

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LETRAS
CURSO DE LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS

ANA FLÁVIA WILL
GIOVANNA BENDIA PEREIRA

**AS CONEXÕES INVISÍVEIS DA *CIDADE INVISÍVEL*: CARGA CULTURAL NA
LEGENDAGEM E DUBLAGEM DA SÉRIE**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

PATO BRANCO – PR
2021

ANA FLÁVIA WILL
GIOVANNA BENDIA PEREIRA

**AS CONEXÕES INVISÍVEIS DA *CIDADE INVISÍVEL*: CARGA CULTURAL NA
LEGENDAGEM E DUBLAGEM DA SÉRIE**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras Português/Inglês da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Campus Pato Branco, como requisito parcial para aprovação na disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso – TCC II.

Linha de Pesquisa: Estudos da Tradução.
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Mirian Ruffini

PATO BRANCO – PR
2021



DEFESA PÚBLICA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO
LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autores(a): **ANA FLÁVIA WILL; GIOVANNA BENDIA PEREIRA**

Título: **AS CONEXÕES INVISÍVEIS DA *CIDADE INVISÍVEL*: CARGA CULTURAL NA LEGENDAGEM E DUBLAGEM DA SÉRIE**

Trabalho de conclusão de curso defendido e **APROVADO** em 18/08/2021,
pela comissão julgadora:

Profa. Dra. Mirian Ruffini - UTFPR Pato Branco
Orientador(a) e Presidente da Banca

Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci – UTFPR Pato Branco
Parecerista e Membro da Banca Examinadora

Profa. Dra. Cláudia Marchese Winfield – UTFPR Pato Branco
Membro da Banca Examinadora

Obs: O aluno deverá encaminhar, no prazo de **5 (cinco) dias úteis** a contar da data da defesa, **exemplar definitivo do TCC**, para arquivamento, conforme as normas definidas pelo Regulamento do Curso e normativa da Biblioteca da UTFPR.

VISTO E DE ACORDO:

Prof.^a M.^a Rosangela Aparecida Marquezi
Responsável pelo Trabalho de Conclusão de Curso

À Prof^a. Dr^a. Mirian Ruffini, nossos
profundos agradecimentos pelas
incansáveis horas de dedicação e
orientação.

Você é inspiração!

“Eles estão entre nós, desde que o homem é homem...” — Ciço, na série Cidade Invisível (2021)

WILL, Ana Flávia; BENDIA, Giovanna Pereira. **As conexões invisíveis da *Cidade Invisível*: carga cultural da legendagem e dublagem da série.** 2021. 91 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Curso de Licenciatura em Letras Português-Inglês, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2021.

RESUMO

O presente trabalho baseia-se na produção original Netflix, *Cidade Invisível* (2021), que faz um resgate das lendas folclóricas e as insere num contexto reimaginado: a contemporaneidade. Objetivou-se compreender a representação da carga cultural, em especial no que tange à cultura e folclore brasileiros, em um episódio da série por meio da legendagem e dublagem em língua inglesa. Buscou-se então entender as soluções encontradas pelos tradutores, já que o campo audiovisual aqui analisado apresenta restrições que podem acarretar em perdas de significado para o espectador do sistema-alvo. Ademais, as reflexões ora desenvolvidas fundamentam-se, dentre outras, na teoria de Itamar Even-Zohar (2013, 2012) acerca dos polissistemas, na intertextualidade de Gérard Genette (2010) e Linda Hutcheon (2006), na perspectiva sobre tradução audiovisual segundo Yves Gambier (2006, 2009, 2012) e nos Procedimentos Técnicos de Tradução propostos por Lanzetti *et al.* (2009) para fins de análise técnica. Portanto, com essa pesquisa, conclui-se que a tradução estabeleceu caminhos para a difusão e o fortalecimento não só do folclore, mas da cultura brasileira como um todo, construindo conexões entre sistemas ao mesmo tempo em que projeta a língua portuguesa e as produções cinematográficas brasileiras no exterior.

Palavras-chave: Folclore; Tradução audiovisual; Polissistemas; Cultura brasileira; Intertextualidade.

WILL, Ana Flávia; BENDIA, Giovanna Pereira. **The invisible connections of *Invisible City*: cultural aspects of subtitling and dubbing in the series.** 2021. 91 pages. Monography - Graduation degree on Letras – Portuguese and English, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2021.

ABSTRACT

The present study is based on the original Netflix production *Invisible City* (2021), which helps to rekindle the national folklore and to insert it in a reimagined scenario: contemporaneity. The objective of this research is to perceive the representation of the cultural background in one episode of the show, mainly regarding Brazilian culture and folklore, through the subtitles and dubbing in English. It aimed to understand the translators' solutions in relation to the audiovisual field, considering it presents limitations that can entail loss of meaning to the viewer in the target-system. Furthermore, the reflections carried in this study are based, among others, in Itamar Even-Zohar's (2013, 2012) Polysystem Theory, Gérard Genette (2010) and Linda Hutcheon's (2006) considerations on intertextuality, Yves Gambier's (2006, 2009, 2012) perspective about audiovisual translation and the translation procedures by Lanzetti *et al.* (2009) for the purpose of a technical analysis. Therefore, this study brought forth the conclusion about how translation set the path to the diffusion and the strengthening of not only the folklore but the Brazilian culture as a whole, building connections between systems whilst it projects the Portuguese language and the Brazilian cinematographic productions abroad.

Key-words: Folklore; Audiovisual translation; Polysystems; Brazilian culture; Intertextuality.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 FOLCLORE, O CONHECIMENTO DO POVO PARA O POVO	14
2.1 MANIFESTAÇÕES FOLCLÓRICAS E O FOLCLORE BRASILEIRO	14
2.2 AS LENDAS	15
2.2.1 Boto Cor-de-rosa	16
2.2.2 Iara	16
2.2.3 Curupira	17
2.2.4 Saci	18
2.2.5 Bicho-Papão	19
2.2.6 Cuca	20
2.3 LENDAS E A SÉRIE CIDADE INVISÍVEL	20
2.4 O FOLCLORE NA ATUALIDADE	23
2.5 A SÉRIE E O FOLCLORE: RELAÇÕES INTERTEXTUAIS	24
3 AUDIOVISUAL EM VOGA: TRADUÇÕES MULTIMODAIS	32
3.1 MÍDIA AUDIOVISUAL	32
3.2 TRADUÇÃO AUDIOVISUAL	33
3.3 LEGENDAGEM	34
3.4 DUBLAGEM	36
3.5 TRADUÇÃO E SISTEMAS: RECEPÇÃO	38
4 TRADUÇÕES DA SÉRIE: PAR LINGUÍSTICO PORTUGUÊS-INGLÊS	44
4.1 O FOLCLORE PELA TRADUÇÃO	45
4.2 CULTURA DE PARTIDA	50
4.2.1 Música Popular Brasileira	53
4.3 PARTICULARIDADES LINGUÍSTICAS	56
4.4 AS RESTRIÇÕES DAS MÍDIAS E DOS MÉTODOS	60
4.5 CULTURA DE CHEGADA	62
4.6 RECEPÇÃO	65
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	68
REFERÊNCIAS	70
APÊNDICE	75
ANEXO	93

1 INTRODUÇÃO

A tradução é uma forma complexa de uso da língua, pois tradutores não apenas transferem o significado literal de palavras ou sentenças de um idioma para outro. Para além disso, são mediadores culturais, criando a ponte necessária entre a cultura originária e a de chegada para que os leitores da última consigam ter o *insight* necessário da cultura de partida (PEDERSEN, 2010, p.67). Ou seja, mais do que comunicar, a tradução é a forma de transmitir uma informação já comunicada anteriormente em outro idioma, uma forma de equalizar o acesso à informação também para falantes de línguas que não a originária das obras. A tradução é uma área relevante para pesquisa, especialmente na área dos estudos descritivos de tradução. Desenvolveu-se, a partir dessas percepções, a presente pesquisa.

Identifica-se inicialmente que o objeto de estudo é a análise da legendagem e da dublagem da série *Cidade Invisível* (CIDADE, 2021), obra cinematográfica produzida e disponibilizada pelo serviço de *streaming* Netflix, cuja criação de Carlos Saldanha é inspirada na história de Carolina Munhóz e Raphael Draccon. O roteiro aborda a presença de figuras tradicionais do folclore brasileiro na vida cotidiana local, ao mesmo tempo em que ocorre a investigação de um crime (conectado, inclusive, ao folclore) (CIDADE, 2021).

O objetivo geral deste trabalho é, portanto, analisar e refletir sobre as escolhas tradutórias da dublagem e legendagem da série no capítulo escolhido, priorizando o aspecto cultural e do folclore brasileiro, como ele foi utilizado no processo tradutório e suas implicações na percepção da série por meio das versões em inglês. Além disso, almeja-se: identificar as diferenças linguísticas, sintáticas e lexicais entre o texto originário em português e a legendagem e dublagem da série para o inglês; verificar a ocorrência de variações e omissões de elementos culturais; realizar eventuais sugestões para as versões dublada e legendada no inglês; e ainda, levantar hipóteses a respeito das motivações de determinadas escolhas tradutórias, aplicando ainda as teorias da área.

Considerando tratar-se de uma série com oito episódios de aproximadamente sessenta minutos cada (CIDADE, 2021), entendeu-se que a melhor opção seria focar em um único episódio, que foi analisado sob as perspectivas teórico-metodológicas propostas em tópico próprio. O episódio escolhido foi o número 2 - “É um caminho sem volta”, em razão da frequência de elementos

culturais e folclóricos trazidos nas imagens e falas. O episódio, rico em elementos visuais e falas marcadas por traços de oralidade em um discurso informal em Língua Portuguesa, teve sua legendagem e dublagem realizadas pela empresa Little Brown Mouse, de São Paulo, especializada no ramo de tradução.

A abordagem do estudo se mostrou bastante viável a partir da obra, lançada recentemente, que enfatiza o sistema cultural brasileiro, mais especificamente as lendas do folclore nacional. Pela sua atualidade, materiais sobre o seu conteúdo para referência não foram realizados ou ainda estão em andamento, inclusive na área da tradução na qual este trabalho enfoca.

O enredo da primeira temporada da série gira em torno de um policial florestal que passa a investigar uma trama de acontecimentos misteriosos interconectados com a morte de sua esposa em um incêndio na mata. As investigações fazem com que o policial se encontre cercado de personagens do folclore brasileiro que ele até então percebia apenas enquanto lendas, mas que ressurgem como elementos de uma “cidade invisível” em meio à movimentada sociedade carioca. Os acontecimentos instigam o espectador, que deseja continuar assistindo para descobrir os próximos desdobramentos da investigação policial e entender como as próximas figuras folclóricas serão envolvidas na trama (CIDADE, 2021).

A partir da produção cinematográfica em serviço de *streaming* de abrangência mundial, o folclore está sendo compartilhado com outros sistemas culturais, de maneira global e com legendagem e dublagem para outros idiomas. Destaca-se aqui a importância da representação na língua inglesa, atualmente identificada como “língua franca” por muitos teóricos. A identificação de língua franca aqui se refere a uma língua usada por grande número de pessoas ao redor do mundo, não apenas em contextos de língua materna. Ela também considera ambientes pluriculturais, que se interligam com as respectivas culturas e identificam os falantes nativos e não-nativos do inglês de maneira igualitária pelo contato, utilização e construção da língua de forma global (JORDÃO, 2014, p.23-24).

A pesquisa foi desenvolvida considerando-se que o polissistema é um sistema múltiplo, cujos membros são interdependentes e funcionam como um todo estruturado, a exemplo dos sistemas literário, cultural e histórico (EVEN-ZOHAR, 2013b, p.3-5). Desse modo, ressalta-se a importância de conhecer o sistema no qual a trama está inserida, para, assim, compreender seu lugar histórico .

Considerando que o folclore faz parte do polissistema cultural brasileiro e, por consequência das adaptações diversas dos mitos para formatos como livros ou produções audiovisuais, é possível inferir que o folclore também faz parte do sistema literário brasileiro. Nesse sentido, considerando especificamente os aspectos descritivos de tradução, da dublagem e legendagem, percebe-se que essas práticas são direcionadas ao espectador inserido no contexto anglófono e é necessário verificar o direcionamento dessas práticas a seus espectadores, tendo em vista que *Cidade Invisível* (CIDADE, 2021) é uma obra criada para fins de exportação.

Quando da análise de tal obra que foi produzida justamente para o âmbito audiovisual, sem versão literária a ser comparada, é importante levar em consideração que muitas opções dos roteiristas provavelmente aconteceram com o objetivo de promover a aceitação pelo público telespectador, tanto em solo nacional quanto no estrangeiro. Tais escolhas podem ter ocorrido, portanto, em relação às opções tradutórias nos campos semântico, lexical e sintático e, assim, questiona-se quais são as diferenças de significado ocasionados por essas adaptações.

No contexto brasileiro, tratando-se de folclore nacional, é possível notar uma dualidade de recepções. Enquanto o folclore é percebido de modo negativo por alguns, sendo considerado principalmente não científico, é visto por outros como um aspecto cultural fundamental e, por ser parte de sua identidade, não deve ser esquecido pela sociedade (VILHENA apud COSTA; SANTOS, 2002, p. 522). Para este trabalho, assumiu-se a segunda posição no sentido de que o folclore é uma manifestação cultural riquíssima do povo e merece maior difusão, inclusive em contexto internacional.

Dessa maneira, levantou-se o questionamento de como o folclore, em sua detalhada e intrincada complexidade, poderia ser transmitido de maneira equivalente para polissistemas diversos e alheios às manifestações culturais tipicamente brasileiras e quais efeitos seriam esperados a partir dessa transposição. Também se problematizou, nesse aspecto, a ocorrência ou não da supressão de elementos culturais, mais especificamente do folclore brasileiro, nas versões de legenda e dublagem da série, do português para o inglês e como (ou se) isso afetaria a percepção do polissistema representado pelo ponto de vista de um estrangeiro (de países anglófonos ou não) que desconhece tais elementos da cultura brasileira.

Tendo a série o objetivo de disseminar essa cultura nacional, teorias já existentes do campo tradutório foram aplicadas ao objeto de estudo, e essas

possibilitaram resultados e reflexões que podem ser úteis a futuros pesquisadores. Desse modo, a aplicação dessas teorias é essencial para o entendimento dos motivos que subjazem as escolhas tradutórias que levaram ao resultado final, tanto no processo de dublagem quanto de legendagem, porquanto esses campos apresentam limitações distintas das aplicadas às traduções literárias.

De maneira sucinta, na dublagem os tradutores precisam adequar-se, por exemplo, a aspectos como o tempo de duração das falas, gestos e feições das personagens; já na legendagem, além do tempo, os tradutores se veem limitados à quantidade de caracteres permitidas nas legendas, que muitas vezes não condizem com a quantidade de palavras na fala, trazendo, assim, desafios de adaptação entre esses dois fatores (GAMBIER, 2012, p.45 e ss.). Pela essencialidade da verificação de transferência cultural presente na obra, e tendo em vista as limitações acima mencionadas, os textos originais e as traduções foram comparados e investigou-se os impactos de sentido no potencial sistema-alvo causados pelas escolhas linguísticas.

Justifica-se a pesquisa no âmbito social no sentido da relevância da valorização dos aspectos culturais tipicamente brasileiros, em especial do folclore e das expressões idiomáticas, que são veiculados por meio da série. No âmbito acadêmico, a pesquisa configura futura contribuição para a discussão e estudos na área, promovendo a democratização da prática tradutória dentro do ambiente acadêmico.

No quesito profissional, constrói-se saberes e reflexões críticas acerca de uma área tão relevante e de práticas que futuramente serão utilizadas também nas atuações das pesquisadoras como profissionais da área e para estudos de mestrado. No âmbito pessoal, a pesquisa das autoras mostrou-se muito frutífera, pois possibilitou o contato com práticas tradutórias atreladas a teorias e perspectivas diversas, que guiaram esta investigação.

O folclore brasileiro já foi abordado em obras literárias, a partir de releitura das lendas tradicionais, como a coleção do *Sítio do Pica Pau Amarelo* de Monteiro Lobato (2019b), ou a premiada série de livros *A Bandeira do Elefante e da Arara*, de Christopher Kastensmidt, que foi inclusive publicada em inglês (KASTENSMIDT, 2018) e outros idiomas. Há também séries e filmes, mas *Cidade Invisível* (CIDADE, 2021) inovou com essa adaptação das lendas para um contexto contemporâneo e

livre em sua licença poética, em uma espécie de resgate das histórias populares canonizadas.

Esta investigação também dialoga com estudos sobre dublagem, legendagem e elementos culturais brasileiros no campo audiovisual, anteriores e/ou posteriores, estabelecendo conexões com outros estudos e viabilizando material de pesquisa dentro da área. Nesse aspecto, é possível citar o estudo de Billy John Aguiar Storch, intitulado *Tradução Audiovisual de Elementos Culturais Marcantes em Irmão do Jorel* (2019), que visa à reflexão acerca da legendagem em obras marcadas por referências culturais brasileiras. Sob perspectiva similar, o trabalho *Legendagem e marcadores culturais: análise da tradução para o inglês do filme Lisbela e o Prisioneiro*, de Gabriela Rockenbach de Oliveira e Cristiane Krause Kilian (2016), busca identificar os marcadores culturais e eventuais perdas desses aspectos no resultado final do processo de legendagem, de maneira semelhante àquilo que esse trabalho se propõe.

A pesquisa em questão tomou como base as obras já escritas a respeito dos estudos da tradução, como Lawrence Venuti (2002), Susan Bassnett (2005) e Itamar Even-Zohar (2013).

No que tange à dublagem e legendagem de obras cinematográficas, são utilizados autores como Yves Gambier (2006, 2009, 2012) e Dea Amanda Putri (2017), além do episódio da série *Cidade Invisível*, produzida pela Netflix, conforme exposto anteriormente.

No momento de elaboração do texto do trabalho de conclusão de curso, são utilizadas obras que abrangem mais especificamente as questões do folclore, lendas abordadas na obra cinematográfica estudada e sua relevância para a formação do polissistema cultural brasileiro, a exemplo dos estudos de Mário de Andrade (2019) e Luís Câmara Cascudo (2012, 2014a, 2014b, 2015 e 2016), bem como documentos oficiais nacionais (CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, 1995) e internacionais (UNESCO, 1989).

A coleta de dados ocorreu a partir da observação da obra audiovisual e transcrição, realizada pelas autoras em formato de tabela em texto corrido, das falas originais em português e das legendas e dublagens para o inglês. A transcrição não se deu em formato ABNT semelhante à transcrição de entrevistas, pois entende-se que este aspecto não é o intuito do trabalho. Tais dados foram organizados em

tabelas anexas ao trabalho, a fim de comparar as duas versões com o texto de partida e clarificar a análise de conteúdo e ocorrências linguísticas e semânticas.

Com referência às fontes de pesquisa (GIL, 2008, p.50-51) ou procedimentos de pesquisa (SILVEIRA; CÓRDOVA, 2009, p.36-37), esta pode ser considerada documental e bibliográfica, eis que parte da análise do episódio da série, em cotejo com o acervo bibliográfico disponível, para traçar as conexões a que se propõe. Em relação ao tipo de pesquisa, esta pode ser considerada majoritariamente comparativa (GIL, 2008, p.16), eis que partiu da comparação entre o texto originário do roteiro do episódio analisado em cotejo com a versão dublada e a versão legendada no inglês, embora também considere aspectos descritivos dos estudos da tradução para tanto.

Quanto à sua natureza, trata-se de pesquisa aplicada, que partiu de uma perspectiva prática na busca por solucionar certo problema (SILVEIRA; CÓRDOVA, 2009, p.35). É ainda classificada quanto aos seus objetivos como exploratória, enquanto fruto de levantamento e análise bibliográfica, e descritiva, como instrumento de investigação e análise documental (neste caso, especialmente cinematográfica) para fins de identificação de características e construção descritivista da pesquisa (SILVEIRA; CÓRDOVA, 2009, p.35).

A documentação foi observada de maneira que, quanto à abordagem, este estudo seja considerado uma pesquisa qualitativa, na qual ocorre a preocupação com “aspectos da realidade que não podem ser quantificados, centrando-se na compreensão e explicação da dinâmica das relações sociais” (SILVEIRA; CÓRDOVA, 2009, p.31-32).

A pesquisa foi organizada da seguinte forma: inicialmente, realizou-se uma introdução à temática, abordagens e questões teórico-metodológicas do estudo; no Capítulo 1, abordam-se os aspectos culturais e folclóricos das lendas representadas na obra cinematográfica; o Capítulo 2 trata da série sob análise e sua intertextualidade com o folclore nacional; no Capítulo 3 apresentam-se os textos teórico-críticos da área da legendagem e dublagem, bem como aqueles relativos aos polissistemas e às tecnicidades da tradução aplicáveis ao contexto; no Capítulo 4, ocorre a efetiva análise das versões em relação às visões teóricas anteriormente abordadas e sugerem-se possíveis alterações; por fim, as autoras trazem suas considerações finais após o estudo.

2 FOLCLORE, O CONHECIMENTO DO POVO PARA O POVO

Um país é o resultado de vidas em constante troca: essas relações tornam possível a construção do que chamamos cultura. Nesse sentido, muitos são os aspectos e as manifestações de um povo, e esses identificam, caracterizam, enriquecem e transformam. Dentre tais aspectos, é possível identificar o folclore, em especial as crenças populares e as lendas, que são o assunto deste capítulo.

2.1 MANIFESTAÇÕES FOLCLÓRICAS E O FOLCLORE BRASILEIRO

O folclore é a manifestação própria de um povo e expressa a identidade de um grupo que tem o dever de protegê-lo (UNESCO, 1989, s/p). A palavra representa uma gama de conhecimentos milenares ou contemporâneos, que fazem parte do cotidiano popular, preservado por meio do costume (CASCUDO, 2016, s/p).

Concebido como herança ou patrimônio cultural imaterial, segundo a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO, 2021, s/p), o termo “folclore” vem de *folklore*, conceito cunhado pelo inglês Willian John Thoms no século XIX, a partir da combinação de *folk* (povo, nação) e *lore* (conhecimento) que, em um sentido aproximado, pode ser traduzido como sabedoria do povo (CASCUDO, 2016, s/p).

Acerca do conceito, como define a própria UNESCO, folclore é:

[...] a totalidade das criações com base na tradição de uma comunidade cultural, expressada por um grupo ou por indivíduos e reconhecida como refletindo as expectativas de uma comunidade, enquanto refletem sua identidade social e cultural; seus padrões e valores são transmitidos oralmente, por imitação ou por outro meio. Suas formas são, entre outras, a língua, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os rituais, os costumes, o artesanato, a arquitetura e outras artes. (UNESCO, 1989, tradução nossa)¹

Em consonância com as diretrizes da UNESCO sobre o assunto, a Comissão Nacional do Folclore, na Carta do Folclore Brasileiro redigida para o 8º Congresso Brasileiro de Folclore (1995, p.1) conceitua o termo como o “conjunto das criações

¹ No original: “*Folklore (or traditional and popular culture) is the totality of tradition-based creations of a cultural community, expressed by a group or individuals and recognized as reflecting the expectations of a community in so far as they reflect its cultural and social identity; its standards and values are transmitted orally, by imitation or by other means. Its forms are, among others, language, literature, music, dance, games, mythology, rituals, customs, handicrafts, architecture and other arts*” (UNESCO, 1989).

culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social”.

Ainda sobre o conceito, Mário de Andrade, no contexto do modernismo antropofágico e da busca pelo resgate identitário da cultura e do sentido de nacionalidade brasileira, disserta sobre o folclore enquanto “um mediador fundamental para a renovação da criação artística brasileira” (CAVALCANTI, 2019, p.135).

É considerado, portanto, equivalente de cultura popular e identificado, enquanto manifestação, a partir dos fatores de “aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade” (CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, 1995, p.1), devendo-se garantir ao folclore o mesmo direito de acesso a incentivos financeiros que outras atividades culturais e científicas recebem (CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, 1995, p.1).

2.2 AS LENDAS

Em se tratando de folclore, uma das formas de manifestação mais conhecidas e tradicionais é certamente a lenda.

Lendas são compreendidas como “literatura popular em versos ou em prosa sobre temas tradicionais, fatos atuais” (BRASIL, 2004, s/p), que podem ser reproduzidas na forma impressa, em folhetos vendidos em feiras populares ou repassadas oralmente de geração em geração e são comumente estudadas nos primeiros anos do ensino fundamental na escola regular, sob um viés mais lúdico de contação de histórias.

Muitas são as lendas que fazem parte do ideário folclórico brasileiro. Nas palavras de Cascudo (2012, p.8), “os mitos locais são apenas diferenciações que o povo se encarrega de regionalizar, introduzindo-lhes a cor ambiental.” Em outras palavras, além da gama de histórias variar conforme a região do país, elas também encontram diferentes versões de acordo com a realidade local, as adaptações regionais sofridas ao longo dos anos ou até mesmo o acréscimo de elementos culturais de tal contexto. Esse fenômeno “multiplica o mundo fantástico, alargando as fronteiras móveis da imaginação criadora” (CASCUDO, 2012, p.9).

Embora haja uma gama quase infindável de lendas (e de versões delas) que formam o folclore brasileiro, esta pesquisa aborda apenas e especificamente

aquelas que são representadas na primeira temporada da série *Cidade Invisível* (CIDADE, 2021), para fins de posterior retomada das características das figuras lendárias. A seguir, são apresentadas, então, as lendas do Boto Cor-de-rosa, Iara, Curupira, Saci, Bicho-Papão e Cuca.

2.2.1 Boto Cor-de-rosa

Com origem na Amazônia, o boto cor-de-rosa é um animal aquático semelhante a um golfinho, mas as lendas que giram ao redor deste ser lhe conferem um ar mitológico e místico. Ora homem, ora boto, ele é conhecido por seduzir e engravidar moças. A paternidade de filhos de pais desconhecidos é geralmente atribuída ao Boto, que, reza a lenda, não nutre qualquer interesse posterior por sua prole. Apesar de transitar entre as formas humana e de boto, quase não há vestígios em sua aparência humana que o possam denunciar. A única exceção, e o motivo pelo qual nunca tira seu chapéu, é o orifício localizado no topo da cabeça, por onde respira (CASCUDO, 2012, p.129; BRASIL, 2004, s/p).

