através de seu posicionamento, a partir de quais elementos descreve e como descreve. Algumas vezes, a descrição aparece mais explicitada, outras, o autor lança mão de pistas a serem inferidas.

As descrições mais explícitas são aquelas em que o audiodescritor dá mais detalhes sobre a maneira como a ação acontece. Para isso, podem ser utilizados advérbios, locuções adverbiais, adjetivos, locuções adjetivas, verbos específicos, locuções verbais e verbos frasais. São utilizadas quando a ação requer maior detalhamento e explicação da maneira como acontece e da emoção envolvida para ser

compreendida, ou quando não há espaço suficiente entre os diálogos e a informação visual precisa ser passada por ser relevante para a compreensão da narrativa.

A descrição com pistas a serem inferidas geralmente acontece quando há espaço e/ou a necessidade de que as ações sejam detalhadas de forma sequencial, com o intuito de propiciar a construção da ação ou da emoção a partir de indicações sobre o que acontece. Esse tipo de descrição, muitas vezes, permite a transmissão do humor ou suspense, que são proporcionados no momento em que o receptor decifra as pistas que compõem a cena.

A verificação dessas diferenças se dá nos âmbitos sintáticos e textuais. A descrição de uma cena pode ser feita de maneira mais explícita, ou com mais inferências, mas geralmente há uma mescla entre elas. Essa mescla é bastante visível no âmbito do texto, pois um texto de audiodescrição lança mão de várias estratégias descritivas para conseguir passar as informações essenciais para a construção do significado da narrativa audiovisual.

Meio sintático

- Descrição com maior grau de explicitação

Predominância de frases curtas e simples em orações coordenadas que descrevem mais explicitamente os estados emocionais e mentais dos personagens. Predominância de advérbios, verbos específicos e verbos frasais.

Exemplos:

'Piper glances furtively at the tough looking women'.

'Under Red's stealy gaze Piper flinches, the cheff scrolls off'.

'Staring hungrily at the ice cream on the floor, Piper swallows'.

'Piper briefly locks eyes with Alex, who sits at a nearby table'.

- Descrição com maior grau de inferências a serem feitas

Descrição de pistas para a construção imagética das ações, com o uso de verbos em sequência, podendo ser utilizados verbos específicos, locuções verbais e verbos frasais.

Exemplos:

'Grabbing her tray, Piper rushes off'.

'Holding hands, they walk to a doorway, than kiss again'.

'As they kiss, she slides her hand under the covers to his lap and strokes him'.

'She spins around then bends her knee kicking up her front foot'.

Meio textual

O texto é todo descritivo, construído a fim de situar o espectador sobre o que, com quem, como e onde as cenas acontecem, por meio de enunciados curtos e coerentes entre si e conectados com a obra audiovisual como um todo.

Exemplos:

'Grabbing some toilet paper, she dabs her eyes and nose. She drops the crumpled paper in the toilet. Pulling of more toilet paper she reaches back and wipes herself, then slides up her underwear'.

'He watches her leave. He sets a bottle of lotion on his desk then leans back and unbuckles his belt. He grabs a tissue. The small pot of cactus quivers as his desk jerks'.

Atitude social

A proximidade social é revelada pelo uso de linguagem informal, através da marca de casualidade expressa pelo autor na elaboração de seu roteiro.

Meio lexical

Uso de verbos e verbos frasais como *'jerks'*, *'snatches'*, *'tucks'*, *'strolls out'*, *'strokes him'*, *'wags a finger'* denotam o estilo informal do texto.

Meio sintático

Enunciados simples, orações coordenadas, e frases estruturadas com uso de locuções, adjetivos, advérbios, verbos frasais, verbos específicos e expressões idiomáticas, que denotam o estilo casual e descritivo do texto, partindo do pressuposto

de que o receptor usa as descrições para construir o significado da obra juntamente com os diálogos dos personagens, que são bastante informais, dado o contexto penitenciário da narrativa.

4.2.4.3 *Modo (mode)*

Meio: complexo

O roteiro da AD EN é escrito para ser narrado. É inserido nos espaços entre os diálogos da obra audiovisual, e se destina à fruição artística da obra por parte de seus receptores com deficiência visual.

Meio sintático

Uso de orações coordenadas com estrutura frasal simples e enunciados curtos e descritivos.

Meio textual

O roteiro da AD é subordinado aos diálogos e aos outros elementos sonoros que fazem parte da diegese da obra.

Grau de envolvimento do participante

Participação simples: Não há marcas de interlocução no roteiro de audiodescrição, uma vez que é totalmente descritivo.

Meio textual

O roteiro da AD EN apresenta as informações imagéticas pertencentes ao texto audiovisual que são desconhecidas pelo receptor. O roteiro é todo construído com frases descritivas curtas uma após a outra.

4.2.4.4 *Gênero*

Roteiro de audiodescrição de dois episódios de uma série televisiva que narra a história de mulheres presas numa penitenciária feminina dos Estados Unidos. Destinado ao público adolescente e adulto com deficiência visual e falante de inglês que se interessa pela temática da série. O propósito comunicativo do texto é permitir o acesso de seus receptores não-enxergantes ao meio não-verbal (imagens) presente na obra audiovisual. É subordinado pelos elementos sonoros da obra, como diálogos, músicas e outros sons relevantes, tendo espaço de inserção reduzido.

4.2.4.5 Identificação da função textual

A função do texto, segundo a classificação de Juliane House, é interpessoal, por ser todo voltado para a compreensão do receptor.

O gênero textual é classificado como roteiro de audiodescrição de obra audiovisual para pessoas com deficiência visual, com o propósito de dar acesso a esse público aos elementos visuais que compõem a obra e de extrema importância para a compreensão da narrativa.

A função interpessoal do texto também pode ser verificada na dimensão Campo (*field*): descrição dos personagens, objetos, ambientes, ações e estados emocionais dos personagens conectados ao tema da narrativa, fazendo uso de léxico coerente com a obra, possibilitando a identificação desses elementos por parte de seu público-alvo.

Na categoria Relações (*tenor*), a situação pessoal do autor, assim como seu papel e atitude social, evidentes no texto, pode ser considerada uma marca forte da função interpessoal: a relação entre autor e produto audiovisual, bem como a relação entre o autor, seus receptores e os personagens do texto que são caracterizados pelas descrições com linguagem informal e coloquial.

Em Modo (*mode*), o meio caracterizado como escrito para ser narrado é marcado e subordinado à obra audiovisual que descreve, sendo considerado interpessoal por ativar a construção de imagens no receptor com deficiência visual a fim de proporcionar a fruição da obra.

4.2.5 **Comparação entre AD EN e AD PT e identificação de equivalência**

4.2.5.1 *Campo (field)*

O roteiro da AD PT é muito similar ao roteiro da AD EN. Também se situa como um texto que descreve para o meio verbal os elementos visuais da narrativa audiovisual, que se passa numa penitenciária feminina dos Estados Unidos. Descreve as principais características dos personagens, objetos e ambientes, e as ações e estados emocionais dos personagens de maneira a caracterizá-los no contexto prisional.

Quanto ao meio lexical, são usadas palavras equivalentes ao inglês. Léxico do sistema penitenciário: ‘detentas’, ‘banheiro coletivo’, ‘uniforme laranja’ ‘uniforme caqui’, ‘guarda’, ‘oficial’, ‘cozinha da prisão’, ‘lojinha da prisão’, ‘janela gradeada’, ‘dormitório’, ‘área de visitação’.

Léxico caracterizador de etnias: ‘detenta latina’, ‘mulher negra’, ‘guarda negro’, ‘chinesa’.

Porém, na descrição dos personagens caucasianos, não há ocorrência lexical para sua descrição étnica, como ocorre na AD EN.

Na versão dublada, e também na original, a detenta Morello diz para Pipoer: aqui, somos irmãs de cor. Na prisão fica muito clara separação racial. Porém, não se julgou necessário descrever essa característica física para os personagens nos dois episódios por tomar muito espaço da descrição e não interferir no entendimento da narrativa, já que os diálogos também explicam essa relação. Marcou-se porém, todas as outras etnias nas descrições, em algumas situações, mais do que a AD EN.

Em relação ao meio sintático, os enunciados mantêm a mesma estrutura, com a predominância de orações simples e coordenadas. Ocorrência de adjetivos e adjetivação de substantivos para caracterizar personagens, objetos e ambientes.

Exemplos: ‘homem moreno’, ‘mulher de cabelos longos e negros’, ‘a loira’, ‘a negra’, ‘a latina’.

O meio textual também não apresenta discrepâncias em relação ao roteiro da AD em inglês.

4.2.5.2 *Relações (tenor)*

Quanto à situação emocional e afetiva do produtor do texto, a AD PT não difere de seu texto de partida, a AD EN.

O léxico usado também é coloquial e emotivo. São usados adjetivos como ‘magricela’, ‘jovem e atraente’, ‘bigodudo’, ‘sisuda’, ‘baixinha’, ‘careca’, ‘corpulenta’, ‘safado’. Também são utilizados advérbios e locuções adverbiais como ‘carinhosamente’, ‘timidamente’, ‘vigorosamente’, ‘com desejo’, ‘com descrença’, ‘com compaixão’. Dessa forma, o léxico que compõe as duas audiodescrições caracterizam a relação de proximidade do audiodescritor com os personagens e seus estados emocionais.

As construções sintáticas também são simples, coordenadas e complementadas por adjetivos, advérbios e locuções adverbiais, com o propósito de passar a emoção da cena, com o maior número de informações mais detalhadas possível.

Exemplos: ‘Elas se entreolham com carinho’, ‘Ela faz movimentos sensuais’, ‘Sorri com desdém e sai’, ‘Piper observa incrédula’, ‘Red sorri satisfeita’, ‘As duas a olham, em choque’, ‘Red observa com uma expressão de tristeza’.

No que diz respeito ao papel social do autor, é verificada a correspondência entre as duas audiodescrições (EN e PT), porém, algumas distinções quanto à elaboração dos enunciados podem ser percebidas, no que tange ao uso de descrições mais explícitas com o uso de adjetivos, locuções adjetivas, advérbios e locuções adverbiais.

A diferença se apresenta no âmbito sintático, em que as descrições das ações e estados emocionais da AD EN são mais sucintas, enquanto que na AD PT as descrições das ações e estados emocionais geralmente contam com uso de advérbios e locuções adverbiais para complementação de significado.

Algumas vezes, as cenas são mais detalhadas e explicitadas na AD PT do que na AD EN, do mesmo modo que os personagens são mais detalhados no texto de partida, AD EN, do que no texto de chegada, AD PT, por causa da estrutura da língua inglesa, que permite maior adjetivação do que a língua portuguesa. Outra característica da língua inglesa é o uso recorrente de verbos específicos e verbos frasais, além da verbalização

de substantivos que permitem maior precisão na descrição das ações em um espaço de tempo curto.

Na estrutura da língua portuguesa brasileira coloquial, tais estratégias linguísticas são menos frequentes, e como já amplamente citado, é mais frequente na AD PT o uso de locuções, adjetivos, advérbios e também de expressões idiomáticas para complementar a descrição das ações. Por esse motivo, os enunciados são mais longos, e ocupam, em geral, um espaço maior ou descrevendo de maneiras diferentes a mesma cena.

Observou-se também que, em vários momentos, a AD em inglês consegue ser mais precisa em relação às descrições das cenas, por causa, principalmente, do uso de verbos específicos e verbos frasais, não havendo equivalentes tão assertivos em português.

- Descrição com maior grau de explicitação

Exemplos:

'Under Red's stealy gaze, Piper flinches.'

Sob o olhar firme de Red, Piper se afasta depressa.

'Staring hungrily at the ice cream on the floor, Piper swallows.'

Piper olha para o sorvete no chão, com vontade'.

'The blonde hunches into the shower'

'Relutante, a loira entra debaixo da ducha'

'Piper faces crumples'

Piper faz cara de choro'.

- Descrição com maior grau de inferências a serem feitas

Exemplos:

'As they kiss, she slides her hand under the covers to his lap and strokes him.'

'Enquanto eles se beijam, ela acaricia o corpo dele, descendo a mão sob o cobertor.'

'He winks then flicks his tong at her.'

'Ele pisca e depois mostra a língua para ela'.

'She spins around then bends her knee kicking up her front foot.'

'Ela rodopia, dobra os joelhos e chuta o ar com a ponta do pé'.

'Piper gazes down at the golden yellow square, her lips parted in a ravenous expression'.

'Olhando para a fatia amarela, seus lábios se abrem, numa expressão faminta'.

Exemplos de descrição no meio textual:

'Grabbing some toilet paper, she dabs her eyes and nose. She drops the crumpled paper in the toilet. Pulling of more toilet paper she reaches back and wipes herself, then slides up her underwear'.

'Pegando um pedaço de papel higiênico, ela enxuga os olhos e assoa o nariz. Depois joga o papel no vaso. Ela pega mais papel higiênico, e se limpa. Se levanta e veste a calcinha'.

'He watches her leave. He sets a bottle of lotion on his desk then leans back and unbuckles his belt. He grabs a tissue. The small pot of cactus quivers as his desk jerks'.

