



Universidade de Brasília – UnB

Instituto de Letras – IL

Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução – LET

Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução – POSTRAD

**PRODUÇÃO DO SENTIDO CULTURAL NAS IMAGENS DO
DESENHO ANIMADO “MASHA E O URSO” DA PERSPECTIVA
INTERSEMIÓTICA**

Tatiana Iashunova

Brasília

2023

TATIANA IASHUNOVA

**PRODUÇÃO DO SENTIDO CULTURAL NAS IMAGENS DO
DESENHO ANIMADO “MASHA E O URSO” DA PERSPECTIVA
INTERSEMIÓTICA**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução – POSTRAD, do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução – LET, do Instituto de Letras (IL), como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Tradução

Orientador: Prof. Dr. Eclair Antônio Almeida Filho

Brasília
2023

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Ip Iashunova, Tatiana
Produção do sentido cultural nas imagens do desenho
animado "Masha e o Urso" da perspectiva intersemiótica /
Tatiana Iashunova; orientador Eclair Antônio Almeida Filho.
-- Brasília, 2023.
97 p.

Dissertação(Mestrado em Estudos de Tradução) --
Universidade de Brasília, 2023.

1. Desenho animado. 2. Tradução intersemiótica. 3.
Cultura. I. Antônio Almeida Filho, Eclair, orient. II.
Título.

TATIANA IASHUNOVA

**PRODUÇÃO DO SENTIDO CULTURAL NAS IMAGENS DO
DESENHO ANIMADO “MASHA E O URSO” DA PERSPECTIVA
INTERSEMIÓTICA**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução – POSTRAD, do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução – LET, do Instituto de Letras (IL), como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Tradução

Aprovada pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Titular: Eclair Antônio Almeida Filho (Orientador/POSTRAD)

Prof. Dra. Titular: Helena Santiago Vigata (membro interno/POSTRAD)

Prof. Dr. Titular: Daniel Teixeira da Costa Araújo (membro externo/POSLIT)

Prof. Dr. Suplente: Augusto Rodrigues da Silva Júnior (membro externo/TEL)

BRASÍLIA/DF, dezembro de 2023

“Description begins in the writer’s imagination but should finish in the reader’s.” Stephen King

“Translation is not a matter of words only: it is a matter of making intelligible a whole culture.” Anthony Burgess

“If everything on Earth were rational, nothing would happen.” Fyodor Dostoyevsky

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Professor Dr. Eclair Antônio Almeida Filho, pela orientação, apoio e paciência ao longo deste processo de pesquisa. Seu conhecimento e expertise foram fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho.

Às professoras Helena Santiago Vigata, Alice Maria de Araújo Ferreira e Patrícia Rodrigues Costa, pelas aulas que contribuíram imensamente para esta pesquisa. Suas aulas e conselhos ajudaram a aprimorar a qualidade desta pesquisa.

Aos meus colegas de mestrado, que compartilharam suas ideias e experiências, proporcionando um ambiente de aprendizado colaborativo e estimulante.

Às(aos) funcionárias(os) da secretaria do POSTRAD, sempre prontas(os) a ajudar, com eficiência e rapidez.

À Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAPDF) que tornou possível a realização deste mestrado. O suporte financeiro foi fundamental para que eu pudesse me dedicar a presente trabalho.

À Universidade de Brasília (UnB), que tem desempenhado um papel importante na minha vida acadêmica desde 2013.

À minha família na Rússia e meus amigos no Brasil que se tornaram a minha família também, pelo apoio incondicional ao longo desta jornada, me encorajando, compreendendo e incentivando para continuar.

A todos que de alguma forma contribuíram para este trabalho, meu mais sincero agradecimento. Este trabalho não teria sido possível sem o apoio e contribuição de cada um de vocês.

RESUMO

Nossa cultura é um processo dinâmico, sujeito a constantes interferências. O estudo das intenções das imagens possui alta relevância, pois é capaz de provocar mudanças no pensamento individual e coletivo. O cinema através de suas produções apresenta diversos aspectos sobre nossa cultura e sociedade, criando imagens que têm a intenção de explicar o nosso mundo. Assim, o objetivo desta pesquisa é demonstrar através de um exemplo de análise semiótica como a mídia imagina e tenta intencionalmente representar o certo país e cultura. A série de desenho animado “Masha e o Urso” foi usada como base da pesquisa, pois nela podemos ver a representação da cultura russa de maneira diferenciada e divertida. A perspectiva intersemiótica também pode ser explorada por meio de referências culturais, como referências a obras literárias, músicas ou até mesmo eventos históricos. Essas referências adicionam camadas de significado e permitem que os desenhos animados se conectem com diferentes públicos de forma mais ampla. As teorias e conceitos básicos são de tais semioticistas como Charles Sanders Peirce, Iúri Lotman, Irene Machado, tais linguistas como Boris Schnaiderman, François Laplantine, Henri Meschonnic, Haroldo Campos e o cineasta Sergei Eisenstein, entre outros. Desenhos animados frequentemente fazem referências a eventos, personalidades, produtos ou marcas que são conhecidos em uma cultura específica. O tradutor precisa encontrar equivalentes culturais na língua de destino para que os espectadores possam compreender essas referências e se conectar com a história de forma adequada.

Palavras-chave: Semiótica, Cultura, Imagens, Cinema, Símbolos.

ABSTRACT

Our culture is dynamic. So, it is subjected to constant interference. The study of the intentions of cultural images is highly relevant, as it is capable of provoking changes in individual and collective thinking. Cinema, with the help of its tools, represents several aspects of our culture and society, creating images that intend to explain our world. Thus, the purpose of this research is to demonstrate through an example of semiotic analysis how the media intentionally imagines and tries to represent a certain country and culture. The research is based on the computer-animated series “Masha and the Bear”, as in this series we can see the representation of Russian culture in a different and fun way. The intersemiotic approach can also be explored through cultural references, such as references to literary works, music, or even historical events. These references add layers of meaning and allow animated series in general to connect with different types of audiences in a better way. The basic theories and concepts come from such semioticians as Charles Sanders Peirce, Iúri Lotman, Irene Machado, such linguists as Boris Schnaiderman, François Laplantine, Henri Meschonnic, Haroldo Campos and the filmmaker Sergei Eisenstein, among others. Animated series often make references to events, personalities, products, or brands that are known in a specific culture. The translator needs to find cultural equivalents in the target language so that viewers can understand these references and connect with the story appropriately.

Key words: Semiotics, Culture, Images, Cinema, Symbols.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Foto de valenki	56
Figura 2 – Screenshot da imagem de valenki, Episódio 1, Temporada 1	56
Figura 3 – Foto de balalaika	57
Figura 4 – Screenshot da imagem de balalaika, Episódio 1, Temporada 1	57
Figura 5 – Foto de samovar	58
Figura 6 – Screenshot da imagem de samovar, Episódio 1, Temporada 1	58
Figura 7 – Foto de um peixe predador	59
Figura 8 – Screenshot da imagem de um peixe predador, Episódio 1, Temporada 1	59
Figura 9 – Foto do Iuri Aleksevitch Gagarin	60
Figura 10 – Screenshot da imagem da Masha com equipamento de cosmonauta	60
Figura 11 – Foto da estrada de ferro Transiberiana	61
Figura 12 – Screenshot da imagem de estrada de ferro, Episódio 1, Temporada 1	61
Figura 13 – Foto de skomorokhi	62
Figura 14 – Screenshot da imagem da arte circense, Episódio 1, Temporada 1	62
Figura 15 – Foto de bolo de maçã	63
Figura 16 – Screenshot da imagem da árvore de maçã, Episódio 1, Temporada 1	63
Figura 17 – Foto da pintura de jogo de cabra-cega	64
Figura 18 – Screenshot da imagem do jogo de cabra-cega, Episódio 1, Temporada 1	64
Figura 19 – Foto do girassol	65
Figura 20 – Screenshot da imagem do girassol, Episódio 1, Temporada 1	65
Figura 21 – Foto do forno	66
Figura 22 – Screenshot da imagem do forno, Episódio 1, Temporada 1	66
Figura 23 – Foto do inverno (arquivo pessoal)	67
Figura 24 – Screenshot da imagem do inverno, Episódio 1, Temporada 1	67
Figura 25 – Foto do pote de pepinos em conserva	69
Figura 26 – Screenshot da imagem de pepinos em conserva, Episódio 2, Temporada 1	69
Figura 27 – Foto da tigela de trigo sarraceno	70
Figura 28 – Screenshot da imagem do trigo sarraceno no pacote, Episódio 2, Temporada 1	70
Figura 29 – Foto do Ded Moroz e Snegurochka	71
Figura 30 – Screenshot da imagem do Urso e da Masha vestidos como Ded Moroz e Snegurochka, Episódio 3, Temporada 1	71
Figura 31 – Foto da capa do livro do conto de Pushkin A.S.	72

Figura 32 – Screenshot da imagem da Masha segurando o peixe, Episódio 5, Temporada 1....	72
Figura 33 – Foto dos pirulitos de galo	73
Figura 34 – Foto da imagem da Masha segurando o pirulito de galo, Episódio 5, Temporada 1.....	73
Figura 35 – Foto de uma criança sentada no trenó	74
Figura 36 – Screenshot da imagem do Urso sentado no trenó, Episódio 10, Temporada 1.....	74
Figura 37 – Foto de crianças andando de patins no gelo	75
Figura 38 – Screenshot da imagem da Masha com os patins no gelo, Episódio 10, Temporada 1.....	75
Figura 39 – Foto de duas crianças andando de esquis	76
Figura 40 – Screenshot da imagem do Urso andando de esquis, Episódio 14, Temporada 1....	76
Figura 41 – Foto das crianças no primeiro dia de aula nos tempos da União Soviética	77
Figura 42 – Screenshot da imagem da Masha no primeiro dia de aula, Episódio 11, Temporada 1.....	77
Figura 43 – Foto de sushki	80
Figura 44 – Screenshot da imagem da Masha e Panda tomando chá com sushki, Episódio 17, Temporada 1	80
Figura 45 – Foto das crianças jogando amarelinha	81
Figura 46 – Screenshot da Masha jogando amarelinha, Episódio 16, Temporada 1	81
Figura 47 – Foto dos potes de cereja em conserva	82
Figura 48 – Screenshot da imagem dos potes de cereja em conserva, Episódio 18, Temporada 1.....	82
Figura 49 – Foto dos sandwiches com mortadela	83
Figura 50 – Screenshot da imagem dos sandwiches com mortadela, Episódio 20, Temporada 1.....	83
Figura 51 – Foto dos bonecos de neve	84
Figura 52 – Screenshot da imagem do boneco de neve, Episódio 21, Temporada 1	84
Figura 53 – Foto da bailarina segurando a figura de Quebra-Nozes.....	85
Figura 54 – Screenshot da imagem da figura de Quebra-Nozes, Episódio 21, Temporada 1	85
Figura 55 – Foto do vobla pendurada para secar	86
Figura 56 – Screenshot da imagem do vobla pendurada para secar na casa do Urso, Episódio 22, Temporada 1	86
Figura 57 – Foto de um selo com a imagem do Buratino	87
Figura 58 – Screenshot da imagem da Masha com nariz longo, Episódio 25, Temporada 1	87

Figura 59 – Foto da aurora polar na cidade de Arkhangelsk	88
Figura 60 – Screenshot da imagem da aurora polar, Episódio 25, Temporada 1	88

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	13
2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	16
2.1. A noção do outro	16
2.2. A noção do estrangeiro	19
2.3. As políticas de traduzir	22
2.4. As culturas de traduzir	24
2.5. O ritmo e a voz	30
3. UMA PERSPECTIVA INTERSEMIÓTICA	34
3.1. Estudos semióticos	34
3.2. Semiótica e cultura	40
3.3. Semiótica e cinema	45
4. IMAGENS CULTURAIS NA PERSPECTIVA INTERSEMIÓTICA.....	51
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
6. REFERÊNCIAS	94

1. INTRODUÇÃO

O objeto da pesquisa é uma série de desenho animado russa “Masha e o Urso” – “*Mauua u Medvedь*”, nome original em russo, em animação computadorizada produzida pelo estúdio de animação Animaccord. O conto folclórico de mesmo nome foi a origem para criação do desenho, mas o desenho e o conto são obras bastante diferentes, como podemos ver a seguir:

Não cabe dizer que o filme, por exemplo, foi infiel ao livro, *pois outra coisa não poderia acontecer*. Também se revela irrelevante dizer que este filme foi menos ou mais fiel ao livro do que aquele: a única coisa que se pode dizer é que se trata de dois produtos diferentes, irremediavelmente. A recriação da informação original é possível, mas isto já implica a mutilação, *i.e.*, transformação da informação inicial (NETTO, 1983, p. 171).

O desenho analisado nesta investigação usa um estilo de comédia similar a desenhos mudos como “Tom & Jerry” e “A Pantera Cor-de-Rosa”, “*The Pink Panther*”, embora possua poucos diálogos da personagem Masha. “Não estavam totalmente errados os que achavam que o cinema mudo falava demais. No entanto, se eles adivinharam muitas verdades, foi na onda, de um pensamento mais amplo, mais obscuro, mais fundamente motivado neles” (METZ, 1972, p. 67).

Na Rússia a série estreou no dia 7 de janeiro de 2009 no Youtube. Antes de chegar no Brasil, o desenho passou pelos países da ex-União Soviética, pelos países bálticos, pela França e por países de língua inglesa. A estreia no Brasil foi no dia 8 de junho de 2015. Até hoje os brasileiros fazem grande parte de seu público.

Em entrevista o diretor-geral do estúdio, Dmitriy Loveyko, afirmou:

Há características comuns entre as culturas russa e brasileira. Não somos tão organizados quanto os alemães, tendemos a pensar menos sobre o futuro, em geral gostamos de nos divertir. Também somos parecidos em relação aos feriados e aos esportes, e ambas as culturas adoram crianças (CASTRO, 2018, s.n.).

“Masha e o Urso” também é muito popular em outros países latinos, na Indonésia, em Taiwan, na Itália, em países árabes etc. Loveyko continua na entrevista: “Não há um país onde Masha não tenha fãs. É um conteúdo atrativo para todas as nações, independentemente de cultura, religião e idade”(CASTRO, 2018, s.n.).

Dmitriy Loveyko é responsável por dar vida ao *cartoon* criado por Oleg Kuzovkov, o autor e diretor de arte do projeto, que foi trabalhar nos Estados Unidos no final dos anos 1990. A ideia veio em 1996 quando Kuzovkov estava de férias nas praias da Crimeia e viu uma menina bagunceira com o comportamento que inspirou a criação da personalidade da Masha. Ele também foi inspirado pela série “Tom & Jerry”, mas a ideia geral do desenho é baseada em um conto de fadas do folclore russo de mesmo nome.

Um dos fatores que explicam o sucesso da marca é o aspecto técnico do desenho, que é todo feito em 3D, com trilha sonora criada especificamente para cada um dos episódios. Por exemplo, todas as partes da quarta temporada são histórias sobre as viagens de Masha pela Europa, pelo Japão e pelo Brasil. Os episódios dessa temporada contêm músicas criadas a partir de motivos musicais nacionais de cada país. Outros elementos que precisaram ser observados são a dublagem – para manter o estilo original do tom de voz de Masha ao redor do mundo – e a tradução do alfabeto cirílico para o latino, usado na maior parte do mundo, para evitar estranhamento entre os pequenos espectadores ao ler.

Outra explicação é o caráter universal do roteiro, pois Masha e o Urso formam uma dupla de comédia clássica e apresentam o relacionamento básico pai-filho, universal e que é muitas vezes descrito na literatura clássica internacional. Por exemplo, o enredo do episódio “Criança com lobos” é baseado no conto *The Ransom of Red Chief*, de um dos maiores escritores estadunidenses, O. Henry.

Duas críticas ao desenho costumam chegar ao estúdio: o fato de Masha se comportar mal, às vezes considerado como um exemplo indesejado aos pequenos espectadores, e o fato de o Urso ser muito gentil e suave com esse comportamento, apesar de, no desenho, assumir um papel paternal com a criança. O produtor responde aos dois reparos da seguinte maneira:

É verdade que às vezes Masha se comporta mal, mas todas as crianças são assim. No entanto, ela sempre aprende com seus erros como, por exemplo, no primeiro episódio, quando ela limpou a casa do Urso depois que a destruiu. Nos últimos episódios da terceira temporada, podemos ver que Masha cresce e pode servir como exemplo. Os heróis não são todos iguais. E não há apenas pessoas ruins ou boas neste mundo. Todos nós somos diferentes – e isso é incrível. Só precisamos aprender a lidar com a diferença (CASTRO, 2018, s.n.).

Hoje em dia com fácil acesso à internet e altas tecnologias, no mundo de animação é difícil encontrar algo que nunca foi feito antes. A relação entre uma menina e um urso que age como se fosse seu pai foi algo humilde, divertido e destinado para qualquer pessoa independentemente da idade ou país de origem. A peculiaridade do conteúdo também está na parte técnica 3D e na trilha sonora para cada episódio, que pode levar até seis meses para ficar pronta. As músicas universais também são usadas com intuito de diversão para todos independentemente da sua cultura e etnia, como, por exemplo, a música de feliz aniversário.

