



Tradução nas Américas: perspectivas atuais

ORGANIZADORES
IVAN PEREIRA DE SOUZA
FRANCISCO EWERTON ALMEIDA DOS SANTOS
JOHWYSON DA SILVA RODRIGUES

Organizadores

Ivan Pereira de Souza

Francisco Ewerton Almeida dos Santos

Johwyson da Silva Rodrigues

Tradução nas Américas: perspectivas atuais



1ª Edição
Foz do Iguaçu
2022

© 2022, CLAEAC

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 5988 de 14/12/73. Nenhuma parte deste livro, sem autorização prévia por escrito da editora, poderá ser reproduzida ou transmitida para fins comerciais, sejam quais forem os meios empregados: eletrônicos, mecânicos, fotográficos, gravação ou quaisquer outros. Aplica-se subsidiariamente a licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

Diagramação: Laura Valerio Sena

Capa: Gloriana Solís Alpizar

Revisão: Valéria Lago Luzardo

ISBN 978-65-89284-21-5

Disponível em: <https://doi.org/10.23899/9786589284215>

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S729 Souza, Ivan Pereira de Souza
Tradução nas Américas: perspectivas atuais / Ivan Pereira de Souza,
Francisco Ewerton Almeida dos Santos, Johwyson da Silva Rodrigues
(Organizadores). 1. ed. Foz do Iguaçu: CLAEAC e-Books, 2022. 87 p.

PDF - EBOOK

Inclui Bibliografia.

ISBN 978-65-89284-21-5

DOI: 10.23899/9786589284215

1. Estudos da Tradução. 2. Tradução na Amazônica. 3. Tradução nas Américas. I. Título.

CDU: 81

CDD: 410

Observação: Os textos contidos neste e-book são de responsabilidade exclusiva de seus respectivos autores, incluindo a adequação técnica e linguística.

Centro Latino-Americano de Estudos em Cultura – CLAEC

Diretoria Executiva

Me. Bruno César Alves Marcelino
Diretor-Presidente

Me. Danielle Ferreira Medeiro da Silva de Araújo
Diretora Vice-Presidente

Dra. Cristiane Dambrós
Diretora Vice-Presidente

Me. Weldy Saint-Fleur Castillo
Diretor Vice-Presidente

Editora CLAEC

Me. Bruno César Alves Marcelino
Editor-Chefe

Dra. Dayana A. Marques de Oliveira Cruz
Editora-Assistente

Me. Lucas da Silva Martinez
Editor-Chefe Adjunto

Ma. Édina de Fatima de Almeida
Editora-Assistente

Dra. Alessandra Fontes Carvalho da Rocha
Kuklinski Pereira
Editor-Assistente

Bela. Laura Valerio Sena
Editora-Assistente

Me. Bernardo Rodrigues da Silva
Editor-Assistente

Me. Ronaldo Silva
Editor-Assistente

Ma. Danielle Ferreira Medeiro da Silva de Araújo
Editora-Assistente

Bela. Valéria Lago Luzardo
Editora-Assistente

Conselho Editorial

Dra. Ahtziri Erendira Molina Roldán
Universidad Veracruzana, México

Dra. Marie Laure Geoffray
Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, França

Dra. Denise Rosana da Silva Moraes
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Dra. Ludmila de Lima Brandão
Universidade Federal do Mato Grosso, Brasil

Dr. Djalma Thürler
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Dr. Marco Antonio Chávez Aguayo
Universidad de Guadalajara, México

Dr. Daniel Levine
University of Michigan, Estados Unidos

Dr. Marcus Fernando da Silva Praxedes
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil

Dr. Fabricio Pereira da Silva
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Dra. Sandra Catalina Valdetaro
Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Dr. Francisco Xavier Freire Rodrigues
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Dra. Susana Dominzaín
Universidad de la República, Uruguai

Dra. Isabel Cristina Chaves Lopes
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Dra. Suzana Ferreira Paulino
Faculdade Integrada de Pernambuco, Brasil

Dr. José Serafim Bertoloto
Universidade de Cuiabá, Brasil

Dr. Wilson Enrique Araque Jaramillo
Universidad Andina Simón Bolívar, Equador

Sumário

Apresentação	5
Da imagem à palavra: uma análise crítica da Tradução Intersemiótica do Cartaz do Círio de 2021 <i>Marcia Goretti Pereira de Carvalho</i>	8
Multimodalidade na Localização do Jogo Digital God of War (2018): as orações elípticas <i>Johwyson da Silva Rodrigues</i>	21
Batuque (Bruno de Menezes) e Motivos de son (Nicolás Guillén): a tradução cultural da negritude na poética <i>Lilian Cristina Barata Pereira Nascimento, Walter Carlos Costa</i>	38
Versões que bifurcam a versatilidade tradutória de Paulo Plínio Abreu <i>João Jairo Moraes Vansiler, André Vansiler de Andrade</i>	48
Portuguese-Spanish-English Trilingual Vocabulary: Amazonian identity in the lexicon of forest and Waters <i>Ivan Pereira de Souza, Joaquim Martins Cancela Júnior</i>	59
Tradução Intersemiótica/Estudos Intermídias (interartes)/Adaptação <i>Francisco Ewerton Almeida dos Santos</i>	68

Apresentação

Este livro emerge dos estudos de pesquisadores oriundos da Amazônia brasileira, onde o campo dos Estudos da Tradução tem crescido notavelmente. Contudo, apesar desses autores falarem a partir desse lugar, e muitas vezes sobre esse lugar, ainda assim seus trabalhos o extrapolam, tecendo malhas que o conectam com as Américas e com o mundo.

O capítulo “Da imagem à palavra: uma análise crítica da Tradução Intersemiótica do Cartaz do Círio de 2021”, escrito por Marcia Goretti Pereira de Carvalho, nos traz a análise do cartaz do Círio de Nazaré, evento religioso de extrema grandeza e presença no Norte do país. Com a ajuda do arcabouço dos estudos sobre intersemiótica, a autora vale-se da Análise Crítica do Discurso (ACD), abordando o cartaz do Círio como um evento linguístico-visual, perpassando questões sociais, políticas e de relações identitárias e de pertencimento. Suas conclusões apontam para a religiosidade do povo paraense, a representação de cores, sensações e sabores que perpassam a ideologia da igreja católica. A noção de proximidade que os devotos têm para com Nossa Senhora de Nazaré é um dos apontamentos que a autora faz como forma de destacar os atores deste evento, os devotos, por mais que o cartaz seja o produto de uma encomenda dos seus produtores para o fotógrafo que o concebeu, segundo as palavras da própria autora, “é mais que isso”.

O capítulo “Multimodalidade na Localização do Jogo Digital *God of War* (2018): as orações elípticas”, de Johwyson da Silva Rodrigues, insere-se na Localização de Jogos Digitais (LJD), subcampo dos Estudos da Tradução que, nos últimos anos, vem ganhando destaque pela proliferação de jogos digitais 100% localizados para o mercado brasileiro, especialmente por meio da dublagem. Tendo como objeto o jogo *God of War*, de 2018, o trabalho do autor analisa, à luz das orações elípticas da Linguística Sistêmico-Funcional (LSF), traços de multimodalidade, a partir da teoria da Gramática do Design Visual (GDV), culminando na análise de elipses oracionais que explicitam e destacam os fenômenos visuais contidos em cenas do jogo. Esta interseção entre o verbal e visual gera novos significados conjuntos que atuam de forma multimodal, reforçando o poder da construção, não apenas do verbal para os Estudos da Tradução, mas quaisquer outros significados não verbais que se associam a objetos digitais, fartos em multimodalidade.

O capítulo “*Batuque* (Bruno de Menezes) e *Motivos de son* (Nicolás Guillén): a tradução cultural da negritude na poética”, escrito por Lilian Cristina Barata Pereira

Nascimento e Walter Carlos Costa, nos apresenta a análise de alguns aspectos convergentes e divergentes de Batuque (1931), do poeta brasileiro Bruno de Menezes, e de *Motivos de son* (1930), do poeta cubano Nicolás Guillén, inserindo-se na tradução cultural da negritude na poética. Este tipo de tradução permitiu a valorização da cultura negra na produção modernista de seus países. Bruno de Menezes é um poeta de origem amazônica, mais especificamente, de Belém do Pará, do bairro do Jurunas. Já Nicolás Guillén era um ativista poético cubano. Mais que elencar características das tendências literárias do estilo modernista, uma tendência de análise europeia, os autores revisitam as contribuições peculiares de cada escritor. O recurso da musicalidade, herdado do simbolismo, é comum aos dois poetas analisados. Os traços de identidade quanto à afrodescendência nas obras também são uma máxima, é claro. Dentre as divergências, os autores elencam o estilo coloquial de um, o senso crítico do outro. Menezes explora a identidade regional do negro brasileiro, ao passo que Guillén busca por uma unidade nacional do negro cubano.

O capítulo “Versões que bifurcam a versatilidade tradutória de Paulo Plínio Abreu”, de João Jairo Moraes Vansiler e André Vansiler de Andrade, parte da investigação e efervescente interesse pelo poeta alemão Rainer Maria Rilke no Brasil entre os anos 40 e 50, dando ênfase à geração de poetas modernistas paraenses que ficaram conhecidos como “O Grupo dos Novos”. Em seguida, analisa as traduções de Paulo Plínio Abreu, poeta paraense nascido em Belém, contemporâneo do Grupo dos Novos, de dois poemas de Rilke, “Hora Grave” e “Tudo que procuras constitui uma tentação”, a fim de depreender daí o projeto poético tradutório levado a cabo pelo poeta paraense.

O capítulo “*Portuguese-Spanish-English Trilingual Vocabulary: Amazonian identity in the lexicon of forest and Waters*”, de Ivan Pereira de Souza e Joaquim Martins Cancela Júnior, apresenta um vocabulário trilingue português-espanhol-inglês de regionalismos panamazônicos do rio e da floresta. Esse exercício tradutológico tem como base um modelo da língua portuguesa, espanhola e inglesa que expõe a realidade da região norte da América do Sul, partindo do princípio de que existe uma variedade linguística de espanhol e inglês mais próxima à realidade dos aprendizes dessas línguas estrangeiras no estado do Pará e que ela seja imbuída de uma identidade amazônica que perpassa as fronteiras geográficas, o imaginário coletivo e as representações de mundo tanto lusófonos como também anglófonos e hispanófonos. Sendo assim, esse repertório léxico faz duas pertinentes contribuições ao desenvolvimento científico: uma para o ensino aprendizagem dessas línguas como material de referência para o desenvolvimento da competência lexical de aprendizes brasileiros; e de outro para os estudos da Tradução, para a convergência e difusão das culturas amazônicas.

No capítulo “Tradução Intersemiótica/Estudos Intermídias (interartes)/Adaptação”, Francisco Ewerton dos Santos empreende uma revisão teórica acerca dos estudos de transposição entre diferentes linguagens, avaliando as diferentes vertentes desse campo de estudos, agrupadas nas nomenclaturas Tradução Intersemiótica, Estudos Interartes e/ou Intermídias e Estudos da Adaptação. Sendo assim, a partir da leitura de alguns de seus destacados estudiosos, o autor discorre sobre as diferenças e confluências apresentadas entre esses campos de estudos, levando em consideração a terminologia teórica e metodologias analíticas, na busca não só de apresentar o estado da arte de tais perspectivas, mas também de encontrar um termo que possa uni-las, ainda que respeitando suas peculiaridades.

Assim, no livro *Tradução nas Américas: perspectivas atuais*, o leitor encontrará uma gama diversa das pesquisas em estudos da tradução postas em práticas atualmente nesta parte da América e da Amazônia, passando por estudos de lexicografia, tradução literária, tradução intersemiótica e multimodalidade, asseverando o fortalecimento desse campo de estudos em nossa região.

Da imagem à palavra: uma análise crítica da Tradução Intersemiótica do Cartaz do Círio de 2021¹

Marcia Goretti Pereira de Carvalho*

Considerações iniciais

O Círio de Nazaré é uma manifestação religioso-cultural que mescla os rituais oficiais da Igreja Católica com o catolicismo popular. O surgimento dessa devoção está envolto em lendas e em mitos ligados ao imaginário Amazônico. Esse evento sócio-religioso-cultural está cercado de símbolos do Círio como a Imagem da Santa (original e a peregrina), o Manto da Santa (renovado a cada ano), a Berlinda (que transporta a imagem em várias procissões), a Corda (polêmica e emblemática, mas resistente às inovações da contemporaneidade) e o Cartaz² do Círio, tradicional e significativo elemento de propagação da festa, criado a cada ano de acordo com o tema do Círio.

Para analisar o Cartaz do Círio de 2021, recorreu-se aos estudos sobre tradução intersemiótica por se tratar de uma imagem, com signos verbais e não-verbais, a ‘traduzir’ o sentido do Círio para a Igreja e para o povo. Este artigo tem como base teórico-metodológica a Análise Crítica do Discurso que compreende o texto como uma relação entre o linguístico e as inter-relações ideológicas político-sociais dos atores sociais relacionados ao discurso do texto produzido para reforçar ou modificar relações de poder e de dominação na sociedade atual.

¹ Artigo sobre o cartaz do Círio 2017 e a Tradução intersemiótica foi publicado em 2019, no e-book do XI SPA (Seminário de Pesquisas em Andamento) do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET) da Universidade Federal de Santa Catarina. A perspectiva funcionalista da Análise Crítica do Discurso atualiza esse capítulo na interpretação semiótica do Cartaz do Círio de 2021.

* Professora da Faculdade de Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará. Doutora em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina na Área de Concentração da Lexicografia.

E-mail: marciagoretticarvalho@gmail.com

² A palavra “cartaz”, referindo-se ao cartaz do Círio, será grafada com letra maiúscula para especificar que se trata de um cartaz padronizado para o Círio de Nazaré.

Tradução Intersemiótica

A tradução, para alguns estudiosos como Haroldo de Campos (1981), seria uma recriação do original com uma relação recíproca entre o significado e o significante do signo (verbal e não-verbal). O tradutor, para Benjamin (1979), teria como tarefa descobrir, na tradução, a correspondência entre estruturas de idiomas diferentes, com culturas diversas e entre signos diferentes (a tradução intersemiótica). Segundo Plaza (1987), novas formas e novos conteúdos no texto traduzido tentam separar-se do texto original. Conforme esse autor, em algum ponto, entretanto, o texto de chegada se identifica com o texto de partida, senão não seria uma tradução, e depois passa a ser uma “tradução criativa”.

A tradução intersemiótica apresenta três espécies de signos: o ícone, o índice, e o símbolo e três tipos diferentes de tradução: a Icônica, a Indicial e a Simbólica de acordo com Plaza (1987). Destaco, para fins de análise do Cartaz do Círio, a tradução simbólica (transcodificação). A tradução como processo simbólico determina as leis de como “[...] um signo dá surgimento a outro”. O Cartaz do Círio pode ser considerado como uma tradução simbólica já que existe uma convenção entre o símbolo (o cartaz) e o que ele representa (a devoção à Virgem de Nazaré na identidade do povo paraense).

Segundo Diniz (1998), o processo de tradução de signos de um sistema semiótico para outro ocorre quando a linguagem não-verbal (artes plásticas e produções áudio-visuais) é “transmutada” à linguagem verbal ou vice-versa. Alguns escritores e poetas compuseram suas obras inspirados em quadros, fazendo uma leitura das imagens. Para Yuri Lotman (1990 apud DINIZ, 1998), cada pintura ou cada poema possuem elementos de ambas as linguagens. Há textos, inclusive, com palavras e imagens simultaneamente, sendo, entretanto, um deles preponderante. Os tradutores procuram por elementos de um determinado sistema de signos com uma função correspondente em um outro sistema de signos.

Deve-se levar em consideração a cultura nos processos tradutórios. Nem sempre o tradutor conhece os contextos histórico-social-culturais nos quais os textos de partida foram produzidos. No processo tradutório, segundo Alves (2012, p. 22-23), são muito importantes “[...] as relações entre os sentidos, os meios e os códigos”, com destaque para o código cultural, para os sistemas de valores e para a linguagem verbal e não-verbal. Todos são elementos importantes à interpretação de textos por parte dos leitores em potencial.

Os tradutores, portanto, deveriam considerar, na tradução, elementos culturais e históricos de uma determinada época já que os significados dos textos variam de uma

cultura para outra dentro de contextos diferentes de produção e de recepção desses textos. A tradução recebe os significados de uma cultura e representa materialmente os sentidos do texto original. Esses sentidos podem representar relações particulares com as experiências culturais do autor desse texto, obtendo-se um melhor entendimento da cultura do outro.

Alves (2012) atenta para o fato de que a cultura não pertence a um determinado espaço, mas é compartilhada e experimentada em diversas partes do mundo devido a trocas de informações pela internet, por exemplo, e à maneira como os homens vêm se relacionando com a sua própria identidade local. A cultura está em constante movimento na comunicação humana e depende diretamente dos meios de socialização. A sociedade moderna vive em constante transformação e as transposições de um contexto a outro constroem novas representações. Nesse sentido, a cultura permite que os seres humanos se preencham de significações e se representem com uma cultura local que se distancia de si mesma.

Bhabha (1998, apud ALVES, 2012) afirma que as pessoas estão num momento de trânsito em que o espaço e o tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferenças e de identidades. O contato entre culturas se refere à troca de informações e ao compartilhamento de experiências realizadas histórica e socialmente num determinado tempo e espaço por um indivíduo ou por vários. Novos signos de identidade e novas maneiras de colaboração e de contestação entram em cena. Os intercâmbios feitos de uma cultura a outra permitem reconhecer elementos de uma cultura e sua adaptação em outro lugar como, por exemplo, as imagens nos textos de uma determinada cultura e posteriormente traduzidos em outra cultura.

Os tradutores, segundo Alves (2012), podem usar as imagens como forma de tradução para representar, por meio de funções equivalentes, o texto não-verbal em outras linguagens. Isso interessa aos pesquisadores no processo de interpretação de textos que envolvem as artes. Os textos, desde algum tempo, são acompanhados por imagens como as ilustrações e as fotografias que permitem ao leitor a interpretação do texto em níveis diferenciados. Algumas vezes, as ilustrações e as fotografias apresentam informações que são sugeridas, mas nem sempre concretizadas no texto escrito. As imagens se constituem em um universo de significações que não se limitam a uma leitura 'simplória' do signo, como um todo.

O texto, em forma de palavra escrita, traduz códigos que pertencem a sistemas linguísticos diferenciados. A imagem traduz as ideias, o pensamento que, em si, já instaura um processo de tradução. Plaza (1987, p. 18) afirma que "[...] qualquer pensamento é necessariamente uma tradução. Quando pensamos, traduzimos [...]"

sejam imagens, sentimentos ou concepções [...]”. Quando um texto é traduzido em outras formas de linguagem, é possível que as escolhas do tradutor não sejam totalmente evidentes ao leitor.

Em certos casos, o próprio tradutor pode não ser totalmente consciente das escolhas que fez no processo tradutório. O tradutor se vale de estratégias intuitivas e programadas de comunicação e de tradução de imagens e em imagens, tradução esta que pode ser considerada mais livre. Isso depende diretamente da leitura do ilustrador que recria um texto escrito por meio de uma obra de arte visual com possibilidades ou não de ser essa obra de arte expressa por palavras.

Alves (2012) identifica na imagem uma representação com significado irrestrito e ilimitado que pode ser interpretado por uma convenção sociocultural que existe entre o texto e a imagem como acontece na leitura do cartaz do Círio. A teoria semiótica permite captar a força da comunicação da linguagem visual. Deve-se considerar a imagem como um texto composto de diversos tipos de signos e como uma linguagem, uma mensagem para o outro, uma forma de expressão humana em seu espaço cultural.

O tradutor se torna um mediador entre o texto (palavras e/ou imagens) e seu leitor, articulando as traduções, em uma relação intertextual, com conteúdos próximos que apontam para o texto de partida. Ele deve, dentre as suas escolhas, considerar os correspondentes na cultura que receberá o texto traduzido, além de situá-lo no tempo e no espaço histórico. Ele adapta os contextos e cria estratégias para traduzir a cultura do outro de forma eficiente, conforme Alves (2012).

O contato com a cultura do outro, por meio das traduções interlingual, intralingual ou semiótica, segundo Jakobson (2007), proporciona a aproximação entre os sistemas comunicativos. A cultura local interage com as adaptações de outras culturas (HALL, 2003 apud ALVES, 2012). O Círio de Nazaré vem sofrendo mudanças e adaptações à cultura dos povos amazônicos ao ser trasladado de Portugal para o Pará no século XVIII.

Análise Crítica do Discurso

A Análise Crítica do Discurso (ACD), interpretativa e explicativa, propõe-se a examinar os diferentes discursos sob três dimensões interconectadas. A primeira dimensão é a análise textual que inclui o estudo do léxico, o estudo das escolhas gramaticais, da coesão e da estrutura do texto. A segunda dimensão é a análise da prática discursiva com o estudo da coerência e da força ilocucionária do texto e dos aspectos intertextuais e interdiscursivos no texto. E, finalmente, a terceira dimensão é

a análise da prática social com o estudo do modo como as estruturas sociais moldam e determinam os textos e como os textos atuam sobre essas estruturas.

Meurer (2005) considera que o conjunto dessas análises forma uma construção teórica que percebe a realidade em seus vários aspectos. O analista do discurso tem como tarefa analisar os textos com interesse em questões sociais, em manifestação de identidades e em relações de poder. Fairclough (2001, apud MEURER, 2005) critica algumas abordagens da análise do discurso pela ausência de uma teorização mais complexa em relação à interação entre discurso e estruturas sociais e ao modo de produção e interpretação dos textos. Segundo analistas do discurso, vivemos em ambientes institucionalmente organizados, com práticas e valores específicos expressos por meio da língua. Isso não pode ser ignorado pelos estudiosos da linguagem. O discurso, articulado na linguagem, expressa valores e significados das diferentes instituições sócio-políticas presentes em um grupo social. O texto é a realização linguística na qual se manifesta esse discurso. Conforme os pressupostos metodológico-teóricos gerais da ACD adotados por Fairclough (2001, apud MEURER, 2005), a linguagem é uma relação entre textos e sociedade que se influenciam mutuamente. A interligação entre poder e ideologia está presente nos diversos textos presentes nas práticas sociais. O discurso cria, reforça ou desafia os conhecimentos ou as crenças, as ideologias, as relações sociais, as identidades e/ou as posições sociais.

Os textos, de acordo com Meurer (2005), cujos traços e pistas textuais são investigados pela ACD, podem tornar visíveis as relações sociais, muitas vezes, não percebidas pelos indivíduos. É fundamental, nesses casos, investigar como a linguagem é usada para manter ou desafiar tais relações atualmente. Um texto se acha em uma corrente contínua de textos e é localizado historicamente. Os indivíduos, por meio de uma análise crítica desses textos, podem ser conscientizados sobre a possibilidade de mudanças sociais, em benefício de uns e em prejuízo de outros, resultantes do poder constitutivo e ideológico dos discursos desses indivíduos.

Segundo Caldas-Coulthard (2007), na visão de Fairclough (1992) e de Gee (1990), o texto deve ser analisado em uma teoria social do funcionamento da língua em processos ideológicos e políticos. Os Discursos estão relacionados a práticas sociais ligadas à língua e ao letramento e a modos de comportamento das pessoas (interação, modos de avaliação, pensamentos, crenças, conversas, produção e recepção de textos). As pessoas assumem papéis particulares desempenhados em determinados grupos sociais. O grupo social determina as práticas discursivas a que temos acesso e todo grupo cultural tem seu próprio discurso, como sua identidade.

Quando interagimos, expressamos e reproduzimos a estrutura social do nosso grupo e as práticas discursivas representam os nossos pontos de vista. O uso da língua se refere, então, às ideologias específicas, às nossas identidades sociais e aos vários grupos culturais, étnicos, religiosos aos quais pertencemos. Para Fairclough (1989; 1992; 1993; 1995, apud HEBERLE, 2008), os discursos contraditórios podem coexistir numa mesma instituição, integrados a muitas relações sociais e influenciados por variáveis. Dentre essas variáveis, destacamos classe, gênero, idade, etnia, ocupação, status econômico e intelectual e normas de diferentes instituições como as religiosas.