'Ele pega um hidratante corporal e põe sobre a mesa. Inclinando-se para atrás, ele tira o cinto e desabotoa a calça. Foco num vasinho de planta sobre a mesa, que chacoalha com os movimentos de Caputo'.

Atitude social

A AD PT também apresenta proximidade social, com a marcação de linguagem coloquial e informal, que pode ser percebida não na tradução dos enunciados em inglês que marcam a informalidade, mas como compensação, utilizando essa marca em outros momentos.

Diferentemente da AD EN, que tem bastante recorrência de léxico coloquial, na AD PT pode-se observar a marca de informalidade mais presente no meio sintático.

Exemplos:

'Piper rebola [...]'

'[...] dá um sorriso safado'.

'Ele dá uma viradinha e sai'

'[...] Red fecha a cara'.

4.2.5.3 *Modo (mode)*

O modo também é complexo, não havendo inadequações da AD PT em relação à AD EN nessa categoria.

4.2.5.4 *Gênero (genre)*

O gênero textual também é preservado na AD PT, pois os dois textos pertencem ao gênero roteiro de audiodescrição, compartilhando das mesmas regras de construção textual, inserção no produto audiovisual, público-alvo e distribuição.

4.2.5.4 *Identificação de equivalência*

A análise do texto de partida, AD EN, e sua tradução, AD PT, revelou algumas discrepâncias apenas nas dimensões de Campo (field), no que tange à descrição étnica dos personagens caucasianos, e de Relações (tenor), com diferenças percebidas nas categorias de Papel Social e Atitude Social. As mudanças ocorridas não afetaram a função interpessoal do texto como um todo, mas verificou-se certa alteração nos níveis de aproximação (descrição mais explícita dos eventos) e distância (pistas para inferência dos eventos) e marcação da linguagem coloquial no texto. A alteração foi percebida no âmbito sintático e textual, em que a AD EN é mais descritiva na caracterização dos personagens, e mais precisa ao descrever as ações, se utilizando mais vezes de verbos específicos e de verbos frasais, não precisando de tantos complementos para o detalhamento das ações, por causa do elevado número de verbos e estruturas verbais mais assertivas da língua. Em vários momentos, a AD PT é menos descritiva em relação às características físicas dos personagens, por causa do espaço reduzido entre os diálogos, pois, em geral, a AD PT utiliza mais advérbios e locuções adverbiais para complementar a descrição das ações, além de utilizar adjetivos, locuções adjetivas e advérbios para darem mais precisão aos verbos que descrevem os estados emocionais e mentais dos personagens.

Contudo, todos os meios dimensionais e situacionais analisados mantiveram-se equivalentes, não havendo alteração da função do texto traduzido.

A tradução do roteiro da AD em português é, dessa forma, considerada uma tradução velada, pois, segundo Roscoe-Bessa (2010, p. 58) é tida como um texto original, pois assim atua na cultura de chegada, sendo produzido a partir dela e para ela. Além disso, tem seu objetivo semelhante ao do texto de partida, baseando-se nas necessidades equivalentes de públicos semelhantes, sendo seu valor igual para ambas comunidades.

Para que fosse possível a reprodução da função textual do original da cultura de partida, adotou-se o ‘filtro cultural’. O ‘filtro cultural’ permitiu identificar as diferenças das normas sociais existentes nas duas culturas, o que se verificou no âmbito linguístico e textual.

Dessa forma, a aplicação do ‘filtro cultural’ foi possibilitada através da tradução-substituição, de acordo com o trabalho de Roscoe-Bessa (2010), que revisa e expande a definição de ‘filtro cultural utilizado em House (2015), insere em seu trabalho o filtro estilístico-linguístico-cultural (FELCO). A autora atenta que, apesar de ser considerada cultural, a filtragem em House (2015) revela-se mais linguística do que cultural, e a substituição de item cultural propriamente dita tende a ser mais voltada para a substituição linguística decorrente das diferenças entre línguas e culturas. No que tange à substituição de itens culturais, a autora atenta que:

para que a função comunicativa permaneça mais intacta possível e com o intuito de provocar uma reação específica no leitor, poder-se-á procurar um substituto cultural para um programa, um personagem, um elemento correspondente na comunidade-meta. Claro está que o tipo de texto e o objetivo da tradução norteará, mais uma vez e em última análise, a escolha a ser feita. (ROSCOE-BESSA, 2010, p. 77)

Pode-se constatar que a aplicação do ‘filtro cultural’ aconteceu em alguns níveis dentro da tradução do roteiro da AD EN para a AD PT. Primeiramente, a não utilização de termos ‘branco’ e ‘caucasiano’ na descrição étnica dos personagens. Essa omissão ocorreu porque não é comum, na fala cotidiana dos brasileiros, o uso desses termos para a descrição de pessoas brancas. Utiliza-se mais termos como branquela(o) e branquinha(o), porém, não considerei pertinente fazer uso desse vocabulário no roteiro de audiodescrição dos dois primeiros episódios da série, por ter outras características mais relevantes a serem descritas de cada personagem.

Em seguida, verificou-se que, a maior explicitação de descrições ou maior incidência de pistas para inferência, além de dependerem do espaço disponível para a inserção dos enunciados e da própria estrutura da língua, também dependem de fatores socioculturais do uso da linguagem coloquial, ou seja, do contexto real de fala dos brasileiros. Da mesma forma, identificou-se que a marcação do coloquialismo no roteiro da AD PT esteve mais presente na estrutura da frase, diferentemente do roteiro da AD EN, em que a marcação pôde ser percebida no uso do léxico, por causa das diferentes convenções comunicativas entre as línguas.

Outra questão de grande relevância a ser destacada é a condição de subordinação da AD PT à versão dublada da série. Alguns itens lexicais que poderiam ser traduzidos de acordo com as convenções e normas linguísticas do português brasileiro tiveram que ser modificadas para que entrassem em consonância com o léxico utilizado nos diálogos dublados.

Um exemplo foi a substituição de ‘agente penitenciário’ ou apenas ‘agente’ para a nomenclatura ‘guarda’. No Brasil, as instituições prisionais a nomenclatura oficial utilizada para esses cargos são sempre de ‘agentes’, sendo os guardas funcionários de outros órgãos. Apesar de no Brasil, o termo ‘guarda’ ser difundido na linguagem coloquial para caracterizar de forma genérica os policiais sem distinção de postos de trabalho e funções, a nomenclatura ‘agente penitenciário’ também é bastante difundida na linguagem coloquial, principalmente nos noticiários de televisão.

Dessa forma, a AD PT também utilizou ‘guarda’, assim como na AD EN, para descrever os agentes penitenciários, exclusivamente por causa da dublagem da série.

Quanto à filtragem cultural de itens lexicais, exponho a seguir três exemplos de como a tradução-substituição foi aplicada nesses casos, na tradução do roteiro da AD PT.

‘*Power walking*’ é um tipo de exercício físico, bastante difundido nos Estados Unidos, e consiste em uma modalidade de caminhada mais intensa, com o objetivo de queimar calorias de forma rápida, mas preservando os benefícios da caminhada. Apesar de não ser tão difundida no Brasil, alguns praticantes dessa modalidade nomearam-na de ‘caminhada *power*’. Por ser conhecida somente por um grupo seletivo, a utilização desse termo poderia prejudicar a fruição da narrativa.

Figura 14. Exemplo 1 do uso do ‘filtro cultural’ na tradução do roteiro na AD PT



Fonte: dados da pesquisa

Na AD EN, a expressão ‘*power walk*’ foi utilizada de três maneiras diferentes: primeiro, descrevendo a própria ação de caminhar rápido, depois, a forma como se caminha e, por último, caracterizando as personagens que praticavam essa modalidade.

‘*Watching the women power walking away*’.

‘Observando as mulheres continuarem o exercício[...]

‘*She sees the women power walking*’.

[...] avista as mulheres loiras fazendo caminhada’.

‘*She strides up a sidewalk approaching the power walking ladies*’.

‘Red se aproxima das loiras em roupas de ginástica’.

Portanto, como não se encontrou uma tradução equivalente conhecida e utilizada no Brasil, aplicou-se o ‘filtro cultural’ com a tradução-substituição dessas expressões por descrições das ações e caracterização das personagens que estivessem em conformidade com as convenções estilístico-linguístico-culturais brasileiras, substituindo ‘*power walking away*’ por ‘continuarem o exercício’, ‘*power walking*’, por ‘fazendo caminhada’ e ‘*power walking ladies*’ por ‘loiras em roupas de ginástica’.

Outro exemplo foi a tradução de ‘*Chinese wooden-box*’. A caixa de madeira chinesa, ilustrada pela Figura 15, a seguir, é popular nos Estados Unidos e em alguns outros países para fazer churrascos. No lugar da tampa, é fixada uma grelha, e dentro da caixa revestida, coloca-se o carvão. Culturalmente, no Brasil, os churrascos são feitos em churrasqueiras de ferro ou de tijolos, sendo a caixa de madeira chinesa, um objeto pouco conhecido pela grande maioria dos brasileiros.

Figura 15. Exemplo 1 do uso do ‘filtro cultural’ na tradução do roteiro na AD PT



Fonte: dados da pesquisa

Na AD EN, o enunciado diz: ‘*The dark-haired man and his friend face a big Chinese wooden box*’, e o diálogo entre os personagens esclarece que eles estão assando um porco.

Na versão dublada, o diálogo entre os personagens também se refere à churrasqueira como ‘caixa chinesa. Para resolver essa questão, a tradução foi feita de modo a contemplar todas as características do material, formato e funcionalidade do objeto, pois caixa chinesa não remete à churrasqueira na cultura brasileira.

‘No jardim, o homem de cabelos negros e um loiro se aproximam de uma churrasqueira feita com caixa de madeira’.

Optou-se por adicionar a informação do local onde se passa a cena e descrever o objeto como uma ‘churrasqueira feita com caixa de madeira’, explicando como é a churrasqueira e estabelecendo uma relação com ‘caixa chinesa’, referida no diálogo dos personagens.

Outro exemplo é o uso do verbo ‘*sits*’ para descrever o ato de estar dentro de uma banheira. Em português, o verbo ‘sentar’ dá margem à ambiguidade, podendo a pessoa estar sentada na borda da banheira, além de soar estranho na fala brasileira.

‘*The blonde sits in a tube with a dark-haired man*’.
‘Depois, com um homem moreno em uma banheira’.

Apesar do tempo de inserção curto disponível, inclui, na AD PT, o advérbio de tempo no início do enunciado para marcar a mudança temporal da cena, e resolvi a questão do uso do verbo ‘sits’, com a preposição ‘em uma’, que passa a ideia de que os personagens estão dentro da banheira.

Esse tipo de tradução foi muito empregada ao longo de toda a tradução do roteiro de audiodescrição, sempre levando em consideração as normas de uso da língua/cultura brasileira, respeitando os usuários da AD que utilizam essa tecnologia para acessarem o conteúdo visual da obra, tornando-a condizente com a realidade sociocultural em que estão inseridos.

Tendo em vista o que foi exposto, pode-se afirmar que o modelo de House (2015) foi aplicado com sucesso na análise da qualidade da minha tradução do roteiro de AD PT em relação ao seu texto de partida, o roteiro da AD EN. O gênero se manteve o mesmo nos dois textos, bem como sua função interpessoal. Classificou-se a tradução como velada, pois houve filtragem cultural verificada por meio dos ajustes e substituições que ocorreram nos níveis linguístico, estilístico e cultural, principalmente na dimensão de Relações (tenor), como já citado. Houve alterações, reduções e aumento de conteúdo nos âmbitos linguístico e textual, especialmente o que concerne ao uso de adjetivos, locuções adjetivas, advérbios, locuções adverbiais, verbos específicos e verbos frasais na descrição de personagens, seus estados emocionais e ações.

Essas variações acontecem, exclusivamente, em função das diferenças das preferências gramaticais das duas línguas, ou seja, pelo caráter mais analítico do português e mais sintético do inglês. Para House (2015), essas diferenças não têm grande importância para a análise, pois as línguas naturalmente têm estruturas linguísticas diferentes e ainda assim, existe equivalência das dimensões. Ou seja, se essas diferenças estão previstas e as dimensões estão equivalentes, a conclusão que se pode chegar é que minha tradução foi bem adequada segundo os pressupostos de House.

No âmbito cultural, verificou-se a substituição de itens culturais do texto de partida por itens culturais no texto de chegada, prezando a compreensão desses itens pelo público final da AD em português, os espectadores brasileiros com deficiência visual.

A *Covert translation*, ou a tradução velada, seria, então, a função ideal da tradução do roteiro de audiodescrição, pensando-se muito mais em uma tradução-

substituição, proposta por Roscoe-Bessa (2010), do que como a teoria pura de House (2015), que se afasta muito pouco do original. Ou seja, House trabalha com função textual, e se denomina muito mais linguística do que funcionalista, além de não se afastando tanto do original. Dessa forma, chego a conclusão de que minha tradução é uma *covert translation* mais no sentido de tradução velada, ou de muitas traduções-substituições, conforme proposto por Roscoe-Bessa (2010).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa teve como objetivo propor uma tradução do roteiro de audiodescrição do inglês para o português, com o intuito de contemplar o público brasileiro não-enxergante que acompanha a série *Orange is The New Black* (2013), da Netflix. Fiz a transcrição do inglês e traduzi para o português os roteiros de AD dos dois primeiros episódios da série, sendo minhas traduções dos roteiros para o português norteadas e justificadas pelos parâmetros trazidos pelo *Guia para produções audiovisuais acessíveis* (NAVES et al., 2016) e do Modelo de Avaliação de Qualidade de Tradução de House (2015), além da relevância para o meu processo tradutório das pesquisas em tradução de roteiros de audiodescrição desenvolvidas na Universidade de Brasília e na Universidade Estadual do Ceará.