Alguns projetos parecidos com esse, por exemplo, “Três gatos”, “*Три котика*”, e “Kikoriki”, “*Смешарки*”, estão tirando os desenhos animados russos do quase colapso dos anos de 1990 e dando-lhes sucesso como nos tempos da União Soviética. Os desenhos animados soviéticos foram uns dos produtos mais famosos da cultura russa, mas com o capitalismo foram abandonados. Durante a era soviética, a produção de desenhos animados

recebia grande apoio do governo. Muitos desses desenhos animados se tornaram icônicos por serem parte integrante da infância de muitos russos, e várias gerações estão apreciando-os até hoje. Entre os mais famosos da época soviética são: “Lobo Pateta”, “*Hy, nozodu!*”, que conta a história de um lobo tentando capturar um coelho; “Cheburashka”, “*Чебурашка*”, sobre um personagem de um corpo de urso com grandes orelhas redondas que se tornou um símbolo da cultura russa; “Ursinho Pooh”, “*Винни-Пух*”, baseado nos personagens de A.A. Milne, mas com uma abordagem adaptada para o público russo. Esses desenhos animados não apenas divertiram as crianças, mas também transmitiram valores e ideias soviéticos, como amizade e cooperação. Agora animação está recebendo apoio de novo para reestabelecer a sua identidade cultural.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Neste capítulo apresentamos a revisão de pesquisas e discussões sobre a problemática da noção do outro e da noção do estrangeiro. Também, abordamos as políticas de traduzir e as culturas de traduzir. No final, falamos sobre o ritmo e a voz, como esses conceitos podem se relacionar à montagem. Usamos o conteúdo das obras de François Laplantine (2004), Márcio Seligmann-Silva (2005), Boris Schnaiderman (2015), Sergei Eisenstein (2002) e Antoine Berman (2002), entre outros.

2.1. A noção do outro

Para começar o presente capítulo, achamos importante introduzir o termo “antropologia”. De acordo com François Laplantine “a especificidade da antropologia não está ligada à natureza das sociedades estudadas (sociedades tradicionais que poderíamos opor às sociedades “modernas”) nem a “objetos” particulares (a religião, a economia, a política, a cidade ...) nem às teorias utilizadas (marxismo, estruturalismo funcionalismo, interacionismo ...), mas sim a um projeto: **o estudo do homem como um todo**” (LAPLANTINE, 2004, p. 9). Em outras palavras, o estudo do homem como um todo pressupõe pluralidade de culturas, uma relação entre elas, uma comparação de existência presente nelas. Esse termo da área de estudos das ciências humanas é diretamente ligado com a noção do outro na área de tradução.

François Laplantine (1995) em seu artigo “*L’ethnologue, le traducteur et l’écrivain*” demonstra como a antropologia penetra e aparece nas traduções. Para ele,

[...] a antropologia consiste em tornar familiar o que nos é estranho e estrangeiro (a cultura dos outros) e tornar estranho e até estrangeiro o que nos é familiar (a nossa própria cultura). (...) tentei ver como seria se começássemos a revalorizar os valores da superfície, a parar de querer considerar as coisas “pela raiz”, mas pelo contrário, a observar e tentar analisar o que hoje chamaríamos de “os terminais” [les *terminaux*]: a linguagem da pele (LAPLANTINE, 1998, s.n.).

Na tradução, o pensamento não pode ser separado de seu modo de expressão, e os problemas de tradução interligados com uns com os outros. No sentido de se expressar, por exemplo com ajuda de imagens, geralmente, o que é interior se torna exterior, mas graças à tradução, a gente pode ver como o que é exterior se torna interior. Para poder internalizar a cultura do outro, ela transforma a exterioridade em experiência interior. O tradutor tem que aprender a viver em outras condições culturais. “Uma tradução pode ser adaptada à cultura de

chegada, ou pode levar elementos da cultura-fonte para a cultura de chegada” (MILTON, 1998, p. 8). Além de um texto, o tradutor muitas vezes também traduz um comportamento, uma emoção, uma cultura; ele constrói pontes entre o mesmo e o outro, atravessa espaços, volta a si e parte. Ele nunca descansa, “porque não existe língua universal, nem equivalência perfeita, nem correspondência encaixada entre as palavras e as coisas, entre as palavras e palavras”. (LAPLANTINE, 1995, s.n.). Por isso, para François Laplantine (1995), escrever, traduzir, expressar a especificidade de uma cultura na qual você não nasceu é andar fora de si, é tornar-se outro. Como pode revitalizar a cultura nacional? Apenas através de introdução de modelos estrangeiros.

O artigo “Eu é um outro”, de Márcio Seligmann-Silva (2005), representa os paradoxos da formação (*Bildung*) na sua relação com a história e teoria da tradução. Historicamente falando, os pensadores da Alemanha tiveram a ideia de imitação dos antigos com que eles pudessem providenciar a formação de uma cultura própria. O que é curioso aqui é que a construção do próprio possui uma relação unida com o “outro”.

A visão da identidade do próprio deu origem a duas concepções. Uma visão pode ser chamada de monológica ou fundamentalista. “Ela vai tratar o outro não como digno de imitação, mas como algo a ser superado ou, no limite, eliminado” (SELIGMANN-SILVA, 2005, s. n.). Por outro lado, há a visão que pode ser chamada de desconstrucionista. “Nessa visão “ser” significa oscilar entre eu(s) e um/uns não eu(s) que existe(m) em função dessa oscilação” (SELIGMANN-SILVA, 2005, s.n.). Ambas as concepções podem ser observadas nas traduções de diferentes períodos históricos.

Enquanto a tradução corresponde ao passar do “outro” para “o próprio”, a versão consiste em transpor “o próprio” para “o outro”. Por isso, especificamente na versão nós traduzimos para outro. A versão é capaz de controlar o original claramente com devido respeito do caráter do “outro”. O tradutor, nesse caso, se comporta como um representante de sua identidade, não como alguém que precisa do outro para existir. Somando, “traduzir é mais uma modalidade de colonização do outro” (SELIGMANN-SILVA, 2005, s.n.).

Se tornarmos à teoria romântica da tradução, podemos perceber que ela possui ligações profundas tanto com a própria filosofia da linguagem quanto com a sua concepção de história e a sua teoria do conhecimento. Ela demonstra um trabalho que não quer esconder original no outro, pelo contrário, de acordo com ela, a linguagem se recria, “volta” à sua “origem”, torna-se princípio criador. Por isso, para os românticos, a tradução foi considerada até superior ao próprio original. Por exemplo, para o poeta e tradutor Friedrich Hölderlin, o conhecimento do

próprio funciona apenas com ajuda do confronto com o outro, e nesse confronto, o Ser ocorre e cria-se.

Alice Ferreira (2020), em seu artigo “Traduzir-se po-eticamente”, define “o traduzir-se” como discussão sobre um modo de ser em relação, ou melhor, um modo de (rel)ação com/para outro. A autora menciona Tiphaine Samoyault com suas três perspectivas principais de discursos sobre a ética do traduzir:

[...] uma que passa pelas línguas e o dialogismo (de base francesa e alemã), outra que passa pelos sujeitos (de base francesa também), e aquela que passa pelas culturas (de base anglo-saxã, mesmo se inspirada em uma leitura da teoria francesa) (SAMOYAULT, 2020, P. 224 apud FERREIRA, 2020, p. 45, tradução de Alice Ferreira).

Nessas perspectivas, a questão ética passa sempre pela relação com o outro e a alteridade. Essa virada se baseia em “A prova do estrangeiro”, de Antoine Berman (2002), que instiga os discursos sobre a tradução, “privilegiando o reconhecer (subjetivação) contra conhecer (objetivação) nas relações interculturais, interlinguísticas e internacionais” (FERREIRA, 2020, p. 46). O outro é o estrangeiro que nos põe à prova ao traduzi-lo. Ele põe à prova nossa relação ética, nosso comportamento. Por isso, para Antoine Berman, a tradução não é separável das questões éticas, sociais e políticas.

A ética de reconhecimento do outro se opõe à “ética da diferença” e a uma política da tradução na teoria de Henri Meschonnic (1995). Além dele, Antoine Berman (2002) acolhe o estrangeiro num albergue, não numa casa. Mas para Jacques Derrida (2002), é preciso aceitar que as normas da casa sejam dele e não mais do anfitrião. “A decisão que o tradutor toma – se ele adapta o nome da língua-alvo, se procura um equivalente ou usa a forma original – será de grande importância: os nomes e títulos na língua-alvo dão a impressão de que a peça acontece na cultura-alvo; os nomes e títulos deixados no original dão a impressão de estranheza” (MILTON, 1998, p. 198). Assim, vemos que a tradução usa duas tendências: uma tendência é aquela que foca nos valores históricos, culturais e sociais; outra tendência é aquela que faz uma nova leitura de valores aceitos com questionamento e por vezes desconstrução deles:

Toda civilização realizada tem um projeto geral de beleza. Este projeto pode ser distinguido no mais humilde artefato cotidiano – numa peça de mobiliário ou num utensílio de mesa – e nos mais altos artefatos da mente – obras de arte visuais, sonoras ou verbais, para nos cingirmos ao campo da cultura artística (CAMPOS, 1976, p. 119).

O cinema, entre outras artes, enriquece e aprofunda nossas vidas e nos dá uma melhor compreensão de nosso verdadeiro eu. Como resultado, a noção do outro na história de tradução envolve a evolução de compreensão e compreensão das diferenças culturais e comportamentais ao longo do tempo.

No passado, a tradução muitas vezes foi realizada de forma mais literal, sem levar em conta as certas peculiaridades. No entanto, com o passar dos anos, cada vez mais os tradutores começaram a considerar a importância de contexto cultural e as diferenças na tradução. A noção do outro pressupõe a consciência de que cada país possui suas próprias formas de comunicação além de aspecto cultural.

Os tradutores passaram a levar mais em conta não apenas a interpretação literal, mas também a intenção, o estilo e a voz do autor original. Além disso, a noção do outro também se relaciona com a valorização de culturas e original, na tentativa de evitar assim a imposição de uma perspectiva dominante ou a perda da identidade cultural. A história de tradução mostra uma progressiva conscientização da importância de considerar o outro e suas particularidades na prática da tradução.

2.2. A noção do estrangeiro

Para dar continuidade e mais exemplos da noção do outro, resolvemos introduzir o conceito relevante da noção do estrangeiro:

Uma tradução é uma das várias maneiras de se adaptar um texto a certo público ou a certa ideologia. A maioria de nosso conhecimento dos clássicos não vem de nossa leitura das obras originais, mas através de refrações tais como uma adaptação para televisão, um filme, uma peça de teatro, uma versão para crianças, um artigo crítico etc. (...) Se a obra é estrangeira, nossa familiaridade provavelmente será com a tradução. Em certos casos, a tradução poderia tornar-se mais importante do que o original (MILTON, 1998, p. 196).

O conceito de estrangeiro se relaciona com a teoria do Antoine Berman (2002). Embora o presente conceito seja usado para esclarecer o fenômeno de tradução escrita praticado pelos autores africanos que escrevem em línguas europeias em um contexto pós-colonial, ele se amplia nas ideias de formalistas russos, que além das palavras consideram os outros tipos de signos. Eles contribuíram para o assunto com termo “efeito de estranhamento”:

O efeito de estranhamento ocorre *desautomatizando-se* a linguagem: a linguagem habituou-nos a representar certos fatos segundo determinadas leis de combinação, mediante fórmulas fixas. De repente um autor, para descrever-nos algo que talvez já vimos e conhecemos de longa data, emprega as palavras (ou os outros tipos de signos de que se vale) de modo diferente, e nossa primeira reação se traduz numa sensação de *expatriamento*, numa quase incapacidade de reconhecer o objeto, efeito esse devido à organização ambígua da mensagem em relação ao código. A partir dessa sensação de “estranheza”, procede-se a uma reconsideração da mensagem, que nos leva a olhar de modo diferente a coisa representada, mas, ao mesmo tempo, como é natural, a encarar também diferentemente os meios de representação e o código a que se referiam (ECO, 2007, p. 70).

Apenas recentemente, o conceito do outro cultural ou do estrangeiro foi aprofundado na área de tradução. Nas áreas de etnografia e de tradução, o mencionado conceito não é verbalizado de maneira direta. Ao contrário, ele é selecionado, adaptado e verbalizado de forma indireta, com ajuda do etnógrafo ou do tradutor. As abordagens etnográficas em tradução deixam explorar as relações de poder entre determinadas culturas e identificar essas relações em um contexto tanto dentro de uma cultura quanto entre as culturas diferentes. “A tradução não é mais limitada à transferência entre o Eu e o Outro cultural, mas possui, também, um papel de regulador cultural, como é o caso, por exemplo, do contexto colonial, em que ela adquiriu um valor funcional” (BANDIA, 2020, p. 207).

De acordo com o Paul Bandia (2020),

[...] no contexto pós-colonial, o escritor africano é, frequentemente, um sujeito bilíngue e bicultural que tem um bom domínio de sua língua africana e de sua língua europeia de escrita. Essa característica de mestiçagem cultural no escritor africano manifesta-se em sua obra por meio de uma diglossia linguística e literária que põe em evidência as relações de poder entre a língua e a cultura do “colonizado” e a língua a cultura do “colonizador” (BANDIA, 2020, p. 207-208).

O paradoxo dessa escrita diglósica é que todas as operações de territorialização cultural são feitas pela mediação de uma desterritorialização da língua e da cultura do Outro. Assim, o colonial é desterritorializado geograficamente e, também, com relação aos seus referentes históricos e literários. Um Eu é usado em oposição a um Outro.

Conforme explica Paul Bandia (2020):

A concepção bermaniana de tradução literal rejeita qualquer tentativa de anexação, apropriação ou aclimação do texto-fonte por uma visada etnocêntrica da tradução. Berman opõe uma visada ética positiva da tradução (ou seja, a estrangeiridade, o descentramento, a abertura para o Outro) a uma visada negativa da tradução (ou seja, uma tradução domesticadora, um etnocentrismo, uma hipertextualidade) (BANDIA, 2020, p. 209).

Podemos ver que para o Berman (2002), a má tradução é aquela que nega estranheza, e a boa tradução é aquela que é capaz de girar a obra, revelar algo, negar o etnocentrismo e criticar. De acordo com Maria Clara de Oliveira (2003), Berman enfatiza a importância histórica da tradução da Bíblia por Martinho Lutero, pois ela revelou a tradução em toda a sua complexidade. “A tradução da Bíblia por Lutero foi além disso: ela representa o registro de nascimento da língua alemã, o mesmo que Dante representa para a língua italiana” (OUSTINOFF, 2011, p. 41).

A tradução da Bíblia é realmente um processo complexo e desafiador, pois a Bíblia é composta por textos antigos escritos em diferentes línguas, como hebraico, aramaico e grego, e foi compilada ao longo de séculos. Além disso, cada língua possui suas próprias

características culturais, gramaticais e linguísticas, o que torna a tradução um trabalho metódico.

Um dos principais desafios da tradução da Bíblia é garantir a precisão na transmissão das mensagens e significados originais. O tradutor precisa lidar com metáforas culturais e contextos históricos específicos, o que exige uma compreensão profunda da cultura e dos costumes da época em que as obras foram feitas. Ademais, a Bíblia é um texto sagrado para várias religiões e tem um significado espiritual e teológico especial para muitas pessoas. Por isso, diferentes abordagens de tradução podem surgir, como a tradução literal, que busca manter a estrutura do original, e a tradução que prioriza mais a transmissão do significado e da mensagem, mesmo que isso envolva certas adaptações. “A riqueza dos estudos referentes à tradução da Bíblia e a documentação do modo como os tradutores da Bíblia, individualmente, tentam resolver seus problemas, através de soluções engenhosas, é uma fonte particularmente rica de exemplos de transformação semiótica” (BASSNETT, 2005, p. 45).

A influência da teoria bermaniana manifesta-se também nos estudos pós-modernos em Tradutologia, mais particularmente nos estudos pós-coloniais e nos estudos feministas. Cada vez mais, as teorias orientam-se para o estudo da diferença, ao invés do estudo da semelhança. Mesmo assim, “os elementos de semelhança e de diferença coexistem em toda tradução, pois sempre há semelhança apesar da diferença e sempre há diferença apesar da semelhança” (BANDIA, 2020, p. 215).

Alice Ferreira (2020) explica que o movimento do traduzir-se é relacionado com o paradigma da emigração/imigração, em outras palavras, o sujeito migrante que busca um território para viver. A autora menciona que “todo imigrante é um estrangeiro, mesmo depois de conseguir juridicamente seu registro nacional, mas nem todo estrangeiro é imigrante” (FERREIRA, 2020, p. 55). Essa figura demanda diferentes sistemas referencias, no mínimo dois, por exemplo, entre o estrangeiro e o nacional, entre o local de partida e o local de chegada.

No final, ao invés dos muros que nosso presente tem construído contra várias modalidades do estrangeiro ou do outro, os autores propõem “um encontro festivo” (SELIGMANN-SILVA, 2005, s.n.). Quando pensamos e nos expressamos em outra língua, percebemos nossas diferenças, assim, nos tornamos capazes de abrir o estrangeiro dentro de nós mesmos. O exercício se torna divertido, irônico e muitas vezes revelador.