O Boto, quando humano, é retratado como um rapaz “alegre, forte, atirado, afoito, dançando bem e com uma sede incontentável” (CASCUDO, 2012, p.129). Essas qualidades fazem com que cavalheiro nenhum se sobressaia ao lado do Boto, que, sempre irradiando simpatia, se torna o pretendente mais cobiçado. Apesar de ser conhecido também por “levantar desordens”, o Boto não mata suas vítimas amorosas. Simplesmente desaparece, deixando as moças grávidas com filhos que jamais conhecerão o pai (CASCUDO, 2012, p.129).

2.2.2 Iara

Iara, Avó d'água, Mulher-peixe ou Uiara, é um “ser mitológico metade mulher, metade peixe que enfeitiça os homens, atraindo-os para o fundo das águas”, segundo o Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira (BRASIL, 2004, s/p).

Para o povo Tupi, seres semelhantes a Iara são chamados *ipupiaras*, termo que significa “que está dentro d'água” (NAVARRO, 2013, p.531). Eles possuem semblante humano, dos quais as fêmeas são descritas como graciosos seres de cabelos longos. Segundo Cascudo (2014a, s/p), esses seres apertam os homens até matá-los, mas por afeto. Os cadáveres surgem na costa com mutilações nos olhos,

nariz e nas pontas dos dedos, resultados da “sucção e mordedura desses monstros” (CASCUDO, 2014a, s/p).

O trecho retirado do livro *Lendas Brasileiras*, de Câmara Cascudo (2015), conta como lara atrai suas vítimas, e qual o destino daqueles que sucumbem ao encanto da sereia:

Uma linda tapuia canta à sombra dos jauaris, sacudindo os longos e negros cabelos, tão negros como seus grandes olhos. [...] O sorriso provocador [...] ondula os lábios finos e rosados. Canta, cantando o exílio, que os ecos repetem pela floresta, e que, quando chega a noite, ressoam nas águas do gigante dos rios. [...] Uma vez viram descer uma montaria de bubuia pelo Amazonas, solitária porque o pirassara tinha-se deixado seduzir pelos cantos da lara. Mais tarde apareceu num matupá² um teonguera³, tendo nos lábios sinais recentes dos beijos da lara. Estavam dilacerados pelos dentes das piranhas (CASCUDO, 2015, p.5-7).

lara é, portanto, a imagem da beleza que traz consigo a morte (CASCUDO, 2015, p.5).

2.2.3 Curupira

Um dos mitos mais populares do folclore brasileiro cujo nome vem de *curu*, abreviação de *curumim*⁴, e *pira*, que é corpo, o Curupira é conhecido por seus cabelos vermelhos e seus pés virados para trás. Além disso, outros aspectos de sua aparência física são os pelos por todo corpo e a ausência de órgãos sexuais. Esse ser mitológico, também chamado de mãe do mato, é o protetor das matas e dos animais, e suas ações são consequências das atitudes daqueles que frequentam as matas, podendo ser maléficas ou benéficas (CASCUDO, 2014b, s/p; BRASIL, 2004, s/p). Apesar disso, o Curupira é frequentemente associado à ideia de ente maléfico no contexto das lendas de origem tupinambá (ANDRADE, 2019, p.115).

Tudo o que habita na mata está sob a vigilância do Curupira e de seus cuidados. Se há previsão de chuvas fortes, por exemplo, ele certifica-se de que as árvores serão capazes de resistir aos ventos por meio de batidas nos troncos, ato que também avisa os outros moradores do perigo que está por vir. Também sob sua vigilância está a caça. Desse modo, torna-se inimigo do Curupira aqueles que

² Ilha flutuante (RODRIGUES, 1894, s/p).

³ Cadáver (RODRIGUES, 1894, s/p).

⁴ Garoto, em Tupi (CURUMIM, 2021, s/p).

caçam com motivos para além de sua própria necessidade, causando estragos e desequilíbrios (CASCUDO, 2014b, s/p).

Suas punições podem assumir várias formas. Algumas vezes, pode se transformar na caça, que, embora nunca possa ser alcançada, nunca some da vista do caçador. A ganância nos olhos deste faz com que não perceba que saiu do caminho, e, com a trilha desmanchada, se perde. Outras vezes, o Curupira deixa que o caçador o alcance e quando este finalmente o acerta, a caça se torna um amigo, um filho, a esposa... (CASCUDO, 2014b, s/p). Há casos, não necessariamente de punição, em que curupiras se encantam por alguma criança pequena, que é levada e devolvida aos pais depois de sete anos. Essas crianças, encantadas pelo Curupira, nunca mais são as mesmas (BRASIL, 2004, s/p).

Histórias sobre o Curupira e suas vítimas são populares e rotineiras no contexto indígena, passadas de geração em geração entre moradores do rio Negro e do Solimões, do Amazonas e também de seus afluentes (CASCUDO, 2014b, s/p).

2.2.4 Saci

O nome Saci-pererê, ou apenas Saci, é conhecido e disseminado do Amazonas ao Rio Grande do Sul. Porém, o mito sofre variações conforme muda-se de região (CASCUDO, 2014b, s/p), sendo até identificado em alguns lugares com o nome de outra entidade indígena, o Matintaperera (ANDRADE, 2019, p.115).

No geral, o Saci é reputado como sendo um ser maléfico, gracioso e zombeteiro. É popularmente conhecido como um menino negro, de uma perna só, que usa uma carapuça vermelha e sempre traz um cachimbo aceso na boca (BRASIL, 2004, s/p). Essas características ficaram atreladas à lenda principalmente por ter sido transformado em um personagem do Sítio do Pica-Pau Amarelo por Monteiro Lobato.

Na obra de Lobato (2019a, p.16-18), o Saci é pintado como um “diabinho que anda solto pelo mundo” e que apronta reinações por onde passa. Veste sempre uma carapuça vermelha, que é a origem de sua força. Segundo a lenda, aquele que conseguir tomar sua carapuça tem o poder de controlá-lo, e ele é obrigado a fazer o que lhe for mandado. Outro traço particular do Saci, segundo Lobato, é o furo no meio das mãos, os quais usa para brincar com brasa, passando de um lado para o outro através das aberturas.

Aparece durante a noite, assobiando de modo persistente e misterioso. Sua principal diversão é criar dificuldades domésticas (BRASIL, 2004, s/p). Dentre suas reações estão: azedar o leite; quebrar a ponta de agulhas; esconder tesourinhas de unha; embarçar novelos de linha; fazer o dedal das costureiras cair nos buracos; colocar moscas na sopa; queimar o feijão que está no fogo; agourar ovos de ninhadas, etc. (LOBATO, 2019a, p.16).

Essas características condizem com a descrição da lenda em São Paulo, em que o menino carrega as mesmas características físicas. Freqüentador de brejos, o Saci se diverte incomodando os homens, para depois fugir gargalhando. No Rio Grande, é descrito como um menino de uma perna só que atormenta viajantes durante a noite, com o intuito de confundi-los até que se percam (CASCUDO, 2014b, s/p).

Em contrapartida, há também a lenda de um Saci que toma a forma de uma pequena coruja, recebendo esse nome por conta de seus gritos durante a noite, tendo assim a fama de um pássaro agourento. Essa versão da lenda conta que, dentro da coruja, reside a alma de um pajé que causou muito mal enquanto vivo, e que, não satisfeito, continua aterrorizando aqueles que não o agradam em seu pós-vida. Seus gritos geralmente anunciam desgraças àqueles que o ouvem (CASCUDO, 2014b, s/p).

2.2.5 Bicho-Papão

O Bicho-Papão, que também é chamado de Bicho-tutu, ou apenas Tutu, é um ser mitológico que come crianças desobedientes (BRASIL, 2004, s/p), sendo comum também nas cantigas para dormir. Não há descrição definitiva a respeito de sua forma física, sendo suscetível a adaptações locais, apesar de ser descrito como um porco-do-mato no estado da Bahia (CASCUDO, 2012, p.165).

Segundo Luís da Câmara Cascudo (2012, p.165), “Tutu é uma corruptela da palavra *quitutu*, do idioma quimbundo ou angolês, significando ‘papão’, ‘ogre’. Correlatamente decorrem os sinônimos de ‘temível’, ‘poderoso’, ‘assustador’.”

Como é usado por pais para convencer seus filhos a se comportarem e obedecerem (BRASIL, 2004, s/p), sua simples menção é suficiente, por exemplo, para que as crianças fechem os olhos e procurem adormecer, incutidas pelo medo (CASCUDO, 2012, p.165). Em suma, Cascudo (2012, p.165) discorre que a

expressão “bicho”, “com efeito, no mais restrito do seus sentidos de aplicação a seres fantásticos, é sinônimo de tutu.”

2.2.6 Cuca

Cuca é um ser mitológico conhecido por aparecer durante a noite para levar consigo crianças inquietas, tagarelas e desobedientes, principalmente aquelas que se recusam a dormir cedo. As carrega, dentro de um saco ou nos braços, para lugares desconhecidos, onde as devora ou as usa em rituais de magia. Sobre sua localização, nada se sabe. Existe em todos os lugares. O que se sabe é que some imediatamente depois de capturar sua presa (CASCUDO, 2012, p.167; BRASIL, 2004, s/p).

A respeito de suas características físicas, não há descrição consensual. As características mais comuns se devem ao autor Monteiro Lobato, que a esboça como uma mulher com “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, 2019, p.69).

Mas a descrição de Lobato é apenas uma.

A Cuca pode ser identificada também como uma velha enrugada, grisalha, muito magra e corcunda. É vista como um fantasma noturno, presente em todo território nacional nas canções de ninar (CASCUDO, 2012, p.167). Esse ser descrito como velho, extremamente feio e desgrenhado, que assusta por suas deformidades, pertence, segundo Cascudo (2012, p.167) “ao ciclo dos pavores infantis que a Noite traz.”

2.3 LENDAS E A SÉRIE *CIDADE INVISÍVEL*

A série *Cidade Invisível* (CIDADE, 2021), produzida pelo serviço de *streaming* Netflix, traz um roteiro bastante instigante, repleto de suspense, uma pitada do maravilhoso e uma gama de histórias do folclore, que interagem com uma realidade social bastante diversa e atual.

O enredo gira em torno da investigação de mortes misteriosas que vinham ocorrendo nos arredores da cidade do Rio de Janeiro e aparentemente se

conectavam com crimes ambientais, supostamente cometidos por uma construtora que tinha interesse nas terras das fictícias Floresta do Cedro e Vila Toré.

O personagem principal, Eric (Marco Pigossi), um policial ambiental, acaba envolvido na trama após o misterioso falecimento de sua esposa, Gabriela (Julia Konrad), em um incêndio florestal no primeiro episódio. Quando um corpo (que depois é associado ao boto cor-de-rosa das lendas folclóricas) é encontrado sob circunstâncias suspeitas e sobrenaturais, parcialmente semelhantes às de sua esposa, Eric passa a investigar as mortes.

A partir disso, os acontecimentos vão se desdobrando e conectando outros personagens das lendas do folclore brasileiro, o que leva à construção de uma intrincada rede de conexões entre o sobrenatural (que até então habitava apenas o ideário popular) e a realidade da sociedade contemporânea carioca, desvendando uma cidade invisível e mágica que se esconde para além da cidade visível e real.

Um ponto bastante relevante a se considerar é que a série reconta as lendas folclóricas que fazem parte da “memória afetiva” do povo brasileiro por meio de releitura contemporânea, atualizada e permeada pela “licença poética” da representação cinematográfica (VOLPATO, 2021, s/p). Como aponta Fernando Pereira, a série é uma forma bastante válida de resgate da cultura popular, a despeito da necessária ambientação ao contexto urbano atual (apud VOLPATO, 2021, s/p), pois reforça o contato do próprio povo com as tradicionais manifestações culturais brasileiras ao mesmo tempo em que promove a difusão da cultura popular nacional no estrangeiro.

A história traz o Saci na figura de Isac (Wesley Guimarães), um jovem rapaz negro que, por ter uma perna só, usa uma perna mecânica (VOLPATO, 2021, s/p). Ele vive em uma ocupação na Lapa, no Rio de Janeiro, e sua personalidade é compatível com a da lenda na qual foi baseado. Inês, a Cuca (Alessandra Negrini), é a representação da feiticeira moderna que, cercada por um constante ar de mistério e poder, parece ser a presença mais forte entre as lendas: dona de um bar retrô, a personagem que se transforma em borboleta beira a onisciência e, ao contrário da lenda, tem mais de protetora (dos seus iguais lendários) do que de maléfica. O Boto é retratado de forma semelhante à lenda original no personagem Manaus (Victor Sparapane), um homem boêmio e sedutor, que sai das águas na forma humana, engravida mulheres e desaparece (CIDADE, 2021).

A sereia lara ganha vida por meio da personagem Camila (Jéssica Córes), uma mulher de pele negra e voz encantadora que, fiel à sua lenda, seduz e leva homens desavisados para as águas (no caso da série, o fundo do mar). O Bicho-Papão é representado por Tutu (Jimmy London), um homem ruivo corpulento e barbudo que se transforma em porco-do-mato e trabalha como segurança no bar de Inês, embora esse Bicho-Papão não tenha o costume de assustar criancinhas. O Curupira, na série identificado como Iberê (Fábio Lago), mantém contato apenas com o Saci e, apesar de continuar sendo o protetor das matas, na cidade é um morador de rua que precisa de uma cadeira de rodas para se movimentar por conta de seus pés virados para trás (CIDADE, 2021).

De maneira bastante inteligente, a série problematiza questões sociais contemporâneas, como a miséria e a exploração ambiental de áreas naturais, ao mesmo tempo em que resgata as antigas histórias recontadas de geração em geração, eternizadas nos costumes, na oralidade e em outras manifestações culturais regionais.

É possível explorar ainda a ambientação da série na cidade do Rio de Janeiro. Embora muitas lendas sejam originárias de outras regiões, especialmente do Norte do país, a série se passa em uma contemporânea sociedade carioca.

A respeito desse ponto, é necessário ponderar-se que, ainda nos tempos da colonização, era comum que os estrangeiros que visitavam o velho Rio de Janeiro notassem que a sociedade carioca (e brasileira) era composta por número significativo de mestiços e negros. Essa população, advinda de diferentes regiões e de forte espírito religioso, à qual Cascudo (2012, p.26-27) se refere como “força repercutora”, levava as histórias dos mitos fabulosos a todos os cantos da cidade. Nesse sentido, é possível inferir que, além da Cidade Maravilhosa comumente retratada, existem outros Rios de Janeiro: o de paisagens magníficas, mas também o noturno e elegante; um Rio fiel e religiosamente sincrético, acompanhado do Rio misterioso das macumbas, bruxarias e feiticeiros, resultado de sua população vasta e diversificada (CASCUDO, 2012, p.26-27).

Esse fluxo incessante de migrantes de origem diversa, que carregavam consigo diferentes culturas e crenças, garantiu que os mitos continuassem vivos e em constante evolução. Sobre essa inserção das lendas em um contexto urbano, Cascudo alega que “aproximando-se das luzes da cidade, substitui[-se] uma por

outra superstição, um pavor por outros. Os monstros mudam a forma, nunca a substância maléfica” (CASCUDO, 2012, p.26-27).

2.4 O FOLCLORE NA ATUALIDADE

Apesar da importância do tema e de sua equiparação às demais formas de expressão cultural (CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, 1995, p.1), o folclore vem sendo abordado e estudado majoritariamente no contexto escolar da educação infantil, enquanto é deixado de lado em muitos outros âmbitos, marginalizado e vinculado a uma ideia pejorativa e menos científica dentre os estudos sociais (VILHENA apud COSTA; SANTOS, 2002, p.523).

Mais do que isso, o termo “folclore” ainda traz consigo os estigmas do século passado, que o associavam às manifestações populares das classes iletradas e da população inculta, sem acesso à “cultura erudita” (FOLCLORE, 1972, p. 1915), como se fosse uma forma inferior e periférica de representação cultural. As manifestações orais comuns, como as lendas e mitos, são entendidas como “uma quase literatura” (BOTKIN, 1950, s/p).

O estudo do folclore não foi sempre uma área relevante, pois também não era, por muito tempo, manifestação cultural válida. Muitos foram os movimentos no século XX que buscaram a ressignificação do folclore, seu resgate e estudos mais específicos e científicos nesse campo (VILHENA, apud COSTA; SANTOS, 2002, p.521-525). Mário de Andrade já denunciava como os pesquisadores da área, nos 30 e 40, pareciam tratar a documentação e os estudos de maneira leviana, sendo guiados mais por questões estéticas do que por relevância ou veracidade, havendo relatos inclusive de alterações das manifestações populares quando estas eram documentadas (ANDRADE, 2019, p.16-18). Mais do que isso, o folclore parecia ser tratado então como uma “forma burguesa de literatura”, e não como processo de conhecimento (ANDRADE, 2019, p.18), como ramo literário e não como ciência (ANDRADE, 2019, p.31).

Entretanto, se hoje há uma institucionalização da importância dos estudos folclóricos no Brasil, um departamento de órgão governamental especializado na proteção e difusão dos conhecimentos do povo e uma proteção legal de tais manifestações, isso se deve justamente aos estudos e movimentos desenvolvidos nas últimas décadas (COSTA; SANTOS, 2002, p.521-525).

Como muitos estudiosos da temática parecem compreender, a função de manter o folclore, os costumes e as manifestações culturais brasileiras como um todo foi relegada aos professores e, subsidiariamente, aos pais e avós (VOLPATO, 2021, s/p). Ao que parece, o folclore vem deixando de ser uma representação das crenças do povo brasileiro; vem passando a um papel secundário, unicamente literário, obsoleto. Eis aí a importância da releitura, da adaptação e da nova representação, “com licença poética” (VOLPATO, 2021, s/p), das lendas e costumes, a fim de garantir sua perpetuidade e o amplo conhecimento e interesse, não só do próprio povo, mas também por estrangeiros, tal qual ocorreu com os contos de fada e as mitologias.

Não bastasse, o folclore vem perdendo chão para os efeitos da evolução tecnológica e do capitalismo. Há quem entenda que o folclore está desaparecendo, sendo substituído pela “nova cultura popular”, artificialmente manipulado para fins de mercado, turismo e estética (FOLCLORE, 1972, p.1919). Nesse sentido, Câmara Cascudo afirma que “é de esperar que se compreenda que Folclore é no Brasil atual a urgência de salvar material, o mais avultado, o mais longínquo, para livrá-lo da influência do cinema e do rádio” (CASCUDO, 2012, p.4). Ironicamente, o que se propõe com a produção cinematográfica de *Cidade Invisível* é justamente o contrário: preservar, e não extinguir; difundir, e não influenciar.

2.5 A SÉRIE E O FOLCLORE: RELAÇÕES INTERTEXTUAIS

Na perspectiva de preservar o folclore, a série *Cidade Invisível* (2021) parte das lendas tradicionais que formam o ideário folclórico brasileiro e reimagina os personagens e as histórias, de forma a criar um enredo intrincado em uma trama de investigação criminal que ocorre no cotidiano atual.

Como dizia o velho ditado popular, “quem conta um conto, aumenta um ponto”. A série não parte do novo, mas sim, do popular, do conhecido, do eternizado; ela utiliza o folclore como fonte, mas reinventa; inova quando resgata as histórias e crenças populares e as reconta por meio do tecnológico. Mais do que isso, a série (re)interpreta e constrói uma nova trama, agrega características aos personagens e enriquece um sistema culturalmente já muito rico.

Segundo Walter Benjamin (apud HUTCHEON, 2006, p.2, tradução nossa), contar histórias é repetir histórias⁵. Para Bakhtin (apud STAM, 2006, p.48), é natural que os textos⁶ evoluam com o passar do tempo, ocorrendo muitas vezes pelo que chama de “voltas surpreendentes”. Nesse processo de repetição, todas as épocas recontam obras anteriores a seu próprio modo, e isso garante a permanência de um ciclo constante de “reacentuação” dessas histórias (STAM, 2006, p.48).

Dentro das práticas discursivas da cultura, segundo Bakhtin (apud STAM, 2006, p.28), existem inúmeras expressões comunicativas; essas expressões chegam ao texto de diversas formas, direta ou indiretamente, em um processo “sutil de retransmissão textual” e acrescenta que “qualquer texto que tenha ‘dormido com’ outro texto, também dormiu com todos os outros textos que o outro texto já dormiu” (STAM, 2006, p.28).

Linda Hutcheon (2006) propõe que “para o leitor, espectador ou ouvinte, adaptação *enquanto adaptação* é inevitavelmente um tipo de intertextualidade se o receptor está familiarizado com o texto adaptado”⁷ (HUTCHEON, 2006, p.21, grifo original, tradução nossa). É, segundo a autora, um processo dialógico contínuo que interconecta obras com outras obras ou com sistemas culturais inteiros. A autora destaca que textos já foram escritos e lidos como outros textos, mas formam um mosaico de peças visíveis e invisíveis, e as próprias adaptações não são diferentes, embora essas sejam então percebidas como a adaptação de um texto específico (HUTCHEON, 2006, p.21).

Robert Stam (2006, p.24) entende que “para a teoria da recepção, um texto é um evento cujas indeterminações são completadas e se tornam verdadeiras quando lido (ou assistido)”. Aponta, a partir disso, que intertextos se constituem a partir da presença de alusões e referências, que podem ser orais ou escritas. Ainda observa que, mesmo que o intertexto não esteja explícito, “as referências a conhecimentos anteriores [...] são assumidamente conhecidos” (STAM, 2006, p.29). É possível, então, inferir que o conceito de hipertextualidade é significativo quando se trata de adaptações.

⁵ No original: “*storytelling is always the art of repeating stories*” (BENJAMIN apud HUTCHEON, 2006, p.2).

⁶ Para fins deste estudo, utiliza-se o termo “texto” sob a perspectiva de Bakhtin, para quem o texto pode ser oral ou escrito, ou mesmo se manifestar em um sentido amplo como um “conjunto coerente de signos”, abrangendo inclusive objetos de estudo não necessariamente ligados ao sentido tradicional do termo (BAKHTIN, 1997, p.329).

⁷ No original: “*For the reader, spectator, or listener, adaptation as adaptation is unavoidably a kind of intertextuality if the receiver is acquainted with the adapted text.*” (HUTCHEON, 2006, p.21).

O hipertexto é derivado de um hipotexto, e, dessa relação, surge um leque de diferentes possibilidades. Pode transformar, modificar, elaborar ou estender (STAM, 2006, p.33). Por esse motivo, essas adaptações são permeadas de intertextualidade, e as transformações influenciadas pela gama de referências darão forma a novos textos, num ciclo incessante de “reciclagem, transformação e transmutação, sem nenhum ponto claro de origem” (STAM, 2006, p.34).

Gérard Genette (2010), na obra *Palimpsestos*, elenca algumas categorias de transtextualidade, a citar: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, e hipertextualidade. Com base nessa categorização, Stam busca relacionar a teoria de Genette aos conceitos sobre adaptações.

A categoria que Genette identifica como *paratextualidade*, na teoria literária, de forma resumida, engloba um aparato de “acessórios” para a obra como o título, subtítulo, prefácios, prólogos, ilustrações, orelhas, capa, etc. Para o cinema, Stam relaciona a paratextualidade aos pôsteres, trailers, resenhas, eventuais entrevistas com diretor ou elenco, etc. (GENETTE, 2010, p.15-17; STAM, 2006, p.30)

Sobre a categoria da *metatextualidade*, entretanto, ele descreve que se trata de uma “relação crítica” entre textos, podendo ser um comentário ou citação direcionada, ou seja, de forma explícita, ou quando se dá de maneira indireta e silenciosa (GENETTE, 2010, p.15-17; STAM, 2006, p.30).

No que tange ao conceito de *hipertextualidade*, Genette explica o que é intertexto, o qual entende como a presença efetiva e conseqüente relação entre dois ou mais textos (GENETTE, 2010, p.14). Para o autor, esse termo ainda apresenta restrições, por isso propõe outro termo, a que chama *transtextualidade*, a qual difere da concepção de intertexto pois, apesar de se referir às relações entre textos, não se restringe apenas a manifestações efetivas, englobando também as manifestações sutis, ou “secretas” (STAM, 2006, p.29). A partir desses conceitos, o autor propõe a noção de hipertexto.

Gérard Genette (2010, p.7) brinca com as palavras ao definir a hipertextualidade no sentido de que “um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos.” Nesse sentido, compreende-se o conceito como uma relação de união entre um texto B, que Genette chama hipertexto, e o texto A, ou hipotexto. Essa relação pode, inclusive, acontecer em um contexto em que B não necessariamente fala de A, contudo não poderia existir daquela maneira sem A (o que acaba transformando-o em um resultado de A). Também poderia ser descrito

como um texto de segunda mão, reafirmando a ideia de que foi derivado de outro já existente. Ou seja, o termo hipertextualidade compreende o constante fluxo entre composições e as trocas resultantes dessa movimentação (GENETTE, 2010, p.9-18), e esse conceito é frequentemente conectado ao estudo que este trabalho propõe.

Em tratando-se de hipertextualidade, é difícil não incorrer também na ideia de adaptação sob essa perspectiva.

A adaptação pode ser percebida em mais sentidos do que a mera transposição de algo, de um meio para outro ou de um gênero para outro, e tanto semelhanças quanto diferenças podem ser reveladoras dessa conexão entre eles (HUTCHEON, 2006, p.xiii-xiv). Ela é, portanto, o resultado da leitura de um romance ou um outro texto fonte, ou seja, é mais um modo de interpretação dentre inúmeras possibilidades (STAM, 2006, p.50). Essas leituras, segundo Stam (2006, p.27), podem se apresentar de maneira parcial ou pessoal, ou também atender a interesses específicos. É possível traçar um paralelo com a própria tradução, que “sugere um esforço íntegro de transposição intersemiótica, com as inevitáveis perdas e ganhos típicos de qualquer tradução” (STAM, 2006, p.27).

Muitas vezes essa adaptação é percebida como uma produção secundária, menos original, inferior (HUTCHEON, 2006, p.2-3), como se a literatura fosse sempre se sobrepor, em qualidade, à adaptação que a seguiu (STAM, 2006, p.19). É comum deparar-se com discursos a respeito de adaptações que usam alegações que vão de “infidelidade” a “traição”, não deixando de lado termos como “deformação” e “violação”. Esses argumentos, que sugerem que o cinema causa constante prejuízo à literatura, permeiam as opiniões a respeito das adaptações cinematográficas (STAM, 2006, p.20).

