

Reescrita, Tradução e Legendagem: *Cidade Invisível* em inglês*

Rewriting, Translation and Subtitling: *Invisible City* in English

Giovana Cordeiro Campos¹

Luiza Calheiros Marinho²

RESUMO: A partir dos Estudos da Tradução, mais especificamente da Tradução Audiovisual (TAV)/legendagem em sua relação com conceitos como os de reescrita (LEFEVERE, 1992) e domesticação e estrangeirização (VENUTI, 1995, 2002, 2021), analisamos a série brasileira *Cidade Invisível*, com o foco na primeira temporada exibida pela Netflix a partir de fevereiro de 2021. Propomos que a série representa formas de reescrita: primeiro a reescrita fílmica, em que mitos e lendas são transportados da natureza de tempos imemoriais para um centro urbano atual: o Rio de Janeiro de 2021; e em segundo a reescrita da série para a língua inglesa, a partir da análise das legendas produzidas. Sustentamos que o roteiro da série prevê o processo de reescrita para contextos estrangeiros já na sua concepção, bem como que a tradução para legendagem em inglês promove formas de diálogo intercultural.

PALAVRAS-CHAVE: Estudos da Tradução. Reescrita. Legendagem. *Cidade Invisível*.

ABSTRACT: Based on Translation Studies, more specifically Audiovisual Translation (AVT)/subtitling in its relation with concepts such as rewriting (LEFEVERE, 1992) and domestication and foreignization (VENUTI, 1995, 2002, 2021), we analyzed the Brazilian series *Invisible City*, focusing on the first season available on Netflix from February 2021. We propose that the series represents forms of rewriting: first, the filmic rewriting, in which myths and legends are transported from nature an immemorial time to a current urban center: Rio de Janeiro in 2021; and secondly, the rewriting of the series into English, based on the analysis of the subtitles produced. We sustain that the series' script already foresees the rewriting process for foreign contexts in its very conception, as well as that the translation for English subtitles foster forms of intercultural dialogue.

KEYWORDS: Translation Studies. Rewriting. Subtitling. *Invisible City*.

¹ Doutora em Letras. Professora de Tradução do GLE/UFF. Coordenadora do Labestrada/UFF. Professora Posling/UFF. E-mail: giovanacordeirocampos@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2494-6477>.

² Bacharel em Letras. Bolsista IC FAPERJ 2021-2023. Participante do Labestrada/UFF (2021-2022). E-mail: luiza.calheirosm@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-7917-9647>.

*Artigo recebido em 18 de outubro de 2023 e aceito para publicação em 30 de novembro de 2023.



Introdução

Com base nos Estudos da Tradução e tomando a tradução como processo sócio-histórico e político-ideológico, objetivamos refletir sobre a tradução audiovisual (TAV), mais especificamente o processo de tradução para legendagem. Nosso corpus de análise é a primeira temporada da série *Cidade Invisível* e sua tradução para o inglês, veiculada na plataforma de streaming Netflix a partir de cinco de fevereiro de 2021³, tendo hoje duas temporadas. A primeira possui sete episódios com média de 40 minutos cada e teve um ótimo desempenho dentro e fora do Brasil, tendo ficado entre as dez mais assistidas da Netflix em mais de 40 países. Além disso, também se manteve por 33 dias no “top10” da Netflix Brasil, segundo o site de classificações de streaming Flix Patrol (2021).

A produção é brasileira, com participação do produtor Carlos Saldanha, indicado a diversas premiações internacionais como Oscar e BAFTA. Saldanha se enquadra profissionalmente no contexto anglo-americano, ponto importante, uma vez que podemos pensar que seu olhar contempla a cultura brasileira, mas também o contexto de língua inglesa, particularmente o estadunidense.

O enredo da primeira temporada gira em torno do personagem principal, Eric, que após uma tragédia familiar, descobre criaturas folclóricas vivendo entre os humanos e busca nessas criaturas uma resposta para o seu passado misterioso⁴. No decorrer da primeira temporada, o público tem contato com as lendas folclóricas da Cuca, da Iara, do Boto, do Saci, do Curupira e do Corpo Seco, que são, a nosso ver, *reescritas* e transportadas do ambiente natural para o ambiente urbano do Rio de Janeiro. Para além das lendas folclóricas, a primeira temporada também traz à tona a discussão sobre áreas de preservação ambiental e a tentativa de grandes empresas de tomarem esses lugares.

Embora tenha tido ótimo desempenho, recebeu críticas relacionadas à forma como a série explicou as lendas e suas origens. No Brasil foi comentada a falta de uma representação indígena para as lendas, em especial à lenda da Iara, que na série é representada por uma atriz afro-brasileira.

³ Este trabalho representa o desenvolvimento de um projeto de Iniciação Científica realizado com bolsa da FAPERJ em 2021/2022. Deve ser colocado que as autoras continuaram a pesquisar o tema após o final do projeto FAPERJ, com inclusão da segunda temporada.

⁴ Sinopse fornecida pela Netflix.