Com o propósito de refletir sobre os processos tradutórios tanto intersemióticos quanto interlinguísticos, analisei e contrastei os dois roteiros de AD em inglês com minhas traduções dos roteiros sob os dois aspectos citados.

A primeira análise se deu no âmbito intersemiótico, em que contrastei as escolhas linguísticas e tradutórias da AD EN com as da AD PT, dentro de categorias e subcategorias que foram definidas à luz do Guia (NAVES et al., 2016). Esses contrastes mostraram certos padrões nas duas audiodescrições, revelando especificidades linguísticas, tradutórias e culturais na forma em cada língua selecionou e descreveu os elementos visuais mais relevantes dos episódios da série.

As análises mostraram que a AD EN é em geral mais concisa do que a AD PT. A concisão da AD EN está tanto na sua forma, por ser uma língua com maior grau de sintetização lexical, quanto na seleção dos elementos descritos. Verificou-se que a descrição das características físicas dos personagens na AD em inglês um pouco maior do que na AD em português, como também o uso de verbos assertivos e verbos frasais na descrição das ações dos personagens. Em contraponto, constatei na AD PT, descrição mais detalhada de várias cenas, com adição de informações e enunciados. A AD PT, então, descreveu ações e detalhou os estados emocionais dos personagens, através de uso recorrente de advérbios, locuções adverbiais e locuções adjetivas de modo a complementar as informações. As variações entre as línguas foram trabalhadas dentro dos parâmetros técnicos da produção de uma audiodescrição, ou seja, os contrastes linguísticos explicitados foram resultados de análises intersemióticas e técnicas

específicas da AD, para que minha tradução fosse adequada às diretrizes propostas pelas pesquisas de recepção feitas no Brasil.

A segunda parte da análise foi feita a partir da aplicação do modelo de avaliação de qualidade da tradução proposto por Juliane House (2015). Apesar do modelo não ter sido criado abarcando a análise da qualidade da tradução de roteiros de audiodescrição, acreditou-se válida a tentativa de aplicação do modelo, a fim de justificar minhas escolhas tradutórias e a relevância dos resultados para futuros estudos no campo da Tradução Audiovisual, mais especificamente, em pesquisas sobre a audiodescrição e a tradução de roteiros audiodescritos.

A análise da tradução proposta neste trabalho revelou que a função textual se manteve a mesma - função interpessoal, assim como seu gênero - roteiro de audiodescrição de série televisiva de dramédia, sobre a história de mulheres presas em uma penitenciária feminina dos Estados Unidos. A análise também revelou que a tradução do roteiro da AD PT foi uma tradução velada, pois leva em consideração o público da cultura de chegada, adaptando-se em âmbito lexical, sintático, estilístico, textuais e pragmáticos a essa nova cultura.

Para a identificação da equivalência textual da tradução, foi aplicado o conceito de filtro cultural desenvolvido por House (2015) e estendido por Roscoe-Bessa (2010). O filtro aplicado juntamente com a ideia da tradução-substituição consiste em verificar a que nível as mudanças são feitas, e como e onde foram feitas, com adaptações, emissões ou acréscimos. A aplicação da filtragem cultural revelou maior diferença entre a tradução e seu original na dimensão de relações (tenor), mais especificamente no âmbito de papel e atitude social do autor. Essa diferença foi marcada na forma como certas descrições foram feitas, algumas vezes se utilizando de pistas para a inferência e construção da imagem por parte do receptor, outras, sendo inferidas pelo próprio audiodescritor a fim de facilitar a interpretação por parte do receptor. As inferências, em sua maioria, tanto na AD EN quanto na AD PT, ocorreram por falta de espaço na inserção do enunciado audiodescrito entre os diálogos dos personagens. Porém, foram feitas de maneiras distintas e em cenas distintas, a depender das normas e convenções linguísticas e culturais de cada língua para as descrições dos elementos visuais da narrativa. Nesse sentido, verificou-se maior ocorrência de pistas para inferência na

descrição de ações na AD EN, e na AD PT, maior ocorrência de inferências na descrição dos estados emocionais e do modo como as ações foram praticadas nas cenas.

Pôde-se identificar, a partir dos resultados das duas análises, intersemiótica e interlinguística, que a audiodescrição nas duas línguas compartilharam padrões semelhantes quanto às escolhas do conteúdo visual audiodescrito. Porém, as maiores diferenças se deram no âmbito linguístico-cultural, em que a característica mais sintética da língua inglesa em relação à língua portuguesa permitiu muito mais adjetivações de verbos e substantivos, bem como a substantivação de adjetivos e verbos, o que facilita a descrição mais precisa de personagens, ambientes e objetos, condensados em enunciados mais curtos. A técnica de verbalização de alguns substantivos e os verbos frasais, ambos muito comuns na linguagem coloquial do inglês americano padrão, contribuiu para a maior concisão na descrição das ações nas cenas e na descrição dos estados emocionais dos personagens, oferecendo informações mais assertivas e menos detalhadas por adjetivos e advérbios. A língua portuguesa coloquial utilizada na tradução dos roteiros de audiodescrição da série, no entanto, possui menos verbos assertivos e utiliza uma quantidade maior de locuções para detalhar ações e estados emocionais, tornando os enunciados maiores do que os da AD em inglês, ocupando, em alguns momentos, um espaço maior entre os diálogos.

Nas análises feitas com base no *Guia para produções audiovisuais acessíveis* (2016) justifiquei minhas escolhas tradutórias e as adequações necessárias feitas no roteiro traduzido visando o conforto do público brasileiro. Assim, pode-se concluir que foi viável traduzir o roteiro de AD do inglês para o português, levando-se em consideração as questões técnicas, tradutórias e linguísticas próprias da audiodescrição, e questões técnicas e linguísticas da dublagem, contribuindo como material teórico para uma adequação da audiodescrição no Brasil a partir de roteiros produzidos em língua/cultura estrangeira.

A adoção do modelo de House (2015) contribuiu para a verificação da acuidade da tradução do roteiro em inglês para o português. Averiguou-se, por meio das análises feitas no Capítulo 4, na parte das análises interlinguísticas, que a tradução proposta aqui é considerada velada, justificando minhas escolhas tradutórias por meio da filtragem cultural utilizando a tradução-substituição. Essa proposta de análise confirmou que o emprego da teoria dos Estudos da Tradução pôde ser utilizado para a análise da

acuidade da tradução de roteiros de audiodescrição da obra audiovisual produzida em língua/cultura diferente da língua/cultura de chegada.

No que diz respeito aos produtos audiovisuais produzidos pela plataforma Netflix, a introdução da audiodescrição como ferramenta assistiva para o público com deficiência visual falante de inglês é muito recente. Apesar de produções estrangeiras já conterem a audiodescrição na língua em que a obra foi produzida, como por exemplo a série brasileira 3%, lançada em 2016, que disponibiliza a opção de audiodescrição em português, as séries televisivas produzidas na língua inglesa de bastante sucesso entre o público ainda não contemplam a audiodescrição em línguas estrangeiras em que a dublagem da série já foi feita.

Acredito que a implementação das leis reguladoras para a inserção da AD em produtos audiovisuais produzidos e transmitidos nos cinemas e nos canais de televisão brasileiros possibilite maior divulgação e conhecimento do público em geral em relação à ferramenta de audiodescrição, e principalmente, que a divulgação dos diferentes produtos audiovisuais com a opção de audiodescrição empodere o público com deficiência visual com relação aos seus direitos e os incentive a exigir que a audiodescrição seja disponibilizada no maior número de obras audiovisuais possíveis.

Por fim, esta pesquisa demonstrou que existe sim viabilidade para a tradução de roteiros de séries da Netflix para o público com deficiência visual brasileiro, mas que deve ser produzida por audiodescritores profissionais, uma vez que são muitas as questões a serem refletidas, como as escolhas linguísticas e tradutórias, que existem por causa das restrições técnicas, assim como as adaptações com acréscimos, compensações etc., e mudanças dos elementos a serem descritos e aplicação do filtro cultural por tradução-substituição.

A importância de um trabalho como este tem sua justificativa nas esferas acadêmica, teórica e social, visto que a junção dessas esferas é um fator por si só de extrema relevância não só por possibilitar traduções bem feitas e de qualidade, como para o desenvolvimento de mais pesquisas na área, além da inclusão dos espectadores brasileiros com deficiência visual ao entretenimento proporcionado pelas séries produzidas pela Netflix.

Acredito que trabalhos como este possam vir a despertar mais interesse da comunidade acadêmica para pesquisas sobre a audiodescrição, a fim de melhorar a

qualidade da elaboração e da tradução de roteiros, promovendo maior diálogo entre as pesquisas feitas no meio acadêmico e sua aplicação para a população que delas necessitam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, S. F.; TELES, V. C.; PEREIRA, T.V. Propostas para um modelo brasileiro de audiodescrição para deficientes visuais. In: **Tradução e Comunicação: Revista Brasileira de Tradutores**, no. 22, p. 9-29, 2011.
- ALVES, S.F.; GONÇALVES, K. N.; PEREIRA, T.V. A estética cinematográfica como base para o desenvolvimento de uma estética da audiodescrição para a mídia e para a formação do audiodescritor. In: **Tradução e Comunicação: Revista Brasileira de Tradutores**, no. 27, p. 139-161, 2013.
- ARAÚJO, Vera Lúcia Santiago. A formação de audiodescritores no Ceará e em Minas Gerais: Uma proposta baseada em pesquisa acadêmica. In: MOTTA, Livia Maria Villela de Mello e FILHO, Paulo Romeu. **Audiodescrição: Transformando Imagens em Palavras. São Paulo, 2010, 93-115.**
- BRAUN, Sabine. **Audio Description from a discourse perspective: a socially relevant framework for research and training.** University of Surrey, 2008.
- Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência (2007). **Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência: Protocolo Facultativo à Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência:** decreto legislativo nº 186, de 09 de julho de 2008: decreto nº 6.949, de 25 de agosto de 2009. 4.ed., rev. e atual. – Brasília: Secretaria de Direitos Humanos, Secretaria Nacional de Promoção dos Direitos da Pessoa com Deficiência, 2011.
- DAVID, Jéssica; HAUTEQUESTT, Felipe; KASTRUP, Virginia. **Audiodescrição de filmes: experiência, objetividade e acessibilidade cultural.** Fractal: Revista de Psicologia, Vol. 24 – No. 1, p. 125-142, Jan./Abr. 2012.
- ECO, Humberto. **Tratado geral de semiótica.** Tradução de Antônio de Pádua Danesi e Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 4. Ed, 2012.
- FRANCO, Eliana P.C. e ARAÚJO, Vera S., **Questões terminológico-conceituais no campo da Tradução Audiovisual (TAV).** Tradução em revista 11, 2011/2.
- FRANCO, E. P. C. e SILVA, M. C. C. C. Audiodescrição: Breve Passeio Histórico. In MOTTA, L.M.V. e ROMEU FILHO, P. (orgs): **Audiodescrição: Transformando Imagens em Palavras.** Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010.
- GAMBIER, Yves. Introduction: Screen Transadaptation: Perception and Reception. **The Translator.** Special issue on Screen Translation, v. 9, n. 2, p. 191-205, 2003.
- GASCIOLA, Vicente. **As transformações da narrativa transmídia entre a TV e o cinema.** In: Televisão: Formas audiovisuais de ficção e documentário. JULIANO, Dilma Beatriz R.; SOBRINHO, Gilberto A.; ROSSINI, Miriam de S. (Orgs.) - Palhoça: Ed.Unisul, 2013, p. 202 - 212
- HOUSE, Juliane. **Translation quality assessment: past and present.** New York, NY: Routledge, 2015.
- HOUSE, Juliane. **Translation.** New York, NY: Oxford University Press, 2009
- JAKOBSON, R. Aspectos lingüísticos da tradução. Trad. Izidoro Blikstein. In:

- JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1995, p.63-86.
- JANKOWSKA, Anna. **Translating Audio Description Scripts. Translation as New Strategy of Creating Audio Description**. Peter Lang, 2015.
- KIELING, Alexandre Schirmer. **Convergência e a TV social: a narrativa expandida e a Sala Virtual**. In: **Televisão: Formas audiovisuais de ficção e documentário**. JULIANO, Dilma Beatriz R.; SOBRINHO, Gilberto A.; ROSSINI, Miriam de S. (Orgs.) - Palhoça: Ed.Unisul, 2013, p.157- 170.
- KASTRUP, V., HAUTESQUETT, F e DAVID, J. **Audiodescrição de filmes: Experiência, objetividade e acessibilidade cultural**. In: **Fractal: Revista de Psicologia**, v.24 – n. 1, p. 125-142, 2012.
- LEFEVERE, André. **Translation, rewriting and the manipulation of literary fame**. London/New York: Routledge, 1992
- LIMBACH, Christiane. **La neutralidade em la audiodescripción fílmica desde um punto de vista tradutológico**. Tese (Doutorado). Universidad de Granada, 2012.
- MITTEL, Jason. **Narrative complexity in contemporary american Television**. São Paulo, SP. Matrizes. Ano 5 – n. 2, p. 29-52, 2012.
- MOREIRA, Márcio. **Narrativas em série: o conceito de “série” do pulp à internet**. Mossoró, RN: Intercom, 2013.
- MASCARENHAS, Renata de Oliveira. **A audiodescrição da minissérie policial Luna Caliente: uma proposta de tradução à luz da narratologia**. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.
- NAVES, Sylvia B., MAUCH, Carla, ALVES, Soraya F., ARAÚJO, Vera Lúcia S. (Orgs). **Guia para produções audiovisuais acessíveis**. Brasília, Ministério da Cultura e Secretaria do Audiovisual, 2016.
- PAYÁ, Maria Pérez. **La audiodescripción: traduciendo el lenguaje de lãs câmaras**. In: HURTADO, Cat Catalina Jiménez (ed.). **Traducción y accesibilidad**. Frankfurt: Peter Lang, 2007.
- PAYÁ, Maria Pérez. **Guión cinematográfico y guión audiodescritivo: um viaje de ida e vuelta**. Programa Interuniversitario de Doctorado “Traducción, Sociedad y Comunicación”, Dirección: Catalina Jiménez Hurtado. Universida de Granada, 2007.
- PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- POSADAS, Gala Rodriguez. **La audiodescripción: parâmetros de cohesión**. IN: Jimenez Hurtado, C. (ed) **Traducción y accesibilidad**. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de traducción audiovisual. Frankfurt: Peter Lang, 2007.
- ROSCOE-BESSA, Cristiane. **A tradução-substituição**. Brasília, DF: Editora do Centro, 2010
- SANTANNA, Laércio. **A importância da audiodescrição na comunicação das pessoas com deficiência**. In: MOTTA, L.M.V. e ROMEU FILHO, P. (orgs): **Audiodescrição: Transformando Imagens em Palavras**. Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010.

SANTIAGO VIGATA, Helena. **A experiência artística das pessoas com deficiência visual em museus, teatros e cinemas:** uma análise pragmaticista. 2016. Tese (Doutorado) – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

SILVA, E. L da; MENEZES, E.M. **Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação.** 4. ed. rev. atual. – Florianópolis: UFSC, 2005.

TELES, Veryanne Couto. **Audiodescrição do filme *a mulher invisível*:** Uma proposta de tradução à luz da estética cinematográfica e da semiótica. Dissertação de Mestrado - Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

TRINTA, Rafael. **Dos folhetins ao Netflix:** A história da narrativa ficcional seriada nos meios de comunicação. III Encontro Nordeste de História da Mídia. Maranhão, 2014.

VERA LOPEZ, Juan Francisco. **Translation Audio description scripts: The way Forward?** Tentative first stages project results. Barcelona: Mutra, 2006.

YANGUAS SANTOS, Luis. **El texto descriptivo en el aula de ELE. De la teoría a su presencia em el MCER y el Plan Curricular del IC.** In: MarcoELE: Revista de didáctica Español como lengua extranjera. N. 8, 2009.

SÍTIOS ELETRÔNICOS

ONU BR. Página web. Disponível em:
<http://www.observatoriodelaaccessibilidad.es/accessibilidad/accessibilidad/definicion/>. Acesso: 23/03/2016.

ONU BR. Página web. Disponível em:
<https://nacoesunidas.org/oms-afirma-que-existem-39-milhoes-de-cegos-no-mundo/> Acesso: 28/12/2016.

Portal Brasil: Cidadania e Justiça. Página web. Disponível em:
<http://www.brasil.gov.br/cidadania-e-justica/2015/01/braile-aumenta-inclusao-de-cegos-na-sociedade>. Acesso em 13/04/2016.

Facilitando a Acessibilidade. Página web. Disponível em:
<https://facilitandoaaccessibilidade.wordpress.com/2015/04/02/dados-sobre-deficiencia-visual-no-brasil/> Acesso em 06/05/2016.

DICIONÁRIOS ON-LINE

Dicionários de Sinônimos On-Line. Página web. Disponível em:
<https://www.sinonimos.com.br>

Linguee: Dicionário inglês-português e buscador de traduções. Página web. Disponível em:
<http://www.linguee.com.br>

Priberam. Página web. Disponível em:
<https://www.priberam.pt>

Dictionary.com e Thesaurus.com. Página web. Disponível em:
<http://www.dictionary.com/>

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

Netflix:
<http://www.netflix.com/browse>

Orange is The New Black. Episódio 1: *I wasn't ready*
<https://www.netflix.com/watch/70259443?trackId=200257859>

Orange is The New Black. Episódio 2: *'Tit Punch'*
<https://www.netflix.com/watch/70259444?trackId=200257858>

APÊNDICES

Apêndice A - Roteiro de audiodescrição em português Episódio 1: Eu não estava preparada

O letreiro: Uma série original Netflix aparece sobre uma parede de azulejos brancos sujos.
Um bebê é lavado na pia da cozinha.
Uma menina loira brinca na banheira.
Agora, adulta, a loira toma banho com uma mulher alta de cabelos longos e negros.
Elas se beijam apaixonadamente.
Depois, com um homem moreno em uma banheira.
Eles se beijam.
Aos 30 anos, num banheiro coletivo, a loira, relutante, entra embaixo da ducha.
Ela usa um chinelo improvisado com absorventes.
Uma mulher negra entra no banheiro,
e encara Piper através da cortina de plástico.
Ela olha para os pés da loira.
Abaixa sua toalha.
Saindo do banheiro, Piper abre a toalha,
confere seus seios,
e dá um sorrisinho de satisfação.
A negra se despe na ducha, por trás da cortina de plástico suja e rasgada.
Tele escurece. Netflix apresenta. Vinheta de abertura. Sequência de imagens e créditos.
Close na boca de duas mulheres, uma com tatuagem, outra com piercing.
Taylor Schielling.
Foco nas mãos algemadas de uma mulher.
Close dos olhos de mulheres de várias etnias. Laura Prepon.
Ponta dos dedos com tinta preta deixam impressão digital em um cartão.
Rostos de várias mulheres aparecem uma após a outra.
Busto feminino vestindo camisa laranja.
Michael J. Harney
Foco numa variedade de bocas. Algumas sorriem, outras têm dentes separados, outras usam batom.
Placa com horário de visitação presa em uma grade. Michelle Hurst.
Closes nos olhos e narizes de várias raças e idades.
Três telefones públicos na parede da prisão. Kate Mulgrew.
Rostos de uma mulher negra e uma mulher branca, ambas com sardas.
Uma mulher com rosto tatuado sorri.
Rostos com marcas de expressão ao redor dos olhos e da boca.
Área externa da prisão, com grades de segurança.
E Jason Biggs.
Close nos olhos de algumas mulheres maquiadas, outras de óculos,
Rostos com manchas, espinhas e algumas com rugas.
Variedade de bocas, uma após a outra.
Mais close dos olhos de mulheres de diferentes idades, cor dos olhos e expressões.
Orange is the New Black, série criada por Jenji Kohan.
No jardim, o homem moreno e um loiro se aproximam de uma churrasqueira feita com caixa de madeira.
A loira está sentada ao lado de sua amiga.
A loira sorri. A amiga grávida balança a cabeça.
A loira sorri tristemente.
Elas se entreolham com carinho.
Agora no quarto, Piper e o noivo estão deitados na cama.
Enquanto eles se beijam, ela acaricia o corpo dele, descendo a mão sob o cobertor.
Ele vai se levantando, até ficar sentado.
Ela vai para o banheiro da suíte.
Reaparece na porta.

Entra no banheiro.
Ele faz expressão de desconforto, inspira e depois relaxa, confere algo debaixo da coberta e a sacode.
No banheiro, sentada no vaso sanitário, Piper chora.
Ela tapa a boca com a mão e seu anel de noivado brilha no escuro.
Pegando um pedaço de papel higiênico, ela enxuga os olhos e assoa o nariz.
Depois joga o papel no vaso.
Pega mais papel higiênico, e se limpa. Se levanta e veste a calcinha.
No quarto, o noivo a espera deitado.
Voltando, Piper para na porta.
Seu noivo olha para ela e sorri.
Ele sorri carinhosamente, se ajeita na cama e levanta o cobertor.
Faz sinal com o dedo, chamando-a para cama.
Atendendo ao chamado, ela vai em direção aos braços dele.
Ele coloca o cobertor sobre ela
e eles se beijam.
Ele acaricia delicadamente seus cabelos.
Passa a mão em seu rosto.
Ela o beija intensamente.
Coloca a mão no rosto dele.
Rolando devagar, ele fica por cima dela.
Durante o dia, um carro cinza passa por uma pista rodeada de árvores.
Ao fazer a curva, uma placa que diz:
Penitenciária Federal, Litchfield, Nova York.
Do banco do passageiro, Piper avista, aflita, as grades da prisão.
Apreensiva, ela dá a mão para seu noivo.
Eles passam por uma cerca alta, com arames farpados no topo.
Piper leva a mão à testa. O noivo a olha de relance, com ar de preocupação.
Ele para o carro, abre a janela, e um guarda se aproxima numa caminhonete.
O guarda parte em direção oposta.
O casal observa o carro partir.
Ela abaixa o quebra-sol e se olha no espelho.
Toca no ombro dele e depois olha para o anel de noivado.
Retira o anel e o entrega para o noivo.
Surpreso, ele pega o anel.
Guarda no bolso do casaco.
Passa a mão pelos cabelos dela.
Ela fecha os olhos.
Eles se olham com cumplicidade e dão as mãos.
No guichê de recepção, uma guarda negra fala ao telefone.
Piper e o noivo se sentam na área espera.
Ele abre uma bolsa térmica.
Pega um sanduíche e entrega pra ela.
Sorrindo, eles desembulham os sanduíches.
Flashback de uma reunião familiar.
Um homem de barba ruiva olha intrigado.
O ruivo dá uma risadinha.
Na prisão, Piper usa o celular.
Eles se beijam.
Ele levanta e sai apressado.
Piper fica de pé.
Entrega um envelope.
A guarda ruiva confere os documentos.
Bell segura algumas fotos.
Piper e o noivo se abraçam.
Ele enxuga as lágrimas, solta a mão de Piper e pega a bolsa térmica.
Eles se beijam novamente.
Relutante, se afasta e passa a mão nos olhos.
Olhando para a noiva, abre a porta e sai.
Piper se vira e encontra o olhar duro de Bell.

Piper segura um travesseiro.
Bell põe, bruscamente, uma muda de roupas em cima dele.
Bel põe uma sacola transparente sobre a pilha de roupas.
Flashback em um quarto elegante. Piper dobra roupas sobre a cômoda.
De costas, dança sedutoramente ao som da música.
Sentada na cama, a mulher de cabelos longos e negros lê um livro.
Para de ler e fixa o olhar nos quadris de Piper, que rebola, lançando um olhar sedutor por cima do ombro.
A morena fecha o livro.
Virando de frente, Piper dança de forma sensual.
Tira a blusa e revela o sutiã de renda preta com detalhes vermelhos.
A morena faz um gesto com o dedo indicador.
Piper caminha em direção a ela e rodopia no mastro do dossel da cama.
Com as costas no mastro, ela rebola para cima e para baixo.
A morena olha com desejo.
Piper continua fazendo movimentos sensuais.
Clica um botão do controle remoto.
Tira os óculos e Piper sobe na cama, de joelhos.
A morena se aproxima.
E beija Piper na altura dos seios.
Beija o ombro de Piper e acaricia seu seio.
Elas se beijam calorosamente.
A morena enfia a mão dentro do short de Piper.
Na prisão.
Nua, Piper obedece.
Bell checa sua boca com um palito e uma lanterna.
Piper obedece.
Com os braços ainda levantados, Piper vira de costas.
Piper se agacha.
Piper arregala os olhos e se vira para Bell.
Bell a olha repreensiva e Piper obedece.
Vestindo um casaco cáqui grosso e calças laranjas largas, Piper se senta no banco de uma van, ao lado de uma mulher negra.
A motorista de cabelos curtos, óculos escuros e batom vermelho, aguarda folheando uma revista.
A motorista levanta os óculos.
Desconfiada, a negra se ajeita, protegendo seus pertences.
Ela aponta para a negra.
Piper olha as duas páginas.
Morello pega a revista de volta.
Flashback na praia.
Ele põe o celular de lado, mas deixa a câmera ligada.
Ele mexe numa bolsa.
Pega um saquinho transparente, com um anel dentro.
Piper fica de queixo caído.
Lágrimas descem pelo rosto de Piper.
Ele a entrega o saquinho plástico.
Ela abre e tira o anel.
Apreciando o anel, Piper o coloca no dedo.
Senta no colo dele e eles se beijam.
Na van da prisão.
Uma latina entra na van.
Morello abre as portas da van.
Piper, Watson e a latina descem, carregando seus pertences.
Morello vai na frente e as outras a seguem.
Caminham em direção à entrada do prédio.
Detentas mal encaradas examinam as novatas passando.
Piper olha de relance para as mulheres e uma delas a encara.
Piper aperta seu travesseiro contra o peito.
Morello abre a porta e uma senhora negra aparece.
Com uma feição severa, ela sai, passando pelas novatas.