Embora adjetivos como os listados anteriormente sejam usuais, esses argumentos desconsideram os aspectos positivos a respeito das adaptações quando se concentram apenas nas perdas que ocorrem durante a transição do texto A para o B, mas esse posicionamento ignora o que foi adquirido nesse meio tempo (STAM, 2006, p.20).

Sobre o embate entre “original” e “cópia”, desconsidera-se que o prestígio dado ao “original” também se deve à existência das “cópias”. Nesse sentido, é possível inferir que a anulação das cópias anula, também, o sentido de originalidade. Além disso, um “original” pode ser a “cópia” de algo anterior, e uma “cópia” pode

tornar-se o “original” para alguma produção subsequente (STAM, 2006, p.22; GENETTE, 2010, p.126).

Linda Hutcheon defende inclusive que a adaptação é uma derivação que não é derivativa, é original dentro de suas particularidades (HUTCHEON, 2006, p.9), e a ideia de “fidelidade” no contexto de adaptação, ou mesmo da tradução, não se aplica, pois ela pode ocorrer por um número de motivos, mas será um ato de apropriação ou resgate, e ao mesmo tempo é uma interpretação e uma criação (HUTCHEON, 2006, p.20).

A oposição entre o romance e a adaptação cinematográfica está justamente no modo de criação. Robert Stam (2006, p.26) argumenta em contraposição à afirmação de que adaptações são “traições”. Segundo ele, é possível analisar seus aspectos sob nova luz: a adaptação, em primeiro lugar, coloca a obra na qual se baseou em nova perspectiva, causa mudança de fluxo e deslocamentos (STAM, 2006, p.50), pois se utiliza de ferramentas áudio-visuais-verbais. Em suma, o papel da adaptação não é imitar algo já pronto, é moldar “novos mundos mais do que simplesmente retrata[r]/traí[r] mundos antigos” (STAM, 2006, p.26).

Ademais, o ato de ler também se caracteriza por ser um ato de escolha, e essas escolhas podem acarretar abandonos. De acordo com Genette (2010, p.79), durante o processo de transferência, desde sua primeira leitura, uma obra pode ser constantemente “amputada”. Sobre isso, o autor (2010, p.119) ainda elenca a transformação intermodal, que define como “qualquer tipo de modificação feita no modo de representação característico do hipotexto.”

Podendo ser percebida como produto, enquanto forma contínua de transcodificação, a adaptação é ainda entendida como processo (de criação e de recepção), o qual Linda Hutcheon descreve como “reinterpretação criativa e intertextualidade palimpséstica”⁸ (HUTCHEON, 2006, p.22). Enquanto processo, a adaptação é uma forma de apropriação e filtragem de uma história já existente que, através da percepção sensível de outrem, se transforma em algo novo (HUTCHEON, 2006, p.18).

Genette (2010, p.77) também escreve sobre o que chama de transformações quantitativas, que englobam processos de redução e aumento. Esses procedimentos são complexos, pois não se restringem a mudanças de dimensão; de forma geral,

⁸ No original: “*creative reinterpretation and palimpsestic intertextuality*” (HUTCHEON, 2006, p.22, tradução nossa).

levam esse nome apenas em razão do efeito final. Esses processos se dão por meio de mudanças que afetam o "tamanho" da obra, mas não apenas isso: alteram também a estrutura do texto, e até mesmo seu teor.

A respeito do objeto de análise deste trabalho, percebe-se um processo de aumento no que tange às lendas e suas histórias: colocando-as em um contexto urbano, vestindo-as com roupagens cotidianas que conversam com sua essência, mas que expandem sua abrangência na sociedade moderna. Ademais, entende-se que qualquer objeto pode ser transformado, e toda forma pode ser imitada já que nenhuma arte escapa a esses dois modos de derivação (GENETTE, 2010, p.77).

Entende-se que a trama da obra foi desenvolvida tendo como premissa o folclore nacional, e essa adaptação não excluiu o "texto" fonte (GENETTE, 2010, p.18). O que a série traz é justamente ambientação que dialoga com o contexto atual, e essa escolha pode ser explicada pois "nem toda época aprecia todos os gêneros" (GENETTE, 2010, p.79). O folclore foi, por décadas, repassado entre gerações por meio da oralidade, da contação de histórias, ou até mesmo da literatura de cordel e da literatura infantil. Entretanto, as novas gerações parecem não se interessar mais tanto por aquelas formas de contação; a tecnologia lhes parece muito mais atrativa, assim como as produções cinematográficas e qualquer gênero que possa ser acessado online. Em outras palavras, considerando o público-alvo (e a finalidade de exportação), a série resgata o texto fonte das lendas folclóricas em um novo enredo cheio de nuances, adaptado a um gênero e contexto diverso.

Sob a perspectiva teórica de Hutcheon (2006), adaptações devem ser compreendidas enquanto produto e processo, tanto no sentido de criação quanto como recepção e, embora tal teoria seja comumente aplicada a casos diferentes, é aplicável também ao contexto da série sob análise. A série, em verdade, utiliza-se de personagens e demais elementos das lendas que fazem parte do folclore brasileiro, frequentemente transmitidas apenas de maneira oral, que passam a fazer parte de outra história, representada por meio de mídia também diversa. Esses personagens são, então, inseridos em nova trama, que ainda remete à original. Há, portanto, uma clara intertextualidade, uma relação dialógica entre textos (HUTCHEON, 2006, p.xii), que é delineada pela presença marcante das personagens das lendas no enredo da série.

Destaca-se ainda a relevância das personagens no contexto de adaptação, pois elas engajam a imaginação do receptor, que as reconhece e consegue perceber a conexão entre textos (HUTCHEON, 2006, p.11). Algumas adaptações acabam por eliminar alguns aspectos “originais”, geralmente os que se concluem não relevantes para o enredo, ou que colocarão obstáculos para a progressão da narrativa.

Como exemplifica Robert Stam (2010, p.40-41), por vezes grupos de personagens são reduzidos a apenas um grupo, ou um personagem acaba por reunir características de vários personagens. Há também a possibilidade de a etnia dos personagens ser modificada, como é visto em *Cidade Invisível* (2021) com a personagem Camila (Iara), representada por uma atriz de pele negra. Sobre esse tipo de modificação, deve-se levar em consideração que as descrições atribuídas à sereia oscilam entre as narrativas da lenda, tendo sido retratada originalmente como uma mulher-peixe de semblante humanoide (os *ipupiaras*) e, mais tarde, como uma mulher indígena (CASCUDO, 2014a, s/p). Entretanto, também foi, e ainda é, representada por uma mulher branca, com traços tipicamente europeus, a exemplo da sua descrição nas obras de Monteiro Lobato (2019). Dificilmente ela é descrita como uma mulher negra ou mesmo indígena.

Há ainda que se considerar o tempo que separa o “original” da produção da adaptação. No caso do folclore, uma gama de histórias contadas oralmente de geração em geração por muitos anos, é possível que o adaptador disponha de maior flexibilidade para reinventar e reinterpretar as nuances das lendas. Principalmente quando se trata de folclore, a existência de um número considerável de adaptações anteriores à série *Cidade Invisível* diminui a necessidade de manter-se completamente fiel ao conteúdo originário, o que também incentiva o processo de inovação (STAM, 2006, p.42-43).

Tendo em vista a possibilidade de se perceber as adaptações como termômetros no que diz respeito às “tendências discursivas” de uma época, Stam ainda afirma que “às vezes o adaptador inova para fazer com que a adaptação fique mais ‘sincronizada’ com os discursos contemporâneos” (STAM, 2006, p.43-48). O fato de que as lendas foram inseridas em uma nova história, que se passa em contexto cultural e social bastante diferente daquele que deu origem às crenças populares, associado aos elementos de contemporaneidade que delineiam as nuances da trama, reafirma a percepção do autor nesse aspecto.

E mais, tais discursos contemporâneos ficam bastante claros em vários momentos da série: a reinvenção de personagens que, antes representados como maléficos e sombrios, agora são frequentemente fortes e protetoras; a releitura de outros seres que têm seus elementos distintivos reimaginados para se acomodar à realidade contemporânea, desde o capuz do Saci até a cadeira de rodas do Curupira; o uso de trilha sonora com canções da música popular brasileira e resgate de artistas nacionais em mais uma tentativa de retomada e valorização da cultura do país; a diversidade (racial, social, etc.) que matiza tantas cenas e enriquece um discurso já bastante poderoso, associada à representação das minorias, ao reencantamento do natural e à discussão de temáticas socialmente relevantes (como a preservação ambiental); a utilização da Língua Portuguesa em uma série para exportação, em um discurso predominantemente oralizado e informal, o que tende a alocar a língua em um novo patamar na hierarquia das relações de poder social de que trata Bakhtin (2006, p.34); a aproximação do antigo com o novo, do tradicional com o tecnológico, e a perspectiva de que nem mesmo as lendas conseguem escapar das garras do tempo e da modernidade.

Em suma, este capítulo tratou do folclore como um todo, da relevância de seu resgate para o sistema cultural nacional, das lendas brasileiras mais conhecidas e inseridas no enredo da série, ora sob análise, bem como a forma com que foram representadas na obra cinematográfica e suas conexões com a sociedade e a vida real. Subsequentemente, é necessário então estudar as questões relativas à tradução e seus aspectos técnicos, principalmente no âmbito do audiovisual.

3 AUDIOVISUAL EM VOGA: TRADUÇÕES MULTIMODAIS

Realizada a abordagem acerca do folclore e das lendas, em especial na série que é objeto desta pesquisa, adentra-se então no campo da mídia e da tradução audiovisual, focando-se nos aspectos de legendagem e dublagem. Debate-se então acerca de como tais elementos refletem e influenciam na recepção da produção audiovisual.

Antes disso, entretanto, é necessário compreender alguns conceitos relacionados à área. Roman Jakobson define tradução intralingual, interlingual e intersemiótica. A primeira, *rewording* em inglês, “interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua” (JAKOBSON, 1969, p.64); a segunda é o que comumente entende-se por tradução em si, com a interpretação de signos em outra língua; a intersemiótica, por fim, também chamada de transmutação, é a “interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (JAKOBSON, 1969, p.64-65). É necessário levar em conta tais conceitos para fins neste capítulo.

3.1 MÍDIA AUDIOVISUAL

Tratar de cinema abrange muito mais do que tratar de filmagens, sons e cores. O audiovisual deve ser entendido enquanto uma mistura de elementos multisemióticos que se interconectam e são interdependentes, e os estudos relacionados à área também precisam levar essa multimodalidade em consideração (GAMBIER, 2009, p.17).

As produções cinematográficas assumem a forma da mensagem que se deseja transmitir, e vice-versa. Elas devem, portanto, ser entendidas a partir da sua totalidade: “a mensagem audiovisual é a soma do som com a imagem” e a falha em um deles representa uma falha no meio de comunicação como um todo (MARTINS; AMORIM, 2013, p.108).

Dessa forma, a mídia audiovisual depende tanto da carga cultural que transporta quanto da imagem e da língua que se interligam para transmitir aquilo que se pretende e que um meio sozinho não conseguiria (MARTINS; AMORIM, 2013, p.108).

3.2 TRADUÇÃO AUDIOVISUAL

No que tange ao campo da tradução audiovisual, o foco principal está na transferência de discursos multimodais⁹, que engloba uma pluralidade de diferentes recursos semióticos (diálogos, monólogos, comentários, etc.) (GAMBIER, 2006, p.6) para outras línguas ou culturas. O cinema, por exemplo, sempre foi considerado uma forma de expressão artística, e seu valor neste campo não impediu que fosse percebido também como uma mercadoria desde o princípio. Por esse motivo, não demorou para que questões sobre linguagem fossem levantadas, principalmente no que dizia respeito às exportações de produções, como o público-alvo consumiria aquele produto se não conhecia o idioma de origem (GAMBIER, 2012, p.45) e qual o papel da sociolinguística e a responsabilidade dos tradutores audiovisuais na percepção “fiel” da obra originária (GAMBIER, 2009, p.20).

Além disso, a tradução audiovisual deve ser analisada e compreendida através de sua dimensão semiótica, podendo ser até mesmo um sinônimo de multimodal (ZABALBEASCOA, 2010, p.36).

No contexto específico da obra cinematográfica, é necessário abordar as peculiaridades da dublagem e da legendagem, como tendo características próprias em si. Putri (2017, p.43) frisa que prós e contras existem em ambas as categorias, mas nenhuma se sobressai em relação à outra. Entretanto, via de regra, há uma tendência à utilização do mínimo possível de texto em tela, razão pela qual muitas vezes a dublagem, em vantagem nesse sentido, pode acabar soando mais próxima do texto fonte se comparada à legendagem (MARTINS; AMORIM, 2013, p.108).

É relevante, entretanto, ressaltar que o trabalho de tradução audiovisual sempre deve ser realizado considerando seu meio multissemiótico, pois a restrição do tradutor ao *script*, sem o acompanhamento das outras partes da mídia, pode acarretar erros, como em termos de múltiplo significado interpretados de maneira equivocada fora do contexto visual da produção (MARTINS; AMORIM, 2013, p.109). Além disso, deve-se levar em consideração também que, neste contexto, o tradutor “traduz um texto que será falado, interpretado; um trabalho que está entre a tradução e a interpretação” (MARTINS; AMORIM, 2013, p.10), e que tais

⁹ Para fins deste estudo, define-se multimodalidade como uma “condição que apresenta vários modos” (MULTIMODALIDADE, 2021, s/p).

particularidades influenciam no seu trabalho e também na recepção da produção final.

Nesse sentido, Taniya Gupta (2015, p.71-74) aponta que a existência de uma referência cultural e sua tradução para outro sistema-linguístico implica entender que conflitos entre os significados existem, já que, em alguns casos, uma palavra pode ter um significado no idioma/cultura originária, e outro totalmente diferente no idioma/cultura de chegada. Xosé Roig, legendador de profissão, destaca que não há fórmula para esse processo, dependendo-se então da sensibilidade e escolhas do tradutor (ROIG, 2004, p.12).

Desse modo, em geral, as várias formas de tradução audiovisual não se dão da mesma maneira, nem se concretizam utilizando os mesmos canais. Os dois métodos estudados nesse trabalho – a dublagem e a legendagem – se diferem, já que o primeiro tem como enfoque a dimensão oral, e o segundo enfatiza principalmente a transferência da forma oral para a escrita. Nesse sentido, nota-se a importância desse campo na resolução de problemas de distribuição em nível internacional, uma vez que contribui para a aproximação de culturas (GAMBIER, 2012, p.51-52), aspecto que dialoga com o tema desenvolvido neste trabalho e com a relevância deste estudo para a área da tradução.

Indo além, Gambier ironiza que a tradução audiovisual, ainda percebida como um subcampo da tradução, pode até “atrapalhar” os estudos da tradução, mas esses últimos seriam de grande valia para as pesquisas naquela área. Por meio dos estudos descritivos e da perspectiva polissistêmica, seria possível conceber uma nova perspectiva sobre o campo e aprimorá-lo no âmbito técnico-acadêmico (GAMBIER, 2009, p.20-24).

Por fim, destaca-se ainda que, no quesito da percepção pelo público-alvo do conteúdo traduzido, há uma série de fatores que podem influenciar nesse processo, desde a idade e referências de mundo do espectador até dificuldades visuais/auditivas e comando da língua, bem como particularidades do próprio audiovisual (GAMBIER, 2009, p.22).

3.3 LEGENDAGEM

Destaca-se aqui, para o propósito desse estudo, a legendagem entre línguas que, em uma concepção breve, Gambier aponta como sendo uma forma de

transposição do diálogo oral de outra(s) língua(s) para uma ou duas linhas escritas, como uma inserção de um “canal semiótico de informação”¹⁰ (GAMBIER, 2012, p.50-51, tradução nossa). O autor aponta que essa legendagem interlínguas é a área de maior análise no campo da tradução audiovisual, mas estratégias de abordagem costumam variar pouco (GAMBIER, 2009, p.17-18).

Segundo Tessa Dwyer (2017, p.28 e ss.) é sabido que o processo de legendagem resulta na perda, em média, de 20 a 50 por cento de diálogo. Essas diferenças de velocidade entre a audição e a leitura influenciam, portanto, no trabalho do tradutor, que fica limitado à quantidade de caracteres para transmitir aquela mesma mensagem do meio oral. Mais do que isso, é necessário dar prioridade à visualização das cenas e estabelecer um equilíbrio entre o tempo de fala e o de legenda (MARTINS; AMORIM, 2013, p.109).

Gambier (2012, p.47) aponta a necessidade de condensar e selecionar o material linguístico fornecido. Nesse sentido, frequentemente há uma grande perda de informações na busca, pelo legendador/tradutor, de se repassar o máximo de informações, ocorrendo-se, então, a supressão de elementos retóricos, tais quais “marcadores de discurso, onomatopéias, titubeação, tartamudear, sotaques regionais ou sociais, localismos e dialetismos”¹¹ (ROIG, 2004, p.9, tradução nossa), entre outros. Entretanto, a legendagem vai além das perdas e omissões: ela é também expansão, reformulação, recriação (GAMBIER, 2009, p.18).

Nem sempre há necessidade de omissão, já que essas escolhas dependerão da função desses termos nos momentos em que foram usados ou da relação deles com outros signos em cenas específicas. É possível, em certos casos de legendagem, substituir em vez de omitir, como em se tratando de elementos culturais regionais, por exemplo, que não serão compreendidos pelo público-alvo a não ser que se utilize um elemento cultural equivalente (GAMBIER, 2012, p.12).

O papel do tradutor na área da legendagem, todavia, ainda levanta discussão sobre a temática: há quem entenda que o tradutor-legendador deve ser invisível, deixando o texto harmonizado de forma que o telespectador não perceba o esforço da leitura (ROIG, 2004, p.13), enquanto outros autores como Venuti defendem o uso

¹⁰ No original: “*semiotic channel of information*” (GAMBIER, 2012, p.50-51).

¹¹ No original: “*Y eso significa sintetizar, adaptar extremadamente o suprimir muchos elementos retóricos connaturales al habla: marcadores de discurso, onomatopeyas, titubeo, tartamudeo, acentos de tipo regional o social, localismos y dialectalismos, ironía, parresia, dislalias, disfasias o ecolalias propias de un personaje, circunlocuciones intencionadas, elipsis, omisiones, etcétera*”. (ROIG, 2004, p.9).

de vestígios da tradução, para que se cause estranhamento nos textos, forçando a percepção da existência do tradutor pelo receptor (VENUTI, 2002, p.29).

Por fim, é ainda importante destacar que a tradução, no contexto audiovisual, não deve ser observada apenas pelos olhos da legendagem, pois isso significaria uma retirada de contexto e uma desvinculação do texto com a semioticidade trazida pelo conteúdo visual e até sonoro. Assim, é interessante que a legendagem seja sempre analisada em cotejo com demais elementos da obra (GUPTA, 2015, p.73).

3.4 DUBLAGEM

Segundo a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), dublagem é a “tradução de programa originalmente falado em língua estrangeira, com a substituição da locução original por falas em português [...], sincronizadas (no tempo, entonação, movimento dos lábios das personagens em cena etc.)” (ABNT, 2016, p.4).

Sobre a sincronização labial, esta não pode ser analisada de forma isolada; vários fatores são levados em conta no processo, como a tentativa de uniformizar a quantidade de sílabas em ambos os idiomas, para que o que foi enunciado na versão dublada tenha a mesma duração da versão em Língua Portuguesa. Esses aspectos devem ser considerados pois nem todos os espectadores têm tolerância a desajustes nas expressões faciais e no movimento dos lábios (GAMBIER, 2012, p.51; MARTINS; AMORIM, 2013, p.110).

Todavia, a dublagem não precisa ser, necessariamente, de um idioma para o outro. Existem casos intralinguais, a exemplo da franquia Harry Potter lançada no Reino Unido e que ganhou versão em inglês norte-americano. Outros casos recorrentes são de filmes gravados em dialetos, e posteriormente dublados para a versão “padrão” do idioma (GAMBIER, 2012, p.51).

Quanto às críticas contra a dublagem, essas são direcionadas, principalmente para o que se argumenta ser a essência do método: substituição e apagamento. Nesse sentido, considera-se que o processo exclui qualquer sinal do conteúdo “original”, o tornando algo duplicado, não autêntico e manipulado; substitui, não complementa (DWYER, 2017, p.26-34).

Autores ainda alegam que a dublagem infantiliza e subestima a audiência, enquanto as legendas respeitam as realidades distintas das línguas envolvidas

(DWYER, 2017, p.33). Sobre a alegação de infantilização do conteúdo, pode-se considerar que essa impressão ocorre pois, em muitos países, grande parte dos conteúdos infantis estrangeiros são dublados (PEDERSEN, 2011, p.7).

Alguns críticos ainda explicam que versões dubladas acabam perdendo a atmosfera criada pela versão fonte, quebrando laços com cultura e história, já que o nivelamento de discursos acaba ocorrendo (DWYER, 2017, p.26-34). Nesse sentido, é natural que surjam questões a respeito do modo como valores ou imagens culturais são representadas, podendo ou não reforçar estereótipos por meio da dublagem (DÍAZ-CINTAS; NEVES, 2015, p. 3-4).

Sobre o embate que envolve dublagem e legendagem, é comum notar frustração por parte de espectadores, no que tange ao último, quando falas longas são resumidas de forma monossilábica (como apenas “sim” ou “não”), ou quando algo não é traduzido. Isso não ocorre com espectadores de filmes dublados, que desfrutam do diálogo transposto, de forma que essas mudanças são imperceptíveis (DWYER, 2017, p.28).

Em relação à difusão de filmes dublados, Putri ressalta que em muitos países, dentre eles o Brasil, a dublagem tornou-se bastante popular (2017, p.40). Há de se considerar que o contexto do país receptor e o gênero do produto final são aspectos que afetam as decisões tomadas pelos tradutores, que desenvolvem diferentes estratégias a partir disso. Gambier ainda afirma que, quanto maior for o esforço do espectador, menor a relevância dessa tradução (GAMBIER, 2006, p.5).

Nessa perspectiva, espera-se que a dublagem permita ao espectador experimentar os personagens conversando em seu próprio idioma, alcançando-se assim uma vivência familiar, confortável e completa. Isso se dá pois ela viabiliza uma visualização intacta do filme, sem a necessidade de o espectador dividir a atenção entre cena e legenda. Essa premissa que vê a técnica como facilitadora e acessível descarta argumentos a respeito de autenticidade, dando lugar à experiência (MARTINS; AMORIM, 2013, p.110; DWYER, 2017, p.34-37).

Visto que seu objetivo é ocultar a língua-fonte, os profissionais envolvidos no processo possuem maior liberdade para alterar o que for necessário de forma imperceptível pelo espectador (MARTINS; AMORIM, 2013, p.110). Isso levanta uma série de questionamentos, a exemplo de questões de apropriação cultural, manipulação de discursos e narrativas, censura e sincronização no que diz respeito às falas, expressões faciais, gestos, etc. (GAMBIER, 2009, p.18).

Assim como o Brasil, a Europa também é grande consumidora de conteúdos dublados, com a estimativa de que 56% da população opte por não assistir filmes ou programas de TV em seu idioma de partida (GAMBIER, 2006, p.5). Entretanto, essas escolhas são tomadas levando-se em consideração diversos fatores, como a identidade cultural e linguística de um país ou como ele se percebe em relação a outros países. A escolha por dublagem pode também servir como imposição da supremacia da língua nacional, envolvendo aspectos de poder político, econômico e cultural (DANAN apud DWYER, 2017, p. 39-40).

Em relação a isso, Tessa Dwyer comenta que, em países onde não há abertura para sons estrangeiros, dificilmente esses sons serão difundidos (2017, p.38). Além disso, é preciso que se leve em conta o índice de analfabetismo de alguns países, o que torna a dublagem imprescindível para o acesso democrático ao entretenimento (PEDERSEN, 2011, p.5). Esse é o caso, inclusive, no Brasil, onde o nível de analfabetismo no país no ano de 2019 foi estimado em um índice alarmante de 6,6% da população acima de 15 anos de idade, o que corresponde a cerca de 11 milhões de brasileiros que não sabem ler (IBGE, 2021, s/p).

Portanto, é inegável o papel chave da dublagem na disseminação da arte. Em conjunto com o acesso a filmes estrangeiros, a dublagem contribui com a oportunidade de sentir por completo a experiência única que o cinema proporciona.

3.5 TRADUÇÃO E SISTEMAS: RECEPÇÃO

Partindo do princípio de que a linguagem é também uma forma de arte, não é incomum perceber os jogos linguísticos e consequentes efeitos estéticos que permeiam até as mais simples construções. A tradução é uma parte essencial da linguagem, e Gerard Genette (2010, p.65) comenta sobre o fato que, enquanto é preciso que obras-primas sejam bem traduzidas, algumas traduções podem ser consideradas obras-primas por si só.

Quando se fala em fidelidade nas traduções, sendo possível mencionar o provérbio italiano *traduttore traditore*, é natural inferir que todo tradutor será um traidor. Contudo, Genette argumenta que nenhuma tradução será fidedigna, e problemas tradutórios existem, pois parte-se do princípio de que línguas, em sua diversidade, são imperfeitas (GENETTE, 2010, p.65). Ainda, argumenta-se que é possível dizer tudo de uma língua em outra; mas, considerando as particularidades e

divisões próprias, a afirmação anterior abre exceções àqueles que apresentam a forma como parte indispensável da mensagem (GENETTE, 2010, p.66).

Ocorre, entretanto, que, através da tradução, tem-se acesso a toda uma cultura e, de certa forma, a uma sociedade. Mais do que isso, ocorre a transposição de elementos culturais, de um sistema-fonte para um sistema-alvo, dentro daquilo que Itamar Even-Zohar identifica como polissistema (2013a, p.22):

o termo [sistema] supõe um compromisso com o conceito de “sistema” do funcionalismo (dinâmico), isto é, a rede de relações que podem hipotetizar-se (propor como hipótese) para um conjunto dado de observáveis (“eventos”/“fenômenos”). Isso implica que “o conjunto de observáveis assumidos” não é uma “entidade” independente “na realidade”, pelo contrário, é uma entidade dependente das relações que alguém esteja disposto a propor.

Em outras palavras, o autor entende o conceito de polissistema como sendo “[...] um sistema múltiplo, um sistema de vários sistemas com intersecções e sobreposições mútuas, que usa diferentes opções concorrentes, mas que funciona como um todo estruturado, cujos membros são interdependentes” (EVEN-ZOHAR, 2013b, p.3). Ou seja, trata-se de uma intrincada rede de conexões interculturais independentes e interligadas.

