



Gabriela de Souza Baptista

Multimodalidade, visualidade e tradução

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Maria Paula Frota

Rio de Janeiro
Abril de 2015



Gabriela de Souza Baptista

Multimodalidade, visualidade e tradução

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Maria Paula Frota

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Adriana Nogueira Accioly Nóbrega

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Virginia Kastrup

UFRJ

Profa. Denise Berruezo Portinari

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 16 de abril de 2015

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Gabriela de Souza Baptista

Graduou-se em Comunicação Social - Cinema na UFF (Universidade Federal Fluminense) em 2007. Cursou Formação de Tradutores na CCE/PUC-Rio em 2011. É tradutora, com experiência em tradução de espetáculos de artes cênicas e programas de televisão.

Ficha Catalográfica

Baptista, Gabriela de Souza

Multimodalidade, visualidade e tradução / Gabriela de Souza Baptista ; orientadora: Maria Paula Frota. – 2015.

85 f. : il. (color.) ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2015.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Tradução audiovisual. 3. Imagem. 4. Interpretação de imagens visuais. 5. Visão e visualidade. 6. Multimodalidade. I. Frota, Maria Paula. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 400

Para meus pais, Maria Alzira e Roberto,
e meu amor, Daniel, pelo apoio incondicional.

Agradecimentos

À minha orientadora, Professora Maria Paula Frota, que, na disciplina “Cultura e sujeito na constituição dos sentidos: a tradução como campo de estudo” (2013-1), me apresentou aos pressupostos teóricos que adoto aqui. A professora, cujo trabalho admiro profundamente, se mostrou uma orientadora generosíssima, sempre interessada e disponível. Suas leituras cuidadosas dos meus textos foram fundamentais para refinar minha argumentação.

Ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, que me permitiram dedicação exclusiva ao mestrado.

Aos professores Adriana Nóbrega, Virginia Kastrup e Daniel do Nascimento e Silva, que gentilmente aceitaram o convite para participar da Banca examinadora.

À professora Marcia Martins, que ministrou a disciplina “Introdução aos estudos da tradução” (2014-1), em cujo trabalho final esta dissertação começou a tomar forma; suas aulas e seus comentários foram valiosíssimos.

Aos meus pais, Maria Alzira e Roberto Baptista, pelo carinho, estímulo e apoio constantes, os quais me deram tranquilidade para desenvolver este trabalho.

Ao meu companheiro, Daniel Machline, por dividir as alegrias e dificuldades do dia a dia, por ter escutado minhas angústias e me estimulado em momentos de dúvida.

Aos meus colegas da PUC-Rio: Larissa Costa e João Artur Souza, pelas conversas e indicações de leitura que muito contribuíram para este trabalho; Elisa Figueira de Souza Corrêa, Luciana Ribeiro, Adriana Baptista de Souza e Patrícia Sá, por escutarem e discutirem as minhas ideias; Sarah Iriarte e Daniel Argolo Estill, pelo companheirismo ao longo do mestrado.

Ao PPGEL, que me proporcionou um imenso aprendizado sobre o que é estudar a linguagem; cada uma das disciplinas que cursei no mestrado contribuiu, direta ou indiretamente, para os resultados apresentados aqui.

A Francisca Ferreira de Oliveira e todos os funcionários do Departamento de Letras.

Às professoras do Curso de Formação de Tradutores da CCE/PUC-Rio: Teresa Dias Carneiro, Carolina Selvatici e Stela Maris Costalonga, que me incentivaram a ingressar no mestrado.

Aos amigos que fiz no Curso de Formação de Tradutores: Mariana Serpa Wollmer, Debora Fleck, Thaís Paiva e Rafael Miranda, pelo incentivo e pelas estimulantes trocas de ideias.

A Nayse Lopez, diretora do www.idanca.net, por ter me proporcionado uma grande oportunidade de aprendizado e novas experiências, que pude aproveitar neste trabalho.

Às amigas Patricia Bárbara, Isabella Motta e Paula Gorini, pelo carinho e apoio.

Resumo

Baptista, Gabriela de Souza; Frota, Maria Paula. **Multimodalidade, visualidade e tradução.** Rio de Janeiro, 2015. 85 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Constatada uma lacuna no campo da tradução audiovisual (TAV) em relação ao tratamento teórico da multiplicidade de elementos semióticos que caracteriza os produtos audiovisuais, esta dissertação busca um caminho teórico para discutir a interpretação de imagens visuais (imagens que se apresentam de forma visível e concreta, por meio de algum suporte material), articulando os conceitos de discurso multimodal e comunidades interpretativas. Parte-se do pressuposto de que textos podem ser compostos por diferentes recursos semióticos além da linguagem verbal, como imagens, música, dança etc., os quais interagem entre si sem que haja uma relação hierárquica entre eles. O foco é lançado sobre os usos que se fazem das imagens nas práticas sociais e discursivas contemporâneas, os diferentes formatos em que elas se apresentam e as maneiras como circulam na sociedade, ressaltando o papel central da visão. A imagem visual é discutida a partir da distinção entre visão como operação física/fisiológica e visualidade como determinações sociais e discursivas que regulam essa operação. Tal distinção não implica uma relação dicotômica, mas uma diferenciação entre o mecanismo e os dados da visão e regras socialmente compartilhadas para a interpretação desses dados.

Palavras-chave

Tradução audiovisual; imagem; interpretação de imagens visuais; visão e visualidade; multimodalidade.

Abstract

Baptista, Gabriela de Souza; Frota, Maria Paula (Advisor). **Multimodality, visuality and translation**. Rio de Janeiro, 2015. 85 p. MSc. Dissertation – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

After acknowledging a gap in the field of audiovisual translation (AVT) regarding the theoretical approach of the multiplicity of semiotic elements that compose audiovisual products, this thesis searches for a theoretical path to discuss the interpretation of visual images (images that have a concrete visible form), articulating the concepts of multimodal discourse and interpretive communities. The premise is that texts are composed by different semiotic resources besides verbal language such as images, music, dance etc., which interact without having a hierarchical relationship. The focus is cast on the uses of images in social and discursive practices, the different formats in which they occur and the ways they circulate in society, highlighting the central role of vision. The discussion on visual images is based on the distinction between vision as a physical/physiological operation and visuality as social and discursive determinations that regulate that operation. Such distinction does not imply a dichotomic relationship, but a difference between the mechanism and data of vision and the socially shared rules for their interpretation.

Keywords

Audiovisual translation; image; interpretation of visual images; vision and visuality; multimodality.

Sumário

1. Apresentação

1.1 Imagens visuais e tradução audiovisual	10
1.2 Voguing: um exemplo de discurso visual	16
1.3 Nota sobre pressupostos teórico-conceituais	20
1.4 Nota sobre ilustrações	21
1.5 Nota sobre as referências bibliográficas	22
1.6 Nota sobre a organização dos capítulos	24

2. Imagens visuais e práticas discursivas multimodais

2.1 Visão e visualidade	26
2.2 Cultura, representação e comunicação	27
2.3 Da monomodalidade à multimodalidade	32
2.4 Comunidades interpretativas	36
2.5 Recursos semióticos e materialidade	37

3. Tradução audiovisual

3.1 A prática e o estudo da tradução audiovisual	43
3.2 A tradução audiovisual nos estudos da tradução	45
3.3 Da tradução intersemiótica à tradução multimodal	50

4. Práticas contemporâneas

4.1 Das tecnologias analógicas às tecnologias digitais	54
4.2 A circulação de produtos audiovisuais	55
4.3 Novas práticas profissionais	58

5. Materialidade e interpretação

5.1 Imagens visuais e produtos audiovisuais	61
5.2 Corpo, espaço e tempo	63
5.3 Design e produção semiótica	65

6. Tradução audiovisual, multimodalidade e visualidade

6.1 Imagens e palavras	69
6.2 Visualidade, linguagem verbal e multimodalidade	72
6.3 A imagem em abordagens multimodais à tradução audiovisual	75

7. Considerações finais

79

8. Referências

82

1

Apresentação

1.1

Imagens visuais e tradução audiovisual

Este trabalho se situa no campo da tradução audiovisual (TAV) e busca um caminho teórico para discutir a interpretação das imagens visuais. Antes de mais nada, cabe esclarecer o que exatamente consideramos imagem visual. Para o senso comum, a palavra “imagem” está ligada principalmente à representação *visual*; no entanto, pode ser usada para se falar de construções mentais ou formuladas na linguagem verbal, com o sentido de ideia, opinião ou representação, sem que se faça referência à visão. André Lefevere (1990, p. 15), por exemplo, fala sobre “a imagem que uma tradução cria de um original, de seu autor, sua literatura, sua cultura”. As expressões “manchar a imagem” ou “melhorar a imagem” de alguém ou de alguma instituição são comuns em manchetes de jornal.

O sintagma “imagem visual” é usado neste trabalho para deixar claro que são aqui abordadas especificamente *imagens que se apresentam de forma visível e concreta, por meio de algum suporte material*. Por suporte material entendemos tanto o corpo humano — suporte para gestos, posturas, olhares, dança, performance, indumentária — quanto meios técnicos — tinta sobre tela, escultura, objetos tridimensionais, impressão sobre papel, filme ou vídeo projetado sobre uma tela, televisão, tela de computador, tablet ou smartphone.

A TAV abarca as práticas de dublagem, voice-over, legendagem interlingual, legendagem intralingual para surdos e ensurdecidos (LSE) e audiodescrição (AD). Esta última consiste na tradução de imagens em palavras com vistas à acessibilidade de pessoas com diferentes graus de deficiência visual. Considerada uma subárea dos estudos da tradução, que tradicionalmente se ocupavam quase exclusivamente da tradução interlingual de textos escritos (em geral nos campos da ficção, das ciências e das técnicas e tecnologias), a TAV impôs a necessidade de se discutirem as relações entre diferentes elementos semióticos, como imagens, efeitos sonoros, música e linguagem verbal.

Hoje, considera-se que os estudos da TAV assumem, predominantemente, duas características: a de tratar das questões práticas de cada modalidade e a de adotar uma perspectiva linguística. Essa situação gera *uma lacuna em relação ao tratamento teórico da multiplicidade de elementos semióticos que caracteriza os produtos audiovisuais*. A falta de atenção aos elementos semióticos não verbais não se restringe ao âmbito teórico e afeta diretamente a prática da TAV. No que concerne à imagem visual, é comum tradutores audiovisuais trabalharem com vídeos de baixíssima qualidade, nos quais é difícil *ver* com clareza o que é apresentado na tela; em alguns casos, a tradução das falas é feita apenas com base no roteiro escrito, sendo a imagem usada para mera conferência, ao final do processo. Com isso, muitas vezes se perdem informações importantes para a tradução. Por exemplo, quando uma fala faz referência a algum elemento visual que não é percebido pelo tradutor, o entendimento desse diálogo obviamente estará comprometido.

Diversos autores, como Yves Gambier (2003, 2006, 2008 e 2013), Klaus Kaindl (2013), Jorge Díaz Cintas (2008 e 2013), Frederic Chaume (2013) e Patrick Zabalbeascoa (2008), entre outros, consideram que um dos principais desafios enfrentados pela TAV atualmente é desenvolver conceitos para lidar com as relações entre os elementos verbais e não verbais nos produtos audiovisuais. Yves Gambier (2013), em um mapeamento recente das pesquisas em tradução audiovisual, comenta:

Na TAV, muitos pesquisadores realizam suas análises como se os diferentes signos funcionassem em paralelo, quase independentemente. Primeiro, alegam que um filme é uma entidade multisemiótica, depois analisam os elementos verbais separadamente, esquecendo a complexidade e a dinâmica do processo de significação. (...) A situação está mudando, mas ainda existem sérios problemas metodológicos no tratamento da multiplicidade de signos, sendo a abordagem multimodal (Taylor, 2003) uma possível solução. (GAMBIER, 2013, p. 47)¹

¹ In AVT many scholars carry out their analysis as if the different signs were running parallel lines, almost independently. First they claim that a film is a multisemiotic entity and then they analyze the linguistic data separately — forgetting the complexity and the dynamic of the meaning process. (...) The situation is changing, but there are still strong methodological problems regarding how to tackle the multiplicity of signs — the multimodal approach (Taylor, 2003) being one possible solution.

Na busca por superar essa lacuna, a noção de tradução multimodal tem sido adotada por pesquisadores da TAV e da tradução em geral, os quais, cada vez mais, têm se deparado com questões suscitadas por textos compostos por múltiplos elementos semióticos, como filmes, programas de televisão, histórias em quadrinhos, óperas e peças de teatro (KAINDL, 2013). O conceito de **multimodalidade** surgiu da busca por uma base teórica para o estudo das práticas semióticas contemporâneas e tem como pressuposto a ideia de que os diferentes elementos semióticos usados nas interações sociais funcionam em conjunto, sendo seus significados completamente inter-relacionados. Como comenta Klaus Kaindl (2013), o conceito de texto adotado pelos pesquisadores da TAV tem sido discutido para além da distinção entre texto verbal (monomodal) e texto audiovisual (multisemiótico):

Apenas recentemente — propiciada pela era multimídia e a virada icônica relacionada a ela — a percepção de que textos são constituídos não apenas por elementos linguísticos também surgiu em disciplinas tradicionalmente monomodais. Gambier (2006) chegou a afirmar que significados são sempre multisemióticos: ‘Estritamente falando, nenhum texto é monomodal’. De acordo com essa noção, **textos multimodais seriam não apenas aqueles — escritos ou falados — que combinam elementos visuais (imagens e gráficos), acústicos (som e música) e linguísticos, mas também textos que são pura e ostensivamente linguísticos, já que os mesmos contêm elementos multimodais como a tipografia e o layout.** (KAINDL, 2013, p. 257, grifo meus)²

Como considera Kaindl, a adoção de uma perspectiva multimodal nos estudos da tradução foi inspirada pela “era multimídia” e sua “virada icônica”: a partir de meados da década de 1990, houve um aumento exponencial na disponibilidade de novas tecnologias digitais de produção e reprodução de informação. Essas tecnologias possibilitam o uso maciço de imagens visuais nas práticas discursivas, de forma que a **visualidade** atualmente desempenha um papel central na forma como interagimos com o mundo e com os outros sujeitos.

² Only quite late – encouraged by the multimedia era and the iconic turn related to that – the realization that texts consist not only of linguistic elements also emerged in traditionally monomodal disciplines. Gambier (2006) even stated that meaning is always multisemiotic: ‘No text is, strictly speaking, monomodal.’ According to this, multimodal texts are not only those texts – written or oral – that combine visual (images and graphics), acoustic (sounds and music) and linguistic elements, but also all those texts that are ostensibly purely linguistic as they have multimodal elements like typography and layout.

O século XX foi marcado pela disseminação da fotografia e do cinema, que criaram possibilidades inéditas para a produção e a circulação de imagens, suscitando muitas reflexões. Entre as mais conhecidas estão os textos de Guy Debord, que caracteriza a época como “sociedade do espetáculo” (expressão que dá título a um conhecido livro seu publicado em [1931]), e Walter Benjamin, que discute, em seu famoso ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* ([1936]/2014), os efeitos da facilidade de reprodução sobre a ideia de obra de arte como um objeto ancorado em um aqui e agora, lamentando a suposta perda de “aura” dessas obras. Em meados desse século, a televisão e o vídeo popularizaram ainda mais a disseminação de imagens, levando Marshall McLuhan a propor que o “meio é a mensagem”, no livro *Os meios de comunicação como extensões do homem* (1974).

O smartphone é um bom exemplo das rápidas mudanças tecnológicas que ocorreram nos últimos vinte anos. As tecnologias de GPS, câmera de vídeo, computador, câmera fotográfica, relógio, pager, walkman e telefone existem há anos ou décadas; no entanto, diferentes aparelhos realizavam diferentes funções. Hoje, todas essas funções são realizadas por um único aparelho, que cabe no bolso, como ilustra a imagem a seguir:



Fig. 1: Aparelhos de GPS, câmeras de vídeo e fotográfica, computador, relógio, pager, walkman e telefone, comparados ao smartphone. Imagem publicada no site BuzzFeed³.

³Página ‘22 Pictures that prove that 2014 is the damn future’ (<http://www.buzzfeed.com/daves4/future-fuuuuuture-fuuuuuture#.lcZPkYBVD>). Acesso em 31 mar. 2015.

A lacuna constatada pelos autores citados anteriormente coincide com as primeiras impressões que tive ao investigar a TAV, pois minha trajetória acadêmica e profissional, atípica entre os pesquisadores da área, começou com a graduação em cinema pela UFF. O trabalho em tradução veio mais tarde e quando me deparei com a complexidade envolvida na prática de traduzir, decidi fazer o Curso de Formação de Tradutores oferecido pelo Departamento de Letras, juntamente com a Coordenação Central de Extensão (CCE) da PUC-Rio. O curso me despertou a vontade de estudar o fenômeno da tradução mais a fundo e me motivou a entrar no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem dessa mesma Universidade. Depois de passar anos refletindo a partir de uma perspectiva predominantemente visual e conhecendo bem as preocupações estéticas e técnicas envolvidas na produção de um filme, me chamou muita atenção o fato de as imagens visuais serem pouquíssimo discutidas por pesquisadores da TAV em geral.

Já em minhas primeiras leituras acerca da TAV, notei uma falta de problematização no que concerne os seguintes aspectos dos produtos audiovisuais: as maneiras como são produzidos e circulam na sociedade, os diferentes formatos em que se apresentam e, principalmente, *a forma como são interpretados*. Apesar dessa situação geral, em trabalhos sobre AD — definida por Franco e Araújo como “a tradução em palavras das impressões visuais de um objeto, seja ele um filme, uma obra de arte, uma peça de teatro, um espetáculo de dança ou um evento esportivo” (FRANCO E ARAÚJO, 2011, p. 17) —, a abordagem à imagem é naturalmente mais problematizada.

Larissa Costa e Maria Paula Frota, no artigo “Audiodescrição: primeiros passos”, discutem a noção de descrição, já que o “pilar central, unânime, na audiodescrição” é “descreva o que você vê” e uma das principais orientações é “não interpretar”, o que leva à grande questão: “É possível descrever o que se vê sem interpretar?” (COSTA E FROTA, 2011). A recente tese defendida por Costa (2014) sobre a AD faz uma ampla historiografia dessa atividade e busca justamente superar a dicotomia descrição/interpretação, com base nas ideias de autores como Stanley Fish (1980), que trata a interpretação em termos de estratégias interpretativas autorizadas por instituições e compartilhadas por grupos de indivíduos, para os quais algumas interpretações são mais aceitáveis do que outras. Como se verá, essa perspectiva se alinha com estudos da imagem voltados

para a visualidade e com a noção de discurso multimodal de Kress e Van Leeuwen (2001).

Na graduação em cinema, tomei consciência dos muitos aspectos visuais abordados na análise de filmes. Por exemplo: no âmbito da fotografia, podemos observar a forma como a luz foi manipulada para realçar a silhueta de determinados objetos ou atores, o contraste entre claro e escuro, a paleta de cores, o jogo entre o que está ou não em foco; no âmbito da direção, a composição dos planos, a posição e a movimentação da câmera; no âmbito da montagem, a forma como os planos são encadeados e o tipo de corte ou transição entre eles. Nos chamados filmes clássicos narrativos, que seguem a estrutura consagrada pelo cinema hollywoodiano, todos esses elementos são coordenados para criar uma sensação de unidade e continuidade, ou seja, a ideia é que o espectador fique imerso no universo que é apresentado, sem que a movimentação de câmera ou os cortes entre os diferentes planos quebre a ilusão e o faça lembrar que está assistindo a um filme.

A análise informada requer um *olhar treinado* para identificar os diferentes recursos cinematográficos e um conhecimento do vocabulário usado para descrever a fotografia, os diferentes tipos de planos, os movimentos de câmera, os diferentes tipos de transição entre os planos e tudo o que faz parte dessa linguagem. Considero que a preocupação dos estudos fílmicos em treinar o olhar pode trazer importantes contribuições para a TAV. Porém, os produtos audiovisuais são hoje extremamente diversificados, sendo o formato tradicional de filme em longa-metragem apenas um entre muitos outros. Para caracterizar esses outros formatos, análises baseadas na linguagem cinematográfica se mostram limitadas.

Convivemos, hoje, com uma multiplicidade de imagens visuais, produtos audiovisuais, práticas discursivas, que estão em constante mudança e são produzidos em contextos cada vez mais diversificados. Os conceitos usados para lidar com as relações entre os elementos verbais e não verbais devem ser flexíveis o bastante para acomodar essa diversidade e provisoriedade. É a partir dessas constatações e convicções que considero a abordagem multimodal um caminho fértil para o estudo da imagem visual na TAV.

Cabe observar que a multimodalidade não constitui propriamente uma teoria, e sim uma noção ou conceito; diversas abordagens teóricas cujas bases

consistem nas noções de **modo** e **discurso** ou **comunicação multimodal** têm sido desenvolvidas em diferentes disciplinas e profissões, com diferentes pressupostos teóricos (KRESS, 2011, p. 54). Segundo Carey Jewitt (2011, p. 28), a multimodalidade pode ser entendida como perspectiva, campo de estudos ou método de pesquisa. A autora identifica três principais abordagens multimodais: a semiótica social; a análise do discurso baseada na gramática sistêmico-funcional; e a análise do discurso interacional. Na base de qualquer uma dessas abordagens multimodais, está o pressuposto de que textos podem ser compostos por diferentes **recursos semióticos** além da linguagem verbal, como imagens, gestos, postura, música etc., que interagem entre si sem que haja uma relação hierárquica entre elas.