Elas entram enquanto Morello segura a porta.
Um guarda alto e bigodudo usa o computador.
O jovem e atraente Bennett mexe no computador.
Ele sorri para Piper.
O guarda bigodudo encara Piper, enquanto Bennett conecta o cabo.
Levantando o cabelo, ela mostra a tatuagem na nuca.
Flashback num quarto.
A mulher de cabelos negros passa maquiagem em sua nuca.
Piper usa uma peruca curta.
Alex abraça Piper por trás.
Acaricia o seio de Piper.
Ela vira Piper e delicadamente arruma a franja da peruca loira. Depois tira os óculos.
Alex sorri travessa para Piper.
Segura seu rosto e se beijam.
Na prisão
Piper está no escritório de um oficial grisalho.
Piper faz uma leve careta.
Piper o olha, incrédula.
O oficial Healy coloca os óculos e assina alguns papéis.
Flashback em um quarto.
Larry abraça Piper.
Piper lê o relatório.
Ela joga os papéis na cama.
Larry olha para ela com carinho.
Na prisão.
Uma mulher se aproxima e bate na cara da latina.
A mulher sai sem olhar para trás.
Elas entram num dormitório.
Morello tira uns pacotinhos do bolso.
Encarando Piper, Watson acompanha Morello.
Demarco está deitada na parte de baixo de um beliche.
Uma senhora careca.
Piper olha surpresa.
Demarco dá uma piscadela e Piper se vira para a beliche.
A novata vira a cara, fazendo bico.
Ao terminar, ele dá uma viradinha e sai.
Um guarda gordo e de bochecha rosada aparece para a segunda contagem.
Ele encara Piper, se vira e sai.
Piper se direciona para as detentas.
O'Neil retorna, faz a recontagem, olha novamente para Piper, e sai.
Piper olha na direção de Nicky.
Flashback num aeroporto.
Disfarçada com a peruca curta, Piper olha aflita e sai.
Ela se senta na esteira de bagagens e coloca a mão no rosto.
Agora de pé, ela tira o blazer, mexe na peruca e se abana com a mão
Novamente sentada, ela rói as unhas
Mais tarde, de pé e vestindo o blazer, ela olha para seu relógio de pulso.
As bagagens começam a rolar pela esteira.
Piper pega a mala.
Ela gesticula positivamente para o funcionário no guichê.
Em outra parte do aeroporto, Alex a espera ansiosa.
Piper se aproxima por trás e toca em seu ombro.
Na prisão.
No refeitório, Piper topa com uma detenta baixinha que limpa o chão.
Dando um passo para o lado, Piper examina as mesas cheias.
Aponta para a mulher magricela.
Carregando uma bandeja com comida, Piper se aproxima de Jones, que está sentada sozinha.
A maioria das mulheres vestem um uniforme cáqui. Piper e poucas outras vestem laranja.
Piper olha para a comida e pega uma colher.
A freira ruiva junta as mãos em oração silenciosa.

Nicky se junta a elas.
Nicky cheira os dedos.
Uma mulher de cabelo ruivo-escuro se aproxima.
Ela tira do bolso do moletom um iogurte e o desliza sobre a mesa para Nicky.
Ela desliza outro para Jones,
e outro para a freira.
Red se senta e Piper se inclina para Nicky.
A detenta gorda e tatuada olha para Nicky, que desvia o olhar. Ela se levanta da mesa e sai.
Red sinaliza com a cabeça para Piper.
Red se inclina sobre a mesa e põe um iogurte na frente de Piper.
Nicky para de comer.
A freira fita Piper e Jones olha para baixo.
Red, cautelosamente, dá um gole de sua caneca.
Piper olha perdida para as mulheres.
Red se levanta, fica de pé entre Jones e a freira, se inclinando para Piper.
Piper olha assustada para Red, que a encara, se vira e sai.
As mulheres se entreolham.
Piper entra no escritório do oficial Caputo.
Piper faz cara de choro.
Piper obedece.
Senta-se na cadeira. Ele vira o telefone da mesa para ela.
Pegando o telefone, Piper disca.
Numa cozinha, Larry come com os pais.
Caputo aperta o gancho, cortando a ligação.
Ele põe o pequeno frasco ao lado do telefone.
Piper pega o frasco.
Sem olhar para Caputo, se levanta e sai.
Ele pega um hidratante corporal e põe sobre a mesa.
Inclinando-se para atrás, ele tira o cinto e desabotoa a calça
Foco num vasinho de planta sobre a mesa, que chacoalha com os movimentos de Caputo.
No dormitório, a cama de Piper chacoalha.
Demarco sai e Piper nota vários pacotes de absorventes em cima do armário.
A cena da ducha na prisão se repete e continua. Piper sai do banheiro usando os chinelos feitos de absorventes, enquanto a mulher negra se despe na ducha.
Seguindo uma voz, Piper vai para a parte dos sanitários e espia debaixo de uma porta.
Uma mulher latina com cabelos negros e armados abre a porta.
Sorri com desdém e sai.
Piper dá alguns passos para frente e para ao ver Nicky ajoelhada praticando sexo oral em Morello.
Desvia o olhar, mas volta a observá-las.
Ainda ajoelhada e segurando um seio de Morello, Nicky vê Piper e sorri com ar safado.
Mais tarde, na fila do refeitório, uma mulher negra e alta, pega no cabelo de Piper.
Piper se vira, assustada.
Atrás do balcão, a detenta baixinha se abaixa e pega uma bandeja.
Piper se senta ao lado de Nicky.
Piper desembrulha o pão e encontra um absorvente interno usado dentro dele.
Atônita, Piper pega a bandeja e sai.
Ela joga a comida no lixo.
Com a bandeja na mão, ela vai para o pátio externo.
Encosta em uma parede cinza.
Deixa a bandeja cair e se abaixa, com as mãos nos joelhos.
Um par de botas pretas aparecem na sua frente. Piper olha para cima e vê Alex.
Tela laranja.
A tela escurece.
Editor Executivo- Marco Ramirez
Consultora Executiva - Piper Kerman
Roteiristas - Shawn Heather
Nick Jones, Lauren Morelli
Baseado no livro de Piper Kerman

Apêndice B - Roteiro de audiodescrição em português

Episódio 2 – Soco no seio

Tela preta. Letreiro: Netflix apresenta.
Vinheta de abertura. Sequência de imagens e créditos.
Close na boca de duas mulheres, uma com tatuagem, outra com piercing.
Taylor Schielling.
Foco nas mãos algemadas de uma mulher.
Close dos olhos de mulheres de várias etnias. Laura Prepon.
Ponta dos dedos com tinta preta deixam impressão digital em um cartão.
Rostos de várias mulheres aparecem uma após a outra.
Busto feminino vestindo camisa laranja.
Michael J. Harney
Foco numa variedade de bocas. Algumas sorriem, outras têm dentes separados, outras usam batom.
Placa com horário de visitação presa em uma grade. Michelle Hurst.
Closes nos olhos e narizes de várias raças e idades.
Três telefones públicos na parede da prisão. Kate Mulgrew.
Rostos de uma mulher negra e uma mulher branca, ambas com sardas.
Uma mulher com rosto tatuado sorri.
Rostos com marcas de expressão ao redor dos olhos e da boca.
Área externa da prisão, com grades de segurança.
E Jason Biggs.
Close nos olhos de algumas mulheres maquiadas, outras de óculos,
Rostos com manchas, espinhas e algumas com rugas.
Variedade de bocas, uma após a outra.
Mais close dos olhos de mulheres de diferentes idades, cor dos olhos e expressões.
E Jason Biggs.
Orange is the New Black, série criada por Jenji Kohan.
Um homem careca bebe.
Então eu disse pro cara: - Guarde a escuna pra outro, sim?
Três homens sentados num mercadinho.
Red, dez anos mais jovem, prepara a comida.
Devia falar com eles.
O marido barbudo de Red observa as esposas dos homens.
Está me ouvindo? É importante que façamos essa conexão.
Detrás do balcão, Red fita as mulheres loiras sentadas conversando.
Todas usam maquiagem pesada e jóias chamativas.
O marido desamarra o avental de Red.
Senhoras e senhores!
Red tira o avental e se olha no espelho.
Na cozinha da prisão, a detenta gorda e tatuada enfia alguns embrulhos debaixo dos braços por dentro do uniforme.
Red trabalha na cozinha da prisão.
No escritório do oficial Healy.
Piper o olha com desespero e Healy se inclina para frente.
Lacrimando, Piper engole em seco.
Imóvel, Piper o encara, surpresa.
Ele tira um formulário, coloca os óculos e pega uma caneta.
Piper observa incrédula enquanto ele escreve.
Ele a olha, inquisidor.
Ele retira os óculos.
E guarda a caneta.
Ele levanta, virando as costas para ela.
Piper entra apressada em outra sala.
Ela vê Alex entre o grupo de mulheres.
Alex acena para a cadeira vazia a seu lado.
Piper a encara e vai em direção a uma cadeira vazia, ao lado de uma garota de cabelos longos e oleosos.

Ela senta e a cadeira oscila.
Um vídeo começa a passar.
Watson ri.
O guarda bigodudo está de pé na frente do grupo.
Ele desliza as mãos para cima e para baixo do cano.
Mais tarde.
Diaz engole em seco.
As detentas o fitam, incrédulas.
Watson cruza os braços.
Ele simula cortar a garganta, o pulso e depois o pênis.
Assim que a mulher esbelta sai da sala, Watson gargalha.
Piper espera na fila.
Ela para na frente da detenta baixinha, que serve a comida.
Piper vê as outras mulheres serem servidas.
Piper vai para a parte da salada e a funcionária retira o pegador.
A mulher de meia idade desvia o olhar.
Piper vê Red, que está na cozinha. Elas se encaram.
Com desdenho, Red se vira e sai.
Piper segue para a saída do refeitório, descartando a tigela vazia num recipiente sobre uma lixeira.
Assim que ela se aproxima da porta, o guarda bigodudo bloqueia sua passagem.
Piper se vira para as mesas e o guarda a empurra para frente.
Piper caminha, procurando um lugar para sentar.
Ela vê a loira do grupo de orientação, que a olha com desdém.
Sentada com outras detentas latinas, Diaz vira a cara.
Na mesa seguinte, uma mulher negra com pequenos coques em estilo afro, rói a unha.
Ela sorri para Piper.
Cuspindo a unha, abre espaço para Piper se sentar a seu lado.
Morello pega no braço de Piper e a leva para a mesa com DeMarco e Jones.
Ela vê Alex esperando na fila da comida.
DeMarco inclina a cabeça, ambígua.
Mais tarde, Diaz caminha pelo corredor dos dormitórios.
Uma detenta grávida olha ela passar.
"Veja só isso", ela diz para a outra mulher.
Diaz entra num dormitório de paredes baixas.
Ao se aproximar de sua mãe, uma garota bloqueia sua entrada.
Diaz lança um olhar inquisidor para a mãe.
Diaz se aproxima da mãe sentada na cama.
Diaz olha para Maritza, que a encara.
Ela aponta para a silhueta avantajada da filha.
A novata se vira, em desalento.
A detenta grávida faz um biquinho, zombando de Diaz.
Na biblioteca da prisão.
Eles conversam através das prateleiras.
Ela franze a testa.
Ele começa a andar.
Healy põe a caixa entre os livros de uma prateleira.
A detenta negra de cabelos crespos e armados, guarda a caixa na parte de trás do elástico da sua calça.
No banheiro, Red lê um livro com o título: "Meu ano de caloura e outros desastres nada naturais".
Vestindo um roupão, ela está deitada sob uma placa que diz: "Proibido sentar".
A mulher de meia-idade que trabalha na cozinha coloca uma toalha dobrada sob a lombar de Red.
E volta a depilar as pernas de Red com uma lâmina de barbear.
Red continua lendo o livro.
Ela coloca um marcador entre as páginas e fecha o livro.
Piper engole em seco.
Red se vira para Piper, que a olha timidamente.
Piper dá um leve sorriso esperançoso.
Seu sorriso se desfaz.
Colocando a mão na lombar, Red se ajeita.
Na sala comunitária, a detenta negra de cabelos armados lê uma revista com a amiga.