Consequentemente, a noção do estrangeiro na tradução refere-se à consideração das diferenças culturais e contextuais entre original e o outro, o estrangeiro, durante o processo de tradução. Ao traduzir algo de uma cultura estrangeira para outra, é essencial ter em mente que

o público-alvo provavelmente terá uma perspectiva e uma bagagem cultural diferentes daquelas do criador original.

2.3. As políticas de traduzir

A atividade tradutória refere-se ao processo de tradução, que envolve não apenas a transposição de um texto escrito de uma língua para outra, mas também transposição de um sistema de signos para o outro mantendo o significado e a intenção da ideia original. Os tradutores devem entender as características de cada sistema, além de possuir uma boa compreensão do assunto. A atividade tradutória abrange uma ampla gama de sistemas de signos e gêneros, como literatura, textos científicos, cinema, entre outros. Cada tipo de tradução apresenta as metas específicas, exigindo do tradutor conhecimentos especializados e habilidades peculiares:

Nunca se pesquisou, nunca se falou nem se escreveu tanto sobre a atividade tradutória como nas duas ou três últimas décadas. E as opiniões estão longe de convergir. Oscila-se desde a afirmação da impossibilidade teórica da tradução até convicção de que tudo é perfeitamente traduzível. (...) Parece mais razoável, ao invés de se falar de tradutibilidade ou intradutibilidade absolutas, aceitar que, na verdade, existem graus, aqui maiores, ali menores, de tradutibilidade (LARANJEIRA, 1993, p.15).

A política montada por meio das guerras ajudou na visão singular da identidade. Esse tipo de visão se espelhou nas artes, inclusive no cinema. Teria que fazer algo para mudar o olhar existente. “Ao invés do eu arrogante dessa tradição, que acredita poder descrever e explicar o mundo (externo e interno), temos um eu sem pátria: *heimatlos*” (SELIGMANN-SILVA, 2005, s.n.).

Na definição de colonização é implícito o sentido de dominação, invasão, propagação, posse, divisão e hierarquia. O outro não está aceito pois é negado. Márcio Seligmann-Silva (2020) dá o seguinte exemplo no seu artigo “Decolonial, des-outrização: imaginando uma política pós-nacional e instituidora de novas subjetividades”:

Quando se afirma hoje que os “índios são pobres sobre terras ricas” isso só expressa a pobreza de caráter e a falta de inteligência de quem o disse. Os indígenas são as populações genuinamente ricas deste planeta. A vergonha, projetada neles, deve ser reconhecida na cultura hegemônica com sua lógica genocida (SELIGMANN-SILVA, 2020, s.n.).

Hoje em dia, uma grande parte das obras de arte explora os novos espaços de liberdade. A tecnologia e a internet nos abrem os caminhos para isso. As duas técnicas que costumam a influenciar e criar as obras de arte são uma de dominação e a outra de liberdade: “a técnica

destrutiva e sacrificial que culminou na Primeira Guerra e também sobre uma técnica que não seria mais dominação, que ele vê *in nuce* na força proletária” (SELIGMANN-SILVA, 2020, s.n.). A segunda técnica vem inspirada na fotografia e cinema e ela possibilita organização de uma natureza totalmente diferente. Ela não obedece às lógicas das nações ou do capital. Podemos dizer que o aparato de domínio e destruição se torna uma arte com incorporação da nova técnica. Para Benjamin, a “segunda técnica não visa a um domínio da natureza (como ocorria na primeira técnica), mas sim jogar com ela. O jogo aproxima, mas mantém a distância” (SELIGMANN-SILVA, 2020, s. n.). Assim, a arte nos permite perceber os novos espaços desse jogo.

“O arrojo, a ousadia, os voos da imaginação, são tão necessários na tradução como a fidelidade ao original.” (SCHNAIDERMAN, 2015, p. 18). Boris Schnaiderman (2015) fala que precisamos traduzir justamente aquilo que se considera impossível de passar:

Nosso grande Haroldo de Campos costumava dizer (repetindo então Paulo Rónai em *Escola de Tradutores*) que só se interessava em traduzir justamente o intraduzível. Em outros termos, aparece aí algo semelhante ao que afirmava Ortega y Gasset, em seu sempre lembrado “*Miseria y Esplendor de la Traducción*”, isto é, que o homem só cria algo valioso quando trabalha na faixa do impossível (SCHNAIDERMAN, 2015, p. 23).

Um tradutor experiente, dá muita atenção e está ciente de que não existe entre os sistemas diferentes a coincidência exata. Realmente, as grandes obras sempre contêm uma ruptura em relação ao que se fazia antes e trazem algo de novo. E este só pode ser feito com ousadia e criatividade. Porém, certos comportamentos considerados positivos em nosso dia a dia tornam-se um obstáculo na realização como tradutor. Assim, a preocupação com o bom senso e a sequência lógica faz com que se percam, às vezes, particularidades importantes. Às vezes, ocorrem no produto traduzido alterações devido às questões éticas e políticas. Mas, mesmo que o tradutor sempre fique sujeito às pressões de quem controla a difusão da informação, seja contido nos livros ou nos filmes, é importante lembrar que quando traduzimos não apenas transferimos um sistema para outro, mas também transpomos uma cultura para outra.

No perímetro de multidão de culturas, a experiência da tradução remete inevitavelmente à história bíblica sobre a Torre de Babel. “Procurar refúgio contra o caos babélico, seja na inércia da objeção cética, seja nos tecnicismos e ortodoxias metodológicas, seriam modos equivalentes de um mesmo equívoco: a desistência do pensamento” (SOUZA, 2006, p. 52). É necessário notar que a paixão de traduzir tem sua contrapartida na paixão de pensar. Citando o Marcelo Piva de Souza (2006), tentamos explicar o funcionamento do mercado tradutório hoje em dia:

Sabemos, contudo, que a indústria do livro tem sua própria lógica e seus próprios interesses, e seria ingênuo (ou cínico) supor que tensões e conflitos possam ser evitados. Entre traduzir para o mercado, contra o mercado ou apesar do mercado, é todo um vasto espectro de escolhas políticas que se configura, escolhas que, ao lado das questões éticas discutidas acima, constituem um aspecto inderrogável da atividade tradutória sob o signo do capital (SOUZA, 2006, p. 51).

Apesar de dados serem relacionados à indústria do livro, o mesmo pode ser dito sobre o cinema, onde os aspectos políticos estão presentes também. Como foi dito anteriormente, uma das grandes dificuldades para o tradutor consiste em passar algo que foi feito num país, ligado às características de uma cultura, para o outro país de características bem diferentes.

Atualmente, as políticas de traduzir se relacionam com regras, princípios e abordagens exigidas por tradutores, agências de tradução ou organizações para garantir a qualidade, consistência e eficácia das traduções. Essas políticas podem variar dependendo do contexto, de objetivos da tradução, da função do material, seja um livro ou um filme, e das necessidades do público-alvo. Entre as políticas comuns são precisão para garantir que a tradução seja fiel ao significado e intenção da ideia original; adaptabilidade cultural para considerar as diferenças culturais, levando em conta referências culturais e imagens locais; revisão e controle de qualidade para garantir a vinda de nova informação para o público. Essas políticas, usadas como exemplos principais são essenciais para garantir confiabilidade de traduções, além de atender às expectativas e necessidades do público-alvo.

2.4. As culturas de traduzir

Hoje em dia, a tradução desempenha um papel crucial na comunicação internacional, na literatura, na indústria cinematográfica e em muitos outros campos. A tradução se tornou ainda mais importante com a globalização e o avanço da tecnologia:

Com o colapso do império soviético, a abertura da China, a emergência do mundo em desenvolvimento e o fortalecimento de comunidades étnicas em países maiores, a atividade da tradução está em alta por todo o globo. As condições culturais que cercam essas comunidades, no entanto, são tão variadas e as situações econômicas e sociais tão diversas que as estratégias para tradução apresentam uma divergência correspondente (GENTZLER, 2009, p. 15).

O que foi aprendido nestes últimos anos é que as antigas teorias e modelos nem sempre podem ser aplicáveis. “Em vez de estabelecer um conjunto de regras que subjugasse o texto a uma interpretação limitada, unificada e “visão completa”, as traduções em si ofereciam novos modos de ver as coisas e subvertiam os modos antigos” (GENTZLER, 2009, p. 38).

François Laplantine (2004) no seu livro “A descrição etnográfica” define etnografia como uma atividade de observação ou uma atividade visual. Prosseguindo com o termo de “descrição etnográfica” (que significa para ele a escrita das culturas), Laplantine salienta que ela não consiste apenas em ver, mas em fazer ver, ou seja, em escrever o que vemos. Assim, o olhar se transforma em linguagem. Se quisermos entendê-lo, fazemos uma interrogação entre o visível e o dizível ou mais exatamente entre o visível e lisível. Por isso, “é na descrição etnográfica que entram em jogo as qualidades de observação, de sensibilidade, de inteligência e de imaginação científica do pesquisador” (LAPLANTINE, 2004, p.10).

Existe uma distância em relação ao nosso local de origem. Essa distância nos torna muito próximos do que nos era distante. Ela nos deixa descobrir: o que nos parecia natural, em particular como se forma nosso pensamento, é na verdade cultural. Por causa da formação do nosso pensamento cultural, as outras culturas mais distantes nos espantam tanto que provocam uma modificação do olhar que dirigimos para nós mesmos:

O tradutor que não procura compreender o *como* por trás do processo tradutório é como o motorista de um Rolls Royce que não tem noção de o que faz o carro mover-se. Da mesma forma, o mecânico que passa toda a vida separando engrenagens, mas nunca dirige é uma imagem adequada para o acadêmico, cujo trabalho é estéril, que examina o *como* às custas de *o que é* (BASSNETT, 2005, p. 101).

A exposição a outras culturas pode nos ajudar a questionar nossas próprias crenças e preconceitos, e nos permite desenvolver uma perspectiva mais ampla e inclusiva. É através do diálogo e da compreensão mútua que podemos superar o espanto inicial e promover a valorização e o respeito pela diversidade cultural. “Cada época produz um tipo de significado que lhe é peculiar e deve manifestar-se em modelos literários e sociais” (BASSNETT, 2005, p. 104). A experiência do algo diferente, da alteridade, faz-nos ver o que nunca poderíamos imaginar. “Todos somos, de fato, tributários das convenções da nossa época, de nossa cultura e de nosso meio social que, sem que percebamos, nos designa: 1º o que é preciso olhar, 2º como é preciso olhar” (LAPLANTINE, 2004, p. 13-14).

Por que a presença do etnólogo é tão importante? Porque ele tem acesso ao conhecimento, ele vai ao local, testa, experimenta e volta lá muitas vezes. Essa experiência que ele é capaz de trazer, parece até estranha pois “consiste em nos espantar com aquilo que nos é mais familiar e tornar mais familiar aquilo que nos parecia inicialmente estranho e estrangeiro” (LAPLANTINE, 2004, p.15). Para transmitir informações e contar histórias sobre a experiência, o etnólogo ou tradutor pode usar uma de duas técnicas: descrição ou narração. Embora os campos de atuação de etnólogo e de tradutor sejam diferentes, ambos desempenham papéis importantes na compreensão e comunicação entre culturas. Enquanto os etnólogos

estudam e analisam as culturas, os tradutores facilitam a troca de informações e conhecimentos entre diferentes culturas por meio de tradução. “A tradução não é equivalência, não é complemento, é suplemento: uma significação substitutiva que se constrói em uma cadeia de remissões diferenciais, como a escritura” (RODRIGUES, 2000, p. 209):

Etimologicamente, traduzir (do latim, *trans + ducere*) significa *levar através de*. Ora, o verbo levar (*duco*) é essencialmente transitivo; portanto, a primeira pergunta a responder é: O que se leva? Informação? Emoção? Imagem? Cada resposta implicaria ver o ato tradutório como uma atividade preferencialmente intelectual (conceitual-abstrata), ou psico-emocional, ou físico-sensitiva, o que iria determinar e diferenciar os processos e resultados. *Levar através de* – implica ainda que se responda a indagações de natureza circunstancial: De onde? Para onde? Mediante o quê? As respostas a estas últimas perguntas expandem o lugar da tradução, levam-no para além do linguístico, situam-no em qualquer área da comunicação cultural em geral, e das artes em particular (LARANJEIRA, 1993, p. 16).

Na descrição é importante detalhar algo através de palavras ou imagens para que o leitor ou espectador (no caso de cinema) possa imaginar ou compreender de forma melhor o objeto, pessoa, lugar ou situação descrita. A narração, por sua vez, envolve organização dos eventos em uma sequência lógica e coerente, com uma introdução, desenvolvimento e conclusão. “Uma narração é um conjunto de *acontecimentos*” (METZ, 1972, p. 37).

Tanto a descrição quanto a narração são ferramentas necessárias, permitindo ao autor (que pode ser etnólogo ou tradutor) transmitir informações, criar imagens vividas e envolver o leitor ou espectador em uma nova história ou experiência. “Narração e descrição se opõem ambas à imagem porque seu significante é temporalidade, enquanto que o da imagem é instantâneo” (METZ, 1972, p. 33).

Mais uma vez, a diferença significativa entre a descrição e a narração é que a descrição foca na imagem, no dado momento, num lugar exato, num episódio, ela dá pause. Na narração, pelo contrário, não existem paradas por causa do tempo, do movimento, da dinâmica. Quando nós vemos, nós recebemos as imagens o que faz esse procedimento imediato, instantâneo. “A percepção etnográfica não é por sua vez, da ordem do imediatamente visto, mas da visão mediada, distanciada, diferenciada, reavaliada, instrumentalizada (caneta, gravador, câmera fotográfica ou de vídeo) e, em todos os casos, retrabalhada pela escrita” (LAPLANTINE, 2004, p. 18). O nosso olhar muda nesse caso porque vai em busca dos seus significados. Por exemplo, um tradutor constrói o que traduz à medida que a tradução o afeta.

Erick Felinto (2006) no seu artigo “A traição do sentido: notas sobre a tradução inglesa de “A tarefa do tradutor”” fala sobre um processo de renovação histórica do original:

[...] ao refletirmos sobre o ato da tradução devemos abandonar a posição *subjetivista* e manter em mente que a obra e sua tradução devem ser independentes de qualquer público potencial. A tradução estabelece uma conexão vital não com seu leitor virtual, mas antes com o original ao qual deve sua existência. Agora podemos, pelo menos

parcialmente, responder à questão sobre o real propósito da tradução. E esse propósito é, primeiramente, o de revelar a significação específica do original; de promover a pós-vida (afterlife, Überleben) da obra nas gerações subsequentes. Nesse sentido, a tradução colabora para um processo de renovação histórica do original. Em lugar de ser uma cópia do original, a tradução é sua *re-criação* na língua objeto (FELINTO, 2006, p. 18).

Tanto descrição etnográfica quanto tradução constantemente mudam, renovam o olhar através do contato com determinada cultura. Muitas vezes acontece que nós até nem percebemos que existe algum significado por trás de uma imagem, por trás de um nome comum, por trás de uma paisagem. Mas pelo que descobrimos, há o propósito, pois descrever é um verbo transitivo, por isso descrevemos uma imagem para entendê-la. Assim descrição é capaz de fornecer informações novas e revelar os significados escondidos:

A tradução é uma atividade paradoxal por excelência. Aliás, como afirmou José Ortega y Gasset num estudo magistral, “Miseria y Esplendor de la Traducción”, ela é, em princípio, impossível. Pois, se lemos num texto brasileiro a palavra “floresta”, logo pensamos na floresta amazônica, num mundo de vegetação luxuriante e diversificada, ou nas queimadas que a devastam atualmente, enquanto um alemão, quando lê *wald*, vê mentalmente uma floresta europeia, regular e uniforme, com as árvores, mas agrupadas por espécies. Mas, impossível em princípio, a tradução tem de ser feita. E Ortega y Gasset afirma então: tudo o que o homem realiza de grande situa-se no campo do impossível (SCHNAIDERMAN, 2015, p. 105).

Como há diferentes pontos de vista, não há apenas uma, mas sim uma pluralidade de descrições possíveis:

A descrição pura não existe. Toda e qualquer descrição é uma descrição de (um autor) e uma descrição para (um leitor). Toda a descrição se situa em relação a uma história, uma memória e um patrimônio sendo construída através do imaginário. Em suma, a descrição é uma atividade de interpretação (ou se preferimos de tradução) de significados mediatizados por um pesquisador (que convém passar a chamar de autor) e destinadas a um leitor (que é tão ator ou agente como aqueles de quem se procura dar conta no texto etnográfico). Ela é descrição levada de um certo ponto de vista e dirigida a um destinatário (o leitor que se torna por sua vez intérprete do texto que tem entre as mãos) (LAPLANTINE, 2004, p. 111-112).