Esta dissertação adota a abordagem da semiótica social e enfoca os usos que se fazem das imagens visuais nas práticas discursivas, com base na teoria de discurso multimodal apresentada por Gunther Kress e Theo Van Leeuwen no livro *Multimodal discourse: the modes and media of contemporary communication* (2001). Ao elaborar suas formulações teóricas, os autores puseram em foco os recursos semióticos disponíveis para a articulação e realização de discursos. Estes são entendidos como formas de conhecimento socialmente compartilhadas, com base no conceito de discurso desenvolvido por Michel Foucault no livro *A arqueologia do saber* ([1969]/2008).

1.2

Voguing: um exemplo de discurso visual

Para ilustrar a discussão teórica, partiremos da forma de dança conhecida como **voguing**, a qual surgiu na cidade de Nova York e aí se desenvolveu entre as décadas de 1960 e 1980. Essa dança se constituiu quando grupos de homens gays, em sua maioria negros e latinos, se reuniam. Muitos desses encontros consistiam em eventos, chamados Balls, no bairro do Harlem, nos quais drag queens competiam entre si. O voguing, realizado tanto nas passarelas dos eventos quanto nas ruas e nas pistas de dança, simula uma batalha na qual duas ou mais pessoas se enfrentam com sucessivas poses inspiradas nas fotos da revista de moda *Vogue*, seguindo o ritmo da música.

O voguing foi apresentado a um público mais amplo pelo filme documentário *Paris is burning*. Lançado em 1990 e dirigido por Jennie Livingston, o filme é hoje muito conhecido, tem forte presença na internet e é facilmente acessível. O título do filme foi inspirado pelo nome de um dos eventos competitivos, realizado, na época, pela drag queen Paris Dupree. Produzido com recursos de fundos públicos americanos para as artes, o documentário recebeu prêmios de importantes associações de críticos e festivais como o Festival de Berlim e o Festival de Sundance e é distribuído comercialmente pela Miramax, um dos grandes estúdios hollywoodianos.

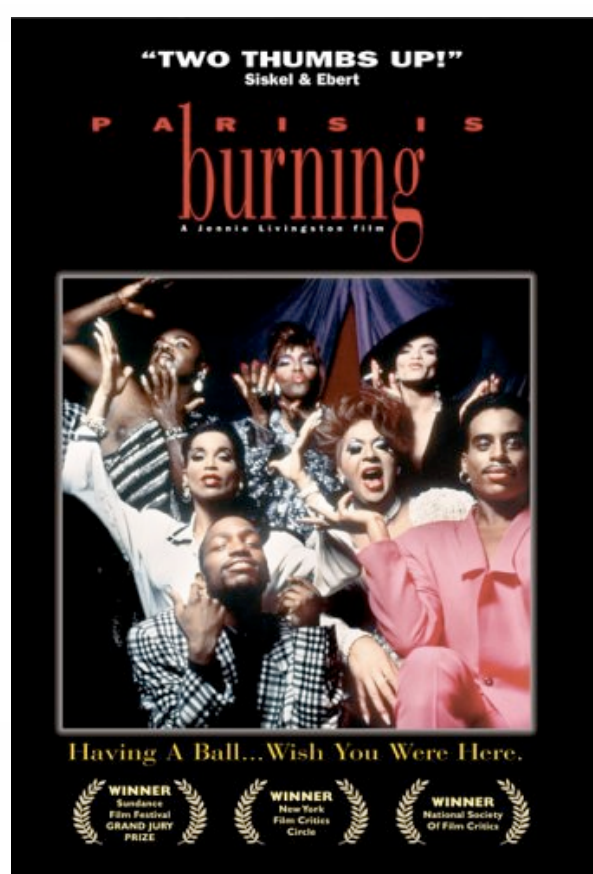


Fig. 2: Capa do DVD do filme *Paris is burning*, lançado nos Estados Unidos.⁴

O filme retrata o universo das competições de drag queens e a vida de pessoas que se dedicavam a elas. No lugar da imitação caricata e exagerada da aparência feminina, com roupas extravagantes, plumas e paetês, mais comumente

⁴ Imagem publicada na Wikipédia. (<http://en.wikipedia.org/wiki/File:PIB.jpg>). Acesso em 31 mar. 2015.

associados às drag queens, as participantes buscavam reproduzir o mais fielmente possível a aparência de atrizes, modelos de alta costura, personagens de filmes ou novelas. Algumas categorias dessas competições envolviam a ideia de *realness*. Nelas, as drags queens competiam como mulheres (femme queens) ou homens (butch queens). Eram premiadas aquelas que mais se assemelhassem a uma pessoa heterossexual: socialite, colegial, executivo, militar e até jovens “comuns” que frequentavam as ruas da região. A motivação por trás dessa ideia era poder circular pela cidade sem ser identificado como homossexual ou transgênero, evitando possíveis (ou talvez prováveis) agressões. Mais do que uma manifestação artística, tratava-se de uma estratégia de sobrevivência.

O voguing também comparece em diversos outros produtos audiovisuais, como, por exemplo: o videoclipe da música *Vogue*, de Madonna, lançado em 1990 e dirigido por David Fincher; a série de televisão *RuPaul's drag race*, em formato de reality show competitivo, idealizada, produzida e apresentada por RuPaul e exibida desde 2009; a série de espetáculos de dança contemporânea *Twenty looks or Paris is burning at the Judson Church*, do coreógrafo Trajall Harrel, realizada desde 2009; e o espetáculo *Rasha show*, do coletivo de artistas Galpão do Dirceu, apresentado em 2014.

Não será feita uma análise aprofundada desses produtos. Ao trazê-los para a discussão, o intuito é ilustrar a noção de comunidades interpretativas e a materialização de **discursos visuais** em diferentes **formatos de produção** (filme documentário em longa-metragem, videoclipe, série de televisão, espetáculo de dança contemporânea). A seleção desses produtos se deve também ao período em que foram lançados. *Paris is burning* e o videoclipe da música *Vogue* foram lançados em 1990, o início da década marcada pela explosão das tecnologias digitais; ambos apresentaram o voguing, originalmente uma prática de uma comunidade local, para espectadores de todo o mundo e inspiraram inúmeras outras práticas e produtos. As séries *RuPaul's drag race* e *Twenty looks...* foram lançadas mais recentemente (2009) e continuam sendo produzidas; em ambas são feitas referências ao voguing, que já é apresentado como uma forma de dança muito conhecida entre os públicos desse tipo de manifestação.

A série *RuPaul's drag race* declaradamente segue a tradição de *Paris is burning*: a cada temporada um grupo de drag queens compete pelo título de America's next drag superstar, parodiando a famosa série *America's next top*

model, na qual participam mulheres jovens, aspirantes a modelos de moda. Tanto RuPaul quanto convidados e participantes da *drag race* fazem inúmeras referências a falas de personagens de *Paris is burning*. Em entrevista publicada no site vh1.com⁵, participantes da segunda temporada da série revelaram que foram instruídos a estudar o filme antes do início das gravações.

Na série *Twenty looks or Paris is burning at the Judson Church*, Trajall Harrell cria coreografias que buscam possíveis respostas à pergunta: “O que teria acontecido se alguém do meio voguing tivesse ido à Judson Church, em 1963, para dançar com os pioneiros da dança pós-moderna?”⁶. Esse pioneirismo está fortemente ligado à Judson Church, centro cultural que abrigou, nos anos 1960, o Judson Dance Theater, um grupo de coreógrafos dedicados a experimentações que pretendiam romper com as práticas da dança moderna, negando a artificialidade dos movimentos e buscando inspiração em ações cotidianas.

A motivação pessoal por trás de tal escolha surgiu a partir de minha experiência com *Paris is burning*, a qual começou antes mesmo de ter assistido ao filme. Por alguns anos, até 2011, trabalhei como coordenadora de conteúdo do portal www.idanca.net, especializado na divulgação de notícias, resenhas, textos acadêmicos e entrevistas sobre a dança contemporânea e as artes do corpo. Nesse período, tive muito contato com artistas e espetáculos, especialmente aqueles apresentados no Festival Panorama de Dança, já que a sede do portal dividia espaço com a equipe de produção do evento. Além de acompanhar de perto a programação, tive também um envolvimento profissional com o festival, pois traduzi textos de espetáculos e os catálogos de várias edições.

Entre os espetáculos apresentados no Panorama nesse período, estavam algumas peças da série *Twenty looks or Paris is burning at the Judson Church*. Durante a tradução do texto de apresentação do espetáculo, fiz uma breve pesquisa na internet e li um pouco sobre o voguing. Ao fazer uma busca no Google, para entender a que se referia a expressão “Paris is burning” do título da série de espetáculos, passei a saber da existência do documentário. O pouco que li

⁵ Página “My own private untucked: behind the scenes at the RuPaul’s drag race season 2 reunion” (<http://blog.vh1.com/2010-04-28/my-own-private-untucked-behind-the-scenes-at-the-rupauls-drag-race-season-2-reunion/>) Acesso em 05 fev. 2015.

⁶ Descrição do espetáculo na página de programação do Festival Panorama de Dança (<http://panoramafestival.com/2014/programacao/antigone-sr-twenty-looks-paris-burning-judson-church-l/>) Acesso em 05 fev. 2015.

foi também suficiente para entender que a música e a coreografia do clipe *Vogue*, de Madonna, que conheço desde a década de 1990, foram fortemente inspiradas por esse movimento. Apesar de ter visto algumas fotos e lido informações sobre as peças de Harrell, nunca assisti a uma delas ao vivo.

Vi todas as seis temporadas de *RuPaul's drag race* pelo Netflix, serviço de TV por internet, no segundo semestre de 2014, sem ter assistido a *Paris is burning*. A edição daquele ano do Festival Panorama, realizada em novembro na cidade do Rio de Janeiro, teve como espetáculo de abertura a peça *Antigone Sr.*. Essa peça é o espetáculo mais recente da série *Twenty looks...* Embora não tenha visto o espetáculo, fui à festa de abertura, realizada logo depois. Em um certo momento, notei que havia se formado uma roda na pista de dança e, no centro, pessoas se revezavam em diferentes passos e movimentos. Até então, tinha prestado pouca atenção ao voguing. Porém, logo imaginei que aquele era o estilo dos movimentos, já que muitas das pessoas que estavam na festa haviam acabado de assistir a um espetáculo que tem essa dança como tema e é bastante provável que algumas fizessem parte de seu elenco.

No dia seguinte à festa, assisti a *Paris is burning* no YouTube. Passei, então, a conhecer melhor, em termos *visuais*, o voguing, que antes conhecia, em grande parte, por meio de descrições em textos verbais. Uma semana depois, assisti a outro espetáculo no festival, *Rasha Show*, do coletivo de artistas Galpão do Dirceu, de Teresina, Piauí, no qual os bailarinos também realizavam o voguing, o qual, dessa vez, reconheci imediatamente. Surgiu então a ideia de usar essa experiência pessoal com esse conjunto de manifestações para já de início dar uma concretude ao tema da interpretação das imagens visuais e ilustrar as ideias de comunidades interpretativas e discurso multimodal.

1.3

Nota sobre pressupostos teórico-conceituais

Por ser este um trabalho eminentemente teórico, é importante deixar claro meu posicionamento diante das discussões que proponho. Parto do projeto de desconstrução do logocentrismo desenvolvido por Jacques Derrida e, com ele, procuro fugir da lógica dicotômica, evitando pensar em termos de relações binárias entre unidades estanques e hierarquizadas, podendo ser excludentes. O

logocentrismo criticado por esse autor está ligado à tradição platônico-aristotélica, baseada na crença de que cada objeto no mundo tem uma essência própria e permanente. Segundo essa crença, que desconsidera a história e o sujeito, a língua seria um instrumento usado para representar, nomear uma realidade pré-existente e comum a todos, ou seja, universal. Marcados que somos por essa tradição, não estou me eximindo de incorrer em uma abordagem que eventualmente se assemelhe à abordagem platônica. Nesse sentido, ao discutir imagem visual e linguagem verbal, o principal risco seria tratá-las como objetos isolados, cada qual dotado de características essenciais, universais. Para evitar esse risco, quero enfatizar a inescapável imbricação entre as diferentes formas de interação humana — fala, escrita, imagem visual, música etc. — embora seja necessário caracterizar cada uma delas para que se possam desenvolver teorizações. Se radicalizarmos, mesmo em situações operacionais como essa, a impossibilidade de categorizar e identificar elementos discerníveis, seríamos forçados a desistir de qualquer interesse em fazer uma construção teórico-conceitual. Ao pôr em foco as imagens visuais, buscando aspectos delas característicos, meu objetivo é contribuir para ampliar discussões teóricas no âmbito da tradução audiovisual.

1.4

Nota sobre ilustrações

O formato de produção de uma dissertação acadêmica impõe restrições quanto ao tipo de imagem que pode ser inserido no texto. Só é possível o uso de imagens fixas, o que apresenta um desafio para a discussão de imagens em movimento, como as que compõem os produtos audiovisuais que servem de ilustração. Um dos importantes aspectos *visuais* do *voguing*, o movimento, não pode ser *mostrado*, apenas *(d)escrito*. As figuras apresentadas aqui servem principalmente para ilustrar práticas discursivas em meios digitais. Assim, salvo indicação ao contrário em nota de rodapé, tais figuras são imagens de tela (*screenshots*) de buscas de imagens no Google e de vídeos no YouTube, capturadas em computador ou smartphone. Por exemplo, a imagem a seguir mostra os primeiros resultados da busca realizada no navegador Google Chrome em um computador com a expressão “paris is burning” — na primeira linha,

sugestões de buscas relacionadas e, em seguida, os resultados incluem o cartaz do filme, fotos promocionais e imagens de tela com e sem legenda:

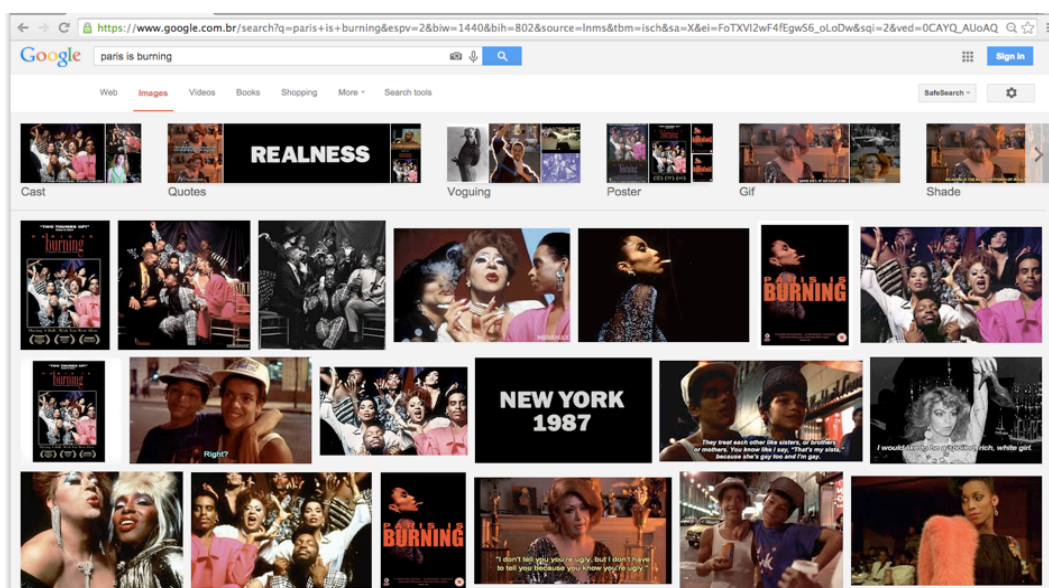


Fig. 3: Resultados de busca de imagem no site google.com a partir do termo “paris is burning” (Acesso em 8 fev. 2015).

1.5 Nota sobre as referências bibliográficas

Esta dissertação é o primeiro passo em minha busca por um caminho teórico para investigar a interpretação das imagens visuais no âmbito da tradução audiovisual; trata-se de uma introdução em um campo complexo e, como vimos, pouco explorado por pesquisadores da área. O objetivo é estabelecer uma base para futuras pesquisas. Pela amplitude da questão, cuja complexidade extrapola o escopo de um trabalho como este, optei por tratá-la em termos gerais.

Para chegar à rota que tracei aqui, procurei olhar diferentes “mapas” de longe, passando pelos estudos fílmicos, pela história da arte e pela semiótica, em busca de possíveis pontos de articulação. Inicialmente, me deparei com muitos becos sem saída, sem conseguir ligar os conceitos que encontrava com questões específicas à tradução. Depois do encontro com perspectivas multimodais, o qual se deu por via de estudos da TAV, percebi que caí nesses becos ao seguir direções monomodais, tratando cada área pesquisada de forma isolada. A partir de então,

tomei o rumo da multimodalidade. Com o intuito de mapear termos e conceitos relevantes para discussões acerca da interpretação das imagens visuais, recorri principalmente a coletâneas que visam apresentar um panorama amplo dos temas e dos campos de estudos que convergem aqui: tradução audiovisual, multimodalidade e visualidade.

Diante da pouca discussão especificamente sobre a imagem visual no campo em que se situa centralmente esta pesquisa, a TAV, busquei identificar os principais discursos acerca de elementos semióticos não verbais, sem pretender realizar um levantamento exaustivo de estudos focados em modalidades específicas. Nessa busca, um autor se destacou: Yves Gambier (2003, 2008 e 2013) mapeou, em diversos momentos, tendências gerais nos estudos da TAV, mostrando uma constante preocupação com os impactos das novas tecnologias e com as limitações de abordagens teóricas focadas exclusivamente em aspectos linguísticos.

Por ser a multimodalidade um conceito relativamente novo, adotei como referência central o livro em que Kress e Van Leeuwen elaboram sua proposta de discurso multimodal, livro esse publicado em 2001. Essa centralidade assume proporção tão importante, que as seções 2.3 e 2.5 desta dissertação são elaboradas totalmente a partir dessa obra. Durante a leitura desse livro, em paralelo com leituras acerca da visualidade, encontrei uma ponte que liga as duas áreas: o conceito foucaultiano de discurso. Sobre a questão mais específica da interpretação, o livro também oferece, a meu ver, uma clara via de acesso à noção de comunidades interpretativas. Essa noção, proposta por Stanley Fish, é fundamental para minhas referências teóricas. Apesar de Kress e Van Leeuwen não mencionarem Fish, os autores usam a expressão cunhada por ele e se alinham à sua concepção de interpretação. Tal escolha partiu da convicção de que de modelos teóricos elaborados para o estudo da linguagem verbal, calcados em noções de gramática e funções textuais, limitam discussões acerca do fenômeno visual.

Por esses mesmos motivos, optei por não tomar como referência livro anterior de Kress e Van Leeuwen, *Reading images* (1996), muito usado por pesquisadores da TAV. Como os próprios autores comentam, nesse livro, embora buscassem elaborar uma terminologia comum para todos os modos semióticos, ainda mantinham “um pé no mundo das disciplinas monomodais” (KRESS E

VAN LEEUWEN, 2001, p. 01), especializando-se na imagem visual. Além disso, a proposta de gramática visual apresentadas no livro de 1996 se enquadra no modelo da gramática sistêmico funcional e foi elaborado para descrever uma certa tradição visual europeia. Como se verá na seção 2.5, “Recursos semióticos e materialidade”, no livro *Multimodal discourse* (2001), Kress e Van Leeuwen se afastam da gramática sistêmico funcional e enfatizam as noções de discurso e interpretação. Para os objetivos traçados aqui, essa abordagem se mostra mais adequada.

Durante a pesquisa bibliográfica, me deparei com referências a *Paris is burning*, o que contribuiu para a escolha de usá-lo na discussão teórica. Uma das coletâneas sobre visualidade e cultura visual, o *Visual culture reader* (1998), organizada por Nicholas Mirzoeff, traz um capítulo intitulado “Gender is burning: questions on appropriation and subversion”, de Judith Butler, conhecida por suas propostas sobre sexo e gênero, considerados em termos de construção social e performatividade. O texto foi escrito em resposta a comentários de bell hooks, pesquisadora também presente na coletânea, que dedicou um dos capítulos de seu livro *Black looks: race and representation* (1992), ao filme. Embora as questões discutidas pelas autoras não sejam abordadas aqui, o fato de terem se debruçado sobre o filme evidencia o amplo interesse que o mesmo despertou e continua despertando, em diversos contextos. A presença em discussões acerca de questões socioculturais, de gênero, raça e representação, é um exemplo dos muitos discursos produzidos acerca do filme e do lugar central que a *visão* ocupa em práticas contemporâneas.

1.6

Nota sobre a organização dos capítulos

Balizada pelos conceitos de discurso multimodal (Kress e Van Leeuwen) e comunidades interpretativas (Fish), a discussão teórica acerca da interpretação de imagens em geral, e, em particular, na tradução audiovisual se apresenta como um mosaico. Tendo como pano de fundo o impacto das tecnologias digitais na circulação de produtos audiovisuais, a trajetória do texto vai de conceitos mais amplos àqueles mais particulares.