Todo texto tem seu próprio ambiente no qual está inserido. Quanto ao contexto cultural, Caldas-Coulthard (2007) salienta que textos produzidos e consumidos são determinados por redes de relacionamentos e previsíveis conforme a estrutura social e institucional em que estão inseridos. Kress (1995, apud HEBERLE, 2008, p. 291) assevera que o texto “[...] é um microcosmo do mundo social em que é [produzido]”. E pertence à cultura de quem o produziu, independente do gênero textual. Esse tipo de análise contribui para desconstruir as ideologias contestáveis e produzir, assim, possivelmente uma sociedade melhor. Fatores sociais e ideológicos envolvidos na produção dos textos precisam ser considerados.

Van Dijk (1993, apud HEBERLE, 2008) preconiza que a ACD está voltada à investigação de fenômenos discursivos diversos. Esses fenômenos estão ligados a várias questões. Dentre essas questões, destacamos as injustiças sociais, a opressão, as relações de poder, as questões de gênero e de raça e os diversos tipos de desigualdades assim como para o estudo da linguagem. Sob o ponto de vista de Fairclough (1995, apud HEBERLE, 2008), a linguagem é usada para reforçar as desigualdades sociais e para analisar mudanças em organizações sociais. Segundo Heberle (2008), estudam-se os aspectos socioculturais, a descrição e a análise linguísticas. Isso mostra que o discurso reforça e é reforçado pelo “status quo” da sociedade, porém esse mesmo discurso pode modificar a sociedade.

A ACD, conforme Heberle (2008), procura analisar as formas, as cores e a composição das figuras, dos desenhos e de outras formas de comunicação visual. Essas formas de comunicação visual expressam diferentes interpretações da realidade e formas de interação social, criando significado ideológico relacionado às condições histórico-culturais em um determinado contexto.

Para Voloshinov (1973, apud CALDAS-COULTHARD, 2007), a ideologia está relacionada à realidade material dos signos (significante). Os signos estão relacionados às formas concretas da interação social, essencial na análise semiótica. Segundo esse autor, a sociedade é caracterizada por conflitos. As pessoas estão constantemente

renegociando seus papéis e suas relações sociais, criando significados pela sua interação com outros signos.

O Cartaz do Círio³

Segundo Junqueira (2009), o primeiro Cartaz do Círio foi produzido em 1882, e desde então é um dos símbolos do Círio de Nazaré. O lançamento oficial, organizado pela Diretoria da Festa de Nazaré (DFN), é aberto ao público desde 2007. De acordo com as observações de campo da pesquisa sobre o Vocabulário do Círio de Nazaré (2016-2019) (CARVALHO, 2020), a cerimônia de apresentação do Cartaz do Círio ocorre no final de maio na Praça Santuário após uma missa na Basílica Santuário de Nossa Senhora de Nazaré. A peça de arte é revelada com a presença de membros da Igreja Católica, da Diretoria da Festa, de patrocinadores e apoiadores oficiais do Círio e de centenas de devotos que recebem um exemplar gratuito do Cartaz.

Em 2020 e 2021, devido às restrições causadas pela pandemia do novo Coronavírus, a apresentação do Cartaz ocorreu no interior da Basílica com número limitado de pessoas e de acordo com as medidas de prevenção preconizadas pela OMS. A cerimônia foi amplamente divulgada pela mídia e pelas plataformas digitais. Em 2021, o Cartaz do Círio⁴ foi fotografado por Walda Marques. A empresa Mendes Comunicação é responsável pela arte do Cartaz do Círio, voluntária na produção das peças gráficas para o Círio de Nazaré. No momento do lançamento do Cartaz são assinados os termos de cessão de direitos autorais às Obras Sociais da Paróquia de Nazaré (OSPAN).

Esse lançamento oficial dá início à programação de evangelização do Círio, com a distribuição dos Cartazes nas paróquias da arquidiocese. Sua principal função é divulgar o Círio e dar início aos preparativos da festividade. Para o discurso oficial da Igreja Católica, o Cartaz é um importante instrumento de propagação da ideologia católico-cristã entre os paraenses. Ele reproduz para esse grupo social específico o discurso ideológico-doutrinário da Igreja. Os Cartazes ficam estampados nas casas e nas

³ Os dados sobre o Cartaz do Círio 2021 apresentados neste capítulo estão disponíveis em: <<https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2021/05/31/cartaz-do-cirio-2021-traz-referencias-a-pandemia-e-pede-paz.ghtml>>. Acesso em: 03 ago. 2021; <<https://arquidiocesedebelelem.com.br/apresentacao-do-cartaz-do-cirio-de-nazare2021/>>. Acesso em: 05 ago. 2021; <<https://portalamazonia.com/estados/para/arquidiocese-de-belem-apresenta-cartaz-do-cirio-de-nazare-2021-confira#>>>. Acesso em: 08 ago. 2021.

⁴ *Cartaz do Círio* s.m. cartaz confeccionado em papel couchê (papel de superfície lisa e brilhante), com dimensões aproximadas de 64 cm de altura por 46 cm de largura, com texto e imagens coloridas, referentes ao tema anual do Círio. O cartaz do Círio apresenta em destaque, geralmente, a imagem peregrina de Nossa Senhora de Nazaré com o manto do ano anterior (verbete do Vocabulário do Círio de Nazaré) (CARVALHO, 2020, p. 170).

empresas durante o ano todo, com a metáfora da presença de Maria como proteção para esses lugares.

Junqueira (2009) e Vasconcellos e Bonna (2009) mencionam que o Cartaz do Círio tem recebido premiações nacionais e internacionais desde 2002, como o Festival de Gramado (RS, Brasil) e o *Creativity Annual*⁵. Em 2017, estimou-se a impressão total de 900 mil exemplares. Em 2021, cada unidade está sendo vendida a três reais a unidade. Essa venda extrapola as fronteiras do Estado do Pará e se expande a outros estados brasileiros. A imagem peregrina e o Cartaz são levados para várias cidades como Rio de Janeiro, Brasília, São Luís, Manaus e outras capitais brasileiras.

O Cartaz do Círio, conforme Junqueira (2009), transformou-se, ao longo dos últimos anos, num importante instrumento de impulso e de dinamismo para o comércio local. A sua estampa está em inúmeros itens de consumo como roupas e acessórios no comércio local. O Cartaz do Círio e o seu *banner* ficam disponíveis nas lojas e livrarias católicas no dia seguinte a sua apresentação oficial. Alguns dias depois, os *transfers* do Cartaz já se encontram à venda às malharias. Oficialmente ou não, torna-se um ícone *fashion*. Ele é personalizado por algumas pessoas com paetês e bordados como forma de identificação com a santa. Esse autor menciona o fato de que parte da renda das camisetas oficiais é destinada às obras sociais da Igreja Católica.

⁵ O *Creative Annual* é uma das mais importantes fontes de referência da publicidade mundial (SAMPAIO, 2008).

A análise do Cartaz

Figura 1: Cartaz do Círio de 2021



Este ano, a peça surpreendeu a todos pela cor branca e sua referência à situação atual de pandemia. Em primeiro plano, temos a imagem peregrina de Nossa Senhora de Nazaré com manto em branco e dourado. Ao fundo, pela primeira vez, a cor branca no lugar do colorido de cartazes de anos anteriores. O signo não-verbal do cartaz está estritamente relacionado ao signo verbal, tema do Círio de 2021: “O Evangelho da família na casa de Maria” (em dourado). O Cartaz “traduz” esse tema na imagem da

Virgem Maria com fundo branco, cor da paz e dos profissionais da saúde. Tudo a que se almeja em momentos de pandemia: paz e saúde.

A imagem que figura em primeiro plano no Cartaz é conhecida como a imagem peregrina, esculpida na Itália na década de 60, com traços de uma mulher indígena, típica da região amazônica. O manto é confeccionado com riqueza de detalhes e de acordo com o tema do Círio do ano em que o manto foi bordado. No caso da imagem no Cartaz do Círio de 2021, o manto foi confeccionado para as aparições da Santa nas cerimônias do Círio em 2020, sem as tradicionais procissões por conta do isolamento e distanciamento sociais.

De acordo com a Análise Crítica do Discurso, o conjunto do Cartaz, nos aspectos visual e verbal, tem-se o discurso de uma instituição religiosa e dos que, oficialmente, organizam o Círio, com a proposta de que Maria é o elo entre os fiéis e o Evangelho de Cristo, na intervenção por dias melhores. Mas, ao longo de sua história, o Círio apresenta a particularidade de ser regido por um catolicismo popular que nem sempre esteve de acordo com os desígnios da Igreja Católica. Nessa relação de poder, a presença da corda na procissão, por exemplo, foi, e ainda é, motivo de grandes atritos entre devotos e autoridades religiosas católicas.

O Círio é realmente conduzido pelo povo, tanto que a Igreja e a Diretoria da Festa não conseguem controlar plenamente as várias romarias (doze no total) no período da quadra nazarena (pouco mais de quinze dias de festividade em Outubro). As manifestações culturais populares que ocorrem nesse período, muitas vezes contrárias aos dogmas católicos, representam fortemente os costumes indígenas e os elementos da cultura afro, com a congregação de indivíduos, em torno do Círio, de crenças religiosas diversas ou de indivíduos sem nenhuma crença.

A ideia da evangelização na Amazônia e, em especial, no Pará, está muito entrelaçada com a figura de Maria conforme declarações oficiais do Arcebispo de Belém, com base no discurso do Vaticano e em séculos da presença da Igreja na região. Afinal, vale lembrar que o Círio nasceu, em 1793, e cresceu no Pará ao longo desse tempo, e se mantém vivo e renovado cada vez mais pela enorme devoção dos paraenses a Maria com o discurso de ser a mãe de Jesus e a intercessora dos homens junto ao seu Filho nos momentos mais difíceis na vida de cada promesseiro-devoto.

Depois de muitas reuniões para se definir a versão final do Cartaz (resultado da “tradução” de textos verbais orais e escritos em imagem) chegou-se à ideia do Cartaz do Círio de 2021. Seguindo às orientações do Papa Francisco, chefe-supremo da Igreja Católica, o Cartaz do Círio de 2021 faz referência às famílias que se parecem a pequenas

igrejas em seus lares em tempos de isolamento. Ele é inspirado na realidade em que vivemos no Estado do Pará, no Brasil e no mundo. Uma forma de superar, pela fé e pela espiritualidade, as dores e as angústias trazidas pela pandemia com o discurso oficial da Igreja do anúncio da paz nos lares de todas as famílias.

A cor predominante no Cartaz, mencionada anteriormente, é o branco, cor da paz, da saúde (vestimenta dos profissionais de saúde) e do sagrado como o lírio branco, na Igreja Católica, que simboliza a pureza da Virgem Maria. Em tempos de sofrimentos e de sacrifícios, a paz e a saúde são dois elementos preciosos para as pessoas atualmente.

Os ramos, em segundo plano no Cartaz, nos lembram a configuração dos pulmões, órgão mais afetado pela infecção causada pelo Coronavírus. Isso nos faz refletir sobre o sofrimento de tantas pessoas em seu esforço para respirar. O ouro, aplicado nas letras que formam o título do Cartaz (“Círio de Nazaré”), no manto da Virgem e no tema do Círio, representa a luz do sol. No discurso do informativo sobre o Cartaz, o dourado da luz do sol é, metaforicamente falando, um novo amanhã de esperança em dias melhores com o fim da pandemia. Um apelo pela possível intercessão salvífica da Virgem de Nazaré aos doentes e aos seus devotos em geral pelo livramento da peste (“Coronavírus”) e uma bênção para os profissionais da linha de frente ao combate à pandemia.

O Cartaz do Círio apresenta ainda como signos verbais, com menos destaque do que o tema, a data da realização do Círio de 2021 (no segundo domingo de Outubro) e as logomarcas da Arquidiocese de Belém, da Basílica Santuário de Nossa Senhora de Nazaré (administrada pelos padres Barnabitas) e da Diretoria da Festa de Nazaré na parte inferior do Cartaz. Essas logomarcas identificam as instituições responsáveis pela organização da parte religiosa do Círio e por seu discurso oficial.

Considerações finais

Em uma espécie de “tradução” das tradições culturais populares, pode-se considerar que uma marca do Cartaz do Círio em suas edições anuais é estar impregnado de referências à realidade do povo, ao Pará e à Região Amazônica. Isso pode ser observado nas edições do Cartaz em outros anos conforme Vasconcellos e Bonna (2009). Dentre essas particularidades, temos as cores verde (floresta) e roxo (o fruto do açaí), detalhes da Basílica de Nazaré, fitinhas da Santa, fotos de devotos, flores regionais como a vitória-régia, e pontos turísticos de Belém como o Ver-o-Peso e a Catedral da Sé. Esse ‘toque’ regional tem o propósito de ser o discurso da identidade entre o Cartaz e os devotos de Maria, reforçando as relações de poder e a ideologia da Igreja Católica na região.

Essa identidade do povo com a Santa chega a um certo grau de intimidade entre o devoto e as imagens da Virgem de Nazaré que muitas pessoas tratam essas imagens (a original e a peregrina) como um membro da família. Passam a chamá-las carinhosamente de “Nazinha” (CARVALHO, 2020). Como dizem os promesseiros da corda: “Quem faz o Círio andar é o povo”. A personalização dos cartazes e das camisas do Círio são também uma mostra da relação íntima entre os fiéis e a Virgem de Nazaré por meio da crença de terem seus pedidos atendidos.

O Cartaz do Círio é o discurso de uma instituição religiosa e a identidade do povo com um traço religioso-cultural muito forte no Pará. Antes de ser fruto da criatividade de um fotógrafo e de uma equipe de produção de arte, é a ‘tradução’ de uma tradição. Ele é resultado de documentos (textos verbais orais e escritos) discutidos entre a equipe de publicidade, a Diretoria da Festa de Nazaré e membros da Igreja sobre o tema do Cartaz no ano de sua divulgação.

Ele poderia ser considerado somente uma “transcrição” de textos verbais para uma imagem (uma montagem fotográfica) com destaque para a figura da imagem peregrina. Mas é mais do que isso. É a ligação do símbolo, Cartaz do Círio, com o povo paraense. No Cartaz de 2021, ele é representado pela cor branca e pela referência à pandemia e à fé na cura e no fim da “peste”, à cura das sequelas provocadas pelo Coronavírus.

Referências

- ALVES, M. J. dos S. **Tradução cultural e intersemiótica no conto rapunzel dos irmãos Grimm**. 2012. 105 p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.
- BENJAMIN, W. A Tarefa do Tradutor. Tradução de Fernando Camacho. **Revista Humboldt**, n. 4, Munique, Bruckmann, p. 38-44, 1979. [Título original: Die Aufgabe des Übersetzers].
- CALDAS-COULTHARD, C. R. Da Análise do Discurso à Análise Crítica do Discurso: introduzindo conceitos. In.: CALDAS-COULTHARD, C. R.; SCLIAR-CABRAL, L. (Orgs.). **Desvendando discursos: conceitos básicos**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2007. p. 19-44.
- CAMPOS, H. Da Razão Antropofágica. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, p. 10-25, 1981.
- CARVALHO, M. G. P. de. **Tradução Intralingual e Lexicografia: Proposta de compilação do Vocabulário Monolíngue do Círio de Nazaré**. 2020. 261f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2020.
- DINIZ, T. F. N. Tradução intersemiótica: do texto para a tela. **Cadernos da Tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 3, p. 313-338, 1998.

HEBERLE, V. M. Análise Crítica do Discurso e Estudos de Gêneros (gender): Subsídios Para a Leitura e Interpretação de Textos. In: FORTKAMP, M. B. M.; TOMITCH, L. M. B. (Orgs.). **Aspectos da Linguística Aplicada**: Estudos em homenagem ao Professor Hilário Inácio Bohn. 2. ed. Florianópolis: Editora Insular, 2008. p. 289-316.

JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 24. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2007.

JUNQUEIRA, A. H. **Comunicação, recepção e consumo**: construção de sentidos na arena do popular: A berlinda do Círio de Nazaré como suporte midiático. 2009. 338f. Dissertação (Mestrado). Programa de Mestrado em Comunicação e Práticas de Consumo. Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, 2009.

MEURER, J. L. Gêneros textuais na análise crítica de Fairclough. In: MEURER, J. L.; BONINI, A.; MOTTA-ROTH, D. (Orgs.). **Gêneros**: teorias, métodos, debates. São Paulo: Parábola Editora, 2005. p. 81-106.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987. [Coleção Estudos: 94].

SAMPAIO, R. Cartaz promove espetáculo da fé. **Portal da Propaganda**, 07 maio. 2007. Disponível em: <<http://www.portaldapropaganda.com/comunicacao/2007/05/0008>>. Acesso em: 7 maio. 2008.

VASCONCELLOS, E. M.; BONNA, M. C. K. (Ed.). **O Livro do Círio**. Belém: Floresta, 2009.

Multimodalidade na Localização do Jogo Digital *God of War* (2018): as orações elípticas

Johwyson da Silva Rodrigues*

Introdução

A indústria de jogos digitais vem se expandindo a cada ano com o lançamento de jogos totalmente localizados, que incidem sobre seus menus, interface do usuário, documentos legais, legendagem e dublagem. Com isso, a Localização de Jogos Digitais (LJD), subárea dos Estudos da Tradução (ET), tem-se tornado um dos vários campos de atuação de tradutores(as).

O jogo *God of War* (2018), por exemplo, teve sua versão localizada para o português do Brasil, juntamente com o seu lançamento simultâneo em vários países do mundo. Neste mais recente jogo da franquia, Kratos ressurgue com uma aparência mais madura e com um filho, o pré-adolescente Atreus. Juntos, pai e filho iniciam uma saga rumo ao pico mais alto dos reinos nórdicos para jogar as cinzas da mãe e satisfazer seu desejo póstumo.

É neste contexto que a presente pesquisa objetiva investigar a multimodalidade presente na localização do jogo *God of War* (2018), mais especificamente, as ocorrências entre as orações elípticas e as imagens que as acompanham, presentes nas *cutsscenes*¹ do jogo. O texto utilizado para o corpus foi a dublagem para português brasileiro (pt-br) como texto de chegada (TC), tendo a sua versão em inglês americano (en-us) como texto de partida (TP).

A fundamentação teórica busca apoio na Linguística Sistêmico-Funcional (LSF), especialmente nas noções sobre as orações elípticas pertencentes à metafunção

* Doutor em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC), Florianópolis/SC. Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Linguísticos, linha de pesquisa: Ensino e Aprendizagem, pela Universidade Federal do Pará (PPGL/UFPA). Licenciado em Letras: Licenciatura em Letras - Língua Inglesa pela Universidade Federal do Pará e Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa também pela Universidade Federal do Pará. Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal do Pará.

E-mail: johwyson@ufpa.br

¹ *Cutsscenes* são cenas, geralmente não jogáveis, que servem para que a narrativa ocorra de forma mais rápida.

interpessoal, bem como na Gramática do *Design Visual* (GDV), proposta por Kress e Van Veeuwen (1996; 2006).

Este artigo é dividido em seis partes: a Localização de Jogos Digitais, a Linguística Sistêmico-Funcional e as orações elípticas, Multimodalidade e a Gramática do *Design Visual*, metodologia, análise e considerações finais.

A Localização de Jogos Digitais

De forma geral, a localização é definida como “[...] o processo de adaptação de um *software* de uma língua para múltiplas línguas”² (MILLER, 2017, p. 2, grifo nosso, tradução nossa³). Quando um *software* é criado, é preciso que, juntamente com seu código, trilhas sejam criadas separadamente, como acontece com as trilhas de áudio em um filme, a fim de que comportem texto, áudio e/ou texturas localizáveis. Esse processo de adaptação de um *software* é chamado de internacionalização (MILLER, 2017).

A localização abrange bem mais que a simples troca de uma palavra em uma língua por sua equivalente em outra, envolvendo também a localização de outros recursos semióticos contidos em um produto digital. As especificidades transculturais vão desde diferenças entre representações de casas decimais e datas, diferenças de regência verbo-nominal, diferenças de ordem semântica, política, econômica, cultural, passando por diferenças que envolvem representações sonoras, visuais, gestuais, etc.

Quando associada ao termo ‘glocalização’, a localização torna-se um elemento integrante do processo de criação de um produto ou serviço. O termo é tido como uma estratégia mercadológica que une tanto aspectos globais quanto locais que, ao fazê-lo, garante a essência autoral de um produto ao mesmo tempo em que se vale da criatividade de produtores locais (ESSER; BERNAL-MERINO; SMITH, 2016). Robertson (1994), um dos primeiros autores a discutir academicamente o assunto, ressalta que o global e o local são, de fato, partes de um mesmo processo, não podendo ser vistos como atividades opostas. Mais que a simples tradução de textos verbais ou imagéticos de um produto ou a sua preparação prévia para suportar múltiplas línguas ou texturas, como no processo de internacionalização, a glocalização conta com a parceria de empresas globais na adaptação e personalização de produtos que são lançados e consumidos localmente (BERNAL-MERINO, 2016).

² Trecho traduzido: “Localization is the process of adapting your application from one language to multiple languages” (MILLER, 2017, p. 2, grifo nosso).

³ Todos os trechos cujo texto de partida aparece em nota de rodapé foram traduzidos pelo autor desta pesquisa.

Os jogos digitais, como todos os *softwares* e produtos com pretensões à globalização, também têm seguido essa tendência mundial. Além das lojas virtuais de *softwares*, a indústria de jogos conta com lançamentos, muitas vezes mundiais e simultâneos, localizados tanto em mídia física quanto por meio de lojas virtuais especializadas, como a Playstation Network, a Steam, a Xbox live e a Nintendo eshop, as quais permitem a compra ou o aluguel de jogos, incluindo a sua descarga e/ou transmissão e execução contínuas (*streaming*⁴).

A adoção do termo Localização de Jogos Digitais parece ser um consenso entre a maioria dos estudiosos ao referirem-se aos processos tradutórios decorrentes de jogos digitais (ESSELINK, 2000; O'HAGAN; MANGIRON, 2013; BERNAL-MERINO, 2014; SOUZA, 2014; SILVA, 2016). Esselink (2000, p. 3), por exemplo, a conceitua simplesmente como o “[...] processo que torna um produto linguisticamente e culturalmente apropriado ao local-alvo (país/região e língua) onde será usado e vendido”⁵, em que a noção de local vai além da simples delimitação geográfica de um país ou língua. Conforme Souza (2014), são muitos os elementos que devem ser levados em consideração durante um processo de localização, como fatores linguísticos, culturais, técnicos, políticos, legais, religiosos, que, por sua vez, incidem em costumes, padrões, convenções, etc.

Uma vez que a LJD está relacionada a documentos técnicos, textos internos e arte visual, quer sejam veiculados pelos modos visuais, escritos ou orais, Bernal-Merino (2014) a categoriza em termos: a) narrativos, que dizem respeito a informações sobre o mundo do jogo e seus personagens; b) dialógicos, referentes às falas das personagens; c) técnicos, concernentes ao uso do *software* ou do *hardware*; d) didáticos, que visam o controle de seu manuseio; e) promocionais, que envolvem à propaganda do produto; e f) legais, que intencionam alertar o(a) jogador(a) sobre seus direitos e deveres.

Muito do que ocorre em um jogo está atrelado à interface do usuário, que compreende menus de opções e comandos interativos que guiam o(a) jogador(a) durante o *gameplay*. A localização desses elementos requer destreza por parte do profissional, já que seu formato é restrito a certos números de caracteres. Dessa forma, a localização da interface precisa ser clara, curta e direta para que o(a) jogador(a) a compreenda rapidamente e não interrompa o fluxo do jogo. Além da interface do usuário, a localização também pode ocorrer em mensagens do sistema, também

⁴ Os serviços de *streaming* permitem que o usuário possa executar um programa sem precisar baixá-lo primeiramente em seu dispositivo, assim como o aplicativo Netflix, no caso de filmes e séries.

⁵ Trecho traduzido: “Localization involves taking a product and making it linguistically and culturally appropriate to the target locale (country/region and language) where it will be used and sold” (ESSELINK, 2000, p. 3).

chamadas de prompts, como as mensagens *in-game* didáticas, de erro ou alertas, normalmente apresentadas no modo escrito, ou os pacotes de instalação de conteúdo.