Salienta-se, entretanto, que, embora Even-Zohar tenha se ocupado de estudos voltados para as literaturas, sua teoria dos polissistemas é aplicável também a outros produtos culturais, incluindo aqui as adaptações, produções cinematográficas e outras mídias, pois os polissistemas são múltiplos e se inter-relacionam.

Em vista disso, é importante considerar o fenômeno que Zohar explica como a *seleção* que a literatura ou sistema-alvo realiza quando pretende escolher “textos” de outros sistemas. Esses textos-fonte são escolhidos baseando-se em princípios de seleção que dificilmente se diferem do modelo em voga do sistema-alvo. Isso ocorre porque as literaturas que Even-Zohar chama de “mais fortes” dificilmente tomarão como base literaturas periféricas, ou “mais fracas” (EVEN-ZOHAR, 2012, p.3).

Contudo, é comum que essas literaturas chamadas periféricas dependam de importação para que se adaptem e se moldem em literaturas que são melhor aceitas, ou seja, as que ocupam uma posição central em determinado polissistema. (EVEN-ZOHAR, 2012, p.6). Quando vista por esse ângulo, é possível notar que o

formato de adaptação cinematográfica de *Cidade Invisível* (2021) se adequa ao padrão vigente de entretenimento, tornando sua receptividade mais eficaz.

Nesse sentido, a literatura traduzida mostra-se de grande importância, pois faz circular esses repertórios, inserindo novas tendências e alternativas (EVEN-ZOHAR, 2012, p.5-6). No caso do objeto de estudo deste trabalho, é compreendido que a temática escolhida, o folclore, passou a ocupar uma posição periférica no polissistema literário brasileiro nas últimas décadas. Desse modo, a inserção dos mitos no contexto da contemporaneidade, brasileira e internacional, por meio da adaptação desse conteúdo ao formato televisivo da adaptação da série *Cidade Invisível* (2021) fez com que o folclore voltasse a estar em evidência, o tornou viável à exportação e “útil para seu público emergente” (EVEN-ZOHAR, 2012, p.5).

O autor ainda explica que, mesmo que a literatura traduzida possa estar inserida em um polissistema maior, ela atua também como um sistema autônomo (EVEN-ZOHAR, 2012, p.4). Desse modo, entende-se que a literatura traduzida enquanto sistema também é estratificada, necessitando que se observe seu estrato central para entender todas as relações subjacentes (EVEN-ZOHAR, 2012, p.7).

Even-Zohar (2012, p.6) comenta sobre a ironia que permeia o ato tradutório: enquanto a tradução é um canal eficiente para inserir novas ideias e tendências, ela pode ser, da mesma forma, um agente crucial para “se preservar o gosto tradicional” (EVEN-ZOHAR, 2012, p.6). Mas esse constante fluxo de tendências faz com que nenhum sistema permaneça igual, mesmo que algumas mudanças demorem a acontecer. Inclusive, o que difere “uma obra traduzida de uma obra original em termos de comportamento literário é [a] função da posição assumida pela literatura traduzida em um dado momento” (EVEN-ZOHAR, 2012, p.8). Ademais, há de se considerar a heterogeneidade cultural de cada polissistema, o que implica estruturas próprias a cada um (EVEN-ZOHAR, 2012, p.7-8).

Assim, a ideia de uma interação polissistêmica em se tratando de tradução leva às indagações e à problematização propostas neste estudo, no sentido de analisar a relação entre o roteiro fonte e as versões em inglês do roteiro da obra. Essa análise faz notar a riqueza da linguagem verbal e não-verbal – em especial a última, que, por ser tão relevante, precisa ser levada em consideração no momento da tradução (GUPTA, 2015, p. 84).

Ademais, é relevante para este estudo a percepção de Susan Bassnett em relação à versão traduzida dos textos (incluindo-se aqui o roteiro do episódio em questão), quando ela expressa que “não há texto totalmente original, porque a própria língua, em sua essência, já é uma tradução” (BASSNETT, 2005, p.61).

Susan Bassnett entende a tradução com uma forma de arte “subsidiária e derivativa”, mas nem por isso menos relevante e digna de prestígio (BASSNETT, 2005, p.24). Quanto à tradução interlingual, objeto desse estudo, ela a aponta como “uma interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua” e destaca que, em especial sobre esse ponto, não há equivalência total entre textos, mas combinações por meio do código para interpretar uma unidade que dele faz parte e alcançar um equivalente próximo ao sentido do texto fonte (BASSNETT, 2005, p.36-37).

Nesse sentido, na tradução ocorre a decodificação (para interpretação do texto-fonte e busca pelos sentidos pretendidos) e recodificação daquele texto em uma nova combinação (para formar em língua-alvo uma mensagem aproximada). Isso justifica, por exemplo, a substituição de termos ou expressões por outras com sentido ou efeito semelhante, mesmo que não carreguem a mesma carga semântica ou linguística, de maneira que um sistema cultural diferente, tido aqui como alvo, possa perceber a tradução de forma mais semelhante àquilo que pretendia o conteúdo originário (BASSNETT, 2005, p.37-41).

Haverá casos inclusive em que certas referências serão perdidas pela falta de equivalente na cultura de chegada (ROIG, 2004, p.12-13). Esses fatores geram desafios ao tradutor, que precisa considerar que algumas referências culturais oferecem um maior entendimento a respeito do enredo e do cenário sociocultural. Toma-se em consideração que as escolhas do tradutor quanto a palavras (ou elementos não verbais) que carregam algum significado cultural podem levar a perda ou ganho de significados dependendo do conhecimento prévio do espectador (GUPTA, 2015, p.71-74).

A tradução, então, vai muito além da mera troca; é, nesse aspecto, uma constante busca e um complexo processo. Embora muito se discuta sobre a perda e o ganho em tal, é importante destacar que nem sempre a perda significa falta, mas sim substituição para aprimorar e enriquecer o resultado do processo (BASSNETT, 2005, p.52) e é importante lembrar que “tentar impor o sistema de valor da cultura da língua-fonte para a cultura da língua-meta é perigoso” (BASSNETT, 2005, p.45).

Lawrence Venuti, por outro lado, aborda a tradução apontando a relevância de se manter vestígios do tradutor no texto, para que seja possível identificar o texto como originário de outra língua, valorizando o trabalho do tradutor sem que isso atrapalhe na compreensão (VENUTI, 2002, p.29). Dessa forma, contempla-se a tradução na perspectiva da não completa “domesticação” no processo tradutório a fim de manter elementos da cultura de origem, da mesma forma que se busca fazer neste estudo em relação à obra analisada.

O autor ainda defende que a língua pode ser compreendida como uma “força coletiva, um conjunto de formas que constituem um regime semiótico”, uma forma autônoma que circula “entre diferentes comunidades culturais e instituições sociais”. A partir das interseções que se formam e dos diálogos que são constituídos por meio e entre tais contextos quando ela é utilizada, a língua constrói também um “lugar de relações de poder” (VENUTI, 2002, p.24).

Enquanto a Língua Inglesa mantém seu *status* de destaque nas relações de poder que a cercam, como língua mais traduzida, pouco se traduz de outras línguas para ela. A tradução também funciona como ferramenta para “abalar” esse domínio exercido pela Língua Inglesa (e mesmo pelos cânones literários) na pós-modernidade, para repensar as literaturas minorizadas dentro de seu próprio meio, mas também para realocar as minorias no meio tradutório e puxá-las para o centro do círculo linguístico-cultural (VENUTI, 2002, p.25-27). A produção da série *Cidade Invisível* (2021), enquanto obra nacional, gravada em Língua Portuguesa e posteriormente dublada e legendada para o inglês, se conecta com tal papel da tradução (nesse caso, audiovisual), na busca pela divulgação internacional da cultura e também da língua brasileira, ao posicioná-la no centro das relações (linguísticas) de poder.

Tais conceitos são utilizados a seguir, em cotejo com a transcrição do episódio sob análise, para abordar a questão cultural e de processo tradutório em relação à obra cinematográfica objeto deste estudo. Para analisar as versões em inglês em comparação com a transcrição de falas em português, serão utilizados também os procedimentos técnicos tradutórios de Lanzetti *et al.* (2009, p.7 e ss.), identificando ocorrências mais específicas no texto.

A partir das premissas ora expostas, é necessário verificar se ocorre ou não a transposição equivalente de elementos culturais e linguísticos dos diálogos em

português de *Cidade Invisível* (2021) para as traduções em Língua Inglesa, em especial naquilo que tange ao folclore e outras marcas culturais brasileiras.

4 TRADUÇÕES DA SÉRIE: PAR LINGUÍSTICO PORTUGUÊS-INGLÊS

Como exposto anteriormente, em cotejo com as teorias da área já expostas nos capítulos anteriores, este trabalho se propõe a analisar a forma como o folclore brasileiro é transposto na série *Cidade Invisível* (CIDADE, 2021), da cultura fonte para a cultura alvo, considerando-se especialmente as questões de tradução e como tais elementos podem ser recebidos.

Também busca-se verificar as ocorrências do uso de procedimentos técnicos da área da tradução e os efeitos das escolhas realizadas nesse processo tradutório, seja por opção do tradutor, por considerar-se os polissistemas que se interligam ou pelas particularidades do meio audiovisual.

Questiona-se então se haveria opções tradutórias que viabilizassem a transposição da carga cultural em questão e a melhor recepção pelos possíveis polissistemas estrangeiros de chegada, a fim de valorizar-se a cultura brasileira e torná-la mais conhecida no contexto da série sob estudo.

A partir de tais questionamentos, analisam-se a seguir as falas originais em português, a dublagem e a legendagem em Língua Inglesa, especificamente do episódio 02 da série, intitulado “É um caminho sem volta”, que em inglês recebeu o nome de “There’s no turning back” (CIDADE, 2021). Para fins de organização e melhor visualização, as falas e legendas foram transcritas no formato de tabela.

Associado aos teóricos anteriormente abordados, para esta análise, utilizam-se também os Procedimentos Técnicos de Tradução propostos por Lanzetti *et al.* (2009) especialmente no que tange às particularidades linguísticas das falas do episódio escolhido. A tabela usada por Lanzetti *et al.* (2009) foi baseada nos Procedimentos técnicos de tradução: uma proposta, volume de 1990 da autora Heloisa Barbosa. Essa tabela se encontra nos apêndices.

Sobre eles, é imprescindível compreender as duas grandes categorias de procedimentos: os estrangeirizadores e os domesticadores. A respeito dos primeiros, estes são caracterizados por aproximar o texto alvo do texto de partida; já os últimos afastam os dois textos, pois a tradução procura associar “as estruturas linguísticas e [a] realidade extratextual da língua e da sociedade-alvo” (LANZETTI *et al.*, 2009, p.3).

Prossegue-se então com as análises.

4.1 O FOLCLORE PELA TRADUÇÃO

A temática do folclore foi apresentada anteriormente em capítulo próprio, com explicações mais pontuais acerca da forma com que a série aborda o folclore nacional e qual a importância de sua retomada em um contexto audiovisual de abrangência internacional, para fins de valorização da cultura brasileira.

Este tópico, entretanto, enfoca especificamente a maneira com que os elementos do folclore foram retratados por meio da dublagem e da legendagem, e a forma como tal abordagem pode influenciar na recepção e compreensão das lendas por um polissistema que desconhece tais manifestações culturais.

A tabela a seguir traz alguns trechos selecionados do episódio em questão a respeito do folclore.

Tabela 1 - Questões de folclore na dublagem e legendagem

	ÁUDIO PORTUGUESA	LÍNGUA	ÁUDIO INGLÊS	LEGENDA INGLÊS
1	-		[DOLPHIN IMPREGNATES WOMEN]	[DOLPHIN IMPREGNATES WOMEN DISGUISED AS A MAN]
2	Márcia: Até agora nada.. e o boto?		Márcia: None so far... And the dolphin?	Márcia: None so far. What about the river dolphin?
3	-		-	[HOW TO CAPTURE THE SACI. TRADITIONAL TECHNIQUES] [CORN FLOUR]
4	Isac: Cê acha mesmo que eu ia vir atrás de um fubá que ainda nem virô bolo e uma peneira toda furada? Pelo amor de Deus, menina. Oxe! Agora vai dizê o quê? Que eu moro num bambuzal também?		Isac: Do you really think I came here because of a little cornmeal or cause of some hole you made in a colander? Come on, girl. For God's sakes. Next you're gonna say I live in a bamboo grove too, huh?	Isac: Did you think I'd show up over some raw corn flour and a sieve full of holes? For crying out loud, girl! What's next? You think I live in a bamboo grove?
5	Luna: Ah... Cê sabe fazê o redemoinho? [...] Isac: E a minha perna? Cê viu também?		Luna: Ah. Can you show me the whirlwind? [...] Isac: What about my leg? You see that as well?	Luna: Can you do the whirlwind? [...] Isac: What about my leg? Did you see it too?
6	Jairo: Não, isso não é ferimento, não. Talvez uma marca do corpo dele. Mas só abrindo pra saber, ainda não fiz a autópsia.		Jairo: No, this isn't just a wound. It's somehow a part of his body. But I have to open him up, I haven't done the autopsy.	Jairo: No, that's not a wound. Perhaps some kind of birthmark. I won't know for sure until I've done the autopsy.

7	Inês: Tá na hora de dormir.	Inês: You're going to sleep.	Inez: It's bedtime.
8	Inês: Nana neném, que a Cuca vem pegar... [...] Inês: Papai foi à roça, mamãe foi trabalhá....	Inês: Nana neném, que a Cuca vem pegar... [...] Inês: Papai foi à roça, mamãe foi trabalhá....	Inez: Sleep, little baby. Cuca is coming to get you. [...] Inez: Daddy is out in the field, Mommy is...
9	Inês: O corpo virou lenda. Que nem o Boto.	Inês: Now it's part of a legend. Just like the dolphin.	Inez: His body became a legend, just like the River Dolphin.
10	Fabiana: Não. A gente nunca marcava de se encontrá. Ele só... aparecia. Quando ele vinha na minha direção, parecia que o tempo tinha parado...	Fabiana: Uh, no. We never set up any dates. He would just... appear. When he came towards me, it felt like time stood still.	Fabiana: No. We never set up dates. He would just... show up. When he came in my direction, it felt like time stood still.
11	Camila: Quer mesmo saber? Tem certeza? É um caminho sem volta. É um caminho sem volta. Por que você jogou o corpo do Manaus na floresta?	Camila: You really wanna know? Are you sure? There's no turning back. There's no turning back. Why did you dump Manaus's body in the forest?	Camila: Do you really want to know? Are you sure? There's no going back. There's no going back. Why did you dump Manaus's body in the forest?

Fonte: As autoras.

No trecho 1 da tabela acima, ocorre a explicação (LANZETTI *et al.*, 2009, p.18) de um elemento que, apenas visualmente, já seria bastante sugestivo para um telespectador brasileiro: a imagem do boto. Como se trata de uma lenda do folclore nacional, do boto que sai das águas como homem, seduz e engravida moças nas comunidades ribeirinhas (CASCUDO, 2012, p.129; BRASIL, 2004, s/p), a simples imagem no contexto da série e a conexão com as lendas no episódio já faz alusão à lenda do boto, mas um indivíduo originário de sistema cultural diverso não terá conhecimento a respeito. Por esse motivo, fez-se necessário, tanto na dublagem como na legendagem (com aprofundamento ainda maior pela inserção de mais detalhes da lenda), explicar na língua alvo para facilitar a compreensão do folclore abordado.

Como no português há um termo específico para o animal (e por conseguinte, a lenda), quando referindo-se ao boto cor-de-rosa, o “boto” do trecho 2 já é suficientemente distintivo. No inglês, entretanto, o termo utilizado para o boto é o mesmo que golfinho, “dolphin”, então a versão dublada utiliza apenas esse termo, enquanto a legendada, tendo a prerrogativa de conseguir explicar melhor no texto escrito, lança mão de “river dolphin” para especificar aquele que habita os rios amazônicos. O mesmo acontece no trecho 9.

O nome dado ao personagem do Boto na série é Manaus, que coincide com o nome da capital do estado do Amazonas, região onde se originou a lenda do boto. Essa referência não faria qualquer sentido a um espectador que desconheça a geografia do país e das lendas.

Há outra alusão direta à lenda do boto no trecho 6 da Tabela 1, com a menção do orifício na cabeça, que o médico legista identifica como uma marca do corpo dele (*birthmark*, na legenda). No trecho 10, a personagem Fabiana também aponta que nunca “marcava de se encontrar” com Manaus, a personificação do boto, pois ele apenas “aparecia”. Essa ideia é mantida de forma muito mais semelhante na legenda do que na dublagem, com a expressão “show up”, e se refere ao fato de que o boto não habitava entre homens, mas eventualmente vagava entre e interagia com eles (ou elas, para ser mais exato).

Dessa vez não há explicação direta (nesses trechos) acerca da anatomia do mamífero ou do local onde habitava a lenda, então um estrangeiro pode não conseguir interpretar que se trata de um orifício que botos usam para respirar (CASCUDO, 2012, p.129; BRASIL, 2004, s/p), nem associar a “aparição” do boto e o corpo nu do homem encontrado morto ao fato de que ele simplesmente saía da água e se transformava em homem, embora tais elementos audiovisuais claramente (para um conhecedor do folclore brasileiro) remetam ao histórico do personagem.

Processo semelhante ocorre nas referências à lenda do Saci: a armadilha com fubá e peneira furada (trecho 4), o redemoinho (trecho 5) e a prótese que ele usa no lugar da perna que não tem (trecho 5). O trecho 3 ainda traz a transcrição da tradução da leitura de Luna antes da tentativa de interação com o Saci, mas essa só aparece na legenda e não há qualquer explicação a respeito da relação com a história do Saci. Reza a lenda que, para conseguir um saci, é necessário uma peneira de cruzeta e um dia de vendaval que haja redemoinho. Nessa ocasião, é preciso chegar perto do redemoinho com cuidado e jogar a peneira em cima, resultando na captura. Por fim, é preciso roubar sua carapuça e aprisioná-lo dentro de uma garrafa e arrolhar, lembrando-se de marcar a rolha com uma cruz (LOBATO, 2019b, p.20). Não há aqui explicação acerca da lenda, das características e dos “causos” que a cercam, e a tradução dos trechos, bastante literal, não é suficientemente esclarecedora a um desconhecedor do folclore.

Visualmente, há uma identificação adicional do Saci com o uso de uma faixa vermelha na cabeça que se assemelha à carapuça de mesma cor que usava

(BRASIL, 2004, s/p), mas o desvendar dessa nuance da lenda ocorre apenas alguns episódios à frente, quando a personagem Márcia, já sabendo que Isac é o Saci, se apossa do seu gorro e dá ordens ao personagem para que auxilie na investigação policial, justificando o feito ao indicar que o Saci deve obedecer àquele que estiver em posse do gorro.

Além disso, na versão em Língua Portuguesa do trecho 5 é citado o bolo de fubá, quando Isac se refere ao fubá que ainda não virou bolo. Esse quitute da culinária brasileira é muito tradicional e conhecido por todo país e foi completamente omitido na tradução para o inglês, na qual tanto a legenda quanto a dublagem se restringem ao termo “fubá” de maneira isolada. O Saci é conhecido por suas peripécias, entre elas furtar quitutes das cozinhas interioranas, mas um fubá que “ainda não virou bolo” não é nada interessante ao personagem, e o telespectador que não conhece o bolo de fubá, muito menos o Saci, terá mais dificuldade ainda na assimilação da informação.

Quando a Cuca é apresentada como o ser mitológico imponente que é, nesse episódio há dois pontos que se analisar. Ela traz um elemento visual marcante para o qual, nas pesquisas de base teórica previamente realizadas, não se encontrou referência: sua habilidade de transformação em (e controle de) belas e inofensivas borboletas (CIDADE, 2021). Embora traga o ar de mistério e magia já inerente e a conexão com a natureza, sua presença é suavizada com essa visualização.

Contraditoriamente, a imagem da Cuca é associada à hora de dormir, quando as crianças agitadas eram assustadas com a ameaça da visita da bruxa folclórica para lhes sequestrar (CASCUDO, 2012, p.167; BRASIL, 2004, s/p). No trecho 7, Inês informa ao segurança que é “hora de dormir”, o que nessa perspectiva pode ser associado à lenda por meio da legenda com a expressão “*bedtime*”, mas também na dublagem em “*You’re going to sleep*”, que soa como um encantamento (ou uma maldição de bruxa).

Ainda, no trecho 8, é trazida uma cantiga de ninar. Sinônimo para acalento, é caracterizada “pelas melodias repetitivas, letras simples e onomatopaicas” e “utilizada para adormecer crianças” (BRASIL, 2004, s/p). Quando a lenda conta sobre a própria lenda, em uma metalinguagem, a canção tão conhecida às crianças brasileiras, na versão dublada ou mesmo com a tradução para a legendagem, nada tem de assustador para aquele que não conhece a ameaça da Cuca. Na cantiga, a criança é deixada sozinha enquanto os pais trabalham, e precisa dormir, sob a

ameaça de que a bruxa folclórica virá buscá-la se não o fizer. Por tratar-se de manifestação da cultura popular, concorda-se aqui que não deveria ser dublada também para o inglês, mas a legenda é bastante relevante nesse sentido, para que se compreenda o que a letra comunica.

A versão traduzida não transmite a ameaça, pela falta de conhecimento do que (ou quem) seria a Cuca. Não há um equivalente tão tradicional para ela no polissistema de chegada, como haveria, por exemplo, para o Bicho-Papão (*Boogeyman*). Há, entretanto, a figura da bruxa (*witch*), que assombra até mesmo as princesas dos contos de fada há séculos. Sugere-se, assim, que o trecho da cantiga reproduzido na série seja traduzido na legenda em inglês como “*Sleep, ma baby. The witch gonna get you. Daddy is in the field, Mommy went to work*”. Dessa forma, mantém-se o elemento místico assustador, a sonoridade de acalento e a linguagem informal, repetição da oralidade, que marca as cantigas populares.

No trecho 11 da Tabela 1, há uma referência direta ao nome dado ao episódio: “É um caminho sem volta” (CIDADE, 2021). O trecho é enunciado por Camila, que personifica a lenda da lara, a sereia folclórica que encanta homens por meio de sua bela voz e os leva para o fundo do mar, onde morrem afogados (BRASIL, 2004, s/p). A frase é repetida para realçar o estupor em que Eric se encontra, aquele causado pela própria sereia, aquele que marca o final do episódio de mesmo nome. O “caminho sem volta” a que a personagem se refere não faz alusão apenas ao fato de Eric, o investigador, saber sobre a existência das lendas, sobre a convivência delas em uma cidade invisível, mas tão real quanto o próprio Rio de Janeiro. Não tem como voltar atrás nesse caminho de conhecimento. Mais do que isso, ela faz referência à própria história da sereia mística e a como não há saída (ou sobrevivência, nesse caso) quando ela carrega alguém para as águas. Aquela é o fim do homem que ousou cruzar seu caminho, um final tão drástico e tão certo que a própria Camila ressalta no episódio seguinte: “você foi o único” (a sobreviver), ela diz (CIDADE, 2021).

As outras duas lendas abordadas ao início deste trabalho não são analisadas neste tópico por motivos diferentes: no caso do Curupira, ele é apenas mencionado por outros personagens no decorrer deste episódio; quanto ao Bicho-Papão (Tutu), neste ponto da trama ele não apresenta falas, então não há como analisar questões tradutórias (linguísticas) sobre ele, embora sua presença marcante e seu visual

desalinhado já sejam um bom indício de intertextualidade com a lenda do ser assombroso que habita os pesadelos infantis (CASCUDO, 2012, p.165).

Por fim, destaca-se no trecho 9 uma expressão bastante interessante: “virou lenda”. A expressão idiomática faz parte da cultura popular brasileira, podendo ser compreendida em quatro sentidos diferentes: 1. tornou-se parte da história, um conto ou uma ficção; 2. acabou, terminou, encerrou; 3. não existe mais; 4. tornou-se importante ou lendário. A frase comum à expressão popular tem relação com as lendas e mitos, inclusive do folclore. Na fala de Inês, quando ela utiliza a expressão, pode estar se referindo aos sentidos 1, 2 ou 3, mas também faz uma alusão direta à própria lenda do Boto, à qual ela conecta em seguida.

No inglês, entretanto, a expressão obviamente não é equivalente. Na versão dublada, a ideia se restringe à definição 1, no sentido de ser parte de uma história ficcional, a lenda folclórica em si. No caso da legenda, a definição 4 parece estar mais próxima do que se infere do texto em inglês, como se estivesse criando uma lenda a partir de então, tornando-se relevante naquele momento. Por falta de expressão equivalente em inglês, e também porque as traduções literais não atendem de forma satisfatória às nuances da expressão em português, as autoras não sugerem alterações aqui, apenas analisam os efeitos de sentido e ressaltam a riqueza da Língua Portuguesa brasileira.

4.2 CULTURA DE PARTIDA

Esta seção do estudo foca na perspectiva da cultura de partida do texto-fonte, em como ela é representada e a necessidade da adequada transferência, de forma que esse polissistema (EVEN-ZOHAR, 2012, p.4) seja percebido e/ou recebido considerando-se a carga cultural e sua manutenção ou ao menos adaptação.

A Tabela 2 a seguir traz trechos escolhidos pelas autoras que focam nesse aspecto do polissistema fonte.

Tabela 2 - Cultura de partida

	ÁUDIO LÍNGUA PORTUGUESA	ÁUDIO INGLÊS	LEGENDA INGLÊS
1	Eric: O senhor conhecia ele?	Eric: Did you know the guy?	Eric: Did you know him?
2	Ciço: Eu tava com saudade de você.	Ciço: I really missed you, you know.	Ciço: I missed you.