No capítulo 2, “Imagens visuais e práticas discursivas multimodais”, são apresentados os pressupostos teóricos que norteiam minha investigação. Além dos conceitos mencionados acima, são discutidos: a distinção entre visão como operação física/fisiológica e visualidade como determinações discursivas que regulam tal operação; os conceitos de tradução, cultura, representação e comunicação vistos pela perspectiva pós-estruturalista; e a noção de semiose como produção de sentido calcada na materialidade dos recursos semióticos.

No capítulo 3, “Tradução audiovisual”, é apresentado um panorama da tradução audiovisual e de seu lugar no campo mais amplo dos estudos da tradução. São discutidos os conceitos de tradução intersemiótica e tradução subordinada, atualmente usados para caracterizar as relações entre elementos verbais e não verbais, em contraponto à recente noção de tradução multimodal.

O capítulo 4, “Práticas contemporâneas”, tem como foco os impactos do advento das tecnologias digitais, tanto nas práticas sociais e discursivas quanto em formulações teóricas. As mudanças trazidas pelas novas tecnologias são ilustradas pela circulação dos produtos audiovisuais apresentados na seção 1.2, “Voguing”.

No capítulo 5, “Materialidade e interpretação”, são discutidas: as especificidades das imagens visuais e dos produtos audiovisuais; as diferenças entre produtos multimídia e produtos multimodais; e as noções de corpo, espaço e tempo, pensadas a partir da inter-relação entre interpretação e materialidade.

Por fim, o capítulo 6 retorna à tradução audiovisual e enfoca especificamente discussões acerca da imagem visual. São criticadas a crença na universalidade das imagens e a noção de ícone como signo visual análogo ao signo linguístico. Abordagens à imagem visual no contexto dos estudos da TAV são discutidas, então, à luz dos conceitos de multimodalidade e visualidade.

2

Imagens visuais e práticas discursivas multimodais

2.1

Visão e visualidade

A investigação a respeito da imagem visual em termos de sua **materialidade** suscita diversas questões. O adjetivo “visual” diz respeito à visão, ou seja, à ação de um olho que vê, o que resulta de uma série de transformações ópticas, químicas e nervosas: os raios luminosos refletidos pelos objetos penetram no globo ocular, atravessando a córnea, a pupila e o cristalino até chegarem aos receptores de luz presentes na retina, que estão ligados a células nervosas que se comunicam com o cérebro. A percepção visual, no entanto, vai muito além dessa ação física/fisiológica e envolve o processamento das informações contidas na luz, que o “nosso sistema visual é capaz de localizar e *interpretar*, de acordo com certas regularidades nos fenômenos luminosos que atingem nossos olhos” (AUMONT, 1993, p. 22, grifo meu). Esse processamento das informações luminosas não pode ser separado das outras funções psíquicas do sujeito que vê, como a cognição, a memória e o desejo. O fenômeno visual envolve sempre uma relação entre sujeito e objeto que se dá em um contexto sociocultural historicamente constituído.

A virada icônica — a que Kaindl se refere (ver citação na seção 1.1) —, mais conhecida como **virada visual**, diz respeito ao movimento de teóricos da imagem e da história da arte que se voltaram para “a questão das determinações culturais da experiência visual no sentido amplo” (JAY, 2003). Foi introduzida, então, uma distinção entre *visão*, aquilo que o olho humano é fisiologicamente capaz de enxergar, e a noção de *visualidade*, que diz respeito às formas nas quais a visão é culturalmente construída, ou seja, as regras socialmente compartilhadas para a interpretação daquilo que vemos. Essa distinção, contudo, não deve ser entendida como uma separação clara entre um suposto primeiro estágio (visão) e uma interpretação posterior (visualidade), nem pressupõe uma relação dicotômica entre os termos, como explica Hal Foster:

Embora visão sugira a percepção visual como operação física e visualidade a mesma percepção como fato social, as duas não se opõem como a natureza se opõe à cultura: a visão é também social e histórica, e a visualidade envolve corpo e psique. Todavia, não são idênticas: aqui, a diferença entre os termos assinala uma diferença no interior do visual — **entre os mecanismos da visão e suas técnicas históricas, entre o dado da visão e suas determinações discursivas** — uma diferença, muitas diferenças, entre de que modo vemos, como somos capazes, autorizados ou levados a ver, e como vemos esse ver ou o não-visto. (FOSTER, 1988, p. IX, *apud* JAY, 2003, p. 14, grifo meu)

A virada visual coincidiu com a chamada “virada cultural”, que marcou os estudos da tradução no sentido de reorientar as reflexões teóricas, antes calcadas em abordagens linguísticas tradicionais, para questões acerca dos aspectos culturais envolvidos na prática tradutória.

2.2 Cultura, representação e comunicação

Os conceitos de cultura, representação e comunicação são muito usados nas discussões acerca dos assuntos a serem abordados aqui — imagem, linguagem, interpretação, tradução — e são concebidos a partir de diferentes pressupostos teóricos, que têm importantes repercussões e precisam ser discutidos.

A ruptura operada pelo estruturalismo saussureano em relação à visão de línguas como nomenclaturas – cuja única função seria a representação de uma realidade cuja constituição, anterior e exterior à linguagem, seria a mesma para todos independentemente de tempo e espaço — teve o importante efeito de romper com o **essencialismo**, com o **universalismo**. Segundo a concepção de língua como uma nomenclatura ou um repertório de nomes atribuídos a elementos de uma realidade supostamente em si, os significados (as próprias coisas em suas formas ideais) existiriam independentemente dos rótulos que recebem em cada idioma e, portanto, seriam universais. Com a ideia de língua como sistema de signos linguísticos, proposta por Saussure, a significação de cada signo é determinada apenas pela sua relação com os outros elementos do sistema. Ao afirmar que a língua é um “fato social” e que o signo linguístico é arbitrário, já que não há um vínculo natural que ligue o significado ao significante (ambos

linguísticos), Saussure defende a ideia de que a significação é fruto de um consenso entre os falantes de uma língua. Consequentemente, as línguas, entendidas como sistemas de signos cujos valores são determinados por suas relações com os outros signos do sistema, são heterogêneas entre si.

Fortemente influenciado por Nietzsche, que defendia a inexistência de conhecimento anterior à linguagem, e pela noção de inconsciente de Freud, que abalou a noção cartesiana de um sujeito puramente racional e autônomo, o movimento pós-estruturalista questionou os pressupostos logocêntricos que marcaram a tradição filosófica ocidental. Os pós-estruturalistas não operaram uma ruptura total com o estruturalismo; partiram de seus avanços, apontando suas limitações e apresentando novas proposições. O relativismo linguístico desenvolvido pela linguística estruturalista, fruto da noção de língua como fato social, foi considerado uma contribuição fundamental por romper com a concepção universalista de significado, reconhecendo as diferenças entre as línguas para além de suas materialidades fônicas e introduzindo a dimensão sociocultural na teoria linguística. Por outro lado, as noções de língua e sociedade propostas pelo estruturalismo são criticadas por desconsiderarem as diferenças presentes no interior de cada sistema, apresentando-os como homogêneos.

Tanto a visão universalista de língua como nomenclatura quanto o relativismo linguístico estruturalista acabaram por provocar efeitos negativos para a tradução. A ideia de língua como nomenclatura acarreta prejuízos para a prática tradutória profissional, ao sugerir que ela é simples e fácil, mera substituição de rótulos. Em termos teóricos, essa atividade não apresentaria qualquer desafio quanto à sua possibilidade ou legitimidade; pelo contrário, se as línguas são consideradas listas de nomes atribuídos a uma mesma realidade, ou seja, totalmente equivalentes, a tradução tem condições de se realizar com perfeição. Isso porque, para essa visão, *tanto o acesso aos significados supostamente contidos no original seria plenamente realizável quanto a sua preservação integral*.

Já do ponto de vista da linguística estruturalista, ao enxergar cada língua como um sistema linguístico e os significados como construções que se dão no interior desse sistema — sendo o mundo, portanto, criado a partir daí e não de uma suposta realidade comum a todos os homens, em qualquer tempo — não seria possível encontrar na língua de chegada os mesmos significados do texto original,

sendo a tradução, conseqüentemente, uma operação teoricamente impossível e seu produto, ilegítimo. Ou seja, mantida a definição de tradução como um texto que deve ter equivalência total em relação ao original que lhe é anterior, também mantém-se a crença de que o acesso aos significados contidos no original é plenamente realizável, sendo no entanto impossível, como já dito, a preservação dos mesmos.

Em resposta a esse impasse teórico, surgem, então, abordagens que, sobretudo com Jacques Derrida, revolucionam a noção de tradução, rejeitando a ideia de equivalência ou fidelidade total a significados originais supostamente evidentes ou acessíveis e afirmando-a como inevitável *transformação*. Em outras palavras, opera-se aí uma rejeição tripla: é rejeitada a suposta possibilidade de preservação de supostos significados originais e o suposto acesso a tais “significados transcendentais”, bem como e em primeiro lugar a própria suposição da existência de tais significados.

As abordagens culturalistas também se propõem, inicialmente, como uma terceira via teórica, considerando que toda tradução consiste em “uma *reescrita*, que inevitavelmente transforma o texto estrangeiro, não só devido às diferenças linguísticas, mas sobretudo devido a diferentes funções que o texto traduzido pode ter na cultura de chegada” (FROTA, 2013, p. 60). Contudo, como considera Frota, a ideia de cultura como entidade bem delimitada e homogênea, que estaria na base da ideia corrente de tradução intercultural e marcou a chamada “virada cultural” nos estudos da tradução, desconsidera a diversidade de sujeitos e de formações sociais:

Sem dúvida enriquecida a reflexão sobre as línguas, já que pensadas em associação a culturas, fica entretanto mantido o dualismo materno/estrangeiro, cada um desses termos aparentemente tomado, do ponto de vista sincrônico, como uma unidade. Ou seja, fica mantido o caráter de abstração dos sistemas linguísticos e culturais, já que novamente concebidos sem que sejam consideradas as diferenças no plano da subjetividade. A rigor, tais sistemas são concebidos, no culturalismo, sem que sejam sequer consideradas diferenças intra-sistêmicas menos particularizadas do que aquelas que se vinculam ao sujeito. (FROTA, 2013, p. 60)

Partindo da psicanálise e do marxismo, que demonstraram respectivamente o assujeitamento ao desejo do inconsciente e à história, os pós-estruturalistas

problematizaram o conceito cartesiano de sujeito racional e autônomo, pura consciência, senhor de suas vontades. Partindo, criticamente, dos avanços trazidos pelas teses de Saussure, Derrida operou uma desconstrução do logocentrismo, da metafísica. O filósofo teve como um alvo central a lógica dicotômica sobre a qual toda a tradição se apoia, aí incluído o estruturalismo. Ele problematizou a relação normalmente feita entre os elementos dessa oposição binária, evidenciando que se trata de uma relação que, a rigor, não só opõe como hierarquiza os dois elementos. Na fórmula saussureana, o conceito e a imagem acústica, o significado e o significante são as duas faces indissoluvelmente unidas do signo linguístico, que é representado no *Curso de linguística geral* com o seguinte esquema (SAUSSURE, 2012, p. 107):



O projeto de desconstrução de Derrida redimensionou as noções de significado e texto, ao criticar a crença em um significado transcendental que pudesse existir independentemente da interpretação de um sujeito, com todas as suas contingências. Assim, é criticada a noção de comunicação como “transmissão encarregada de fazer passar, de um sujeito a outro, a identidade de um objeto significado, de um sentido ou de um conceito”:

A comunicação pressupõe sujeitos (cuja identidade e presença estejam constituídas antes da operação significante) e objetos (conceitos significados, um sentido pensado, que a passagem da comunicação não terá que constituir nem, de direito, que transformar). “A” comunica “B” a “C”. Pelo signo, o emissor comunica alguma coisa a um receptor etc. (DERRIDA, 1972, p. 29)

Jacques Lacan, no texto “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud” ([1966]/1996, p. 227), inverte a ordem da representação visual do signo, colocando o significante na posição superior e expresso por um “S” maiúsculo, enquanto o significado ocupa a posição inferior e é expresso por um “s” minúsculo (e grifado), já que, segundo a proposta desse autor, o significante é

o que tem materialidade, é o que se dá a ver. A elipse que envolve os dois termos e as duas flechas paralelas que indicam reciprocidade são apagadas, numa recusa da união unívoca entre eles, e a linha que os separa é mais grossa, sugerindo que há ali uma fronteira cuja transposição é difícil e provisória:

$$\frac{S}{s}$$

As mudanças nas práticas discursivas trazidas pelas novas tecnologias, como foi dito anteriormente, e as teorias pós-estruturalistas acerca da linguagem que contribuíram para essa mudança de paradigma nos estudos da tradução tiveram também um forte impacto nas mais diversas áreas do conhecimento. No design gráfico, por exemplo, a influência da noção de significado como produção ativa do leitor afetou o uso da tipografia, que passou a ser considerada como discurso e como uma forma de interpretação, abalando a relação dicotômica entre ver e ler, como explica Ellen Lupton (2013), no livro *Pensar com tipos*:

Os designers gráficos abraçaram a ideia do texto do leitor nos anos 1980 e no início dos 1990, usando camadas de texto e diagramas interconectados para explorar a teoria de Barthes a respeito da “morte do autor”. **Em lugar do modelo clássico, que vê a tipografia como o cálice de cristal do conteúdo, essa visão alternativa pressupõe que o próprio conteúdo muda a cada ato de representação.** A tipografia torna-se um modo de interpretação. Ao redefinir a tipografia como “discurso”, a designer Katherine McCoy implodiu a tradicional dicotomia entre ver e ler. Imagens podem ser lidas (analisadas, decodificadas, isoladas) e palavras podem ser vistas (percebidas como ícones, formas, padrões). (LUPTON, 2013, p. 93, grifo meu)

Diante das mudanças das novas formas de interação, resultantes das novas tecnologias digitais, o uso de diversos modos semióticos passou a fazer parte do cotidiano das pessoas, ocasionando o surgimento de novas práticas e, conseqüentemente, o desenvolvimento de novas teorias para conceituá-las.

2.3

Da monomodalidade à multimodalidade

Os conceitos de modo e multimodalidade surgiram como propostas para conceituar as práticas contemporâneas, as quais resistem cada vez mais a abordagens que pretendem caracterizá-las como conjuntos de recursos semióticos isolados. Como consideram Kress e Van Leeuwen, até recentemente havia uma clara preferência por isso que hoje chamamos de monomodalidade, tanto nas práticas discursivas quanto em seu estudo, que era realizado por disciplinas altamente especializadas, sem que se abordassem as relações entre elas (KRESS E VAN LEEUWEN, 2001, p. 01): a linguística tinha como objeto a linguagem verbal; a história da arte tinha como objeto artefatos selecionados e classificados segundo uma certa concepção de arte calcada em critérios renascentistas (pintura, escultura, arquitetura); os estudos fílmicos tinham como objeto o cinema (entendido como dotado de uma linguagem própria); e, como vimos anteriormente, os estudos da tradução tinham como objeto a tradução interlingual. A linguagem verbal era tida como o único meio plenamente capaz de articular discursos. Os demais recursos semióticos eram considerados como subordinados à linguagem verbal:

A linguagem verbal era (vista como) o meio único e central na representação e na comunicação⁷ e os recursos das línguas estavam disponíveis para tal representação. (...) E, é claro que havia outros modos de representação, embora os mesmos fossem vistos como acessórios ao modo central de comunicação e tratados de forma monomodal. A música era o domínio do compositor; a fotografia era o domínio do fotógrafo etc. **Mesmo que se reconhecesse a multiplicidade de modos de representação, cada instância era considerada monomodal: discreta, delimitada, autônoma, com suas próprias práticas, tradições, profissões, hábitos.** (KRESS E VAN LEEUWEN, 2001, p. 45, grifos meus)⁸

⁷ Entendemos que o uso dos termos “representação” e “comunicação” por esses autores não reflete pressupostos universalistas, criticados na seção 2.2.

⁸ Language was (seen as) the central and only full means for representation and communication, and the resources of language were available for such representation. (...) And of course there were other modes of representation, though they were usually seen as ancillary to the central mode of communication and also dealt with in a monomodal fashion. Music was the domain of the composer; photography was the domain of the photographer, etc. Even though a multiplicity of modes of representation were recognized, in each instance representation was treated as monomodal: discrete, bounded, autonomous, with its own practices, traditions, professions, habits.

O conceito e o próprio termo monomodalidade, como se deve entender, inexistiam até recentemente, e são hoje usados para caracterizar práticas discursivas do passado, as quais, a rigor, sempre produziram textos multimodais, embora os mesmos fossem tratados como sendo autônomos e isolados. Atualmente, considera-se que o surgimento de formulações calcadas na noção de multimodalidade deveu-se a duas tendências inter-relacionadas: tecnologias digitais cada vez mais diversificadas e o consequente reconhecimento de que outros recursos além da linguagem verbal podem ser usados discursivamente.

As tecnologias digitais propiciam diferentes usos de recursos semióticos nas interações sociais. Por exemplo, tendo em mãos um smartphone conectado à internet, é possível fotografar ou filmar um objeto e compartilhar a foto ou o vídeo imediatamente, por email, torpedo ou mensagens em redes sociais. Com um computador equipado com programas de edição de vídeo, os quais são facilmente adquiridos, qualquer pessoa pode produzir um filme com efeitos visuais e trilha sonora. Há, portanto, muitas novas possibilidades de produção de textos e, conseqüentemente, *a linguagem verbal está deixando de ocupar o papel central nas interações sociais, dando espaço para outros recursos semióticos.*

Nesta dissertação, quero ser coerente com minhas convicções. Longe de mim propor que a imagem visual esteja passando a ocupar o lugar da linguagem verbal. Pode-se até mesmo argumentar que, construídos que somos pela língua materna, constituímos o mundo fundamentalmente a partir dos conceitos e categorias linguísticos. Em outras palavras, o destronamento da linguagem verbal não significa que o trono está vago, disponível para ser ocupado; o próprio trono é que está deixando de existir. Todas as formas de interação humana estão passando por mudanças radicais que reforçam, cada vez mais, a profunda imbricação das diferentes linguagens humanas.

A meu ver, a multimodalidade é um conceito adequado para caracterizar as práticas discursivas contemporâneas justamente por superar a ideia de que um único recurso semiótico possa ocupar *isoladamente* um lugar central em toda e qualquer situação. A ênfase na *interação* entre os recursos semióticos possibilita, inclusive, considerar o caráter multimodal da própria linguagem verbal, evidenciando, por exemplo, os aspectos visuais da escrita. Para dar conta das novas possibilidades de produção de textos, Kress e Van Leeuwen enfatizam “a absoluta inter-relação entre os discursos e os modos em que se apresentam” e,

com isso, insistem que “discursos são realizados por meio de diferentes modos.” (KRESS E VAN LEEUWEN, 2001, p. 24):

(...) linguistas consideram que a linguagem verbal é única por ter, por um lado, recursos de realização que [em sua visão] não contribuem para o significado (a forma, tanto como fonologia quanto gramática/sintaxe) e, por outro lado, recursos que podem ser usados por indivíduos para expressar significados. Em contraste, consideramos que significados são construídos em todas as ‘camadas’, na fonologia e na gramática/sintaxe. Em qualquer modo *todos* os elementos de realização estão disponíveis. **A partir do momento que uma cultura decidiu incluir um material específico em seus processos comunicativos, esse material se torna parte dos recursos semióticos daquela cultura e está disponível para a constituição de signos.** (KRESS E VAN LEEUWEN, 2001, p. 111, grifos meus)⁹

As propostas de Kress e Van Leeuwen se afastam de definições rígidas e homogeneizantes, já que grupos sociais não são concebidos como sistemas fechados em si mesmos. Os autores consideram que conhecimentos podem ser socialmente construídos como discursos em contextos amplos, como a Europa Ocidental, ou muito específicos, como uma família; sejam eles explicitamente institucionalizados, como jornais e revistas, ou não, como uma conversa à mesa de jantar (KRESS E VAN LEEUWEN, 2001, p. 04). As instâncias discursivas abordadas pelos autores e entendidas como *textos* incluem tanto formatos convencionalmente considerados como tal, como revistas e programas de televisão, quanto as práticas cotidianas de pessoas “comuns”:

Queremos insistir, de início, que as instâncias semióticas nas quais estamos interessados — os textos — incluem as práticas cotidianas de seres humanos ‘comuns’ tanto quanto as articulações de discursos em objetos mais convencionalmente textuais, como revistas, programas de televisão, e assim por diante. (...) Os últimos são mais disseminados e passíveis de

⁹ (...) linguists have taken language to be unique because on the one hand it has realisational resources which [in their view] do not make a contribution to meaning (form, both as phonology and as grammar/syntax) and on the other hand it has meaning resources which can be used to express the meanings of the individual users of the resources. By contrast, we assume that meaning is made everywhere, in every ‘layer’, in phonology and in grammar/syntax. In any mode *all* realisational elements are available for the making of signs, and are used for that. From the moment that a culture has made the decision to draw a particular material into its communicative processes, that material has become part of the cultural and semiotic resources of that culture and is available for use in the making of signs.

serem reproduzidos do que os primeiros; mas todos são locais onde discursos aparecem. (KRESS E VAN LEEUWEN, 2001, p. 24)¹⁰

Assim, os autores buscam descrever princípios comuns da **semiose**, entendida como produção de sentido a partir da articulação e da interpretação de textos, mas ressaltam que esses princípios são articulados de diferentes formas em diferentes contextos e constituem regularidades que estão sempre sujeitas à ação dos sujeitos que fazem uso dos recursos semióticos:

Descrevemos os princípios comuns da semiose humana, mas enfatizamos que tais princípios têm articulações muito distintas em diferentes épocas e locais. Ao mesmo tempo, isso não é uma tentativa de afirmar que nada (nunca) é fixo no campo da semiótica social, que não podemos — tanto como seres humanos inseridos em práticas de interpretação e produção, quanto como pesquisadores acadêmicos — apontar arranjos semióticos com possibilidades e limitações conhecidos. Isso quer dizer que estamos falando de configurações nesse momento, em um campo que está sempre sujeito a constantes mudanças humanas. (KRESS E VAN LEEUWEN, 2001, p. 43)¹¹

A comunicação multimodal, portanto, depende de um conhecimento dos usos dos recursos semióticos que seja compartilhado por grupos sociais. Nesse sentido, embora não citem Stanley Fish (1980), Kress e Van Leeuwen adotam uma perspectiva alinhada à sua proposta em relação às estratégias de interpretação que são desenvolvidas e compartilhadas por “comunidades interpretativas”:

De fato, definimos a comunicação como algo que só ocorre quando há tanto articulação quanto interpretação. (Na verdade, podemos ir um passo além e dizer que a comunicação depende da decisão, por parte de alguma ‘comunidade interpretativa’, de

¹⁰ We want to insist from the beginning that the semiotic instances in which we are interested — the texts — include the everyday practices of ‘ordinary’ humans as much as the articulations of discourses in more conventionally text-like objects such as magazines, TV programmes, and so on. (...) It happens that the latter are more readily disseminated and reproducible than the former; but all of them are sites where discourses appear.