Estudos da Tradução, audiovisual e *reescrita*

O conceito de reescrita foi proposto por André Lefevere (1992) após a contribuição de Even-Zohar (1978,1979) com a teoria dos polissistemas, a qual, por sua vez, propõe que fatores extraliterários também moldam a produção e forma das traduções. Inicialmente, Lefevere propõe que um texto traduzido é uma refração do texto “original”. Ao desenvolver seus estudos, porém, ele substitui o termo por *reescrita*.

Lefevere (1992) propõe a reescrita como conceito, afirmando que todo texto é modificado de alguma forma pelas sociedades que o leem. Para o autor, os leitores profissionais (editores, revisores, tradutores, bem como professores e acadêmicos) reescrevem os textos para os leitores não profissionais, aqueles que leem a obra por prazer e entretenimento. As produções, portanto, continuam a circular via suas reescritas (crítica literária, antologias, traduções etc.), sendo que muitos leitores terão contato primeiramente com as reescritas das obras, e não necessariamente com os textos fontes: “o leitor não-profissional mais frequentemente deixa de ler a literatura tal como ela foi escrita pelos seus autores, mas a lê reescrita por seus reescritores” (1992, p. 18).

As reescritas são parte fundamental na disseminação de uma obra. Nas palavras de Lefevere, o processo que resulta na aceitação ou rejeição, na canonização ou não-canonização de uma obra, tem relação com fatores concretos que podem ser analisados por meio do estudo da reescrita. Lefevere ainda questiona como o sistema literário é regulado dentro do polissistema cultural, propondo o termo *patronagem*, “algo próximo dos poderes (pessoas, instituições, partidos) que podem fomentar ou impedir a leitura, escrita e reescrita de literatura” (LEFEVERE, 1992, p. 34). A *patronagem* é o poder que controla a ideologia da literatura. Um patrono pode ser o governo, a corte, grupos religiosos, classes sociais, editores, mídia, jornais e revistas (p. 15). Para exemplificar a *patronagem*, comenta o trabalho de Shakespeare, o qual tinha que satisfazer e bem como não desagradar a Rainha, evitar a censura das autoridades londrinas, agradar a seu patrono direto e, ao mesmo tempo, manter o interesse do público (LEFEVERE, 1992, p. 32-33).

A partir do conceito de reescrita de Lefevere (1992), propomos que a série envolve dois níveis de reescrita. O primeiro relativo a um processo que ocorre ainda dentro do contexto brasileiro, no qual lendas e personagens do folclore brasileiro são inscritos em novos contextos e, portanto, reescritos, uma vez que na série são deslocados espacialmente e temporalmente da natureza e de tempos antigos para o espaço urbano atual. Já o segundo processo de reescrita engloba o processo de tradução interlinguística, no qual



há um novo deslocamento, desta feita do texto em português para o inglês. Refletimos sobre o processo de deslocamento de elementos de brasilidade presentes na referida produção em português do Brasil, os quais são inscritos e, portanto, recebidos em novos contextos.

A produção em língua portuguesa representa uma reescrita uma vez que os mitos são reescritos em deslocamento de seus tempos imemoriais para o presente, bem como são deslocados do espaço natural para o espaço urbano. A partir da dublagem e legendagem para outras línguas, temos também uma reescrita entre línguas, logo uma tradução interlingual (JAKOBSON, 1976), ou interlinguística, o termo mais usado no campo da legendagem para a tradução entre línguas.

A partir de nossas análises, sustentamos que o processo de tradução para outras línguas já fazia parte da própria concepção, escrita e produção da série. Várias imagens e textos se materializam no roteiro exatamente para contextualizar determinados elementos não só para o espectador brasileiro, mas, sobretudo, para o espectador estrangeiro. Isso pode ser observado já nos dois primeiros episódios, quando há várias imagens para que o espectador possa compreender por que é estranho um boto cor de rosa aparecer na Praia do Flamengo, bem como para que esse espectador possa compreender quem é e como age o ser fantástico Boto; daí a reportagem na TV quando Isac (o Saci) está caminhando no bairro da Lapa. A reportagem situa o boto encontrado como sendo do Norte (até com a imagem de um mapa do Brasil), além de novamente salientar a questão de ser um animal de água doce. Na tradução literária, uma das estratégias comumente usadas é a da inserção de pequenos textos explicativos. Por exemplo, se no texto em português alguém come um “acarajé”, o termo pode ser mantido em língua portuguesa, seguido de alguma explicação, como “um bolinho frito” (*a fried dumpling*). Na série, há repetições e retomadas por meio de imagens e falas de personagens a todo tempo. Eric, por exemplo, pega um livro intitulado *Folclore Brasileiro* e o lê com a filha, havendo foco nesse texto (incluindo escolhas específicas de planos cinematográficos). Na imagem do livro tem explicações sobre o Saci, Curupira etc. Várias dessas imagens, bem como falas de personagens podem ser consideradas como redundantes para muitos espectadores brasileiros, que conhecem muito bem essas lendas, pelo menos as da Cuca, do Saci e do Boto, mas não para os espectadores estrangeiros.