Desse modo a descrição contribui para o desenvolvimento de várias disciplinas, especialmente a tradução já que na área de tradução ainda há muita coisa a ser explicada, por exemplo:

Dizer que não se traduz Shakespeare como um relatório da ONU ou outros textos “não literários” é algo muito evidente, mas que não deveria, contudo, mascarar a visão de conjunto: são as mesmas operações que entram em jogo. Só a *função* difere: num caso, a intenção dominante será informativa, no outro, a intenção estética; e tais funções combinam-se diversamente segundo a natureza do texto a ser traduzido (OUSTINOFF, 2011, p. 72).

No seu artigo “Angel Rama: literatura, crítica e política” Haydée Ribeiro Coelho (2006) explica a essência de termo “transculturização”:

A transculturização não só abriu caminhos para discutir os impasses e os conflitos entre a palavra, o poder e as margens, como também provocou o desenvolvimento de uma crítica cultural contemporânea que tem e deve buscar outras respostas e indagações

diante de novos contextos, marcados pelos fluxos globais, o que implica a necessidade de ler a transculturação à luz da transnacionalização, conforme realizou Abril Trigo (COELHO, 2006, p. 24).

Jacques Derrida (2002) no seu livro “Torres de Babel” fala sobre um dos limites das teorias da tradução. As teorias consideram bem frequentemente as passagens de uma língua para outra sem levar em conta a possibilidade de implicação de várias línguas em um texto ou vários sistemas de signos. E disso surge um questionamento: como seria traduzir de um sistema de signos para o outro, considerando a pluralidade de línguas e culturas? Tentamos mostrar essa pluralidade com palavra “Babel”. Hoje, nós entendemos a palavra como nome próprio. Mas o nome próprio de que e de quem exatamente:

Essa história conta, entre outras coisas, a origem da confusão das línguas, a multiplicidade dos idiomas, a tarefa necessária e impossível da tradução, sua necessidade *como* impossibilidade. Porém, concede-se em geral pouca atenção a esse fato: é na tradução que mais frequentemente lemos essa narrativa. E nessa tradução, o nome próprio guarda um destino singular visto que não está traduzido na sua aparição de nome próprio. Ora, um nome próprio, enquanto tal, permanece sempre intraduzível, fato a partir do qual pode-se considerar que ele não pertence, rigorosamente, da mesma maneira que as outras palavras, à língua, ao sistema da língua, que ela seja traduzida ou traduzante [*traduisante*]. E, no entanto, “Babel”, acontecimento numa só língua, aquela na qual ele aparece para formar um “texto”, tem também um sentido comum, uma generalidade conceitual. Seja por um jogo de palavras ou por uma associação confusa, pouco importa: “Babel” podia ser entendida numa língua com o sentido de “confusão”. Por conseguinte, da mesma forma que Babel é ao mesmo tempo nome próprio e nome comum, Confusão torna-se também nome próprio e nome comum, um como homônimo do outro, o sinônimo também, mas não o equivalente, pois não seria questão de confundi-los no seu valor. É para o tradutor sem solução satisfatória. O recurso à aposição e à maiúscula (“Sobre o que ele clama seu nome: Babel, Confusão...”) não traduz de uma língua noutra. Ele comenta, explica, parafraseia, mas não traduz. No máximo ele esboça uma análise dividindo o equívoco em duas palavras lá onde a confusão concentra-se em potência, em toda a sua potência, na tradução interna, se se pode dizer, que trabalha o nome na língua dita original (DERRIDA, 2002, pp.21-22).

A tradução torna-se a lei, mas o paradoxo e dualidade de opiniões aparece no nome de Babel que ao mesmo tempo se traduz e não se traduz, que ele pertence a uma língua ou não pertence. Derrida (2002) continua explicando a conexão entre Deus e a tradução:

Deus também invocou a tradução, não apenas entre as línguas tornadas subitamente múltiplas e confusas, mas primeiramente *de seu nome*, do nome que ele clamou, deu e que deve traduzir-se por confusão para ser entendido, portanto, para deixar entender que é difícil traduzi-lo e assim entendê-lo. No momento em que ele impõe e opõe sua lei àquela da tribo, ele é também demandador de tradução. Ele também está endividado. Ele não parou de lastimar após a tradução de seu nome, ao passo que ele mesmo a interdita. Pois Babel é intraduzível. Deus lamenta sobre seu nome. Seu texto é o mais sagrado, o mais poético, o mais originário posto que ele cria e se dá um nome, e não fica por isso menos indigente em sua força e em sua própria riqueza, ele clama por um tradutor (DERRIDA, 2002, p. 40-41).

A tradução busca salientar a afinidade entre os sistemas e mostrar a sua própria possibilidade. No que os sistemas querem dizer eles são aproximados. Mas as formas de

expressão são diferentes, será o caso do nome, do símbolo, da imagem. Boris Schnaiderman (1992) consta sobre o caso da língua russa que se não encontramos correspondências exatas entre o coloquial russo e a linguagem cotidiana de outros países, temos que procurar as outras soluções que vão se aproximando desse ideal, e que possam comunicar não apenas o sentido de um nome, mas também o tom, a atmosfera, a realidade de um produto, o que implica, como fator essencial.

Os tradutores têm que ser as pessoas que mais conhecem a obra e o autor. O tradutor deve “colar ao original”, como afirma, com razão, Rosa Freire d’Aguiar, mas também não deve esquecer que o público para o qual traduz tem uma história e cultura diferente daquela do material a ser traduzido, pois no original há signos que são uma resistência à tradução, e a mera passagem de uma língua para a outra nunca é completa. Algo vai se perdendo necessariamente, mesmo se pode ser recuperado de outra maneira. No entanto, às vezes é preciso traduzir quase literalmente, ainda que seu valor simbólico num dos sistemas não seja exatamente o do outro. Como a cada momento há escolhas subjetivas a fazer, essas escolhas variam dependendo do tradutor. “À subjetividade do tradutor e à bagagem de conhecimentos que é a dele acrescenta-se a subjetividade dos que julgam a qualidade da tradução, e nessa intersubjetividade não há verdade única porque não há critérios que definam com precisão o certo e o errado” (AGUIAR, 2004, p.17). Não apenas tradutores são revolucionários, mas também os grandes cineastas e escritores que mesmo vindo de países diferentes, contribuem para o desenvolvimento de modo parecido.

O tradutor sempre fica na dúvida, mas existem às vezes várias traduções feitas para o mesmo público por diferentes tradutores. Isso ajuda achar soluções novas para casos parecidos. Com a internet as coisas mudaram muito. Acesso à rede e um computador ajuda cada vez mais na compreensão de códigos culturais. Porém ainda falta o material. O exemplo da situação de obras russas traduzidas no Brasil é seguinte:

Por muito tempo leu-se no Brasil literatura russa com sotaque francês, pois era mais fácil, e aposto que mais barato, encontrar quem traduzisse a tradução francesa, pouco importando disparates como o afrancesamento dos nomes de personagens russos. E convenhamos que não é o mesmo ler um Dostoiévski traduzido por Boris Schnaiderman, e outro traduzido do francês, tanto mais quando se sabe que os franceses eram dados a embelezar o texto “tosco” de Dostoiévski. Portanto, é louvável a decisão das editoras que, nos últimos anos, vêm traduzindo sempre da língua original. É o caso dos russos traduzidos por Paulo Bezerra, e dos húngaros traduzidos por Paulo Schiller (AGUIAR, 2004, p.35).

Diz-se que o jeito de uma linguagem é espelho de seu povo. O que encanta é ir descobrindo o autor, a língua, a cultura, os símbolos. Na atividade tradutória de transmissão ou

transferência de um sistema para outro pode ter perdas e ganhos. Por isso, há obras que, traduzidas, ganham em ritmo, beleza, voz, enquanto outras perdem:

Teoricamente, deveria ser uma profissão muito valorizada, até pela obviedade de que o tradutor é peça fundamental em um país que traduz tanto e que, pela precariedade do ensino de línguas em escolas e universidades, é dado ao monolinguismo. Mas, às vezes, na prática a teoria é outra. Há épocas e culturas que traduzem mais que outras. Li uma vez que no Brasil quinze por cento do que se publica são traduções. Tirando os didáticos, que por definição costumam ser feitos por brasileiros, essa percentagem sobe. É muito. A isso se somam, hoje, a invasão dos *best-sellers* e os lançamentos globalizados, tipo *Harry Potter* (AGUIAR, 2004, p. 78).

Voltando para o nosso aspecto cultural na tradução, no final é necessário salientar a especificidade da descrição fotográfica, como nosso caso é o desenho animado. Ela tem um laço forte com seu referente. Todo o desenho é um desenho de alguém e de alguma coisa. Ele é muitas vezes da ordem da certeza, da evidência e até da área dos fatos. O que é visto pode ser autossuficiente. O que ele nos mostra é um fato único, a natureza da realidade. O desenho é muito mais do que a diversão. Desenhar é sempre desenhar a partir de uma perspectiva: ao perto, ao longe, em face, do lado, de trás, estabelecendo relações entre a ficção e a realidade. Na descrição etnográfica isso é um processo mais do que um estado. “A descrição etnográfica é uma descrição daquele que descreve e que progressivamente vai construir o objeto” (LAPLANTINE, 2004, p. 89). Assim, desenhar é uma forma de expressão artística que permite transmitir mensagens, capturar a realidade ou imaginar algo completamente novo.

À vista de tudo acima mencionado, no processo de tradução é essencial considerar as culturas envolvidas. Como cada cultura possui suas próprias normas, valores, tradições e formas de expressão, isso pode afetar significativamente a tradução. Algumas considerações importantes ao lidar com culturas na tradução são as seguintes: contexto cultural que inclui conhecimento de referências culturais, eventos históricos, costumes e tradições; respeito e valorização da diversidade cultural; preferências, expectativas e conhecimentos culturais do público-alvo que podem influenciar a escolha de tipo da tradução. É de especial atenção contar com revisores nativos ou especialistas da cultura de destino para garantir precisão e adequação cultural. Em resumo, é fundamental ter em mente as culturas envolvidas, buscando uma tradução que respeite e reflita as nuances culturais para garantir uma comunicação eficaz e precisa.

2.5. O ritmo e a voz

Como o sujeito tem capacidade de se expressar em diversos gêneros, resolvemos abordar aqui as noções principais de ritmo e de voz com tentativa de mostrar a originalidade e o poder de transformar o nosso olhar sobre algumas obras.

Cristina Henrique da Costa (2013) no seu artigo “Escutando a voz de Meschonnic” explica a voz original e complexa de Henri Meschonnic (1995), que tem por princípio a tarefa de demonstrar que não basta apenas dizer algo, pois a missão de linguagem seria fazer algo. A linguagem produz o sentido no discurso, assim, o discurso é subjetivo. “O sujeito, na voz de Meschonnic, define-se no discurso e duplamente: como posição autotélica e como posição intersubjetiva, uma não existindo sem a outra” (COSTA, 2013, p.76). É uma voz que exige não apenas o pensamento filosófico, mas também a prática. É possível ouvir a voz de Meschonnic mas só quando fazemos o esforço de escuta-lo. A ideia principal é que entre os discursos existe subjetividade, e tudo gira em torno do sujeito.

“As teorias no fundo se dividem em duas categorias: as que trabalham para a continuidade dos discursos, produzindo escritas que praticam a historicidade do viver-escrever, e as que encobrem esta continuidade, praticando a metafísica da origem da linguagem” (COSTA, 2013, p.77). O objetivo é entender a estratégia, funcionamento dos discursos que não se limitam apenas a um gênero, pelo contrário, que atuam em muitas áreas de filosofia, teoria, linguística e cinema.

Focamos no exemplo de montagem no cinema. Nos filmes, tem conexão entre os fragmentos e o quadro geral, pois combinação de fragmentos sintetiza o tema. É através do reconhecimento dessa conexão que se exerce a voz e o ritmo a respeito da obra. Sergei Eisenstein (2002) explica essa conexão entre os fragmentos e o quadro geral da seguinte maneira:

Diante da visão interna, diante da percepção do autor, paira uma determinada imagem, que personifica emocionalmente o tema do autor. A tarefa com a qual ele se defronta é transformar esta imagem em algumas *representações parciais* básicas que, em sua combinação e justaposição, evocarão na consciência e nos sentimentos do espectador, leitor ou ouvinte a mesma imagem geral inicial que originalmente pairou diante do artista criador. Isto se aplica tanto à imagem da obra de arte como um todo, quanto à imagem de cada cena ou parte independente. No mesmo sentido, isto explica a criação de uma imagem pelo autor (EISENSTEIN, 2002, p.28).

Esse processo de criação de uma imagem é interessante, pois os mecanismos de sua criação servem não apenas para compreensão de um tipo de arte específico, cinema no nosso caso, mas, no sentido global, até para compreensão de mecanismos de memória:

[...] apesar de a imagem entrar na consciência e na percepção, *através da agregação*, cada detalhe é preservado nas sensações e na memória *como parte do todo*. Isto ocorre seja ela uma imagem sonora – uma seqüência rítmica e melódica de sons – ou plástica, visual, que engloba, na forma pictórica, uma série lembrada de elementos isolados.

De um modo ou de outro, a série de idéias é montada, na percepção e na consciência, como uma imagem total, que acumula os elementos isolados (EISENSTEIN, 2002, p. 21).

Podemos dizer que no processo de lembrar há duas etapas fundamentais: “o primeiro é a *reunião* da imagem, enquanto o segundo consiste no *resultado* desta reunião e seu significado na memória. Neste último estágio, é importante que a memória preste a menor atenção possível ao primeiro estágio”. (EISENSTEIN, 2002, p. 21)

Na questão de flexibilidade e multiplicidade de intenções e interpretações da obra, os dois, o autor e o espectador, são parecidos. A voz do autor não é só no tema geral, mas também nos detalhes fragmentados, que chegam revelar as riquezas culturais. Infelizmente, no Brasil ainda não há material cinematográfico suficiente para entendimento desse aspecto cultural que muitas vezes aparece escondido nas obras.

Para Sergei Eisenstein (2002), a questão de produção do sentido cinematográfico é na montagem. “Cada unidade de montagem teve uma dupla responsabilidade – construir a *linha total*, assim como continuar o movimento dentro de *cada um dos temas contribuintes*” (EISENSTEIN, 2002, p.55). Por um lado, o ritmo fica exclusivamente dentro da montagem, por outro lado, o ritmo tem que perder sua racionalidade. Como resultado, o ritmo se torna algo subjetivo no ramo histórico. Conforme explica Cristina Henrique da Costa:

Uma voz é sempre intersubjetiva, e jamais foi questão de indivíduo (...). Nenhuma antropologia pode dizer algo do presente e do futuro se não atentar ao fenômeno da voz, isto é, da *oralidade* do dizer – em textos antigos, em discursos de várias dicções e de línguas variadas (...). Porque há *ritmo*, há *oralidade*. Porque há *oralidade*, há *voz* e *vozes*. Finalmente, antes de tudo, é preciso combater o silêncio sobre o ritmo que vive, no entanto, presente; é preciso afirmar que o ritmo fez, faz e fará (COSTA, 2013, p. 87-88).

Por conseguinte, a variedade de significados de uma obra cinematográfica, é dada pelas interpretações do passado, do presente e do futuro.

De modo consequente, o ritmo e a voz na tradução são elementos essenciais para transmitir a intenção e o estilo do autor original. É essencial levar em consideração o ritmo, bem como a voz do autor, para que a tradução seja fluente e preserve a essência da obra.

O ritmo, por um lado, se refere à estrutura e ao fluxo e combinação de imagens. Cada filme possui suas próprias características rítmicas, como as linhas da sequência de imagens, a ênfase nos planos e escolha de trilhas sonoras, entre outros. O tradutor deve tentar buscar manter um ritmo semelhante ao da obra original, adaptando-o ao público-alvo, para que a tradução seja natural e significativa.

A voz, por outro lado, diz respeito ao estilo e personalidade do diretor. Cada criador possui uma voz única, que se percebe em sua escolha de imagens, construção de planos e uso

de técnicas específicas. O tradutor deve tentar capturar e transmitir essa voz na tradução, adaptando-a ao público-alvo, para que a obra traduzida mantenha a atmosfera e impacto emocional do original.

Assim, analisando o ritmo e a voz na tradução, os tradutores podem garantir uma tradução que preserva sua qualidade comunicativa e criativa. Isso é especialmente importante em tais obras como, por exemplo, as peças cinematográficas, onde o estilo e a voz do diretor desempenham um papel fundamental.

3. UMA PERSPECTIVA INTERSEMIÓTICA

Neste capítulo, mencionamos alguns estudos semióticos, fazemos relatório sobre semiótica e cultura e no final salientamos a questão de cinema.