¹¹ We describe the principles of human semiosis, but we stress that what are common principles have very different articulation at different times and in different places. At the same time this is not an attempt to suggest that nothing is (ever) fixed in the field of social semiosis, that we cannot, either as humans in the social practices of interpretation and production, or as academic analysts in the process of description, point to semiotic arrangements of known possibilities and limitations. It is to say that we are talking about configurations at this time, in a field which is subject to constant human change.

que algum aspecto do mundo foi articulado a fim de ser interpretado.) (KRESS E VAN LEEUWEN, 2001, p. 04)¹²

Essa importante noção de comunidades interpretativas, desenvolvida pelo teórico americano Fish, ocupa lugar tão importante nos trabalhos desse autor, que figura no título de sua coletânea, *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities* (1980). A próxima seção será dedicada a essa noção.

2.4 Comunidades interpretativas

No artigo “Is there a text in this class?”, Stanley Fish (1980) defende a existência do que ele denomina significados normais (*normal meanings*), ou seja, há normas que regulam os possíveis significados de palavras e enunciados. Essas normas, no entanto, não estão embutidas (*embedded*) nas línguas, como regras e significados fixos de um sistema linguístico, mas emanam de práticas e pressupostos compartilhados em contextos sociais e institucionais.

Para defender esse argumento, o autor usa como exemplo uma situação real: no primeiro dia de aulas na universidade onde lecionava, uma ex-aluna sua fez a outro professor a pergunta que serve de título ao texto: “Há um texto nesta disciplina?”. Ao responder, o professor começou a indicar a bibliografia do curso, mas foi interrompido pela aluna, que afirmou não ser essa a resposta que esperava e explicou que queria saber se, naquela disciplina, acreditava-se em “poemas e coisas” (FISH, 1980, p. 574). O professor, colega de Fish e familiarizado com suas propostas acerca da interpretação de textos, logo compreendeu que a pergunta dizia respeito ao conceito de texto — e conseqüentemente de significado e interpretação —, que seria adotado nas aulas.

Como ilustra o caso, Fish considera que as interpretações são subordinadas (*constrained*) à situação na qual surgem os enunciados e que, em qualquer situação, os significados normais já serão evidentes ou, pelo menos, acessíveis. Ambas as interpretações do professor à pergunta da aluna decorrem da situação na

¹² Indeed, we define communication as only having taken place when there has been both articulation and interpretation. (In fact we might go one step further and say that communication depends on some ‘interpretative community’ having decided that some aspect of the world has been articulated in order to be interpreted.)

qual ocorreu a interação. É possível dizer que a primeira seria mais “normal”, já que é comum alunos perguntarem sobre a bibliografia do curso no primeiro dia de aula. Contudo, a segunda estava também disponível.

Inspirada no texto de Fish e considerando todos os recursos semióticos como significantes, a ideia de usar o voguing para ilustrar as discussões teóricas nesta dissertação partiu de uma situação concreta: uma festa de abertura do Festival Panorama, mencionada na seção 1.2, “Voguing: um exemplo de discurso visual”. Na ocasião, eu estava acompanhada de uma colega, com quem trabalhei tanto no www.idanca.net quanto na produção de catálogos do Festival Panorama, e de meu companheiro, que nunca havia frequentado o festival e não está familiarizado com as práticas da dança contemporânea. Para ela, assim como para mim, era claro que os movimentos realizados na pista de dança pertenciam a determinados estilos relativamente estáveis, associados às práticas de grupos de coreógrafos e bailarinos. Para ele, todos os movimentos eram simplesmente “dança”.

Minha interpretação de um determinado conjunto de movimentos como um tipo específico de dança foi possível devido à lembrança de algumas cenas de *RuPaul's drag race*, nas quais movimentos semelhantes aos que eu estava vendo haviam sido descritos como voguing, e ao conhecimento que tinha do festival, do público que o frequenta e do espetáculo que antecedeu à festa (mesmo não tendo visto a coreografia realizada no espetáculo).

Como será mostrado na próxima seção, na proposta de Kress e Van Leeuwen, discursos são articulados por meio de múltiplos recursos semióticos, caracterizados como modos e mídias. Essa caracterização é calcada na interação entre a *materialidade* desses recursos e as práticas sociais associadas a eles, nas quais são construídos significados socialmente compartilhados.

2.5

Recursos semióticos e materialidade

Kress e Van Leeuwen (2001) propõem uma caracterização dos recursos semióticos com base na linguística funcional de M.A.K. Halliday, partindo da noção de *estratificação*, na qual há uma “distinção entre o conteúdo e a expressão

da comunicação, o que inclui a distinção entre os significados e os significantes dos signos utilizados” (KRESS E VAN LEEUWEN, 2001, p. 20). Para os objetivos deste trabalho, as propostas de Halliday não serão discutidas e será apenas mencionada a noção de estratificação da comunicação, usada pelos autores como noção auxiliar na construção de suas proposições teóricas.

Em oposição à perspectiva de Halliday, os estratos da comunicação (conteúdo e expressão) não são considerados hierarquicamente organizados (KRESS E VAN LEEUWEN, 2001, p. 04). Enquanto em abordagens linguísticas e semióticas tradicionais a produção de significado é considerada como função exclusiva da linguagem verbal, a partir da dupla articulação entre conteúdo e expressão, que supostamente têm uma relação fixa, para Kress e Van Leeuwen *todos os recursos semióticos têm potencial de produzir efeitos de sentido a partir de múltiplas articulações*, que são sempre contingentes e realizadas em situações concretas de interação:

A visão linguística tradicional é que *significados são produzidos uma vez*, por assim dizer. Em contraste, consideramos que os recursos multimodais disponíveis em uma cultura são usados para a construção de sentidos em todo e qualquer signo e em qualquer modo. Enquanto a linguística tradicional descreve o funcionamento da linguagem verbal a partir da *dupla articulação*, sendo uma mensagem considerada como uma articulação entre forma e significado, consideramos que textos multimodais produzem significados em múltiplas articulações. (KRESS E VAN LEEUWEN, 2001, p. 04).¹³

Os recursos semióticos são definidos como modos e mídias. Por exemplo: a fala é um modo realizado com a mídia aparelho vocal; a escrita é um modo realizado com mídias como tinta em papel, computador ou smartphone; a música é um modo realizado com mídias como instrumentos musicais ou o aparelho vocal; a dança é um modo realizado com a mídia corpo humano¹⁴. Em outras

¹³ The traditional linguistic account is one in which meaning is made once, so to speak. By contrast, we see the multimodal resources which are available in a culture used to make meaning in any and every sign, at every level, and in any mode. Where traditional linguistics had defined language that worked through double articulation, where a message was an articulation as a form and as a meaning, we see multimodal texts as making meaning in multiple articulation.

¹⁴ As professoras Helena Katz (PUC-SP e UFBA) e Christine Greiner (PUC-SP), especializadas nos estudos da dança com base na semiótica, propõem a teoria Corpomídia para caracterizar o uso discursivo do corpo. Essa proposta, contudo, parte de pressupostos teóricos que se afastam daqueles adotado nesta dissertação.

palavras, os modos caracterizam recursos semióticos usados de formas reconhecidamente estáveis para articular discursos, sendo culturalmente organizados, em termos abstratos (dança, escrita, fala, gesto, música); e as mídias caracterizam os recursos materiais usados na produção de produtos e eventos semióticos, incluindo ferramentas e materiais (tinta, tela e papel, câmeras, computador, corpo humano e aparelho vocal, instrumentos musicais).

Os efeitos de sentido estão ligados à realização de discursos por meio de diferentes mídias. Embora sejam construídos a partir das características físicas das mídias, os significados não são entendidos como entidades fixas e universais, mas como produção ativa de sujeitos por meio da interpretação. A materialidade, portanto, é central para a semiose, como mostram as citações abaixo:

(...) discurso, assim como modo, em sua concepção abstrata, parecem ser completamente *imateriais*, não relacionados à sensorialidade dos seres humanos, a qual costuma, consequente, ser excluída de considerações acerca da semiose. (...) Uma semiótica que pretende ser adequada para descrever o mundo multimodal precisará ter consciência de formas de construção de sentidos fundadas tanto na fisiologia dos seres humanos e nos potenciais dos materiais selecionados pela semiose culturalmente constituída quanto em seres humanos como atores sociais. **Todos os aspectos da materialidade e todos os modos usados em um objeto/fenômeno/texto contribuem para a construção de significados.** (KRESS E VAN LEEUWEN, 2001, p. 28, grifo meu)¹⁵

Na semiose, a materialidade dos modos interage com a materialidade de sentidos humanos, embora os modos sejam convenções construídas por ações culturais ao longo do tempo, sendo, portanto, abstratas em relação a qualquer ação. Em certa medida, a ligação direta dos modos com aspectos sensoriais pode provocar reações opostas ao que foi mencionado. As características materiais da voz — o ‘grão da voz’ — pode nos fazer esquecer o caráter socialmente construído da voz como modo. O mesmo pode ocorrer com todas as seleções de materiais que aparecem na semiose. Então, podemos ter a sensação de que experiências não são mediadas

¹⁵ (...) discourse in its abstract conception, as much as mode in its abstract conception, seems to be entirely *immaterial*, not related to the sensoriness [*sic*] of human beings, which consequently has too often been excluded from considerations of semiosis. (...) A semiotics which is intended to be adequate to a description of the multimodal world will need to be conscious of forms of meaning-making which are founded as much on the physiology of humans as bodily beings, and on the meaning potentials of the materials drawn into culturally produced semiosis, as on humans as social actors. All aspects of materiality and all modes deployed in a multimodal object/phenomenon/text contribute to meaning.

pela cultura, mas diretas e individuais. (KRESS E VAN LEEUWEN, 2001, p. 28, grifo meu)¹⁶

Como as características materiais dos recursos semióticos estão ligadas a práticas sociais que lhes atribuem significados, qualquer objeto material tem potencial para a produção de signos no contexto de uma comunidade. Os recursos semióticos, portanto, são tratados como significantes, no sentido em que Derrida e Lacan concebem os significantes verbais. Pode-se dizer que as cores, por exemplo, têm potencial para a semiose, devido à interação de suas qualidades físicas com a fisiologia do corpo humano e à sua história social em um determinado contexto:

Em nossos termos, não tratamos a cor como signo. (...) **Vemos a cor como um signifiante (da mesma forma que vemos todos os recursos semióticos como significantes), ao qual são atribuídos significados no contexto de discursos específicos, nos quais e por meio dos quais ocorre a construção de signos.** Isso não quer dizer que o material signifiante especifique totalmente quais signos poderão ou serão construídos (p. ex. ‘verde significa esperança’) nem que os seus potenciais são totalmente abertos (p. ex. ‘verde significa o que você quiser, não há regras). (...) A forma como esses potenciais serão realizados em signos depende, conjuntamente, dos interesses de quem produz o signo, da história cultural daquela cor (p. ex. ‘rosa é para meninas’) e dos discursos nos quais o signo é articulado. (KRESS E VAN LEEUWEN, p. 59, grifo meu)¹⁷

¹⁶ In semiosis the materiality of modes interacts with the materiality of specific senses, even though modes are conventionalization produced through cultural action over time, and therefore abstract in relation to any particular action. To some extent this sensory directness of modes can lead to opposite response to that just mentioned. The material qualities of a voice — the ‘grain of the voice’ — may make us forget the culturally produced character of the voice as mode, as may happen with all the selections of materials which appear in semiosis. So we might experience a sense that experience is unmediated by culture, that it is direct and individual.

¹⁷ To put it in our terms, we do not treat color as sign. (...) Rather we see color as a signifier (in the way we see all semiotic resources as signifiers at the point of sign-making), which is drawn into sign-making, and is given its signified in the context of specific discourses in which and through which the sign-making happens. This means that, as with all signifiers, the signifier material neither fully specifies what the signs which are made can be or will be (e.g. ‘green means hope’), nor means that the potentials of the signifier material are completely open (‘pink can mean anything you want it to mean, there are no rules’). (...) How that potential will be realized in an actual sign is a matter, jointly, of the interests of the maker of the sign, of the potentials of the signifier material, of the cultural history of that color (e.g. what specific colors have been given what meanings in what contexts in a given culture, e.g. ‘pink is for girls’), and of the discourses within which the sign is articulated.

Os autores identificam quatro principais instâncias da prática social nas quais há o potencial de se construírem sentidos: discurso, já definido anteriormente como formas de conhecimento socialmente constitutivas da articulação e realização de modos e mídias; **design**, que consiste na seleção e combinação de modos e mídias para a realização de produtos e eventos semióticos; **produção**, que diz respeito à própria realização material de produtos semióticos; e **distribuição**, que diz respeito à sua circulação. Grosso modo, discurso e design são abstrações teóricas e estão no âmbito do conteúdo e designam conhecimentos socialmente compartilhados, enquanto produção e distribuição estão no âmbito da expressão e da realização material.

Anteriormente, foi mencionado meu trabalho como coordenadora de conteúdo do portal www.idanca.net. É curioso notar que esse termo é muito usado no ambiente profissional e empresarial e, nesses contextos, “conteúdo” tem uma acepção que integra conteúdo e expressão, se pensarmos nos termos das abordagens linguísticas, já que diz respeito a informações materialmente veiculadas em todas as formas: visuais, audiovisuais, sonoras e verbais (escrita e fala). O termo é usado para designar o conjunto de textos verbais, fotografias, ilustrações, vídeos, áudios que circulam em um determinado contexto e precisam ser administrados de alguma forma. Por exemplo, empresas de diversas áreas abrem vagas para gerentes de conteúdo, profissionais encarregados de administrar a produção e a divulgação de conteúdos ligados às atividades da empresa; na área de tecnologia da informação (TI), existem sistemas de gerenciamento de conteúdo e filtros de conteúdo que regulam a sua circulação na internet; na área de marketing, fala-se de comunicação por conteúdo e conteúdo gerado pelo usuário, como formas de divulgação de marcas e produtos.

O fato de se usar amplamente um único termo que abarca indistintamente textos verbais escritos e falados, imagens e vídeos reflete as práticas comunicativas contemporâneas. Por isso, considero que o exame da imagem visual no âmbito da multimodalidade oferece ferramentas conceituais propícias para compreender o seu papel na tradução audiovisual. Ao definir os recursos semióticos como significantes e enfatizar as noções de discurso e interpretação em suas propostas, Kress e Van Leeuwen abriram um caminho muito fértil para discussões teóricas acerca da interpretação de imagens. Alinhadas com tais propostas, as noções de visão e visualidade, pensadas em termos de materialidade

e determinações discursivas, podem trazer importantes contribuições para o campo da TAV.

No próximo capítulo, o foco será lançado sobre a prática e o estudo da TAV e seu lugar no campo mais amplo dos estudos da tradução. Serão discutidos os principais conceitos atualmente usados para caracterizar as relações entre elementos verbais e não verbais: tradução **intersemiótica**, tradução **subordinada** (constrained translation) e as recentes abordagens multimodais.

3

Tradução audiovisual

3.1

A prática e o estudo da tradução audiovisual

Enquanto as imagens visuais, em suas mais diversas formas, passaram a ocupar cada vez mais espaço em nossas vidas, as novas possibilidades de distribuição e compartilhamento de informações foram acompanhadas pelo enorme aumento das trocas transnacionais e translocais, para as quais a tradução é imprescindível. A multiplicidade de produtos audiovisuais e de formatos de exibição criam a necessidade de diferentes modalidades de tradução audiovisual, que têm fortes impactos nas interações sociais, especialmente com as práticas de acessibilidade como a audiodescrição e a legendagem para surdos e ensurdecidos, “abrindo novos horizontes e possibilidades para certos setores do público criando um potencial sem precedentes no campo da comunicação audiovisual” (DÍAZ CINTAS, 2008, p. 02).

A disseminação das tecnologias digitais também alterou radicalmente as relações entre produtores e consumidores de produtos audiovisuais e, conseqüentemente, a produção e o consumo da TAV. A facilidade de reprodução e distribuição proporciona uma grande variedade de formatos de produtos audiovisuais, que podem ser consumidos por meio de DVDs, Blue-ray ou pela internet, com a possibilidade de escolha de diferentes combinações linguísticas e textuais (som original com ou sem legendas, dublagem etc.). Além disso, o fácil acesso a programas de produção de legendas e dublagem e as possibilidades de compartilhamento e trabalho colaborativo trazidas pela chamada web 2.0 permitem que pessoas se tornem produtoras e distribuidoras de suas próprias traduções audiovisuais:

‘Fansubs’, ‘fandubs’ e a legendagem amadora usam métodos que desafiam não só a forma como pensamos a legendagem, mas também o próprio processo da tradução audiovisual. (...) Essas práticas são realizadas por comunidades de ativistas, ‘não tradutores’ (‘fantrad’), engajados em trabalhos em rede, explorando sua inteligência coletiva (*crowdsourcing*), apesar de

algumas implicações legais. As novas plataformas tecnológicas e os software livres com código aberto podem ter um impacto formidável na tradução (não apenas na TAV), em normas e éticas profissionais e na formação de tradutores. (GAMBIER, 2013, p. 54)¹⁸

A preocupação em desenvolver conceitos e metodologias para o estudo da tradução de textos verbais acompanhados de elementos não verbais (filmes, livros infantis, óperas, histórias em quadrinhos) surgiu nos anos 1980. Ao longo da década de 1990, pesquisadores começaram a discutir a necessidade de criação de um novo campo de estudos, dedicado especificamente à TAV. Na primeira década do século XXI, houve um esforço em definir as especificidades da TAV em relação a outros tipos de tradução e buscar modelos teóricos para estudá-las. Assim, diversos congressos e outros eventos foram realizados e antologias dedicadas à TAV foram publicadas sobretudo pela Routledge e pela Benjamins, as duas mais importantes editoras especializadas nos estudos da tradução.

No Brasil, foram produzidas diversas dissertações e teses e importantes periódicos especializados nos estudos da tradução publicaram edições especiais dedicadas à TAV, como os *Cadernos de Tradução* da UFSC em 2005 e a *TradTerm* em 2007, organizadas pelas pesquisadoras Eliana Franco e Vera Araújo; e a *Tradução em Revista* da PUC-Rio em 2011, organizada por Maria Paula Frota e Marcia A. P. Martins. A questão da acessibilidade tem ganhado cada vez mais espaço na TAV, que inicialmente se voltou para as modalidades mais tradicionais, como a legendagem interlingual e a dublagem. Franco e Araújo (2011), com o intuito de definir o campo de estudos, fizeram um mapeamento dos conceitos usados pelos pesquisadores bem como das classificações que estes propuseram para as suas diversas modalidades. Essas classificações precisaram acomodar a inclusão da legendagem para surdos e ensurdecidos (LSE) e a audiodescrição (AD):

Originalmente conectados, os conceitos de TAV e tradução interlingual realizados através da legendagem, da dublagem e

¹⁸ ‘Fansubs’, ‘fandubs’ and amateur subtitling use methods that challenge not only how we think about subtitling, but the very process of AV translation itself (...). They are a part of communities of activists, ‘non translators’ (‘fantrad’) engaged in networking and exploiting their collective intelligence (crowdsourcing), despite some legal implications. The new technological platforms, the open source software, could have a formidable impact on translation (not only in AVT), on professional ethics and norms, and the formal training of future translators.

do voice-over tiveram que ser revistos por causa do novo cenário que se impôs desde o começo do novo século, em que leis de acessibilidade para o audiovisual forçaram a tecnologia a pensar em novos recursos que tornassem a comunicação nesse meio acessível a pessoas com deficiência auditiva e visual. Daí surgiu a legendagem para surdos e ensurdecidos (LSE) e, bem mais recentemente, a audiodescrição (AD), destinada ao público cego e com deficiência visual [ambas em geral intralinguais]. (FRANCO E ARAÚJO, 2011, p. 04)

As atuais práticas comunicativas são marcadas pela circulação cada vez mais intensa de produtos visuais e audiovisuais, em múltiplos formatos de produção e exibição, de modo que a TAV desempenha um papel central e é realizada de diferentes formas, com diferentes objetivos. Na próxima seção, será abordado o lugar da TAV no campo maior dos estudos da tradução.