A dublagem e a legendagem, comuns em produções audiovisuais e, certamente, um ponto de clara interseção entre a Tradução Audiovisual (TAV) e a LJD, também são elementos desafiadores à localização. Na dublagem de jogos digitais, conforme Bernal-Merino (2014), ao contrário das dublagens audiovisuais, que geralmente ocorrem na pós-produção de um filme, a produção de falas localizadas pode ocorrer antes que as imagens gráficas estejam prontas. Nesse caso, os roteiros de produção dos textos a serem enviados às empresas de dublagem possuem diretrizes um pouco mais específicas, como deixas de fala da personagem, os contextos em que elas ocorrem, tons e inflexões de voz, os locais em que as personagens estão e os efeitos que uma determinada fala trará ao diálogo.

Além de necessária no que diz respeito à acessibilidade, a legendagem em jogos digitais, apesar de comportar-se de forma semelhante a legendagem de um filme, pode conter algumas especificidades. Pelo fato de competirem com mensagens *in-game*, que podem eventualmente surgir para auxiliar o(a) jogador(a) durante o *gameplay*, as legendas podem aparecer em qualquer parte da tela ou até serem omitidas. A versatilidade provocada pelo seu caráter interativo também pode fazer com que as legendas surjam sob a forma de: balões de diálogo, aludindo aos quadrinhos; leque de opções de fala, em que o(a) jogador(a) pode escolher uma delas para dialogar com outros personagens ou até mesmo serem parte integrante do *gameplay*.

No tocante às escolhas tradutórias realizadas por localizadores de forma geral, segundo Bernal-Merino (2014), o caráter comercial desse tipo de produto faz com que ocorra uma clara tendência em distanciar seus produtos da literalidade com o TP, ressaltando a preferência pela domesticação em detrimento à estrangeirização⁶. Munday (2016) afirma que tal preferência se deve, dentre outros fatores, às exigências daqueles que detêm os direitos autorais de publicação das obras, que, geralmente, prezam por uma compreensão sem entraves na LC.

Conforme Munday (2016), o(a) tradutor(a) pode, como recurso estratégico, tender tanto para a estrangeirização quanto para a domesticação do TC ao valer-se de procedimentos técnicos que o tornam mais literal ou mais livre. Aubert (1998), por exemplo, ao revisar os procedimentos técnicos descritos por Vinay e Darbelnet (1995), propõe 13 procedimentos técnicos, aos quais ele chama de modalidades de tradução,

⁶ Em oposição à domesticação, a estrangeirização, conforme Venuti (1995), é um recurso tradutório no qual aspectos linguísticos e culturais específicos de um TP são mantidos durante a sua tradução para um TC.

que são: a omissão, a transcrição, o empréstimo, o decalque, a tradução literal, a transposição, a explicitação, a implicação⁷, a modulação, a adaptação, a tradução intersemiótica, o erro, a correção e o acréscimo.

No Brasil, a LJD encontra-se em plena expansão. Segundo Fleury, Nakano e Cordeiro (2014), a Microsoft foi uma das primeiras empresas a apostar em jogos legendados e dublados no país em parceria com estúdios especializados em narração e dublagem de personagens. Infelizmente, os autores não possuem uma lista dos jogos, até agora, dublados para pt-br. O site UOL, em 2013, no entanto, publicou uma lista com 36 jogos dublados para pt-br, com títulos como *Assassin's Creed 3* (UBISOFT, 2012), *Assassin's Creed 4* (UBISOFT, 2013), *Call of Duty: Black Ops II* (TREYARCH, 2012), *FIFA 13* (EA, 2013), dentre outros. O site Steam (2019), atualmente, apresenta uma lista com 93 títulos dublados para pt-br, que podem ser comprados via plataforma, com títulos como *Rise of the Tomb Raider* (CRYSTAL DYNAMICS, 2015), *Batman: Arkham Knight* (ROCKSTEADY STUDIOS, 2015), *The Witcher 3: Wild Hunt* (CD PROJEKT, 2015), *Dishonored 2* (BETHESDA SOFTWAREWORKS, 2016), dentre outros.

Após esta breve explanação sobre a LJD, o aporte teórico-metodológico das LSF será exposto a seguir.

A Linguística Sistêmico-Funcional e as orações elípticas

A LSF (HALLIDAY, 1994; HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004; 2014; FUZER; CABRAL, 2014; HEBERLE, 2018), voltada aos estudos sobre a linguagem verbal, conforme Heberle (2005, p. 211), “[...] entende a linguagem como semiótica social, ou seja, como recurso de construção de significados na sociedade”. O texto, para a LSF, é tido como um processo no qual se produz significados em contexto, referindo-se a “[...] qualquer instância da linguagem, em qualquer meio, que faz sentido para alguém que a compreende”⁸ (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014, p. 3). Apesar de estrutural, por ser realizado por orações, imagens ou gestos, o texto, de fato, constitui significados e, por isso, deve ser levado em consideração tanto como produto quanto como processo, sendo este segundo fator voltado a aspectos interativos e às trocas sociais de significados.

Em conformidade com a LSF, o contexto, sempre associado a um texto, é subdividido em contexto de cultura, que diz respeito a questões de gênero

⁷ Tanto a implicação quanto a explicitação são tratadas, no trabalho de Aubert (1998), como um tipo de modalidade.

⁸ Trecho traduzido: “any instance of language, in any medium, that makes sense to someone who knows the language” (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014, p. 3, grifo nosso).

textual/discursivo (*genre*), e em contexto de situação, também chamado de registro, definido como um arranjo de significados geralmente associados a um conjunto específico de elementos que compõem uma situação, sendo eles o campo, as relações e o modo. O campo dá conta da atividade realizada, de sua natureza e de seus propósitos. As relações procuram verificar os vários tipos de relações entre os participantes a partir da troca de mensagens. O modo lida com questões voltadas à função da linguagem enquanto veículo de comunicação.

O campo, as relações e o modo são, respectivamente, realizados pelas metafunções ideacional, interpessoal e textual, as quais, apesar de ocorrerem de forma simultânea em um dado registro, podem ser compreendidas e analisadas separadamente. A metafunção ideacional está ligada às representações das experiências do mundo interior e exterior. Já a metafunção interpessoal refere-se às interações entre os sujeitos e aos papéis que estes desempenham, enquanto a metafunção textual diz respeito à estrutura do texto e à sua organização.

Na LSF, os recursos interpessoais encontram-se inseridos na metafunção interpessoal, que lida com as relações interpessoais entre os sujeitos e os papéis sociais que estes desempenham. Os papéis fundamentais da fala, determinados por fatores culturais de ordem social, econômica, profissional, etc., são dar e solicitar ou bens e serviços ou informações.

Quando a oração está voltada a bens e serviços, ela é chamada de proposta, na qual o(a) locutor(a) pode realizar ofertas ou comandos com o intuito de influenciar o comportamento do(a) outro(a). As trocas de informação, por sua vez, realizadas por proposições, que se subdividem em funções de fala do tipo declaração ou pergunta, estão voltadas à troca da própria linguagem.

A metafunção interpessoal conta com o sistema de MODO⁹, compreendido como a gramaticalização do sistema semântico das funções de fala. Nesse sistema, as ofertas e comandos são realizados pelos modos oracionais interrogativo e imperativo, enquanto as funções declaração e pergunta são realizadas pelos modos declarativo e interrogativo, respectivamente. As orações no modo interrogativo podem surgir sob a forma de interrogativas QU, aquelas em que a pessoa que pergunta solicita algo preciso, ou de perguntas cujas respostas podem caber sim ou não, chamadas de interrogativas SIM-NÃO. As orações no modo indicativo são subdivididas em modo declarativo,

⁹ Para a LSF, segundo Bernardino (2015), há três distinções entre modo, MODO e Modo. O primeiro refere-se à variável do contexto de situação, o segundo refere-se ao nome do sistema de gramaticalização e o terceiro refere-se à estrutura interpessoal da oração, constituída de sujeito e finito, como será visto mais a diante.

voltadas a declarações, e em modo imperativo, voltadas a propostas que expressam ordem.

No sistema de MODO, a oração é organizada pelos componentes de Modo e resíduo. O Modo é composto pelo sujeito, identificado por grupos nominais ou pronomes, e pelo finito, voltado ao tempo, polaridade e modalidade. Uma vez que o sujeito e o finito são identificados em um enunciado, o seu restante é tido como o resíduo.

As orações elípticas, segundo a LSF, “[...] são formas gramaticais em que alguns de seus elementos não são realizados na estrutura oracional¹⁰” (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014, p. 116), podendo ser divididas em elipses anafóricas e elipses esofóricas. As elipses anafóricas remetem, semanticamente, ao que foi realizado anteriormente, tendo suas formas bastante variadas e similares a uma oração menor. As elipses esofóricas, por outro lado, valem-se do contexto imediato para que sejam realizadas, o que inclui os papéis assumidos pelos interlocutores. A divisão das elipses em modos oracionais é possível, uma vez que, segundo a LSF, o sujeito e o finito, neste tipo de oração, podem ser compreendidos a partir do contexto em que se encontram, quer seja anafórico ou esofórico (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014).

Após esta breve apresentação sobre o aporte teórico-metodológico referente à LSF e às orações elípticas, serão apresentados conceitos sobre multimodalidade e a GDV.

Multimodalidade e a Gramática do *Design Visual*

A Semiótica Social, conforme Ferreira e Heberle (2010), tem mostrado resultados bem-sucedidos ao ser utilizada como aparato teórico na análise tanto de textos escritos quanto de imagens, assim como outros recursos semióticos. Em conformidade com essa concepção de linguagem, a multimodalidade, que “[...] se refere ao uso de diferentes recursos semióticos para produzir e interpretar significados”¹¹ (HEBERLE, 2010, p. 101), procura dar conta do texto, bem como de seus inúmeros registros, discursos e representações, como um fenômeno multimodal. O termo multimodalidade, surgido no fim dos anos 80 a partir dos trabalhos de Kress e Van Leeuwen (1996; 2006), é definido por Bateman, Wildfeuer e Hiippala (2017, p. 7, grifo dos autores) como “[...] uma forma de caracterizar situações comunicativas (consideradas

¹⁰ Trecho traduzido: “[...] a grammatical form in which certain features are not realized in the structure” (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014, p. 116, grifo nosso).

¹¹ Trecho traduzido: “[...] refers to the use of different semiotic resources to produce or interpret meanings” (HEBERLE, 2010, p. 101, grifo nosso).

de forma ampla) que dependem da combinação de *formas* diferentes de comunicação para que sejam efetivadas”¹². Para os autores, programas de TV, por exemplo, valem-se de modos como o oral, o imagético, o gestual e o escrito, assim como os livros impressos que, para construírem significados, utilizam texto escrito, imagens, elementos tipográficos, etc. Dessa forma, modos tipicamente orais ou escritos, apesar das aparências, fazem, de fato, uso de outros recursos semióticos em suas construções.

Os ET não lidam apenas com os aspectos estritamente linguísticos da tradução, mas também levam em conta outros modos e recursos semióticos combinados a ela. Gambier (2006), ao relatar as limitações teórico-procedimentais pelas quais tradutores(as) e analistas da TAV têm passado, afirma que a própria noção de texto, tanto para os ET, de forma geral, quanto para a tradução voltada à TAV, é questionável, já que, historicamente, o texto impresso, concebido em termos analíticos de forma monomodal, tem sido mais amplamente privilegiado. Para o autor, “[...] nenhum texto é, estritamente falando, monomodal”¹³ (GAMBIER, 2006, p. 6), nem mesmo o *design* de um texto impresso, quer seja verbal ou imagético, afirmação que se alinha às fundamentações teóricas adotadas por este trabalho.

A partir dos significados ideacional, interpessoal e textual da LSF, Kress e Van Leeuwen (2001; 2006), concebem, no que tange ao modo visual, os significados representacional, interativo e composicional, respectivamente. Assim como na LSF, os significados representacionais estão voltados às representações de mundo, os significados interativos lidam com as interações entre os participantes e/ou quem vê a imagem e os significados composicionais dizem respeito à organização composicional da imagem.

Esta pesquisa se deterá a analisar apenas os significados narrativos, mais especificamente, os significados acionais e racionais, que serão explicados no capítulo sobre a análise, conforme a apresentação dos exemplos. Entretanto, este trabalho também necessitará da noção de atributo, presente nos significados conceituais e, mais especificamente, nos processos simbólicos. Nos processos atributivos, um atributo do(a) portador(a) é destacado, como a sua localização na imagem, tamanho, incidência de luz, foco, etc. Nesse tipo de processo, o atributo normalmente qualifica o(a) participante em termos geográficos e identitários.

¹² Trecho traduzido: “Multimodality is a way of characterising communicative situations (considered very broadly) which rely upon combinations of different ‘forms’ of communication to be effective” (BATEMAN; WILDFEUER; HIIPALA, 2017, p. 7, grifo nosso).

¹³ Trecho traduzido: “[...] no text is, strictly speaking, monomodal” (GAMBIER, 2006, p. 6, grifo nosso).

A Figura 1 a seguir mostra de forma resumida e detalhada os significados que compõem a GDV, bem como cada uma de suas subcategorias e aspectos.

Figura 1 – Significados da GDV e suas categorias



Fonte: Criada pelo autor com base nas categorias da GDV de Kress e Van Leeuwen (2006).

Após esta breve explanação sobre multimodalidade e a GVD, será apresentada a metodologia utilizada na pesquisa.

Metodologia

Tendo como objeto o jogo digital *God of War* (SANTA MONICA, 2018), a partir de sua localização dublada para pt-br como TC e de sua versão em en-us como TP, esta pesquisa tem como objetivo investigar a multimodalidade presente na localização do jogo *God of War* (2018), mais especificamente, as ocorrências entre as orações elípticas e as imagens que as acompanham, presentes nas *cutsscenes* do jogo.

God of War (SANTA MONICA, 2018), uma continuação da trilogia principal da franquia, é um jogo digital americano em terceira pessoa, do gênero ação e aventura, feito para um jogador (*single-player*), que visa ao entretenimento. O jogo também é caracterizado pelo termo americano *hack and slash*, que diz respeito aos seus momentos de intenso combate. Disponível apenas para o console *Playstation 4* (SONY, 2013), o jogo, lançado em abril de 2018, foi criado pela produtora de jogos digitais Santa Monica e distribuído pela empresa coreana Sony em versões em mídia física, vendidas

em lojas especializadas, e versões digitalizadas, que podem ser compradas e baixadas via Playstation Store para aqueles que possuem uma conta na plataforma.

Para a elaboração do corpus, foi utilizado o enquadre analítico de Silva (2016), que engloba três níveis organizacionais: o *design* do corpus, que diz respeito aos aspectos gerais e teóricos do corpus a ser analisado; a construção do corpus, que envolve as suas decisões técnicas; e o processamento do corpus, relacionado às ferramentas digitais necessárias à implementação da coleta de dados e da análise.

O Quadro 1 a seguir apresenta, de forma resumida, a classificação do corpus adotada por este trabalho.

Quadro 1 – Tipo de corpus adotado

Tipo de relação textual	corpus paralelo
Área temática	ET (LJD)
Domínio	especializado (diálogos orais das personagens principais do jogo)
Modos	oral e visual
Restrição temporal	sincrônico
Número de línguas	bilíngue (en-us e pt-br)
Direcionalidade	unidirecional: de pt-br para en-us
Tamanho	Tempo de duração: 1:53:44 (<i>cutscenes</i> e <i>scripted sequences</i> ¹⁴)

Fonte: Inspirado em Silva (2016, p. 134).

Para a sua coleta, a pesquisa valeu-se do console *Playstation 4* (SONY, 2013) que, diferentemente de outros consoles que necessitam de equipamentos externos de captura de vídeo, possui um sistema interno de gravação de *gameplays* que permite gravações de até 60 minutos em seu disco rígido, podendo também ser salvas em um *pen drive*.

Para obter as gravações, o pesquisador necessitou jogar o jogo tanto em pt-br quanto em en-us. Após a gravação e a transferência dos arquivos de vídeos para um PC, a pesquisa valeu-se do programa *Avidemux* (MEAN; GRUNTSTER; FAHR, 2000), para unir e editar os vídeos para que esses se tornassem versões contendo um único arquivo cada.

Após a utilização do programa de edição de vídeos, o programa ELAN (THE LANGUAGE ARCHIVE, 2000) foi utilizado para a criação das transcrições dos diálogos,

¹⁴ Uma vez que o recorte da pesquisa se deteve a investigar a localização de diálogos, percebeu-se que, no jogo, a sua maior incidência ocorria em *cutscenes* e *scripted sequences*.

tanto em pt-br quanto em en-us, e das trilhas que serviram de base para a análise do corpus, dispostas em suas respectivas categorias.

Na trilha ELIP-VERB-IMP, foram catalogadas todas as elipses que, de alguma forma, estavam conectadas às imagens em que elas ocorriam nas *cutscenes*. Também foram criadas as trilhas DEITVIS e EXPLI, que serão explicadas logo no início da próxima seção.

Análise

Na trilha ELIP-VERB-IMG, referente às linhas de concordância entre elipses e significados visuais, observa-se, conforme o quadro a seguir, a presença, tanto no TC quanto no TP, de 32 escolhas que remetem a atributos visuais, localizando-os verbalmente por meio de dêiticos¹⁵ (DEITVIS) ou explicitando-os (EXPLI). Essas ocorrências são realizações verbais que fazem referência a atributos visuais por meio da reação ou ação das personagens a objetos, lugares e condições em que elas se encontram.

Quadro 2 – ELIP-VERB-IMG

EXPLI
a corrente <i>the chain</i> , a corrente <i>the chain</i> , a doença <i>the sickness</i> , a estátua <i>the statue</i> , a faca dela? <i>her knife?</i> , a floresta com as folhas vermelhas <i>the woods with the blood-red leaves</i> , a luz <i>the light</i> , a montanha <i>the mountain</i> , armadilha <i>trap</i> , as pegadas <i>these tracks</i> , e a nossa luta com o Baldur <i>and our fight with Baldur</i> , Jotunheim <i>Jotunheim</i> , Jotunheim <i>Jotunheim</i> , mais Draugr <i>more Draugr</i> , o cume <i>the summit</i> , o seu machado <i>it's your axe</i> , os gigantes <i>the giants</i> , outro elfo luminoso <i>another light elf</i> , pegadas <i>tracks</i> , pegadas de cervo <i>deer tracks</i> , pesadelos <i>nightmares</i> , um bilhete <i>there's a note</i> , um enigma <i>a riddle</i> , vinho lemniano <i>Lemnian wine</i>
DEITVIS
ali em cima <i>up there</i> , aqui <i>here</i> , aqui <i>here</i> , aqui em cima <i>I'm up here</i> , logo ali <i>right over there</i> , por ali <i>that way</i> , por aqui <i>this way</i> , pra cá <i>this way</i>

Fonte: Figura contendo os resultados da trilha ELIP-VERB-IMG, capturada do programa ELAN.

Na categoria EXPLI, a maior parte das imagens ocorre por meio de processos reacionais, ou seja, por meio das reações dos olhares dos(as) participantes,

¹⁵ Dêiticos são elementos linguísticos que indicam um possível lugar, participante ou tempo em que um enunciado é produzido. Os dêiticos são sensíveis ao contexto, sendo praticamente impossível identificá-los quando descontextualizados.

chamados(as) de reatores(as), e de fenômenos, participantes que são olhados(as) pelo(a) reator(a), como ilustrado pelas imagens contidas no quadro a seguir.

Quadro 3 – Exemplos da categoria EXPLI

The figure consists of three vertically stacked screenshots from the game God of War, each showing a different scene and the corresponding list of eliptic utterances in the ELAN software interface.

Top Screenshot: Shows Kratos in a snowy forest. The ELAN interface on the right shows a list of utterances under the category 'ELIP-VERB-IMG'. The selected utterance is '2 EXPLI Pegadas | Tracks'.

Grade	Texto	Legenda
>	N.	
1	DEITVIS Pra cá This way	
2	EXPLI Pegadas Tracks	
3	EXPLI Pegadas de cervo Deer tracks	
4	DEITVIS Por aqui This way	
5	DEITVIS Ali em cima Up there	
6	EXPLI A montanha The mountain	
7	EXPLI Mais Draugr More Draugr	
8	DEITVIS Aqui Here	
9	EXPLI A corrente The chain	
10	EXPLI A corrente The chain	
11	EXPLI Um enigma A riddle	
12	EXPLI As pegadas These tracks	
13	DEITVIS Aqui Here	
14	EXPLI Pesadelos Nightmares	
15	EXPLI Outro elfo luminoso Another glowing elf	
16	EXPLI A luz The light	
17	EXPLI A estátua The statue	

Middle Screenshot: Shows Kratos looking at a mountain in a forest. The ELAN interface on the right shows the same list of utterances. The selected utterance is '6 EXPLI A montanha | The mountain'.

Grade	Texto	Legenda	Lexicon
>	N.		[32]
1	DEITVIS Pra cá This way		
2	EXPLI Pegadas Tracks		
3	EXPLI Pegadas de cervo Deer tracks		
4	DEITVIS Por aqui This way		
5	DEITVIS Ali em cima Up there		
6	EXPLI A montanha The mountain		
7	EXPLI Mais Draugr More Draugr		
8	DEITVIS Aqui Here		
9	EXPLI A corrente The chain		
10	EXPLI A corrente The chain		
11	EXPLI Um enigma A riddle		
12	EXPLI As pegadas These tracks		
13	DEITVIS Aqui Here		
14	EXPLI Pesadelos Nightmares		
15	EXPLI Outro elfo luminoso Another glowing elf		
16	EXPLI A luz The light		
17	EXPLI A estátua The statue		

Bottom Screenshot: Shows Kratos in a lush, green forest looking at a large circular stone structure. The ELAN interface on the right shows the same list of utterances. The selected utterance is '11 EXPLI Um enigma | A riddle'.

Grade	Texto	Legenda	Lexicon
>	N.		
1	DEITVIS Pra cá This way		
2	EXPLI Pegadas Tracks		
3	EXPLI Pegadas de cervo Deer tracks		
4	DEITVIS Por aqui This way		
5	DEITVIS Ali em cima Up there		
6	EXPLI A montanha The mountain		
7	EXPLI Mais Draugr More Draugr		
8	DEITVIS Aqui Here		
9	EXPLI A corrente The chain		
10	EXPLI A corrente The chain		
11	EXPLI Um enigma A riddle		
12	EXPLI As pegadas These tracks		
13	DEITVIS Aqui Here		
14	EXPLI Pesadelos Nightmares		
15	EXPLI Outro elfo luminoso Another glowing elf		
16	EXPLI A luz The light		
17	EXPLI A estátua The statue		

Fonte: Imagens contendo exemplos da trilha EXPLI, capturada do programa ELAN.

Nas imagens, respectivamente, Atreus deixa explícito que está olhando para pegadas (pegadas | *tracks*), Kratos deixa claro que olha para a montanha em que desejam chegar (a montanha | *the mountain*) e também deixa explícito que o portal redondo se trata de um enigma (um enigma | *a riddle*). Nesta última imagem, a elipse age não apenas como um recurso que explica um atributo contido no modo visual, um portal, como também sinaliza ao(à) jogado(a) que este se trata de um enigma, elemento comum a jogos digitais.

Algumas dessas imagens, conforme o quadro a seguir, são realizadas por meio de processos acionais, nos quais os participantes, chamados de atores, estão envolvidos em eventos circunstanciais rumo a uma meta, ou seja, rumo a um participante para qual a ação é destinada.