3.1. Estudos semióticos

“O diabo não existe; por isso ele é tão forte” (provérbio sertanejo criado por G. Rosa)

Para começar, introduzimos dois termos existentes na linguística: “semiologia” e “semiótica”, que muitas vezes são confundidos. Os dois campos de estudo se concentram na análise dos signos e dos processos de significação. A semiologia, também conhecida como semiótica linguística, foi desenvolvida pelo linguista suíço Ferdinand de Saussure (2008). Ela se concentra no estudo dos signos linguísticos e na forma como eles são utilizados para representar significados. “Pode-se, então, conceber *uma ciência que estude a vida dos signos no seio da vida social*; ela constituiria uma parte da Psicologia social e, por conseguinte, da Psicologia geral; chama-la-emos de *Semiologia* (do grego *semeïon*, “signo”). Ela nos ensinará em que consistem os signos, que leis os regem” (SAUSSURE, 2008, p. 24). Por outro lado, a semiótica é um campo mais amplo que estuda os signos em geral, não se limitando apenas aos signos linguísticos. A semiótica foi inicialmente introduzida por Charles Sanders Peirce (2008). De acordo com ele, foi apenas um outro nome dado para lógica. A semiótica explora os signos, a natureza deles e seu papel na comunicação, em diferentes sistemas simbólicos, como não apenas a linguagem, mas também arte, música, moda, gestos e os demais modos de expressão. Além disso:

[...] “semiologia” é a designação que o estudo do significado recebe na Europa e que “semiótica” é o nome pelo qual esse estudo é conhecido nos Estados Unidos. Embora de fato tanto uma quanto outra estudem a questão do significado, elas nada mais têm em comum e, portanto, não se trata apenas de uma terminologia diferente: diversos são os métodos e as perspectivas (NETTO, 1983, p. 55).

Como unidade básica da comunicação em semiótica é signo, tentamos entender o que realmente pode ser compreendido como signo:

Há, pois, signo toda vez que um grupo humano decide usar algo como veículo de outra coisa. Eis como até eventos provenientes de uma FONTE NATURAL podem ser entendidos como signos: de fato, existe uma convenção que estabelece uma correlação codificada entre uma expressão (o evento percebido) e um conteúdo (a sua causa ou o seu efeito possível). Um evento pode ser o significante de sua própria causa ou efeito, desde que estes não sejam de fato perceptíveis. A fumaça não

funciona como signo para o fogo se o fogo for percebido juntamente com ela; mas ela pode ser o significante de um fogo não-perceptível, desde que uma regra socializada tenha necessária e comumente associado a fumaça ao fogo (ECO, 2009, p. 12).

De acordo com Charles S. Peirce (2008):

Um signo, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que eu, por vezes, denominei *fundamento* do representâmen (PEIRCE, 2008, p. 46).

Desse modo, o signo apenas representa o objeto sem reconhecê-lo, objeto sendo a coisa ou ideia que existe no mundo real ou na mente das pessoas. O signo e objeto trabalham juntos para transmitir uma mensagem ou trazer informação nova.

A sociedade estabelece o sistema de significados que atribuímos às palavras, imagens e símbolos:

O significado dos símbolos é convencional e arbitrário (a cor preta é símbolo do luto no ocidente e a branca no oriente). O símbolo, porém, incorpora, enquanto objeto ou fenômeno material, certos elementos originados das mitologias (a serpente de Esculápio como símbolo da arte médica), assim como figuras de animais tradicionalmente ligadas a certos atributos mitológicos (o leão britânico, a águia americana etc.) (EPSTEIN, 1990, p. 60).

Assim, os significados são compartilhados e compreendidos pelos membros de uma determinada cultura ou grupo social, e podem variar de acordo com a época histórica, o contexto social e as experiências individuais:

[...] o signo não reflete uma cultura, uma sociedade, mas garante seus valores e seu significado. Os signos entram em circulação, constituem um discurso, constroem significados que se disseminam e se entrecruzam e são, ao mesmo tempo, produto e produtores de ideologia (RODRIGUES, 2000, p.193).

A transmissão de significados é o processo pelo qual uma mensagem ou uma ideia é comunicada e compreendida entre duas ou mais pessoas. Para esse processo funcionar, tem que haver a codificação da mensagem pelo emissor, a transmissão dessa mensagem por meio de um canal de comunicação e a decodificação da mensagem pelo receptor. A transmissão de significados pode ocorrer por meio de diferentes formas de comunicação, como linguagem verbal, linguagem não verbal, desenhos, gestos etc. Cada forma possui seus próprios códigos e símbolos que são utilizados para transmitir significados específicos:

A transmissão de significados constitui o fluxo intersubjetivo pelo qual circula a cultura. A experiência vivida, o real sentido, percebido ou compreendido, o mundo do real ou do imaginário, das teorias científicas ou dos mitos, enfim, da vigília ou do sonho, é mediado de homem a homem por entes concretos capazes de impressionar nossos sentidos: os signos (EPSTEIN, 1990, p. 21).

O significado de um signo não pode ser confundido com a significação desse mesmo signo:

O significado é o conceito ou imagem mental que vem na esteira de um significante, e significação é a efetiva união entre um certo significado e um certo significante. Se se preferir, pode-se dizer que a questão do significado está no domínio da língua, e a da significação, no da fala. Em outras palavras, a significação de um signo é uma questão individual, localizada no tempo e no espaço, enquanto o significado depende apenas do sistema e, sob este aspecto, está antes e acima do ato individual (NETTO, 1983, p. 23).

Em português, por conta da história da língua em si, as palavras “tradução” e “traduzir” são já traduções de termos latinos: “*traductione*” e “*traducere*”, respectivamente. O que se percebe na etimologia dessas palavras é a concepção da atividade tradutória que envolve algum meio de transporte: os sentidos de um sistema de signos se deslocam para outro, de outro para mais um outro etc. A presente noção de deslocamento ou transposição corresponde, mais ou menos, à ideia de traduzir.

Roman Jakobson (1995) fez a primeira referência direta à tradução intersemiótica em “Aspectos linguísticos da tradução”. Neste estudo, ele apresenta três modos de interpretar um signo verbal. O signo pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não-verbais. De acordo com essa divisão, três espécies de tradução devem ser classificadas:

- 1) A *tradução intralingual* ou reformulação (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A *tradução interlingual* ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3) A *tradução inter-semiótica* ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais (JAKOBSON, 1995, p. 64-65).

Todo signo tem seu potencial interpretativo, pois “o signo não é um objeto com determinadas propriedades, mas uma relação ou uma função” (EPSTEIN, 1990, p. 29). Charles S. Peirce (2008) divide signos conforme três tricotomias. Na primeira tricotomia, o signo é visto em si mesmo e considerado independente de sua relação com qualquer coisa. Na segunda tricotomia, o signo é considerado em uma relação com seu objeto. Na terceira tricotomia, o signo é estudado em relação ao interpretante. Essas tricotomias possibilitam ter dez classes de signos:

(I) Remático Icônico Qualissigno	(V) Remático Icônico Legissigno	(VIII) Remático Símbolo Legissigno	(X) Argumento Simbólico Legissigno
(II) Remático Icônico Sinsigno	(VI) Remático Indicial Legissigno		(IX) Dicente Símbolo Legissigno
(III) Remático Indicial Sinsigno		(VII) Dicente Indicial Legissigno	
(IV) Dicente Indicial Sinsigno			

(PEIRCE, 2008, p. 58)

Na nossa pesquisa, escolhemos como base a segunda tricotomia, de acordo com a qual o signo se divide em ícones, índices e símbolos. Quando falamos sobre o ícone, tem infinitas possibilidades que são abertas. “Um *Ícone* é um signo que se refere ao Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui quer um tal Objeto realmente exista ou não” (PEIRCE, 2008, p. 52). No caso do índice, as possibilidades são fechadas por causa da relação, na qual signo e objetos estão dinamicamente conectados. “Um *Índice* é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse Objeto. (...) Na medida em que o Índice é afetado pelo Objeto, tem ele necessariamente alguma Qualidade em comum com o Objeto, e é com respeito a estas qualidades que ele se refere ao Objeto. (PEIRCE, 2008, p. 52). No caso do símbolo, o potencial interpretativo é abundante. “Um *Símbolo* é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de idéias gerais que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo àquele Objeto” (PEIRCE, 2008, p. 52). Por exemplo, a interpretação das cartas de tarô envolve um processo de análise simbólica e intuitiva. Cada carta possui diferentes significados que podem variar dependendo do contexto e da pergunta feita:

A informação de que se trata da colagem de uma carta de tarô e de que essa carta traz em si uma carga de conotações pode sustar, de certa forma, o *élan* interpretativo. O intérprete já está sendo canalizado ou orientado para uma determinada significação. Desta forma, os índices podem restringir as possibilidades, mas os símbolos permitem a inexauribilidade da interpretação (DRUMOND, 2006, p.182).

Lembrando a característica de arbitrariedade do signo, ressaltamos que o símbolo não pode ser completamente arbitrário, “ele não está vazio, existe um rudimento de vínculo natural entre o significante e o significado. O símbolo da justiça, a balança, não poderia ser substituído

por um objeto qualquer, um carro, por exemplo” (SAUSSURE, 2008, p. 82). A arbitrariedade do signo é um dos conceitos fundamentais na teoria dos signos. Refira-se à ideia de que a conexão entre um signo e seu significado é convencional e baseada em convenções sociais e culturais, em vez de ser determinada pela natureza das coisas.

Na terminologia de Ogden e Richards (1923) o signo seria o símbolo, o significado seria referência e o objeto seria referente. As relações entre símbolo, referente e referência são fundamentais para compreensão da comunicação, sendo o símbolo elemento que representa algo além de si mesmo, o referente, objeto ou conceito real, ao qual o símbolo se refere, e a referência, ato de direcionar a atenção ou a linguagem para o referente por meio da interpretação do significado do símbolo. A questão de como eles se relacionam entre si continua provocando discussões:

As críticas correntes sobre a noção de referente mostram muito bem que um símbolo não pode ser verificado com base no controle efetuado sobre o referente: há símbolos que têm uma referência e não têm um referente (como “unicórnio”, que se refere a um animal fantástico mas inexistente; o que não impede que quem ouve a palavra “unicórnio” saiba muito bem do que se está falando); há símbolos diferentes com significado diferente que dizem respeito ao mesmo referente: exemplo célebre é o das duas entidades astronômicas conhecidas pelos antigos, a “estrela da tarde” e a “estrela da manhã”, cujos significados são bastante diferentes, ao passo que o referente, como sabe a astronomia moderna, é um só (ECO, 2007, p. 22).

Salientamos que a semiótica não abrange o aspecto de verdade, por exemplo, se o unicórnio existe ou não, mas ela estuda como num contexto específico, o significante “unicórnio” recebe um significado específico com base num sistema, e o que destinatário com própria experiência cultural vê na sua mente ao ouvir a palavra “unicórnio”.

Assim, no processo semiótico, é muito importante gerar os novos signos. Julio Plaza (1987) explica as relações entre passado, presente e futuro usando comparação entre o novo e o antigo:

[...] o novo não é tão novo, mas é comparável dialeticamente com o antigo (existente). (...) Na medida em que a criação encara a história como linguagem, no que diz respeito à tradução, podemos aqui estabelecer um paralelo entre o *passado como ícone*, como possibilidade, como original a ser traduzido, o *presente como índice*, como tensão criativo-tradutora, como momento operacional e o *futuro como símbolo*, quer dizer, a criação à procura de um leitor (PLAZA, 1987, p. 8).

O interpretante imediato e o interpretante dinâmico, conceitos da teoria dos signos propostos por Charles S. Peirce (2008), são necessários para nossa pesquisa. Mas o que é interpretante? Para Umberto Eco (2010), o interpretante é algo que garante a validade do signo até quando o intérprete ausenta. “*O interpretante é o significado de um significante, entendido na sua natureza de unidade cultural ostentada através de outro significante para mostrar sua independência (como unidade cultural) em relação ao primeiro significante*” (ECO, 2010, p.

19). Deste modo, o interpretante imediato pode ser uma ideia, uma imagem mental ou uma sensação que surge na mente da pessoa assim que ela entrar em contato com um signo. O interpretante dinâmico, por sua vez, envolve uma compreensão mais profunda e complexa do significado do signo, que pode evoluir e se transformar à medida que a pessoa adquire mais conhecimento e experiência. Ambos os conceitos são importantes para entender como os signos são interpretados e como o significado pode ser construído e transformado.

Também, em todo ato de análise semiótica, a posição do interpretante dinâmico é sempre ocupada, pois analisar também significa interpretar. Por causa de certos limites, nossas interpretações são sempre incompletas. Falando do interpretante dinâmico, os três níveis podem ser distinguidos: emocional, energético e lógico:

O primeiro, refere-se às qualidades de sentimento e à emoção que o signo é capaz de produzir. O segundo, refere-se à ação física ou puramente mental impelida pelo signo. Trata-se do efeito do signo sobre a mente interpretativa. Índices tendem a produzir esse tipo de interpretante com mais intensidade, pois eles dirigem nossa retina “mental”. No terceiro nível, o signo é interpretado por meio de uma regra interpretativa, sem a qual, o símbolo não poderia significar, pois ele está associado ao objeto por meio de um hábito associativo que se processa na mente do intérprete. O símbolo constitui-se como tal apenas através do interpretante. Por isso, é genuinamente triádico. A lei que lhe dá fundamento tem de estar internalizada na mente de quem o interpreta. Ele independe da conexão factual (caso do índice) e de qualquer semelhança (caso do ícone) (DRUMOND, 2006, p.182).

O pesquisador e artista Julio Plaza (1987) atualiza o conceito de “*tradução inter-semiótica*” de Jakobson em seu livro “Tradução intersemiótica”. Ele sugere, com o auxílio do pensamento filosófico de Charles S. Peirce, que não há só uma tipologia da tradução intersemiótica, mas também três tipos de tradução: a icônica, a indicial e a simbólica, tendo como base a segunda tricotomia de Peirce, ou seja, da relação do signo com seu objeto.

Na linguagem de Julio Plaza (1987), a tradução icônica seria *transcrição*, a tradução indicial seria *transposição*, e a tradução simbólica – *transcodificação*. Boris Schnaiderman (2015) cita o Júlio Plaza interpretando o pensamento do Charles S. Peirce da seguinte maneira:

Por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução. Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções (que, aliás, já são signos ou quase-signos) em outras representações que também servem como signos. Todo pensamento é tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante (SCHNAIDERMAN, 2015, p.38).

Iconicidade, indexicalidade e simbolicidade aparecem em todos os processos sígnicos em maior ou menor grau. Nesses processos, na realidade, uma dessas características domina sobre as outras.

As novas técnicas, que têm a fotografia e o cinema, em vez de dominar e explorar, jogam com o outro respeitando ao mesmo tempo a proximidade e a distância.

Através das técnicas cinematográficas novas, os cineastas podem transmitir mensagens, emoções e significados de maneiras diversas. Isso pode ser alcançado por meio do uso de simbolismo, escolhas de enquadramento, trilha sonora, entre outros elementos. As novas técnicas de cinema ampliam as possibilidades de expressão, permitindo explorar novas formas de contar histórias e transmitir significados. No entanto, é importante lembrar que a significação de um filme é subjetiva e pode variar de pessoa para pessoa, dependendo de suas experiências, perspectivas e interpretações individuais.

Em resumo, os estudos semióticos são uma área de pesquisa que se concentra no estudo de signos e de processos de significação. Semiótica é uma disciplina interdisciplinar, pois abrange tais campos como linguística, filosofia, psicologia, antropologia, comunicação, literatura e cinema. Semiótica busca compreender como os signos funcionam e como eles são utilizados para criar significados e transmitir informações. Um signo pode ser qualquer coisa que é capaz de representar algo para alguém, seja uma palavra, uma imagem, um gesto ou qualquer outro tipo de símbolo. Semiótica analisa diferentes elementos que compõem um signo, como, por exemplo, significante, ou seja, a forma física do signo, e significado, ou seja, o conceito ou ideia que o signo representa.

Além disso, os estudos semióticos também investigam processos de interpretação e comunicação, refletindo como os signos são utilizados em diferentes contextos culturais e sociais. Semiótica ajuda a compreender como os significados são construídos, compartilhados e interpretados pelos indivíduos e pela sociedade. Os estudos semióticos têm aplicações em diversas áreas, como estudos de cinema, publicidade, estudos culturais e comunicação. Essa abordagem teórica oferece ferramentas para analisar e interpretar os sistemas de signos presentes em diferentes formas de expressão humana.

3.2. Semiótica e cultura

Para começar, a cultura pode ser definida como o conjunto de conhecimentos, valores, crenças, costumes, arte, linguagem e outros atributos compartilhados por um grupo de pessoas de uma determinada sociedade. É um sistema complexo que modela a forma como as pessoas pensam, se comportam e se relacionam umas com as outras:

Se um ser vivo usa uma pedra para quebrar uma noz, não se pode ainda falar em cultura. Podemos dizer que se verificou um fenômeno cultural quando: (i) um ser pensante estabeleceu a nova função da pedra (independentemente do fato de a ter usado assim como era ou transformado numa “amêndoa” lascada); (ii) esse ser *denominou* a pedra como ‘pedra que serve para algo’ (independentemente do fato de tê-lo feito em voz alta, com sons articulados e em presença de outros seres pensantes); (iii) o ser pensante está à altura de reconhecer a mesma pedra ou uma pedra ‘igual’ como ‘a pedra que responde à função F e que tem o nome de Y’ (mesmo se jamais usá-la uma segunda vez: basta que saiba reconhece-la no caso) (ECO, 2009, p. 17).