	Inês: Saudade, Ciço?	Inez: Oh, really, Ciço?	Inez: Oh, come on, Ciço.
3	Ivo: E você acha que uma companhia ia matá um zê-ruela só porque ele é contra o projeto?	Ivo: And you think a company would just kill a John Doe who stood against them like that?	Ivo: And you think a company would kill some nobody for opposing the project?
4	Albuquerque: Telefone pré-pago, CPF frio, essas coisas...	Albuquerque: It was a prepaid phone, fake ID, that type of stuff...	Albuquerque: Prepaid phone, fake ID, that kind of thing...
5	Eric: Não. Não, esquece. A gente já tem B.O. demais pra resolvê.	Eric: No. No, it's fine. Got enough problems already.	Eric: No. Never mind. We have too much on our plates as it is.
6	Isac: Oxe oxe oxe oxe... Que redemoinho, menina? Cê tá vendo desenho animado demais, viu?	Isac: What whirlwind? I think you've been watching too many cartoons.	Isac: What whirlwind, girl? You've been watching too many cartoons.
7	Jairo: Olha, eu nunca vi um corpo desaparecer desse jeito. Mas eu tenho um IML inteiro pra tocá e não tem nada que eu possa fazer agora.	Jairo: Look... I've never seen a body disappear like this. But I have a morgue to run and I'm afraid that there's nothing more I can do right now.	Jairo: Look... I've never seen a corpse disappear like that. But I have a coroner's office to run. My hands are tied.
8	Eric: Cafofo Bar.	Eric: Cafofo Bar.	Eric: Cafofo Bar.

Fonte: As autoras.

No trecho 1 da Tabela 2, há mudanças no que tange ao nível de discurso. No áudio em português, a palavra “senhor” é um pronome de tratamento formal, respeitoso, utilizado geralmente para falar com pessoas mais velhas. Na Língua Inglesa não há um equivalente para o termo, e não faria sentido, nessa frase, utilizar “*sir*”, pois não acarretaria em significado semelhante. Desse modo, percebe-se que a substituição por “*you*” resultou na perda do aspecto formal da interação. Ademais, substituir o “ele” por “*the guy*” na dublagem também evidencia a (ainda maior) diminuição da formalidade.

O trecho 2 apresenta uma palavra na língua-fonte que não possui equivalente na língua-alvo. O termo “saudade” se refere ao sentimento de nostalgia e melancolia que pode ser associado às lembranças de algo ou alguém que já não está mais perto, ao mesmo tempo em que anseia por tê-lo novamente (SAUDADE, 2021, s/p). Nesse caso, a expressão que mais se aproxima do conceito da palavra em português é “*I missed you*”, em que o verbo “*miss*” diz respeito apenas à percepção da ausência, algo como sentir falta.

Há a presença da palavra “zé-ruela” no trecho 3, uma expressão informal em português que possui alguns significados. Pode fazer referência a pessoas que geralmente encontram dificuldades para lidar com uma situação ou a pessoas que, dentro de um sistema hierárquico ou social, não possuem grande prestígio, são desconhecidos, são “ninguém”. No caso da série, emprega-se a segunda definição. Na versão dublada, optou-se por utilizar “*John Doe*” (JOHN DOE, 2021, s/p), e essa equivalência funcional (LANZETTI *et al.*, 2009, p.9-10) pode ser considerada adequada pois o termo é usado para se referir a um homem cuja identidade é desconhecida. De maneira semelhante, a legenda traz a palavra “*nobody*”, que, literalmente, significa “ninguém”.

No trecho 4, o uso da expressão “CPF frio” refere-se ao uso desse documento falsificado. A dublagem e a legendagem utilizam equivalentes de expressão idiomática, já que “*fake ID*” utiliza o mesmo símbolo e possui o mesmo significado na cultura de chegada (LANZETTI *et al.*, 2009, p.9).

No caso do trecho 5, o personagem Eric utiliza-se de “B.O.”, uma abreviação para boletim de ocorrência, expressão brasileira. Literalmente, boletim de ocorrência é o documento gerado do distrito policial quando se faz um registro (“dá queixa”) de uma ocorrência criminal ou com implicações legais; figurativamente, B.O. é uma sinonímia para “problema”, “confusão”, “complicação”. Na frase em questão, pode-se inferir que Eric usa o termo no sentido figurado, explicando que eles já tinham muitos problemas com que lidar. Novamente, por falta de equivalente, utiliza-se apenas “*problems*” (problemas) na dublagem, enquanto na legendagem aparece a expressão “*we have too much on our plates as it is*” (em uma tradução literal, algo como “já temos muito em nossos pratos”), uma equivalência funcional (LANZETTI *et al.*, 2009, p.9-10) com o mesmo efeito de sentido e de informalidade.

O trecho 6 traz uma omissão de “Oxe oxe oxe oxe...”, uma marca de oralidade utilizada como interjeição bastante abrangente, que pode ser empregada para exprimir indignação, surpresa, resignação, entre tantos outros sentimentos. Na Língua Inglesa da dublagem, semelhante ao que se buscava no áudio em Língua Portuguesa, poderia ter sido utilizada a expressão “*wow*”, como “*Wow wow wow wow!*”, em uma ideia de espanto, curiosidade e atenção, embora não fosse necessário inseri-la na legenda.

No trecho 7 da Tabela 2, algumas expressões chamam bastante atenção. O IML (Instituto médico legal), no contexto da cultura de partida, é muito mais

comumente utilizado para se referir ao necrotério, e a própria sigla é suficiente para transmitir a referência. No inglês, foi necessário utilizar os termos “*morgue*” na dublagem e “*coroner’s office*” na legendagem. Além disso, a expressão “tocar”, não no sentido de ter contato físico, mas como sinônimo de “gerir”, “organizar” ou “administrar” traz um conceito idiomático bastante comum à linguagem falada, informal, que no inglês conseguiu-se manter com “*run*” (tradução de correr, mas também de gerir). Ainda, no inglês da legenda utilizou-se a expressão “*my hands are tied*” (“minhas mãos estão atadas”) em referência a “nada que eu possa fazer”, e, embora haja uma equivalência de expressão idiomática (LANZETTI *et al.*, 2009, p.9), não é ela que aparece no português, o que leva a crer que possa ter-se tentado extrair uma compensação (LANZETTI *et al.*, 2009, p.13) para a tradução não-informalizada do IML na mesma fala com a inserção de outra expressão idiomática.

Finalmente, destaca-se o nome do bar do qual Inês é proprietária: Cafofo Bar (trecho 8). Não houve tentativa de tradução do nome, não apenas porque não havia necessidade e não se é usual, mas também porque o termo “cafofo” é de difícil tradução, não há equivalentes na Língua Inglesa para ele. Segundo o dicionário Aulete, “cafofo” pode ser definido como “o lugar em que se mora (ger. modesto, simples, mas aconchegante); lar, casa, morada” (CAFOFO, 2021, s/p). É justamente esse sentido de aconchego do lar que o nome do bar parece tentar imprimir em quem conhece o termo na Língua Portuguesa, mas enquanto temos “*home*” como tradução para “lar”, não há, na Língua Inglesa, palavra culturalmente tão carregada como o “cafofo” com sentido tão semelhante.

4.2.1 Música Popular Brasileira

Com a perspectiva de resgate da própria cultura nacional, nada mais natural do que a obra cinematográfica resgatar também a Música Popular Brasileira (MPB) que tão bem ilustra (sonoramente) o espírito nacional.

A Música Popular Brasileira (MPB), ou mais especificamente o *conceito* de MPB, surgiu nos anos 60. Ela foi largamente baseada na cultura, na arte e na política do país. É conhecida internacionalmente por seu ritmo e sonoridade, e seu escopo sofreu muitas ampliações desde seu surgimento. Dentre seus estilos é possível citar a bossa nova, o samba, juntamente com o axé, o sertanejo, o hip-hop

e o rap. São estilos diversificados que contam histórias diferentes. Se nos anos 60 os adeptos do estilo rejeitavam qualquer empréstimo estrangeiro, hoje percebe-se um diálogo muito mais amplo, e alguns estudiosos comentam que, com o passar dos anos, o conceito inicial foi se diluindo e “o que se conhecia como música popular brasileira, [está] caminhando para um conceito que poderia se chamar música brasileira popular” (FIORATTI, 2019, s/p).

Assim, duas músicas são apresentadas nesse episódio, ambas com letra em português, dois clássicos dos clássicos da Tropicália: “Sangue Latino”, de Secos e Molhados, e “Ave Lúcifer”, d’Os Mutantes.

A primeira foi inserida na série no seu original, mas não foi acompanhada de legenda. A segunda foi cantada na voz da personagem Camila, mantendo-se o áudio da versão em português da versão dublada, mas vindo acompanhada de uma versão em inglês na legenda. Observe-se na Tabela 3, a seguir, como ocorreu a tradução da letra da música “Sangue Latino”, que em si já é uma ode à tropicalidade, ao sangue latino cheio de emoções e de sentimentos que o brasileiro carrega.

Tabela 3 - Música “Sangue Latino”

ÁUDIO EM LÍNGUA PORTUGUESA	ÁUDIO INGLÊS	LEGENDA INGLÊS
Camila: [música] Jurei mentiras e sigo sozinha. Assumo os pecados. Os ventos do Norte não movem moinhos E o que me resta é só um gemido. Minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos. Meu sangue latino... Minh'alma cativa... Rompi tratados, traí os ritos, Quebrei a lança, lancei no espaço. Um grito, um desabafo. Um grito, um desabafo.	Camila [singing]: Jurei mentiras e sigo sozinha. Assumo os pecados. Os ventos do Norte não movem moinhos. E o que me resta é só um gemido. Minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos. Meu sangue latino... Minh'alma cativa... Rompi tratados, traí os ritos. Quebrei a lança, lancei no espaço. Um grito, um desabafo. Um grito, um desabafo.	[Camila singing]: I've sworn lies and I tread alone. I own my sins. The northern gales spin no windmills. I'm left with nothing but a whimper. My life, my deceased, my twisting paths. My Latin blood, My captive soul. I've breached treaties, violated protocol. I broke the spear And I cast into the air. A yell, an outburst. A yell, an outburst.

Fonte: As autoras.

É importante apontar que, no que tange à tradução de músicas no contexto audiovisual, a preferência é pela não dublagem, embora alguns teóricos (PUTRI, 2017, p.38-39) defendam também a não legendagem. As autoras deste estudo optam pela legendagem da letra da música, a fim de difundir também tais canções e a própria Língua Portuguesa, mas deve-se levar em consideração as particularidades de tal texto, que é poético, ritmado e permeado de figuras de linguagem.

Pelo observado na legenda trazida pela série, é possível identificar que algumas expressões foram alteradas ou não logram êxito em manter o efeito que a escolha de palavras dos compositores pretendia.

A título de exemplo, nota-se a estrofe dos “ventos do Norte”, quando optou-se por “*northern gales*” (ventanias do Norte), que não equivale à palavra do texto fonte. O uso de “*deceased*”, como foi colocado na frase, remonta um adjetivo não acompanhado de substantivo, enquanto para traduzir “mortos” o ideal seria utilizar “*the deceased*”, “*my deceased ones*”, “*the dead*” ou “*my deads*”. “*Protocol*” também passa uma ideia mais formal e corporativa, enquanto “ritos” pode remeter a algo mais místico e poético. “Quebrei a lança, lancei no espaço” traz musicalidade e jogo de palavras com sons semelhantes que não é mantido em “*I broke the spear And I cast it into the air*”.

Dessa forma, as autoras sugerem na Tabela 4 algumas alterações na tradução da letra, a fim de manter-se a riqueza linguística presente no texto fonte.

Tabela 4 - Sugestão de tradução da música “Sangue Latino”

ÁUDIO EM LÍNGUA PORTUGUESA	LEGENDA INGLÊS
Camila: [música] Jurei mentiras e sigo sozinha. Assumo os pecados. Os ventos do Norte não movem moinhos E o que me resta é só um gemido. Minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos. Meu sangue latino... Minh'alma cativa... Rompi tratados, traí os ritos, Quebrei a lança, lancei no espaço. Um grito, um desabafo. Um grito, um desabafo.	[Camila singing]: I've sworn lies and I tread alone. I own my sins. The Northern winds spin no windmills. I'm left with nothing but a whimper. My life, my deads, my wondering paths. My Latin blood, My captive soul. I've breached treaties, betrayed the rites. I broke the spear, threw it through space. A yell, an outburst. A yell, an outburst.

Fonte: As autoras.

A música “Ave Lúcifer”, d’Os Mutantes, entretanto, foi inserida na série apenas no plano de fundo. Não foi, portanto, legendada. Dessa forma, as autoras desta pesquisa sugerem uma legenda que poderia acompanhar o áudio do trecho que faz parte da série, conforme apresentado na Tabela 5, que segue. Buscou-se manter os sentidos e a sonoridade da melodia.

Tabela 5 - Música “Ave Lúcifer”

ÁUDIO EM LÍNGUA PORTUGUESA	LEGENDA INGLÊS
[“Ave Lúcifer”, de Os Mutantes, tocando]	[“Ave Lucifer”, by Os Mutantes, playing]
[Música ao fundo:] “Quieta, a serpente / Se enrola nos seus pés / É Lúcifer da floresta / Que tenta me abraçar / Vem amor / Que um paraíso / Num abraço amigo / Sorrirá pra nós / Sem	[Song in the background:] “Quiet, the serpent / Is entangling ‘round your feet / It’s Lucifer from the forest / That tries to hug me / Come love / ‘Cause a heaven / In a friend’s hug / Will smile

ninguém nos ver / Prometo / Meu amor macio / Como uma flor / Cheia de mel / Pra te embriagar / Sem ninguém nos ver...]	to us / And no one will see / I promise / My sweet love / Like a flower / Full of honey / To dizzy you up / And no one will see...]
--	---

Fonte: As Autoras.

A letra sugere até mesmo a intertextualidade com a serpente do paraíso que provoca Eva nos textos bíblicos, em uma analogia ao pecado original, à figura de Lúcifer inserida no ambiente pitoresco da floresta paradisíaca. No trecho utilizado, entretanto, a mitologia da serpente na floresta, no contexto da série, poderia inclusive ser conectada à lenda do Boitatá, a grande cobra de fogo que habita as matas do Brasil. O Boitatá é associado a dilúvio (não necessariamente aquele da Bíblia) e inundações e, acordada pela enchente, devora os animais e homens que encontra em seu caminho (CASCUDO, 2012, p.117). Na primeira temporada, essa lenda não foi abordada, embora não se tenha informação a respeito do conteúdo da segunda temporada.

4.3 PARTICULARIDADES LINGUÍSTICAS

Esta seção baseia-se nos Procedimentos Técnicos de Tradução de Lanzetti *et al.* (2009), os quais foram aplicados aos trechos destacados na tabela abaixo (Tabela 5) para que a análise fosse desenvolvida.

Tabela 5 - Particularidades linguísticas

	ÁUDIO EM LÍNGUA PORTUGUESA	ÁUDIO INGLÊS	LEGENDA INGLÊS
1	Márcia: Sério? Não encontraram nada?	Márcia: Really? They didn't find anything?	Márcia: Really? They found nothing?
2	Eric: Essa morte pode tá ligada à disputa pela floresta. Não vo deixa isso passar. Tudo bem co' senhor, Seu Ciço?	Eric: This could be connected to the dispute over the forest, and I'm gonna find out. Are you all right, Mr. Ciço?	Eric: This death might be connected to the dispute for the forest. I'm not letting it slide. Are you alright, Mr. Ciço?
3	Ciço: Já teve por essas banda, ma fazia muito tempo que eu não via.	Ciço: He used to come around the place. But I haven't seen him here in a while.	Ciço: I'd seen him around before. But not in a long while.
4	Eric: Se depender desse cara, amanhã não tem mais ninguém aqui.	Eric: If it were up to him, they'd be gone tomorrow.	Eric: There'll be nobody here tomorrow if he gets his way.
5	João: Não é de se estranhá. Tava sempre metido em	João: Doesn't surprise me. He was always getting into	João: No surprise there. He was always getting into

	confusão, bêbado, mulherengo.	trouble. Drinking, womanizing.	trouble. A drunk and a womanizer.
6	Márcia: Ivo, o Eric tem razão, tem algo estranho envolvendo essa morte.	Márcia: Ivo, Eric is right. There's something strange about this murder.	Márcia: Ivo, Eric is right. There's something odd about this death.
7	Eric: Se eles tiveram coragem de envenenar os peixes e tacar fogo na floresta pra expulsar os moradores de lá, por que não?	Eric: If they had the balls to poison the fish and set the forest on fire to get rid of the residents, then why not?	Eric: They had the balls to poison those fish and set the forest on fire to drive the residents away. Why not?
8	Isac: Tá vendo essas madeiras aqui?	Isac: You see these sticks I'm holding here?	Isac: See these sticks?
9	Fabiana: Nem sei se eu devia tá aqui. Mas eu queria ajudá. É que eu não vou ficar em paz enquanto eu não descobrir o que aconteceu com o Manaus, sabe?	Fabiana: I don't know if I should be here. But I wanted to help. I don't think I'll be able to live with myself if I don't find out what happened.	Fabiana: I'm not even sure I should be here, but I wanted to help. I won't rest easy until I find out what happened to Manaus, you know?
10	Fabiana: Da pior maneira possível. Ele não queria aceitá que a gente não ia mais casá.	Fabiana: He didn't take it very well. He just couldn't accept that I didn't want to marry him, you know?	Fabiana: The worst way he could. He couldn't accept the fact that we weren't getting married.
11	Márcia: Cê tá falando sério?	Márcia: You being serious?	Márcia: Are you serious?
12	Inês: Deixa eu te oferecer o drink da casa. Primeira vez aqui no nosso bar?	Inês: Why don't you try our signature drink? Is this your first time in our bar?	Inez: Allow me to offer you the house specialty drink. Is it your first time at our bar?
13	Eric: Primeira vez, sim. Cê que é a dona?	Eric: Yeah, first time. You the owner?	Eric: That's right. Are you the owner?
14	Camila: Pera aí, você atravessou a cidade com um corpo pra descobrir quem matou sua mulher? Cê é louco?	Camila: Hold on. You crossed the city with a body to find out who killed your wife? Are you crazy?	Camila: You carried a dead body across town to find out who killed your wife? You're insane.

Fonte: As autoras.

A começar pela reconstrução sintática, essa, segundo Lanzetti *et al.* (2009, p.14), implica mudanças estilísticas na estrutura e na ordem sintática da sentença. No trecho 1, é possível perceber que a pergunta que originalmente era “Não encontraram nada?” foi adaptada à dublagem em “*they didn't find anything?*” e à legenda como “*they found nothing?*”. A Língua Inglesa exigiu um sujeito na frase que não existia na frase em português, mas o mais interessante é como a ordem sintática foi alterada e, ambas no inglês, a dublagem utilizou-se do auxiliar negativo do tempo verbal passado simples, enquanto a legenda trouxe o próprio verbo

conjugado no passado dentro da interrogativa, de maneira muito mais informal do que a própria legenda. Essas mudanças, entretanto, não acarretaram mudança ou perda de sentido. Processo semelhante ocorre no trecho 14, no qual o áudio da versão fonte e a dublagem mantêm a pergunta no final da frase, enquanto a legenda a transforma em uma afirmação.

O procedimento denominado equivalência se divide em duas categorias principais: a equivalência de expressões idiomáticas, que usará ditados, expressões idiomáticas ou provérbios que possuam símbolos de mesmo valor semântico em ambos idiomas; e a equivalência funcional, que é necessária quando não há expressões com símbolos correspondentes no par linguístico, por isso é busca alusões utilizando outros símbolos para chegar ao mesmo valor semântico na língua-alvo (LANZETTI *et al.*, 2009, p.10).

A exemplo do trecho 2, quando a personagem diz que não irá “deixar isso passar”, na legenda a expressão escolhida foi “*let it slide*”, que carrega o mesmo valor semântico e não faz uso do mesmo símbolo (slide/passar). Essa estratégia tradutória se caracteriza como uma equivalência funcional. O trecho 7 também pode ser entendido como uma equivalência funcional, já que, apesar de “tiveram coragem” e “*they had the balls*” carregarem o mesmo significado semântico, não fazem uso do mesmo símbolo. É o que acontece, também, no trecho 12, quando “drink da casa” é traduzido como “*signature drink*” na dublagem.

Já no trecho 3, percebe-se a expressão “por essas banda.” “Banda” é uma palavra característica do discurso informal, que faz referência a lugar, o que justifica a escolha por “*around the place*” na dublagem e na legenda, caracterizando equivalência. Ademais, “por essas banda” não é uma frase que concorda em número, reafirmando seu caráter informal. É possível notar, então, a mudança de registro nas versões traduzidas, que concordam gramaticalmente.

A respeito da mudança de registro, essa se caracteriza pela substituição da linguagem informal para a formal, neutra ou vice-versa (LANZETTI *et al.*, 2009, p.16). Os trechos 11 e 13 mostram divergências quanto a isso. No trecho 13, Eric usa a abreviação da palavra você (“cê”), e essa marca de informalidade é mantida na dublagem quando o verbo “are” é omitido (“*you the owner?*”). Já na legenda, a pergunta é construída de maneira formal, respeitando a estrutura gramatical pertinente a frases interrogativas na Língua Inglesa (“*Are you the owner?*”). O mesmo acontece no trecho 11.

Todavia, quando uma mudança de classe gramatical ocorre entre o texto-fonte e o alvo, Lanzetti *et al.* (2009, p.8) a caracteriza como uma modulação. É o que acontece no trecho 5, em que os adjetivos usados para descrever o Boto, “bêbado, mulhereengo”, foram transformados, na dublagem, em verbos no gerúndio (“*drinking, womanizing*”). Já na legenda, houve nova modulação, dessa vez utilizando substantivos (“*a drunk and a womanizer*”).

Quanto à sinonímia, essa é a escolha do tradutor em traduzir “um elemento lexical do texto-fonte por um sinônimo da língua-alvo” (LANZETTI *et al.*, 2009, p.10). No trecho 6, que faz referência à então misteriosa morte do Boto, destaca-se a palavra “morte”, que foi traduzida como “*death*” na legenda, mas como “*murder*” na dublagem. Nesse caso, a sinonímia utilizada na dublagem acarretou em mudança de sentido, já que “*murder*” implica a existência de um agente como causa da morte, de maneira dolosa, como nos termos “homicídio” e “assassinato” no português, enquanto “*death*”, assim como “morte”, apenas fazem alusão ao resultado final, não à causa do óbito.

Outro procedimento trazido por Lanzetti *et al.* (2009, p.12) é chamado de explicitação, que se refere à escolha do tradutor por acrescentar informações no texto-alvo que não constavam no texto-fonte, como é o caso do trecho 8. O personagem Isac pergunta a Luna “Tá vendo essas madeiras aqui?”, que é traduzido no áudio dublado como “*You see these sticks I’m holding here?*”. Em tal caso, o tradutor optou por acrescentar a informação de que o personagem segurava os gravetos de madeira no momento da fala, apesar de a ação estar explícita em cena. Nesse trecho, levanta-se a hipótese que essa escolha pode ter sido baseada levando-se em consideração espectadores com deficiência visual.

Lanzetti *et al.* também descreve a compensação, que é “a tentativa, por parte do tradutor, de utilizar o mesmo recurso estilístico usado no texto-fonte, porém com referentes ou símbolos diferentes” (2009, p.13). No trecho 9, a expressão “eu não vou ficar em paz”, foi traduzida na dublagem como “*I don’t think I’ll be able to live with myself*”. Apesar de, em essência, ter o mesmo sentido, nesse contexto a carga de significado da expressão escolhida em inglês pode imprimir a ideia de culpa, e não de preocupação.

Por fim, destaca-se a tradução por paráfrase, que é caracterizada pela utilização de estruturas maiores para expressar no texto-alvo algo do texto-fonte. Esse método ainda se caracteriza pela presença de eufemismo (LANZETTI *et al.*,

2009, p.10-11), como ocorre no trecho 10. A personagem Fabiana, ao ser questionada sobre a reação de seu ex-noivo a respeito de seu relacionamento com Manaus, responde que João reagiu “da pior maneira possível”. Na versão dublada, a fala da personagem é traduzida como “*He didn’t take it very well*” (algo como “ele não aceitou muito bem”), escolha que acarretou eufemismo no que tange às atitudes violentas do personagem João.

4.4 AS RESTRIÇÕES DAS MÍDIAS E DOS MÉTODOS

Tendo como premissa as limitações que permeiam os métodos midiáticos de legendagem e dublagem, explicitados anteriormente, esta seção propõe a análise dos diálogos com o intuito de compreender as escolhas tradutórias que levaram ao resultado final e foram motivadas pelas peculiaridades da tradução audiovisual. A Tabela 6 a seguir apresenta os trechos selecionados e a análise segue logo abaixo.

Tabela 6 - Restrições do audiovisual

	ÁUDIO EM LÍNGUA PORTUGUESA	ÁUDIO INGLÊS	LEGENDA INGLÊS
1	Eric: Quem foi que encontrô o corpo?	Eric: Do we know who found the body?	Eric: Who found the body?
2	Márcia: Até agora nada.. e o boto?	Márcia: None so far... And the dolphin?	Márcia: None so far. What about the river dolphin?
3	Eric: O corpo foi encontrado dentro da floresta, é de interesse da DPA também.	Eric: Well, the body was found in the forest. It’s also EPD’s problem.	Eric: The body was found in the woods. It concerns the EPD as well.
4	Ciço: Comé que alguém fica bem quando vê um morto?	Ciço: How am I supposed to be when I see a body?	Ciço: How is anyone supposed to be alright after seeing a dead body?
5	Fabiana: Pois não.	Fabiana: Afternoon.	Fabiana: Can I help you?
6	-	-	[ERIC ALVES] [POLICE INSPECTOR]
7	Eric: Não tem problema. Quem sabe ele não pode me ajudá também. É sobre o Manaus. O corpo dele foi encontrado na floresta.	Eric: It’s no problem. Maybe he can also help me. It’s about Manaus. His body was found in the forest.	Eric: That’s fine, maybe he can help as well. It’s about Manaus. His body was found in the woods.
8	Isac: Hmmm.	Isac: Hmm.	-
9	Luna: Uhum	Luna: Mm-hm	-

10	Manaus: Sai, Tutu!	Manaus: No, Tutu!	Manaus: Buzz off, Tutu!
11	Eric: Por enquanto, eu tô só conversando. Mas se você quiser, eu posso te levar prá delegacia pra interrogar, sim.	Eric: For now, we're just talking. But if you want, we can go to the precinct for an interrogation.	Eric: We're just talking, but I can take you to the precinct.

Fonte: As autoras.

No trecho 1 da Tabela 6, a pergunta enunciada em ambos os áudios foi transcrita de forma sucinta na legenda. Nenhuma perda de significado ocorreu, e a diminuição de caracteres resultou na leitura mais rápida e fluida da mensagem. O mesmo pode ser percebido no trecho 11.