Quadro 4 – Mais exemplos da categoria EXPLI

Grade	Texto	Legenda	Lexicon	C
▼	ELIP-VERB-IMG		[32]	
>	N.			
	14	EXPLI Pesadelos Nightmares		
	15	EXPLI Outro elfo luminoso Another light		
	16	EXPLI A luz The light		
	17	EXPLI A estátua The statue		
	18	EXPLI Um bilhete There's a note		
	19	EXPLI O cume The summit		
	20	EXPLI Jotunheim Jotunheim		
	21	EXPLI A floresta com as folhas vermelhas The forest with the red leaves		
	22	DEITVIS Por ali That way		
	23	EXPLI A doença The sickness		
	24	EXPLI Armadilha Trap		
	25	EXPLI A faca dela? Her knife?		
	26	EXPLI Vinho lemniano Lemnian wine		
	27	EXPLI Jotunheim Jotunheim		
	28	DEITVIS Aqui em cima I'm up here		
	29	DEITVIS Logo ali Right over there		
	30	EXPLI O seu machado It's your axe		

01:20:23.261 Seleção: 01:20:23.261 - 01:20:28.587 5326

Grade	Texto	Legenda	Lexicon	C
▼	ELIP-VERB-IMG		[32]	
>	N.			
	14	EXPLI Pesadelos Nightmares		
	15	EXPLI Outro elfo luminoso Another light		
	16	EXPLI A luz The light		
	17	EXPLI A estátua The statue		
	18	EXPLI Um bilhete There's a note		
	19	EXPLI O cume The summit		
	20	EXPLI Jotunheim Jotunheim		
	21	EXPLI A floresta com as folhas vermelhas The forest with the red leaves		
	22	DEITVIS Por ali That way		
	23	EXPLI A doença The sickness		
	24	EXPLI Armadilha Trap		
	25	EXPLI A faca dela? Her knife?		
	26	EXPLI Vinho lemniano Lemnian		
	27	EXPLI Jotunheim Jotunheim		
	28	DEITVIS Aqui em cima I'm up here		
	29	DEITVIS Logo ali Right over there		
	30	EXPLI O seu machado It's your		

01:08:33.552 Seleção: 01:08:33.552 - 01:08:34.390 838

Fonte: Imagens contendo exemplos da trilha EXPLI, capturada do programa ELAN.

Nas imagens, Kratos segura uma garrafa de vinho (vinho lemniano | *Lemnian wine*) e toca a cabeça de Atreus, certificando-se de que ele está doente (a doença | *the sickness*). Mais uma vez, nota-se que, verbalmente, os significados realizados tendem a explicitar atributos específicos contidos nas imagens, funcionando como um tipo de recurso tradutório intersemiótico tanto no TC quanto no TP.

Na categoria DEITVIS, conforme mostram os exemplos contidos no quadro a seguir, percebe-se que suas ocorrências se valem da imagem para situar as personagens geograficamente, assim como o(a) jogador(a), rumo a um destino.

Quadro 5 – Exemplos da categoria DEITVIS

The figure consists of three vertically stacked screenshots from the game *God of War*, each showing a scene with a software interface overlay on the right side. The interface displays a list of text analysis results for the DEITVIS category, with columns for 'Grade', 'Texto', 'Legenda', and 'Lexicon'. The first screenshot shows Kratos and Atreus in a snowy, mountainous landscape. The second screenshot shows them in a boat on a body of water. The third screenshot shows Kratos and Atreus in a rocky, mountainous landscape. The software interface in each screenshot highlights specific text analysis results, such as 'DEITVIS Por aqui | This way' and 'DEITVIS Aqui em cima | I'm up here'.

Fonte: Imagens contendo exemplos da trilha DEITVIS, capturada do programa ELAN.

Nelas, Atreus indica caminhos, como os que levam, respectivamente, para onde o cervo se encontra (por aqui | *this way*), o caminho para a casa da bruxa (por ali | *that way*) e onde ele se encontra (aqui em cima | *I'm up here*).

Nesta última imagem, é curioso notar que, no TP, a oração foi realizada por meio de uma oração declarativa, "*I'm up here*", ao invés de uma elipse, como ocorre no TC.

Considerações finais

Este artigo teve como principal objetivo investigar a multimodalidade presente na localização do jogo *God of War* (2018), mais especificamente, as ocorrências entre as orações elípticas e as imagens que as acompanham, presentes nas *cutsscenes* do jogo.

Por meio da análise da interseção entre as orações elípticas presentes no corpus, tanto do TC quanto do TP, e as imagens que ocorrem simultaneamente a elas, é possível dizer que estas orações se valem diretamente da construção de significados presentes em estruturas visuais para realizar seus significados, o que demonstra o caráter multimodal desse tipo de objeto.

Nas elipses, as estruturas verbais fazem uso de dêiticos para referirem-se a estruturas visuais, além de escolhas que traduzem, de modo intersemiótico, atributos presentes nas imagens, explicitando-os.

Foi interessante perceber uma das ocorrências de elipses se tratava de uma oração declarativa no TP, o que demonstra a possível intercambialidade entre orações elípticas e orações maiores, cabendo ao(à) tradutor(a) escolhê-las conforme suas necessidades.

É importante ressaltar a eficácia da LSF para a análise em questão que, associada ao arcabouço teórico-metodológicos da GDV, permitiu que a análise se estendesse tanto às estruturas verbais quanto visuais, contribuindo ainda mais para a compreensão dos jogos digitais enquanto objeto multimodal.

Referências

ASSASSIN's Creed 3. EUA: Ubisoft, 2012. PC, PS3, PS4, Xbox One.

ASSASSIN's Creed 4. EUA: Ubisoft, 2013. PC, PS3, PS4, Xbox One.

AUBERT, F. H. Modalidades de Tradução: Teoria e Resultados. **TradTerm**, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 99-128, 1998.

AVIDEMUX. EUA: Mean, Gruntster e Fahr, 2000. PC.

BATMAN: Arkham Knight. EUA: Rocksteady Studios, 2015. PC, PS4, Xbox one.

BATEMAN, J.; WILDFEUER, J.; HIIPPALA, T. **Multimodality**. Alemanha: De Gruyter, 2017.

BERNAL-MERINO, M. Á. **Translation and localisation in video games**: making entertainment software global. Nova Iorque: Routledge, 2014.

BERNAL-MERINO, M. Á. Globalization and co-creation: trends in international game production. In: ESSER, A.; BERNAL-MERINO, M. Á.; SMITH, I. R. **Media across borders**: localizing TV, filmes and video-games. Nova Iorque: Routledge, 2016.

CALL of Duty: Black Ops II. EUA. Treyarch, 2012. PC, PS3, Xbox 360.

DISHONORED 2. EUA: Bethesda Softworks, 2016. PC, PS4, Xbox one.

ELAN. EUA: The Language Archive, 2000. PC.

ESSELINK, B. **A practical guide to localization**. Philadelphia/Amsterdam: John Benjamins, 2000.

ESSER, A.; BERNAL-MERINO, M. Á.; SMITH, I. R. **Media across borders**: localising TV, film and video-games. Nova Iorque: Routledge, 2016.

FERREIRA, S. N.; HEBERLE, V. M. Semiotic Change: A pilot study on text-image resources in modern and (post)modern ads. **Revista Intercâmbio**, São Paulo, v. 21, p. 98-117, 2010.

FIFA 13. EUA: EA, 2013. PC, PS3, Xbox 360.

FLEURY, A.; NAKANO, D. N.; CORDEIRO, J. H. D.'O. **Mapeamento da indústria brasileira e global de jogos digitais**. São Paulo: GEDIGames: NPGT, 2014.

FUZER, C.; CABRAL, S. R. S. **Introdução à Gramática Sistemico-Funcional em língua portuguesa**. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2014.

GAMBIER, Y. Multimodality and Audiovisual Translation. In: CARROLL M.; Gerzymisch-Arbogast, H.; NAUERT, S. (Orgs.). **Audiovisual Translation Scenarios**: Proceedings of the Second MuTra Conference. Copenhagen, 2006. p. 1-8.

GOD of War. EUA: Santa Monica, 2018. PS4.

HALLIDAY, M. A. K. **An Introduction to Functional Grammar**. 2. ed. Londres: Edward Arnold, 1994.

HALLIDAY, M. A. K.; MATTHIESSEN, C. M. I. M. **An introduction to functional grammar**. 3. ed. Londres: Arnold, 2004.

HALLIDAY, M. A. K.; MATTHIESSEN, C. M. I. M. **Halliday's introduction to functional grammar**. 4. ed. Londres: Arnold, 2014.

HEBERLE, V. M. Investigando a sala de aula de línguas estrangeiras: estudos recentes em Linguística Aplicada e a teoria socio-semiótica de Halliday. **Calidoscópico**, São Leopoldo, v. 3, n. 3, p. 209-213, 2005.

HEBERLE, V. M. Multimodal literacy for teenage EFL students. **Cadernos de Letras**, Rio de Janeiro, v. 27, p. 101-116, 2010.

HEBERLE, V. M. Apontamentos sobre linguística sistêmico-funcional, contexto de situação e transitividade com exemplos de livros de literatura infantil. **DELTA**, São Paulo, v. 34, n. 1, p. 81-112, 2018.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. **Reading images: the grammar of visual design**. Londres/Nova Iorque: Routledge, 1996.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. **Reading images: the grammar of visual design**. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2006.

MILLER, C. **Cross-platform localization for native mobile apps with xamarin**. Califórnia: Apress, 2017.

MUNDAY, J. **Introducing translation studies: theories and applications**. 4a edição. Nova Iorque: Routledge, 2016.

O'HAGAN, M; MANGIRON, C. **Game localization**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2013.

PLAYSTATION 4. Coreia: Sony, 2013. Console eletrônico.

RISE of the tomb raider. EUA: Crystal Dynamics, 2017. PC, PS4, Xbox one.

ROBERTSON, R. Globalization or glocalization? **Journal of International Communication**, Los Angeles, v. 1, n. 1, p. 33-52, 1994.

SILVA, F. da. **The mapping of localized contents in the videogame inFamous 2: a multimodal corpus-based analysis**. 2016. 307f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

SOUZA, R. V. F. **Tradução e videogames: uma perspectiva histórico-descritiva sobre a localização de games no Brasil**. 2015. 395f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

STEAM. **Jogos dublados em ptbr**. Disponível em:

<<https://store.steampowered.com/curator/7895438-Dublados-em-PTBR/>>. Acesso em: 07 abr. 2019.

THE WITCHER 3: Wild Hunt. Polônia: CD Projekt, 2015. PC, PS4, Xbox one.

UOL. **Jogos dublados em português**. 2013. Disponível em:

<<https://jogos.uol.com.br/album/2013/07/01/jogos-dublados-em-portugues.htm?mode=list&foto=5>>. Acesso em: 06 abr. 2019.

VENUTI, L. **The translator's invisibility: a history of translation**. Londres/Nova Iorque: Routledge, 1995.

VINAY, J.-P.; DARBELNET, J. **Comparative stylistics of French and English: a methodology for translation (1958)**. Amsterdã/Filadélfia: John Benjamins, 1995.

Batuque (Bruno de Menezes) e Motivos de son (Nicolás Guillén): a tradução cultural da negritude na poética

Lilian Cristina Barata Pereira Nascimento*

Walter Carlos Costa**

Neste trabalho analisamos alguns aspectos convergentes e divergentes de *Batuque* (1931), do poeta brasileiro Bruno de Menezes, e de *Motivos de son* (1930), do poeta cubano Nicolás Guillén, sobre a tradução cultural da negritude na poética, que permitiram aos poetas, praticamente ao mesmo tempo, valorizar a cultura negra na produção modernista de seus países.

Menezes e Guillén eram de regiões distantes dos centros políticos e econômicos de seus países. O primeiro poeta nasceu em Belém do Pará, em 1893, de origem pobre, cresceu no bairro Jurunas (periferia), em plena Amazônia brasileira, era funcionário público estadual e considerado um grande folclorista. Na juventude, Bruno de Menezes formou grupos literários, o primeiro foi “Vândalos do Apocalipse” e o outro foi “Peixe-Frito”, com a participação do escritor Dalcídio Jurandir. O segundo poeta nasceu em 1902 em Camagüey, e foi viver em Habana aos 24 anos de idade, viajou bastante e conheceu muitos artistas e escritores de sua época, como Diego Rivera, Antonio Machado, Miguel Hernández, Pablo Neruda, César Vallejo, além de Otávio Paz, Tristán

* Possui graduação em Pedagogia e em Letras – Português/Espanhol. Doutorado em Estudos da Tradução – PGET/UFSC. Tem experiência na área de Literatura e Tradução da Amazônia hispanófono. Atualmente é docente do Instituto de Educação Matemática e Científica – IEMCI/UFPA. Coordena o Projeto de Pesquisa LETRA – Laboratório de Estudos da Tradução.

E-mail: sralilian@gmail.com

** Estudou Filologia Românica (Francês e Espanhol) na Katholieke Universiteit Leuven, Bélgica; tem doutorado sobre as traduções de Jorge Luis Borges para o inglês pela University of Birmingham, Reino Unido, e pós-doutorado pela UFMG. É Professor Titular aposentado do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina. Bolsista do CNPq, pesquisa literatura hispano-americana (sobretudo a obra de Jorge Luis Borges), literatura comparada, estudos da tradução (especialmente a conexão entre literatura traduzida e literatura nacional), literatura fantástica, literatura policial e literatura de viagem. Foi presidente da ABRAPT (Associação Brasileira de Pesquisadores em Tradução) na gestão 2010-2013. É um dos fundadores da PGET (Pós-Graduação em Estudos da Tradução), da UFSC, programa de excelência em Estudos da Tradução e um dos fundadores de Cadernos de Tradução, Qualis A1.

E-mail: walter.costa@gmail.com

Tzara e Ernest Hemingway. Nicolás Guillén foi criado em um ambiente letrado, seu pai era jornalista, fundador do periódico *Las Dos Repúblicas* e senador pelo Partido Liberal, eleito em 1908. Assim, Guillén (1982, p. 48, grifo nosso) define sua classe social:

Si me preguntara a qué clase social pertenecía mi familia en aquella época yo diría con toda seguridad que a la pequeña burguesía negra. Negra, porque ése era el color de nuestra piel en un país como el nuestro, entonces víctima de profunda división social.¹

Os dois poetas tratam da temática da poesia afrodescendente num momento em que o modernismo já se encontra estabelecido. Com Bruno de Menezes é a primeira vez na Amazônia que a temática da cultura afro-brasileira, enquanto valorização de seus aspectos culturais e étnicos, é recriada na poesia. Isso é resultado tanto da consciência e amadurecimento do poeta e do modernismo, quanto de uma exigência social mais ampla, pois há uma incessante necessidade em Bruno, extensiva a Guillén, de buscar uma identidade que o caracterize como participante de uma sociedade que excluía a maioria dos negros.

Para Antonio Candido (2000), o modernismo foi um movimento pautado em ideias e não apenas nas letras, modificando completamente a arte e o pensamento do momento. Assim esclarece Candido (2000, p. 110):

O nosso modernismo importa, essencialmente, em sua fase heroica, na libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária. Esse sentimento de triunfo, que assinala o fim da posição de inferioridade no diálogo secular com Portugal e já nem o leva mais em conta, define a originalidade própria do modernismo na dialética do geral e do particular.

A reflexão de Candido é sobre o modernismo observado no Brasil, especialmente em São Paulo, o centro do movimento. Entretanto, reflexão equivalente pode ser feita a propósito da América Latina à medida que é possível verificar as características gerais do modernismo em cada escritor latino-americano; quando também é notória a importância de um povo defender, a partir deste momento, uma literatura mais autêntica, longe dos moldes europeus, mas com suas influências; quando há a grande

¹ Se me perguntassem que classe social pertencia minha família naquela época, eu diria com toda segurança que pertencia à pequena burguesia negra. Negra porque essa é a cor da nossa pele em um país como o nosso, vítima de profunda divisão social (GUILLÉN, 1982, p. 48, tradução nossa).

necessidade do artista moderno de se voltar para o seu eu-nacional, seu eu-cultural aliado ao eu-lírico da estética modernista.

Mas para o estudo da literatura dessa ordem não basta discutir somente as características das tendências literárias e apresentar o que da Europa existe em nossos autores, e, sim, rever as contribuições peculiares de cada escritor. O que é fato – como defende com bastante veemência o crítico Silviano Santiago – é que um estilo se faz pela contribuição, que tem caráter complementar, dos autores que o integram. Esta análise vem se contrapor a uma herança de estudos de literatura comparada que se realiza tomando como referência os cânones europeus, como se o Brasil (ou a América Latina) fosse, enquanto nação (ou nações), um legado colonizado, eternamente dependente das expressões artísticas da Europa. Assim se expressa o crítico Silviano Santiago (1982, p. 20) quando trata o assunto:

Caso nos restringamos a uma apreciação da nossa literatura, por exemplo, com a europeia, tomando como base os princípios etnocêntricos – fonte e influência – da literatura comparada, apenas insistiremos no seu lado dependente, nos aspectos repetitivos e redundantes. O levantamento desses aspectos duplicadores (útil, sem dúvida, mas etnocêntrico) visa a sublinhar a percurso todo-poderoso da produção dominante nas áreas periféricas por ela definidas e configuradas; constituem-se no final do percurso dois produtos paralelos e semelhantes, mas apresentados entre eles duas decalagens capitais, responsáveis que serão pelo processo de hierarquização e rebaixamento do produto da cultura dominada.

Silviano Santiago também comenta, em outro texto (2000, p. 19) a necessidade de superar este método de análise que toma como referência os moldes europeus:

Declarar a falência de tal método implica a necessidade de substituí-lo por um outro em que os elementos esquecidos, negligenciados e abandonados pela crítica policial serão isolados, postos em relevo, em benefício de um novo discurso crítico, o qual por sua vez esquecerá e negligenciará a caça às fontes e às influências e estabelecerá como único valor crítico a diferença.

No entanto, a nossa preocupação maior é apresentar a concepção de tradução cultural. A tradução cultural é compreendida como o processo interpretativo que visa o entendimento de objetos estrangeiros, no sentido da tradução de obras escritas. Está é uma atividade realizada de maneira consciente ou inconsciente por todos os estudiosos, principalmente os das ciências humanas.

Para Peter Burke (2009), as práticas dos tradutores e agentes envolvidos na circulação deste tipo peculiar de escrita tratam de manter a “fidelidade” ao original de um texto, decifrando as possibilidades para os seus leitores. Considerando que os trabalhos anteriores sobre história da tradução privilegiaram as traduções de textos literários e religiosos, a tradução cultural surgiu com a proposta de examinar a tradução de textos não-ficcionais na Europa no período que compreende os séculos XVI e XVII.

Ainda de acordo com Burke, o seu conceito de tradução cultural está baseado nos estudos antropológicos de David Evans-Pritchard, que compreende a tradução cultural como esforço simultâneo de compreensão no encontro de duas culturas. Burke (2009, p. 14) aproxima a tarefa do historiador e do tradutor, uma vez que ambos trabalham com a negociação entre o passado original e o presente:

Se o passado é um país estrangeiro, decorre que até mesmo o mais monoglota dos historiadores é um tradutor. Os historiadores fazem mediação entre o passado e o presente e enfrentam os mesmos dilemas de outros tradutores, servindo a dois mestres e tentando reconciliar a fidelidade ao original com a inteligibilidade para seus leitores.

E continua (BURKE, 2009, p. 14):

Tradução implica negociação de um conceito que expandiu seu domínio na última geração indo além dos mundos do comércio e da diplomacia para referir-se aos intercâmbios de ideias e a conseqüente modificação de significados. A moral é que qualquer tradução deve ser considerada menos uma solução definitiva para um problema do que um caótico meio-termo, envolvendo perdas ou renúncias e deixando o caminho aberto para uma renegociação.

A tradução cultural, neste sentido, deve ser analisada como uma prática em que devemos negociar e renegociar o aspecto cultural entre a produção, a recepção, os autores e leitores, nos diferentes momentos históricos, à luz da tradução e da cultura. Daí a necessidade de tratá-la como uma prática social, aproximando as diferentes culturas sob o mesmo tema, como é o caso desta pesquisa. Burke (2009, p. 16) ainda aponta:

Outra maneira de discutir a tradução cultural é falar de um duplo processo de descontextualização e recontextualização, que primeiro busca se apropriar de algo estranho e em seguida o domestica. A tradução entre línguas pode ser vista não apenas como um exemplo desse processo, mas também como uma espécie

de papel de tornassol que a torna incomumente visível - ou audível. Pode ser esclarecedor tentar observar esse processo de uma dupla perspectiva. Para o receptor, ele é uma forma de ganho, enriquecendo a cultura hospedeira em resultado de sua adaptação hábil. Do ponto de vista do doador, por outro lado, a tradução é uma forma de perda, levando a mal-entendidos e violentando o original.

É possível simplificar considerando as teorias dos Estudos da Tradução com Schleiermacher (2010, p. 57) que no texto *Sobre os diferentes métodos de traduzir*, elaborou dois métodos de tradução: “Ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá a seu encontro, ou bem deixa o mais tranquilo possível o leitor e faz com que o escritor vá a seu encontro” – Berman (2013) chamou de tradução etnocêntrica e ética, e Venuti (1995) de tradução domesticadora e estrangeirizante.

Ao enfatizar a negritude traduzida nas poéticas de Menezes e Guillén, visibilizamos, nesta pesquisa, a temática da negritude como tradução cultural de forças complexas com pressupostos culturais e ideológicos que influenciam diretamente, a partir da produção, a recepção das poesias. Este trabalho é um recorte da temática da negritude na poesia brasileira (amazônica) e cubana, nas comparações de duas obras literárias, no par linguístico português e espanhol, respectivamente.

Definida a importância de um modelo de análise que se fundamenta na contribuição e não-anulação, passaremos à discussão para as poesias de Bruno de Menezes e de Nicolás Guillén.

Motivos de son foi lançada em 1930, em Havana, com apenas oito poemas, que abordam a temática da cultura afro-cubana. Um ano depois, em 1931, Bruno de Menezes, em Belém do Pará, lança um livro com o título *Poesias*, que contém um grande número de poemas parnasiano-simbolistas e, surpreendentemente, vinte poemas de temática afro-brasileira, de marca modernista, denominados genericamente de *Batuque*. Em 1939, esses poemas foram destacados da obra original e publicados como livro independente.

Herdeiros do simbolismo, esses poetas vão dar grande valor à musicalidade. Este recurso será um traço importante em seus poemas. No exemplo abaixo, é notória a ênfase dada à musicalidade.

E rola e ronda e ginga e tomba e funga e samba,
a onda que afunda na cadência sensual.
O batuque rebate rufando banseiros,
as carnes retremem na dança carnal!... (MENEZES, 2005)².

Nesta estrofe, Bruno de Menezes utilizou vários recursos linguísticos, como o uso de consoantes oclusivas nas aliterações e vogais nasais, produzindo assonâncias, que sugerem o batuque de um tambor, marcando as rimas principalmente com a sonoridade nasal (ronda, ginga, tomba, samba, etc). Também é possível perceber essa musicalidade em Nicolás Guillén:

*Bembón así como ere
tiene de to;
Caridá te mantiene,
te lo da to.*³

Guillén foi mais ousado que Menezes, deu musicalidade ao poema reproduzindo a linguagem coloquial. Nessa estrofe é possível perceber, no segundo e no quarto versos, que a palavra final é *todo*, mas ele a representou como na fala popular, retirando a sílaba final *do*. Este fenômeno que ocorre na língua espanhola é consequência do debilitamento dos fonemas sonoros /b d g/ em posição intervocálica, só que no caso há uma modificação mais radical, não houve só o debilitamento do fonema /d/, mas a omissão da sílaba toda *do*. Segundo Geni Rosa Duarte (2011, p. 857), “[...] *bembón* é um adjetivo que provém de *bemba* (boca) [...] Uma tradução possível seria negro beijudo”.

Christopher F. Laferl (2001, p. 6, grifo nosso) quando analisa o discurso afrocubano nas artes da poesia e da música, diz que:

En Cuba la producción artística de los años veinte, treinta y cuarenta está claramente marcada por varios intentos de incorporación de la herencia “negra” en la cultura de “origen” española. Este afrocubanismo se ve claramente reflejado en la poesía de Nicolás Guillén [...]. Si la cultura erudita de esta época está impregnada de elementos que fueron considerados extra-europeos tanto por los poetas y los compositores del afrocubanismo como por su público que prácticamente era una minoría, hay que decir que al mismo tiempo la influencia “negra” en la música popular y su recepción en la sociedad entera fue mucho mayor y duradera. Pero a diferencia de los artefactos de la cultura consagrada, los productos de la cultura popular no han recibido mucha atención por el mundo

² Poema *Batuque*, 13ª estrofe.