3.2

A tradução audiovisual nos estudos da tradução

Apesar de ser recente como campo de estudos institucionalizado, a tradução audiovisual já ocupa um lugar importante no campo maior dos estudos da tradução. No recente *Routledge handbook of translation studies*, de 2013, a TAV não só é apresentada como parte do panorama atual dos estudos da tradução, como fica claro o seu impacto na disciplina como um todo. O surgimento e o desenvolvimento da TAV fortaleceram a necessidade de ampliar, rever ou atualizar diversos conceitos: a ideia de tradução (praticamente) apenas como tradução interlingual; os conceitos de texto e significado; as noções de estratégias e normas; as relações entre fala e escrita (GAMBIER, 2008 e 2013). Por exemplo: o conceito de texto é ampliado para caracterizar o texto audiovisual; a fantrad introduz novas estratégias e normas que precisam ser consideradas; a legendagem impõe a necessidade de transformar fala em escrita.

A sensação de que há muitas lacunas e muitos aspectos que ainda não foram abordados é um reflexo do fato de a TAV só ter começado a ser objeto de estudos sistematizados nos últimos 20 anos. Durante esse período, a principal preocupação dos pesquisadores era buscar conceitos para caracterizar a TAV e chegar a um consenso em relação ao nome e ao escopo do novo campo de estudos. Provavelmente por essa razão, não só há poucos estudos sobre a imagem visual,

como é recente o interesse em estudar a TAV a partir de perspectivas históricas e historiográficas, sociológicas, culturais, entre muitas outras possibilidades de abordagem.

A dificuldade de sistematização conceitual para lidar com elementos não verbais está ligada ao fato de que os estudos da tradução se institucionalizaram como uma disciplina monomodal e autônoma, dedicada exclusivamente à tradução de textos verbais escritos. Pode-se dizer que os estudos da tradução constituíram-se como campo a partir de constatações de que as abordagens anteriores, oriundas da linguística, não eram suficientes para dar conta da complexidade da prática tradutória. Dessas constatações, surgiu a necessidade de se desenvolverem conceitos e metodologias específicos para o seu estudo. Apesar desse avanço, as propostas que se estabeleceram como as mais relevantes no campo foram elaboradas para abordar apenas textos verbais escritos, divididos, grosso modo, entre literários e não literários, como considera Kaindl (2013):

Por muito tempo, a tradução de línguas foi o único interesse de estudos da tradução, tanto diacrônicos quanto sincrônicos. **Apenas a dimensão linguística era discutida — independente do tipo de texto — de forma que a disciplina podia ser descrita como monomodal.** Aqueles textos que existiam em combinação com outros sistemas de signos, como filmes, livros infantis, óperas, histórias em quadrinhos, eram amplamente negligenciados, deixados para outras disciplinas ou analisados excluindo-se os constituintes textuais não linguísticos. **A concentração em um único modo também caracterizou o aparato teórico, analítico e metodológico dessa disciplina,** cujo principal objetivo era explorar as condições, princípios e métodos básicos da transferência linguística. Para esse fim, eram usadas apenas ferramentas da linguística e da crítica literária. **Não se via motivos para desenvolver instrumentos de análise para outros modos.** (KAINDL, 2013, p. 257, grifos meus)¹⁹

¹⁹ For a long time, the translation of languages was the only centre of interest in diachronic as well as in synchronic translation studies. Only the linguistic dimension was discussed — irrespective of the text type — so that translation studies could be described as a monomodal discipline. Those texts that existed in combination with other sign systems, such as films, children's books, operas, comics, were largely neglected, left to other disciplines or analysed by excluding the non-linguistic text constituents. The concentration on one single modality also characterized the theoretical, methodical and analytical equipment of this discipline, the main aim of which was to explore the basic conditions, principles and methods of language transfer. For this purpose, mainly tools from linguistics and literary criticism were used. No reason was found to develop different analysing instruments for other modes.

Pode-se considerar então que houve uma demora por parte dos estudiosos da tradução em se darem conta da importância e da própria “existência” da multimodalidade para a sua disciplina. Essa demora, somada à rapidez com que as tecnologias de produção e distribuição se desenvolvem, constantemente apresentando novas questões, tornam ainda mais complicada a tarefa de sistematizar conceitos para a TAV, a qual se constitui, por si só, como um campo cada vez mais complexo. A diversidade de formatos de produtos audiovisuais implica uma diversidade de modalidades. As diferentes práticas demandam conhecimentos técnicos cada vez mais especializados e apresentam diversos desafios específicos a cada modalidade. Com isso, as pesquisas da área tendem a ser fragmentadas, como comenta Díaz Cintas (2013):

O ritmo acelerado das mudanças que ocorrem nesse campo é talvez o maior desafio para os pesquisadores. Os vastos avanços técnicos das últimas décadas tiveram um impacto considerável no nosso campo. Isso é visível na forma como a prática profissional tem mudado, o perfil dos tradutores tem evoluído e as modalidades já existentes de TAV têm se adaptado e desenvolvido formas híbridas, o que cria a necessidade de novos métodos de pesquisa. Longe de ser um caldeirão eclético, esse tipo de *mestiçagem* de formas e convenções pode ser considerado uma tentativa de atender às necessidades de grupos que estão se tornando cada vez mais específicos. (DÍAZ CINTAS, 2013 p. 282)²⁰

Apesar dessa fragmentação, é possível identificar os dois principais conceitos que fundamentaram a constituição da TAV como subárea dos estudos da tradução e continuam sendo compartilhados pelos estudiosos da área para investigar possíveis relações entre elementos verbais e não verbais na tradução: as noções de tradução intersemiótica e tradução subordinada (*constrained translation*).

Como se sabe, a noção de tradução intersemiótica foi proposta por Roman Jakobson no clássico texto “Os aspectos linguísticos da tradução” ([1959]/2003).

²⁰ The fast pace of change taking place in this field is perhaps one of the major challenges for researchers. The extensive technical advances of recent decades have had a considerable impact in our field, visible in the way in which professional practice has changed, the profile of translators has evolved, and existing forms of AVT have adapted and developed into new hybrid forms, which in turn calls for new research methods. Far from being an eclectic melting pot, this sort of *métissage* of forms and conventions can be considered an attempt at targeting the needs of user groups that are growing increasingly more specific.

Tal noção faz parte de sua tríplice classificação de diferentes tipos de tradução, ao lado das traduções intra e interlingual. Definida como a “interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” (JAKOBSON, 2003, p. 65), tal noção ficou esquecida durante anos, antes de ser resgatada por estudiosos interessados em estudar a TAV em um campo próprio, mas identificado com os estudos da tradução.

A noção de tradução subordinada foi proposta por Christopher Titford (1982 *apud* MAYORAL ET AL, 1988) para descrever a legendagem. Mais tarde, no artigo “Concept of constrained translation: non-linguistic perspectives of translation”, um dos primeiros esforços em tratar a tradução audiovisual de forma mais abrangente, Roberto Mayoral, Dorothy Kelly e Natividad Gallardo (1988) estenderam o conceito de tradução subordinada para todos os tipos de produtos que combinam elementos verbais e não verbais. Trata-se de um dos conceitos ainda considerados importantes para a TAV (CHAUME, 2013, p 291).

A proposta de Mayoral *et al* (1988) parte da teoria da comunicação para caracterizar a tradução de mensagens compostas por elementos verbais e não verbais que são transmitidos simultaneamente através do canal visual e do canal acústico. Os elementos não verbais são considerados a partir de sua influência sobre os elementos verbais, ou seja, podem complementar ou modificar o significado dos mesmos. Embora a mensagem seja considerada como um todo, no qual os diferentes elementos coexistem, o seu significado não é entendido como o resultado da soma dos significados de cada um desses elementos; cada elemento cumpre uma função comunicativa separadamente, em paralelo uns aos outros, influenciando o significado do texto verbal:

Por um lado, não podemos traduzir o texto [verbal] sem entender como os outros elementos comunicativos complementam ou modificam o significado; por outro lado, os elementos não linguísticos da mensagem não só constituem parte do significado, mas também, ocasionalmente, impõem suas próprias leis e condições ao texto [verbal]. Se o texto [verbal] não se ajustar a essas condições, ele não desempenhará sua função comunicativa por inteiro, nem permitirá que os outros sistemas o faça. (MAYORAL ET AL, 1988, p. 363)²¹

²¹ On the one hand, we cannot translate the text without understanding how the other communicative elements add to or modify the meaning; and on the other hand, the non-linguistic elements of the message not only constitute part of the meaning but also, on occasions, impose

As noções de tradução intersemiótica e tradução subordinada se aproximam por partirem de um modelo teórico de comunicação, segundo o qual mensagens são geradas por um emissor e decodificadas por um receptor. A partir dessa perspectiva, o texto audiovisual é descrito como a combinação de quatro elementos básicos que correspondem a canais sensoriais (visual e acústico) e funcionam em paralelo: **acústicos verbais**, **acústicos não verbais**, **visuais não verbais** e **visuais verbais**.

As principais relações entre os elementos verbais e não verbais são pensadas em termos de **sincronia espacial e temporal**. A preocupação maior é a necessidade de adequar o texto-alvo (legendas, dublagem, voice-over, AD etc.) às restrições impostas por outros elementos semióticos que acompanham o texto verbal. Por exemplo, as legendas, tanto para ouvintes quanto para surdos e ensurdecidos (LSE), devem ser adaptadas às restrições espaço-temporais, mais especificamente, ao número de linhas e caracteres; a dublagem deve acompanhar o movimento dos lábios dos falantes; a audiodescrição, que descreve os elementos visuais, deve ser inserida nos momentos em que não há nem fala nem qualquer elemento sonoro relevante para a constituição do produto como um todo.

Com exceção da audiodescrição, cujo texto-fonte é a imagem, tanto o texto-fonte quanto o texto-alvo são entendidos apenas como o texto verbal. Por exemplo, ao discutir as restrições às quais estão sujeitos os tradutores para dublagem, Chaume (2013, p. 291) comenta que o texto audiovisual é composto por diferentes códigos *paralinguísticos* que exercem influência sobre o código linguístico, como o código musical, o código fotográfico, o código dos movimentos de câmera, o código da edição.

As noções de tradução subordinada e tradução intersemiótica trouxeram contribuições fundamentais para a TAV, ao legitimar sua constituição como subárea dos estudos da tradução e ampliar seu escopo para contemplar elementos não verbais. Contudo, ambas foram elaboradas com base em preceitos hoje considerados monomodais: diferentes sistemas linguísticos e códigos semióticos são considerados como unidades homogêneas e autônomas. Como mostrado na seção 2.3, “Da monomodalidade à multimodalidade”, na tradição monomodal, a

their own laws and conditions on the text. If the text does not adjust to these conditions it will not fulfil its communicative function in the whole nor will it allow the other systems to do so.

linguagem verbal imperava absoluta. Não só todos os demais recursos semióticos eram considerados subordinados a ela como teorias linguísticas e semióticas partiam do princípio de que construção de sentido só seria possível na linguagem verbal, sendo ela o ponto de partida para definições e classificações desses recursos semióticos. A própria separação entre elementos *verbais* e elementos *não verbais* deixa isso claro. Esse binarismo precisa ser superado, uma vez que se reconhece a profunda imbricação entre as diferentes formas de interação humana.

Atualmente, outros recursos semióticos podem ser centrais em determinadas situações. A linguagem verbal pode ser “extravisual” em muitos casos, por exemplo (KRESS E VAN LEEUWEN, 2001, p. 46). Isso não quer dizer que o visual esteja suplantando a linguagem verbal; significa apenas que, em diferentes situações, recursos semióticos podem desempenhar diferentes papéis e ter diferentes pesos, não sendo possível determinar sua função sem considerar a situação na qual esses recursos são realizados e articulados. O destronamento da linguagem verbal como único recurso semiótico capaz de materializar discursos é o principal efeito de práticas e conceitos multimodais, tendo fortes implicações para o estudo da tradução audiovisual. Na próxima seção, serão discutidos os limites das noções de tradução intersemiótica e subordinada, quando confrontadas com a perspectiva multimodal.

3.3

Da tradução intersemiótica à tradução multimodal

Enquanto as noções de tradução intersemiótica e subordinada partem do pressuposto de que mensagens verbais e não verbais são transmitidas de um sujeito a outro, integral e simultaneamente através dos canais visual e acústico, sendo os seus significados *paralelos* uns aos outros, as abordagens multimodais consideram que os sentidos são produzidos em situações determinadas, a cada realização discursiva, a partir da *interação* dos diferentes elementos, os quais a rigor não são isoláveis entre si.

Gambier (2013, p. 47) — em citação mencionada na seção 1.1, “Imagens visuais e tradução audiovisual” — comenta que muitos pesquisadores da TAV, embora reconheçam que um produto audiovisual é uma entidade composta por

múltiplos elementos semióticos, desenvolvem suas análises a partir dos elementos verbais isoladamente. Zabalbeascoa (2008), assim como Kaindl (2013) e Gambier (2008), consideram que a ideia de subordinação (*constraint*) na TAV contribui para essa situação, por isolar os elementos verbais do contexto em que ocorrem e se concentrarem apenas na linguagem verbal, em detrimento de outros elementos semióticos, que ainda por cima a restringem (*constrain*):

O conceito de tradução subordinada tem tido um efeito bastante negativo. Para algumas pessoas, esse conceito parece sugerir que tais fenômenos [envolvendo elementos verbais e não verbais] não poderiam ser considerados tradução propriamente dita, já que a mesma precisaria lidar exclusivamente com palavras, enquanto outras formas de tradução precisariam levar em conta problemas que os teóricos da tradução não estariam interessados em considerar ainda. Então, **o conceito de tradução subordinada tem sido usado como um rótulo para qualquer tipo de tradução que force o teórico relutante a considerar o importante papel dos elementos não verbais (...).** (ZABALBEASCOA, 2008, p. 22, grifo meu)²²

A crítica feita por esses autores é que a noção de subordinação implica a ideia de que a tradução seria um fenômeno estritamente *verbal*. Nesse sentido, a classificação de Jakobson ([1959]/2003) é evocada justamente para superar tal ideia. Gambier caracteriza as diferentes modalidades de TAV com base nessa classificação, “de acordo com dois grandes grupos: traduções entre códigos (código oral/escrito, código da imagem), e tradução entre línguas” (GAMBIER, 2013, p. 49). Por exemplo, a audiodescrição é intersemiótica (entre código da imagem e código verbal oral) e intralingual (na mesma língua); a legendagem é intersemiótica (entre código oral e escrito) e pode ser interlingual ou intralingual, no caso da legendagem para surdos e ensurdecidos.

Como argumenta Kaindl, o termo “intersemiótico”, tal como figura no modelo de Jakobson, é inadequado para fazer a distinção entre certos tipos de tradução, como a AD, por um lado, e, por outro lado, a tradução interlingual, considerada ainda como tradução propriamente dita: “Uma língua é também um

²² The concept of constrained translation has had a rather negative effect since to some it seems to imply that such phenomena could not be regarded as translation proper since translation proper must deal exclusively with words, whereas certain modes of translation had to account for other problems which translation theorists were not interested in considering yet. So, the concept of constrained translation has sometimes been used as a label to brand any variety of translation that forced the unwilling theorist to consider the important role of nonverbal elements (...).

sistema semiótico, e, assim, a tradução entre dois sistemas linguísticos seria logicamente uma tradução intersemiótica” (KAINDL, 2013, p. 261).

Para além desse argumento, a noção de código como sistema fechado em si mesmo é problemática para discussões teóricas alinhadas com a perspectiva multimodal que adotamos aqui. Tal perspectiva é pautada pela noção de modos semióticos e pelo conceito de discurso, negando análises baseadas em mensagens isoladas dos contextos em que ocorrem. Os recursos semióticos podem ser organizados como modos relativamente estáveis e autônomos e reconhecidos como tal; já os efeitos de sentido são entendidos como frutos da interpretação desses recursos em situações de interação social, sendo portanto sempre contingentes e provisórios. Fica inviabilizada, portanto, a ideia de códigos capazes de carregar significados fixos, cujo acesso fosse plenamente realizável.

O processo tradutório, bem como toda prática discursiva, inevitavelmente envolve a interpretação do texto a ser traduzido. Como foi mostrado anteriormente, na interpretação, a construção de sentidos por parte dos sujeitos está subordinada às características materiais dos recursos semióticos e a possibilidades e estratégias socialmente determinadas. Assim, a ideia de subordinação pode ser mantida se considerada no sentido em que na língua portuguesa usamos determinação, no que diz respeito ao potencial das mídias para a produção de significados e à interpretação de discursos, mas não para caracterizar de forma sistemática relações entre modos. A rigor seria a noção normalmente expressa em nossa língua pelo termo *sobredeterminação*, usado por Freud e pela teoria marxista.

Como foi enfatizado na seção 2.5, “Recursos semióticos e materialidade”, a materialidade dos recursos semióticos é central para a construção de sentido. No entanto, Kress e Van Leeuwen recusam a ideia de que as características dos modos semióticos correspondem naturalmente aos canais sensoriais e procuram explorar os princípios que estão por trás da comunicação multimodal, buscando identificar as “especificidades e traços comuns dos modos semióticos, levando em conta sua produção social, cultural e histórica” (KRESS E VAN LEEUWEN, 2001, p. 04). Diante dessa proposta, a caracterização dos produtos audiovisuais como sendo compostos por elementos acústicos e visuais, mencionada na seção anterior, se mostra limitada, já que diz respeito apenas a *mídias*, desconsiderando diferenças *modais*.

Como considera Kaindl, adotar a perspectiva multimodal para o estudo da tradução significa redefinir as noções de texto e reescrita, que deixam de ser caracterizados pela presença de linguagem verbal e passam a ser descritos a partir dos conceitos de modo e mídia (KAINDL, 2013, p. 266). Atualmente, existem diversas abordagens multimodais à tradução audiovisual. Antes de abordar conceitos e métodos de análise multimodais aplicados à TAV, no que tange à imagem visual, serão abordadas as recentes mudanças nas práticas sociais e discursivas. Esse aparente desvio é necessário para fundamentar a discussão acerca da interpretação, já que as práticas de tradução têm sido radicalmente alteradas pelo advento de novas tecnologias digitais, de tal forma que qualquer discussão teórica precisa leva-las em conta. Como será discutido nas próximas seções, essas tecnologias acentuaram uma multimodalidade, obviamente já existente, mas não tão visível, e tiveram um forte impacto na produção e na circulação de produtos audiovisuais, suscitando o surgimento de novos comportamentos, novas formas de interação e novas práticas profissionais.

4

Práticas contemporâneas

4.1

Das tecnologias analógicas às tecnologias digitais

Para compreender o impacto da tecnologia nas práticas sociais e discursivas, é fundamental discutir os principais meios técnicos usados na produção, reprodução e distribuição de conteúdos visuais. No período anterior ao advento de tecnologias digitais, produtos visuais e audiovisuais eram produzidos, reproduzidos e distribuídos por meio de tecnologias analógicas.

As imagens produzidas com uma câmera analógica, fotográfica ou cinematográfica, são geradas pela fixação dos raios luminosos em uma superfície sensível à luz, o negativo, por meio de um processo químico. Esse negativo, por sua vez, é submetido a outros processos ópticos e químicos durante a revelação. É gerada, então, uma cópia, em papel, no caso da fotografia, ou em película cinematográfica. Para reproduzir a foto ou o filme é preciso gerar uma nova cópia, por meio do mesmo processo. No caso do filme, esse processo é caro e demorado. Uma fotografia é um objeto que pode ser manuseado, compartilhado, exposto (em casa, em galerias de arte). O filme em película requer complexos dispositivos para ser assistido, já que precisa ser projetado em uma tela, em uma sala escura.

A televisão e o videocassete são também dispositivos analógicos: o sinal de TV é transmitido por meio de ondas eletromagnéticas e as fitas VHS são cobertas por material magnético no qual são gravadas as informações. A principal característica dessas tecnologias é manter uma correspondência de um para um com aquilo que é gravado ou transmitido, como os raios de luz que são refletidos pelos objetos e fixados no filme fotográfico (ROSE, 2012, p. 05).

Entre as imagens digitais e aquilo que é captado, por outro lado, não há uma correspondência direta. As informações luminosas são transformadas pelo software da câmera em um código binário, que é geralmente convertido em uma imagem exibida em uma tela, mas pode ser usado de diversas formas, como, por exemplo, para gerar áudio ou modelos em 3-D. Os conteúdos digitais podem ser

distribuídos e compartilhados sem que haja a necessidade de um suporte *físico*, como o papel, a película, as fitas de VHS. Assim, tais conteúdos podem ser copiados, modificados, recortados e editados com o auxílio de programas amplamente disponíveis na internet; além de ser possível assisti-los em qualquer lugar, a qualquer hora, em um laptop, tablet ou smartphone.