À vista disso, a cultura é transmitida de geração em geração através de educação, socialização, comunicação e troca entre os membros de uma sociedade. Ela é aprendida pelos indivíduos desde infância e contém os códigos específicos que sendo internalizados influenciam suas atitudes, comportamentos e percepções. “Na cultura, toda entidade pode tornar-se um fenômeno semiótico. As leis da comunicação são as leis da cultura. A cultura pode ser estudada completamente sob o perfil semiótico. A semiótica é uma disciplina que pode e deve ocupar-se com a cultura em sua totalidade” (ECO, 2010, p. 10).

Influenciada pela necessidade de se compreender os problemas da linguagem, a semiótica da cultura surgiu como uma teoria aplicada e direcionada para o estudo de diferentes fenômenos, inclusive a tradução, por isso “apesar da diversidade de métodos e abordagens, uma característica comum da maioria das pesquisas em estudos de tradução é uma ênfase nos aspectos culturais da tradução, nos contextos dentro dos quais a tradução ocorre” (BASSNETT, 2005, p. 13):

Se a cultura não é fonte das representações, mas seu efeito; se a representação não domina nem oculta o referente, ele cria e interpreta esse referente, sem oferecer um acesso imediato a ele, o tradutor não lida com uma “fonte”, nem com uma “origem” fixa, mas constrói uma interpretação que, por sua vez, também vai ser movimento e desdobrar-se em outras interpretações (RODRIGUES, 2000, p. 203).

A semiótica da cultura não se trata de uma teoria geral dos signos e suas significações, mas sim uma teoria que investiga os mecanismos semióticos manifestados em diferentes sistemas, como a comunicação, as artes e outros. “Do mesmo modo que o cirurgião, ao operar o coração, não pode negligenciar o corpo que o circunda, o tradutor correrá risco se tratar o texto isoladamente da cultura” (BASSNETT, 2005, p. 36). Cada sistema cultural é o produto de uma realidade diferente:

Quando traduzimos *butter* para o Italiano, há uma substituição direta palavra-por-palavra: *butter* – *burro*. Tanto *butter* quanto *burro* descrevem o produto feito de leite e anunciado como gordura comestível de cor creme e em forma de tablete para o consumo humano. No entanto, em seus contextos culturais separados, *butter* e *burro* não podem ser consideradas como tendo o mesmo significado. Na Itália, *burro* é normalmente de cor clara e sem sal, e é usada principalmente para cozinhar, não tendo associações de alto *status*, enquanto na Grã-Bretanha, *butter* é geralmente de cor amarelo vivo e salgada, é usada para passar no pão e com menos frequência na cozinha (BASSNETT, 2005, p. 41).

A semiótica da cultura estuda a semiose, ou seja, a produção de sentido num sistema de signos. Não é uma teoria, mas é um tipo de abordagem que surgiu em universidades soviéticas com propósito de estudar as diversas linguagens:

O semioticista russo Jurij M. Lotman (LOTMAN, 1998) criou o termo semiosfera, por analogia com o conceito de biosfera, para designar o funcionamento dos sistemas de significações de diversos tipos e níveis de organização. Trata-se de um espaço semiótico, dentro do qual se realizam os processos comunicativos e a produção de novas informações. É impossível haver semiose fora da semiosfera. O conceito de semiosfera corresponde, portanto, à conexão de sistemas e à geração de novos textos (DRUMOND, 2006, p.173).

Isso quer dizer que sistemas culturais completamente diferentes podem interagir dentro de uma dada semiosfera. Diferentes culturas podem ter os elementos parecidos e, ao mesmo tempo, manter cada uma sua individualidade. “Na culinária, os vários condimentos, combinados diferentemente, produzem novos sabores, mantendo cada um seu sabor original. Da mesma forma, diferentes culturas, em contato umas com outras, se expandem e se enriquecem, sem perder seus traços distintivos” (DRUMOND, 2006, p.173). Pela semiosfera pode ser chamado o espaço cultural em que os sistemas de signos coexistem e se relacionam, absorvendo características uns dos outros, dependendo da história humana de acordo com as condições de vida do planeta, na sua biosfera:

[...] as diferenças culturais correspondem às diferenças de culturas sensoriais, isto é, às diferentes formas de cultura dos sentidos. Os limites culturais e a incapacidade dos canais sensoriais, para captar o real durante o tempo todo, são transferidos para as linguagens e códigos como extensões dos sentidos. Cada sentido capta o real de forma diferenciada e as linguagens abstraem ainda mais o real, passando-nos uma noção de realidade sempre abstrata que possibilita que as linguagens adquiram toda uma dimensão concreta na sua realidade sógnica (PLAZA, 1987, p. 47).

A linguagem é um sistema codificado, onde diferentes sistemas codificam suas mensagens de modo diferenciado de acordo com suas particularidades e regras. “O que define a linguagem como sistema semiótico é a circunstância de ela ser constituída por signos” (LOTMAN, 1978, p. 10).

Nesse sentido, a semiótica da cultura considera a linguagem não do ponto de vista linguístico, mas como uma variedade de códigos culturais como visuais, sonoros, estéticos, gestuais. João de Jesus Paes Loureiro (2007) introduz o termo “conversão semiótica” em relação ao processo de tradução:

Toda tradução, estendendo-se a análise a outro motivo teórico, é sempre um caso de conversão semiótica. Traduzir é converter semioticamente algo ou uma linguagem em uma outra realidade, pelo remanejamento dos signos, de modo mais ou menos radical (...). É o evento cinematográfico, lembrando-se especialmente do processo de transfiguração de um romance (que é um fenômeno da língua com a palavra carregada de significação) em filme (que é um acontecimento de imagens visuais significantes) (LOUREIRO, 2007, p. 49-50).

Para os estudos semióticos, a cultura não é a sociedade. No contexto da semiótica, a cultura resulta do processamento de informações e a organização dessas informações, em sistemas de signos ou códigos, é o que exprime a identidade de determinada cultura:

De qualquer modo nos parece que se pode distinguir pelo menos duas grandes espécies de organizações significantes, os códigos *culturais* e os códigos *especializados*. Os primeiros definem a cultura de cada grupo social, são a tal ponto onipresentes e “assimilados” que os usuários os consideram em geral como “naturais” e como constitutivos de própria humanidade (embora sejam evidentemente *produtos*, já que eles mudam no espaço e no tempo); a manipulação destes códigos não requer nenhuma aprendizagem *especial*, quer dizer, nenhuma aprendizagem além do simples fato de viver numa sociedade, de ter sido criado nela etc. Os códigos que chamamos de “especializados” se referem ao contrário a atividades sociais mais específicas e mais restritas, apresentam-se mais explicitamente como códigos e requerem uma aprendizagem especial – mais ou menos intensa conforme os casos; bastante “leve” no caso do cinema –, isto é, uma aprendizagem da qual o sujeito “nativo”, que já possui a cultura do seu grupo, não pode prescindir (METZ, 1972, p. 133-134).

A semiótica da cultura investiga como uma cultura compreende a si mesma e a outros tipos de cultura. Essa investigação não corre apenas através da descrição dos sistemas culturais, mas principalmente através de processos de recodificação. Traduzir um modo de pensar de uma sociedade, de uma cultura para outra, é muitas vezes impossível.

Assim, a tradução tem que ser analisada em relação aos eventos sociais, culturais, ideológicos e políticos. O resultado desta análise é a importância dos fatores externos mencionados para a tradução em si e para a história da linguagem que atravessa as culturas, também. De ponto de vista da antropologia, a cultura não pode ser considerada apenas por algo visual, por exemplo, vestimentas, alimentação e ornamentos, é necessário levar em conta geografia, ambiente e crenças:

O sabor de um alimento é algo intraduzível, assim como sentimentos religiosos e místicos do que representa o bem e o mal também mudam de povo para povo. O conceito de neve, por exemplo, é comum aos esquimós, mas para os brasileiros não tem nenhum significado. São aspectos delicados e diversos como estes que demandam total atenção e bom senso do tradutor (BOSI, 2006, p. 259).

Podemos, assim, entender o termo “cultura” como parte de um complexo de conhecimentos e crenças, ideias e costumes, línguas e padrões familiares. Por conseguinte, a cultura se relaciona com a completa forma de viver de uma sociedade. Para um tradutor, será preciso ser não apenas bilíngue, mas também conhecer as duas culturas. Além disso, as noções de história são tão essenciais para quem traduz uma obra de outra cultura como ser competente em relação aos outros sistemas.

A dificuldade e a beleza da tradução se encontram em como achar um meio termo, como achar um ponto que não se distancie, de um lado das ideias originais, e de outro de como isso será transmitido para o representante de uma cultura diferente.

Tudo depende do objetivo que se pretende alcançar e de quem pretende ter contanto com a obra traduzida. E qual objetivo pretendemos alcançar quando tentamos passar o conteúdo folclórico? “A função dos contos “imodificáveis” é precisamente esta: contra qualquer desejo de mudar o destino, eles nos fazem tocar com os dedos a impossibilidade de mudá-lo. E assim fazendo, qualquer que seja a história que estejam contando, contam também a nossa, e por isso nós os lemos e amamos” (ECO, 2003, p. 21).

Falando das imagens, elas possuem um grande poder de representação da cultura, pois apresentam situações que podem ser alteradas por meio de outras imagens. Nós não só percebemos a realidade, mas também a construímos quando processamos o percebido como sendo real. “O homem simboliza onde quer que ele esteja e, com isso, atualiza e enriquece as relações com a realidade. Mas nenhum homem simboliza somente para si mesmo. E nem a partir apenas de si mesmo. Simboliza ou cria apoiado em uma herança cultural local e universal” (LOUREIRO, 2007, p. 17).

Todas as realidades são virtuais, pois vivemos em ambiente social estruturado nas dicotomias concreto/abstrato, real/fictício. Há diversas formas de processar informação e, por isso, precisamos aprender a receber conteúdos de maneira correta, sem sermos cercados por informações sem sentido.

A diferença das imagens técnicas para as imagens tradicionais é que agora as imagens não são apenas representações, mas sim conceitos. Imagens são conceitos transcritas em cenas. O código dessas novas imagens é o seu significado.

Resumidamente, a relação entre semiótica e cultura pode ser chamada de direta, pois cultura acaba influenciando a forma como os signos são criados, utilizados e interpretados. Os signos, por serem construídos dentro de um contexto cultural específico, carregam significados que são moldados pelas normas e convenções culturais. Desse modo, cultura determina quais signos são considerados relevantes e significativos em determinado contexto, bem como as associações e interpretações que são atribuídas a eles. Por exemplo, uma imagem pode ter diferentes significados em diferentes culturas.

Semiótica ajuda a compreender como os signos são usados para comunicar e construir significados dentro de uma determinada cultura. Ela permite analisar como os signos são interpretados pelos indivíduos de acordo com as suas experiências culturais e conhecimentos compartilhados. Em resumo, semiótica e cultura são conceitos interligados, pois cultura influencia a forma como os signos são criados e interpretados, enquanto a semiótica fornece ferramentas de análise para compreensão desses processos de significação dentro de um contexto cultural específico.

3.3. Semiótica e cinema

Na teoria do filme, um dos problemas mais importantes é considerado o de “impressão de realidade” que o espectador vive diante do filme:

[...] existe no *domínio* fílmico o segredo de uma presença e de uma proximidade que aglomera o grande público e consegue lotar mais ou menos as salas. Reencontramos aqui a impressão de realidade, fenômeno de muitas conseqüências estéticas, mas cujos fundamentos são sobretudo psicológicos. Este sentimento tão direto de credibilidade vale tanto para os filmes insólitos ou maravilhosos como para os filmes “realistas” (METZ, 1972, p. 17).

Se formos comparar fotografia com cinema, logo percebemos que são formas de arte bem diferentes por questão de acima mencionado aspecto de “impressão de realidade” que se torna possível por mérito de movimento:

[...] devemos nos perguntar por que a impressão de realidade é tão mais forte diante de um filme do que diante de uma fotografia (...). Há uma resposta que se impõe de imediato: é o *movimento* (uma das maiores diferenças, sem dúvida a maior, entre o cinema e a fotografia), é o movimento que dá uma forte impressão de realidade (METZ, 1972, p. 19).

De fato, o movimento no cinema é um elemento fundamental na criação de uma narrativa visual. No início, o cinema era composto por uma série de imagens estáticas projetadas rapidamente, criando a ilusão de movimento. Com o passar do tempo, técnicas como cortes rápidos, *travellings* e efeitos visuais foram desenvolvidas para ampliar as possibilidades de representação do movimento na tela. “O movimento, portanto, acarreta duas coisas: um índice de realidade suplementar e a corporalidade dos objetos” (METZ, 1972, p. 20).

O movimento no cinema pode ser usado de várias maneiras para criar na narração diferentes efeitos emocionais. Por exemplo, um *travelling* lateral pode acompanhar um personagem enquanto ele caminha, criando uma sensação de continuidade e imersão na cena. Cortes rápidos podem aumentar tensão e energia de uma sequência de ações. O uso de efeitos especiais permite a criação de movimentos impossíveis na realidade e leva o espectador a mundos imaginários. Por isso, “no cinema, a impressão de realidade é também a realidade da impressão, a presença real do movimento” (METZ, 1972, p. 22). O movimento permite que os cineastas explorem a visualidade, a narrativa e as emoções de uma maneira única, criando uma linguagem própria que cativa e envolve o público. Acharmos importante mencionar que cinema de cineasta e cinema de roteirista são abordagens distintas em relação à criação de filmes, cada um com suas próprias características.

O cinema de cineasta, por um lado, geralmente se trata os filmes nos quais o diretor é o principal autor e tem um controle criativo significativo sobre todos os aspectos da produção. Nesse tipo de cinema, ele é visto como um artista que mostra sua visão pessoal e estilo distintivo em cada aspecto do filme, o objetivo sendo expressar uma voz única e criar uma obra cinematográfica que reflete a visão dele. O cinema de roteirista, por outro lado, enfatiza importância do roteiro como base fundamental de um filme. Nesse tipo de cinema, o roteirista é considerado o principal autor e tem um papel central na criação de história, de personagens e falas deles. O foco é na narração, o objetivo sendo contar uma história cativante e bem estruturada. O diretor pode ter um papel mais orientado para execução e interpretação do roteiro, seguindo as indicações e visão de roteirista. Na verdade, essas duas abordagens muitas vezes se sobrepõem. Muitos cineastas são também roteiristas e têm um envolvimento significativo na criação do roteiro. Da mesma maneira, muitos roteiristas podem se tornar diretores.

Se formos comparar teatro com cinema, também percebemos a diferença. “O espetáculo teatral não consegue ser uma reprodução convincente da vida porque o próprio espetáculo faz parte da vida, e de modo muito visível; há os intervalos, o ritual social, o espaço real do palco, a presença real do ator” (METZ, 1972, p. 23). O espetáculo cinematográfico, do lado avesso, não pode ser chamado de real, pois ele se atua num mundo totalmente diferente. Por conseguinte, podemos situar cinema entre a fotografia e o teatro. E qual é o segredo? “O segredo do cinema consiste em colocar muitos índices de realidade *em imagens* que, embora assim enriquecidas, não deixam de ser percebidas como imagens” (METZ, 1972, p. 28).

Há elementos técnicos e temáticos comuns entre literatura e cinema. “Um romance levado à tela cinematográfica manteria, na sua nova formulação, parte dos seus elementos lingüísticos: a substituição por outro código seria apenas parcial, havendo, pois, apenas parcialmente tradução intersemiótica” (LARANJEIRA, 1993, p. 17).

As semelhanças principais podem ser vistas no que se refere à natureza da montagem, uma vez que é um texto com características literárias e cinematográficas. Muitas vezes, o que se observa é um processo de criação literária fornecendo elementos técnicos ou temáticos ao processo cinematográfico, ou vice-versa. Essas peculiaridades dizem respeito ao processo de montagem das cenas, tornando os textos muito semelhantes a roteiros cinematográficos. “Montagem é sintaxe” (MESSA, 2006, p. 155):

Literatura e Cinema fazem parte de um complexo de fenômenos obtidos por fundo e forma. Há emoção estética produzida por ambos, que desafiam a capacidade receptiva do espectador. No texto literário a imagem é projetada na mente do receptor, por intermédio da leitura, já no texto cinematográfico essa mesma imagem é projetada

diretamente aos olhos do destinatário, com movimento e som. Muitos críticos cinematográficos já atestaram a importância da literatura para o cinema. Muitos são os escritores que já exerceram influência aos cineastas (MESSA, 2006, p.155).

A montagem merece especial atenção, pois, como fundamento da arte cinematográfica e um atributo essencial do cinema, ela organiza e reuni fragmentos, sons e cores acrescentado o valor estético. A montagem é um método para mostrar pontos de vista diferentes sobre um mesmo tema, ou seja, para mostrar multiplicidade:

Existe entre romance e cinema um parentesco psicológico, sociológico e estético, porque ambos são narrativas. Muitas das convenções da escrita de um romance e os procedimentos técnicos tradicionais do cinema explicam-se pela necessidade de manter o processo da continuidade, ameaçado geralmente pela riqueza dos materiais incorporados numa narrativa, fato que a evolução da arte tende a tornar cada vez mais complexo. Dentre os gêneros literários, o romance é aquele sobre o qual o cinema pode agir diretamente porque não vem mais centralizado num único indivíduo. Os romancistas recorrem à diversidade de planos, à variação de ângulos e a outros artifícios que lhes permitam atingir uma complexidade desejada em meio a uma narrativa contínua. Tais técnicas do cinema podem ser comparadas a equivalentes literárias: o corte ou congelamento de cenas, a multiplicidade de ângulos, a fusão ou *fade-out*, os retardamentos ou câmara lenta, os primeiros planos ou *close-ups*, os *flash-backs* e as superposições (MESSA, 2006, p 155).