A explicação como estratégia de tradução para facilitar a compreensão nos levou a outro importante teórico dos Estudos da Tradução, Lawrence Venuti, cuja proposta da ética da diferença, no contexto anglo-americano, conclama os tradutores a resistirem ao critério da fluência para a tradução



literária. Segundo Venuti (1995, 2002, 2021), a partir de Schleiermacher (1813), são duas as estratégias tradutórias a serem utilizadas. Uma, denominada de *domesticação*, consiste em facilitar o trabalho do leitor, evitando estranhamentos, desde construções sintáticas a elementos culturais de difícil compreensão. Segundo Venuti, tal estratégia no contexto anglo-americano tem relação com a busca pela fluência, de modo a produzir textos mais palatáveis. Essa estratégia é criticada por Venuti, uma vez que apaga as diferenças culturais e linguísticas do contexto de partida, tornando o texto mais próximo da cultura de chegada. A outra estratégia, oposta à primeira, Venuti nomeia de *estrangeirização*, a qual, segundo ele, permite uma real troca cultural ao deixar marcas do contexto de partida, ou seja, do “estrangeiro”, do “diferente”, no texto traduzido, o que produz estranhamento no leitor, demonstrando que o texto não foi originariamente escrito em sua língua. A estrangeirização é proposta por Venuti como a estratégia da resistência no contexto anglo-americano. Assim, traduzir “acarajé” por *dumpling* seria facilitar o trabalho do leitor, sendo, portanto, uma estratégia domesticadora. Não traduzir “acarajé”, sem qualquer explicação, representa a estrangeirização como ato político nos termos de Venuti. Por sua vez, deixar “acarajé” e acrescentar uma explicação, a nosso ver, representa uma estratégia intermediária, em que há um pouco de estranhamento, seguido de uma explicação que, em parte, auxilia o entendimento, sendo, portanto, também uma forma de domesticação no sentido lato (mas essa não é a postura de Venuti, que propõe os conceitos de forma dicotômica). A estrangeirização vista como resistência tem sido criticada em países não hegemônicos, como o Brasil, onde a língua inglesa já se faz muito presente. Assim, no Brasil talvez a resistência possa ser a domesticação.

Nossa pesquisa investiga uma obra brasileira, e, portanto, não hegemônica (pelo menos em termos de literatura e produções cinematográficas), traduzida para uma cultura hegemônica – o contexto anglo-americano –, principalmente no que tange a produções audiovisuais, como as do cinema e de séries. Pensamos serem importantes reflexões sobre o processo de construção e tradução de produções audiovisuais nacionais para outros contextos, sobretudo a partir do streaming, o qual, ainda que haja restrições, permite uma maior circulação de obras de contextos não hegemônicos (CAMPOS, 2022).

Como já mencionado, Lefevere (1992) propõe o conceito de patronagem com relação aos fatores externos que modelam a tradução, bem como para demonstrar haver outros agentes de tradução, não apenas o tradutor. A patronagem se refere a poderes exercidos por outros agentes, como as



editoras, partidos políticos etc., sendo que, no caso de *Cidade Invisível*, entendemos que um dos fatores de patronagem é exercida pela plataforma de streaming da Netflix, principalmente no que tange a regras e práticas de tradução para legendagem. A Netflix foi a pioneira do serviço de streaming, sendo uma das mais acessadas, embora haja outras, como a da HBO, a Amazon Prime e a Disney. Para Azevedo (2020), o streaming avançou muito nos últimos anos, inclusive pelo acesso barato e mais diversificado, além da comodidade em consumir os produtos de forma imediata, seja no espaço do lar e/ou pelo celular, estando as plataformas em todos os continentes (AZEVEDO, 2020, p. 12). Ainda que recentemente tenha diminuído o número de assinantes da Netflix devido a críticas sobre o catálogo e, sobretudo, a partir do fim do compartilhamento gratuito de senhas, como um todo o streaming permanece forte, bem como a função da Netflix como aquela que, de alguma forma, dita as regras do que pode e do que deve ser feito em termos de tradução para legendagem, inclusive tendo disponível online um guia sobre os procedimentos de legendagem considerados adequados, com separação por regiões e línguas. Como propuseram Azevedo (2020) e Azevedo e Campos (2020), ainda que a Netflix não seja a produtora da série, as regras ditas pela empresa têm poder no mercado e nas práticas comumente realizadas na tradução para o streaming.

Ao propormos a série como uma reescrita das lendas no Brasil, chegamos na relação entre o espaço urbano e o espaço natural, algo presente na tessitura da série no que se refere aos poderes das personagens míticas, bem como nas discussões entre as personagens, particularmente de Ciço e seu filho, o primeiro, defensor da continuidade das tradições e da natureza da fictícia Vila Toré, já o segundo, representante da empresa que pretende retirar os habitantes dali em prol do suposto “progresso”. A dicotomia natural versus urbano também é calcada, de certa forma, pelo menos na primeira temporada, na magia que ocorre na Vila Toré, o espaço natural, e pela luta a favor da preservação da natureza, em contraposição ao espaço urbano, mais especificamente o da cidade do Rio de Janeiro. Muitas das personagens do folclore brasileiro são comumente descritas como habitantes de florestas, matas, lagos e paisagens naturais. Também temos personagens que podem viver em fazendas, sítios etc., mas permanece a simbologia do natural por meio do contato das personagens com a natureza. Essa não é uma característica somente do Brasil. No contexto estadunidense, por exemplo, o natural também tem seu papel na literatura, como no caso de Hester, em *A Letra Escarlate*. A casinha de Hester fica no limite entre a cidade (a civilização/ o espaço urbano) e a floresta (onde as regras da civilização não teriam lu-