No trecho 2, a personagem Márcia questiona Eric a respeito do Boto (“e o boto?”). No áudio em inglês, optou-se pelo uso de “*dolphin*”, já que o tempo de enunciação e a quantidade de sílabas precisam ser consideradas. É possível que o tradutor, no momento da legendagem, tenha optado pela explicitação a despeito da restrição de espaço, a fim de melhor esclarecer a referência cultural. Aqui, pode-se focar na especificidade que difere o boto de um golfinho quando se acrescenta “*river*” à palavra “*dolphin*”. Processo semelhante ocorre no trecho 4.

Nos trechos 3 e 7, outra situação que diz respeito a sincronização labial ocorre. Ao fazer referência à Floresta do Cedro, utilizou-se apenas “floresta”. Na dublagem, a palavra foi traduzida literalmente (“*forest*”), e essa escolha pode ser explicada pela sonoridade das letras em ambos os termos, o que torna o áudio verossímil. Na legenda, todavia, optou-se por “*woods*”, que seria um termo mais aproximado do sentido em Língua Portuguesa, com menos caracteres para a legenda.

No trecho 5, a personagem Fabiana atende a porta dizendo “pois não”. Houve uma diferença nas versões dublada e legendada. No áudio em inglês, a personagem diz “*afternoon*”, e na legenda “*can I help you?*”. É possível inferir que, entre os áudios, o tempo de enunciação e quantidade de sílabas foram os fatores decisivos para a escolha final, enquanto a legenda excedeu esse padrão. Todavia, nenhuma perda de significado foi evidenciada já que todas as opções apresentadas são saudações comuns ao cotidiano dos dois idiomas ora contrastados. Destaca-se aqui a presença de equivalência funcional também.

No trecho 10, a fala de Manaus “sai, Tutu!”, foi transposta da legenda como “*buzz off, Tutu!*”. A escolha por essa interjeição pode ser explicada pois a expressão

idiomática é usada para exigir que alguém saia de perto, de maneira rude¹², e a interação aqui analisada entre Manaus e Tutu se deu de forma agressiva. É possível inferir que a mesma expressão não foi usada no áudio por conta da disparidade entre o número de sílabas. Entretanto, “*No, Tutu!*” na dublagem não transmite a mesma agressividade se analisado de maneira isolada da informação visual.

Nos trechos 8 e 9, percebe-se que os sons que indicam aquiescência (“uhum”; “mm-hm”; “hmmm”) não foram transcritos na legenda. Isso pode ser pois os sons, apesar de serem escritos de maneira distinta, soam da mesma maneira e exprimem significado universal, não precisando de “tradução”.

Finalmente, a respeito de elementos visuais, cita-se o exemplo encontrado no trecho 6, na qual fez-se necessária a tradução do conteúdo escrito no distintivo do personagem Eric, para sua identificação, visto que a escrita está em português.

4.5 CULTURA DE CHEGADA

Para finalizar esse capítulo, esta seção foca mais especificamente nos polissistemas de chegada e na análise das traduções sob esse aspecto de recepção. A tabela 7 abaixo traz os excertos escolhidos do áudio em português, acompanhados da dublagem e legendagem em inglês.

Tabela 7 - Cultura de chegada

	ÁUDIO EM LÍNGUA PORTUGUESA	ÁUDIO INGLÊS	LEGENDA INGLÊS
1	Inês: Não me provoca. Quê mais você sabe dessa história, Ciço?	Inês: Don't play with me. Tell me what else you know, Ciço.	Inez: Don't yank my chain. What else do you know about this, Ciço?
2	Ciço: Tem um policial investigando. O nome dele é Eric.	Ciço: There's... a police officer investigating. Named Eric.	Ciço: There's... a cop investigating. His name is Eric.
3	Albuquerque: Qualé o quê, Márcia? Tem coisa que é melhor não sabê.	Albuquerque: I'm just saying, it's better not to know some things.	Albuquerque: I'm serious. Some things are better left unknown.
4	Eric: Droga! Tá tudo bem filha?	Eric: Damn it. You okay, sweetheart?	Eric: Damn it! Everything okay, sweetie?
5	Eric: Eu também tô, meu amor. Olha como o papai fica todo atrapalhado sem	Eric: I miss her too, honey. That's why Dad's been so out of it lately.	Eric: Me too, honeybun. As you can see, Daddy's a real mess.

¹² No original: “*to go away; used to tell someone to go away in a rude way*”. (BUZZ OFF, 2021, s/p)

	ela.		
6	Fabiana: E aí ficou bem claro que a gente já não pensava mais do mesmo jeito.	Fabiana: and then he made it very clear that we didn't think the same anymore.	Fabiana: Then the construction company showed up and it became clear we didn't see eye to eye on certain things.
7	João: Mas olha, o aqui não vai existir mais daqui a pouco. Eu passei uma vida inteira tentando melhorar de vida, sair daqui desse fim de mundo. Eu consegui. Eu to tendo essa oportunidade.	João: Soon this whole town won't even be here anymore. I've spent my entire life trying to be successful, trying to get out of this goddamn hellhole. And I did it. Now I have that opportunity.	João: But look, pretty soon there'll be no more "here". As long as I can remember, I've been trying to move up in life, to leave this hellhole. I've finally made it! I have this opportunity!
8	Márcia: Vê conseguir essa lista. Por favor... Eu quero a lista de visitas de ontem, com horário de entrada e saída de todo mundo... Ah, e os arquivos da câmera de segurança.	Márcia: I'll go get that list. Excuse me. I want the visitor list from yesterday, with the times everyone left. And also the security camera archives.	Márcia: I'll get the list. Excuse me... I'd like a list of visitors from last night. With the time-ins and time-outs. And the CCTV footage.
9	Inês: Saúde!	Inês: Cheers	Inez: Cheers.
10	Eric: Parece que só agora que ela morreu, que eu tô conhecendo a Gabriela de perto. Que eu tô conseguindo dá o valor que ela merecia.	Eric: Like I only really got to know her after she died. I've stopped taking her for granted.	Eric: I'm only getting to know her now that she's gone. I've stopped taking her for granted.

Fonte: As autoras.

A equivalência explicada por Lanzetti et al. (2009, p.9) é utilizada constantemente na tradução da série, já que se busca encontrar elementos correspondentes entre as duas culturas. A exemplo do trecho 1 da Tabela 7, a personagem Inês avisa Ciço para não a provocar (“Não me provoca”), e essa expressão é traduzida no áudio dublado como “*don't play with me*”, que literalmente quer dizer “não brinque comigo”, mas que exprime o mesmo significado contextual da fala da versão fonte. O mesmo acontece na legenda, que utilizou “*don't yank my chain*” (“não puxe minha corrente”), expressão idiomática informal que significa provocar alguém, fazendo com que essa pessoa acredite em alguma mentira (OXFORD, 2021, s/p). De maneira semelhante, no trecho 6, quando Fabiana explica que ela e João já “não pensava[m] do mesmo jeito”, a solução escolhida pelo tradutor na legenda faz alusão à discordância entre o casal, mas usa a expressão metafórica “*didn't see eye to eye*” (“não viam olho no olho”).

No trecho 2, o uso da palavra “cop” para se referir a “policial” pode ser explicada, primeiramente, pelas restrições de caracteres da legenda. Mas uma segunda hipótese entende que esse termo é familiar ao sistema-alvo e se adequa à cena em questão, que é informal.

No diálogo do trecho 3, Albuquerque faz um comentário a respeito da falecida esposa de Eric, que é recebido com desaprovação por Márcia. O personagem demonstra sua surpresa por meio da expressão “qualé o quê?”. Não foi possível encontrar equivalentes idiomáticos para o contexto da conversa, mas, levando em consideração a confusão do personagem com a reprimenda que acabara de receber, percebe-se equivalência funcional na dublagem (“*I’m just saying*”) e na legenda (“*I’m serious*”), de modo que se adequam ao contexto do idioma de chegada.

Eric, no trecho 4, se refere à Luna por “filha”, que foi traduzido na dublagem e na legenda, respectivamente, como “*sweetheart*” e “*sweetie*”. Os termos, em se tratando de carga semântica, se mostram equivalentes entre si, pois são usados para se referir a alguém de forma carinhosa. Uma tradução literal, nesse caso, acarretaria na perda de significado, já que, na língua-alvo, chamar a filha de “*daughter*” não é percebido como um ato tão carinhoso. O que os difere, nesse caso, é que “filha” possui significado único no contexto de partida, e “*sweetheart*” e “*sweetie*” possuem maior abrangência de significação. Algo semelhante ocorre no trecho 5.

No trecho 8 há duas ocorrências de equivalência funcional (LANZETTI *et al.*, 2009, p.9). “Por favor”, que significa “*please*”, foi traduzido para “*Excuse me*” (com licença), em uma tentativa de usar uma expressão adequada para o contexto e realmente utilizada na cultura de chegada, o que não poderia ocorrer na tradução literal. No caso dos “arquivos da câmera de segurança”, a dublagem em “*security camera archives*” estava adequada, mas a expressão mais comumente utilizada no inglês (e que soa mais natural) seria aquela da legendagem, “*the CCTV footage*”.

Também no trecho 7 há equivalência funcional entre as expressões “*be successful*”, “*move up in life*” e “*melhorar de vida*”. Quanto ao “fim de mundo”, “*world’s end*” não teria conexão com o contexto nem passaria a mesma ideia de desgosto e desprezo pelo lugar de que se fala, mas “*hellhole*” o faz, e a adição de “*goddamn hellhole*” na dublagem apenas reforça o sentimento retratado na cena. Há ainda uma tentativa de paráfrase (LANZETTI *et al.*, 2009, p.18), ao que parece, com

o adendo de uma estrutura alongada para expressar a ideia do “aqui” exposto na fala em Língua Portuguesa (e mantida na legendagem), mas o uso de “*this whole town*” (essa cidade inteira) na dublagem não parece condizente com os demais elementos do audiovisual, considerando-se que o diálogo acontece em uma vila, uma comunidade ribeirinha, e não uma cidade.

No trecho 9, a troca da expressão “Saúde!” literalmente seria traduzida como “*health*”, mas é a transposta para “*Cheers!*”, uma derivação do verbo “*cheer*”, animar ou celebrar. Isso ocorre como forma de busca pelo equivalente no polissistema alvo, com uma expressão que se encaixa ao contexto apresentado visualmente, o bar e os drinks, e a fala dos personagens que erguem os copos em celebração.

O trecho 10 sofreu uma reconstrução (LANZETTI *et al.*, 2009, p.14) com a reescrita de toda a estrutura da oração, mudança de termos e na estrutura sintática, ocorrendo inclusive a omissão da referência à personagem Gabriela. Há também um eufemismo na tradução da morte da personagem para “*she’s gone*” (ela se foi) e, na frase “tô conseguindo dá o valor que ela merecia”, buscou-se um equivalente no polissistema de chegada, com a expressão “*taking her for granted*” na dublagem e legendagem, que em alguns contextos seria realmente sinônima. Ocorre que nesse último caso, o sentido da expressão muda, pois a personagem “se foi” e obviamente não está mais “*granted*”, embora a tradução literal também não fosse atingir o mesmo efeito.

4.6 RECEPÇÃO

Muitas são as particularidades passíveis de análise no contexto da tradução audiovisual, mas no que tange a série *Cidade Invisível* (CIDADE, 2021), é importante levar-se em consideração que, como já mencionado anteriormente, se trata de uma produção cinematográfica produzida por um serviço de *streaming* de abrangência internacional (Netflix) que se utiliza do princípio do inglês como língua franca para o maior alcance de suas obras. Assim, as análises feitas neste capítulo abordam não apenas o sistema de partida, o texto e a língua fonte, a cultura e o folclore brasileiros que dão subsídio ao enredo, mas também os polissistemas de chegada e a forma como a produção pode ser recebida a partir da tradução na legendagem e dublagem para a Língua Inglesa.

O folclore brasileiro, tão rico e antigo, tão capaz de representar a cultura do seu próprio povo, encarou grandes questionamentos em questão de prestígio, e os estudos sobre a área passaram muito tempo no limbo, sendo abordados de maneira superficial e estereotipada, sob certa desconfiança dos acadêmicos, como se fosse uma temática supérflua e insignificante para o polissistema cultural brasileiro. Muito pelo contrário, o folclore não é só uma manifestação de certos povos ou regiões, é uma representação histórico-cultural da nação, tão antiga quanto o próprio país, tão densa e brilhante quanto os próprios cabelos da lara indígena.

Embora muito tenha se desenvolvido entre o final do século XX e início do século XXI, no quesito de estudos voltados para a área e a busca pela pesquisa técnica séria e preservadora, há ainda um longo caminho a se trilhar, a começar pelo aumento da abrangência do folclore, expandindo-se do contexto de sala de aula da educação infantil para sua realocação no meio acadêmico e nos debates culturais no país. O folclore é muito mais do que uma coletânea de histórias fantásticas-maravilhosas. Folclore é cultura popular, é representação, é orgulho nacional. Esse orgulho precisa ser explorado, não no sentido econômico, mas no sentido do conhecimento e até mesmo de empoderamento; conhecer o folclore do seu país é conhecer seu próprio povo.

Nessa perspectiva, a série sob estudo reimagina figuras folclóricas emblemáticas e as coloca em um cenário contemporâneo que, ao dialogar com tendências atuais, resgata e preserva a cultura nacional. Embora claramente haja também uma motivação capitalista por trás da obra, a série consegue não só abordar (e resgatar) o folclore de maneira excepcional, mas também o projeta para polissistemas bastante diferenciados, que vão desde regiões do próprio país que não tinham contato com uma determinada lenda até outros países que pouco conheciam sobre a cultura popular brasileira (além das festas carnavalescas).

Há ainda aspectos a se desenvolver no sentido da exposição das nuances das lendas folclóricas, que não ficam claros no decorrer da primeira temporada e não podem ser considerados referências implícitas, pois para tanto seria necessário que o sistema alvo tivesse um conhecimento maior da temática (o que certamente não é o caso). Entretanto, uma segunda temporada da série já foi confirmada e não se sabe ainda quais surpresas ela pode guardar.

Por fim, alerta-se que a dublagem e a legendagem influenciam na recepção da série tanto quanto quaisquer outros aspectos das produções cinematográficas,

por isso a tradução audiovisual, especialmente em contextos socioculturais diversos daquele que deu origem à obra. Traduzir é transmitir e a responsabilidade do tradutor, nesse ponto, está em traduzir não só o texto, mas as referências culturais de um polissistema inteiro.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo em questão teve como objetivo analisar um episódio da série *Cidade Invisível*, lançado pelo serviço de *streaming* Netflix em 2021, sob a perspectiva da intertextualidade cultural, especialmente no que tange ao folclore, e considerando os aspectos de tradução ligados ao meio audiovisual, à dublagem e à legendagem, bem como a transposição de elementos entre os polissistemas de chegada e partida.

Após o aprofundamento nos estudos acerca do folclore brasileiro, buscou-se observar os aspectos da intertextualidade construída a partir da série e os aspectos mais formais do contexto audiovisual. Também se desenvolveu um estudo aprofundado das nuances da tradução audiovisual, em especial quanto à dublagem e legendagem, associada à percepção da perspectiva polissistêmica, culminando na análise linguístico-semântico-semiótica da transcrição do áudio em português, em comparação com as legendas e dublagem em Língua Inglesa.

Observou-se uma série de ocorrência de transposições culturais e linguísticas, que nem sempre resultaram em perda. Também se constatou que o folclore, da forma com que foi abordado, recebeu destaque na produção, que merece reconhecimento pelo feito. Seria importante, entretanto, explorar ainda mais as traduções audiovisuais quando o roteiro fonte não deixa claro alguns detalhes das lendas folclóricas e da cultura brasileira como um todo, a fim de que os sistemas de chegada possam apreciar a diversidade pluricultural do país tal qual se espera. Essa é, inclusive, uma das funções da tradução: aumentar a abrangência de um texto e torná-lo acessível a mais pessoas, povos e culturas.

O uso da Língua Inglesa sob uma perspectiva de língua franca é bastante relevante nesse aspecto, pois ela é meio de comunicação para todos e “possuída” por todos, fruto da globalização que conecta e constrói relações antes inimaginadas, é canal e demanda do mundo modernizado. A Língua Inglesa, nesse sentido, não reduz a importância da Língua Portuguesa ao substituí-la no material audiovisual da série, mas confere ao sistema cultural que cerca o português relevância e abertura para o compartilhamento de informações e conhecimentos que não seria possível sem a ponte construída pela Língua Inglesa. Tanto pela dublagem quanto na legendagem, primorosamente se aumenta o alcance e o prestígio da série e, por conseguinte, da própria cultura e folclore nacional.

Destaca-se, nesses aspectos, que o propósito das autoras não é fazer juízo de valor do trabalho de tradução realizado para a série, mas sim observar as ocorrências, estudá-las sob a perspectiva dos estudos da tradução e fazer sugestões, quando possível e/ou necessário, de alterações que seriam benéficas para a manutenção da riqueza cultural da série.

Espera-se que os dados obtidos aqui sirvam de referência para futuras práticas tradutórias, e que possam contribuir para um maior conhecimento sobre a tradução aplicada aos sistemas literário e audiovisual nacional, em especial na utilização de processos tradutórios utilizando o par linguístico português-inglês.

Realizar esta pesquisa destacou ainda mais a necessidade de resgate e a importância do folclore e da cultura popular como um todo. No caso do Brasil, tão rico em suas diversidades (pluri)sociais e culturais, há muito que se explorar, que se estudar e desenvolver. O folclore por si só tem muito a oferecer, e ficou claro às autoras que o conhecimento que comumente se desenvolve sobre o campo nada mais é do que superficial, raso e, por vezes, inclusive distorcido e estigmatizado. O mesmo ocorre com muitos aspectos da cultura popular em si.

A proposta da série, de desenvolver uma produção cinematográfica inteiramente nacional, construindo pontes com tantos aspectos da amálgama de crenças do povo, faz pensar, refletir sobre o aprofundamento do conhecimento e a qualidade da interação que se tem com sua própria cultura e língua. A série brasileira fez muito sucesso no exterior e carregou consigo a cultura de um povo, do povo brasileiro. Mais do que divulgar e expandir, buscou-se fortalecer: fortalecer o folclore, a Língua Portuguesa, a cultura, o povo e o país. Os estudos da tradução podem ter o mesmo efeito.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. **Aspectos do Folclore Brasileiro**. 1ª ed. digital. São Paulo: Global, 2019. *E-book*.
- ABNT, Associação Brasileira de Normas Técnicas. **NBR 15290: Acessibilidade em comunicação na televisão**. Rio de Janeiro. 2016.
- BAKHTIN, Mikail. **Estética da criação verbal**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAKHTIN, Mikail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12ª ed. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BASSNETT, Susan. **Estudos da Tradução**. Trad.: Sônia T. Gehring, Letícia V. Abreu e Paula A. R. Amtinolfi. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.
- BOTKIN, B. A. O folclore e a história social. **Jornal de São Paulo**, São Paulo, 02 de julho de 1950. Disponível em: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/DocReader.aspx?bib=CDU%20-%20Recortes%20de%20Jornais&PagFis=8700&Pesq=Ser%20mitol%20c3%b3gico>. Acesso em: 26 jun. 2021.
- BRASIL. Ministério da Cultura. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. **Tesouro de Folclore e Cultura Popular**. Brasília: IPHAN, 2004. Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/apresentacao.html>. Acesso em: 28 jun. 2021.
- BUZZ OFF. *In*: CAMBRIDGE Dictionary. Cambridge University Press, 2021. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/buzz-off>. Acesso em: 8 ago. 2021.
- CAFOFO. *In*: iDICIONÁRIO Aulete. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital Ltda., 2021. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/cafofo>. Acesso em: 8 ago. 2021.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Antologia do Folclore do Brasil**. 1ª ed. digital. São Paulo: Global, 2014a, v.1. *E-book*.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Antologia do Folclore do Brasil**. 1ª ed. digital. São Paulo: Global, 2014b, v.2. *E-book*.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Folclore do Brasil**. 1ª ed. digital. São Paulo: Global, 2016. *E-book*.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Geografia dos Mitos Brasileiros**. 1ª ed. digital. São Paulo: Global, 2012. *E-book*.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Lendas Brasileiras**. 1ª ed. digital. São Paulo: Global, 2015. *E-book*.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *In*: ANDRADE, Mario. **Aspectos do Folclore Brasileiro**. 1ª ed. digital. São Paulo: Global, 2019, p.134-155. *E-book*.

CIDADE Invisível. Criação: Carlos Saldanha. Direção: Luis Carone, Julia Jordão. Roteiro: Carolina Munhóz, Raphael Draccon, Mirna Nogueira. Rio de Janeiro: Netflix Brasil, 2021. 1 temporada. Disponível no serviço pago de *streaming*. Acesso em: 10 mar. 2021.

CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, 8., 1995, Salvador. **Carta do Folclore Brasileiro**. Recife: Comissão Nacional do Folclore, 1995. Disponível em: <https://www.fundaj.gov.br/geral/folclore/carta.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2021.

COSTA, Michel Dal Col; SANTOS, Estilague Ferreira. O Movimento Folclórico Brasileiro (1947-1964) e o Debate Atual Sobre Folclore. **Dimensões**, Vitória, v.14, p.521-525, 2002. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/dimensoes/article/view/2641>. Acesso em: 30 abr. 2021.

CURUMIM. *In*: MICHAELIS, **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. S.l.: Melhoramentos, 2021. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/curumim>. Acesso em: 29 jun. 2021.

DANTAS, R. Souza. Cultura da gente. **O Globo**, Rio de Janeiro, 5 out. 1971. Disponível em: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/DocReader.aspx?bib=CDU%20-%20Recortes%20de%20Jornais&PagFis=8775&Pesq=Ser%20mitol%c3%b3gico>. Acesso em: 9 jul. 2021.

DÍAZ-CINTAS, Jorge; NEVES, Joselia. *In*: **Audiovisual Translation – Taking Stock**. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015, p. 1-7.

DWYER, Tessa. Sub/Dub Wars: Attitudes to Screen Translation. *In*: _____. **Speaking in Subtitles: Revaluing Screen Translation**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017, p. 19-51. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/books/speaking-in-subtitles/subdub-wars-attitudes-to-screen-translation/087F0D3B1F934C315FB6DEC D60C34790>. Acesso em: 02 mai. 2021.

EVEN-ZOHAR, Itamar. A Posição da Literatura Traduzida dentro do Polissistema Literário. Trad.: Leandro de Ávila Braga. *In*: **Revista Translatio**, Porto Alegre, 3, p.3-10, 2012. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/translatio/article/view/34674>. Acesso em: 9 ago. 2021.

EVEN-ZOHAR, Itamar. O “Sistema Literário”. Trad.: Luis Fernando Marozo, Yanna Karlla Cunha. **Revista Translatio**, Porto Alegre, 5, p.22-45, 2013a. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/translatio/article/view/42900/27135>. Acesso em: 9 ago. 2021.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Teoria dos polissistemas. Trad.: Luís Fernando Marozo, Carlos Rizzon, Yanna Karlla Cunha. **Revista Translatio**, Porto Alegre, 4, p.2-21, 2013b. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/translatio/issue/viewFile/2211/22>>. Acesso em: 26 ago. 2020.

FIORATTI, Carolina. Mas, afinal, que gênero é esse a que chamam de MPB?. **Jornal da USP**, São Paulo, 30 ago. 2019. Disponível em: <https://jornal.usp.br/atualidades/mas-afinal-que-genero-e-esse-a-que-chamam-de-mpb/>. Acesso em: 10 ago. 2021.

FOLCLORE. *In*: ENCICLOPÉDIA Abril. São Paulo: Abril, 1972, p.1915-1919. Disponível em: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/DocReader.aspx?bib=CDU%20-%20Recortes%20de%20Jornais&PagFis=8692&Pesq=Ser%20mitol%20c3%20b3gico>. Acesso em: 26 jun. 2021.

GAMBIER, Yves. Multimodality and Audiovisual Translation. **Proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra: Audiovisual Translation Scenarios**, EU-High-Level Scientific Conference Series, Copenhagen, 1-5 May 2006. Disponível em: https://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Gambier_Yves.pdf. Acesso em: 02 ago. 2021.

GAMBIER, Yves. Challenges in research on audiovisual translation. *In*: PYM, Anthony; PEREKRESTENKO, Alexander (Ed.). **Translation Research Projects 2**. Tarragona: Intercultural Studies Group, 2009, p.17-25. Disponível em: http://isg.urv.es/publicity/isg/publications/trp_2_2009/index.htm. Acesso em: 02 ago. 2021.

GAMBIER, Yves. The position of audiovisual translation studies. *In*: MILLÁN, Carmen; BARTRINA, Francesca (Ed.). **The Routledge Handbook of Translation Studies**. Abingdon: Routledge, 2012, p.45-59. Disponível em: [https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9780203102893.ch3#:~:text=audiovisual%20translation%20studies-,In%20the%20last%20%20years%20audiovisual%20translation%20\(AVT\)%20has%20come,monologue%2C%20comments%2C%20etc](https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9780203102893.ch3#:~:text=audiovisual%20translation%20studies-,In%20the%20last%20%20years%20audiovisual%20translation%20(AVT)%20has%20come,monologue%2C%20comments%2C%20etc). Acesso em: 30 mar. 2021.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos** - A literatura de segunda mão. Tradução: Cibele Braga *et al.* Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 6ª ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GUPTA, Taniya. Subtitling Nonverbal Cultural References: Satyajit Ray's *Apu Trilogy*. *In*: DÍAZ-CINTAS, Jorge; NEVES, Josélia (org.). **Audiovisual Translation: taking stock**. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015, p. 69-86.

HUTCHEON, Linda. **A Theory of Adaptation**. New York: Routledge, 2006.

IBGE, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Conheça o Brasil - População: EDUCAÇÃO**. IBGE Educa. Brasília: IBGE, 2021. Disponível em: <https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/populacao/18317-educacao.html>. Acesso em: 02 ago. 2021.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

JORDÃO, Clarissa Menezes. ILA – ILF – ILE – ILG: Quem dá conta? **Revista Brasileira de Linguística Aplicada**, Belo Horizonte, v. 14, n. 1, p.13-40, 2014.

JOHN DOE. *In*: COLLINS English Dictionary. S.l.: Harper Collins Publishers, 2021. Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/john-doe>. Acesso em: 10 ago. 2021.

KASTENSMIDT, Christopher. **The Elephant and Macaw Banner**. St Andrews, Scotland: Guardbridge Books, 2018.