As tecnologias digitais, cada vez mais, estão substituindo as tecnologias analógicas. Mesmo a televisão está passando a adotar tecnologias digitais de transmissão. Uma notícia recente deixa clara essa tendência: a Kodak, atualmente a única empresa produtora de negativo cinematográfico em escala industrial, anunciou que encerraria suas atividades, o que não ocorreu graças aos esforços de cineastas e de grandes estúdios que se comprometeram a continuar comprando uma quantidade mínima de negativo a cada ano.

A facilidade de produzir, reproduzir, distribuir e compartilhar conteúdos, em qualquer lugar, a qualquer hora, foi o principal avanço trazido pelas novas tecnologias. Com isso, a circulação de produtos audiovisuais foi radicalmente alterada e ampliada a partir da década de 1990.

4.2

A circulação de produtos audiovisuais

No início da década de 1990, para assistir a *Paris is burning* era preciso ir a uma sala de cinema na qual o filme estivesse sendo exibido. Mais tarde, com o lançamento da versão em VHS, tornou-se possível assistir a ele em qualquer lugar em que houvesse uma televisão e um videocassete. Contudo, tendo sido lançado nos Estados Unidos, assistir ao filme no Brasil era muito difícil, por ele não ter sido lançado comercialmente aqui. Seria preciso, portanto, obter uma cópia americana em VHS, que dificilmente poderia ser reproduzida em um aparelho brasileiro, já que conteúdos nesse formato são codificados de diferentes formas em diferentes regiões do mundo. O videoclipe de *Vogue*, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil, era exibido pela televisão, principalmente em canais como a MTV, especializada em videoclipes; já em 1990 ele foi lançado nos dois países comercialmente, como parte da coletânea *The immaculate collection*, em VHS e em laserdisc, formato que logo caiu em desuso.

Hoje, ambos estão publicados no YouTube e podem ser assistidos em um smartphone com acesso à internet, a qualquer hora e em qualquer lugar. Para aqueles que não estão familiarizados com o universo voguing, pode-se dizer que o essa forma de dança é mais comumente associada à Madonna. A quantidade de visualizações no YouTube é um indicativo: o videoclipe, publicado pelo canal oficial da cantora, foi visualizado mais de trinta milhões de vezes. *Paris is burning* foi publicado quase integralmente por três usuários diferentes, não ligados oficialmente ao filme, somando pouco mais de trezentas mil visualizações.

As figuras a seguir são imagens de tela de um smartphone. A figura 4 mostra as sugestões de busca para o termo “paris is b”, dentre as quais apenas uma não diz respeito ao filme, mas a uma música de mesmo nome (paris is burning st. vincent):

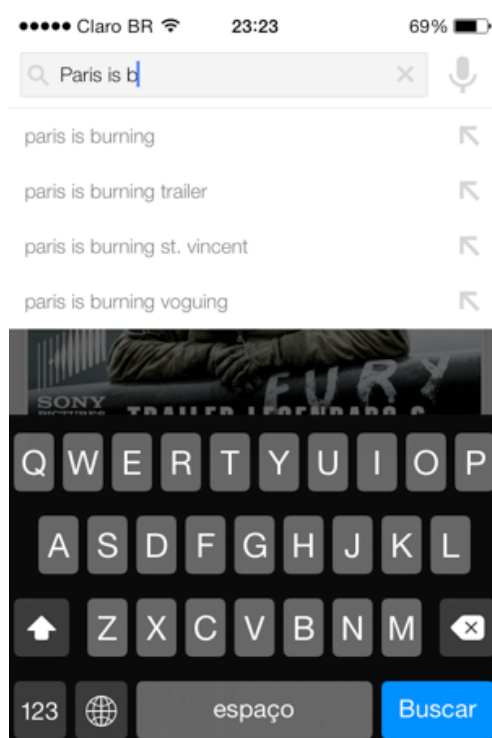


Fig. 4: Imagem de tela de sugestões de busca com os termos “paris is b” no Youtube em smartphone (Acesso em 9 fev. 2015).

A figura 5 mostra os primeiros três resultados da busca com o termo “paris is burning”, sendo o primeiro a versão completa do filme e o terceiro, seu trailer. A figura 6 mostra os próximos quatro resultados, que são dois clipes do filme, uma “batalha” de voguing com a expressão “Paris is burning” no título e trechos

da participação do elenco e da diretora do filme, à época de seu lançamento, no programa *The Joan Rivers show*:

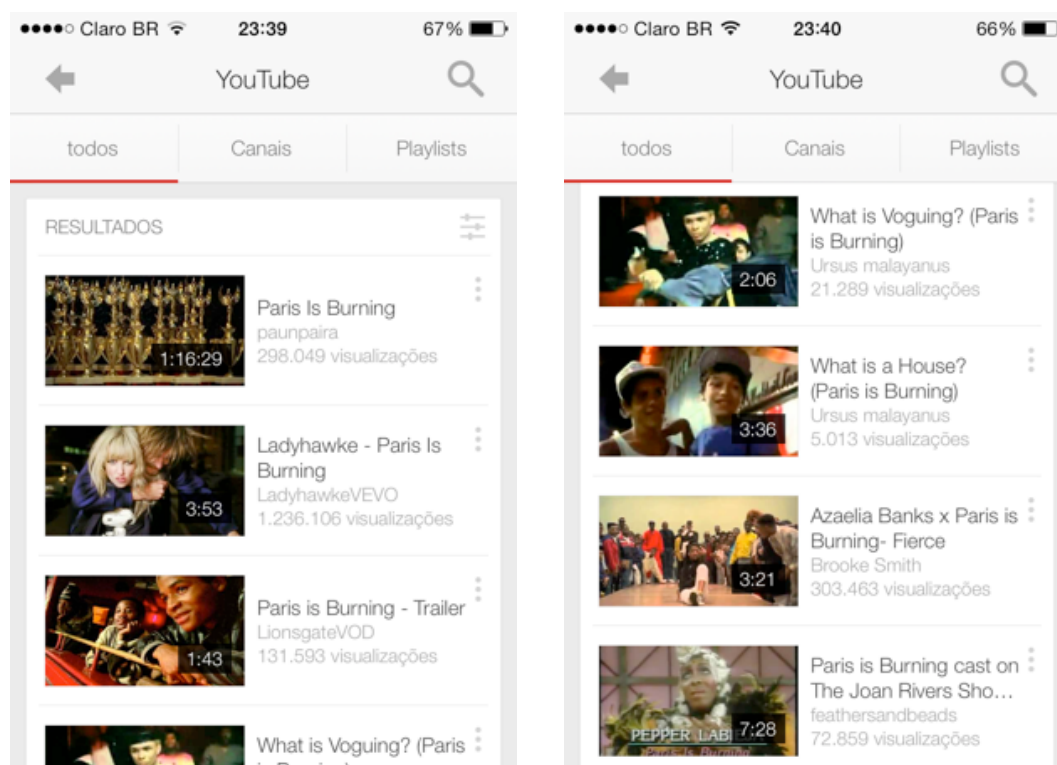


Fig. 5 e 6: Imagem de tela de resultados de busca no Youtube em smartphone (Acesso em 9 fev. 2015).

Paris is burning e outros conteúdos ligados ao filme, como os clipes e as entrevistas no programa de Joan Rivers, estão hoje amplamente disponíveis na internet graças à ação de pessoas “comuns”, que decidiram compartilhá-los em redes sociais. Por outro lado, a série de TV *RuPaul’s drag race*, já produzida na era das tecnologias digitais e com direitos autorais fortemente protegidos, não pode ser assistida integral e gratuitamente no YouTube, embora haja uma grande quantidade de vídeos relacionados à série, tanto “oficiais” quando produzidos por fãs.

O filme e a série de TV podem ser baixados (*downloaded*) ilegalmente e estão disponíveis, inclusive, legendas em português, que podem ser baixadas e reproduzidas junto com o arquivo de vídeo em programas de reprodução, como o VLC e o MediaPlayer. Tais legendas foram produzidas como fantrad. A série de TV é exibida pelo canal a cabo americano Logo, voltado para o público LGBT, e

distribuída via serviços de televisão por internet, como o Netflix. O espetáculo de dança contemporânea *Twenty looks...* foi elaborado para ser assistido ao vivo, em salas de teatro ou outros espaços dedicados às artes cênicas, mas há alguns trechos publicados no YouTube.

Além desses produtos e de conteúdos relacionados a eles, estão publicados no YouTube milhares de vídeos, de diversas regiões do mundo, nos quais o voguing comparece: imagens de *Balls*, que se multiplicaram e são cada vez mais elaborados; pessoas dançando, em casa, em frente à webcam do computador; “batalhas”; documentários curtos, antigos e recentes.

Com as possibilidades de acesso exponencialmente ampliadas, a qualquer momento, pessoas de qualquer lugar do mundo podem ter contato com manifestações produzidas em outros locais, em outras épocas. Por exemplo, o Galpão do Dirceu, um grupo de artistas no Piauí, compartilham *referências visuais* com jovens de outras regiões do mundo, o que fica evidente quando incorporam o voguing em seus espetáculos. Esses artistas têm também a possibilidade de produzir seus próprios conteúdos visuais e compartilhá-los no YouTube, sem precisarem de equipamentos caros ou da mediação de grandes veículos midiáticos, como emissoras de televisão ou empresas distribuidoras de filmes.

A alteração e sobretudo ampliação do uso de tecnologias digitais acarretou também a disseminação da tradução por fãs, a chamada fantrad; ou seja, a dissolução da exigência de que a tradução seja feita por profissionais. Hoje, mais do que nunca, a tradução está constantemente presente no cotidiano das pessoas, o que se evidencia no uso maciço do Google translator e da Wikipédia.

4.3

Novas práticas profissionais

Na época tida como monomodal, ou seja, até a percepção da multimodalidade, as práticas sociais e, consequentemente, as práticas discursivas eram vistas, cada qual, como coesas e estáveis; as profissões normalmente eram estabelecidas em torno de um único modo (ou daquilo que era visto de forma análoga ao que hoje se considera um modo) e organizadas de forma altamente

hierarquizada (KRESS E VAN LEEUWEN, 2001, p. 46/7). Os esquemas de produção do passado, supostamente monomodais, deram origem a práticas altamente estáveis, nas quais decisões acerca da articulação de modos e mídias eram tomadas por aqueles que ocupavam as posições hierárquicas mais altas, como os produtores executivos e diretores de filmes. Aos outros profissionais cabia apenas executar suas funções de acordo com tais decisões.

Por exemplo, na produção de um filme em moldes industriais, cada profissional tem uma função bem definida, realizada de acordo com normas pré-estabelecidas: o roteirista produz o roteiro e lida primordialmente com o modo escrita; o diretor de fotografia lida com o modo imagem ao conceber as características visuais do filme (iluminação, tipo de negativo utilizado, posição e movimentos de câmera); o compositor cria a trilha sonora, trabalhando com o modo música. Algumas dessas funções são ainda subdivididas entre profissionais que seguem as orientações do chefe de equipe, como o diretor de fotografia, que coordena a montagem do equipamento (refletores de luz, câmera, tripés) por maquinistas e assistentes, muitas vezes delegando a operação da câmera ao cinegrafista. A principal função do diretor do filme é orquestrar as diferentes funções com o intuito de criar um produto final coeso.

Com a facilidade de produção e distribuição de conteúdos, têm-se alterado radicalmente a forma como são exercidas as profissões: algumas práticas estabelecidas estão se modificando ou deixando de existir, enquanto surgem novas práticas. O esquema de produção de filmes descrito acima não foi radicalmente alterado com o advento das tecnologias digitais, tendo antigas práticas sido adaptadas a elas. No entanto, essas tecnologias suscitarão o surgimento de novas práticas, ao permitir que um único profissional integre funções que costumavam ser consideradas como profissões distintas, passando a trabalhar simultaneamente com múltiplos modos. Assim, os arranjos altamente hierarquizados dividem espaço com práticas nas quais muitas decisões, acerca de múltiplos modos, ficam a cargo de um único profissional:

Práticas anteriormente distintas, domínios de profissões distintas, fronteiras claras entre elas, tudo isso está começando a se desintegrar. Novos domínios estão se constituindo e novos conjuntos de práticas estão surgindo ou, sem dúvida, surgirão no futuro. Com essas novas práticas, novas profissões, ainda não consolidadas, passarão a existir. Nesse novo cenário,

profissionais precisam tomar uma multiplicidade de decisões, em relação a múltiplos modos e áreas de representação, que eram domínios de profissões discretas e suas práticas. (KRESS E VAN LEEUWEN, 2001, p. 47)²³

A tradução é um claro exemplo dessa diversificação das práticas profissionais. Antes do surgimento das tecnologias digitais, tradutores trabalhavam predominantemente com textos verbais, escritos à mão ou em máquinas de escrever. Atualmente, existem diversas modalidades e práticas cada vez mais especializadas, como a tradução técnica, jurídica, científica ou literária, a localização de games e software, além da TAV enfocada aqui, que é, em si, um campo extremamente diversificado, como já foi mencionado. Independente da área de especialização, tradutores profissionais precisam dominar múltiplas ferramentas, principalmente editores de textos como o Word e ferramentas de busca na internet; em casos mais específicos, de acordo com o trabalho a ser realizado, são usados programas de diagramação de texto, sistemas de tradução assistida por computador (CAT, na sigla em inglês), software para produção de legendas, como o Subtitle Workshop, entre muitos outros.

As noções de design (seleção e a articulação de modos e mídias), de produção (realização material de produtos e eventos semióticos) e de distribuição (circulação daqueles produtos e eventos), apresentadas na seção 2.5, “Recursos semióticos e materialidade”, passam a ocupar um lugar central tanto no exercício das práticas profissionais quanto de outras práticas cotidianas. Como consideram Kress e Van Leeuwen, um dos pressupostos das práticas e formulações teóricas consideradas monomodais é que os significados são construídos apenas no âmbito do conteúdo, sendo a expressão considerada mera realização material. Por outro lado, os autores defendem que *a semiose se dá justamente a partir da realização material*. Tanto a passagem do design à produção quanto a passagem da produção à distribuição são *transformadoras* e, portanto, permitem a construção de novos efeitos de sentidos. No próximo capítulo, serão discutidas relações entre materialidade e interpretação.

²³ Previously distinct practices, the domains of distinct professions, the clear boundaries, all of these have begun to unravel. New domains of practice are in the process of being constituted, and new sets of practices are emerging or will undoubtedly emerge in time; and with these new practices will emerge new, not yet consolidated professions. The practitioner in this new domain now has to take a multiplicity of decisions, in relation to a multiplicity of modes and areas of representation which were previously the domain of discrete professions and their practices.

5 Materialidade e interpretação

5.1 Imagens visuais e produtos audiovisuais

Como deve ter ficado claro até aqui, a forma de dança voguing está sendo pensada como discurso que se realiza no modo dança, por meio da mídia corpo humano. Essa caracterização não deve ser pensada em termos de categorias estanques, autônomas e discretas, uma vez que, na perspectiva multimodal, os significados dos recursos semióticos são sempre inter-relacionados — por exemplo, uma determinada dança, o espaço onde ela se realiza, a música que a acompanha, o figurino dos dançarinos etc. Considerada essa ressalva, o foco está sendo lançado sobre as imagens visuais, com o intuito de buscar uma melhor compreensão de sua interpretação. O gesto de isolar o conjunto de modos e mídias relacionados à visão consiste em uma abstração teórica, com o objetivo de examinar conceitos usados para discutir as imagens visuais no contexto dos estudos da TAV. Nesse sentido, ainda que um tanto artificial, trata-se de um gesto necessário no âmbito da construção de conhecimento.

Na prática, tradutores audiovisuais produzem dublagem, voice-over, legendagem e audiodescrição, em grande parte²⁴, para produtos audiovisuais como filmes, programas de televisão em geral, espetáculos de artes cênicas etc. Em termos mais específicos, portanto, as imagens abordadas aqui poderiam ser descritas como *audiovisuais*. Contudo, partindo da ideia de semiose ligada à materialidade dos recursos semióticos, é possível fazer uma distinção entre *ver* e *ouvir*, entre as características materiais percebidas por meio da visão (cor, movimento, intensidade da luz) e aquelas percebidas por meio da audição (timbre, volume, altura).

Kress e Van Leeuwen (2001) concebem a interpretação a partir do uso do corpo, dos canais sensoriais e das práticas sociais nas quais estão inseridos os sujeitos. Os produtos audiovisuais estão ligados a determinados canais sensoriais

²⁴ A audiodescrição é realizada também para obras estáticas, como monumentos e obras de artes visuais.

(visão e audição) e não a outros (olfato, tato, paladar). Um modo, como a linguagem verbal, pode ser realizado em diferentes mídias: como fala, percebida principalmente pela audição, mas também pela visão, no caso da leitura labial; e escrita, percebida principalmente pela visão, mas também pelo tato, no caso de textos em braille. Algumas características materiais podem ser percebidas por mais de um desses canais sensoriais, sendo possível falar de efeitos de sentido multimídia e de sinestesia. Essa última diz respeito ao cruzamento de sensações, exemplificada por expressões como cor gritante (visão/audição), aroma doce (olfato/paladar), voz macia (audição/tato).

Na descrição de produtos e eventos semióticos, portando, é preciso fazer uma distinção entre multimodalidade e **multimidialidade**, já que modos e mídias são relativamente independentes entre si e sua união é sempre contingente e provisória, determinada por práticas discursivas. Por exemplo, o rádio é multimodal, por envolver fala, música e outros efeitos sonoros, mas não é multimídia, pois é percebido apenas pela audição (KRESS E VAN LEEUWEN, 2001, p. 67). Produtos audiovisuais são multimodais e multimídia, pois são geralmente percebidos simultaneamente pela visão e pela audição, exceto no caso de pessoas com algum tipo de deficiência visual ou auditiva, para as quais são voltadas a audiodescrição e as legendas para surdos e ensurdecidos.

O termo “audiovisual” é atualmente usado para caracterizar produtos muito diferentes entre si, mas que têm como principal característica combinar som e imagens em movimento. Formatos mais tradicionais e conhecidos, como espetáculos de artes cênicas (que, apesar de não serem veiculados por meio de uma tela, são considerados produtos audiovisuais na TAV), filmes e programas de televisão, dividem espaço com vídeos produzidos exclusivamente para veiculação na internet, com formas artísticas como a videoarte e a videodança, com anúncios de publicidade em diversas formas. Alguns produtos audiovisuais, como os videoclipes de Madonna, são distribuídos comercialmente, circulam por muitos países e são divulgados por intensas campanhas de *marketing*; outros, como a série *RuPauls drag race*, se restringem a públicos mais reduzidos, mas que transcendem barreiras nacionais ou linguísticas. Alguns são produzidos, consumidos e descartados quase instantaneamente, enquanto outros, como *Paris is burning*, são considerados arte ou despertam a devoção de comunidades de fãs, sendo reproduzidos e compartilhados por eles; como foi mostrado na seção 1.5,

“Nota sobre as referências bibliográficas”, há também muitos discursos produzidos sobre o filme por críticos e teóricos especializados. Diferentemente de filmes, vídeos e programas de televisão, espetáculos de artes cênicas são realizados ao vivo e só podem ser vistos no momento e no local em que são encenados.

A interpretação se dá em situações concretas, nas quais sujeitos interagem com produtos e outros sujeitos. O voguing está presente, de diversas formas, nos produtos abordados aqui, que têm formatos de produção distintos (filme em longa-metragem, videoclipe, série de televisão, espetáculo de dança contemporânea) e atualmente podem ser assistidos em diversos locais de exibição (sala de cinema, televisão, teatro, computador, tablet, smartphone).

Para Rodney H. Jones (2011), a ideia de local de exibição (*site of display*) deve abarcar não apenas as mídias materiais nas quais textos são apresentados, mas também as situações sociais nas quais ocorrem interações entre sujeitos e produtos. Como argumenta Jay Lemke (2011), tais interações e as interpretações produzidas a partir delas podem ser melhor compreendidas se pensadas não em termos de produtos isolados, mas em termos de **efeitos de sentido transmídia** (*transmedia meaning effects*) e **travessia** (*traversal*) entre diferentes produtos, mídias, contextos institucionais e atividades. As propostas de Jones e Lemke enfatizam os aspectos espaciais e temporais da semiose.

5.2

Corpo, espaço e tempo

Tratar da semiose em termos da materialidade dos recursos semióticos implica incluir corpo, espaço e tempo nas discussões acerca da construção de efeitos de sentido e da interpretação. Na seção 2.1, “Visão e visualidade”, foi feita uma distinção entre a visão como operação física/fisiológica e a visualidade como determinações sociais e discursivas que regulam essa operação. Nas propostas de Krees e Van Leeuwen, o corpo é discutido a partir de dois aspectos distintos: a interação entre a materialidade dos recursos semióticos e a fisiologia do corpo humano na interpretação e o uso do corpo como mídia, na fala, no canto, nos gestos, na dança. Em ambas as formulações teóricas, os aspectos

físicos/fisiológicos não são considerados isoladamente das práticas discursivas, sendo simultaneamente constitutivos de práticas sociais e constituídos por elas.

Enquanto mídia, o corpo humano tem potencial para realizar diversos modos. O aparelho vocal, por exemplo, é usado na fala e no canto, percebidos pela audição. Do âmbito da visualidade, o corpo é discutido a partir de suas características “exteriores”, ou seja, a partir de sua *imagem visual*, que está envolvida em diferentes práticas sociais, como na criação de obras de arte ou em documentos que comprovam a identidade de pessoas (JONES, 2011, p. 118). Dança, gestos, expressões faciais e a língua de sinais são exemplos de modos realizados por meio da mídia corpo humano e percebidos por meio da visão.