Uma latina alta e magra encontra um sorvete dentro da máquina de gelo.
A latina arremessa o sorvete para longe, quase atingindo Piper.
A negra a empurra e as duas vão para o chão.
Algumas detentas correm para separar a briga.
Piper se esconde em um canto.
A latina puxa um tufo de cabelo da negra assim que se levanta.
Mendoza a segura.
Bennett e o guarda Thompson entram correndo.
Flaca, a latina, ajeita o uniforme.
Piper olha para o sorvete no chão, com vontade.
À noite, deitada na cama, Piper mantém os olhos abertos.
DeMarco dorme com a máscara de respiração.
Mendoza e Diaz também dormem.
Nicky come um salgadinho enquanto escuta música com fones de ouvido.
Dona Rosa limpa as unhas.
Nicky tira o sutiã por baixo da blusa.
Piper, na beliche de cima, arregala os olhos.
Nicky se deita e Dona Rosa desliga a lanterna.
Piper esfrega a mão no estômago.
Flashback em uma cozinha.
Piper inclina a cabeça, pensativa.
Ela mostra um copo com tampa, para viagem.
Ela olha para baixo.
Eles se olham e Piper encolhe os ombros.
Piper o beija.
Na prisão, Larry entra na sala de espera.
Ele para assim que vê um guarda passando o detector de metais em outro visitante.
Uma menininha negra atravessa o portal com o detector.
Tirando a carteira do bolso, Larry se aproxima do guichê recepção, onde Bell, de pé, lê um jornal.
Ele entrega a identidade.
Bell confere a lista.
Confere novamente.
E volta a ler o jornal.
Bell continua a ler e Larry olha, sem jeito.
Sem tirar os olhos do papel, Bell pega o telefone.
Apoiando a mão na cintura, ela discar.
Ao se sentar, Larry nota uma placa na parede que diz: "Contrabando: não vale a pena".
Na placa, um desenho de uma mão inserindo um celular entre duas nádegas.
Larry franze a testa, pensativo.
Dentro da prisão, detentas se aglomeram na janela da escada para ver os visitantes chegando.
Bennett se aproxima.
Mascando um chiclete, observa o grupo se dispersar.
Diaz para na frente dele.
Evitando seu olhar, Bennett sai, timidamente.
Diaz sorri.
Piper vê Larry em uma das mesas da sala de visitação.
Eles se abraçam e se beijam.
Piper vê duas máquinas de lanches.
Larry tira o dinheiro do bolso e se aproxima das máquinas no corredor.
Piper nota uma fita crepe presa na entrada de moedas que diz: "Fora de serviço".
Ela se aproxima das máquinas.
Piper cruza olhares com Alex, que está sentada numa mesa próxima.
Ao se abraçarem, Larry beija sua bochecha.
Por cima do ombro de Larry, Piper vê Alex abraçando uma visitante.
Alex pisca para Piper, que vira os olhos.
Larry e Piper se beijam.
De mãos dadas eles caminham para a porta, e se beijam novamente.
Alex observa.
Enquanto Piper assiste seu noivo partir, uma detenta jovem loira, de tranças rastafari, mexe na parte de trás das máquinas.

Elas voltam a funcionar.
Piper abre a boca, pasma.
Assim que a jovem retira as placas de "Fora de serviço", Piper bate no vidro da porta.
Resoluta, se vira e caminha depressa para dentro da prisão.
À noite.
A detenta baixinha que trabalha na cozinha está na frente da cama.
Red deixa a cabeça cair no travesseiro.
Mais tarde, na cozinha.
Nicky e a jovem sorriem uma para a outra.
Um gato morto num saco.
Piper entra na cozinha.
Red a encara.
Piper fecha os olhos, esperando o golpe.
Os outros assistem, do canto da cozinha.
Red a empurra.
Sob o olhar firme de Red, Piper se afasta depressa.
Flashback, Red faz caminhada com as mulheres loiras.
Observando as mulheres continuarem o exercício, Red sorri satisfeita.
Na cozinha da prisão, faíscas saem do freezer enquanto o guarda de barba o conserta.
Red caminha vigorosamente por um corredor, apoiando a mão nas costas.
Uma placa diz: "Apenas pessoal autorizado. Detentas não são permitidas".
Red avista Bennett.
Ela invade o banheiro.
Red coloca a mão no nariz.
Red faz cara de nojo, e volta para o corredor.
Se vira para Caputo.
Em flashback, Polly cozinha.
Piper sorri. \NEle dá um beijo em sua bochecha.
Beija Polly na cabeça ao sair.
Na lojinha da prisão, Piper espera na fila.
Piper se vira de supetão para Nicky.
Nicky pisca para ela.
Atrás da janela gradeada, a detenta chinesa se vira para O'Neill.
Ele a entrega um copo.
No salão de beleza.
As duas a olham, em choque.
Mais tarde, ela caminha dançando pelo corredor.
Seu cabelo crespo armado tem duas mechas loiras.
Ela rodopia, dobra os joelhos e chuta o ar com a ponta do pé.
Enquanto isso, Piper desce as escadas.
Ela passa a mão na parte curta do cabelo, de um lado da cabeça.
Na cozinha, Gina encontra Red mexendo comida num panelão.
A negra de coques em estilo afro, escuta a conversa.
Em seu dormitório, Piper examina um pano.
DeMarco entra.
Dona Rosa sussurra "doida" para DeMarco.
Piper examina uma calcinha branca contra a luz.
A negra com coques afro entra no quarto.
Piper se assusta.
Suzane desembrolha um guardanapo.
Três pimentas verdes longas, que ela entrega para Piper.
Piper a olha, incerta.
Suzane dá um passo para frente.
Piper pega as pimentas, com os olhos arregalados.
DeMarco observa Piper com atenção enquanto ela guarda as pimentas embaixo da coberta.
Em flashback, Larry espreme limões.
Piper encosta a cabeça na quina da parede.
Ele aproxima o nariz da boca dela.
E cheira atentamente.
Ela assopra no rosto dele.

Puxando Piper para perto, eles se beijam.
Larry levanta Piper.
Na prisão, Piper chora, sentada na sua cama.
O guarda bigodudo nota Piper chorando.
Ele pisca e mostra a língua para ela.
Piper mastiga vigorosamente.
Ela cospe num par de calcinhas brancas e largas.
Fechando o tecido em volta do cuspe verde, ela espreme o líquido dentro copo plástico.
Ela coloca a mão dentro do bolso da camisa e tira mais uma pimenta.
Hesitante, ela morde um pedaço.
Ela chora ao mastigar.
Na fila do refeitório.
A detenta de cabelos crespos exhibe seu novo penteado.
Ela recebe sua bandeja com comida.
As detentas aproveitam a comida do freezer quebrado.
Brócolis cozido, macarrão e frango assado.
Comendo, Suzane olha para Piper assim que ela entra.
A loira se senta em uma mesa, sozinha.
Cruza as mãos sobre a mesa e abaixa a cabeça.
Ao passar pela mesa de Piper, Alex põe um objeto embrulhado num guardanapo na frente dela.
Norma percebe e faz expressão de desgosto.
Piper levanta a cabeça e vê Alex sentado ao lado da detenta de penteado novo.
Alex encontra seu olhar.
Ao abrir o guardanapo, Piper se depara com um pão de milho.
Olhando para a fatia amarela, sua boca abre, numa expressão faminta.
Norma inclina a cabeça, com compaixão.
Observando, Alex aguarda, ansiosa.
Piper dobra o pão de milho de volta no guardanapo.
Com uma expressão dura, Piper se levanta e caminha firmemente até a lixeira.
Encara Alex enquanto joga o pão fora.
Levantando uma sobrancelha, Alex evita seu olhar.
Piper se senta com uma postura decisiva.
Norma sorri.
Na cozinha, Dona Claudette esvazia uma frigideira.
Red se aproxima com duas canecas e uma garrafa com líquido cor de ouro.
Dona Claudette tome um gole.
Dona Claudette toca sua caneca na de Red, brindando.
Em flashback, Red caminha por uma calçada, puxando um carrinho com compras.
Calçando um tênis rosa-choque, ela sorri orgulhosa.
Ao chegar na esquina, avista as mulheres loiras fazendo caminhada em uma outra rua.
Ela se esconde atrás de uma viga e fica espiando.
Elas conversam alegremente ao atravessarem a rua.
Red observa com uma expressão de tristeza.
Seus olhos se enchem de lágrimas.
Seu rosto triste se desfaz, dando lugar a um olhar raivoso.
Depois, andando rápido pela calçada, Red se aproxima das loiras em roupas de ginástica. Sua expressão é firme.
Uma das mulheres diz: "É aquela sem cultura".
A loira de seios grandes diz: A tintura horrível no seu cabelo, talvez".
Red bate com a palma da mão aberta no seio direito da loira. O seio murcha.
Você estourou o seio dela!
O marido barbudo olha para ela com arrependimento.
Se abraçam.
Estou do seu lado, Galya. Estou com você.
E vamos resolver isso juntos, porque isso é ruim, bem ruim.
Beija as mãos dele.
Eles se abraçam.
Na prisão. Caminhando pelo corredor dos dormitórios, Piper toca na mexa de cabelo cortado.
Encontra Red sentada em sua escrivaninha, conferindo os formulários.
Gina troca olhares com Red e cruza os braços. Piper põe um potinho na cabeceira da cama.

Red continua conferindo os papéis.
Red passa um papel para Gina.
Resignada, Piper se vira e sai.
Red junta a papelada e entrega para Gina, que também sai.
Tirando os óculos, a cozinheira se levanta e vai até a cabeceira da cama.
Ela pega a loção e lê na embalagem, escrito à mão: Para as costas da Red.
Põe o potinho no bolso da camisola.
Com um leve sorriso, vai para frente de seu dormitório, enquanto um guarda passa fazendo a contagem.
Eles se olham e Red fecha a cara.
Um sorriso de satisfação volta a surgir em seu rosto e olha para o potinho no bolso.
DeMarco, Diaz, Mendoza e Nicky entram em outro dormitório.
Piper entra correndo antes que O'Neill chegue.
Ele sai.
Bennett entra.
Fixa o olhar em Diaz, enquanto faz a contagem.
Ele sai e Diaz contrai os lábios, pensativa.
Ao desdobrar a cobertura, ela acha um chiclete.
Sorri e morde os lábios.
Em casa, Larry senta com uma tigela de salgadinhos e uma lata de coca-cola.
Ao pegar o controle da TV, ele repara na sua foto com Piper, emoldurada, do dia em que a propôs em casamento na praia.
Liga a TV.
Vai mudando de canal.
Ele para num episódio de Mad Man.
Olha para o porta-retrato, e vagarosamente, o coloca de cabeça para baixo.
Ele põe o controle de lado.
Caputo e Healy conversam em pé na cozinha da prisão.
Comendo uma salada de frutas, Caputo olha para Red.
Ele sai da cozinha.
Healy, aperta os lábios.
Red o encara à distância, ele acena com a cabeça e também sai.
No refeitório, Piper observa as internas comendo nas mesas ao seu redor.
Morelo coloca uma bandeja na sua frente.
Enquanto Piper mastiga um waffle, seus olhos giram de êxtase.
Ela enfia o garfo cheio na boca, com muita vontade.
Na fila, Gina serve uma detenta.
Vê Alex, que é a próxima.
E serve a detenta seguinte.
Encostada contra a parede de trás do balcão, Red olha duramente para Alex.
Em um flashback, Red embrulha carnes no balcão do mercado.
Seu marido entra com Gunnia e dois capangas corpulentos os seguem.
Enquanto o marido de Red destranca a porta do freezer, Gunnia fita Red atrás do balcão.
Sob seu olhar ameaçador, Red recua de medo.
O marido vai para atrás do balcão, enquanto os capangas carregam sacos de lixo para dentro do freezer.
"O que tem nos sacos?"
"Você não quer saber"
"Eu prometo".
Ao sair, Gunnia se vira e encara Red mais uma vez.
Na prisão, Red tapa a boca com a mão.
Em uma sala com várias outras detentas, assiste a um vídeo.
Piper olha ao redor.
E todas as detentas usam fones de ouvido.
Se inclina para perto de uma garota a seu lado, tentando ouvir.
A detenta faz cara feia e Piper se afasta.
A negra de novo penteado divide seus doces com Flaca.
A detenta gorda e tatuada tira um embrulho escondido de dentro da blusa.
Ela desenrola o papel alumínio e dá uma mordida na espiga de milho cozido.
Red divertidamente agarra o braço de Dona Claudette.

Agora, a detenta gorda e tatuada tira um saleiro de dentro da blusa.
E salga o milho.
Piper olha desolada e Suzane chega.
Senta no lugar vazio ao lado de Piper.
Suzane encara Piper.
Piper, encabulada, sorri para ela.
Compenetrada no filme, Suzane oferece a Piper um fone de ouvido.
Balança a cabeça, encorajando Piper, que pega o fone e o coloca alegremente no ouvido.
Suzane põe a mão na coxa de Piper, deslizando para a parte interna.
Piper para de sorrir e seu rosto é invadido por uma expressão horrorizada.
Suzane segura sua mão e sorri contentemente.
Ainda com expressão de horror, Piper permanece imóvel.
Tela laranja.

A tela escurece.

Editor Executivo- Marco Ramirez

Consultora Executiva - Piper Kerman

Roteiristas - Sian Heather, Nick Jones, Lauren Morelli

Elenco de apoio: Olho doido - Uzo Aduba, Mulher anfitriã - Michelle Ammon, Tricia, Madeline
Brewer, Flaca - Jackie Cruz.