³ Poema *Negro Bembón*, 2ª estrofe.

*académico. Si bien los poemas de Nicolás Guillén han sido tema de estudio en tantas ocasiones dentro y fuera del ámbito universitario-intelectual [...].*⁴

Neste momento a diferença estilística nos poetas fica muito evidente, quando Guillén valoriza a cultura afro-cubana principalmente no aspecto das variantes linguísticas. O que demonstra não só a representatividade da cultura no aspecto geral, mas principalmente no particular da língua, com suas variantes marcando a identidade do afrodescendente cubano.

*Tanto tren con tu cueppo,
tanto tren;
tanto tren con tu boca,
tanto tren;
tanto tren con tu sojo,
tanto tren.*⁵

A estrofe acima é outro exemplo de marca da variante popular nos versos de Guillén, destacando-se as palavras *cueppo* e *tu sojo*, que são, na língua padrão, *cuerpo* e *tus ojos*, respectivamente. Enquanto Guillén apresenta tal característica em todos poemas de *Motivos de son*, Menezes vai utilizá-la, mas de modo discreto, como no exemplo que segue no poema *Batuque*:

“- Nega qui tu tem?
- Maribondo Sinhá!
- Maribondo num dêxa
- Nega trabalhá!...”⁶

⁴ Em Cuba a produção artística dos anos vinte, trinta e quarenta está claramente marcada por várias formas de incorporar a herança “negra” na cultura de “origem” espanhola. Este afro-cubanismo se vê claramente refletido na poesia de Nicolás Guillén [...]. Se a cultura erudita desta época está impregnada de elementos que foram considerados extra-europeus tanto pelos poetas e pelos compositores do afro-cubanismo como pelo seu público, que praticamente era uma minoria, é preciso dizer que ao mesmo tempo a influência “negra” na música popular e sua recepção na sociedade inteira foi muito maior e duradoura. Mas a diferença dos artefatos da cultura consagrada, os produtos da cultura popular não receberam muita atenção pelo mundo acadêmico. Se bem que os poemas de Nicolás Guillén têm sido tema de estudos em tantas ocasiões dentro e fora do âmbito universitário-intelectual (LAFERL, 2001, p. 6, tradução nossa).

⁵ Poema *Mulata*, 3ª estrofe.

⁶ Poema *Batuque*, 12ª estrofe.

É evidente a grafia fonológica da fala coloquial entre aspas no próprio poema, registrando a sua procedência popular. Na estrofe seguinte, volta-se à linguagem padrão. Mas há uma exceção em *Batuque*, um poema que apresenta, do início ao fim, a linguagem das pessoas do povo sem o recurso das aspas ou das palavras em itálico: o poema *Cheiro de Mulata*.

Cheiro de Mulata

O que tu põe
no teu corpo
que ele chêra
até no vento?

Tu não é rosa
nem cravo
nem jasmim
nem ubiganti...
O que tu é
é a Frôzinha
que tem tudo
que tem as ôtra mulhé.

Tudinho não.
Pode sê
que as ôtra
tenha demais.

Mas pra tê
teu chêro bão
Só tu mesmo
ôtra não tem!...

Agora com o foco no conteúdo do poema, Menezes valoriza, liricamente, a cultura afro-brasileira, com a identidade linguística presente no poema, diferindo de Guillén, que é sempre muito crítico, como no exemplo abaixo:

Ya yo me enteré, mulata,
mulata, ya sé que dise
que yo tengo la narise
como nudo de cobbata.

Y fijate bien que tú
no ere tan adelantá,
poqqe tu boca e bien grande,
y tu pasa, colorá.⁷

⁷ Poema Mulata, 1ª e 2ª estrofes.

A esse propósito, afirma Nancy Morejón (1994, p. 11, grifo nosso): “*Guillén descubre al alienado negro cubano su propia belleza, rescatándosela de las manos a la supremacía de los cánones griegos o latinos impuestos durante la Colonia*”⁸. Para a autora, Guillén além de apresentar a cultura e a linguagem do negro, também revela um negro alienado em relação à sua beleza física. No poema *Tu no sabe inglés*, Nancy Morejón (1994, p. 11) observa que “[...] *representa una de las primeras alusiones antimperialistas del poeta nacional*”⁹.

Há também outra distinção entre os poetas: enquanto Guillén escreve uma poesia que dá unidade nacional ao negro cubano, pois não caracteriza só o negro da capital, Menezes dá identidade regional ao negro brasileiro, uma negritude com fortes marcas amazônicas. Sobre o assunto, Josse Fares e Paulo Nunes comentam, no artigo que integra o livro *Batuque* (MENEZES, 2005, p. 15): “‘BATUQUE’ é, pois ponte a espriar a negro-amazonicidade ao mundo”. Deste modo, independente de um poeta nacionalizar e outro regionalizar, há um caráter universal nesses poemas de temática negra, de forma que os dois poetas partem do particular, de suas vivências pessoais e são capazes de atingir o valor existente no universo cultural do afrodescendente.

Bruno de Menezes foi destaque no Jornal “O Dia” (MENEZES, 2005, p. 104-105), no Rio de Janeiro, em 1955, mostrando sua ilustre importância ao publicar mais uma edição de *Batuque*. Abaixo a crítica ao poeta paraense:

É um poeta forte e desigual, menos sutil que Raul Bopp e menos gracioso que o Jorge de Lima dos poemas negros. Porém, nenhum dos dois, talvez, tenha realizado transposição mais fiel das vivências do negro no Brasil, do fato folclórico, da realidade que não interessa apenas ao crítico literário, mas também e principalmente ao sociólogo, ao estudioso dos hábitos e costumes, ao etnógrafo do negro brasileiro.

Outros aspectos de caráter estético poderiam ser mencionados para aprofundar algumas das reflexões feitas sobre a obra dos dois poetas. Esta pesquisa não se encerra por aqui, ainda há muito que discutir sobre essa temática na literatura e também sobre os autores e obras escolhidos. Entretanto, visualizar esses dois poetas, que trouxeram para a literatura uma temática pouco explorada na época, a negritude na poética, percebemos que são imensamente importantes, pois ajudaram a dimensionar melhor a

⁸ “Guillén descubre no alienado negro cubano sua própria beleza, resgatando-a das mãos da supremacia dos cânones gregos ou latinos impostos durante a Colônia” (MOREJÓN, 1994, p. 11, tradução nossa).

⁹ “[...] representa uma das primeiras alusões anti-imperialistas do poeta nacional” (MOREJÓN, 1994, p. 11, tradução nossa).

estética modernista com suas nuances particulares, reconhecidas à luz da tradução cultural, ao perceber inúmeras poéticas pouco difundidas. E não podemos deixar de fazer uma analogia com texto de Silviano Santiago (1982): essas poéticas latino-americanas apesar de dependentes, são universais.

Referências

BERMAN, A. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan y Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7 Letras/PGET, 2013.

BURKE, P.; HSIA, R. P.-C (Orgs.). **A Tradução Cultural nos Primórdios da Europa Moderna**. Tradução de Roger Maioli dos Santos. São Paulo: UNESP, 2009.

CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz/ Publifolha, 2000.

DUARTE, G. R. Invenções a muitas vozes: poesia, música e política em Nicolás Guillén. **Revista Antíteses**, v. 4, n. 8, p. 849-872, jul./dez. 2011. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses>>. Acesso: 30 out. 2015.

GUILLÉN, N. **Páginas vueltas**: memorias. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1982.

GUILLÉN, N. **Obra Poética**. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1995.

LAFERL, C. Babalú y Siboney. El discurso sobre el otro en la música popular cubana antes de la Revolución. **Cuadernos de Recienvenidos** – Revista Eletrônica de Literatura Espanhola e Hispano-Americana, São Paulo, v. 15, set. 2001. Disponível em: <<http://dml.fflch.usp.br/sites/dml.fflch.usp.br/files/recienvenido15.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2009.

MENEZES, B. **Batuque**. Belém: [s.n.], 2005.

MOREJÓN, N. (Org.). **Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén**. Santiago: Casa de las Américas, 1994.

SANTIAGO, S. Apesar de dependente, universal. In: SANTIAGO, S. **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, S. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios de dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHLEIERMACHER, F. Sobre os Diferentes Métodos de Tradução. Tradução de Celso R. Braidá. In: HEIDERMANN, W. (Orgs.). **Clássicos da Teoria da Tradução**. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010.

VENUTI, L. **A invisibilidade do tradutor**: uma história da tradução. São Paulo: Ed. Unesp, 2021.

Versões que bifurcam a versatilidade tradutória de Paulo Plínio Abreu

João Jairo Moraes Vansiler*

André Vansiler de Andrade**

Introdução

A visão literária do poeta paraense Paulo Plínio Abreu (1921-1959) foi marcada pelo esforço de envolver, em seu programa estético, os aspectos tradutório e poético, como um modo de circunscrever a sua visada crítica ao seu tempo histórico. Tempo este profundamente marcado pela sentimentalidade ligada a um tempo de horror em função da Segunda Guerra Mundial. Foi um tempo em que houve uma interessante confluência de interesses literários, quando se percebe a ação de um grupo de intelectuais atuantes na cidade de Belém do Pará entre as décadas de 1940 e 1950, que a pesquisadora Marinilce Coelho (2004) prefere chamar de *Grupo dos Novos*¹. Esse grupo se expressou prioritariamente no Suplemento Arte e Literatura do jornal *Folha do Norte* (SAL/FN) e na revista *Norte*. O primeiro tinha como plataforma editorial a publicação de traduções do que era mais atual em matéria de literatura no Brasil e no exterior, e o segundo foi-lhe sucedâneo como um suspiro procrastinatório, como novas promessas editoriais, mas sem a penetração social e a visibilidade de um jornal de grande circulação, teve vida breve. De todo modo, a tradução em ambos os veículos foi um mecanismo determinante na relação inter-regional e internacional desses investimentos, que teve como poeta mais traduzido nada menos que Rainer Maria Rilke, que era muito

* Mestre e doutorando em Letras - Estudos Literários no Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Pará.

E-mail: jvansiler@gmail.com

** Graduado em Letras - Língua Inglesa na Universidade da Amazônia - Unama.

E-mail: andrevansilerdeandrade@gmail.com

¹ Foi um grupo de intelectuais paraenses que experimentou um jornalismo cultural dinâmico, com vocação intercultural fundamentalmente no Suplemento Arte e Literatura do jornal *Folha do Norte*. O SAL/FN circulou de 1946 à 1951. Nele conviveu um leque diverso de colaboradores como os veteranos Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Ledo Ivo, Augusto Schmidt, João Cabral de Melo Neto e Manuel Bandeira, se alternando com os locais, novos ainda, Alonso Rocha, Benedito Nunes, Cauby Cruz, Haroldo Maranhão, Jurandir Bezerra, Max Martins, Mário Faustino, Ruy Barata, Paulo Plínio Abreu, poetas locais que ficaram conhecidos como o “Grupo dos Novos” (COELHO, 2003, p. 113).

valorizado pela *Geração de 45*. Naquela época foi sintomática o influxo detido à lírica do poeta de língua alemã.

O fato de o *Grupo dos Novos* ter sido contemporâneo da chamada *Geração de 45*, por ordem cronológica, não significa que havia um programa uníssono, de modo que devesse ser caracterizada por parte da crítica literária nacional (MILLIET, 1947; PIGNATARI, 1952; MERQUIOR, 1965) como reacionários à iniciativa modernizante da poesia brasileira iniciada na Semana de Arte Moderna em 1922 (evento que marcaria o início do Modernismo Brasileiro). O fato de ser contemporâneo não indica que o Grupo era aderente aos princípios descritos por esta crítica: como conservadores e apegados às formas fixas em matéria de poesia. Mas também não significa dizer que a ideia de conservação não tenha sido uma preocupação dos integrantes do Grupo, que na esteira da modernidade poética, estava atento às transformações formais por quais passava a literatura mundial com o chamado *New Criticism*, de T. S. Eliot e Ezra Pound, que estimavam, bem como às impressões dadas por Rainer Maria Rilke ao jovem poeta, acerca das necessidades próprias da formação de um lírico, cada vez mais tornado também crítico. Além de ficar atento às transformações formais, o poeta moderno deveria manter-se ligado como uma antena ao compromisso de conservação do que havia de melhor contido nos clássicos “[...] de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar o mínimo de tempo com itens obsoletos” (CAMPOS, 2006, p. 11).

Ainda que a recepção tradutória de Rilke seja vasta no Brasil, principalmente quando nos referimos às inúmeras versões das suas multifacetadas fases, isso não significa que já seja suficiente as leituras acerca da sua obra monumental. O painel está longe de ser bem delineado como já se tem em Portugal, com os trabalhos de Arnaldo Saraiva (1984), em *Para a história da leitura de Rilke em Portugal e no Brasil*, bem como o excepcional estudo de Maria António Hörster (2001), em *Para uma História da Recepção de Rainer Maria Rilke (1920-1960)*. No Brasil, ainda nos ressentimos de semelhantes trabalhos de fôlego que cruze os diversos matizes dessa recepção em um país tão multifacetado e de dimensões continentais, que muitas vezes se recusa a olhar para o seu interior mais profundo. No entanto, a lírica rilkeana penetrou tão profundamente a poesia brasileira, que malgrado a péssima impressão pintada como “rilkismo”, atinente a iniciativa de alguns poetas que participaram da “primeira recepção” de Rilke nas décadas de 1940 e 1950, ela se mantém vivaz e cada vez penetrante. A bem da verdade os críticos, Paes (2012) e Campos (2013) por exemplo, insistiram em impor o mapa mental da traição ao legado produzido pela Semana de Arte Moderna em São Paulo endossados por José Guilherme Merquior. Esquemas que, ao priorizarem a coisalidade dos *Dinggedicht* (poesia coisa/poema objeto) de Rilke

acharam por bem defenestrar o modo de visar dos poetas da *geração de 45*, na vasta poesia do austríaco, mas que não focava no programa “concreto” eleito por eles para se tornar o *Standart* da poesia nacional do pós-guerra. Por isso gostamos também de história, porque ela nos permite, vez ou outra, passar o pente à contrapelo e ver uns e outros esquecidos, que por isso se tornam fragmentos chaves para elucidação de alguma injustiça.

A Poesia-coisa de Rilke, a bem da verdade, está toda atravessada na sua poesia em geral, desde pelo menos *Das Buch der Bilder* (O Livro das Imagens), de 1902, e *Das Stundenbuch* (O livro das Horas), de 1905, passando pelos *Neuegedichte* (Novos Poemas) até *Duineser Elegien* (Elegias de Duino) e *Die Sonette an Orpheus* (Os sonetos a Orfeu) – ambos de 1923, pelo que se convencionou nomear em língua alemã *Dinggedicht*. Trata-se de um segmento crítico que mobiliza a manifestação em uma síntese formalmente elaborada, de modo que a densidade de significações é tão intensa que transforma o poema em um objeto testemunhal, acentuando as experiências com a vida em detrimento das impressões e, portanto, a passagem de um Rilke impressionista para o expressionista. Nesse caso importa mais o tempo de *Crônos* do que *Cairós*, pois a morte é a baliza que determina a estada do vivente nessa existência humana, que contempla o acontecer das coisas (*Dinge*). Daí o acento que muitos comentadores da época do pós-guerra darão ao existencialismo. A rosa e a pedra serão os signos paradigmáticos, a primeira, pela perenidade, brevidade e leveza; e, a segundo, pela frieza, peso e permanência. Ambos se encontram na metapoesia pela reflexão do poema diante de si mesmo visto na ambivalência poemática do peso/leveza, brevidade/permanência, que como motes fundamentais, a geração de Paulo Plínio Abreu soube se valer muito bem. Movimentos concêntricos que retornam sempre ao eixo ordenador sem, contudo, se chocar com o seu núcleo, mas que orbitam pela força de atração entorno dele. Rilke era um grande pesquisador de arte, isso significa não apenas o rigor material pela apreciação do objeto escultural, mas sim a pesquisa do que ele chamou de espaço interior do mundo (*Weltinnenraum*), algo como um lugar de meditação e recolhimento no complexo existencial da humanidade em que se observa o pulsar da vida, por meio da livre associação de seus motivos. Nada de messianismo ou religiosidade tem a ver como o diagnóstico à primeira recepção universalista dado por Paul De Man (1979) em *Allegories of Reading*, que afetou a vanguarda concretista brasileira, segundo a qual haveria um nefasto messianismo rilkeano também no Brasil, no sentido de que o poeta austríaco seria, para alguns, o portador de uma boa nova tão avassaladora que muitos leitores seriam profundamente tocados a ponto de lhes revelar insuspeitas revelações, ou mesmo vivenciar estados de consciências, cuja chave interpretativa e solução estaria na obra do poeta. A despeito da severa crítica, por

exemplo, de Paes (2012) e Campos (2013), poetas e tradutores de Rilke, quanto à recepção das décadas de 1940 e 1950 na cadeia interpretativa questionável de Paul De Man, acreditamos que não se tratou da afetação via *feeling* do jeito que entendemos esse termo em inglês, mas sim de *Stimmung*, o tom, soado dos primeiros românticos alemães, e ressoado nos ouvidos da intelectualidade brasileira em um período singularmente catastrófico. É o que parece entender Vagner Camilo (2017) em *Nota sobre a recepção de Rilke na lírica brasileira do segundo pós-guerra* em que a experiência histórica daquela geração é incomparável, devendo a crítica se comportar de modo reflexivo para não cometer uma anacronia maior do que ela visa encontrar em seus alvos.

Quando falamos de uma recepção crítica de um autor estrangeiro, também estamos falando de uma visada crítica de tradução. Essa relação automática, sem labor, é um hiato que mais confunde do que esclarece, em um país como o Brasil, no entender do ensaísta Maurício Mendonça Cardozo (2007; 2009), que não dispõe de um espaço próprio de discussão de uma crítica relacional entre os atores que se debruçam sobre o texto traduzido. Normalmente submetem-no, o texto traduzido, à crítica literária, que entende a atividade tradutória como subalterna a ela, ao dizer por exemplo, “[...] na tradução competente de fulano”, mas ignoram o fato de que nenhuma tradução é ingênua, pois:

A tradução não está dada, a não ser, como trabalho por fazer. Um *trabalho de passagem*: não no sentido tradicional do trabalho da passagem, mas sim, no sentido de um trabalho que se dá, que tem lugar *na passagem*. Um *trabalho de relação*, no sentido de um trabalho que tem lugar no fazer, na construção da relação (das relações), um trabalho que tem lugar *na poiesis*, como *poiesis da relação*. Realizar esse trabalho é assumir o desafio da possibilidade diante das impossibilidades que a *condição da relação* impõe (CARDOZO, 2009, p. 181-182, grifos do autor).

A não compreensão de que a tradução é um lugar no qual tem muito trabalho a ser feito, como na *poiesis*, leva a manifestações apressadas da crítica literária. O lugar relacional, na qual se criam os elos que envolvem diversos esforços de relacionamento, advogados por Cardozo (2009, p. 182), é o espaço da crítica de tradução que deve considerar antes de mais nada, minimamente, que “Pode-se articular uma reflexão sobre tradução a partir de discursos ora dominante centrados na identidade, ora dominante centrados na questão da alteridade”. Isso porque os estudos que possibilitam os domínios das visadas tradutórias preconizam diferentes modos de traduzir, desde pelo menos quando da conferência de Friedrich Schleiermacher, em

1813, em Berlim intitulada *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* (Sobre os diferentes métodos de tradução) quando a tradução é encarada como um importante elemento da “prova do estrangeiro” como diria o estudioso francês Antoine Berman (2002) ao entender que a diferença metodológica é a visada ética da tradução, já que a visada identitária é a tendência das línguas nacionais. Por isso, Berman (2002, p. 17) decreta: “[...] a tradução é relação, ou ela não é nada [pois] a essência da tradução é ser abertura, diálogo, mestiçagem e descentralização”. Isso posto, não diminui muito o peso do tradutor que, no ato de traduzir, é dilacerado em ter de servir a dois senhores: ao estrangeiro em sua estrangeiridade e ao leitor em sua pulsão de apropriação. Esta última recebe com justeza às contundentes críticas dos chamados estudos contemporâneos de tradução como tradução etnocêntrica, algo como uma intenção de idealizar o ato tradutório. Mas é preciso ter em vista qual o efeito que o tradutor pretende causar enquanto abertura à comunidade alvo da tradução.

A versatilidade tradutória de Paulo Plínio Abreu

As produções poéticas e tradutórias de Paulo Plínio Abreu, espalhadas na imprensa local, foram editadas postumamente em um volume único nomeado por seu editor Francisco Paulo Mendes de *Poesia*, em 1978. A segunda edição saiu em 2008. Nesse livro é possível perceber o empenho do editor em construir um sentido ao material fragmentado. Nesse sentido, ele acaba por tomar decisões autorais, pois, desde a nomeação do livro, passando pela identidade visual até as notas acessórias, atribuem um sentido a obra. Há uma seção intitulada de traduções onde encontramos versões para o português de poemas de T. S. Eliot e R. M. Rilke. Ela representa a versatilidade tradutória de Paulo Plínio Abreu, e é isso que pretendemos acentuar. Desse modo, ele promoveu um duplo movimento: poesia e crítica, já que os poetas que ele escolheu traduzir representam, de modo decisivo, a sua visão de mundo da poesia enquanto *poiesis*. Visão esta que estava ligada ao experimentalismo da linguagem, com o qual a tradução ocupava o centro reflexivo, como um verdadeiro espelho. Nesse sentido, esse experimentalismo confundiu voluntariamente a questão da autoria, pois problematizava esse lugar de origem no contexto da obra enquanto livro quando, por exemplo, vimos a principal obra de Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien* (As elegias de Duino), figurar como parte integrante do livro *Poesia*.

Mas também esse fato embaraçoso explica a ventura do editor que aproveitou ao máximo a oportunidade de publicação de tudo que podia da produção de Paulo Plínio Abreu, em um contexto precário do mercado editorial paraense. Assim, no livro *Poesia*, o editor criou a seção *Traduções* que, para justificar essa criação, Mendes (2008, p. 323, grifos do autor) nos diz que:

Paulo Plínio Abreu, além de importante tradução das Elegias de Duino (*Duineser Elegien*), de Rainer Maria Rilke, que ele fez de parceria com Peter Paul Hilbert, deixou que se conheça, mais as seguintes: três poemas também de Rainer Maria Rilke – dois de O livro das Horas (*Das Stundenbuch*) e um de O livro de Imagens (*Das Buch der Bilder*) e um poema de T. S. Eliot, “Eyes that last Isaw in Tears”, dos *Collected Poems*. Paulo Plínio havia tencionado traduzir do mesmo T. S. Eliot, a II parte de *The Waste Land*, “A Game of Chess” da qual encontramos, numa folha avulsa, o rascunho da versão de seus quatorze primeiros versos, que deixamos de publicar por não apresentarem ainda uma acabada forma poética e não estarem, em definitivo, traduzidos.

Além da informação editorial, é importante notar, que os autores destacados pelo editor são personalidades, cujas vozes, ressoam alto na poética de Paulo Plínio Abreu: *The Waste Land* de T.S Eliot e *Duineser Elegien* de R. M. Rilke. Assim, pelo menos em parte, é o registro que evidencia a construção pelo poeta da sua própria tradição, a partir da qual ele estabelece o diálogo com o seu tempo. Veremos, como se já nos tornou habitual verificar, com segundas intenções, esses empreendimentos tradutórios que se tornaram parte da busca de Paulo Plínio Abreu por renovação, tal como colocada pela *critic by translation* de Ezra Pound (2006). Assim, o nosso primeiro exemplo é o poema *Ernste Stunde* (Hora Grave) retirado da obra *Das Buch der Bilder* de 1902 de Rilke quando o poeta tomara a decisão de entregar a sua vida totalmente à poesia. Na edição do livro *Poesia* a tradução é ladeada da versão em língua alemã. Vejamos:

Ernste Stunde

*Wer jetzt weint irgendwo in der Welt,
ohne Grund weint in der Welt,
weint über mich.*

*Wer jetzt lacht irgendwo in der Nacht,
ohne Grund lacht in der Nacht,
lacht mich aus.*

*Wer jetzt geht irgendwo in der Welt,
ohne Grund geht in der Welt,
geht zu mir.*

*Wer jetzt stirbt irgendwo in der Welt,
ohne Grund stirbt in der Welt,
sieht zu mir.*

Hora Grave

Quem agora chora em algum lugar no mundo,
sem razão chora no mundo,

chora por mim.