É devido à montagem que a arte que abrange os filmes e literatura rompe com a narrativa linear e muda o modo de cortar e montar um texto-filme, criando ritmos novos. Acontecimentos simultâneos podem ser mostrados sucessivamente, assim como ocorrências sucessivas podem ser vistas simultaneamente. Os pensamentos, os padrões de tempo e a descontinuidade do enredo no conto equivalem aos cortes e às dissoluções de imagens do desenho. Então, podemos dizer que a fragmentação é inevitável no modo de construir o texto:

Percebe-se, então, que o cinema e a literatura podem especular sobre as mesmas motivações, adaptadas à consciência moderna e suas possíveis necessidades. De um lado se tem o romance contemporâneo que abandona as estruturas narrativas convencionais e procura renovar-se, introduzindo clima e ação cinematográficos. De outro, vê-se um cinema narrativo totalmente vinculado às peculiaridades literárias. A palavra e a sintaxe literárias são permutadas pela montagem e enquadramento cinematográficos (MESSA, 2006, p.156).

A montagem é um dos códigos mais importantes no cinema. Ele se refere à organização e estruturação das imagens e sequências de um filme. Através da montagem, é possível criar significados, ritmo, tensão, emoções, além de guiar a atenção do espectador. No passado, a montagem era frequentemente usada para criar significados simbólicos e metafóricos:

O Encouraçado Potemkin é, na realidade, uma obra de arte construída na forma de “montagem como escrita cultural”, como queria Eisenstein. Esta definição mais ampla de montagem comporta a idéia de intertextualidade e intersemiose, na medida em que múltiplos códigos colaboram com o código filmico: a pintura, a geometria, o gestual, o teatro Kabuki, a estampa japonesa organizam-se num palimpsesto Oriente-Occidente que denota, por outro lado, a rica cultura visual e antropológica de Eisenstein (PLAZA, 1987, p. 135).

Mas com o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, a montagem pode ter perdido parte de sua força. Hoje em dia, a montagem é usada de forma mais sutil, servindo para manter a narração e criar fluidez entre as cenas. Embora importância e abordagem da montagem possam ter evoluído ao longo do tempo, ela ainda desempenha um papel crucial na construção de significados e emoções na tela.

Mesmo que se considere que a influência da literatura no cinema e vice-versa, seja um assunto já muito explorado em textos críticos específicos, elegemos a temática do desenho animado como eixo de análise. O gênero de desenho animado constitui uma modalidade própria de linguagem. “O cinema alcança o mesmo resultado *sem nenhum código além do da percepção com seus condicionamentos psicológicos e culturais*, em suma, sem nenhum código do tipo lingüístico verbal” (METZ, 1972, p. 202). Como entender o cinema sem conhecer os valores simbólicos das imagens que relacionam com a vida cotidiana de cada sociedade em cada época?

Há situações em que o elemento visual assume todas as funções. É o caso das histórias mudas. O desenho “Masha e o Urso” não é totalmente mudo, pois há pequenos diálogos de personagem Masha. Neste caso, há uma complementaridade entre o código visual e o lingüístico. A função da fala é, sobretudo, indicar aquilo que a imagem não mostra, por isso os curtos diálogos acrescentam elementos temporais e espaciais à compreensão. Eles proporcionam a coerência para a narração. Assim, a imagem e fala se unem numa relação de complementaridade:

A tradução está no núcleo da linguagem. No universo da “comunicação” que é o nosso, ela está presente em todos os lugares. A mídia é, nesse sentido, uma imensa máquina de traduzir. Para dar o exemplo da televisão, um jornalista talvez tenha de praticar todas as formas de tradução: intralingual, quando ele relata as proposições de um outro; interlingual, quando ele traduz de outra língua; intersemiótica, quando ele traduz em palavras aquilo que vê. Finalmente, quando ele retoma sua própria fala, procede à autorreformulação (OUSTINOFF, 2011, p. 73-74).

Além disso, ressaltamos o aspecto técnico. Márcio Seligmann-Silva (2005), falando sobre o “eu” no seu artigo “Eu é um outro: a tradução como criação do próprio e encontro festivo”, salienta o surgimento de nova direção em tradução em relação às imagens técnicas:

No momento de tradução em direção às imagens técnicas, aprendemos com a inteligência artificial que é possível se esquecer e que “a fotografia não é tanto uma testemunha da história, mas a destruição da história”. Também a tradução, como a fotografia, “mergulha na história, pega, corta cenas, contextos [...] e apanha esse contexto e transporta-o para o nível trans-histórico”. Por isso, o Eu é uma construção, um conjunto de infinitas passagens, superações, traduções, saídas de si (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.9).

Leila Domingues Machado (2006) fala sobre algo similar entre literatura, cinema e subjetividade. “Literatura, cinema e subjetividade são escritos do mundo, são escritas no

mundo” (MACHADO, 2006, p.187). A escrita seria um encontro com algo outro, algo estranho, ou seja, a alteridade:

Um outro de si, um outro de outro e, no entanto, não há nenhum “eu” e nem nenhum outro, somente um “entre”. A escrita percorrida por algo que não nos diz respeito e nos é próximo, por algo que se relaciona a nós e nos é distante. Algo que é o próprio desmanchar de mim mesmo. Algo que nos incita a inventar outras formas ao conjugarmos os tantos verbos da nossa vida. Um desafio, uma provocação, o ressoar de uma questão em nós: o que pode uma escrita (MACHADO, 2006, p. 188)?

A escrita, como se fosse uma passagem de vida, pode ser vista nas palavras, nas imagens e na subjetividade. É um processo contínuo, por vezes sem acabamento:

Só existe uma coisa que se escreve apenas para si mesmo, e é uma lista das compras. Serve para lembrar o que você tem que comprar, e quando as compras foram feitas pode ser destruída, pois não serve para mais ninguém. Qualquer outra coisa que se escreva, se escreve para dizer alguma coisa a alguém (ECO, 2003, p. 305).

Outro aspecto importante de cinema é a significação. “O *sentido* não basta, precisa acrescentar a significação” (METZ, 1972, p. 52). A significação é o processo pelo qual atribuímos significado e compreensão a algo, seja um objeto, uma palavra, uma imagem, um conceito ou um gesto. É a maneira como atribuímos sentido e valor a algo em nossa mente. A significação não é apenas uma questão individual, mas também é influenciada por fatores culturais, sociais e linguísticos. O contexto em que um signo é usado e interpretado pode afetar seu significado. Por exemplo, uma palavra ou uma imagem pode ter diferentes significados em diferentes culturas ou contextos específicos:

A significação cinematográfica é sempre mais ou menos motivada, nunca arbitrária. Esta motivação atua em dois níveis: no nível da relação entre os significantes e os significados de *denotação*, e no nível da relação entre os significantes os significados de *conotação*.

A) *Denotação*: Aí, a motivação é possibilitada pela *analogia*, quer dizer a semelhança perceptiva do significante e do significado. Isto, tanto na *faixa-imagem* (= uma imagem de cachorro se parece com um cachorro) quanto na *faixa sonora* (= um ruído de canhão num filme se parece com um verdadeiro ruído de canhão).

B) *Conotação*: No cinema, as significações conotadas são, elas também, motivadas. (...) Digamos apenas que a conotação cinematográfica é sempre de natureza *simbólica*: o significado motiva o significante, mas o supera. A noção de *superação motivada* pode definir mais ou menos todas as conotações filmicas. Do mesmo modo, diz-se que a cruz é o símbolo do Cristianismo porque, por um lado, Cristo morreu numa cruz (= motivação) e também porque, por outro lado, há muito mais coisas do Cristianismo do que numa cruz (=superação) (METZ, 1972, p. 130-131).

Por um lado, a relação de denotação pode ser chamada direta e unívoca. Por outro lado, a relação de conotação se introduz quando “um par formado pelo significante e pelo significado denotado, conjuntamente, se torna o significante de um significado adjunto” (ECO, 2007, p. 27).

Além disso, a significação pode ser afetada pelo conhecimento prévio e experiências pessoais. Duas pessoas podem interpretar um mesmo signo de maneiras diferentes, com base

nas suas próprias experiências e referências. Do mesmo modo, há casos quando as pessoas não conseguem interpretar esse mesmo signo por falta de experiência ou ausência na cultura de origem:

O fato de não conhecer o significado desse signo não implica, naturalmente, a inexistência desse significado: ele está no dicionário, devidamente transcrito. Trata-se, portanto, de um signo perfeito, com significante e significado. Para essa pessoa, porém (que não conhece seu significado), esse signo não tem significação (NETTO, 1983, p. 23).

Por último, no contexto de cinema, semiótica pode ser aplicada para analisar como os elementos visuais, sonoros e narrativos são utilizados para transmitir mensagens e significados ao público. Isso pode incluir análise de símbolos, códigos e convenções utilizados na linguagem cinematográfica, bem como a interpretação de emoções e ideias transmitidas através das imagens em movimento. Semiótica pode ajudar a compreender como os filmes constroem significados e influenciam a percepção e interpretação de espectadores.

4. IMAGENS CULTURAIS NA PERSPECTIVA INTERSEMIÓTICA

A proposta deste trabalho é reconhecer da perspectiva intersemiótica como as imagens do desenho animado “Masha e o Urso” representam situações e características culturais da sociedade e do país onde esse desenho foi criado, entendendo o processo de tradução como passagem de um sistema de signos para o outro. O desenho é quase mudo, a personagem principal que fala é a Masha. O cinema mudo foi uma era do cinema antes da introdução do som no cinema. Durante essa época, os filmes eram exibidos sem diálogo ou som sincronizado. Em vez disso, a narrativa era contada por meio de imagens e títulos explicativos. No entanto, “seria, contudo, um grave erro pensar que o cinema só começou a falar, só encontrou a sua linguagem quando passou a ser sonoro. Som e linguagem são duas coisas diferentes. A cultura humana fala-nos, isto é, transmite-nos uma informação através de linguagens diferentes” (LOTMAN, 1978, p. 9).

Podemos dizer que toda informação aparece codificada. Ela tem que ser compreendida, o que resulta em conhecimento de um código especial, muitas vezes para algumas culturas esse código sendo desconhecido e não tão natural como para outras. Assim, a informação elimina o desconhecido e traz o novo para cultura do outro. “Tudo o que num filme é arte possui uma *significação*, é veículo de informação” (LOTMAN, 1978, p. 75).

As imagens culturais que pretendemos analisar na nossa pesquisa, encontra-se no nível das possibilidades, à espera de uma mente interpretadora, ou seja, uma mente tradutora. Elas podem desempenhar um papel significativo na representação e na promoção da diversidade cultural. Os desenhos têm a capacidade de retratar diferentes culturas, tradições e costumes de forma visualmente atraente e acessível ao público independente da idade. Os criadores têm a oportunidade de educar e conscientizar as pessoas sobre a diversidade cultural existente no mundo. Os desenhos animados também podem ser uma plataforma para refletir a diversidade cultural, promovendo a inclusão e a acessibilidade positiva de diferentes identidades.

Nossa cultura é um processo dinâmico, sujeito a constantes interferências. O estudo das intenções das imagens possui alta relevância, pois é capaz de provocar mudanças no pensamento individual e coletivo. “O que será, por conseguinte, o significado de um termo? Sob o ângulo semiótico só pode ser uma *unidade cultural*” (ECO, 2010, p. 16). Umberto Eco menciona o exemplo de compreensão e percepção da palavra “neve”:

[...] no caso de */neve/*, pode-se descobrir que para os esquimós, existem nada menos que quatro unidades culturais correspondentes a quatro diferentes estados da neve, e que essa multiplicidade de unidades culturais modifica até mesmo o léxico deles, obrigando-os a achar quatro termos em lugar de um. (...) Reconhecer a presença

dessas unidades culturais (que são, portanto, os significados que o código faz corresponder ao sistema dos significantes) significa compreender a linguagem como fenômeno social (ECO, 2010, p. 16).

O cinema através de suas produções apresenta diversos aspectos sobre nossa cultura e sociedade, criando imagens que têm a intenção de explicar o nosso mundo. Dos três tipos de narração, sendo narração figurativa, narração verbal e narração musical (sonora), quais encontra num filme Iuri Lótman (1978), escolhemos dar mais atenção para narração figurativa, o qual ele chama de “pintura animada”. Assim, o objetivo desta pesquisa é demonstrar através de um exemplo de análise de tradução intersemiótica como a mídia imagina e tenta intencionalmente representar o certo país e cultura:

Atualmente, costumamos escutar a expressão “imagem é tudo”. (...) Cada indivíduo, durante a interação social, desempenha um papel, cria um personagem, o qual se esforçará em sua representação, a fim de que a impressão deixada seja convincente. Temos, dessa forma, indivíduos-atores, que atuam segundo o momento e as pessoas envolvidas no ato comunicativo. As diferentes máscaras de um indivíduo representam a sua intencionalidade (...). É através de determinados tipos de discursos e, também, de outras ações, que cada pessoa, ou persona, vai construindo impressões, formando imagens e construindo faces (ABI-SÂMARA, 2006, p.165).

Há diversas entradas para um pensamento crítico de desenho animado “Masha e o Urso”, que o fazer não apenas o conhecido conteúdo infantil, mas que o tratar de maneira inteligente, relacionando com os problemas pelos quais nós passamos em nosso dia a dia:

A ficção recorta e seleciona partes do Real e reconstrói em texto um mundo que não pode ser igual, obviamente, ao original, mas que, mesmo assim, não deixa de conter partes desse contexto originário. (...) a ficção opera uma transgressão desses espaços do Real e do Imaginário, tomando elementos do primeiro (sem nunca esgotá-lo) e irrealizando-o, ao mesmo tempo em que dá corpo e realiza o Imaginário. A relação então deixa de ser dicotômica (entre ficção e realidade) e passa a ser triádica (ficção, Real e Imaginário) (ABI-SÂMARA, 2006, p. 161).

Como traduzir “Masha e o Urso” em conceito? Nós deveríamos tentar observar e analisar obras ou assisti-las dando um sentido claro a tudo:

Como se trata de comunicação verbal, o código é simplesmente uma língua natural (combinação de signos linguísticos). Mas, se o código for outro que não o linguístico, o mesmo esquema pode aplicar-se a outras áreas da comunicação humana: música, artes, pintura etc. Frequentemente até, no mesmo ato de comunicação, entram em jogo mais de um código integrados, como é o caso do cinema, das histórias em quadrinhos, do canto etc. (LARANJEIRA, 1993, p. 16)

Para nós tudo deve fazer sentido, pois se não faz sentido, tem alguma falha na nossa leitura ou na escritura do autor. “A tradução é mais que uma simples operação linguística: as línguas são inseparáveis da diversidade cultural, essa diversidade vital que a ONU, por meio da Unesco, pretende defender, a fim de evitar a proliferação de conflitos decorrentes do choque de culturas neste século XXI” (OUSTINOFF, 2011, p. 10).

Falando das imagens, elas são o resultado da tentativa humana de representar as dimensões espaço-tempo de uma determinada situação e época com ajuda de próprio sistema de signos. “A imagem é como uma palavra, a seqüência é como uma frase, uma seqüência constrói-se com imagens assim como uma frase com palavras etc.” (METZ, 1972, p. 67). É através de nossa imaginação e capacidade cognitiva que conseguimos decodificar e codificar as imagens. Nosso olhar captura somente a aparência das imagens. Uma análise mais profunda de uma imagem requer o conhecimento da reconstituição das dimensões abstratas do momento em que a imagem foi criada e o estabelecimento de uma relação temporal com os elementos dessa imagem. Por isso, “a imagem é *sempre atualizada*” (METZ, 1972, p. 84).

É necessário encontrar a intencionalidade da imagem, do olhar de seu produtor e do observador para poder traduzi-lo para o público-alvo. É a união dessas intenções que irá evidenciar um significado consistente e mais profundo em relação a imagem. “A imagem é sempre fala, nunca unidade de língua” (METZ, 1972, p. 85). Não somente o emissor das mensagens, mas também o receptor, que apesar de dever estar aberto aos estímulos que lhe são direcionados, tem uma intenção consciente ou inconsciente sobre as informações que recebe:

As crianças nunca se enganam quando lhes contamos uma estória; para elas o problema de saber se a estória acabou é sempre pertinente, inclusive quando são suficientemente maduras para entrever prolongamentos possíveis da *substância semântica* da narração (mas não à narração): “Então – dizem – é aqui que acaba? Mas o Príncipe Encantado, o que é que ele vai fazer, *depois ...?*” Um início, um final: quer dizer que a narração é uma *seqüência temporal* (METZ, 1972, p. 31).