gar). Hester e Dimmesdale podem ser felizes somente na floresta. Em *Bela Adormecida*, a protagonista também é “exilada” no bosque, onde moram as fadinhas que a protegem. De alguma forma, a magia se encontra no espaço natural, não no urbano: a selva urbana é de pedra, é sem vida, é sem magia. Percebemos, ainda que pesem diferenças, que o espaço natural é o local do místico, daquilo que a civilização não compreende e, por isso, tem medo. Essa dicotomia natural versus urbano é central também para *Cidade Invisível*.

Tomemos o exemplo da lenda do Boto, que na série recebe o nome de Manaus. Segundo a lenda, o Boto, em noites de lua cheia, sai dos rios e se transforma em um homem. Esse homem lança seus encantos, seduz uma mulher, a engravida e depois volta para o rio. Nas palavras de Câmara Cascudo:

O boto seduz as moças ribeirinhas aos principais afluentes do rio Amazonas e é o pai de todos os filhos de responsabilidade desconhecida. Nas primeiras horas da noite transforma-se num bonito rapaz, alto, branco, forte, grande dançador e bebedor, e aparece nos bailes, namora, conversa, frequenta reuniões e comparece fielmente aos encontros femininos. Antes da madrugada pula para a água e volta a ser o boto (CASCUDO, 1954, p. 181).

Em *Cidade Invisível*, a entidade folclórica do Boto foi reescrita com o nome de Manaus e é representada como um homem malandro e sedutor, sempre vestido de branco e usando um chapéu. Ele aparece em noites de lua cheia nas proximidades da Vila Toré, uma comunidade fictícia localizada em uma reserva ambiental no Rio de Janeiro. A mudança de localização na lenda do boto e na reescrita da série se dá por meio da aparição do boto como homem em bares cariocas, vestido de branco e seduzindo moças, bem como na areia da praia no Rio de Janeiro como boto, mais especificamente, na Praia do Flamengo, um ambiente que por ser de água salgada e dentro do espaço urbano difere da lenda e do conhecimento popular. Na série, Eric também se questiona o motivo de o boto ter aparecido no mar, uma vez que botos cor de rosa vivem em água doce e não em água salgada. Essa questão será novamente abordada (e explicada) posteriormente em uma reportagem na TV.

A lenda do boto tem ligação com a região norte do Brasil, local onde proliferam os botos cor de rosa. O animal é conhecido tanto devido à luta travada por sua preservação, quanto pela lenda em si, a qual, para além da oralidade e das relações entre as regiões do país (por meio de migrações internas ou literatura oral), sofreu processos de reescrita diversos, cabendo citar o filme *Ele, o Boto* (1987), e mesmo a novela *A Força do Querer* (2017), reprisada em 2021. O nome “Manaus” é proposto na série, a nosso



ver, como forma de identificar a procedência da lenda, explicitando sua relação com a região norte do país (é explicativo). Como o nome é mantido em inglês, permanece a referência.

Na novela *A Força do Querer*, por exemplo, a personagem Ritinha, que possui uma “prótese” de cauda de sereia, é apresentada por sua mãe como “filha do Boto”, havendo cenas em que a personagem nada com botos cor de rosa na região norte. Todas as produções – novela, filme e série – a nosso ver, representam reescritas dos mitos e colaboram, como propõe Lefevre, para a circulação mais ampla dessas lendas.

Tanto no filme de 1987 quanto na série de 2021, o Boto/Homem se veste de branco, usa um chapéu para tampar o furo para respiração (a marca que o identifica como boto). Se no filme ele seduz as moças ribeirinhas com seu charme, na série ele aparece nos sambas do Rio. Se o nome Manaus evoca a região norte para os brasileiros, a manutenção do nome na tradução em inglês promove a inserção de um elemento não tão visível: a procedência da personagem da lenda. Chamá-lo de Manaus produz um estranhamento nos contextos estrangeiros, remetendo à estrangeirização de Venuti, o que pode permitir, mesmo que não diretamente, o acesso à origem da lenda. Quanto à Netflix, os nomes podem ser mantidos e devem ser traduzidos caso remetam a significados específicos.

O recurso da explicação tem sido estratégia tradutória recorrente na literatura. Na tradução para legendagem é um recurso menos usado, pois, como veremos, há questões de espaço em tela e número de caracteres. Porém, o próprio texto fonte já usa da referida estratégia no texto fílmico. Assim, a explicação sobre a condição do boto como inadequado por ser de água doce comparece na reescrita da lenda tanto para explicar ao público brasileiro (na tradução intralingual) quanto para explicar aos estrangeiros o estranhamento do encontro da criatura em águas marinhas (interlingual). A explicação é mantida na legendagem, sendo que o boto é traduzido por “pink river dolphin”, lembrando que poderiam ser usados os termos “Amazon river dolphin” ou simplesmente “pink dolphin”. A opção por “Amazon river dolphin” seria interessante por salientar a região e o rio, mas, por outro lado, há a perda da cor do boto, que é rosa. Seja como for, a escolha tradutória nos comprova ter havido pesquisa terminológica e de uso do termo em inglês. A escolha de manter o termo com “river” colabora para que o público do novo contexto entenda o quanto é estranho uma criatura de rio aparecer no mar. É explicativo.