Quem agora ri em algum lugar na noite,
sem razão ri dentro da noite,
ri-se de mim.

Quem agora caminha em algum lugar no mundo,
sem razão caminha no mundo,
vem a mim.

Quem agora morre em algum lugar no mundo,
sem razão morre no mundo,
olha para mim (apud ABREU, 2008, p. 110-111, grifos do autor).

Tal poema de Rilke é a síntese de uma argumentação poética pautada em uma musicalidade simples e repetitiva, vista nos pronomes iniciando os versos (*Wer/Quem*) de suas estrofes, assim como nos finais (*Welt/mundo*) que se repetem em todas as estrofes. Há uma exceção nessa tendência rítmica na segunda estrofe quando termina com (*Nacht/noite*). Diferença também compartilhada na versão traduzida quando a tradução da preposição e artigo *In der* por “dentro da”, ao contrário dos demais versos que o mesmo construto é traduzido pela contração “no”. Tudo isso é acompanhado de modo transparente, quase palavra por palavra na tradução, gerando a informação subjacente de que o projeto de tradução aqui empreendido é o de levar ao público alvo uma forma que corresponda o máximo possível a forma do original.

Esta intenção de transparência que verificamos com clareza em *Hora grave*, não é verificado no próximo exemplo a ser mostrado. Trata-se de um poema sem nome, como é habitual nas composições de Rilke, fazendo com que o poema em questão tenha como título o seu primeiro verso, que nesse caso é *Alle, welche dich suchen, versuchen dich* (Tudo o que procuras constitui uma tentação). Vejamos:

*Alle, welche dich suchen, versuchen dich
und die, so dich finden, binden sich
an Bild und Gebärd.*

*Ich aber will dich begreifen,
wie dich Erde begreift;
reift
dein Reich.*

*Ich will von dir keine Eitelkeit,
Die dich beweist.
Ich Weiss, dass die Zeit
Anders heisst*

Als du.

Tu mir kein Wunder zulieb.
Gib deinem Gesetzen recht,
die von Gechlecht zu Geschlecht
sichtbarer sind.

Tudo o que procuras constitui uma tentação,
E o que encontras te prende a imagens e gestos.
Eu todavia te compreendo
Como a terra pode compreender-te.
O meu amadurecer maduro tornará o teu reino
De ti não quero vaidades para revelar-te.
Eu sei que o tempo não é igual a ti.
De ti não pedirei milagres;
Quero que dê razão às tuas leis
Que mais evidentes são de geração a geração (apud ABREU, 2008, p. 108-109,
grifos do autor).

Chama-nos atenção que a tradução apresentada na publicação impressa do número 02 do SAL/FN em 1947 não foi bilíngue, mas, no livro, o editor fez a opção por assim apresenta-la. É bom lembrar que o tradutor já estava falecido há 19 anos quando houve a primeira edição do livro em 1978. Nada nos faz crer que o tradutor tinha a mesma intenção. Foi outro movimento crítico do editor que viu, nessa oportunidade, um modo de apresentar ao público uma tradução com edição bilíngue. Nesta versão de Rilke, o tradutor não queria promover o mesmo estranhamento provocado pela versão anterior? Não é possível saber, mas é possível inferir que havia outro projeto de tradução em curso. Um projeto que privilegiava a língua e cultura alvo, de modo que o malabarismo sintático e sonoro do poema original desse lugar se transladasse a uma versão mais prosaica. A fluidez mais ininterrupta, cujo raciocínio tivesse menos curvas sonoras, gerando um efeito mais linear do que circular com o leitor.

O que eram quatro estrofes em alemão, com ritmo e sonoridade dominante por meio das fricativas iniciais (*dich*, *sich*) e finais (*recht*, *Geschlecht*), mediados pelos versos com terminação sonora tipicamente alemã (*begreifen*, *begreift*, *reift*), de igual modo intercalada com (*Eitelkeit*, *Zeit*), foram transcritas em uma só estrofe desprovida de qualquer padrão rítmico. As quatro estrofes com rimas internas e externas independentes entre si, quando juntas, formavam uma melodia que contribuíam de modo decisivo às informações argumentadas sintaticamente. Vemos que os marcadores prosódicos gráficos e silábicos-consonantais foram completamente perdidos nesta versão em língua portuguesa. Do ponto de vista semântico, a aliteração domina o campo de significação sonora no poema em alemão. Na versão em língua

portuguesa a significação se concentra na informação direta dos termos, sem se preocupar com a partitura prevista no encadeamento sonoro do original.

Fato é que a característica formal do original foi perdida em função da escolha do tradutor por um só bloco coeso de comunicação conteudista, que viria a servir aos leitores da língua de chegada em termo de suprimento direto. O evento de maior impacto foi a perda da musicalidade nesta segunda tradução, mas não podemos dizer que essa conduta foi necessariamente com segundas intenções. Poderíamos nos perguntar se algo essencial foi perdido na tradução? Nesse caso Walter Benjamin, em seu famoso ensaio *A tarefa do tradutor* (2011, p. 104), diria que:

É mais do que evidente que uma tradução, por melhor que seja, jamais poderá significar algo para o original. Entretanto, graças à traduzibilidade do original, a tradução se encontra com ele em íntima conexão. E, aliás, essa conexão é tanto mais íntima quanto para o próprio original ela nada significa.

A traduzibilidade significa um poder próprio da obra traduzida, de significar dentro da complexidade tradutória, um diálogo possível entre formas diferentes de sentir a vida. Nenhuma tradução é ingênua o suficiente para não se levar à sério. Pelo histórico de traduções ensaiadas pelo poeta, tratou-se mesmo de diferentes métodos de traduzir, na esteira do que preconizou Friedrich Schleiermacher (2001) em seu impactante *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* (Sobre os diferentes métodos de traduzir) – primeira edição de 1813. Nesse sentido devemos pensar que haveria dois projetos de tradução distintos: um que servisse a língua de partida e o outro que servisse a língua de chegada.

Parece-nos mais lícito alimentar uma discussão que se esquive do binômio boa/má tradução e focar em um problema mais frutífero como, por exemplo, do impacto que as edições geram na percepção das traduções. As maneiras de apresentar uma tradução têm seus efeitos particularmente importantes. É o que a pesquisadora Marie-Hélène Torres (2011) em *Traduzir o Brasil Literário: Paratexto e discurso de acompanhamento* nos chama atenção para o que ela chama de aspectos “morfológicos” da tradução. O enfoque nessa objetividade editorial nos inclina para atestarmos duas questões de ordem práticas: o modo de apresentação de uma tradução em edição bilingue gera um efeito suplementar ao leitor; e o editor, ao tomar tal atitude editorial a revelia do tradutor, interfere em seu projeto tradutório.

Considerações finais

Por fim, considerando que conforme Genette (2010) todo paratexto se presta a auxiliar o texto em todas suas dimensões de exposição, sendo pré-textos, pós-textos e intratextos, com notas explicativas ou mesmo intertextos com ilustrações e fotografias, todos estão para auxiliar o leitor quando da leitura de um texto pretensamente central. Ocorre que a diferença de uma edição bilingue para uma monolingue consiste na presunção de que a bilingue possa facilitar a vida do leitor por gerar o efeito de contraste entre os textos original e tradução. Para Torres (2011) desde a capa até as notas de rodapé são discursos de acompanhamentos com potencial de alterar a percepção do leitor; precisando alguma informação ou mesmo desviando o seu olhar para o não central, sendo que os comentários sobre a tradução são vitais para o entendimento do projeto de tradução do autor traduzido. Nesse sentido, defende Cardozo (2007) que antes de qualquer comentário crítico de um texto traduzido, é preciso observar qual o tipo de relação que o tradutor estabelece com o texto original no espaço próprio dessa relação enquanto *poiesis*, e, assim, entender o seu projeto de tradução, podendo ser ao menos de duas naturezas, conforme Schleiermacher (2001), estrangeirizante ou domesticadora. Na compreensão de Berman (2002) a visada ética da tradução apontaria para uma iniciativa estrangeirizante, ou seja, trazer à prova o estrangeiro na língua tradutora, para aumentar o seu horizonte cultural mediante o suplemento desse novo sabor. Compreendendo essa complexidade, parece-nos que ainda é possível esclarecer uma questão acerca de uma edição bilingue: seria o “original” o paratexto (texto de acompanhamento) do texto traduzido, ou a “tradução”, o texto auxiliar para se ler o original? Admitimos a hipótese que ambos os vetores quando postos lado-a-lado podem ser encarados como *um só* texto interlingual que anulam os movimentos intercambiais e hierárquicos, amenizando sobremaneira a angústia de se servir a dois senhores: a fidelidade e a traição.

Referências

ABREU, P. P. **Poesia**. Prefácio, notícias e notas de F. Paulo Mendes. 2. ed. Belém/Pará: EDUFPA, 2008.

BENJAMIN, W. A Tarefa do Tradutor. In: GAGNEBIN, J. M. (Orgs.). **Escritos sobre linguagem**. Tradução de Susana Kampf Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas cidades/Ed. 34, 2011.

BERMAN, A. **A prova do estrangeiro**: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Holderlin. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.

CARDOZO, M. M. Espaço versus prática da crítica de tradução literária no Brasil. **Cadernos de Tradução**, Santa Catarina, n. 19, p. 205-234, 1º semestre, 2007.

DE MAN, P. **Alegorias da leitura**: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust. Tradução de Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GENETTE, G. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Atelier Editorial, 2010.

HÖRSTER, M. A. H. J. F. **Para uma História da Recepção de Rainer Maria Rilke (1920-1960)**. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2001.

MENDES, F. P. Traduções. In: ABREU, Paulo Plínio. **Poesia**. Prefácio, notícias e notas de F. Paulo Mendes. 2. ed. Belém/Pará: EDUFPA, 2008.

PIGNATARI, D. **Poesia pois é poesia: 1950-2000**. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

RILKE, R. M. **Werke**. Frankfurt, 1996-2003. (KA). [Edição em cinco volumes. Editada por Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl].

SARAIVA, A. **Para a história da leitura de Rilke em Portugal e no Brasil**. Porto: Edições Árvore, 1984.

SCHLEIERMACHER, F. Sobre os diferentes métodos de tradução. Tradução de Margarete Von Mühen Poli. In: HEIDERMANN, W. (Org.). **Clássicos da teoria da tradução**. Volume I – Alemão português. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Tradução, 2001. p. 26-87.

TORRES, M. H. **Traduzir o Brasil Literário**: paratexto e discurso de acompanhamento. Tubarão: Copiart, 2011.

Portuguese-Spanish-English Trilingual Vocabulary: Amazonian identity in the lexicon of forest and waters

Ivan Pereira de Souza*

Joaquim Martins Cancela Júnior**

Introduction

The Amazon rainforest is recognized all over the world as a synonym of greatness and diversity. The greatest biodiversity on the planet is concentrated on it, whether in botanical, biological or human terms (RODRIGUES, 2001). Besides hundreds of indigenous nations that still use this forest as their land and their world, European peoples have invested upon its riches since 16th century, from which Portuguese and Spaniards colonies that resisted time developed civilizations, and built nations on the Eurocentric culture foundation, that became empire or nation.

The so-called Legal Amazon, despite of the attacks of explorers and investors, consists today in the largest biome on the planet and spans nine countries in northern South America: three of which have Spanish as official language (Colombia, Venezuela and Ecuador), two as co-official language (Bolivia and Peru); and only one has Portuguese as official language, Brazil, and an English-speaking one, Guyana.

We believe there is a linguistic variety of Spanish and English that is closer to the reality of the apprentice of these foreign languages in the state of Pará and that it is imbued of an Amazonian identity that crosses geographic borders, the collective imagination and lusophone, anglophone and hispanophone representations of the

* Doutor em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina, Professor Adjunto C da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Pará, Campus de Castanhal. Tem experiência na área de Teoria Linguística: Lexicografia e Terminologia do Português Brasileiro e coordena dois projetos de pesquisa em Estudos da Tradução.

E-mail: ivansouza@ufpa.br

** Doutor em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina, Professor Adjunto de Língua e Literatura Anglófonas da Universidade Federal do Pará - Campus Soure. Coordena o projeto de pesquisa LETRADUSO (Laboratório de Estudos da Tradução de Soure), que analisa e traduz a obra de Dalcídio Jurandir para a língua inglesa.

E-mail: jmcj.ufpa@gmail.com

world (BLIKSTEIN, 2003). Thus, the present work aims to propose a Portuguese-Spanish-English trilingual vocabulary of river and forest panamazonian regionalisms, based on a Portuguese, Spanish and English language model that contemplates the reality of the northern region of South America (Amazon identity).

For this purpose, we collected lexical units in fictional literature, academic and promotional texts under the nomenclature of elements of nature present on the space of the river and the forest in the Brazilian variant of Portuguese language and we indicated equivalents in Spanish Language (South American varieties) and in English Language (American varieties), with the primary objective of fulfilling the needs of a group of learners of these foreign languages in Amazonian context.

The difficulty in carrying out procedures like these results from what Severi and Hanks (2014) call social translation, in which not only words, but values, theories, artifacts, as well as other cultural aspects, become greater than the language itself. Even when there is an apparent equivalence between terms, the word contains inseparable elements, consequently the simple replacement of sign does not carry its cultural load.

At the end, we propose a Portuguese-Spanish-English trilingual vocabulary with 60 unities, that should, in one hand, serve as a reference material for the lexical competence development of northern region Brazilian apprentices of both foreign languages and, on the other hand, contribute to the diffusion of Amazonian cultures.

About communicative competence, Rosa (2015) states that

A speaker's communicative competence – encompassing both linguistic competence and extra-linguistic knowledge of the experiential context in which a language is used (i.e. verbal and non-verbal codes) – offers awareness of the relation of a set of linguistic features with communicative meaning and sociocultural value.

We think that considering the sociocultural context is a central aspect in the learning process, more specifically the extra-linguistic knowledge of the apprentice and its relationship with motivation and autonomy. That is why one of the justifications of this product is the issue of the linguistic variation, object of further reflection, even contemplated in working legal documents of teaching and learning guidelines of foreign language and culture in Brazil. These documents indicate that the variety to be taught (recommended) is the one that meets the needs of the learner group, once the idea of a standard language model has already been widely questioned.

Another justification for this work is that, in the last two decades the teaching of Spanish to Brazilians has been contemplated by substantial development, mainly due to the enactment of law 11.161/2005, that makes mandatory the provision of Spanish as a modern foreign language in high school curricula across the country alongside English. In the same sense, the expansion of the Federal Institutions of Higher Education, through the REUNI program, took the training career of FL teachers to distant regions of the national territory, meeting the training needs of this professional profile. It did not take long to realize that specific needs would arise in this implementation process, and that they should gradually receive more attention in research and pedagogical reflections.

Considering learners needs and reality plays a vital role in the learning process, once it can improve student motivation. According to Harmer (2007), there are basically two kinds of motivation: intrinsic and extrinsic. Intrinsic motivation is created by anything that happens inside the classroom, like a specific methodology, activity, or subject and extrinsic motivation in the one related to everything students bring with them, like their culture, beliefs, and any kind of previous experiences. Even highly extrinsically motivated students may feel bored about books and activities that do not relate with their lives. Also, bringing learners culture to the classroom as a part of the subject may arise the interest of the ones who were not very motivated. Offering a glossary with the names of natural elements that are part of their daily routines can combine extrinsic and intrinsic motivation together to provide a better level of attachment and, consequently, learning.

Linguistic Variation and Language Teaching

Besides constituting the vernacular of the dominant cultures in the Legal Amazon, Portuguese, Spanish and English also share a great variety of cultural elements that results in a huge linguistic variation. Such variations are rarely contemplated in textbooks, educational books, and bilingual school dictionaries, which commonly favor a standard variety, cultured or more general, if not the European varieties (Castilian and Britain).

It is not an easy task to choose the variety of Spanish and English to be taught in language classes, especially because it is an approach loaded with beliefs that may affect the apprentice's perception of what learning a FL is, as well as the whole conception of language. The image of a unique model of American Spanish or English or even European Spanish or English (Spain and England) is as false as that of a single Brazilian

Portuguese. Recent studies (CARDOSO et al., 2014) indicate that not even what was thought to be an Amazonian Portuguese is unique.

Severi and Hanks (2014) think of translation as a multidimensional phenomenon and understand language as first and most important dimension in this process. At the same time, they point to several other factors as layers of complementary information. The authors note that even approaches that focus on language translation, such as Jakobson, Benveniste and Pierce, already consider the importance of extratextual elements and that, in the last 50 years, linguists and anthropologists have been striving to develop studies with a strong social and ethnographic foundation, as well as other aspects, such as metalanguage, discourse analysis and multimodal relations. Lloyd (2014) assumes that reality itself is multidimensional and understands translation as a matter of mutual intelligibility is a few registers, among them, a certain natural language, so that, if we accept the multidimensional nature of reality, aiming a definitive and unique translation is a mirage. This concept is close to what Severi and Hanks understand by social translation, which, in general, considers, beyond the dimension of language, the exchange of values, theories and cultural artifacts, such as the processes that involve religion conversion or cultural mimesis, for instance.

About language varieties, Harmer (2007) uses a set of examples to illustrate the differences that can be found in the English language. He not only compares British, American, and even Indian and Pakistani speakers, but also highlights the fact that, even among what we might call a variety itself, there are plenty of differences.

English is not just one language of course. There are many different varieties. Even if we take just British English, for example, we will find that whereas a speaker from southern England might say 'It's really warm in here', someone in Newcastle in the north of England might say 'It's right warm in here' (where 'right' is pronounced 'reet'). There are regional variations in Britain in pronunciation, word choice and grammar.

According to Fernández (2000; 2005), regarding Spanish, for example, there are three possibilities or models to be chosen: the Castilian model (cultured norm), the more general (standard) and the closest one. It is possible to find studies, documents, and didactic guidelines about the first two with relative abundance. There is very few research about the third model, except in North America and southern South America, where studies in intercultural translation are much more developed.

En muchos lugares alejados de España, se prefiere decididamente un modelo más cercano, capaz de satisfacer mejor los intereses y expectativas de quienes aprenden la lengua. Desde esta perspectiva, existe la posibilidad de tomar como modelo el español de la región hispánica propia, de la más próxima o con la que tiene una mayor relación y afinidad. Por eso, muchos estadounidenses prefieren aprender un español de México o centroamericano; por eso en el sur de Brasil se prefiere manejar un español de La Plata (FERNÁNDEZ, 2005, p. 747-748).

Although there is a very interesting possibility of execution, the linguistic borders in Amazon, especially in Acre, only now start to receive attention. School dictionaries – as the most recurrent title, the *Dicionário Espanhol Melhoramentos* (2009) – and textbooks available at schools and universities in this region, several times do not contain elements that show the local reality and neither are we teachers prepared to act in this context, understanding and making use of its particularities. Even the largest bilingual dictionaries used, *Senãs* (2013) and *Michaelis* (2014), although very efficient in didactic activities, do not favor low-prestige varieties over a more general model of language or the previous mentioned more prestigious varieties.

As one of the principles of this work is to determine a model of Spanish and English languages that includes the closest variety to the Amazonian reality in what concerns the lexicon, the Portuguese, Spanish and English varieties spoken in the Legal Amazon (FERREIRA, 2009), we elected the lexicon of forest and waters, believing it consists the only reference that is meaningful and known by three different cultures: the lusophone, anglophone and hispanophone versions. Therefore, and for methodological feasibility, the selected lexical fields will be limited to the fauna (insects, birds, and fish), flora (fruits and plants) and geographic features (water flow, terrain).

Finally, the established criteria to the selection of the lexical unities that compose this vocabulary, besides belonging to the field we are studying, is their absence in bilingual school dictionaries like the previously mentioned.

Chart 1 – Amazonian trilingual vocabulary of forest and waters (to be continued)

Categoria	Português	Español	English
fruto/fruto/fruit	abricó	albaricoque	apricot
fruto/fruto/fruit	açaí	hausáí	acai-berry
fruto/fruto/fruit	araçá	arazá	araçá
fruto/fruto/fruit	abiu	caimito	abiu
fruto/fruto/fruit	bacaba	milpesos	bacaba
fruto/fruto/fruit	bacuri	bacuri	bacuri
fruto/fruto/fruit	banana	plátano	banana
fruto/fruto/fruit	biribá	anón-amazónico	wild sugar apples
fruto/fruto/fruit	buriti	moriche	buriti
fruto/fruto/fruit	cajarana	jobo	june plum
fruto/fruto/fruit	camu-camu	camu-camu	camu-camu
fruto/fruto/fruit	castanha-do-pará	castanha-do-pará	brazil nut
fruto/fruto/fruit	cubiu	cocona	cubiu
fruto/fruto/fruit	cupuaçu	copoazó	cupuassu
fruto/fruto/fruit	cupuí	-	cupui
fruto/fruto/fruit	guaraná	guaraná	guarana
fruto/fruto/fruit	inajá	inayuga	inaja
fruto/fruto/fruit	ingá	ingá	ice cream bean
fruto/fruto/fruit	jambo	pomorrosa	yamb
fruto/fruto/fruit	mangaba	mangaba	mangaba
fruto/fruto/fruit	murici	nance	nance
fruto/fruto/fruit	piquiá	pequí	piquia
fruto/fruto/fruit	pupunha	chonta	peach palm fruit
fruto/fruto/fruit	sapota-do-solimões	zapote	south american sapote
fruto/fruto/fruit	sorva	-	sorb apple
fruto/fruto/fruit	taperebá	jobo	yellow mombin
fruto/fruto/fruit	tucumã	cumaré	tucuman
fruto/fruto/fruit	umari	umarí	-
fruto/fruto/fruit	uxi	-	uxi
vegetal/vegetal/vegetables	bertalha	espinaca china	indian spinach
vegetal/vegetal/vegetables	espinafre d'água	kangkong	swamp moring glory
vegetal/vegetal/vegetables	jambu	jambú	toothache plant
vegetal/vegetal/vegetables	chicória do pará	sachaculantro	culantro
vegetal/vegetal/vegetables	maxixe do reino	caigua	slliper gourd
vegetal/vegetal/vegetables	quiabo de metro	calabaza serpiente	snake gourd
vegetal/vegetal/vegetables	ariá	lerén	guinea arrowroot
vegetal/vegetal/vegetables	inhame roxo	ñame de água	taro

Chart 1 – Amazonian trilingual vocabulary of forest and waters (conclusion)

vegetal/vegetal/vegetables	jacatupé	jicama	andean yam bean
cereal/ cereal/cereal	feijão regional	poroto	-
farinha/harina/flour	farinha de carimã	harina de mandioca	manioc flour
geografia/geografia/geograph	rio	río	river
geografia/geografia/geograph	igarapé	arroyo	stream
geografia/geografia/geograph	mata	bosque	wood
animal/animal/animal	sucuri	anaconda	anaconda
animal/animal/animal	garça	garza	heron
animal/animal/animal	turu	teredo	naval shipworm
animal/animal/animal	peixe-boi	manatí	amazonian manatee
animal/animal/animal	caranguejo	cangrejo	Crab
animal/animal/animal	paca	paca	lowland paca
animal/animal/animal	tatu	armadillo	Armadillo
animal/animal/animal	aracuã	guaracachi	speckled chachalaca
animal/animal/animal	urubu	buitre	Vulture
animal/animal/animal	anta	tapir	brazilian tapir
animal/animal/animal	onça	jaguar	cougar
animal/animal/animal	maracajá	gato margay	margays
animal/animal/animal	jaguaririca	ocelote	ocelot
animal/animal/animal	jabuti	tortuga terrestre	tortoise
peixe/pez/fish	mapará	maparate	mapará
peixe/pez/fish	pirarucu	pirarucu	arapaima
peixe/pez/fish	tamatá	carachama	atipa

Source: Created by the authors.