LANZETTI, Rafael *et al.* Procedimentos Técnicos de Tradução – Uma proposta de reformulação. **Revista ISAT**, São Gonçalo-RJ, n. 7, 2009. Disponível em: https://revista.isat.edu.br/?page_id=54;,. Acesso em: 20 ago. 2020.

LOBATO, Monteiro. **O Saci - Série Picapau Amarelo**, Livro 2. São Paulo: Montecristo Editora, 2019a. *E-book*.

LOBATO, Monteiro. **Série Picapau Amarelo**. São Paulo: Montecristo Editora, 2019b. *E-book*.

MARTINS, Raíra Verenich; AMORIM, Lauro Maia. Legendagem e Dublagem: diferenças na tradução do humor. **Traduzires**, Brasília, v.2, n.2, 2013. Disponível em: <http://ojs.bce.unb.br/index.php/traduzires/article/view/11675>. Acesso em: 5 de ago. 2021.

MULTIMODALIDADE. *In*: PRIBERAM dicionário. Priberam Informática S.A, 2021. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/multimodalidade>. Acesso em: 22 ago. 2021.

NAVARRO, E. A. **Dicionário de Tupi Antigo**: a Língua Indígena Clássica do Brasil. São Paulo: Global, 2013.

OLIVEIRA, G. R. de; KILIAN, C. K. Legendagem e marcadores culturais: análise da tradução para o inglês do filme Lisbela e o Prisioneiro. **Letras & Letras**, v. 32, n. 1, p. 387-402, 21 ago. 2016.

PEDERSEN, Jan. When do you go for benevolent intervention? How subtitles determine the need for cultural mediation. *In*: **New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility**. Leiden: Brill | Rodopi, 2010, p. 67-80. Disponível em: https://doi.org/10.1163/9789042031814_007. Acesso em: 02 mai. 2021.

PEDERSEN, Jan. **Subtitling norms for television**. John Benjamins Publishing Company, 2011.

PUTRI, Dea Amanda. **The Translation Technique of Subtitling and Dubbing in Original Soundtrack Movie (Frozen: Let it Go)**. 2017. Thesis: English Department, Letters and Humanities Faculty. Jakarta: State Islamic University Syarif Hidayatullah Jakarta, Jakarta (Indonesia). 2017. Disponível em: <http://repository.uinjkt.ac.id/dspace/bitstream/123456789/34683/2/DEA%20AMANDA%20PUTRI-FAH.pdf>. Acesso em: 27 mar. 2021.

RODRIGUES, J. Barbosa. Vocabulário Indígena com a Orthographia Correcta. *In*: ROCHA, Francisco Mendes da. **Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro**, 1889-1890. Rio de Janeiro: Typ. Leuzinger, vol. XVI, nº 2, 1894. Disponível em: http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Arodrigues-1894-vocabulario/RodrJBarb_VocIndOrtogrCorreta1894_OCR.pdf. Acesso em: 02 jul. 2021.

ROIG, Xosé Castro. Sólo ante el peligro: Experiencias de un subtitulador. **La linterna del traductor**, Revista de Traducción, n.9, p.8-13, ago. 2004.

SAUDADE. *In*: MICHAELIS, **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. S.l.: Melhoramentos, 2021. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?id=7mGOR>. Acesso em: 10 ago. 2021.

SILVEIRA, Denise Tolfo; CÓRDOVA, Fernanda Peixoto. Unidade 2 – A pesquisa científica. *In*: GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (Org.). **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009, p.31-42.

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

STORCH, Billy John A. **Tradução audiovisual de elementos culturais marcantes em *Irmão do Jorel***. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso: Bacharelado em Letras - Tradução - Inglês, Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Instituto de Letras. Universidade de Brasília, Brasília. 2019. Disponível em: https://bdm.unb.br/bitstream/10483/26453/1/2019_BillyJohnAguiarStorch_tcc.pdf. Acesso em: 10 jul. 2021.

UNESCO - United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. 25th General Conference. **Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore**. Paris: UNESCO, 15 nov. 1989. Disponível em: http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13141&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html. Acesso em: 02 jul. 2021.

UNESCO - United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. **UNESCO Thesaurus**. S.l.: UNESCO, 2021. Disponível em: <http://vocabularies.unesco.org/thesaurus>. Acesso em: 29 jun. 2021.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da Tradução**: por uma ética da diferença. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

VOLPATO, Leonardo. De Saci a Cuca: Pais e professores mantêm o folclore vivo para as novas gerações. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 28 mar. 2021. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/viva-bem/2021/03/de-saci-a-cuca-pais-e-professores-mantem-folclore-vivo-para-as-novas-geracoes.shtml>. Acesso em: 26 jun. 2021.

ZABALBEASCOA, Patrick. Translation in constrained communication and entertainment. *In*: NEVES, Joselia; MATAMALA, Anna; DÍAZ CINTAS, Jorge. **New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility: Media for All 2**. Amsterdam/New York, Rudolpi, 2010, p.25-41.

APÊNDICE

TRANSCRIÇÃO - EPISÓDIO 2 (“É um caminho sem volta”)

ÁUDIO EM LÍNGUA PORTUGUESA	ÁUDIO INGLÊS	LEGENDA INGLÊS
	[THE LEGEND OF THE RIVER DOLPHIN]	[THE LEGEND OF THE RIVER DOLPHIN]
Eric: Alô?	Eric: Hello?	Eric: Hello?
Márcia: Acharam um corpo na Floresta do Cedro, Eric. A gente tem que ir pra lá agora... Eric? Eric!	Márcia: There's a body at the Cedar Forest Park. We have to get there now... Eric? Eric!	Márcia: A body's been found in Cedar Forest. We have to go now... Eric? Eric!
	[DOLPHIN IMPREGNATES WOMEN]	[DOLPHIN IMPREGNATES WOMEN DISGUISED AS A MAN]
Eric: Oi, Márcia. To indo praí.	Eric: Yeah, Márcia. I'm coming.	Eric: Hi, Márcia. I'm on my way.
Márcia: Já to na delegacia.	Márcia: I'm already at the precinct.	Márcia: I'm at the precinct.
Eric: Tá bom. Te encontro aí.	Eric: I'll meet you there then.	Eric: I'll meet you there.
Eric: Quem foi que encontrô o corpo?	Eric: Do we know who found the body?	Eric: Who found the body?
Márcia: A Homicídios chegô aqui depois de uma denúncia anônima.	Márcia: Homicides came after they received an anonymous tip.	Márcia: Homicides came after they received an anonymous tip.
Eric: Alguma testemunha?	Eric: Any witnesses?	Eric: Any witnesses?
Márcia: Até agora nada.. e o boto?	Márcia: None so far... And the dolphin?	Márcia: None so far. What about the river dolphin?
Eric: Levei lá na perícia veterinária, mas não encontraram nada. A essa hora, devem ter incinerado o bicho.	Eric: Took it to the Veterinary Forensics but they didn't find anything. Probably been incinerated by now.	Eric: I took it to the Veterinary Forensics but they didn't find anything. It's probably been incinerated by now.
Márcia: Sério? Não encontraram nada?	Márcia: Really? They didn't find anything?	Márcia: Really? They found nothing?
Eric: Bom dia, bom dia.	Eric: Hi, good morning. I'm	Eric: Good morning, I'm

<p>Investigador Eric.</p> <p>Márcia: Com licença.</p> <p>Mário: Cês dão licença que a polícia já tá na área.</p> <p>Eric: O corpo foi encontrado dentro da floresta, é de interesse da DPA também.</p> <p>Mário: Isso aqui é coisa de gente grande.</p> <p>Eric: A minha esposa morreu aqui dentro, e um mês depois me aparece outro corpo.</p> <p>Márcia: Mário, a gente sabe que esse caso ainda não é nosso. Será que não dá pra gente dar uma olhadinha? A gente também tá investigando um caso aqui nessa região.</p> <p>Mário: Aham.</p> <p>Márcia: Cê acha que vai conseguir alguma coisa desse jeito?</p> <p>Eric: Essa morte pode tá ligada à disputa pela floresta. Não vo deixa isso passar. Tudo bem co' senhor, Seu Ciço?</p> <p>Ciço: Comé que alguém fica bem quando vê um morto?</p> <p>Eric: O senhor conhecia ele?</p> <p>Ciço: Já teve por essas banda, ma fazia muito tempo que eu não via.</p>	<p>Inspector Eric.</p> <p>Márcia: Excuse me.</p> <p>Mário: Step aside, the real police are here now.</p> <p>Eric: Well, the body was found in the forest. It's also EPD's problem.</p> <p>Mário: This is a case for the grown-ups.</p> <p>Eric: First my wife dies here, and another body shows within a month.</p> <p>Márcia: Mário, we know it's not our case yet. Still, would you mind if we take a look since we're investigating a case in this area.</p> <p>Mário: Ah....</p> <p>Márcia: Do you think you'll get anywhere acting like that?</p> <p>Eric: This could be connected to the dispute over the forest, and I'm gonna find out. Are you all right, Mr. Ciço?</p> <p>Ciço: How am I supposed to be when I see a body?</p> <p>Eric: Did you know the guy?</p> <p>Ciço: He used to come around the place. But I haven't seen him here in a while.</p>	<p>inspector Eric.</p> <p>Márcia: Excuse me.</p> <p>Mário: Step aside, please. The police are here.</p> <p>Eric: The body was found in the woods. It concerns the EPD as well.</p> <p>Mário: This case is for grown-ups.</p> <p>Eric: My wife died in here. One month later, another body turns up.</p> <p>Márcia: Mario, we know it's not our case yet. But can't we take a look? We're investigating another case in this area.</p> <p>[POLICE]</p> <p>Mário:</p> <p>Márcia: Do you think you'll get anywhere acting like that?</p> <p>Eric: This death might be connected to the dispute for the forest. I'm not letting it slide. Are you alright, Mr. Ciço?</p> <p>Ciço: How is anyone supposed to be alright after seeing a dead body?</p> <p>Eric: Did you know him?</p> <p>Ciço: I'd seen him around before. But not in a long while.</p>
---	--	---

Eric: O senhor pode me dar o nome dele?	Eric: Can you give me his name?	Eric: Can you give me his name?
Mário: Eu deixei olhá, não deixei interrogá.	Mario: I said you could look, I didn't say you could interrogate.	Mario: I said you could look around, not question witnesses.
Eric: Se depender desse cara, amanhã não tem mais ninguém aqui.	Eric: If it were up to him, they'd be gone tomorrow.	Eric: There'll be nobody here tomorrow if he gets his way.
Márcia: Vo começar por aquelas casas ali.	Márcia: I guess I'll begin with those houses there.	Márcia: I'll start with those houses there.
Eric: Tá.	Eric: Okay.	Eric: Alright.
Fabiana: Pois não.	Fabiana: Afternoon.	[BAR AND DRINKS] Fabiana: Can I help you?
Eric: Boa tarde. Queria te fazer umas perguntas.	Eric: Eric: Good afternoon. I'd like to ask you some questions.	Eric: Good afternoon. I'd like to ask you some questions.
Eric: É sobre o sujeito que frequentava a comunidade. Cê sabe quem é?	Eric: It's about a man who used to hang out around here... Do you know this man?	Eric: It's about a man who used to visit this community. Do you recognize him?
Fabiana: Desculpa.	Fabiana: No. I'm sorry.	Fabiana: I'm sorry.
Eric: Cê conhecia a Gabriela? Ela era minha esposa.	Eric: Did you know Gabriela? She was my wife.	Eric: Did you know Gabriela? She was my wife.
Fabiana: Eu sei. Eu lembro de você do dia do incêndio. Pode falar.	Fabiana: I know. I remember seeing you during the fire. Ask away.	Fabiana: I know. I remember you from the night of the fire. Go ahead.
Eric: Qual seu nome?	Eric: What's your name?	[ERIC ALVES] [POLICE INSPECTOR] Eric: What's your name?
Fabiana: Fabiana.	Fabiana: Fabiana.	Fabiana: Fabiana.
Eric: Fabiana, você conhece ele?	Eric: Fabiana, do you know him?	Eric: Fabiana, do you know him?
Fabiana: O nome dele é Manaus.	Fabiana: His name is Manaus.	Fabiana: His name is Manaus.
Eric: E qual sua relação	Eric: And what was your	Eric: What's your

com ele?	relationship?	relationship to him?
Fabiana:	Fabiana: We--	Fabiana:
João: Cê tá procurando alguma coisa?	João: Are you looking for something?	João: Looking for something?
Eric: Não. To só fazendo umas perguntas.	Eric: I'm just asking some questions.	Eric: Just asking some questions.
Fabiana: João, ninguém te chamô aqui.	Fabiana: João, no one asked you to be here.	Fabiana: João, nobody asked you here.
Eric: Não tem problema. Quem sabe ele não pode me ajudá também. É sobre o Manaus. O corpo dele foi encontrado na floresta.	Eric: It's no problem. Maybe he can also help me. It's about Manaus. His body was found in the forest.	Eric: That's fine, maybe he can help as well. It's about Manaus. His body was found in the woods.
Fabiana: Manaus tá morto?	Fabiana: Manaus is dead?	Fabiana: Manaus is dead?
João: Não é de se estranhá. Tava sempre metido em confusão, bêbado, mulherengo.	João: Doesn't surprise me. He was always getting into trouble. Drinking, womanizing.	João: No surprise there. He was always getting into trouble. A drunk and a womanizer.
Eric: Tá tudo bem, Fabiana?	Eric: Are you okay, Fabiana?	Eric: Are you okay?
João: Pó deixar que eu cuido dela.	João: I'll take care of her.	João: I'll take care of her.
Fabiana: Me deixa, João.	Fabiana: Leave me alone, João.	Fabiana: Leave me alone, João.
Márcia: E aí? Descobriu alguma coisa?	Márcia: What's up? Did you find anything?	Márcia: So, did you find anything?
Eric: Só o nome do cara. Manaus. E você?	Eric: Only his name: Manaus. And you?	Eric: Just his name: Manaus. What about you?
Márcia: Ele falou pros moradores não venderem as casas pra construtora.	Márcia: Hmm. He was going around telling people not to sell their land to the developers.	Márcia: He was telling the residents not to sell their houses.
Ciço: Eu tava com saudade de você.	Ciço: I really missed you, you know.	Ciço: I missed you.
Inês: Saudade, Ciço?	Inez: Oh, really, Ciço?	Inez: Oh, come on, Ciço.
Ciço: Você não muda né,	Ciço: You never seem to	Ciço: You don't change, do

Inês?	change, Inês.	you, Inês?
Inês: Quer dizer que você notô?	Inês: Then I guess you noticed?	Inez: You can tell?
Ciço: Eu to falando por dentro. O lado de fora eu sei que fica igual, mas dentro... cê pode mudá.	Ciço: I'm talking about the inside. I know that the outside stays the same. But, the inside... You can change that.	Ciço: I mean on the inside. I know that on the outside, you're always the same. But you can change on the inside too...
Inês: É... posso sim.	Inês: Yeah. You're right.	Inez: Yes. I can indeed.
Ciço: Manaus tá morto.	Ciço: Manaus is dead.	Ciço: Manaus is dead.
Inês: Eu sei.	Inês: I know.	Inez: I know.
Ciço: Sabe?	Ciço: You know?	Ciço: You know?
Inês: Camila achou o corpo dele na praia.	Inês: Camila found his body at the beach.	Inez: Camila found his body on the beach.
Ciço: Ué, mas ele foi encontrado na Floresta do Cedro hoje cedo. Disso você não sabia.	Ciço: But his body was found in the Cedar Forest earlier today. I bet you didn't know that.	Ciço: But he was found in the Cedar Forest earlier today. That you didn't know.
Inês: Não me provoca. Quê mais você sabe dessa história, Ciço?	Inês: Don't play with me. Tell me what else you know, Ciço.	Inez: Don't yank my chain. What else do you know about this, Ciço?
Ciço: Tem um policial investigando. O nome dele é Eric.	Ciço: There's... a police officer investigating. Named Eric.	Ciço: There's... a cop investigating. His name is Eric.
Inês: Eu sei quem ele é. Ele sabe que o Manaus é o Boto. Foi ele que colocou o corpo na floresta.	Inês: I know who he is. He knows that Manaus is the dolphin. He planted the body in the forest.	Inez: I know who he is. He knows Manaus is the River Dolphin. He was the one who planted the body in the forest.
Ciço: Por que que ele faria isso?	Ciço: Why would he do that?	Ciço: Why would he do that?
Inês: Eu não sei, mas eu vô descobrir.	Inês: I don't know. But I'm gonna find out.	Inez: I don't know. But I'll find out.
Jairo: Morreu provavelmente na madrugada de segunda.	Jairo: Time of death sometime early Monday morning .	Jairo: He likely died on early Monday morning.
Márcia: Ele foi agredido na cabeça?	Márcia: Did he suffer a blow to the head?	Márcia: Was he struck in the head?

<p>Jairo: Não, isso não é ferimento, não. Talvez uma marca do corpo dele. Mas só abrindo pra saber, ainda não fiz a autópsia.</p> <p>Eric: E isso? O que aconteceu com ele foi a mesma coisa que aconteceu com a Gabriela.</p> <p>Márcia: Eric, calma. O olho branco da Gabriela foi por conta do fogo, não parece ser a mesma coisa.</p> <p>Eric: Confia em mim, Márcia. Liga pro Ivo, faz uma pressão. A gente precisa investigar esse caso. Por favor.</p> <p>Márcia: Tá bom.</p> <p>Eric: Preciso de um favor seu. Se alguém vier procurar o corpo, me avisa.</p> <p>Ivo: Márcia. Eric. Se tivesse morrido um ipê-roxo, o caso era nosso. Assassinato é da Homicídios.</p> <p>Márcia: Ivo, o Eric tem razão, tem algo estranho envolvendo essa morte.</p> <p>Ivo: Ah é? Por exemplo?</p> <p>Eric: Por exemplo, o Manaus não era só um frequentador da comunidade, ele também</p>	<p>Jairo: No, this isn't just a wound. It's somehow a part of his body. But I have to open him up, I haven't done the autopsy.</p> <p>Eric: And this? Whatever happened to him was the same thing that happened to Gabriela.</p> <p>Márcia: Eric, calm down. Gabriela's eyes were like that because of the fire. It doesn't look the same.</p> <p>Eric: Just trust me, Márcia. Call up Ivo, put some pressure on him so we can investigate this case. Please do this.</p> <p>Márcia: Okay.</p> <p>Eric: Do me a favor, will you? If anyone comes looking for the body, let me know.</p> <p>Ivo: Márcia, Eric. If a pink trumpet tree was dead, it would be our case. Murders are Homicide's problem.</p> <p>Márcia: Ivo, Eric is right. There's something strange about this murder.</p> <p>Ivo: Oh, yeah? For example?</p> <p>Eric: For example, Manaus didn't just like to frequently visit the community. He was speaking out against the</p>	<p>Jairo: No, that's not a wound. Perhaps some kind of birthmark. I won't know for sure until I've done the autopsy.</p> <p>Eric: What about this? What happened to him was the same thing that happened to Gabriela.</p> <p>Márcia: Calm down. Her eyes were white because of the fire. This doesn't look the same.</p> <p>Eric: Márcia, trust me. Call Ivo and pressure him. We need to investigate this case. Please.</p> <p>Márcia: Alright.</p> <p>Eric: Do me a favor. If anyone comes looking for this body, let me know.</p> <p>[HOW TO CAPTURE THE SACI. TRADITIONAL TECHNIQUES]</p> <p>[CORN FLOUR]</p> <p>Ivo: Márcia, Eric! If a pink trumpet tree were dead, then it would be our case. Murders are Homicide's problem.</p> <p>Márcia: Ivo, Eric is right. There's something odd about this death.</p> <p>Ivo: Is there? What, for example?</p> <p>Eric: For example, Manaus was more than a visitor at the community. He opposed the contractor's project too.</p>
--	--	--

<p>era contra o projeto da construtora.</p> <p>Ivo: E você acha que uma companhia ia matá um zé-ruela só porque ele é contra o projeto?</p> <p>Eric: Se eles tiveram coragem de envenenar os peixes e tacar fogo na floresta pra expulsar os moradores de lá, por que não?</p> <p>Ivo: Isso é ridículo. Esse caso não é nosso, entenderam? [...] Márcia, fica de olho nele.</p> <p>Eric: Como assim esse telefone não era de ninguém?</p> <p>Albuquerque: Telefone pré-pago, CPF frio, essas coisas...</p> <p>Márcia: Que que é? O recado que eu te passei?</p> <p>Eric: Ele queria falar comigo sobre a Gabriela. Marcô de me encontrá inclusive e nunca apareceu.</p> <p>Albuquerque: Homem ligando pra falá da falecida? Esquece isso, cara.</p> <p>Márcia: Qualé, Albuquerque.</p> <p>Albuquerque: Qualé o quê, Márcia? Tem coisa que é melhor não sabê.</p> <p>Márcia: Qué que eu dê uma olhada nisso aí?</p> <p>Eric: Não. Não, esquece. A gente já tem B.O</p>	<p>plans for construction there.</p> <p>Ivo: And you think a company would just kill a John Doe who stood against them like that?</p> <p>Eric: If they had the balls to poison the fish and set the forest on fire to get rid of the residents, then why not?</p> <p>Ivo: This is ridiculous. This is not our case, is that clear? [...] Márcia. Keep an eye on him.</p> <p>Eric: What do you mean nobody owned the phone?</p> <p>Albuquerque: It was a prepaid phone, fake ID, that type of stuff...</p> <p>Márcia: That the number I left for you?</p> <p>Eric: Said they wanted to talk about Gabriela. Scheduled the meeting and never showed up for it.</p> <p>Albuquerque: Someone calling to talk about a dead woman? Forget it, Eric.</p> <p>Márcia: Come on, Albuquerque.</p> <p>Albuquerque: I'm just saying, it's better not to know some things.</p> <p>Márcia: Do you want me to look into it?</p> <p>Eric: No. No, it's fine. Got enough problems already.</p>	<p>Ivo: And you think a company would kill some nobody for opposing the project?</p> <p>Eric: They had the balls to poison those fish and set the forest on fire to drive the residents away. Why not?</p> <p>Ivo: This is ridiculous! This is not our case, are we clear? [...] Márcia. Keep an eye on him.</p> <p>Eric: What do you mean, there's no owner?</p> <p>Albuquerque: Prepaid phone, fake ID, that kind of thing...</p> <p>Márcia: Is that the message I left you?</p> <p>Eric: Someone wanted to tell me something about Gabriela. Agreed to meet me, then never showed up.</p> <p>Albuquerque: A man calling to talk about a deceased woman... Forget about it.</p> <p>Márcia: Come on, Albuquerque!</p> <p>Albuquerque: I'm serious. Some things are better left unknown.</p> <p>Márcia: Want me to take a look at that?</p> <p>Eric: No. Never mind. We have too much on our</p>
---	--	--

demais pra resolvê.		plates as it is.
Márcia: Qual é.	Márcia [whispering]: Hey! What are you doing?	Márcia [whispering]: C'mon.
		[BRAZILIAN FOLKLORE]
Luna: Cê veio! A minha armadilha funcionô!	Luna: You came! That means my trap worked.	Luna: You came! My trap worked.
Isac: Cê acha mesmo que eu ia vir atrás de um fubá que ainda nem virô bolo e uma peneira toda furada? Pelo amor de Deus, menina. Oxe! Agora vai dizê o quê? Que eu moro num bambuzal também?	Isac: Do you really think I came here because of a little cornmeal or cause of some hole you made in a colander? Come on, girl. For God's sakes. Next you're gonna say I live in a bamboo grove too, huh?	Isac: Did you think I'd show up over some raw corn flour and a sieve full of holes? For crying out loud, girl! What's next? You think I live in a bamboo grove?
Luna: Então onde cê mora?	Luna: Uh... where do you live?	Luna: Where do you live then?
Isac: Ah, eu moro numa ocupação... na Lapa.	Isac: I'm squatting in a place now, in Lapa.	Isac: I live in a squat in Lapa.
Luna: Ah... Cê sabe fazê o redemoinho?	Luna: Ah. Can you show me the whirlwind?	Luna: Can you do the whirlwind?
Isac: Oxe oxe oxe oxe... Que redemoinho, menina? Cê tá vendo desenho animado demais, viu?	Isac: What whirlwind? I think you've been watching too many cartoons.	Isac: What whirlwind, girl? You've been watching too many cartoons.
Luna: Eu não tô não. Olha. Eu vi aqui no livro da minha mãe.	Luna: No I haven't. Look. I saw this in my mom's book.	Luna: No, I haven't. Look... I saw it in my mom's book.
Isac: E a minha perna? Cê viu também?	Isac: What about my leg? You see that as well?	Isac: What about my leg? Did you see it too?
Luna: Esse aqui é você.	Luna: See. This is you.	Luna: This is you.
Isac: Hmmm.	Isac: Hmm.	Isac:
Luna: Cadê esse aqui?	Luna: Where's this one?	Luna: Where's this one?
Isac: Então a gente pode fazer o seguinte: Você me fala onde é que tá minha perna e eu te ensino comê que chega	Isac: Why don't we do something like this? You tell me where my leg is and I'll tell you where to find Curupira. Huh?	Isac: Alright, tell you what: Tell me where my leg is and I'll teach you how to find Curupira.

no Curupira. Hã?		
Luna: Tá bom.	Luna: All right.	Luna: Deal.
Isac: Ah, finalmente! Agora a minha parte, né?	Isac: Ah, finally! Now it's my turn, right?	Isac: Ah! Finally! My turn, right?
Luna: Uhum.	Luna: Mm-hm.	Luna:
Isac: Tá vendo essas madeiras aqui?	Isac: You see these sticks I'm holding here?	Isac: See these sticks?
Luna: Uhum.	Luna: Mm-hmm.	Luna:
Isac: Então, cê vai bater três vezes, tá? Cada uma das vezes, você chama o nome dele. De olhos bem fechados. Agora tem que acreditar, tá? Vai!	Isac: Now, look, hit them together like this. Yeah? Do this three times and call out his name. Keep your eyes closed! You have to believe it. Go.	Isac: Okay. Slap them together three times, calling his name each time you do. Shut your eyes real tight. But you have to believe, okay? Go!
Luna: Curupira! Curupira! Curupira!	Luna: Curupira, Curupira, Curupira!	Luna: Curupira, Curupira, Curupira!
Januária: Luna? Tudo bem? Vamo? Vamo lá pro banho?	Januária: Luna? You all right? Come. Come take a bath.	Januária: Luna. Everything okay? Let's go. It's bath time.
Juarez: Quem é? Aqui tá fechado. A senhora vai tê que i embora.	Juarez: Who are you? We're closed for the night. You'll have to leave, ma'am.	Juarez: Who are you? We're closed, ma'am. I'm going to ask you to leave.
Inês: Tá com medo do escuro, Juarez?	Inês: Are you afraid of the dark, Juarez?	Inez: Are you afraid of the dark, Juarez?
Juarez: Como que cê sabe meu nome?	Juarez: How do you know my name?	Juarez: How do you know my name?
Inês: Tá na hora de dormir.	Inês: You're going to sleep.	Inez: It's bedtime.
Juarez: Não quero.	Juarez: I don't want to.	Juarez: I don't want to...
Inês: Nana neném, que a Cuca vem pegar...	Inês: Nana neném, que a Cuca vem pegar...	Inez: Sleep, little baby. Cuca is coming to get you.
Juarez: Não quero.	Juarez: I don't want to...	Juarez: I don't want to...
Inês: Papai foi à roça, mamãe foi trabalhá....	Inês: Papai foi à roça, mamãe foi trabalhá....	Inez: Daddy is out in the field, Mommy is...
Inês: Ei. O qué que cê tá fazendo aqui desse jeito, Manaus?	Inês: Hey! What are you doing here like this, Manaus?	Inez: Hey! Why did you come here in such a state, Manaus?