O Curupira, na série, é reescrito como alguém extremamente poderoso. Vale lembrar que o vilão, o Corpo Seco, durante vários capítulos da sé-



rie, busca, sobretudo, o Curupira. Cascudo define o Curupira como “um dos mais espantosos e populares entes fantásticos das matas brasileiras” (CAS-CUDO, 1954, p. 332). Na série, o Curupira, também conhecido como Iberê, no espaço urbano é um cadeirante que vive junto de Isac/Saci em uma ocupação. Ele é alcoólatra, seus trajes são feitos de retalhos de tecidos e sacolas plásticas de lixo, com uma aparência de cansado, fraco e infeliz com a vida.

Essa representação da personagem sugere sua fraqueza ao estar fora do ambiente natural. Assim, no espaço urbano sua condição é ruim, sem apoio, sem beleza. Se relacionarmos isso à luta pelo meio-ambiente, de alguma forma podemos antever o que acontecerá se a Vila Toré for entregue ao suposto desenvolvimento civilizatório. Isso representa a morte das entidades folclóricas e, com elas, a morte da fantasia e mesmo da raça humana: morrem os rios, morre a natureza, morre o homem. Ao entrar em contato novamente com a natureza, o Curupira passa por uma “transformação”, onde ele se une à floresta. Em seu retorno à natureza, readquire sua força. Vale lembrar que, no enredo da série, há a discussão sobre a destruição das matas em prol da suposta riqueza da civilização. Assim, discussões recentes, como a defesa do meio-ambiente, são incorporadas no processo de reescrita das lendas e personagens folclóricas na série, a qual, ainda que pesem críticas, aborda elementos culturais cariocas/brasileiros (Aterro do Flamengo, jogo do Flamengo, Lapa, Cuca, Curupira, Saci etc.), mas também suas mazelas (ocupações, pobreza, busca do lucro a despeito do sustento das populações ribeirinhas).

A personagem Cuca, por sua vez, foi muito discutida entre os telespectadores por sua representação na série. A imagem da Cuca como jacaré fêmea foi popularizada no Brasil principalmente pelas histórias do *Sítio do Picapau Amarelo*, de Monteiro Lobato, e as representações nas séries televisivas. Lobato a descreve como tendo “cara de jacaré e garras nos dedos como os gaviões, quanto à idade, devia andar para mais de três mil anos. Era velha como o tempo” (LOBATO, 2016, p. 157). Para além das questões de aparência, é importante pensarmos no ambiente em que a Cuca vive. A Cuca lobatiana vive em um espaço da natureza, dentro de uma caverna em meio à floresta, como podemos observar no seguinte trecho:

Nisto a lua saiu detrás das nuvens e ele pôde ver melhor o sítio onde se achava. Bem à frente erguia-se a muralha duma montanha de pedras negras, com arvoredos retorcidos brotando das brechas. Era uma paisagem diabólica, que punha nos nervos das criaturas os mais esquisitos arrepios. Lugar bom mesmo para morada de monstros como a Cuca... (LOBATO, 2016, p. 157).



Percebemos no texto lobatiano a natureza como espaço também do medo. Seja como for, permanece o espaço natural como o local do desconhecido, do perigo, onde a civilização não deve entrar. É o local para a magia, para tudo aquilo que escapa às regras da convivência urbana. Já na série, a “entidade” folclórica foi reescrita como uma mulher morena, jovem e sedutora, que se chama Inês e vive em um espaço urbano: como bartender e proprietária de um bar na Lapa, região popular e mundialmente conhecida como zona boêmia, no Rio de Janeiro. A sedução da personagem se dá por outros caminhos, tanto pela atuação misteriosa de Alessandra Negrini, como pela ambientação do local onde manipula suas poções – nos fundos do local, com pouca luz – sempre com ênfase em seu grande poder. Lembremo-nos que ela é a “líder” de todas as outras entidades, tendo o Tutu, outra entidade folclórica, como seu leão de chácara e protetor. Se o Curupira é mais poderoso, a Cuca é a mais perigosa.

Outra entidade folclórica de destaque na série é o Saci. Comumente retratado como um garoto negro, que vive nas florestas e gosta de pregar peças nas pessoas, sua principal característica visual é seu gorro vermelho, o fato de ter uma perna só e viver pulando por aí. Na série, Saci se chama Isac – um anagrama para o nome Saci –, usa uma prótese na perna e vive em uma ocupação de imóveis abandonados na zona sul. Na série ele não tem o gorro vermelho, mas uma espécie de bandana, e permanece tanto sua característica de sumir em um redemoinho quanto a de que aquele que lhe retirar a bandana vermelha pode lhe dar ordens. Uma característica que chama atenção na reescrita do Saci é o linguajar por ele usado, que tem relação direta com o linguajar urbano e atual da região sudeste. Algumas frases como “tá querendo se amostrar, Iberê?”, “cê tá achando que eu tô brincando, eu tô falando sério, mermão” e “ele tá matando nós tudo, Iberê” foram selecionadas do texto fonte e sugerem a urbanização do linguajar do personagem.