As possibilidades de uso das representações visuais do corpo foram ampliadas pelas tecnologias digitais. O conceito de local de exibição, introduzido na seção anterior, foi inicialmente proposto por Jewitt (2006 *apud* JONES, 2011, p. 114) para caracterizar e distinguir página impressa e tela eletrônica, nas quais diferentes modos são realizados de formas distintas, sendo a eles atribuídos significados também distintos. Jones (2011) expande o conceito para caracterizar interações: entre sujeitos e esses locais, entre os grupos sociais que produzem os produtos exibidos e aqueles que os consomem e entre os diferentes sujeitos que os consomem.

Em abordagens multimodais, ao se analisarem produtos, eventos e textos, torna-se necessário observar as mídias e os modos que foram selecionados para compô-los, dentre aqueles disponíveis numa dada comunidade interpretativa, e as diferentes possibilidades de *percepção* e *cognição* evocadas pelos mesmos. Como considera Lemke (2011), a experiência temporal e a atenção são fundamentais para a semiose, tanto em relação à fruição de um produto específico, quanto na travessia entre diferentes produtos e mídias. Os diferentes locais de exibição permitem diferentes possibilidades relacionadas à *duração* e à *sequência* em que diferentes produtos audiovisuais são consumidos. No caso de um produto específico, como um filme em longa-metragem, por exemplo: quando assistido em uma sala cinema, não é possível ter controle sobre a sua projeção; quando assistido em DVD ou pela internet, é possível parar, voltar, avançar e rever trechos específicos. Tal controle sobre a temporalidade possibilita diferentes formas de atenção a um mesmo produto.

Por outro lado, lembrando-se a noção de intertextualidade, a construção de sentidos não se dá apenas em trajetórias por produtos isolados, mas em travessias por diferentes produtos e mídias. No encontro de sujeitos com diferentes produtos, experiências anteriores com outros produtos relacionados permitem a construção de efeitos de sentidos transmídia (LEMKE, 2011, p. 145). As referências a *Paris is burning* em *RuPaul's drag race* ilustram bem essa ideia. Mais conhecidas, franquias de livros e filmes como *Harry Potter* e *Senhor dos Anéis* são exemplos ainda mais explícitos.

Anteriormente, foi mencionada a preocupação com a sincronia espaço-temporal na prática e no estudo da TAV (ver seção 3.2, “A tradução audiovisual nos estudos da tradução”). Nesse caso, as relações de espaço e tempo são pensadas como relações internas a um determinado produto, em termos estritamente *formais*. Tal produto, no entanto, é caracterizado isoladamente, sem que sejam levados em conta os diferentes contextos em que o mesmo circula. Do ponto de vista da interpretação como é entendida aqui, as relações de espaço e tempo são pensadas em termos de experiências com diferentes produtos e de localização do corpo nas situações de interação.

5.3 Design e produção semiótica

Para Kress e Van Leeuwen (2001), a semiose se dá em situações de interação, a partir da realização material de produtos e eventos semióticos, que é caracterizada pelo conceito de produção. A articulação e a organização dos recursos semióticos usados na produção são descritas por meio do conceito de design, que diz respeito à seleção e organização desses recursos. Como apresentado no capítulo anterior, diante das múltiplas possibilidades de produção, reprodução e distribuição de textos, o design passou a fazer parte das práticas cotidianas. Segundo os autores, a vasta gama de opções atualmente disponíveis para a realização de textos traz a necessidade de se reconsiderar a relação entre design e produção, respectivamente entendidos como âmbitos do conteúdo e da expressão, cuja separação é pensada em termos teóricos, como conceito operacional (ver seção 2.5, “Recursos semióticos e materialidade”).

Em abordagens linguísticas e semióticas tradicionais, há uma clara separação entre ambos, sendo a produção de sentido considerada apenas no âmbito do conteúdo e a forma, “mera” realização material, desprovida de significação. Assim, análises elaboradas por essas abordagens se concentram apenas naquilo que consideram conteúdo, desconsiderando os aspectos materiais da forma como se apresentam os textos:

Linguistas e estudiosos da semiótica geralmente consideram a ‘produção’ como a realização do design, sem acrescentar, conseqüentemente, nenhum efeito de sentido, ou na melhor das hipóteses, acrescentando apenas uma camada de expressividade, ‘dando vida ao design’. Isso gerou uma semiótica na qual a matéria não importa; produziu uma linguística que considerava idênticas, para fins de análise linguística, frases escritas à mão, impressas, escritas na areia ou gravada na pedra. (KRESS E VAN LEEUWEN, 2001, p. 69) ²⁵

As noções de design e produção como articulação e realização de modos semióticos levam à questão de como exatamente se constituem os modos, caracterizados como recursos materiais usados de formas reconhecidamente estáveis para realizar discursos. O conceito de modo é bastante flexível e, na linha da semiótica social que adotamos aqui, não é usado para estabelecer classificações e sistematizações abstratas, desconectadas dos usos que se fazem dos recursos semióticos. A organização de mídias (recursos materiais) em modos e o seu reconhecimento como tal estão inseridos nas práticas discursivas.

Um modo, como a dança, pode ser altamente articulado em certos contextos e não em outros. Por exemplo, o balé clássico conta com normas rígidas acerca da movimentação do corpo, e está ligado a outros modos organizados de forma igualmente rígida, como a trilha sonora (música clássica) e os figurinos (sapatilhas de ponta, tutu); em outros contextos, como uma festa, os movimentos costumam seguir padrões bem menos rígidos, mas, ainda assim, podem ser reconhecidos como “dança-de-festa”, de acordo com diferentes estilos musicais (rock, música eletrônica, funk, samba). O vogueing, embora não seja organizado de forma tão

²⁵ Linguists and semioticians generally regarded ‘production’ as the realisation of design, and hence as not adding any further meaning, or as adding, at best, only a layer of expressiveness, of ‘bringing design to life’. This engendered a semiotics in which matter did not matter. It produced a linguistics which treated the handwritten and the printed sentence, the sentence written in the sand and the sentence carved in stone, as identical for the purposes of linguistics analysis.

prescritiva quanto o balé clássico, é um discurso realizado no modo dança altamente articulado e, para aqueles familiarizados com a prática, facilmente reconhecido.

Nesse sentido, os textos são definidos como fenômenos que resultam da articulação de diversos modos e demandam uma ação como resposta: a interpretação. Segundo o entendimento de semiose como **ação semiótica**, tanto a articulação e a realização quanto a interpretação são consideradas *produção* e seguem os mesmos princípios semióticos. A única diferença é que a articulação produz signos, textos ou ações que podem ser percebidos externamente, por outros sujeitos, enquanto a interpretação se dá “internamente”, resultando em signos e textos que só são evidentes para o próprio sujeito:

A articulação leva a signos, textos ou objetos textuais que são externamente evidentes; a interpretação leva a signos que são evidentes (para o intérprete) ‘internamente’. O signos da articulação estão imediatamente disponíveis para a percepção e a interpretação de outras pessoas; os signos da interpretação não estão imediatamente disponíveis para os outros, eles formam a base para articulações futuras, quando a ação transformadora do indivíduo se torna aparente na interpretação inicial e em subsequentes (re)articulações. **Para nós, é fundamental enfatizar que a produção é comum à articulação e à interpretação. Os princípios gerais da semiose, da construção de signos, são os mesmos em ambos os casos.** (KRESS E VAN LEEUWEN, 2001, p. 41, grifo meu)²⁶

A ação semiótica como articulação, realização e interpretação depende de conhecimentos acerca dos modos. No entanto, sendo ambas transformadoras, pode-se ter um conhecimento necessário para interpretar um texto, mas não para produzir um texto composto pelos mesmos modos; da mesma forma, pode-se rearticular os signos interpretados por meio de outros modos. Por exemplo, como foi mencionado na seção 1.2, “Voguing: um exemplo de discurso visual”, os movimentos do voguing são inspirado pelas poses das modelos que ilustram as

²⁶ Articulation leads to externally evident signs, texts or text-like objects; interpretation leads to signs which are evident (to the interpreter) ‘internally’. The signs of articulation are there immediately for perception and interpretation by others; the signs of interpretation are not immediately available to others and their perceptions and interpretations; they form the basis for later articulations, when the transformative actions of the individual in initial interpretation and subsequent (re)articulations have then become apparent. For us it is essential to stress that production is common to both articulation and interpretation. The general principles of semiosis, of sign-making, are the same in both cases

páginas da revista *Vogue*: as fotografias são interpretadas e rearticuladas como uma forma de dança.

No texto *Como reconhecer um poema ao vê-lo*²⁷ (1993), Fish reitera sua proposta de que “significados não são propriedades de textos fixos e estáveis nem de leitores livres e independentes, mas de comunidades interpretativas” (FISH, 1993, p. 156). O autor discute o reconhecimento de poemas e gestos, argumentando que estar em uma situação “significa ‘ver’ com os olhos dos interesses, objetivos, valores, normas e práticas estabelecidas desta situação, e significa, portanto, conferir significação *ao ver* e não depois de ver” (FISH, 1993, p. 163). Partindo desse entendimento da interpretação, o próximo capítulo será voltado para a imagem visual no âmbito da tradução audiovisual.

²⁷ Esse texto está disponível em português, com tradução de Sônia Moreira.

6

Tradução audiovisual, multimodalidade e visualidade

6.1

Imagens e palavras

Depois de apresentar discussões acerca de visualidade, multimodalidade e tradução audiovisual em capítulos e seções separados, neste capítulo final, serão discutidas convergências entre essas noções, para aprofundar a discussão acerca da interpretação das imagens visuais no âmbito da tradução audiovisual.

Cabe aqui relembrar os pressupostos teóricos apresentados no capítulo 2, “Imagens visuais e práticas discursivas multimodais”: 1) a noção de visualidade como as determinações discursivas que regulam a visão; 2) a noção de estratégias compartilhadas por comunidades interpretativas, proposta por Stanley Fish; 3) a dupla recusa da suposta possibilidade de acesso a significados supostamente fixos estáveis e a adesão à noção de tradução como transformação, proposta por Derrida; 4) a desconstrução da noção de signo linguístico como união insolúvel, operada por Derrida e Lacan; 5) o conceito de multimodalidade como concebido por Kress e Van Leeuwen, no qual a linguagem verbal deixa de ocupar o centro das práticas discursivas, as quais são entendidas com base na noção foucaultiana de discurso; 6) a semiose como produção de sentido calcada na interação entre a materialidade dos recursos semióticos (modos e mídias), os canais sensoriais do corpo humano (visão, audição, tato, paladar, olfato) e as práticas sociais associadas a esses recursos.

No capítulo 3, “Tradução audiovisual”, foram discutidos os conceitos de tradução intersemiótica e tradução subordinada, que contribuíram para a constituição da TAV como subárea dos estudos da tradução, mas apresentam limitações frente à multiplicidade de novas práticas discursivas; na busca por superar tais limitações, é introduzida a noção de tradução multimodal. Os capítulos 4, “Prática contemporâneas”, e 5, “Materialidade e interpretação”, enfocaram as recentes mudanças nas práticas sociais e discursivas, trazidas pelas novas tecnologias digitais, e a importância de se considerar a materialidade em

discussões acerca da interpretação, o que implica considerar as noções de corpo, espaço e tempo.

Como deve ter ficado claro, parte-se do princípio de que a visão não fornece um acesso direto, não mediado, às imagens visuais, da mesma forma que são impossíveis tanto a existência de significados encapsulados no signo e o acesso a esses supostos significados contidos em textos verbais. A construção de sentido sempre é fruto de uma interpretação e não de um trabalho autoral capaz de eternizar dados significados em algum tipo de materialidade.

Voltemos agora à tradução audiovisual, a fim de discutir a questão central deste trabalho: o papel da imagem visual nas discussões teóricas. A suposta centralidade da linguagem verbal e a dificuldade de se discutir a interpretação das imagens visuais não se restringem, de forma alguma, aos estudos da tradução.

O século XX, embora marcado pela disseminação de meios técnicos de reprodução de imagens, é considerado por muitos como o século da linguagem verbal. Nesse período, a semiótica e a semiologia se consolidaram como disciplinas dedicadas ao estudo dos signos, em paralelo à linguística estruturalista, a qual se voltou exclusivamente aos signos linguísticos. Ambas as abordagens se apoiam na ideia de que as imagens visuais configuram sistemas de signos; no entanto, fazem parte de tradições distintas: a semiótica surgiu como uma proposta de ciência geral dos signos, elaborada pelo americano Charles Sanders Peirce, enquanto a semiologia parte do estruturalismo inaugurado por Saussure. Tradicionalmente, essa última toma a linguagem verbal e o signo linguístico como parâmetros. Mantém-se, então, a relação hierárquica entre imagens e palavras, na qual apenas as últimas seriam dotadas de significação plena; todos os outros sistemas de significação, portanto, precisariam da mediação da linguagem verbal. Por exemplo, Roland Barthes, em seu conhecido livro *Elementos de semiologia* ([1964]/2006), afirma que:

Os objetos, imagens, comportamentos podem significar, claro está, e o fazem abundantemente, mas nunca de forma autônoma; qualquer sistema semiológico repassa-se de linguagem [verbal]. A substância visual, por exemplo, confirma suas significações ao fazer-se repetir por uma mensagem linguística (é o caso do cinema, da publicidade, das historietas em quadrinhos, da fotografia de imprensa etc.), de modo que ao menos uma parte da mensagem icônica está numa relação estrutural de redundância ou revezamento com o

sistema da língua; quanto aos conjuntos de objetos (vestuário, alimentos), estes só alcançam o estatuto de sistemas quando passam pela mediação da língua, que lhes recorta os significantes (sob a forma de nomenclaturas) e lhes denomina os significados (sob a forma de usos ou razões); **nós somos, muito mais do que outrora e a despeito da invasão das imagens, uma civilização da escrita.** (BARTHES, 2006, p. 12, grifos meus)

Como foi amplamente explorado aqui, essa é a visão hoje considerada monomodal, anterior à perspectiva multimodal. Nos estudos da tradução, essa centralidade da linguagem verbal teve como consequência a falta de problematização acerca da interpretação das imagens visuais. Desde o *Crátilo*, de Platão, discute-se a oposição entre a naturalidade e a convencionalidade das palavras, sendo ambas as posições ligadas ao essencialismo universalista. Com o conceito saussureano de signo linguístico arbitrário, união indissolúvel entre conceito e imagem acústica que nasce dentro do sistema e não tem existência fora dele, as línguas deixam de ser vistas como sistema de representação de uma realidade fixa e pré-existente. As abordagens pós-estruturalistas, como as de Derrida e Lacan, radicalizaram o rompimento com crenças universalistas ao desconstruir a suposta ligação unívoca entre significante e significado. Paradoxalmente, as imagens visuais ainda tendem a ser consideradas um meio *universal* de representação direta, sem mediação, dos objetos.

Para Díaz Cintas e Remael, na TAV, a falta de problematização dos elementos visuais está ligada a esse mito da universalidade das imagens, que foi reforçado pelo surgimento do cinema (DÍAZ CINTAS E REMAEL, 2007, p. 46). Em seus primórdios, o cinema despertou o interesse de teóricos e cineastas, que entusiasticamente vislumbraram uma nova era em que os filmes mudos constituiriam uma linguagem universal e seriam capazes de alcançar espectadores de todo o mundo. O que acreditavam é que como no cinema mudo supostamente não há palavras, este estaria imune a confusões babélicas, já que não haveria a barreira linguística. Veja-se que nessa ideia equivocada podemos encontrar a desconsideração total de diferenças socioculturais. Ademais, a crença na suposta ausência de língua nos filmes mudos ignora o amplo uso de letreiros e outros recursos verbais escritos. Como comenta Gambier, “a tradução sempre foi um desafio na história do cinema, em oposição ao mito da universalidade dos

filmes, defendido por J. Renoir, Ford, S. Eisenstein, R. Clair, K. Vidor, Murnau, Chaplin, etc.” (GAMBIER, 2013, p. 45).

Como contraponto à crença na universalidade das imagens visuais, a noção de visualidade, ao enfatizar justamente o caráter *convencional* das mesmas (JAY, 2003), pode contribuir para ampliar discussões teóricas no âmbito da tradução audiovisual. Nas próximas seções, serão discutidas as imagens visuais e a linguagem verbal em abordagens multimodais e no estudo da TAV.

6.2

Visualidade, linguagem verbal e multimodalidade

Os conceitos de modo e multimodalidade, ao implicarem um deslocamento da suposta centralidade da linguagem verbal, apresentam o desafio de se repensar a significação de outros recursos semióticos, que deixam de ser vistos como “meramente um tipo de duplicação dos sentidos criados na fala e na escrita — talvez como ‘ilustração’ ou ‘ornamentação’” (KRESS, 2011, p. 54). Segundo David Machin, a noção de que esses outros recursos semióticos têm potencial para produção de sentidos ‘plenos’, por sua vez, suscita outra questão: “se estamos diante do fim do domínio da linguagem verbal, devemos continuar aplicando modelos elaborados para o seu estudo a tudo?” (MACHIN, 2011, p. 181).

No caso específico da imagem visual, como se discutiu na seção anterior, o problema de se aplicarem modelos baseados na linguagem verbal é que as imagens são tratadas como signos pertencentes a sistemas ou códigos. No capítulo 3, “Tradução audiovisual”, os conceitos de tradução intersemiótica e tradução subordinada foram criticados por tomarem a linguagem verbal como ponto de partida e por serem baseadas nas noções de sistemas abstratos de signos e códigos semióticos fechados em si mesmos. Embora a imagem visual seja pouco discutida, esses conceitos operam implicitamente com a noção de **ícone** ou **signo visual**, como entidades de duas faces, significante/significado, análogas ao signo linguístico. Nesse sentido, o ícone é definido como um signo que *representa* outro objeto ou uma imagem mental. Mayoral et al, por exemplo, caracterizam as imagens em relação ao grau de iconicidade, ou seja, em termos de reprodução da realidade: “do desenho à fotografia, da imagem em preto e branco à colorida, do abstrato ao figurativo” (MAYORAL ET AL, 1988, p. 361).

É preciso ter em mente que o artigo de Mayoral et al foi publicado em 1988, quando ainda predominavam os formatos analógicos (cinema em película, televisão com sinal analógico, fitas VHS), que mantêm uma relação de um para um com aquilo que é captado ou transmitido. Atualmente, as tecnologias digitais, ao transformar as informações luminosas em código binário, possibilitam a manipulação dessas informações e a criação de imagens e elementos visuais que não se limitam à reprodução de objetos, pessoas, cenas e paisagens (ver seção 4.1, “Das tecnologias analógicas às tecnologias digitais”).

Filmes e programas de televisão contam com efeitos visuais cada vez mais elaborados, que permitem fundir imagens captadas de atores e cenários com elementos criados com computação gráfica; muitos produtos audiovisuais são até produzidos inteiramente por meio de programas de computador. Mesmo para se produzir um texto verbal escrito, em qualquer programa de edição de textos, como o Word, estão à disposição diferentes recursos visuais, como diversas opções de fontes, cores, espaçamento, segmentação, além de ser possível inserir figuras, ilustrações, gráficos, mapas etc. A caracterização da imagem visual apenas em termos de iconicidade, ou *representação* de objetos, portanto, se mostra inadequada.

Outra crítica foi feita à caracterização de produtos audiovisuais como sendo compostos por elementos visuais e acústicos, a qual naturaliza os canais sensoriais, sem levar em conta as determinações discursivas que, imbricadas na audição e na visão sobredeterminam efeitos de sentido. Por trás dos conceitos de tradução intersemiótica e tradução subordinada, está a premissa de que a produção de sentido é uma exclusividade da linguagem verbal. Os significados de todos os outros recursos semióticos são pensados em termos puramente *sensoriais*, afetivos ou estéticos, enquanto aqueles semânticos, racionais e lógicos só podem ser produzidos pela linguagem verbal. Kress e Van Leeuwen recusam essa noção de que os diferentes modos têm funções especializadas, fixas e pré-estabelecidas, já que na era digital, os diferentes modos se igualaram tecnicamente em termos de potencial semiótico e podem ser operados por uma pessoa multicapitada (*multi-skilled*), “de maneira que ele ou ela pode se perguntar a qualquer momento: ‘Devo expressar isso com som ou música?’ ou ‘Devo expressar isso visualmente ou verbalmente?’” (KRESS E VAN LEEUWEN, 2001, p. 02).