Final considerations

Although brief, the vocabulary repertoire that we propose in this work presents three contributions to the improvement of the discussions about regional identities not only to Translation Studies but also for language teaching in Amazonian context.

First, to consider the lexical unities that form the lexical field of Amazonian fauna, flora and geography includes vocabulary items which are absent in bilingual dictionaries and are very rarely studied in English and Spanish textbooks for Brazilians. This repertoire then contributes to the improvement of vocabulary teaching for apprentices in a specific context, especially considering the importance of motivation in the learning process, that we believe will result from this approach.

The development of lexical competence of the specific group of learners consists in the second contribution: both the students and the English and Spanish teachers in the Amazon region, and eventually translator of this linguistic pair to Brazilian Portuguese, gain a reference to the approach of regional lexicon, imbued of an identity. Language learners particularly have the possibility to tell their reality in a foreign language, as they will find correspondence in this lexicon.

Last but not least, this work also includes the translation of texts strongly marked by regionalism. Literary works, when translated, force the erasure of regionalist marks precisely due to the translator's lack of knowledge, that even knowing the vocabulary of the source language, has difficulties in finding equivalents in the target language. With the improvement in sociolinguistic, lexicological, and translational studies, it is increasingly possible for the translator to make a choice that was not available before, that is, to choose the regional equivalent to a regional reality.

Referências

BLIKSTEIN, I. **Kaspar Hauser ou a fabricação da realidade**. Cultrix: São Paulo, 2003.

CARDOSO, S. A. M. S. *et al.* **Atlas lingüístico do Brasil**. Londrina: Eduel, 2014.

DICIONÁRIO ESPANHOL. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

FERREIRA, V. R. S. Considerações sobre trabalhos acadêmicos: o léxico das línguas Brasileiras. **Guavira**, Três lagoas, n. 8, 2009.

HARMER, J. **How to teach English**. 2. ed. Harlow/Essex: Longman, 2007.

LLOYD, G. On the very possibility of mutual intelligibility. **Hau: Journal of Ethnographic Theory**, v. 4, n. 4, p. 221-135, 2014. Disponível em: <<http://www.haujournal.org/index.php/hau/issue/view/hau4.2>>. Acesso em: nov. 2021.

MICHAELIS. Moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2014.

MORENO FERNÁNDEZ, F. El modelo de la lengua y la variación lingüística, In: LOBATO, S.; GARGALLO, S. **Vademecum para la formación de profesores**. Enseñar español como segunda lengua. Madrid: SGEL, 2005.

MORENO FERNÁNDEZ, F. **Qué español enseñar**. Madrid: Arco/libros, 2000.

RODRIGUES, A. D. Biodiversidade e diversidade etnolingüística na Amazônia. In: SIMÕES, M. S. (Org.). **Cultura e biodiversidade: entre o rio e a floresta**. Belém: UFPA, 2001. p. 269-278.

ROSA, A. A. Translating Orality, Recreating Otherness. **Translation Studies**, special issue, p. 209-225, 2015.

Tradução nas Américas: perspectivas atuais

Portuguese-Spanish-English Trilingual Vocabulary: Amazonian identity in the lexicon of forest and waters

DOI: 10.23899/9786589284215.5

SEÑAS – Diccionario Para La Enseñanza de La Lengua Española Para Brasileños. 4. ed. Madrid: Universidad Alcala de Henares, 2013.

SEVERI, C.; HANKS, W. Translating Worlds: The epistemological space of translation. **Hau: Journal of Ethnographic Theory**, v. 4, n. 4, p. 1-16, 2014. Disponível em:

<<http://www.haujournal.org/index.php/hau/issue/view/hau4.2>>. Acesso em: nov. 2021.

Tradução Intersemiótica/Estudos Intermídias (interartes)/Adaptação

Francisco Ewerton Almeida dos Santos*

Há uma forma de tradução, mais complexa, que se diz de ordem intersemiótica, ou seja, transposição de uma linguagem para outra: quando Vivaldi faz pintura (Fra Angelico), quando Drummond faz Tarsila (“Cidadezinha qualquer”), quando Ravel faz cinema (*Tombeau de Couperin*), quando Hitchcock faz Mallarmé (*Vertigo*), quando Mário Reis faz desenho animado (*Moreninha da praia/Betty Boop*) ou caricatura (*Cadê Mimi/J. Carlos*), quando pitangueira começa a dar manga, bem aí... (BRESSANE, 1996, p. 7-8, grifos do autor).

A epígrafe de Bressane, extraída de seu livro, mais poético que teórico, *Alguns*, dá uma definição sucinta do fenômeno denominado como tradução intersemiótica. Jakobson (1995, p. 65), primeiro a usar este termo em seu ensaio *Aspectos linguísticos da tradução*, chama-o também de “transmutação”: “[...] interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”.

Note-se que, enquanto a definição de Jakobson restringe essa modalidade de tradução à passagem de um sistema de signos verbais para outro de signos não verbais, Bressane a compreende com uma amplitude maior, estabelecendo relações livres e multilaterais entre música, pintura, literatura, cinema e desenho. No entanto, como disse no início, o texto de Bressane apresenta maior valor estético que rigor crítico/teórico, enquanto o de Jakobson, apesar de seminal, pouco trata da tradução intersemiótica.

Contudo, há, atualmente, uma gama de estudiosos que se voltam para as relações entre diferentes sistemas semióticos, linguagens artísticas e mídias, estudos esses que se revestem de distintas nomenclaturas, além de tradução intersemiótica, como estudos interartes, intermídias e da adaptação. Apesar das diferenças entre termos, esses campos apresentam mais similaridades teórico metodológicas que diferenças, conforme procurarei comprovar ao longo deste artigo, no qual pretendo não só

* Possui graduação em Letras pela Universidade Federal do Pará (2008), mestrado em Letras: Linguística e Teoria Literária pela Universidade Federal do Pará (2011) e doutorado em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (2020). Atualmente é professor da Escola de Aplicação da Universidade Federal do Pará.

E-mail: f.ewertonsantos@gmail.com

esclarecer as similaridades e diferenças entre esses campos de estudos, como também coletar termos, conceitos e apontamentos metodológicos úteis para análises de transmutação de obras de um sistema semiótico para outro.

Tradução intersemiótica

Transitam por essas paragens, além dos já citados Jakobson e Bressane, Julio Plaza, com o seu *Tradução Intersemiótica* (1987), e Aguiar e Queiroz, que, além de publicar textos em português e inglês sobre o tema em diversos periódicos, organizaram o livro *Tradução, transposição e adaptação intersemióticas* (2016), reunindo um texto próprio a ensaios de semioticistas como Nicola Dusi, Dinda Gorlée, Suzan Petrilli e Augusto Ponzio.

Esses estudiosos voltam-se para o fenômeno da tradução entre diferentes sistemas de signos baseando-se na semiótica do norte-americano Charles Sanders Peirce, a qual tem como colunas de sustentação as relações triádicas entre signos.

Tais tríades assumem diversas formas interligadas no complexo pensamento peirceano, mas me atei à classificação dos signos e à relação estabelecida entre objeto, signo e interpretante. Para compreender essa última tríade, cabe partir de uma definição de signo proposta por Peirce (2005, p. 46):

Um signo, ou *representámen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto.

A afirmativa acima contém o pressuposto que, para Décio Pignatari (1987, p. 43-44) consiste em um dos principais postulados ou descobertas do pensamento de C. S. Peirce, que é a de que

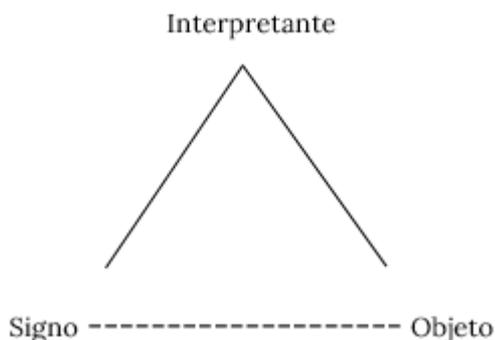
[...] o significado de um signo é sempre outro signo [...]; portanto, o significado é um processo significante que se desenvolve por relações triádicas — e o interpretante é o signo resultado contínuo que resulta desse processo. Daí podemos deduzir que a função metalinguística, com sua conseqüente operação de saturação do código, é uma função do interpretante [...].

Aqui reside o nicho central da relação entre semiótica e tradução, pois o sentido de um signo, isto é, sua remissão ao objeto, é mediada por um interpretante, no entanto, esse, por sua vez, torna-se também um signo que necessitará de uma interpretante para atribuir-lhe significado, ou remetê-lo ao objeto (o signo anterior).

Assim, esse terceiro elemento pode *interpretar*, isto é, atribuir significado ao signo, contanto, ao fazê-lo, ele já se torna também signo, que precisa ser interpretado por outro interpretante, *ad infinitum*. Ou seja, os signos, ao significarem, se desdobram em outros signos, e, num outro sentido, todo signo faz referência a outro signo. Logo, o objeto, primeiro da tríade, é sempre outro signo, e nunca o objeto representado, palpável, o significado final.

Essa relação triádica pode ser representada de duas maneiras, conforme distintas interpretações. Décio Pignatari (1987, p. 42) compreende a pirâmide da seguinte forma:

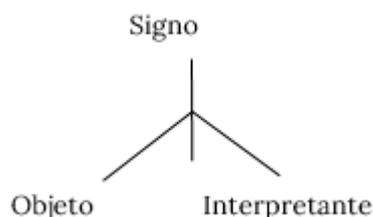
Figura 1 – Relação triádica conforme Pignatari (1987)



Fonte: Pignatari (1987).

Para ele, o interpretante é essa mediação que liga o signo ao objeto. Aguiar e Queiroz (2010; 2016), por sua vez, compreendem a pirâmide de outra forma:

Figura 2 – Relação estabelecida entre objeto, signo e interpretante segundo Aguiar e Queiroz (2010; 2016)



Fonte: Aguiar e Queiroz (2010; 2016).

Observa-se no diagrama acima que os autores compreendem o signo como um intermediário entre objeto e interpretante:

Se a semiose é um processo triádico-independente, no sentido em que conecta signo, objeto, e interpretante, o papel funcional do signo só pode ser identificado na relação de mediação entre O e I. Assim, o papel funcional de O só é identificado na relação em que ele determina I através da mediação de S. Finalmente, o papel funcional de I é identificado quando ele é determinado por O através de S (AGUIAR, QUEIROZ, 2016, p. 15).

Com base nessa interpretação da tríade peirceana, os autores propõem dois modelos de tradução. O primeiro compreende o signo como a fonte semiótica (obra traduzida), o objeto do signo como o objeto da fonte semiótica, e o interpretante como signo tradutor (alvo semiótico). O segundo concebe o signo como alvo semiótico, o objeto como fonte semiótica e o interpretante como o efeito produzido no intérprete.

Parece-me que o primeiro modelo se aproxima mais da compreensão de Pignatari da pirâmide semiótica, no entanto, para Aguiar e Queiroz, ambos são aplicáveis em uma análise de tradução intersemiótica.

Usando como exemplo a tradução do romance *A vida verdadeira de Domingos Xavier* (1979), do angolano José Luandino Vieira, para o filme *Sanbizanga* (1972), dirigido por Sarah Maldoror, segundo o primeiro modelo, poder-se-ia estabelecer o romance-fonte *A vida verdadeira...* como signo, o objeto seria a realidade representada no romance (a jornada de personagens angolanos em luta contra opressão colonial) e o interpretante seria a adaptação fílmica *Sambizanga*.

Conforme o segundo modelo, o signo seria o filme, o objeto o romance e o interpretante o efeito sobre o espectador, ou ainda, acrescento, críticas ou textos interpretativos acerca do filme.

Apesar da simplicidade reconfortante, esse esquema requer maior reflexão. Antes, no entanto, é preciso abordar a classificação dos signos. Segundo Peirce (2005), eles se dividem em três tipos fundamentais: ícones, índices e símbolos.

Ícones são signos que se referem a seu objeto através de traços de semelhança, similaridade e analogia. O ícone é um signo que representa o objeto através de alguma qualidade. Índices referem-se ao objeto através de alguma ligação direta, concreta, de caráter espaço temporal e causal que possa ter com ele. Por exemplo, fumaça pode ser índice de fogo. Símbolos, por fim, remetem ao objeto “[...] em virtude de uma convenção, lei ou associação geral de ideias” (PIGNATARI, 1987, p. 47).

O mais importante é atentarmos para o signo icônico, visto que este é, para Pignatari, o signo estético por excelência, pois está ligado à possibilidade, à forma, à analogia. O ícone, então, estaria ligado à metalinguagem e à interpretação de uma obra de arte por outra, que, ao pensar seu referente, adéqua sua linguagem a este e, por meio do pensamento analógico, interpreta-o, criando um novo, um diferente, signo de signo.

Julio Plaza (1987) partilha da visão de Pignatari acerca do ícone, sobretudo no processo de tradução intersemiótica, visto que, quando um signo estético traduz o outro, a relação entre eles se dá sobretudo pela similaridade. Com base nisso, o autor insere a tradução intersemiótica na metáfora da “língua pura” de Benjamin:

Podemos interpretar a “língua pura” ou a metáfora da “linguagem superior” como sendo o ícone no sentido de aptidão para a similaridade que possibilitaria essa identidade virtual, já que ambos, tradução e original estão incapacitados de atingir essa identidade de forma isolada. Original e tradução complementar-se-iam e suas intenções por meio do signo icônico (PLAZA, 1987, p. 32).

A tradução intersemiótica, nesses termos, encontra-se na esteira da transcrição de Haroldo de Campos, isto é, a tradução como reconstituição criativa e isomórfica da materialidade signíca, como diz o autor:

Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido por “signo icônico” aquele

“que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”) (CAMPOS, 2011, p. 34, grifos do autor).

Para terminar este tópico, cabe dar prosseguimento aos questionamentos iniciados acima. Primeiramente, é preciso olhar mais de perto o esquema tradutório apresentado por Aguiar e Queiroz. Para isso, partirei de um excerto de outro ensaio presente no livro organizado por estes autores, *Propriedades Icônicas da Tradução*, de Petrilli e Ponzio (2016, p. 135-136):

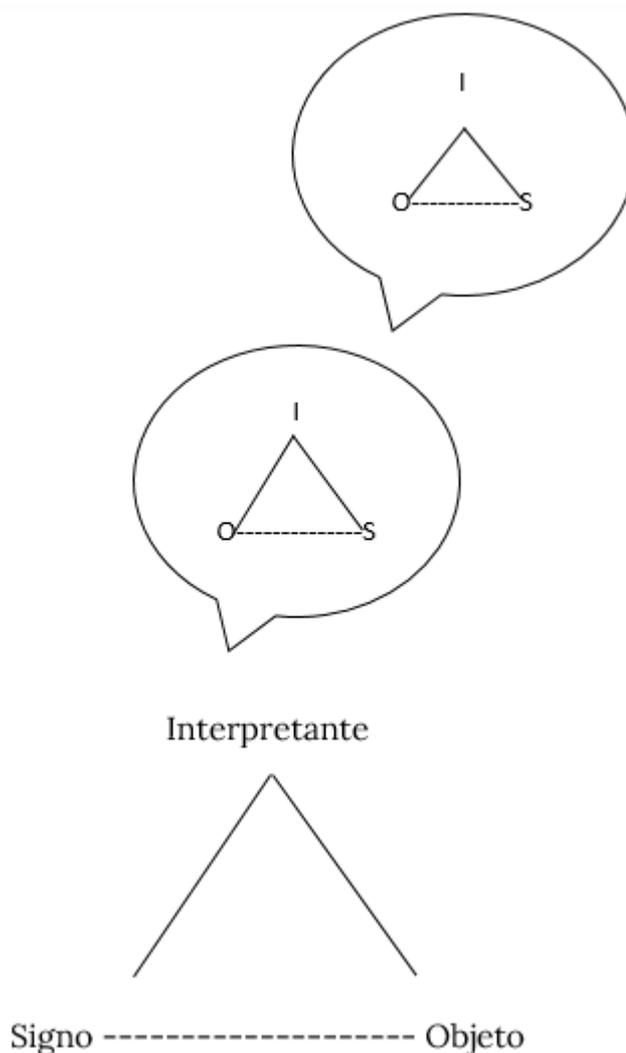
Se a questão da similaridade é central para a tradução, não é menos importante em relação ao texto, ele mesmo um signo interpretante antes de se tornar signo interpretado de outros signos interpretantes, em processos indeterminados de leitura e tradução. A relação entre o texto e aquilo a que ele se refere também se apresenta em termos de similaridade. Isto é particularmente óbvio em casos de textos literários. De fato, é óbvio também em textos artísticos em geral que são caracterizados pela relação de similaridade entre signos, em termos ‘pictóricos’ e ‘figurativos’, e não mera imitação, ou seja, não como uma mera cópia em outra linguagem.

Então, é preciso questionar a relação do signo literário com o objeto “realidade”. Como afirmam Petrilli e Ponzio (2016), o texto literário é um interpretante daquilo a que ele se refere, ou ainda, há na relação entre o signo texto e o objeto realidade a mediação do interpretante que se torna também signo. Portanto, a única maneira de ligar signo a objeto é por meio do interpretante, como afirma Peirce (2005, p. 117): “O objeto real, ou antes, dinâmico, pela natureza das coisas, o signo não consegue expressar, podendo apenas indicar, cabendo ao intérprete descobri-lo por experiência colateral”. Julio Plaza (1987, p. 47-48) complementa:

Antes de referir a alguma coisa que está fora dele (o objeto dinâmico), cada código ou meio referencia-se a um outro código que está embutido nele de forma virtual. Enquanto a linguagem visual figurativa, por exemplo, antes de referir-se ao real, referencia-se com códigos de representação, a linguagem verbal escrita, por seu lado, referencia-se com o próprio código visual e, fundamentalmente, do código oral, do qual é tradução.

Com base nesses pressupostos, o triângulo de Décio Pignatari parece-me mais adequado, sobretudo quando acrescido da ilustração da transformação do interpretante em signo.

Figura 3 – Triângulo de Pignatari acrescido da ilustração da transformação do interpretante em signo



Fonte: O autor (2022).

Se o signo é o texto, e o objeto a realidade, é o interpretante que constrói essa relação que, nesse momento, torna-se deslizante diante da impossibilidade da remissão imediata a um sentido estático presente em algum lugar.

Além disso, sabe-se que um texto literário, ainda que “original”, bebe em muitas fontes intertextuais, seja da tradição literária canônica, seja de uma tradição oral ancestral, ou mesmo de outras linguagens, como filmes, pinturas, canções, filosofia, história etc. O texto literário é interpretante não só de uma certa realidade, mas também de diversos outros signos com o qual dialoga.

É preciso também refletir sobre o estatuto da adaptação fílmica nessa conjunção. Se, por um lado, é evidente que, no processo de transposição intersemiótica, elementos da obra literária são reconstituídos e recriados em outra linguagem (cito como exemplo elementos narrativos, tais como personagens, foco narrativo, espaço e tempo), por outro, o filme estabelece uma interpretação de uma certa realidade, que, ainda que próxima daquela que serve como referente dinâmico do livro, é perpassada por inevitáveis diferenças históricas, sociais e geográficas, e o faz mediante a similaridade imagética. Seria, portanto, adequado afirmar que o um filme como *Sambizanga*, cuja linguagem se aproxima muito do documental, interpreta a realidade apenas através da mediação do texto literário? Essa realidade não é também objeto dinâmico fílmico? E ainda, da mesma forma que o livro, o filme tece suas teias referenciais e intertextuais que extrapolam o romance adaptado, trazendo suas próprias influências e intertextos cinematográficos.

Assim, os modelos semióticos triangulares parecem não se adequar a essas complexas relações, não dando conta dessa cadeia rizomática de referentes de signos e interpretantes. Nesse sentido, os outros campos de estudo que serão abordados aqui podem oferecer perspectivas complementares que ampliem tais limitações.

Estudos intermídia (interartes)

Claus Clüver, em seu texto *Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos* (1997) parte da noção de tradução intersemiótica apresentada por Jakobson para tecer uma nomenclatura própria e, a partir daí, definir termos como intermedialidade, transmedialidade e multimídia.

Primeiramente, o autor afirma ter preferido, originalmente, o termo “transposição intersemiótica” ao de tradução, mas, posteriormente, preferiu adotar a terminologia de Leo H. Hoek, compreendendo a tradução intersemiótica como um caso de transposição intersemiótica. Assim, para Clüver (1997, p. 43):

O conceito de “tradução intersemiótica” soa melhor se restringido a texto (em qualquer sistema sógnico) que, em primeiro lugar, oferecem uma rerepresentação relativamente ampla (mesmo que jamais completa) do texto-fonte composto num sistema sógnico diferente, numa forma apropriada, transmitindo certo sentido de estilo e técnica e incluindo equivalentes de figuras retóricas; e, em segundo lugar, que acrescentem relativamente poucos elementos sem paralelo no texto fonte.

E continua: “Ler um texto como tradução de outro texto envolve uma exploração de substituições e semiequivalências, de possibilidades e limitações” (CLÜVER, 1997, p. 43).

No entanto, diferente dos autores tratados na seção anterior, Clüver não se detém sobre a semiótica de Peirce, seguindo outros caminhos na elucidação de conceitos e denominações. Por exemplo, ele propõe uma diferenciação entre os termos tradução intersemiótica e adaptação. Se a primeira, como já foi mostrado, seria uma transposição muito próxima do texto fonte, a segunda, é, para ele, uma “reelaboração livre”, isto é, “[...] transformação, desvio deliberado da fonte a fim de produzir algo novo” (CLÜVER, 1997, p. 45). Incluem-se nessa categoria as adaptações cinematográficas de obras literárias, por exemplo. Entretanto, o autor admite que há adaptações tão próximas do material fonte “[...] que podemos ser tentados a novamente ler o segundo texto como tradução intersemiótica” (CLÜVER, 1997, p. 45).

A diferença entre “tradução intersemiótica” e “adaptação” para Clüver não parece muito clara. Ainda assim, em seu ensaio, são apresentadas contribuições valiosas para este campo de estudo, como a diferenciação entre *relation transmédiiale e discours multimédial*:

Se ajustarmos a “classificação pragmática” do que Leo Hoek chama de “transposição intersemiótica” para incluir, além de relações entre textos verbais e visuais, as outras relações intersemióticas já exploradas, então a adaptação cinematográfica ou operística, o poema sinfônico, a *ekphrasis* e a resenha de um balé exemplificariam a *relation transmédiiale* (a transposição de um texto em texto auto-suficiente num sistema signico diferente), e ilustrações de livros (como também emblemas e títulos de textos não verbais) seriam exemplo de *discours multimédial* (a justaposição de textos auto-suficientes compostos num sistema signico diferente) (CLÜVER, 1997, p. 46, grifos do autor).

Assim, a transmidialidade englobaria a tradução intersemiótica e a adaptação. As conclusões do texto de Clüver são particularmente interessantes, visto que ele ata os estudos de transmidialidade às propostas dos estudos culturais de investigação dos contextos sócio-políticos que envolvem os sistemas semióticos. Dessa forma, ele define os estudos interartes não como disciplina autônoma, mas como discurso transdisciplinar, reforçando, no entanto, sua importância na formação de leitores especializados na condução crítica das interrelações artísticas, fazendo com que estudos interartes e estudos culturais compartilhem de muitos objetivos, sem que um campo seja completamente assimilado por outro. Clüver (1997, p. 53), então, divide os objetivos dos estudos interartes entre

[...] aqueles que enfatizam o estudo de textos e de suas relações intertextuais enquanto tais e aqueles que abordam fenômenos interartes sobretudo como produtos e práticas socioculturais. Nos dois casos estaremos tratando de questões relativas à produção e à recepção de textos, a autores e leitores, e por essa razão apenas será impossível excluir a dimensão dos contextos culturais.

E continua:

Realcei a primeira abordagem por vários motivos. É em seu âmbito que os estudos interartes adquirem algo como uma identidade própria, é ela que estabelece os pressupostos para um trabalho de êxito com o segundo tipo de abordagem, é nela que a maior parte do trabalho de fundamentação deve ser realizado (CLÜVER, 1997, p. 53).