Outra entidade do folclore brasileiro na série é a lara, também conhecida em algumas regiões do Brasil como “Mãe d’água” ou “Uiara”. Segundo Câmara Cascudo, a lenda da lara possui traços semelhantes com as narrativas das sereias europeias. Sua lenda conta a história de uma sereia que seduz os homens com sua voz e depois os leva para o fundo das águas. Segundo Cascudo, “em todo Brasil, conhece-se por mãe d’água a sereia europeia, alva, loura, meia peixe, cantando para atrair o enamorado que morre afogado querendo acompanhá-la para bodas no fundo das águas” (CASCU-DO, 1954, p. 532). Em *Cidade Invisível*, a lara foi reescrita como uma mulher negra, com longos e trançados cabelos escuros, chama-se Camila e, diferentemente da forma que é conhecida popularmente, vive em um espaço urbano, onde é cantora no bar da Inês.



A origem da lenda da lara e a representação da personagem como uma mulher negra de cabelos escuros a difere da descrição de Cascudo, mas a lara “vive no fundo dos rios, à sombra das florestas virgens, a tez morena, os olhos e os cabelos pretos, como os filhos do equador, queimados pelo sol ardente, enquanto que a dos mares do norte é loura, e tem olhos verdes como as algas dos seus rochedos” (RODRIGUES, 1881, p. 37).

No episódio de maior destaque da lara, a série conta sua história a partir de uma cena sem falas, onde a personagem é morta por seu companheiro e jogada no mar. Alguns trovões ressoam ao fundo e a lara ressurgue das águas, atraindo a atenção do homem que a matou e o levando para o fundo do mar. A lara foi a personagem mais criticada, com a defesa de que deveria ser representada como indígena.

O enredo da série mistura a realidade com a fantasia e trabalha com as lendas e personagens populares do folclore brasileiro. A partir de algumas características presentes na tradução para legendagem da série, como as escolhas lexicais e reescritas das lendas brasileiras, podemos sugerir que a série foi pensada como meio de lançar a cultura brasileira no exterior.

Tomando estudos sobre TAV, Alfaro (2005), a partir de Even-Zohar, propõe a TAV como parte do polissistema audiovisual e reforça como os fatores extraliterários influenciam na concepção do produto traduzido. Segundo Alfaro, além dos tradutores e revisores, são vários profissionais, instituições, produtoras e laboratórios atuando no processo, bem como há vários formatos, como transmissões, cinema, DVD etc. E tudo isso nos diferentes subsistemas, a saber legendagem, closed caption, dublagem, voice over, sites e aplicativos na Internet, localização de programas de computação, etc. (2005, p. 70). Em 2005 não existiam plataformas de streaming como a Netflix, mas pensamos que o mapa de Alfaro nos conduz à percepção de que o processo de tradução para legendagem também é modelado por forças e sistemas diversos, sendo que o processo tomou novos contornos a partir do streaming.

Para Díaz Cintas (2013), a tradução para legendagem consiste em

representar, por meio da escrita, geralmente na parte inferior da tela, a tradução para a língua alvo do diálogo original dito por falantes distintos assim como outras informações verbais que aparecem na tela (cartas, letreiros, textos em geral) ou que são transmitidas pelo canal sonoro original (letras de música, vozes em off) (DÍAZ CINTAS, 2013, p. 274).

A partir de pesquisas como as de rastreamento ocular, bem como as de recepção das legendas, foram sendo estabelecidos parâmetros técnicos a serem seguidos pelos legendadores. Esses parâmetros se fazem necessários



uma vez que há, por exemplo, limitações físicas de espaço na tela, bem como o ritmo da palavra falada, dentre outros parâmetros, que “exigem uma redução considerável do texto, uma vez que o que rege o tempo de permanência de uma legenda na tela é o áudio original (MARTINEZ, 2007, p. 36).

Segundo Martinez (2020), esses parâmetros consistem em número máximo de caracteres por linha (no atual guia da Netflix constam até 42 caracteres por linha para o Brasil, sendo que há preferência pelo uso de linha única quando possível no guia geral), duração da legenda na tela (geralmente um cálculo feito entre a duração da fala e o tempo de leitura possível), tempo de entrada da legenda, intervalo entre duas legendas consecutivas e relação das legendas com os cortes de cenas.

Naves *et al.* (2016) contextualizam o “tempo de leitura possível” a partir do conhecimento de que, “dependendo da velocidade da fala da produção audiovisual, a legenda precisa ser editada para que o espectador possa ler a legenda, olhar para as imagens e ouvir o áudio. Tudo isso, acontecendo em segundos e milésimos de segundos” (p. 50). Vale lembrar que a legenda representa um texto escrito que é acrescentado à produção audiovisual, constituindo um acréscimo visual e, portanto, representando aumento de carga cognitiva para o espectador.