Embora imbricados e frequentemente intercambiáveis, diferentes modos semióticos proporcionam potenciais distintos para a produção de sentido. Mesmo reconhecendo que diferentes modos não são isoláveis entre si, sendo os efeitos de sentido produzidos a partir da interação entre eles, pode-se dizer que os usos das imagens em práticas discursivas não podem ser equiparados ao funcionamento da linguagem verbal. Em termos específicos à caracterização de experiências visuais e de palavras, mais uma vez usamos as cores como exemplo (ver seção 2.5, “Recursos semióticos e materialidade”): como comenta Lemke, entre uma e outra existe uma infinidade de gradações de tom, saturação, intensidade etc., enquanto os termos usados para descrevê-las (azul, vermelho, verde) são unidades discretas que pertencem a um sistema finito (LEMKE, 2011 p. 142). Lembrando que não se pretende opor a linguagem verbal a outros modos semióticos, e sim buscar formas de se pensarem todos os textos como multimodais, essa distinção deve ser entendida como uma descrição de diferentes possibilidades de construção de sentidos, que são sempre produtos de uma interpretação regulada por instituições, como bem coloca Fish (1993):

(...) todos os objetos são construídos e não descobertos, e são construídos através das estratégias interpretativas que colocamos em funcionamento. (...) as operações mentais que podemos realizar são limitadas pelas instituições dentro das quais já estamos inseridos. Estas instituições são anteriores a nós, e é apenas habitando-as, ou sendo por elas habitados, que temos acesso aos sentidos públicos e convencionais que elas têm. (...) na medida em que o sistema (...) nos limita, ele também nos dá forma, provendo-nos de categorias de entendimento com as quais nós, em contrapartida, damos forma às entidades para as quais podemos, então, nos voltar. Em resumo, à lista de objetos feitos ou construídos temos que acrescentar nós mesmos, pois somos, tanto quanto os poemas e as indicações de leituras que vemos, produtos de estruturas de pensamento sociais e culturais. (FISH, 1993, p. 162)

A virada visual, apresentada na seção 2.1, “Visão e visualidade”, ao tomar como central a noção de visualidade, se afasta da concepção de imagem visual como ícone e não naturaliza a interpretação daquilo que vemos. A noção de visualidade como determinações discursivas que regulam a forma como são interpretadas as imagens visuais, também inspiradas pelo conceito foucaultiano de discurso, se aproxima das propostas de Kress e Van Leeuwen (2001) e Fish (1980). Por isso, considero que tal noção pode trazer grandes contribuições para a

TAV. Diante das questões levantadas até aqui, na próxima seção, será brevemente comentado o tratamento teórico aos elementos visuais nas principais abordagens multimodais que vem sendo aplicadas ao estudo da TAV.

6.3

A imagem em abordagens multimodais à tradução audiovisual

Dentre as diferentes abordagens multimodais, a semiótica social é considerada a que menos se apoia em modelos e métodos de análise oriundos da linguística. Embora a noção de tradução multimodal esteja entre os novos caminhos apontados por diversos pesquisadores da TAV, essa abordagem não está entre as mais adotadas.

Um dos primeiros pesquisadores a aplicar métodos de análise multimodal ao estudo da TAV, Chistopher Taylor (2003 e 2012), elaborou um modelo de transcrição multimodal que consiste em dividir um produto audiovisual em quadros, planos ou fases e analisar as diferentes modalidades semióticas que ocorrem em cada uma dessas unidades. O modelo tem como base a transcrição multimodal concebida por Baldry e Thibault, associados à análise do discurso multimodal baseada na gramática sistêmico funcional (JEWITT, 2011b, p. 29).

Taylor (2003, p.194) afirma que as bases teóricas para o seu trabalho são a tradição sistêmico-funcional e a proposta de gramática visual de Kress e Van Leeuwen (1996), que descreve como as imagens são combinadas para formar enunciados visuais. Kress e Van Leeuwen deixam claro que a gramática visual concebida por eles não é universal e descreve apenas uma certa tradição visual europeia. Os autores se preocupam em deixar claro que não pretendem fazer considerações específicas sobre a aplicação de suas ideias para outros contextos. Na introdução do livro *Reading images: the grammar of visual design*, os autores comentam:

Assim como estruturas linguísticas, estruturas visuais indicam interpretações específicas de experiências e formas de interação social. Em certa medida, tais interpretações também podem ser expressas linguisticamente. Significados pertencem à cultura e não a modos semióticos específicos. Além disso, significados podem atravessar diferentes modos semióticos. **A forma como algumas coisas podem ser ‘ditas’ visualmente ou**

verbalmente, outras apenas visualmente, outras ainda apenas verbalmente também é cultural e historicamente determinada. (KRESS E VAN LEEUWEN, 1996, p. 02; grifo meu)²⁸

O modelo elaborado por Taylor apresenta alguns problemas. Em termos de aplicação prática, a transcrição e a descrição multimodal são processos muito demorados e, portanto, não são comercialmente viáveis (GAMBIER, 2003, p. 188). Mais grave, no entanto, é que as análises produzidas a partir deste método desconsideram as determinações discursivas que regulam a interpretação das imagens visuais. Essa constatação pode ser ilustrada por um dos exemplos apresentados por Taylor (2012):

A sequência de abertura do filme *Longe do Paraíso* (T. Haynes, 2002, USA) é um bom exemplo das possibilidades de produção de significados do texto multimodal. A primeira cena começa com uma vista aérea de um ambiente de cidade pequena/interior, ainda não identificado, acompanhado de música suave no estilo dos anos 1950. À medida que a câmera lentamente dá um zoom, com a trilha sonora suave de fundo, vemos que é uma cidade pequena com muito verde, estabelecendo a cena como um local de tranquila normalidade. Quando a câmera chega ao nível do chão, vemos carros grandes, típicos da década de 1950. Então, estamos em uma pequena cidade americana (um letreiro nos diz que se trata de Hartford, Connecticut) no período após a Segunda Guerra Mundial. (TAYLOR, 2012, p. 17)²⁹

Só é possível localizar a cena em uma cidade pequena dos Estados Unidos no período pós-guerra quando se está familiarizado com os elementos visuais que são apresentados: o estilo das casas americanas, o carro típico dos anos 50. Ou seja, a descrição apresentada por Taylor depende de conhecimentos prévios acerca

²⁸ Like linguistic structures, visual structures point to particular interpretations of experience and forms of social interaction. To some degree these can also be expressed linguistically. Meanings belong to culture, rather than to specific semiotic modes. And the meanings are mapped across different semiotic modes, the way some things can, for instance, be “said” either visually or verbally, others only visually, again others only verbally, is also culturally and historically specific.

²⁹ The opening sequence to the film *Far from Heaven* (T. Haynes, 2002, USA) provides a good example of the meaning making capabilities of the multimodal text. The first scene begins with an aerial view of an as yet unidentified town/country environment with accompanying 1950s-type soft music. As the camera slowly zooms in, backed by the light musical score, we see that this is a small town with plenty of greenery, setting the scene as a place of tranquil normality. Then, as the camera reaches the town at ground level we see typical large American cars of the 1950’s. So we are in small town America (a caption tells us that it is Hartford, Connecticut) in the period following the Second World War.

do que é visto. Ao não problematizar a análise das imagens como a interpretação de um sujeito inserido em um contexto social, a descrição multimodal de Taylor sugere que as imagens são transparentes e podem ser compreendidas universalmente.

Um exemplo da busca por sistematizações rígidas, baseadas em noções de sistemas de signos, para caracterizar as imagens pode ser encontrada no recente livro *Audiovisual Translation* (2014), de Luis Pérez-González, que dedica um capítulo à multimodalidade na terceira parte, “Novas direções”. O autor tem por base as propostas de Stoeckl (2004), que elaborou uma classificação de modos principais (*core modes*) e submodos. A imagem é considerada um modo principal, subdividido em submodos agrupados como estáticos e dinâmicos. Entre os submodos estáticos estão os chamados “elementos”, que “seja na forma de seres animados, objetos inanimados ou outra representação visual figurativa/abstrata distinta, são os menores blocos de construção do modo imagem” (PÉREZ-GONZÁLEZ, 2014, p. 213). Embora sejam usados termos diferentes, essa definição se aproxima da noção de ícone discutida na seção anterior.

Diante das intensas mudanças que estão em curso nas práticas discursivas e na produção e circulação de produtos audiovisuais, a busca por categorias e classificações que possam ser aplicadas a qualquer produto, em qualquer contexto, está fadada ao fracasso, como considera Zabalbeascoa:

A comunicação audiovisual requer uma reflexão cuidadosa sobre a natureza de modos e mídias textuais, bem como a forma como textos são armazenados e distribuídos. A primeira coisa que salta aos olhos de teóricos é que a compartimentalização ordenada (p. ex. tipologias e classificações com linhas divisórias intransponíveis, permanentes e fixas) está quase completamente fora de questão dado o constante progresso da tecnologia e das dinâmicas sociais. (ZABALBEASCOA, 2008, p. 33)³⁰

Como comenta Jewitt, uma das limitações que são apontadas em abordagens multimodais é que suas análises tendem a ser “impressionistas”, sendo os recursos semióticos vistos como flexíveis, fluídos e contextuais, o que dificulta a criação

³⁰ Audiovisual communication requires careful thought into the nature of text modes and media as well as how texts are stored and distributed. The first thing that strikes the theoretician is that neat compartmentalisation (i.e. typologies and classifications with uncrossable, everlasting, unmovable dividing lines) is almost completely out of the question given the constant progress of technology and social dynamics.

de inventários analíticos estáveis (JEWITT, 2011, p. 26). Essa suposta limitação, no entanto, está ligada à crença de que é possível estabelecer sistemas fixos, com categorias estanques, para descrever as interações humanas. Kress e Van Leeuwen (2001) defendem a possibilidade de se descreverem regularidades nos usos dos recursos semióticos, sem recorrer a sistemas gramaticais abstratos, análogos àqueles elaborados para descrever a linguagem verbal. Ao propor um conceito mais amplo e flexível de gramática, ligado a práticas sociais, os autores abrem caminho para se pensarem tais regularidades sob outra luz. De acordo com as premissas adotadas aqui, ao invés de ser uma limitação, essa visão mais flexível e contextual dos recursos semióticos é o principal avanço da abordagem desses autores.

7

Considerações finais

Vivemos atualmente, no ano de 2015, em um mundo saturado de textos visuais e de múltiplas e onipresentes telas eletrônicas. Podemos, inclusive, andar com uma delas no bolso, a tela do smartphone, aparelho que não só exibe, como possibilita a produção, a manipulação e o compartilhamento de fotos, vídeos e textos escritos. Esse mesmo aparelho permite a navegação na internet e o uso de redes sociais, ferramentas de busca e incontáveis aplicativos para os mais variados fins, inclusive traduzir. O smartphone simboliza a total imbricação, cada vez mais evidente, entre os diferentes recursos semióticos usados nas práticas discursivas contemporâneas, nas quais torna-se impossível delimitar fronteiras fixas entre ler, ver e traduzir, atividades que em geral pressupomos estanques. A ampla disseminação das tecnologias digitais trouxe possibilidades de práticas discursivas inéditas, em um curto período de tempo. Da década de 1990 até os dias de hoje, foram radicalmente alteradas as formas como interagimos uns com os outros, exercemos nossas profissões, lemos livros, assistimos filmes, vemos fotografias e realizamos as mais diversas atividades.

O fortalecimento da tradução audiovisual, o surgimento das leis de acessibilidade voltadas às pessoas com deficiência visual e as preocupações teóricas da virada visual são reflexos da atual proeminência das imagens visuais nas interações sociais. O reconhecimento das determinações discursivas que regulam a interpretação daquilo que vemos pode contribuir muito para a produção, teorização e fruição de todas as modalidades de TAV, sendo de especial importância para a audiodescrição. Essa forma de acessibilidade pode beneficiar pessoas portadoras de deficiência visual, que estão inseridas em práticas sociais nas quais a visão é cada vez mais requisitada. Para isso, é fundamental não esquecer que essas pessoas formam um conjunto heterogêneo, ao qual não podem ser aplicadas generalizações.

A escolha do vogueing para ilustrar a discussão teórica teve o intuito de mostrar justamente a diversidade e heterogeneidade das práticas sociais e discursivas, que envolvem conhecimentos amplamente compartilhados por

determinados grupos e completamente ignorado por outros. A rigor, isso não é nenhuma novidade. A novidade trazida pelas atuais tecnologias digitais é que muitos desses conhecimentos estão ao alcance de qualquer pessoa com acesso à internet. Mesmo quem nunca ouviu falar dessa forma de dança pode se sentar diante de um computador ou mesmo tirar seu smartphone do bolso e, em alguns minutos, ler textos escritos sobre ela e ver vídeos e fotos que a retratam.

Diante das profundas mudanças que têm ocorrido, as práticas sociais estão se tornando cada vez mais complexas. Com isso, a construção de conhecimento e a organização dos saberes tende a ser fragmentada e especializada. Levando em conta essa inevitável fragmentação, busquei superar as duas tendências que marcam os estudos da TAV: o foco em aspectos práticos e técnicos de cada modalidade e a predominância de abordagens linguísticas. Acredito que pensar imagens visuais a partir da visualidade permite ampliar e aprofundar discussões teóricas no campo da TAV, em especial, se articuladas a abordagens multimodais calcadas na noção de discurso. Tais abordagens privilegiam os usos dos recursos semióticos em práticas sociais e possibilitam pensar a imagem visual a partir de situações de interação. Ao acomodar, assim, a diversidade e a provisoriedade dos efeitos de sentido, essas abordagens evitam o risco de se ignorarem discursos e manifestações que não se encaixam em modelos teóricos rígidos e abstratos.

Como foi mencionado na seção 1.5, “Notas sobre as referências bibliográfica”, essa dissertação é uma introdução em um campo complexo e aborda fenômenos e conceitos muito recentes. Meu intuito aqui foi estabelecer uma base para futuras pesquisas e sinto-me satisfeita com os resultados apresentados. Ao fim deste percurso, acredito ter alcançado meu objetivo de delinear os contornos da questão que pretendo continuar estudando e confirmo minhas convicções, ao lado de Stanley Fish (1980) e Kress e Van Leeuwen (2001), acerca da noção de estratégias compartilhadas por comunidades interpretativas, a qual se alinha com a noção derridiana de tradução como inevitável transformação. Estabelecida essa base teórica, na qual é central considerar qualquer elemento ou produto semiótico em função da situação em que o mesmo está inserido, me vejo agora diante de uma longa estrada. Estrada essa que se bifurca em diversos pontos e envolve inúmeras possíveis questões acerca das relações entre imagem visual e linguagem verbal.

Para concluir, quero ressaltar que a ideia de apontar a falta de reflexão sobre a visualidade nos estudos da TAV não parte da intenção de encontrar uma única proposta teórica e conceitual para suprir essa lacuna, nem muito menos sugerir a substituição da perspectiva linguística por uma perspectiva visual. Abandonada a lógica dicotômica, que opõe e hierarquiza os elementos, a mudança que se faz mais necessária diz respeito à forma como são discutidos outros recursos semióticos além da linguagem verbal. Embora deslocada pelas práticas contemporâneas, a linguagem verbal não foi substituída pelas imagens visuais ou por qualquer outro modo semiótico. A meu ver, a principal ideia das abordagens multimodais é justamente superar a visão de que existe um lugar central a ser ocupado.

8 Referências

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. Trad. de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Trad. de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2014.

CHAUME, Frederic. Research paths in audiovisual translation: the case of dubbing. In: MILLAN-VARELA, Carmen; MILLÁN, Carmen; BARTRINA, Francesca (Orgs.). **The Routledge handbook of translation studies**. Nova York: Routledge, 2013.

COSTA, Larissa Magalhães. **Audiodescrição em filmes: história, discussão conceitual e pesquisa de recepção**. Rio de Janeiro, 2014. Tese de doutorado (Estudos da Linguagem). Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

COSTA, Larissa Magalhães; FROTA, Maria Paula. Audiodescrição: primeiros passos. In: **Tradução em Revista**, n. 11, 2011.

CHIARO, Delia; HEISS, Christine; BUCARIA, Chiara (Orgs.). **Between text and image: updating research in screen translation**. Amsterdã/Filadélfia: John Benjamins Publishing, 2008.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Trad. de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DERRIDA, Jacques. Semiologia e gramatologia – entrevista a Julia Kristeva. **Posições**. Trad. de Tomaz T. da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DÍAZ CINTAS, Jorge; REMAEL, Aline. **Audiovisual translation: subtitling**. Manchester: St. Jerome Publishing, 2007.

DÍAZ CINTAS, Jorge. Subtitling: theory, practice and research. In: MILLAN-VARELA, Carmen; MILLÁN, Carmen; BARTRINA, Francesca (Orgs.). **The Routledge Handbook of Translation Studies**. Nova York: Routledge, 2013.

_____. Audiovisual translation comes of age. In: CHIARO, Delia; HEISS, Christine; BUCARIA, Chiara (Orgs.). **Between text and image: updating research in screen translation**. Amsterdã/Filadélfia: John Benjamins Publishing, 2008.

FISH, Stanley. Como reconhecer um poema ao vê-lo. Trad. de Sônia Moreira. In: **paLavra** n. 1, 1993.

_____. **Is there a text in this class? The authority of interpretive communities.** Cambridge, London: Harvard University Press, 1980.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber.** Trad. de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOSTER, Hal (Org.). **Vision and visibility.** Seattle: Bay Press, 1988.

FRANCO, Eliana; ARAÚJO, Vera Santiago. Questões terminológico-conceituais no campo da tradução audiovisual (TAV). In: **Tradução em Revista**, n. 11, 2011.

FROTA, Maria Paula. Por uma redefinição de *subjetividade* nos estudos da tradução. In: TAVARES, Pedro Heliodoro, PAULA, Marcelo Bueno de; COSTA, Walter. (Orgs.). **Tradução e psicanálise.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

GAMBIER, Yves. The position of audiovisual translation studies. In: MILLAN-VARELA, Carmen; MILLÁN, Carmen; BARTRINA, Francesca (Orgs.). **The Routledge handbook of translation studies.** Nova York: Routledge, 2013.

_____. Recent developments and challenges in audiovisual translation research. In: CHIARO, Delia; HEISS, Christine; BUCARIA, Chiara (Org.). **Between text and image: updating research in screen translation.** Amsterdã/Filadélfia: John Benjamins Publishing, 2008.

_____. Multimodality and Audiovisual Translation. In: **Audiovisual Translation Scenarios: Proceedings of the Second MuTraConference in Copenhagen,** 2006.

_____. Screen translation: Perception and Reception. In: **The Translator.** v. 9, n. 2. Manchester: St. Jerome Publishing, 2003.

HOOKS, bell. **Black looks: race and representation.** Boston: South End Press, 1992.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação.** São Paulo: Cultrix, 2003.

JAY, Martin. Relativismo cultural e a virada visual. Trad. Myriam Ávila. In: **Aletria**, v. 10/11, 2003.

JEWITT, Carey (Org.). **The Routledge handbook of multimodal analysis.** Londres: Routledge, 2011.

JONES, Rodney H. Technology and sites of display. In: JEWITT, Carey (Org.). **The Routledge handbook of multimodal analysis.** Londres: Routledge, 2011.

JUZWIAK, Rich. **Publicação eletrônica.** My own private untucked: behind the scenes at the RuPaul's drag race season 2 reunion. Disponível em:

<<http://blog.vh1.com/2010-04-28/my-own-private-untucked-behind-the-scenes-at-the-rupauls-drag-race-season-2-reunion/>>. Acesso em: 12 fev. 2015.

KAINDL, Klaus. Multimodality and translations. In: MILLAN-VARELA, Carmen; MILLÁN, Carmen; BARTRINA, Francesca (Orgs.). **The Routledge handbook of translation studies**. Nova York: Routledge, 2013.

KRESS, Gunther. What is a mode. In: JEWITT, Carey (Org.). **The Routledge handbook of multimodal analysis**. London: Routledge, 2011.

KRESS, Gunther; VAN LEEUWEN, Theo. **Multimodal discourse: the modes and media of contemporary communication**. Londres: Hodder Education, 2001.

_____. **Reading images: The grammar of visual design**. Londres/Nova York: Routledge, 2006.

LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão depois de Freud. **Escritos**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LEFEVERE, André. Translation: Its Genealogy in the West. In: BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André. **Translation, History and Culture**. London/New York: Routledge, 1990.

LEMKE, . Multimodality, identity and time. In: JEWITT, Carey (Org.). **The Routledge handbook of multimodal analysis**. London: Routledge, 2011.

LUPTON, Ellen. **Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes**. Trad. André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MACHIN, David. Multimodality and theories of the visual. In: JEWITT, Carey (Org.). **The Routledge handbook of multimodal analysis**. Londres: Routledge, 2011.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo, Cultrix, 1974.

MAYORAL *et alii*. Concept of constrained translation. Non-linguistic perspective of translation. **Meta** 33, v. 3. 1988.

MIRZOEFF, Nicholas (Org.). **The visual culture reader**. Londres/Nova York, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral. In: **Coleção Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

PÉREZ-GONZÁLEZ. **Audiovisual translation**. Londres: Routledge, 2014.

TAYLOR, Christopher. Multimodal transcriptions in the analysis, translations and subtitling of Italian films. In: **The Translator**. v. 9, n. 2. Manchester: St. Jerome Publishing, 2003.

_____. Multimodal texts. In: PEREGO, Elisa. **Eye tracking in audiovisual translation**. Roma: Aracne editrice, 2012.

ROSE, Gillian. **Visual methodologies**. Londres: Sage, 2012.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2012.

STOECKL, Hartmut. In between modes: language and image in printed media. In: VENTOLA *et alii* (Orgs.). **Perspectives on multimodality**. Amsterdam: John Benjamins, 2004.

ZABALBEASCOA, Patrick. The nature of the audiovisual text and its parameters. In: DÍAZ CINTAS, Jorge (Org.). **The didactics of audiovisual translation**. Amsterdã/Filadélfia: John Benjamins, 2008.