<p>Manaus: Preciso... preciso falar uma coisa muito séria.</p> <p>Inês: Cê não precisa falar nada de sério comigo, porque você não sabe falar sério. Tutu! Leva ele pra dentro.</p> <p>Manaus: Não. É importante.</p> <p>Inês: Vai tomá um banho.</p> <p>Manaus: Sai, Tutu!</p> <p>Camila: Conseguiu recuperar o corpo do Manaus?</p> <p>Inês: O corpo virou lenda. Que nem o Boto.</p> <p>Tutu: Manaus só fazia cagada. Tava até demorando pra acontecer alguma coisa.</p> <p>Inês: Você não tá entendendo. Tem alguma coisa cercado a gente. Eu vi nos olhos dele. Parecia que a alma tinha sido sugada. E aquele policial tem alguma coisa a vê com isso.</p> <p>Camila: Que que a gente faz, Inês?</p> <p>Inês: Nada. A gente espera. Que ele vem até aqui.</p> <p>Gabriela: Quer saber o meu segredo? Uma colher de sopa de leite pra omelete perfeita.</p>	<p>Manaus: I need to, uh... I need to talk about something serious.</p> <p>Inês: You can't talk about anything serious with me because you don't know what serious is. Tutu! Take him back inside.</p> <p>Manaus: No. It's important.</p> <p>Inês: Go take a bath.</p> <p>Manaus: No, Tutu!</p> <p>[INÊS DA LUZ (CAFOFO BAR)]</p> <p>Camila: Did you get Manaus's body?</p> <p>Inês: Now it's part of a legend. Just like the dolphin.</p> <p>Tutu: Manaus pulled so much shit, I'm surprised it took this long for something to happen to him.</p> <p>Inês: You don't understand, do you? There's something that's surrounding us. I saw it in his eyes. Like his soul had been sucked out of him. And that cop has something to do with all this.</p> <p>Camila: What do we do now, Inês?</p> <p>Inês: Nothing. We wait. He will come to us.</p> <p>Gabriela: Wanna know my secret? You need to add one tablespoon of milk for the perfect omelette.</p>	<p>Manaus: I need... I need to talk about something serious.</p> <p>Inez: You don't need to talk about something serious because you're incapable of that! Tutu! Take him inside.</p> <p>Manaus: No. This is important.</p> <p>Inez: You need a shower.</p> <p>Manaus: Buzz off, Tutu!</p> <p>[INEZ DA LUZ (CAFOFO BAR)]</p> <p>Camila: Were you able to recover Manaus's body?</p> <p>Inez: His body became a legend, just like the River Dolphin.</p> <p>Tutu: Manaus screwed up all the time. It took long enough for something to happen to him.</p> <p>Inez: You don't understand. Something is closing in on us. I saw it in his eyes. It was like his soul had been sucked out. And that cop has something to do with this.</p> <p>Camila: What do we do, Inês?</p> <p>Inez: Nothing. We wait. He'll come to us.</p> <p>Gabriela: Wanna know my secret? One tablespoon of milk. The secret to the perfect omelet.</p>
--	--	--

<p>Luna: Pai, tá derramando. Tá derramando.</p>	<p>Luna: Dad, it's spilling. It's spilling.</p>	<p>Luna: Dad. It's spilling. It's spilling.</p>
<p>Eric: Droga! Tá tudo bem filha?</p>	<p>Eric: Damn it. You okay, sweetheart?</p>	<p>Eric: Damn it! Everything okay, sweetie?</p>
<p>Luna: Tô com saudade da minha mãe.</p>	<p>Luna: I'm really missing my mom.</p>	<p>Luna: I miss Mommy.</p>
<p>Eric: Eu também tô, meu amor. Olha como o papai fica todo atrapalhado sem ela.</p>	<p>Eric: I miss her too, honey. That's why Dad's been so out of it lately.</p>	<p>Eric: Me too, honeybun. As you can see, Daddy's a real mess.</p>
<p>Eric: Alô?</p>	<p>Eric: Hello?</p>	<p>Eric: Hello?</p>
<p>Fabiana: Eric? Se você ainda tivé interesse, eu acho que eu posso falar sobre o Manaus.</p>	<p>Fabiana: Eric... if you're still interested, I think I can talk about Manaus.</p>	<p>Fabiana: Eric. If you're still interested, I can talk about Manaus.</p>
<p>Eric: Cê sabe onde é que fica a DPA? [...] Quando cê quisé.</p>	<p>Eric: You know where the EPD is? [...] Whenever you're ready.</p>	<p>Eric: Do you know where the EPD is? [...] Whenever you're ready.</p>
<p>Fabiana: Nem sei se eu devia tá aqui. Mas eu queria ajudá. É que eu não vou ficar em paz enquanto eu não descobrir o que aconteceu com o Manaus, sabe?</p>	<p>Fabiana: I don't know if I should be here. But I wanted to help. I don't think I'll be able to live with myself if I don't find out what happened.</p>	<p>Fabiana: I'm not even sure I should be here, but I wanted to help. I won't rest easy until I find out what happened to Manaus, you know?</p>
<p>Eric: Sei bem.</p>	<p>Eric: I know, Fabiana.</p>	<p>Eric: All too well.</p>
<p>Fabiana: É difícil falar dele com o João por perto.</p>	<p>Fabiana: It's difficult to talk with João around.</p>	<p>Fabiana: It's hard to talk about him when João is around.</p>
<p>Eric: Eu percebi. O João é o que seu?</p>	<p>Eric: I noticed. What is João to you?</p>	<p>Eric: So I've noticed. How are you two related?</p>
<p>Fabiana: Agora nada. Mas ele já foi meu noivo, até a construtora chegá. E ai ficô bem claro que a gente já não pensava mais do mesmo jeito. Um dia ele chegou de terno, tava todo mudado.... Eu</p>	<p>Fabiana: Right now, nothing. He used to be my fiancé, until the developers arrived... and then he made it very clear that we didn't think the same anymore. One day he came home in a suit. He had changed so</p>	<p>Fabiana: He's nothing to me now. He used to be my fiancé. Then the construction company showed up and it became clear we didn't see eye to eye on certain things. One day he showed up in a suit.</p>

<p>to bem aqui, eu gosto de ficar aqui eu não vou embora.</p> <p>João: Mas o aqui não vai existir mais daqui a pouco. Eu passei uma vida inteira e mudar de vida. Sair daqui desse fim de mundo. Eu consegui. Eu to tendo essa oportunidade.</p> <p>Fabiana: João, eu não quero isso.... Cê já olhou pra uma pessoa que cê conhecia e não reconheceu ela? Co Manaus era diferente.</p> <p>Manaus: Cês não podem abandonar esse lugar aqui não. Essa floresta é muito mais valiosa que qualquer dinheiro que essa empresa possa pagá.</p> <p>Fabiana: Ele falava de um jeito apaixonado sobre essa terra. Sobre tudo, na verdade.</p> <p>Eric: E... cê sabe onde ele morava? Cê tinha um telefone, algum contato dele?</p> <p>Fabiana: Não. A gente nunca marcava de se encontrá. Ele só... aparecia. Quando ele vinha na minha direção, parecia que o tempo tinha parado...</p> <p>Eric: E o João? Comé que ele reagiu com isso?</p> <p>Fabiana: Da pior maneira possível. Ele não queria aceitá que a gente não ia mais casá.</p>	<p>much. [...] I'm good here. I like living here. I'm staying.</p> <p>João: Soon this whole town won't even be here anymore. I've spent my entire life trying to be successful, trying to get out of this goddamn hellhole. And I did it. Now I have that opportunity.</p> <p>Fabiana: João, I don't want that. [...] You ever looked at someone you used to know and couldn't even recognize them? With Manaus, things were different.</p> <p>Manaus: Come on, you can't leave this place. No. This forest is more precious than anything, any money that some company says they'll pay.</p> <p>Fabiana: He always spoke so passionately about this land... About everything, really.</p> <p>Eric: And... do you know where he lived? Did he give you a phone number or anything?</p> <p>Fabiana: Uh, no. We never set up any dates. He would just... appear. When he came towards me, it felt like time stood still.</p> <p>Eric: And João? Tell me how he took the news.</p> <p>Fabiana: He didn't take it very well. He just couldn't accept that I didn't want to marry him, you know?</p>	<p>He had changed completely. [...] I'm fine here. I don't want to leave.</p> <p>João: But look, pretty soon there'll be no more "here". As long as I can remember, I've been trying to move up in life, to leave this hellhole. I've finally made it! I have this opportunity!</p> <p>Fabiana: João, I don't want that. [...] Have you ever looked at someone and didn't recognize them anymore? With Manaus, it was different.</p> <p>Manaus: You can't leave this place! These woods are worth a lot more than any money this construction company can offer.</p> <p>Fabiana: He spoke passionately about that land. About everything, really.</p> <p>Eric: Do you know where he lived, what was his phone number?</p> <p>Fabiana: No. We never set up dates. He would just... show up. When he came in my direction, it felt like time stood still.</p> <p>Eric: What about João? How did he react to that?</p> <p>Fabiana: The worst way he could. He couldn't accept the fact that we weren't getting married.</p>
--	---	--

João: Fabianaaa! Sai!	João: Fabiana!	João: Fabiana! Get out of here!
Fabiana: João!	Fabiana: João!	Fabiana: João!
João: Sai daqui! Sai!	João: Move! Move! Get off me!	João: Move! Get out!
Ciço: Larga isso, João. Larga a faca. Larga logo essa faca!	Ciço: Drop it! Drop the knife!	Ciço: Drop that thing, João!
João: Me solta!	João: Get off me!	João: Let me go!
Fabiana: A verdade é que o João queria saber quem era o homem por quem eu tinha me apaixonado.	Fabiana: What João really wanted to know was who I had fallen in love with.	Fabiana: The truth is, João wanted to know who this man was that I'd fallen in love with.
Gabriela: Fabiana.	Gabriela: Fabiana.	Gabriela: Fabiana!
Fabiana: Até que eu encontrei a sua mulher.	Fabiana: And then I ran into your wife.	Fabiana: And then I ran into your wife.
Gabriela: Calma, calma.	Gabriela: Calm down. Calm down.	Gabriela: Easy, easy...
Fabiana: A Gabriela foi a única pessoa que não me julgou. Pelo contrário, ela foi a primeira pessoa a me acolher.	Fabiana: Gabriela was the only person who didn't judge me. Not just that... she was the first person to welcome me.	Fabiana: Gabriela was the only one who didn't judge me. Quite the opposite. She was the first person to take me in.
Eric: Preciso falar com você.	Eric: I need to talk to you.	[RECEPTION] Eric: We need to talk.
João: Eu não tenho nada pra falar com você.	João: We've got nothing to talk about.	João: I have nothing to say to you.
Eric: Não? Só esqueceu de me dizer que o filho que a Fabiana tá esperando é do Manaus... Onde é que você tava segunda-feira à noite?	Eric: No? You just forgot to tell me the child Fabiana's expecting belongs to Manaus? Tell me where you were Monday night.	Eric: No? You forgot to tell me that Fabiana's child is Manaus's. Where were you Monday evening?
João: Ah, tá me interrogando agora, é	João: Are you interrogating me now?	João: Are you interrogating me?

<p>isso?</p> <p>Eric: Por enquanto, eu tô só conversando. Mas se você quiser, eu posso te levar pra delegacia pra interrogar, sim.</p> <p>João: Eu tava viajando.</p> <p>Eric: Cê tem como provar?</p> <p>João: Esse é o seu trabalho.</p> <p>Márcia: Aqui, Eric. Tudo que eu achei sobre o João. Passagem aérea, hospedagem. O cara tava viajando mesmo.</p> <p>Márcia: Agora dá pra ir com mais calma? Se o Ivo descobre que você foi atrás do cara sem autorização, cê tá ferrado, cê sabe disso, né?</p> <p>Eric: Com autorização ou sem autorização, Márcia, eu só vô conseguir tocar a minha vida quando eu descobrir o que realmente aconteceu com a Gabriela.</p> <p>Márcia: Eric, a morte da Gabriela não tá sendo investigada. E a morte do Manaus é da Homicídios, a gente não tem o que fazer. O que que foi?</p> <p>Eric: Como assim, o corpo desapareceu? Alguém entrô aqui dentro, colocô o cadáver nas costas e saiu pela porta da frente?</p>	<p>Eric: For now, we're just talking. But if you want, we can go to the precinct for an interrogation.</p> <p>João: I was out of town.</p> <p>Eric: Can you prove that?</p> <p>João: That'd be your job, right?</p> <p>Márcia: Hey, Eric. Here's everything on João. The hotel, plane tickets, the guy really was out of town.</p> <p>Márcia: Can you slow down now? If Ivo finds out that you went after the guy without authorization, you're screwed up. Sure of it.</p> <p>Eric: Authorization or no authorization, Márcia, I'll never be able to move on until I find out what happened to Gabriela.</p> <p>Márcia: Eric, they're not investigating Gabriela's death. And Manaus's death is a homicide case, there's nothing we can do. What's up?</p> <p>Eric: What the hell do you mean it's gone? Somebody broke in, put a body over their shoulders and left through the front door?</p>	<p>Eric: We're just talking, but I can take you to the precinct.</p> <p>João: I was traveling.</p> <p>Eric: Can you prove that?</p> <p>João: That's your job.</p> <p>Márcia: Here, Eric. This is everything I could find on João. Flights, hotel rooms. He was traveling.</p> <p>[FLIGHTS] [HOTEL RESERVATION]</p> <p>Márcia: Will you take it easy now? If Ivo finds out you went after the guy without authorization, you're screwed.</p> <p>Eric: With or without authorization, Márcia, I'll only be able to move on when I find out what really happened to Gabriela.</p> <p>Márcia: Eric, Gabriela's death is not under investigation. As for Manaus, that's with Homicide. Nothing we can do. What is it?</p> <p>Eric: What do you mean, vanished? Did someone just walk out with a corpse slung over their back?</p>
--	---	--

<p>Jairo: Não, ele sumiu mesmo.</p> <p>Eric: E as câmeras de segurança?</p> <p>Jairo: Uma delas teve problemas e as outras não registraram nada.</p> <p>Márcia: O cara evaporô?</p> <p>Jairo: Olha, eu nunca vi um corpo desaparecer desse jeito. Mas eu tenho um IML inteiro pra tocá e não tem nada que eu possa fazer agora.</p> <p>Eric: Bom, eu queria a lista de todo mundo que entrô aqui na noite passada e também as imagens das câmeras de segurança.</p> <p>Jairo: Fala com o Dias, ele te arruma uma cópia.</p> <p>Eric: Agora o Ivo vai tê que dá esse caso prá gente.</p> <p>Márcia: Vô conseguir essa lista. Por favor... Eu quero a lista de visitas de ontem, com horário de entrada e saída de todo mundo... Ah, e os arquivos da câmara de segurança.</p> <p>Ivo: Tudo bem.</p> <p>Márcia: Tudo bem?</p> <p>Ivo: O corpo foi encontrado na floresta, desapareceu do IML. Pode mesmo tá conectado com o caso da reserva. Vocês têm autorização pra</p>	<p>Jairo: No, it just disappeared.</p> <p>Eric: And the security cameras?</p> <p>Jairo: One of them malfunctioned and the other didn't catch anything.</p> <p>Márcia: He just vanished?</p> <p>Jairo: Look... I've never seen a body disappear like this. But I have a morgue to run and I'm afraid that there's nothing more I can do right now.</p> <p>Eric: Well, then I want a list of everybody who was here last night, plus a copy of the security camera footage.</p> <p>Jairo: Talk to Dias, he'll get you a copy.</p> <p>Eric: Now Ivo will have to give us the case.</p> <p>Márcia: I'll go get that list. Excuse me. I want the visitor list from yesterday, with the times everyone left. And also the security camera archives.</p> <p>Ivo: All right.</p> <p>Márcia: All right?</p> <p>Ivo: The body was found in the forest and it disappeared from the morgue. It could actually be connected to the Cedar Forest case. You're authorized to investigate.</p>	<p>Jairo: No, he actually vanished.</p> <p>Eric: What about the CCTV?</p> <p>Jairo: One camera malfunctioned. The others didn't register anything.</p> <p>Márcia: So he just evaporated?</p> <p>Jairo: Look... I've never seen a corpse disappear like that. But I have a coroner's office to run. My hands are tied.</p> <p>Eric: Well, I want a full list of visitors from last night and the CCTV footage as well.</p> <p>Jairo: Talk to Dias, he'll give you a copy.</p> <p>Eric: Now Ivo has to give us this case.</p> <p>Márcia: I'll get the list. Excuse me... I'd like a list of visitors from last night. With the time-ins and time-outs. And the CCTV footage.</p> <p>Ivo: Okay.</p> <p>Márcia: Okay?</p> <p>Ivo: The body was found in the forest. Disappeared from the morgue. It might well be linked to the natural reserve case. You're authorized to investigate it.</p>
--	--	--

<p>investigar.</p> <p>Márcia: Cê tá falando sério?</p> <p>Ivo: Não era isso que vocês queriam? Tá esperando o quê? Agora é trabalhar. Só me mantenham informado de tudo, viu?</p> <p>Eric: Obrigado, Ivo. Pode ter certeza que eu vô descobrir o que tá por trás disso.</p> <p>Márcia: Vê se descansa, viu?</p> <p>Eric: Cafofo Bar.</p> <p>["Ave Lúcifer", de Os Mutantes, tocando]</p> <p>[Música ao fundo:] "Quieta, a serpente / Se enrola nos seus pés / É Lúcifer da floresta / Que tenta me abraçar / Vem amor / Que um paraíso / Num abraço amigo / Sorrirá pra nós / Sem ninguém nos ver / Prometo / Meu amor macio / Como uma flor / Cheia de mel / Pra te embriagar / Sem ninguém nos ver...]</p> <p>Eric: Oi, uma cerveja, por favor.</p> <p>Garçom: Claro... Aqui.</p> <p>Eric: Obrigado.</p> <p>Inês: Deixa eu te oferecer</p>	<p>Márcia: You being serious?</p> <p>Ivo: Isn't that what you wanted? What are you waiting for? Get to work. And keep me posted on everything.</p> <p>Eric: You're the best, Ivo. I'm going to find out who's behind all this.</p> <p>Márcia: Get some rest, okay?</p> <p>[INÊS DA LUZ (CAFOFO BAR)]</p> <p>Eric: Cafofo Bar.</p> <p>[CAFOFO BAR IN LAPA]</p> <p>["Ave, Lúcifer" by Os Mutantes playing]</p> <p>[Song in the background:] "Quieta, a serpente / Se enrola nos seus pés / É Lúcifer da floresta / Que tenta me abraçar / Vem amor / Que um paraíso / Num abraço amigo / Sorrirá pra nós / Sem ninguém nos ver / Prometo / Meu amor macio / Como uma flor / Cheia de mel / Pra te embriagar / Sem ninguém nos ver [...]</p> <p>Eric: Hey, can I get a beer?</p> <p>Garçom: Of course. Here.</p> <p>Eric: Thanks.</p> <p>Inês: Why don't you try our signature drink? Is this your first time in our bar?</p>	<p>Márcia: Are you serious?</p> <p>Ivo: Isn't that what you wanted? What are you waiting for? Get to it! Just keep me posted on everything.</p> <p>Eric: Thank you, Ivo. Trust me, I'll find out what's behind this.</p> <p>Márcia: Get some rest, you hear?</p> <p>[INÊS DA LUZ (CAFOFO BAR)]</p> <p>Eric: Cafofo Bar.</p> <p>[CAFOFO BAR IN LAPA]</p> <p>Eric: Hey there. One beer please.</p> <p>Garçom: Of course. Here you go.</p> <p>Eric: Thanks.</p> <p>Inez: Allow me to offer you</p>
---	---	---

<p>o drink da casa. Primeira vez aqui no nosso bar?</p> <p>Eric: Primeira vez, sim. Cê que é a dona?</p> <p>Inês: Saúde!</p> <p>Camila: [música] Jurei mentiras e sigo sozinha. Assumo os pecados. Os ventos do Norte não movem moinhos E o que me resta é só um gemido. Minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos. Meu sangue latino... Minha alma cativa... Rompi tratados, traí os ritos, Quebrei a lança, lancei no espaço. Um grito, um desabafo. Um grito, um desabafo.</p> <p>Camila: Gostou do meu show?</p> <p>Eric: Você! É você, eu lembro de você. Na praia, o dia que eu encontrei o boto. O que que aconteceu?</p> <p>Camila: Quer mesmo saber? Tem certeza? É um caminho sem volta. É um caminho sem volta. Por que você jogou o corpo do Manaus na floresta?</p> <p>Eric: Porque era o único jeito de eu investigar a morte dele.</p> <p>Camila: E qual o seu interesse no Manaus?</p> <p>Eric: Eu acho que quem matou o Manaus, matou minha mulher também.</p> <p>Camila: Pera aí, você</p>	<p>Eric: Yeah, first time. You the owner?</p> <p>Inês: Cheers.</p> <p>Camila [singing]: Jurei mentiras e sigo sozinha. Assumo os pecados. Os ventos do Norte não movem moinhos E o que me resta é só um gemido. Minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos. Meu sangue latino... Minha alma cativa... Rompi tratados, traí os ritos, Quebrei a lança, lancei no espaço. Um grito, um desabafo. Um grito, um desabafo.</p> <p>Camila: Did you like my show?</p> <p>Eric: It's you. It was you. I remember you. At the beach, when I found the dolphin. What happened?</p> <p>Camila: You really wanna know? Are you sure? There's no turning back. There's no turning back. Why did you dump Manaus's body in the forest?</p> <p>Eric: Because it was the only way I could investigate his death.</p> <p>Camila: Why are you so interested in Manaus?</p> <p>Eric: I think whoever killed Manaus also killed my wife.</p> <p>Camila: Hold on. You crossed the city with a body to find out who killed your</p>	<p>the house specialty drink. Is it your first time at our bar?</p> <p>Eric: That's right. Are you the owner?</p> <p>Inez: Cheers.</p> <p>[Camila singing]: I've sworn lies and I tread alone. I own my sins. The northern gales spin no windmills. I'm left with nothing but a whimper. My life, my deceased, my twisting paths. My Latin blood, My captive soul. I've breached treaties, Violated protocol. I broke the spear And I cast into the air. A yell, an outburst. A yell, an outburst.</p> <p>Camila: Did you like my show?</p> <p>Eric: You. It's you. I remember you. On the beach. When the river dolphin died. What happened?</p> <p>Camila: Do you really want to know? Are you sure? There's no going back. There's no going back. Why did you dump Manaus's body in the forest?</p> <p>Eric: It was the only way I could investigate his death.</p> <p>Camila: Why do you care about Manaus?</p> <p>Eric: I think that whoever killed him also killed my wife.</p> <p>Camila: You carried a dead</p>
--	--	---

<p>atravessou a cidade com um corpo pra descobrir quem matou sua mulher? Cê é louco?</p> <p>Eric: Não. Não sô. Mas eu vou ficar se eu não descobrir o que realmente aconteceu.</p> <p>Camila: De que adianta pensar nisso se ela já se foi?</p> <p>Eric: Às vezes, pra mim, parece que ela não foi. Parece que só agora que ela morreu, que eu tô conhecendo a Gabriela de perto. Que eu tô conseguindo dá o valor que ela merecia. Eu não sei fazer as coisas que ela fazia. Eu não sei cuidar da nossa filha do jeito que ela cuidava. É isso que mais me dói... Saber que a minha filha tá sofrendo porque eu não consigo ser o pai que ela precisa que eu seja.</p>	<p>wife? Are you crazy?</p> <p>Eric: No... not yet. But I'll go crazy if I don't find out what really happened.</p> <p>Camila: But what's the use thinking about this now that she's gone?</p> <p>Eric: Sometimes, it's like she never went away. Like I only really got to know her after she died. I've stopped taking her for granted. I can't do the things that she did... I don't know how to take care of our daughter, not in the way she did. And the worst part is knowing my daughter is in pain because I just can't be the father she needs.</p>	<p>body across town to find out who killed your wife? You're insane.</p> <p>Eric: No... No, I'm not. But I will be if I don't find out what happened.</p> <p>Camila: What's the use of dwelling on that if she's gone?</p> <p>Eric: Sometimes it feels like she never went away. It's like I'm only getting to know her now that she's gone. I've stopped taking her for granted. I don't know how to do the things she did. I don't know how to take care of our daughter like she did. That's what hurts the most. Knowing that my daughter's in pain because I don't know how to be the father she needs.</p>
---	---	--

ANEXO

Proposta de categorização dos procedimentos técnicos da tradução

Convergência do sistema lingüístico, do Estilo e da Realidade Extralingüística	Divergência do sistema lingüístico	Divergência do Estilo	Divergência da realidade extralingüística
Tradução palavra-por-palavra			
Tradução literal			
	Transposição		
	Modulação		
	Equivalência		
		Omissão VS	
		Explicitação	
		Compensação	
		Reconstrução	
		Melhorias	
			Transferência
			Transferência com explicação
			Decalque
			Explicação
			Adaptação

(BARBOSA, 1990: 93)

(apud LANZETTI et al., 2009, p.2)