Com a edição textual, dois princípios básicos regem o trabalho de tradução para legendagem: a simplificação e a síntese. Segundo Álvarez, tendo um tempo mínimo de 15CPS, o texto da legenda precisa ser simplificado para facilitar a leitura rápida do espectador, e sintético, para que nenhuma informação relevante seja perdida a despeito da curta extensão da legenda (2011, p. 3). Nossa pesquisa considera, assim como Azevedo (2020) e Azevedo e Campos (2021), que a tradução para legendagem pode ser vista como um processo de reescrita não apenas por haver relações entre culturas, mas também por representar uma tradução que parte de um texto oral para um texto escrito.

O segundo processo de reescrita envolve a tradução para legendagem em inglês de elementos, falares e expressões culturais brasileiras. Assim, como abordado por Naves (2016), temos que levar em consideração questões linguístico-culturais, técnicas e de tradução, lembrando que, conforme nossa proposta, a patronagem se faz presente por meio de normas e práticas estabelecidas. Há práticas em curso sobre o que é aceitável ou não no mercado da tradução para streaming, o que, por sua vez, tem relação direta com a Netflix. Em outras palavras, cabe pensarmos se as traduções propostas seguem ou não o que “diz” a Netflix, a patrona da legendagem no streaming na atualidade.



Para exemplificar parte de nossa análise, tomemos como um exemplo do falar brasileiro e de um registro bastante oralizado a expressão “dar seus pulos”, a qual é usada pelo Iberê/Curupira no episódio cinco, tempo 00:23:26,167 → 00:23:28,958: “Dá seus pulos. Tu não é o Saci?”. No caso, a tradução na legenda em inglês foi “Get a jump on it. Aren’t you Saci?”. Em língua inglesa, a expressão “get a jump on” existe, mas suscita sentidos diferentes dos que se constituem no falar da personagem em português do Brasil. No contexto brasileiro, a personagem está sendo irônica, sendo a condição física do Saci usada para dizer a ele que deve “dar um jeito” para resolver o problema em questão. No contexto da língua inglesa, segundo nossas pesquisas, a expressão em inglês suscita sentidos outros, como o de “ser mais esperto”, “sair por cima” (*Cambridge Dictionary*). Temos aqui um exemplo de que a tradução é um processo mais complexo do que se pensa, e que envolve diferentes registros, diferentes modos de dizer. Não desejamos criticar negativamente uma tradução que, após análises, podemos classificar como cuidadosa e comprometida com a brasilidade do texto (inclusive na imagem do pulo, já que Isac/Saci tem uma perna só), mas de apontar como o processo de tradução é mais difícil do que pensam os não profissionais. São muitas variáveis: contexto, registro, efeitos etc. No caso da legendagem, há ainda as restrições de tempo e espaço, bem como a velocidade de leitura. Talvez um “get by” ou “make do” pudessem ter sido usadas. No entanto, tais sugestões não conseguem implicar a relação com o ato de pular do Saci. Em outras palavras, cada escolha representa o acréscimo ou a omissão de sentidos relevantes.

Ainda sobre as traduções de expressões e falares brasileiros, há a personagem Camila/Iara, que no texto fonte se define como “Mãe D’Água, Iara, Sereia”. Na legenda, tais expressões foram vertidas como *Mermaid, Iara, Siren*, sugerindo, a nosso ver, o uso tanto da estratégia estrangeirizante (no sentido lato) quanto da domesticadora, no sentido venutiano. Talvez como forma de produzir um estranhamento, nos moldes de uma estrangeirização mais radical e culturalmente mais visível, poderia ter sido deixada a expressão “Mãe D’Água”. A forma da escrita e o uso do português remeteriam a uma cultura estrangeira, no caso, a brasileira. Por outro lado, a manutenção do nome “Iara” (sem o uso de Y) ao lado de *Siren* e *Mermaid*, ao mesmo tempo que produz estranhamento, no sentido de que o nome “Iara” não é usado no contexto de língua inglesa para se referir a sereias, representa uma forma de explicar quem é Iara – uma sereia – sem aumentar o número de caracteres na legenda para fazer a explicação. Outra possibilidade a ser discutida seria uma tradução como *Mother of Water*. No entanto, cabe lembrar



que também em culturas africanas e suas diásporas existem as deidades da água representadas como mulheres sereias, inclusive com o uso do nome *Mama Wata*. O uso de *Mama Wata* também seria potencialmente reconhecível em inglês, ao mesmo tempo que remeteria a contextos diferentes do anglo-americano, de ancestralidade africana. Nesse caso, porém, ela não explicitaria uma ligação especificamente à lara brasileira (sem falar no fato de que *Mama Wata* possui serpentes em seu pescoço).