Wanda Bell - Catherine Curtin, Big Boo, Lea Delaria, Polly Harper - Maria Dizza, Maritza, Diane Guerrero,
Janae Watson - Vicky Jeudy

ANEXOS

Anexo A - Roteiro de audiodescrição em inglês

Episódio 1: *I wasn't ready*

Words appear against the tile wall.
A Netflix Original Series.
A baby is washed in a sink.
A blonde girl plays in a tube.
Now in her twenties, the blonde showers with the tall a black-haired woman.
They kiss passionately.
The blonde sits in a tube with a dark-haired man.
She kisses him.
In her early thirties, the blonde hunches in the shower of a dingy community bathroom.
She wears maxi-pads fashioned as flip flops.
A black woman treads over to the blonde`s shower.
She eyes the blonde's feet.
She yanks on the blonde's towel.
Walking off the blonde opens her towel and peers at her breasts.
She smiles faintly.
The black woman undresses in the shower.
Netflix Presents
Two close-ups show women's mouths.
One wears a tattoo, the other, a piercing.
A variety of women's eyes flash on screen.
Starring Taylor Schieling
Laura Prepon
Fingers dipped to ink press black prints onto a card.
Michael J. Harney
A woman wears an orange prison uniform.
A variety of women's faces appear one after the other
with the focus on their mouths.
Michelle Hurst
More women's eyes flash past
including a young women's, a pair of a frackled face
And some staring out from behind glasses.
With Kate Mulgrew
Tree telephones hang on the prison wall.
Adorned with signs bearing rules.
And Jason Biggs.
More close-ups of eyes from women of all ages and races.
Then a diversity of mouths.
Orange is the New Black. Created by Jenji Kohan.
The dark-haired man and his friend face a wooden box.
The blonde sits with the brunette.
The blonde gives her pregnant friend an amused smile.
The brunette shakes her head.
A grimace crosses the blonde's face.
The blonde manages a faint smile.
Later, the blonde lies in bed with the dark-haired man.
As they kiss, she slides her hand under the covers to his lap and strokes him.
He sits up and moves closer.
She enters the adjacent bathroom.
She reappears.
She heads off.
He flaps the comforter then sniffs.
In the bathroom, the blonde sits on the toilet sobbing.
As she cups a hand over her mouth, her engagement ring sparkles in the light.

Grabbing some toilet paper, she dabs her eyes and nose.
She drops the crumpled paper in the toilet.
Pulling of more toilet paper she reaches back and wipes herself, then slides up her underwear.
In the bedroom, the dark-haired man settles back against the pillows.
As his fiancé returns, she stops in the doorway.
He smiles then lifts up the comforter.
He wags his finger, backening.
The blonde slides into bed beside him.
He wraps an arm around her pulling her closer.
And they kiss.
He notices a tear on her cheek.
She kisses him desperately.
One hand clasping his face.
He rolls on top of her.
In the day time, a grey hatchback drives down a road abutted by forest.
It turns, passing a sign that reads:
Federal Correction Institution, Litchfield, New York
In the passenger seat, Piper stares with dread as they approach the bleak prison grounds.
She reaches a hand out to her dark-haired fiancée.
He clasps it.
A chain-link fence with curls of barbed wire on top surrounds the prison.
A small white truck pulls off as they park.
The correction officer drives off.
She checks herself at the visor mirror.
She looks at her engagement ring.
Sliding it off she handles it to him.
He tucks the ring in his breast pocket.
She presses a hand to her eyes.
He touches her head.
Piper smiles tearfully.
Holding her gaze he takes her hand.
At the reception window.
A guard on the phone.
Piper and her fiancée seat in a waiting area.
He opens a tote bag.
He hands her a sandwich.
Smiling, Piper unwraps the paper around her food
In a flashback, they sit with her family.
A young bearded-guy looks over.
Piper's bearded-brother smirks.
At the prison, Piper uses her phone.
He kisses her.
He heads outside.
Piper stands.
She hands over an envelope.
The red-haired guard inspects the contents.
She holds photos.
Piper and Larry hug tightly.
Larry wipes away a tear as they separate.
He collects his belongings then kisses Piper again.
He backs away holding Piper's hand then wipes a tear, opens the door and leave.
,His gaze remains on her as he steps out.
Piper faces Bel, the red-haired guard.
Bel piles clothes onto a pillow in Piper's arms.
Piper eyes the canvas shoes.
Bel gives her a giant clear plastic bag.
In a flashback, Piper folds clothes at a dresser in a stylish bedroom.
She swivels her hips seductively to the music.
Her back is to a bed with the black-haired woman from the shower sits reading.
The woman lifts her bespectacled gaze from her book and watches Piper,

who shoots her a coy look.
Facing her companion, Piper leans her hands on the dresser and swings her hips.
She pulls off her tank top to reveal a lacy black bra with pink trim.
Her companion mouths 'Come here' as she wags a finger.
Piper struts closer grabbing a post on the bed frame.
She swings around it propping a knee on the bed then leans against it.
She eyes Piper's undulating body.
Piper continues her's sexy dance.
She clicks a remote.
As the woman duffs her black glasses Piper kneels on the bed
Her companion moves closer.
She kisses Piper's chest.
Kissing Piper's shoulder she caresses a breast.
They kiss passionately.
She slides a hand down Piper's shorts.
At the prison, a naked Piper sticks out her tongue.
Bel shoves a flashlight into her mouth.
Piper obeys and the guard checks under them.
Piper turns her back to Bel, her arms still extended.
Piper obeys.
The blonde's eyes widen.
She glances back.
Bel gives her a medicine look.
Piper faces front again.
Dressed in an orange uniform like scrubs and a thick canvas coat, Piper seats on the bench
seat in a van next to a black woman.
The driver, a white inmate with a chin-length brown hair and bright red lips, reads a
magazine.
The driver lifts up her sunglasses.
The woman besides Piper shrives protectely.
She points to the black woman.
Piper flips between photos in the magazine.
Morello grabs her magazine back.
A flashback.
He sets the phone aside but keeps the camera on.
He searches a bag.
He pulls out a resealable bag with the ring .
Piper's jaw drops.
Tears shine in Piper's eyes.
He offers her the plastic bag.
She takes out the ring.
Sliding it on to a finger, Piper exams the ring.
Sitting in his lap she kisses him.
Back in the prison van.
A latina inmate joins them.
Morello opens the van's side door.
Piper, Watson and the latina woman get out.
Morello strides up a walkway toward the brick building.
The others reluctant follow.
Inmates checkout the passing new comers.
Piper glances furtively at the tough looking women.
She holds her pillow tighter.
As Morello opens the door,
a middle-aged black woman exists.
The stern-faced inmate walks past.
She holds the door open for the inmates to enter.
A mustachioed white guard uses the computer.
The boyishly handsome Bennett uses a computer.
He smiles at Piper.
The mustachioed guard stares at Piper while Bennett plugs it on the cord.

She shows one at the back of her neck.
A flashback.
She dabs make up on Piper's neck.
Piper wears a blonde short wig.
She holds Piper from behind.
She strokes one of Piper's breasts.
She turns Piper to face her, brushing some hair from the short blonde wig out of Piper's eyes.
She smiles at Piper.
They kiss.
At the prison.
Piper sits in a office with the gray-haired guard.
Piper grimaces.
Piper stares incredulously.
Downing glasses, the officer Healy signs paperwork.
A flashback.
Larry holds her.
Piper reads from a file.
She tosses the file.
As Piper stares at the floor, Larry considers her.
At the prison
A woman strides up to the new latina inmate and slaps her.
The woman walks off.
They enter to a room.
Mendonza says - Be with you in a sec. Just gotta finish here.
Morello hands Piper items.
Morello leads Watson away.
The poorly Demarco turns to Piper from her bottom bunk.
A bold woman.
Piper stares.
She winks. Piper turns to unpack her bedding.
Díaz purses her lips in an annoyed look.
A guard enters clicking a hand-tally counter at each inmate.
He strolls out.
O'Neil, a plump guard, steps in clicking his counter as his eyes each inmate.
He gazes at Piper for a moment, then walks out.
The fiery-heart Nick smirks.
O'Neil returns clicking his counter then leaves.
Piper looks at Nicky.
A flashback at an airport.
Desguised in a short blonde wig, Piper wears a frantic look as she turns from the counter.
She sits on the edge of the baggage carousel and drops her face on the hand.
Later, she paces removing her jacket and touching her wig.
Later still, she checks her watch.
The luggage drops all to the carousel.
Piper grabs it.
She gives the man of the counter a thumbs up.
Elsewhere in the airport, Alex wait anxiously.
Piper approaches from behind.
At the prison.
In the cafeteria, Piper steps out of the way of a petite white woman sweeping.
She gazes out of the tables of the inmates.
She points to the scrawny yoga teacher.
Piper carries her plastic tray to the table where the yoga teacher sits alone.
Around her, most inmates wear caqui, while a few wear orange.
Nodding, Piper picks up a spoon.
The older red-haired nun clasps her hands in prayer.
Nicky joins them.
Nicky sniffs her fingers.
A woman with dark-red almost purple hair approaches.
She coverlity takes a yogurt cup from a sweat-shirt pocket.

She slides one to Nicky, then Jones.
As Red sits, Piper leans toward Nicky.
The burly-rejected inmate with short-dark hair and tattoos leaves.
Red jerks her chin at Piper.
Red plants a yogurt cup in front of her.
Piper grins.
Nicky stops eating.
The nun stares and Jones averts her gaze.
Red casually sips from a mug.
Piper's eyes dart.
Standing over Jones' shoulder, red leans toward Piper.
Under Red's stealy gaze Piper flinches, the cheff scrolls off.
Later, Piper enters an office.
Piper's face crumples.
Piper obeys.
As she takes a sit across from the mustachioed administrator, Caputo turns the phone toward her.
Pickin up the receiver, Piper dials.
Larry eats with his parents.
Caputo depresses the hook hanging up on Larry.
He gives her a small bottle.
Without looking at him, Piper stands and heads out.
He watches her leave.
He sets a bottle of lotion on his desk then leans back and unbuckles his belt.
He grabs a tissue.
The small pot of cactus quivers as his desk jerks.
Piper's bed shakes.
As Demarco leaves her, Piper notices packages of maxi-pads on the .
Later, she leaves the bathroom with her maxi-pad flip-flops as the black woman steps into the shower.
Following the yelling Piper peers under a bathroom stall.
A woman with wild dark-hair emerges.
The woman smirks.
Piper glances into a shower stall.
She sees Nicky kneeling performing cunnilingus on Morello and roughly squeezing her breast.
Piper looks away uneasily.
As she turns back and watches, Nicky meets her gaze with the smile.
Later, in the cafeteria line, a tall black woman with long hair strokes Piper's hair.
Piper goks at the tall black woman.
The petite kitchen worker retrieves a tray for Piper.
Piper sits beside Nicky.
Piper finds a bloody tampon in her english muffin.
Piper gapes.
Grabbing her tray, piper rushes off.
Piper dumps her food in the trash.
Still clutching her tray, Piper strides outside.
She leans against the wall of a utility room.
Her tray falls to the ground as she downs over her hands on her knees.
A pair of boots steps into her view. Piper looks up to find Alex standing there.
The screen cuts to bright orange.
Executive Story Editor - Marco Ramirez
Executive Consultant - Piper Kerman
Staff writers - Shawn Heather
Nick Jones
Loran Morelli
Based on the book by Piper Kerman
The characters anydance to pickup on this motion picture are fictional
Any similarities ...

Anexo B Roteiro de audiodescrição em inglês
Episódio 2: *Tit Punch*

Two close-ups show women's mouths.
One wears a tattoo, the other, a piercing.
A variety of women's eyes flash on screen.
Starring Taylor Schieling
Laura Prepon
Fingers dipped to ink press black prints onto a card.
Michael J. Harney
A woman wears an orange prison uniform.
A variety of women's faces appear one after the other
with the focus on their mouths.
Michelle Hurst
More women's eyes flash past
including a young women's, a pair of a frackled face,
and some staring out from behind glasses.
With Kate Mulgrew
Tree telephones hang on the prison wall.
Adorned with signs bearing rules.
And Jason Biggs.
More close-ups of eyes from women of all ages and races.
Then a diverse way of mouths.
Orange is the new black. Created by Jenji Kohan.
A bold man drinks.
So I say to this gay: Save your schooner for someone else, yes?"
He sits with three man in a small market.
Red, over a decade younger, prepares food.
You should go talk to them.
Her bearded husband peers at the men and their wives.
Are you listening to me? \NIt's important that we make this connection.
From behind the front counter, Red stares at the small table of blond wives.
Who all wear heavy makeup and gaudy jewelry.
Her husband unties her apron.
Ladies and gentlemen.
Red hastily removes her apron and then looks in a mirror.
In the present, the burly-tattooed inmate with short dark hair stashes foiled wrap items in her armpit.
Red works in the prison kitchen.
In Healy's office.
As Piper stares helplessly, Healy leans closer.
Piper's jaw drops.
He takes out a form, puts on his glasses and grabs a pen.
Piper watches incredulously as he writes.
He gives her an expected look.
He remove his glasses.
He puts back the pen.
Standing, he turns his back to her.
Piper hurries into the common room.
She sees Alex amidst the orientation group.
Alex nods at an empty chair besides her.
Piper moves to a sit beside a girl with a long dirty blond hair.
Piper sits anyway.
The chair wobbles.
A video plays.
Watson smirks.
The mustachioed guard stands before them.
He slides it in and out of his fist.
Later.
Diaz gulps.