Nove anos depois, o professor da *Indiana University* revisou alguns de seus posicionamentos. No texto *Inter Textus/Inter Artes/Inter Media* (2006), Clüver já não estipula diferenças entre transposição/tradução intersemiótica e adaptação.

Em todos os casos de transposição intersemiótica, trata-se, pois, da mudança de um sistema de signos para outro e, normalmente, também de uma mídia para outra – conforme o que se entende por mídia. Além de serem traduções de uma linguagem para outra, tais transposições possuem, na maior parte, outras funções, pois, na visão de alguns críticos, elas são frequentemente marcadas por seu caráter subversivo. Em todo caso, no estudo de transformações e adaptações intermediáticas, deve-se, de preferência, partir do texto alvo e indagar sobre as razões que levaram ao formato adquirido na nova mídia [...] mas, independente da maneira como nós olhamos a relação entre o texto fonte e o texto-alvo e interpretamos a forma e as funções do novo texto, nós também nos indagamos de que maneira a intermedialidade influencia nossa recepção do texto-fonte. Existem muitos pontos de contato entre o estudo de transposições intersemióticas e as pesquisas sobre traduções intralinguísticas, tanto em relação à metodologia quanto à definição de tarefas e metas; mesmo assim, esse estudo demanda outras competências. Sobretudo, exige uma familiaridade não apenas com as convenções e tradições da mídia representada no texto-alvo, mas também com a disciplina acadêmica correspondente (CLÜVER, 2006, p. 17-18).

Nota-se, no excerto acima, que ele define todas as relações transmidiais, ou transposições intersemióticas, como traduções e evoca o caráter geralmente subversivo dessa operação, por outro lado, importantes apontamentos teórico-metodológicos são feitos aqui, como a preferência por partir do texto alvo para indagar as transformações operadas no texto fonte, bem como a influência que essas transformações exercem na leitura do texto fonte.

Cabe ressaltar também a comparação feita entre estudos de traduções interlínguas e intersemióticas. As similaridades são evidentes, no entanto são campos que requerem competências específicas. Se é óbvio que o estudioso de traduções entre línguas precisa ter plena fluência em ambas, também o investigador intersemiótico necessita ter familiaridade com as especificidades das linguagens estudadas. É necessário conhecer cada elemento micro e macrosemióticos que compõe os sistemas (literários e cinematográfico, por exemplo) para conseguir contrapor estratégias de elaboração e estruturação micro (da palavra ao plano) ao macro (agenciamentos de elementos estruturais narrativos).

Outra indagação importante proposta por Clüver é de natureza terminológica. Ele propõe a inutilização do termo “interartes” em favor de “intermédias”. Isso porque, contemporaneamente, está cada vez mais nebulosa a fronteira entre o que é arte ou não,

[...] desde que Marcel Duchamp inventou o *readymade*, tornou-se cada vez mais difícil diferenciar a “arte” da “não-arte”. Além disso, reconheceu-se que também textos que não pertencem às artes no sentido mais restrito do termo (como, por exemplo, a música popular) podiam ser objetos de estudos promissores. E, finalmente, considerou-se que a investigação de textos decididamente não recebidos como artísticos – seja por si mesmo, seja em comparação com “obras de arte” – poderia conduzir a conhecimentos importantes nesse campo. Quanto menos os Estudos Interartes se ocupam de questões da forma e da estética tradicional, tanto mais insignificantes se tornam essas diferenciações. O reconhecimento, aliás, de que as diferenciações se baseiam em construtos motivados ideologicamente, ao invés de qualidades ontologicamente essenciais, fortaleceu a postura de alguns pesquisadores no sentido de falar de “obras de arte” apenas em determinados contextos, totalmente conscientes das implicações do termo. Por conseguinte, o rótulo “Estudos Interartes” tornou-se cada vez mais impreciso e, assim, insatisfatório, tanto em relação aos textos tratados quanto às formas e gêneros textuais [...] devido à insuficiência da designação usada até agora, parece oportuno buscar uma denominação mais adequada para o conceito geral, que abranja todo o campo de estudo. A combinação de “artes e mídias”, com a qual já nos deparamos, bem como o termo “intermedialidade”, já corrente no âmbito científico alemão, sugere a escolha deste ou de outro nome bem semelhante para o uso internacional. Intermedialidade diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes Plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às “mídias” e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais (CLÜVER, 2006, p. 18).

Se, em 1997, Clüver já aventava as relações entre Estudos Culturais e Estudos Interartes/Intermídia, aqui ele incorpora efetivamente as discussões promovidas por

autores como Stuart Hall e Nestor Garcia Canclini na designação de seu campo de estudos. Assim, diante da nebulosidade das fronteiras que separam arte de não arte (ou categorias de prestígio cultural, como erudito, popular e de massa), Clüver estabelece o termo intermedialidade como mais abrangente, produtivo e adequado. Importante destacar que, no termo tradução intersemiótica, o estatuto artístico ou não culturalmente atribuídos a esse ou aquele sistema semiótico nunca foi um limitador do campo de estudos.

Contudo, intermedialidade e estudos interartes são termos que convivem, e, seguindo a lógica de Clüver, o primeiro engloba o segundo, que, por sua vez, só pode ser usado quando se trata do estudo de obras e linguagens reconhecidamente artísticas. O que não significa que os descompassos terminológicos estejam resolvidos.

Rajewsky (2012, p. 18) compreende Intermidialidade como um termo que abarca vários conceitos:

[...] intermedialidade pode servir, antes de tudo, como um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo inter-) de alguma maneira acontecem entre as mídias. “Intermediático”, portanto, designa aquelas configurações que tem a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias e que, por isso, podem ser diferenciadas dos fenômenos *intramediáticos* assim como dos fenômenos *transmediáticos* (por exemplo, o aparecimento de um certo motivo, estética ou discurso em uma variedade de mídias diferentes).

Tendo isso em vista, a autora divide a intermedialidade em três subcategorias:

1. Transposição intermediática (adaptações cinematográficas se enquadram nessa categoria);
2. Combinação de mídia (fenômenos como filmes, ópera, teatro, histórias em quadrinhos e outras linguagens que combinem mais de uma mídia em sua configuração);
3. Referências intermediáticas (Rajewsky cita como exemplo a referência ao cinema em um texto literário, através da imitação de técnicas como *zoom* ou *traveling*, ou, em geral, referências, em um texto, pintura ou filme, a alguma obra pertencente a outro sistema semiótico).

Uma análise de transposição de uma narrativa de uma linguagem para outra concentrar-se-á principalmente na primeira categoria, mas as outras duas são inevitáveis, pois, o texto alvo, se tratar-se de um filme, necessariamente será indagado

em suas relações de combinações midiáticas, como as inserções musicais por exemplo. Assim também, a obra literária possui referências intermidiáticas, como a canções ou mesmo ao cinema. Dessa forma, a combinação entre essas três categorias parece inevitável, ainda que seja necessário concentrar-se sobretudo em uma.

Parece haver, no entanto, uma discordância entre Clüver e Rajewsky em relação ao termo “transmidiático”. Enquanto o primeiro, no texto de 1997, compreende que a transmidialidade engloba a tradução intersemiótica ou a adaptação cinematográfica, a segunda a compreende no sentido estrito de fenômenos que se estendem por diversas mídias (como as vanguardas futurista ou surrealista, por exemplo).

Straumann (2017, p. 256), ao diferenciar os termos *adaptation*, *remediation* e *transmidiality*, compreende esta última no sentido semelhante ao apresentado por Rajewsky, isto é, como “[...] elementos textuais, como enredos e personagens que aparecem em uma variedade de diferentes mídias”¹. No entanto, enquanto esta última exemplifica sua definição com estéticas ou discursos transmidiais (o Futurismo ou o Surrealismo, como já foi mencionado, ou ainda “formas narratológicas” que se aplicam a diferentes mídias), a outra refere-se mais especificamente a narrativas que se estendem por diferentes mídias (filmes que têm continuações, prequelas ou *spin-offs* em histórias em quadrinhos ou vídeo games, por exemplo).

Diferente de Clüver, Straumann considera a transmidialidade como um fenômeno distinto da adaptação, designando este último termo principalmente através das reflexões teóricas de autores como Linda Hutcheon e Robert Stam. Dessa forma, determinei ao termo adaptação na próxima seção.

Adaptação

Em meados dos anos 1950, André Bazin publicou seu famoso ensaio *Por um cinema impuro: em defesa da adaptação*, hoje um clássico obrigatório para quem escolher percorrer este tema. A argumentação do crítico francês, além de passar por questões mais elementares, como as vantagens da adaptação tanto para a literatura, na medida em que o filme populariza a obra original, angariando novos leitores, quanto para o cinema, visto que oferece “[...] personagens mais complexos, e, nas relações entre forma e fundo, um rigor e uma sutileza às quais a tela não está acostumada” (BAZIN, 1991, p. 93), levanta questões já bastante debatidas neste texto, como a apresentação de uma

¹ Traduzido do original em inglês: “[...] textual elements such as plots and characters that appear in a variety of different media”.

concepção de “equivalência integral” similar à concepção de tradução como transcrição de Haroldo de campos, como fica evidente no excerto abaixo:

[...] é errôneo apresentar a fidelidade como uma sujeição, necessariamente negativa, a leis estéticas alheias. O romance tem sem dúvida seus próprios meios, sua matéria e a linguagem, não a imagem, sua ação confidencial sobre o leitor isolado não é a mesma que a do filme sobre a multidão das salas escuras. Mas justamente as diferenças de estruturas estéticas tornam ainda mais delicada a procura das equivalências, elas requerem ainda mais invenção e imaginação por parte do cineasta que almeja realmente a semelhança. Podemos afirmar que, no domínio da linguagem e do estilo, a criação cinematográfica é diretamente proporcional à fidelidade (BAZIN, 1991, p. 94-95).

Dessa forma, apesar do melindre do crítico diante das adaptações livres demais, ele entende que a busca pela fidelidade é diretamente proporcional à criação, então, buscar equivalência no trânsito de linguagens requer liberdade criativa e originalidade no domínio da linguagem tradutora.

Já nos anos 2000, Robert Stam (2006), ao debater sobre a adaptação, precisa defendê-la dos mesmos ataques de que falava Bazin. Ele inicia seu ensaio comentando os termos pejorativos geralmente associados à adaptação cinematográfica, tais como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação” (termos também tradicionalmente utilizados para definir outros tipos de tradução), e propõe uma mudança na linguagem utilizada para se referir a essa categoria tradutória, abandonando a subjetividade dos juízos de valor e adotando um viés teórico, crítico e analítico para sua abordagem.

Para tal, o autor busca as causas do preconceito contra as adaptações cinematográficas de obras literárias, listando alguns termos que os definem, tais como: 1) Antiguidade (crença na superioridade das artes mais antigas); 2) pensamento dicotômico (ideia de perdas e ganhos para literatura e cinema no processo de adaptação); 3) iconofobia (preconceito contra as artes visuais que remontam ao platonismo), 4) logofilia (valorização do livro e da palavra escrita); 5) anti-corporalidade (desgosto pelas incorporações do texto fílmico, seja de personagens encarnados em atores caracterizados ou cenários transpostos para locações reais ou cenográficas); 6) carga de parasitismo (adaptações vistas como inferiores, tanto aos romances que adaptam como a outros filmes, com “roteiros originais” tidos como mais “puros”).

Tais preconceitos passaram a ser desfeitos com o advento de algumas vertentes teóricas que ganharam força a partir dos anos 60 do século XX, como o pós-estruturalismo de Kristeva (baseada no dialogismo de Bakhtin), Genette, Barthes, Foucault e o desconstrucionismo de Derrida. Essa ruptura estende-se para a tradução de modo geral, que precisou superar os mesmos obstáculos baseados em ideias, tais

como “originalidade”, “autoria”, “sentido essencial” entre outras, relativizadas com vista a conceitos mais fluidos, como intertextualidade e dialogismo. Stam também faz referência à contribuição dos Estudos Culturais para o questionamento das hierarquias baseadas em níveis de cultura, que atingiam as adaptações cinematográficas, visto que o cinema era tido como “cultura de massa”, subvalorizado em relação ao eruditismo literário. Além disso, a sacralização da literatura foi abalada com o advento dos estudos narratológicos que consideram o relato literário uma maneira, entre outras, de contar histórias, dos estudos feministas e pós-coloniais, que atam os textos literários a conceitos nada sublimes, como machismo, racismo e exploração de mão de obra escrava.

Stam, expande, ainda, o termo “transtextualidade” de Genette, pontuando suas categorias – intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade – para o campo cinematográfico. Esta última é a que mais claramente se relaciona ao fenômeno da adaptação:

A “hipertextualidade” se refere à relação entre um texto, que Genette chama de “hipertexto”, com um texto anterior ou “hipotexto”, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende. Na literatura, os hipotextos de Eneida incluem A Odisséia e A Ilíada, enquanto os hipotextos de Ulysses, de Joyce, incluem A Odisséia e Hamlet. Tanto a Eneida e Ulysses são elaborações hipertextuais de um mesmo hipotexto – A Odisséia. Adaptações cinematográficas, nesse sentido, são hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação (STAM, 2006, p. 33).

A hipertextualidade, portanto, permeia toda a relação entre adaptação e texto adaptado. No entanto, há outra categoria que me interessa, trata-se da intertextualidade. Esta, que pode tomar a forma de citação, plágio e alusão. Acerca dela, Stam afirma

A intertextualidade, talvez a mais óbvia das categorias, chama atenção para o papel genérico da alusão e da referência em filmes e romances. Esse intertexto pode ser oral ou escrito. Frequentemente o intertexto não está explícito, mas é, mais precisamente, as referências a conhecimentos anteriores que são assumidamente conhecidos [...] A “alusão” no cinema também pode tomar formas distintas específicas para essa mídia. No cinema, o movimento de câmera pode ser uma alusão, como vemos na extensa série de longas tomadas virtuosas, até exibicionistas, de grua e *steadicam* – indo desde *A Marca da Maldade* de Welles até *O Jogador de Altman* e *Boogie Nights - Prazer Sem Limites* de Paul Thomas Anderson – que fazem parte das aberturas vistosas de toda uma série

de filmes, cada um conscientemente se referindo aos anteriores, e cada um tirando partido das novas tecnologias disponíveis (STAM, 2006, p. 29, grifos do autor).

Essa categoria é particularmente importante, pois, em uma análise além das relações hipertextuais entre texto literário/texto fílmico, por exemplo, pode-se abordar também relações intertextuais entre a tradução audiovisual e outras películas com as quais possua afinidades estéticas, e tais relações poderão manifestar-se como alusões, nos termos apontados por Stam, isto é, enquadramentos, movimentos de câmara, aspectos da encenação, entre outros.

Dessa forma, pode-se deslindar essa teia intertextual, que parte do texto literário, já trançado com uma diversidade de outros textos, alguns dos quais movidos para a tela na adaptação, que também, tal como afirma Stam (2008), amplia o texto fonte através de uma gama de novos intertextos, não só cinematográficos, mas também de outras fontes visuais (artes plásticas, por exemplo) e sonoras (musicais, por exemplo).

Outro ponto metodológico levantado por Stam refere-se a questões de autoria e afinidades entre escritor e cineasta que adapta. Isto é, discorre acerca da intencionalidade do adaptador, o que a canadense Linda Hutcheon, em seu *Uma teoria da adaptação* (2013), sintetiza com as perguntas “quem adapta? E por quê?”. Ambos apontam para a polémica de trazer novamente para o campo das artes a discussão sobre autoria e intencionalidade, décadas depois da “Morte do Autor” determinada por Barthes (2004). Como afirma Stam (2006, p. 35): “Embora a crítica biográfica seja provavelmente a mais desacreditada de todas as abordagens críticas nas artes, ainda podemos perguntar se romancista e diretor compartilham de certas afinidades temáticas ou estilísticas”.

É curioso que a teoria pós-estruturalista que se volta para a linguagem como entidade que fala a si mesma, independente de um autor biográfico, foi responsável em muitos aspectos pela renovação da teoria da tradução e do questionamento da “restituição do sentido” de um suposto “original”, no entanto, volto aqui a interrogar as marcas discursivas de uma intencionalidade autoral na constituição dos textos.

É preciso compreender que não se está tentando aprisionar o sentido à autoridade inquestionável da intencionalidade de um sujeito biográfico, qualquer obra artística está aberta a interpretações que vão além da pressuposição de seu autor, por outro lado, evito cair na armadilha de acreditar no que Lawrence Venuti (1995) chamou de “the translator’s invisibility”, isto é, a ilusão da “transparência” e “neutralidade” do trabalho do tradutor, pressupostos que não se sustentam nem na teoria nem na prática, pois “[...] o processo de seleção começa já no momento de considerar as obras a serem

traduzidas, continua na definição do público-alvo e desemboca na confecção do estilo correspondente, feito por sua vez de inúmeras seleções linguísticas” (ZEA, 2008, p. 67).

Assim também, no campo da adaptação cinematográfica

[...] as escolhas são feitas [...] com base em vários fatores, incluindo convenções de gênero ou mídia, engajamento político e história pessoal e pública. As decisões são feitas num contexto criativo e interpretativo que é ideológico, social, histórico, cultural, pessoal e estético (HUTCHEON, 2003, p. 153).

O livro de Hutcheon entra em consonância com as ideias de Stam em vários aspectos: quanto às constituições intertextuais, ou em palimpsesto (ainda na alçada de Genette), da adaptação, a recusa à busca da fidelidade e a compreensão da adaptação como uma obra autônoma que (re)interpreta e (re)cria outra. Contudo, ela não se restringe à adaptação cinematográfica, expandindo o termo para qualquer obra que explicitamente transponha outra para uma mídia diferente, permitindo, assim, analisar transposições de romances, teatro, ópera, vídeo games, canções, entre outras. Sendo uma autora advinda dos Estudos Culturais, já não há nenhum tipo de hierarquia entre níveis de cultura em seu pensamento teórico, sendo que sua teoria da adaptação possui a mesma abrangência do conceito de intermedialidade proposta por Clüver.

Sua concepção de adaptação também caminha de mãos dadas com os estudos da tradução contemporâneos, de viés benjaminiano (BENJAMIN, 2008). Assim, compreende a adaptações como “[...] traduções em forma de transposições intersemióticas”.

Uma de suas contribuições teórico/metodológicas mais importantes está na definição dos modos de engajamento dos sistemas semióticos, com base em sua forma de recepção. Hutcheon estabelece três: contar (literatura, por exemplo), mostrar (cinema e teatro, por exemplo) e interagir (vídeo game, por exemplo).

Outro elemento importante elencado por Stam e Hutcheon diz respeito às permutas narrativas implicadas na adaptação. Aqui, entra-se no campo dos estudos narratológicos. Questões relacionadas ao tempo narrativo como a ordem em que os fatos são apresentados, a frequência com que são e sua duração. O foco narrativo, isto é, do ponto de vista de quem a história é apresentada, também é fundamental.

Falar em narrador, no cinema, difere-se do que pode significar essa categoria em literatura. Nesta, o narrador utiliza-se, sobretudo, de palavras para contar ou descrever os fatos. Naquele, não nos referimos a uma voz *off* narrando os fatos (é um recurso

possível, bastante utilizado, mas não presente no filme analisado), mas sim das formas como os elementos de elaboração específicos da linguagem cinematográfica são dispostos nos filmes, ou, segundo os esclarecimentos metodológicos de Ismail Xavier (2007, p. 16),

As trabalhar com elementos como decupagem, câmera na mão, *faux raccord*, descontinuidade, campo-contracampo e som *off*, organizei a análise em torno de uma questão: a do ponto de vista do narrador. Em outros termos, preoquei-me com “foco narrativo” (foco no sentido de ponto de onde emana, fonte de propagação): sua caracterização nos diferentes filmes e os significados sugeridos pelo comportamento do narrador em cada caso. Perguntei sempre: como se conta a história? Por que os fatos estão dispostos deste ou daquele modo? O que está implicado na escolha de um certo plano ou movimento de câmera? Por que este enquadramento aqui, aquela música lá?

Trata-se sempre de perscrutar a forma como uma linguagem utiliza seus recursos semióticos para interpretar um texto produzido originalmente em outro meio semiótico. Levando-se em conta o trabalho com narrativas, os pontos levantados acima são cruciais.

Importante salientar que o viés narratológico é o mais comum em trabalhos que abordam a adaptação cinematográfica de textos literários. Livros, como *De la literatura al cine: teoría e análisis de la adaptación* (NORIEGA, 2000), *La Novela y el Cine: análisis comparado de dos discursos narrativos* (ARRANZ, 1998) dedicam um longo espaço às categorizações narratológicas e suas especificidades nas narrativas literária e fílmica.

Conclusões

Diante do exposto, concluo que, salvaguardadas as particularidades de cada campo de estudo e as contribuições específicas de cada teórico, eles muitas vezes confluem e até se fundem. Clüver e Hutcheon, apesar de adotarem nomenclaturas diferentes (intermedialidade x adaptação), possuem muitos pontos em comum, dentre eles, a ampla utilização do termo tradução ou transposição intersemiótica, sem, contudo, recorrer à semiótica de Peirce.

Dessa maneira, creio ser possível a utilização do termo tradução intersemiótica para designar a multiplicidade de conceitos ligados à transposição de uma obra de um sistema semiótico (mídia, ou linguagem) para outro, compreendendo-o como um conceito amplo, que pode agregar as contribuições teóricas e metodológicas dos campos aqui estudados.

Referências

- AGUIAR, D.; QUEIROZ, J. Tradução intersemiótica: ação do signo e estruturalismo hierárquico. **Lumina**, v. 4, n. 1., p. 1-14, jun. 2010.
- AGUIAR, D.; QUEIROZ, J. Tradução intersemiótica: teoria e modelo baseados na filosofia do signo de C. S. Peirce. In: AGUIAR, D.; QUEIROZ, J. (Orgs.). **Tradução, transposição e adaptação intersemióticas**. São Carlos: Pedro e João Editores. 2016. p. 11-30.
- ARRANZ, N. M. **La Novela y el Cine**: análisis comparado de dos discursos narrativos. Valencia: Ediciones de la Mirada, 1998.
- BARTHES, R. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.
- BAZIN, A. **O Cinema**. Ensaios. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, W. A tarefa-renúncia do tradutor. Tradução de Suzana Kampff. In: CASTELO BRANCO, L. (Org.). **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.
- CAMPOS, H. **Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2011.
- CLÜVER, C. **Inter Textus/Inter Artes/Inter Media**. Aletria. p. 11-41, jul./dez. 2006.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. UFSC, 2013.
- JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix. 2008.
- NORIEGA, J. L. S. **De la literatura al cine**: teoría e análisis de la adaptación. Barcelona: Ediciones Paidós. 2000.
- PEIRCE, C. S. **Semiótica**. Tradução de José Texeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva. 2005.
- PETRILLI, S.; PONZIO, A. Propriedades icônicas da tradução. In: AGUIAR, D.; QUEIROZ, J. (Orgs.). **Tradução, transposição e adaptação intersemióticas**. São Carlos: Pedro e João Editores. 2016. p. 135-198.
- PIGNATARI, D. **Semiótica e Literatura**. Cotia: Ateliê Editorial, 1987.
- PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva. 1987.
- RAJEWSKY, I. O. Intermidialidade, Intertextualidade, 'remediação'. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes**. Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- SAMBIZANGA**. Direção de Sarah Maldoror. Angola: Isabelle Films, 1972. 1 DVD (103 min.), son., color.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade a intertextualidade. **Revista Ilha do Desterro**, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.

STAM, R. **A literatura através do cinema**. Realismo, magia e arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STRAUMANN, B. Adaptation - remediation - transmediality. In: RIPPL, G. (Ed.). **Handbook of intermediality: Literature - Image - Sound - Music**. Berlin: Universidade Livre de Berlin, 2017. p. 249-267.

VENUTI, L. **The Translator's invisibility**. A History of Translation. London: Routledge, 1995.

VIEIRA, J. L. **A verdadeira vida de Domingos Xavier**. São Paulo: Ed. Ática, 1979.

XAVIER, I. **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

ZEA, E. S. O genitivo da tradução. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**, v. 3, n. 1, p. 65-77, jan./abr. 2008.

Editora CLAE

2022