Para investigarmos a tradução para legendagem em inglês cotejamos o manual de legendagem da Netflix com estudos do campo da tradução. Os exemplos selecionados reforçam que a série foi pensada, desde a sua produção, também para o público estrangeiro, com o intuito de “exportar” a cultura brasileira. Nesse sentido, vimos que os nomes dos personagens foram mantidos em língua inglesa. O manual da Netflix recomenda que quando o nome tiver caracteres que produzam estranhamento no entendimento sejam transliterados para tornar mais confortável a leitura pelo espectador. Seria o caso de “Ciço”, que poderia ter virado “Cisso”, ou até mesmo “Cíce-ro”. Um exemplo comum de transliteração no contexto anglo-americano é *Exu* virar *Eshu*. Outros nomes que também foram mantidos, mas que pela regra da Netflix deveriam ser transliterados, foram “Inês” (com circunflexo), “João” (com til), “Iara” (com I e não com Y). Vemos essa estratégia como transgressora, por ser contrária à regra estabelecida. Nos termos de Venuti, seria uma tradução estrangeirizante, marcando a brasilidade no contexto anglo-americano.

Considerações Finais

Pensamos ter, a partir de nossas análises, iluminado parte das práticas da tradução para legendagem, a qual tem se desenvolvido rapidamente. Nesse processo, se antes havia regras compartilhadas a partir de práticas ou até mesmo de manuais como o da Globosat, hoje temos a possibilidade de acessar o manual pela internet, revisado com alguma frequência, e publicado por quem ainda domina o mercado, a Netflix, patrona da tradução por seu papel ainda hegemônico. O cotejo da tradução com o guia da Netflix nos permitiu notar que algumas normas variam com grande rapidez, uma vez que parte do que foi criticado por Azevedo (2020) e Campos e Azevedo (2021) – uso de 20 CPS como velocidade máxima de leitura – foi modificado para 17 CPS. Por outro lado, vimos que a produção estudada em alguns momentos não segue o que determina o manual, algo que reforça a marca-



ção da brasilidade do texto por meio do estranhamento. Também pudemos observar como as regras de formatação foram mantidas e como os tradutores procederam à síntese. Cabe salientar a necessidade de maiores estudos sobre a tradução para streaming. Por fim, ainda que não seja nosso objetivo realizar julgamentos de valor, percebemos uma tentativa de diálogo entre culturas na produção e na tradução da série, uma vez que houve a estratégia da explicação e repetição como reforço, tanto com o uso de imagens quanto de texto, algo que foi, ao que parece, pelo menos em parte, considerado pelos tradutores da série das legendas em inglês.

Referências

- ALFARO, C. **A tradução para legendas: dos polissistemas à singularidade do tradutor**. 2005. 160 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – PUC-Rio: RJ.
- ÁLVAREZ, A. C. Da oralidade à legenda: reflexão em torno de um trabalho de legendagem. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, n. 11, 6 jan. 2012.
- AZEVEDO, T. A. CAMPOS, G. C. Legendagem para plataformas de streaming: novas tecnologias, velhas questões. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 40, ed. 3, 2020.
- AZEVEDO, T. A. **Legendagem para streaming: novas práticas?**. 2020. 145 p. Dissertação (Mestrado em Letras) - UFF, Niterói.
- CAMPOS, G. C. Streaming, Estudos da Tradução e Tradução Audiovisual: problematizando a tradução para legendagem. In REZENDE, P; SOUZA, G.C. (Orgs). **Práticas e investigações nos estudos da tradução: tecnologias, multimodalidade, discurso e semântica**. São Carlos: Pedro & João Editores, p. 45-72, 2022.
- CASCUDO, C. **Dicionário do folclore brasileiro**. 10. ed. RJ: Ed. Ediouro, 2001.
- DÍAZ CINTAS, J. Clearing the smoke to see the screen: Ideological manipulation in audiovisual translation. **Meta: Université de Montréal**, v. 57, n. 2, 2012.
- EVEN-ZOHAR, I. Polysystem studies. **Poetics Today**, Tel Aviv, v. 1, n. 1/2, 1979.
- JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Tradução: Isadora Blikstein, José Paulo Paes. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LEFEVERE, André. **Translation, rewriting and the manipulation of literary fame**. Trad. Cláudia Mattos Seligmann. 1. ed. São Paulo: Edusc, 2007.
- LOBATO, M. **O Saci**. 3 ed. São Paulo: Editora Globo, 2016.
- MARTINEZ, S. **Tradução para legendas: uma proposta para a formação de profissionais**. 100 p. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) – PUC-Rio, RJ.
- MARTINEZ, S. Curso de Legendagem – módulos 1 e 2 – **GTC Treinamento**, 2020.



Giovana Cordeiro Campos
Luiza Calheiros Marinho

NAVES, S. B. *et al*, (org.). **Guia para produções audiovisuais acessíveis**. Brasília: Ministério da Cultura - Secretaria do Audiovisual, 2016.

VENUTI, L. A Invisibilidade do Tradutor. Trad: Carolina A. de Carvalho. **Palavra**, Rio de Janeiro: PUC-Rio, n. 3. [1986] 1995.

VENUTI, L. **A invisibilidade do tradutor**: uma história da tradução. Trad Laureano Pellegrin *et al*. São Paulo: Editora UNESP, 2021.

VENUTI, L. **Escândalos da tradução**: por uma ética da diferença. Trad. Laureano Pelegrin *et al*. Bauru: Edusc, 2002 [1998].