The inmates stare in disbelief.
Watson folds her arms.
He pretends to slit his throat with it.
He mimes slitting his wrist, then, his penis.
As the statuesque woman strides off, Watson cracks up.
Piper stands in the food line.
She stops in front of the petite kitchen worker.
Pipers watches others get served.
As Piper moves to a salad station, a worker takes the tongs away.
The middle-aged brunette avoids Piper's gaze.
Cocking, Piper watches Red close the lid on a vat.
With a sneer, the chef walks off.
Piper marches to the cafeteria's exit, dumping her empty bowl in a container on the way.
As she riches the door, the mustachioed guard blocks her path.
As Piper turns back to face the tables, the guard gives her a shelf forward.
Piper makes her way pass tables, scanning for a sit.
She sees the blond from orientation, but the girl glowers.
Sitting with the group of latinias, Diaz looks way as Piper passes.
At the next table, a black woman with her black hair in bantu knots, gnaws a fingernail
She grins at Piper.
Spiting out her nail short, she makes room for Piper just sit.
Morello takes Piper's army and leads her to a table with Demarco and Jones.
She seas Alex in the food line.
Demarco tips her cup equivocatingly.
Later, Diaz walks through a dorm block.
A pregnant woman watches her pass.
"Check this shit out" she says to another woman.
Diaz enters a living area bordered by low walls.
As she approaches her mom, a girl blocks her path.
Diaz scowls at her mother.
Diaz approaches her mom, who sits at the fur of a cot.
Diaz glances at Maritza who stares menacingly.
Maritza mouths "puta" at the new inmate.
She points at Diaz's poxem figure.
The newcomer dejectedly heads away.
The pregnant woman purses her lips at the departing inmate.
In the library.
He talks to her through a book shelf.
She frowns.
He starts to leave.
Healy places a box between some books on a shelf.
The full-figured inmate who wears her black hair pulled back in front, and puffed out in back,
tucks the box in a waist band.
In a bathroom, Red reads a book titled: 'Freshman year and another unnatural disasters'.
She lies on a bathroom counter in a rob, under signs that read "no siting".
The middle-aged brunette kitchen worker places a folded towel under Red's lower back.
Then resume shaven Red's legs.
Red's eyes remain on her book.
She sets a bookmark between the pages and closes it.
Piper grimaces.
As Red turns to consider her, Piper nods solemnly.
A hopeful smile touches Piper's lips.
Piper's smile fades.
Pressing a hand to her lower back, she stretches.
In the common room, the inmate with puffy hair reads a magazine with a friend.
A tall Latina finds an ice-cream cone in a ice-machine's compartment.
The tall Latina slaps it from her hand, almost hitting Piper.
The other inmate shoves her and the woman wrestle to the floor.
Others hurry over to break up the fight.
Piper cowers in a corner.

The Latina grabs a handful of her opponent's hair as she stands.
Mendoza holds her back.
Bennett and another guard, Thompson, rush in.
Flaca, the Latina, straightens her uniform with the glare.
Staring hungrily at the ice cream on the floor, Piper swallows.
At night, she lies awake in bed.
DeMarco sleeps with her CPAP mask on.
Mendoza and Diaz also sleeps soundly.
And Nicky eats a snack as she listens to the headphones.
Miss Rosa files her nails.
She removes her bra for under her tank top.
Piper gives an alarmed look.
Nicky settles into bed and Miss Rosa turns off her flashlight.
Piper presses her hand to her stomach and rubs it.
A flashback.
Piper tilts her head quizzically.
She shows two plastic travel cups.
She averts her gaze.
Larry looks over and she shrugs defeatedly.
She kisses him.
In the present, Larry enters the prison's waiting area.
He pauses as he sees the guard running a hand-held metal detector over a visitor.
A little girl walks through a freestanding detector.
Taking out his wallet, Larry approaches the reception window where Bell stands reading a paper.
He hands her his ID.
Bell checks paperwork.
She checks the list again.
She resumes reading.
As the guard's gaze remains on her paper, Larry shifts uncertainly.
Without looking up, Bell grabs a phone and takes her time to dial.
Propping a hand on a hip.
Sitting, Larry notices a sign on the wall that reads "Smuggling: it's not worth it".
A drawing shows a hand inserting a cellphone between two buttcheeks.
Larry's brow furrows.
In the prison, inmates crowd around the window in the stairwell, watching his visitor arrives.
Bennett approaches.
Bennett chews gum as he watches the group disperse.
Diaz stops in front of him.
Bashfully avoiding her gaze, Bennett walks off.
0,0,0,,Diaz smiles.
Piper finds Larry at a small table in the visitation room.
They hug and kiss.
Piper spots vending machines near by.
Digging into a pocket, Larry approaches the machines which sit in an adjacent hall.
Piper notices this tape over a coin slot reading "out of order".
She moves to the machine.
Piper briefly locks eyes with Alex, who sits at a nearby table.
As they embrace, Larry Kisses her cheek.
Over Larry's shoulder, Piper sees Alex hugging her female visitor.
Alex winks at Piper who glares.
Larry and Piper kiss.
Holding hands, they walk to a doorway, then kiss again.
Alex watches.
As Piper stares after her departing fiancée, a teenage inmate with blond hair in cornrows, reaches behind the vending machine.
The machines flicker on.
Piper gapes.
As the teen removes the 'out of order' signs, Piper hits the window.
With her jaw set, she marches off.
Night time.

The petit kitchen worker stands at her bedside.
Red drops her head back against to her pillow.
Later in the kitchen.
Nicky and the teen exchange a smile.
A dead cat on a bag.
Piper enters the kitchen.
Red faces her.
Piper closes her eyes bracing herself.
The others watch on edge.
She shoves her.
Under Red's unwavering stare, Piper hurries away.
In a flashback, Red walks with the blonde wives.
Watching the women power walk away, Red gives a satisfied smiles.
In the prison kitchen, sparks fly as the beard guard inspects the broken freezer.
Red strides down the corridor, her hand press to her lower back.
A sign reads "authorized personal only. No inmate access".
Red spots Bennett.
She burst into a restroom.
With a grimace, Red returns to the corridor.
She turns to Caputo.
In a flashback, Polly cooks.
Piper grins at him. \NHe kisses her cheek.
He kisses Polly's head as he leaves.
At the prison commissary, Piper waits in a line.
Piper whips around to face Nicky.
She gives a wink.
Behind the graded window, the old Chinese woman turns to O'Neill.
He gives her a cup.
With the hairdresser.
The two stare in shock.
Later, she dances down the hallway.
Her newly curled-hair spots two blond strands.
She spins around then bends her knee kicking up her front foot.
Meanwhile Piper heads down a stairwell.
She smooths a short chunk of hair on the side of her head.
In the kitchen, Gina finds Red stirring a vat.
The woman with Bantu knots overhears as she works nearby.
In her bunk room, Piper exams some cloth.
DeMarco enters.
Miss Rosa mimes "crazy" to DeMarco.
Piper holds up a pair of underwear.
The woman with Bantu knots stops by.
Piper jerks around.
Suzane unwraps a napkin.
Revealing three long thin green peppers, she holds them out to Piper.
Piper gives an uncertainly look.
Suzane steps closer.
Piper snatches the peppers, her eyes wide.
As she stows them under her blanket, DeMarco watches warily.
In a flashback, Larry juices lemons.
Piper leans into the edge of a wall.
He leans his nose toward her mouth.
He sniffs intently.
She exhales on his face.
Pulling her close he kisses her.
He picks her up.
At the prison, Piper sits on her bed crying.
The mustachioed guard notices her.
He winks then flicks his tong at her.
Glowing after him, Piper chews vigorously

She spits into a pair of white baggy underpants.
 Closing the fabric around her chunky green spit, she strings it into the plastic cup.
 She reaches into her breast pockets and takes out one of the peppers.
 With a wince, she bites.
 She sobs as she chews.
 In line at the cafeteria.
 The inmate with the new curls shows off her hair.
 She receives her tray of food.
 The inmates enjoy food from the broken freezer.
 Including steamed broccoli, backed pasta and chicken.
 As Piper arrives, Suzane glances up from her meal.
 The blonde takes a sit alone at a table.
 She folds her hands and bounce her head.
 Passing Piper's table, Alex places an object wrapped in a napkin in front the dispirited inmate.
 Norma watches with a frown.
 Piper looks over to see Alex siting beside the inmate with the new hairdo.
 Alex meets her gaze.
 Opening the napkin, Piper finds a square of cornbread.
 Piper gazes down at the golden yellow square, her lips parted in a ravenous expression.
 She swallows hard.
 Norma tilts her head pityingly.
 Alex watches expectantly.
 Piper folds the cornbread back into the napkin.
 With face solemn, she pushes herself up from her sit and treads over to a trash can.
 She looks at Alex as she drops the cornbread in.
 Coking an eye brown, Alex averts her gaze.
 Piper sits with a decisive nod.
 Norma smiles.
 In the kitchen, Miss Claudette empts a skillet.
 Red approaches with two mugs and a bottle of amber liquid.
 Miss Claudette sips.
 Miss Claudette clinks her mug against to Red's.
 In a flashback, Red pulls a cart of groceries beside an underpass.
 Glancing into a hot pink snickers, she smiles smugly.
 As she reaches the corner, she sees the blond wives power walking on an opposite street.
 She hides behind a beam and watches them.
 The women chat gayly as they head across the street.
 Red observes with a crestfallen frown.
 Red's eyes fill with tears.
 Her injured expression turns hard.
 Later, she strides up a sidewalk approaching the power walking ladies.\NHer face, resolute.
 One of the woman warns: Is the one without culture.
 A large breasted woman: That awful dye job.
 Red slams her palm against the woman right breast. It deflates.
 You popped her tit.
 Her bearded husband eyes her remorsefully.
 He holds her close.
 I'm on your side, Galya. I'm with you.
 And together we gotta figure this out, cause this is bad. Real bad.
 She kisses his hands.
 They embrace.
 In the present, Piper smooths her hair as she enters the dorm block.
 She finds Red doing paperwork at a desk.
 Gina steps aside and Piper places a small bottle on Red's cot.
 Red continues to eye her paper work.
 She hands papers to Gina.
 Piper solemnly heads off.
 Red strengths the pile of paper and passes to Gina, who leaves.
 Removing her glasses, the chef strolls to the bottle of lotion.
 Handwritting on it reads: For Red's back.

She places the bottle in a pocket on her nightgown.
She stands at her living area entrance as a guard passes to count her.
She scowls after the guard.
A smile grips across her face and she drops her gaze to her pocket.
DeMarco, Diaz, Mendoza and Nicky hurry into the room.
Piper hushes in right before O'Neil enters.
He exits and Piper gives a relieved look.
Bennett enters.
His gaze pause on Diaz as he counts.
He walks off. Diaz purses her lips thoughtfully.
Unfolding her blanket, she finds a stick of gum underneath.
She smiles.
At home, Larry sits with a bowl of pretzels and a can of cola.
As he grabs a TV remote, his gaze falls on a framed photo of him and Piper on the day of his proposal.
He clicks on the TV.
He changes the channel.
The next channel plays an episode of Mad Man.
Larry glances at the framed photo then turns it face down.
He sets the remote aside.
In the prison kitchen, Caputo stands with Healy.
Eating a fruit cup, he gazes at Red.
He walks off.
Healy, perplex, wobbles his lips.
As Red looks over, Healy gives a neutral nod then leaves.
In the cafeteria, Piper watches inmates eat at the table beside her.
Morelo places a tray in front of her.
As piper eats a waffle, her eyes roll back in ecstasy.
She shovels food into her mouth.
Gina serves the inmate in front of Alex.
She sees the black-haired woman next in line and upholds a tray.
She serves the inmate after Alex.
Leaning against the wall behind the counter, Red focuses her hard stare on Alex.
In a flashback, Red wraps meat at the market's front counter.
Her husband enters with Gunia and two burly thugs following.
As Red's husband unlocks the freezer door, Gunia looks toward the counter.
Under his unwavering gaze, Red shrinks back with fear.
Red's husband joins her as thugs carry garbage bags into the freezer.
"What's in those?"
You don't want to know.
I promise.
Gunia shoots Red a final glances as he leaves.
In the present, Red holds a hand to her mouth.
Wearing earbuds, she sits in a crowded room and watches a movie.
Piper glances at the inmates around her.
Who all wear earbuds.
She leans toward the girl beside her, trying to listen in.
The girl gives a threatening look and Piper backs away.
The inmate with the new hairdo shares her box of candy with Flaca.
Reaching into her shirt, the burly dark haired inmate takes out a hidden treat.
She unwraps the foil to revel half of a corncob.
Red grabs Miss Claudette's arm in amusement.
Reaching into her shirt again, the burly inmate takes out a salt-shaker.
She salts her corn.
As Piper stares off miserably, Suzane arrives.
She takes the empty sit next to Piper.
Noticing Suzane, Piper smiles at her then catches Alex glancing over from another roll.
With her gaze fix on the movie, Suzane offers Piper an earbud.
She nods encouragingly and Piper quickly puts it in.
Suzane slides her hand onto Piper's leg, squeezing her inner thigh.

Piper's grin morphs into a horrified expression.
Suzane takes her hand.
Suzane smiles contentedly.
Piper smile freezes in a half grin as her eyes dart.
The screen cuts to bright orange.