Atualmente as pessoas apenas recebem as imagens passivamente, reconhecem, reproduzem e as identificam, mas não possuem a capacidade de interpretá-las, ou seja, traduzi-las corretamente e não se preocupam em compreender quais são as intenções dessas imagens. “Quer seja no cinema ou na fotografia, quer seja na pintura, uma imagem só é considerada semelhante a um objeto exterior na medida em que ela obedece a um sistema de representação vigente na nossa sociedade, podendo esta representação ser obtida manual ou mecanicamente” (METZ, 1972, p. 287). Como vivemos em um mundo abarrotado de imagens, não tomamos conta de que todas essas imagens possuem sentidos e conteúdos, mesmo que em pequeno grau de importância para nossas vidas. Assim, passamos a conviver com um monte de imagens não significadas:

Do mesmo modo, o visitante de uma exposição de pintura pode não entender o significado de duas telas em particular que lhe chamam a atenção, mas pode reconhecer, por exemplo, pelo formato da tela, pela textura das tintas, pelos traços, temas, cores etc., que se trata de duas obras de uma mesma pessoa. O que ele realiza, nesse momento e nesse reconhecimento, é uma operação estrutural, mesmo que não tenha consciência disso e embora desconheça o significado, o conteúdo das pinturas – aproveitando para destacar, aqui, que a operação de isolamento de uma estrutura independente do conhecimento do significado das mensagens envolvidas; a estrutura

pode levar ao significado, pode facilitar o acesso a ele, mas dele não necessita para ser determinada (NETTO, 1983, p. 126).

A análise tradutória fílmica deve compreender dois procedimentos: descrição e interpretação, sendo ambos relacionados. A descrição deve ser feita já orientada para a interpretação (ou tradução) e a tradução deve ser realizada com base na descrição. Inicialmente, ocorre a fase de decomposição do filme, mediante a observação e descrição dos elementos, personagens e história sob forma de texto. Em uma próxima etapa deve ser realizada uma tradução dos dados anotados com a intenção de se explicar os sentidos:

A psicanálise já demonstrou que freqüentemente o problema do significado apresenta-se sob a forma de uma boneca russa: de uma maior sai outra pouco menor, da qual sai uma terceira menor ainda e assim por diante – sendo que os significados subseqüentes não são necessariamente mais claros que os anteriores (NETTO, 1983, p. 163).

Toda obra cinematográfica tem algo a revelar sobre a realidade histórica, assim como as características sociais e culturais. Então, no nosso trabalho, várias questões técnicas têm que ser solucionadas como, por exemplo: o aspecto de leitura, ou tradução, do desenho animado, o aspecto intersemiótico do desenho e o aspecto cultural.

A tradução do desenho animado “Masha e o Urso” pode ser devido ao fato de ser uma alegoria da cultura russa, o Urso sendo visto como um símbolo da Rússia e Masha sendo vista como representante da alma russa. No desenho há referências às tradições folclóricas, costumes e contos tradicionais russos. Isso permite que crianças e adultos, independentemente do país, compreendam melhor as características culturais da Rússia.

As personagens principais são a Masha, uma menina atrapalhada e inquieta que vive em uma floresta e adora brincar, e o Urso, um rapaz de bom coração cujo mundo tranquilo vira de cabeça para baixo quando sua nova amiga entra em cena.

Masha pode ser interpretada como representante da alma russa com roupa tradicional que ela usa: um lenço e sarafan (“сарафан” em russo). O lenço amarrado sob o queixo ficou famoso mundo afora graças à barra de chocolate russo chamado “Aliônka”. Esse lenço é geralmente usado por mulheres jovens. Sarafan é um tradicional traje típico russo, vestido como vestimenta folclórica por mulheres nas festas tradicionais de caráter nacional.

O Urso também não foi escolhido aleatoriamente. O urso é um símbolo comum para a Rússia, usado em caricaturas, desenhos, fotos e artigos desde o século XVI relacionado primeiramente ao Império Russo, depois à União Soviética e atualmente à Federação Russa.

Além dos dois, a floresta também abriga animais como a lebre, a esquilo, o panda, o tigre, o pinguim, a urso e uma clássica dupla de vilões formada por dois lobos, um bobo e outro

astuto. “As personagens não são personagem no sentido habitual, eles são, ou tendem a ser, puras funções dramáticas” (METZ, 1972, p. 291).

“Cada indivíduo possui a necessidade de representar seu próprio papel, a fim de viver em sociedade, de acordo com as normas pre-estabelecidas. É importante observar que raras vezes refletimos sobre essa representação” (ABI-SÂMARA, 2006, p.166). O indivíduo na sociedade interagindo com os outros tem seu papel. Nessa interação ele busca uma aceitação e recebe uma imagem pública com ajuda de alguns mecanismos. Para isso, ele tem que conhecer bem o seu papel com intuito de segurança e autocontrole. Elaboração de personagem, ou seja, imagem positiva ou negativa dele, depende muito do objetivo específico do produtor, que resolve fazê-lo agradável aos outros ou livre sem imposições de outras pessoas:

A regra do convívio social é revelar a face positiva e ocultar a negativa. Muitas vezes, porém, ela tende a aparecer, mostrando características ocultas, nem sempre agradáveis aos outros. Isso costuma acontecer quando nos sentimos ameaçados de alguma forma. O descobrimento da face negativa, no entanto, não nos deixa a vontade, por sermos vistos despidos de nossas máscaras, tão comuns no dia-a-dia (ABI-SÂMARA, 2006, p.167).

Cada episódio tem seu próprio enredo, tema e dinâmica, formando assim histórias independentes, isto é a técnica de segmentação. “Mesmo que se projetem os episódios de seguida, os títulos que se repetem no início de cada um deles dão origem a uma pausa no tempo de narração cinematográfica, que corresponde ao intervalo no teatro” (LOTMAN, 1978, p. 49).

Outro destaque do desenho são suas músicas, todas originais. Entre os temas presentes na série estão a amizade, a inquietação, a liberdade de criatividade e as habilidades básicas da criança, tudo retratado de modo inteligente e engraçado. Pesquisamos nos episódios da primeira temporada como algumas imagens que aparecem no desenho podem ser analisadas da perspectiva da tradução intersemiótica para representar a cultura da Rússia. As imagens porvir são muito mais que apenas representações visuais. Elas carregam as diferentes ideias e significados culturais. Elas são o conjunto de conceito e seu ícone cultural para indicar algo que também envolve sentimentos, visões do mundo, mentalidade, regras etc.

Como foi dito anteriormente, na nossa pesquisa usamos a segunda tricotomia de divisão de signos, de acordo como a qual, o signo é examinado em uma relação com seu objeto. A transmissão do sentido, ou significado, cultural ocorre por meio de imagens, às quais a sociedade atribui o sistema de significados particulares. A forma de desenho possui seus próprios códigos e símbolos que são utilizados para representar algo para alguém, o que os torna signos.

Na nossa análise usamos as tabelas de duas colunas, nas quais no lado esquerdo podem ser vistas as fotos de objetos reais e no lado direito os screenshots das imagens desses mesmos objetos como eles aparecem no desenho.

Valenki (“валенки” em russo)

Temporada 1, Episódio 1 “Como eles se conheceram” (“Первая встреча” em russo)



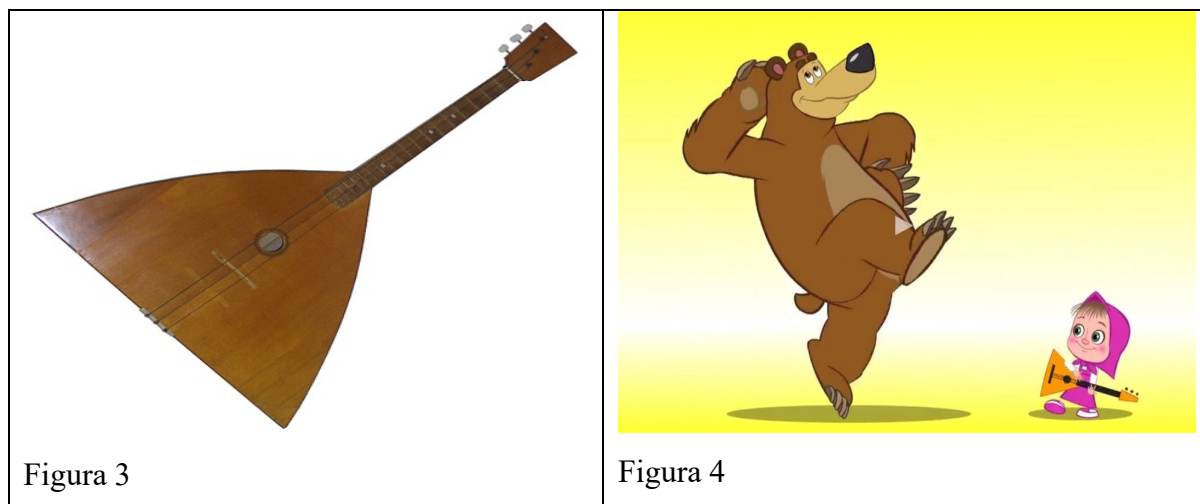
Nas figuras 1 e 2 são representados sapatos especiais e tradicionais do inverno russo, chamados botas de neve “**valenki**”. Como o símbolo não pode ser completamente arbitrário, este símbolo do inverno russo não poderia ser substituído por um objeto qualquer, o sapato qualquer, por exemplo. A moda muda, mas a essência, ou significado, permanece: tanto as modernas, quanto as antigas valenki são muito quentes e confortáveis, as atuais sendo ornamentadas, coloridas, chegando algumas a ser verdadeira obra de arte, ao passo que nas antigas prevalecia a cor marrom, cinza e preta, sem ornamentos. As mulheres de tempos antigos usavam quase o tempo todo as valenki, quer seja para andar na neve seca, para enfrentar o frio. Este tipo de calçado teve um papel tão importante na Rússia que em Moscou existe o Museu Russo da Valenki, o museu para ver com os próprios olhos a passagem da história, pois a simbolização começa com os olhos. “O gesto se mostra como mensagem, que só pode ser percebida na medida em que compreendemos sua forma simbólica. Dentre os órgãos dos sentidos, os olhos são os que mais propiciam a criação de símbolos” (LOUREIRO, 2007, p. 51).

Valenki são consideradas um símbolo tradicional da Rússia, elas refiram à ideia de que a conexão entre um signo e seu significado é convencional e baseada em convenções sociais e

culturais. Estas botas de feltro têm sido usadas há séculos pelos russos, especialmente durante os meses de inverno rigoroso e representam a cultura e a tradição russa, sendo um ícone reconhecido internacionalmente.

Balalaika (“балалайка” em russo)

Temporada 1, Episódio 1 “Como eles se conheceram” (“Первая встреча” em russo)

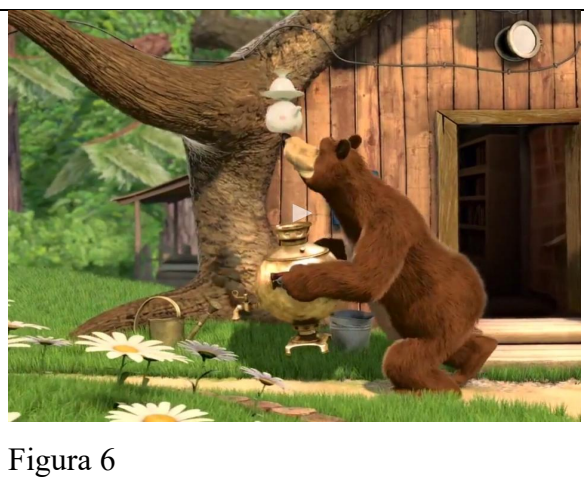


Nas figuras 3 e 4 podemos ver o instrumento musical chamado de “**balalaika**”. O nome exemplifica o conteúdo semântico da palavra, que é complicada de verter para “cavaquinho”, pois ela tem caráter onomatopeico. A raiz da palavra “balalaika”, ou como também é chamada ainda hoje, “balabaica”, também tem relação com verbos antigos do russo que significam “conversar sobre algo sem valor”, “balançar”, o que ressalta o caráter não sério do instrumento. Ao longo da sua história, sempre “o homem cria, renova, interfere, transforma, reformula, sumariza ou alarga sua compreensão das coisas, suas ideias, por meio do que vai dando sentido à sua existência” (LOUREIRO, 2007, p. 11). Assim, dando significado cultural às coisas, o homem explica a sua identidade cultural.

A balalaika é considerada um símbolo icônico da Rússia. É um instrumento musical de cordas tradicionalmente russo, com uma forma triangular que geralmente possui três cordas. O potencial interpretativo da balalaika é na associação à música folclórica russa, que é frequentemente usada em apresentações e festivais culturais. Sua presença em performances e sua conexão com a cultura russa fazem dela um símbolo importante da identidade musical do país.

Samovar (“самовар” em russo)

Temporada 1, Episódio 1 “Como eles se conheceram” (“Первая встреча” em russo)



Nas figuras 5 e 6 se destaca o meio tradicionalmente mais usado de fazer chá que é chamado “**samovar**”. Como a tradução simbólica pressupõe transcodificação, continuamos mostrar aquilo com acima mencionado exemplo. Por ser uma ferramenta antiga, ele era aquecido com carvão de pedra, agora eles são eléctricos e muitas vezes é usado como adorno da casa.

Para as pessoas é impossível saber de tudo. Elas geralmente olham e conseguem enxergar um aspecto de algo, conforme o conhecimento e experiência delas, mas não percebem outros aspectos que podem ser relevantes. Assim, esses aspectos continuam sendo desconhecidos porque:

Cada especialista acha que o mais importante é a sua área de especialização. O que pode ser verdadeiro para a sua atividade e para a sua sobrevivência, não é verdadeiro na medida em que a verdade é o todo. Só que o todo nunca se consegue abranger. O fundamento do finito é o infinito. O que se conhece repousa no que se ignora e, portanto, todo conhecimento é uma forma de grande ignorância (KOTHE, 2011, p. 30).

Revelando o desconhecido, tentando transpor “o próprio” para “o outro”, mostramos que o samovar desempenha um papel importante na cultura russa, sendo frequentemente traduzido como símbolo de hospitalidade e compartilhamento de momentos sociais em torno de uma xícara de chá. Ele também é interpretado como um símbolo de tradição e identidade russa.

Peixe predador (“щука” em russo)

Temporada 1, Episódio 1 “Como eles se conheceram” (“Первая встреча” em russo)

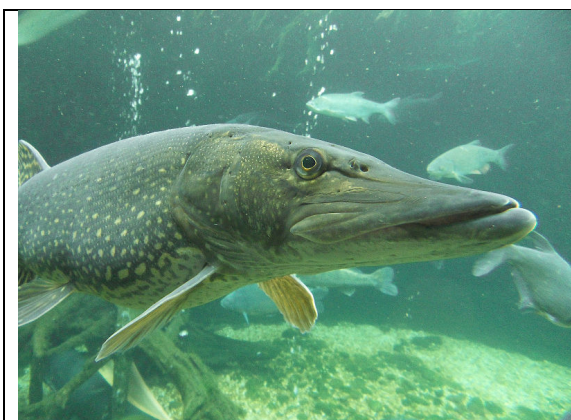


Figura 7



Figura 8

As figuras 7 e 8 contêm um **peixe predador** de água doce, que pertence à família dos Esocidae. O interpretante como significado neste exemplo pode ser explicado da seguinte maneira. O interpretante imediato seria uma ideia que surge na mente da pessoa assim que ela entrar em contato com um signo. Esta ideia seria apenas um peixe qualquer. Já o interpretante dinâmico, envolvendo uma compreensão complexa do significado, se transforma à medida que a pessoa ganha mais conhecimento. E o conhecimento é que esse peixe é famoso por ter aparecido em vários contos de fada russos tradicionais. Também, a pesca é o esporte mais popular da Rússia. Uma em cada onze pessoas é pescador. Isso é bem explicado, pois a Rússia é banhada pelas águas de doze mares, há cerca de 120 mil rios e caviar preto russo é um dos alimentos mais caros e populares do mundo:

Entender a interação entre natureza e cultura é, de fato, o grande problema para abordagem semiótica da cultura de extração russa. A necessidade de compreender problemas de linguagem fez com que a semiótica da cultura já nascesse, não como uma teoria geral dos signos e significações, mas como uma teoria de caráter aplicado, voltada para o estudo das mediações ocorridas entre fenômenos diversificados (MACHADO, 2003, p. 25).

O caráter aplicado da semiótica da cultura manifesta no presente exemplo quando nós começamos a falar não apenas sobre um tipo de peixe, mas sobre a pesca em geral e importância dela na Rússia, que oferece uma variedade de oportunidades de pesca, desde a pesca em água doce em rios e lagos até a pesca em água salgada nos mares como, por exemplo, no Mar Báltico, Mar Negro e Mar Branco.

Cosmonáutica (“космонавтика” em russo)

Temporada 1, Episódio 1 “Como eles se conheceram” (“Первая встреча” em russo)



Figura 9



Figura 10

Nas figuras 9 e 10 pode ser observada a importância da cosmonáutica no país devida a **Iuri Alekseyevitch Gagarin** que foi um cosmonauta soviético e o primeiro homem a viajar pelo espaço, em doze de abril de 1961.

Usando o conceito de descrição etnográfica, de acordo com o qual nós nunca trabalhamos com um simples exercício de “descodificação”, mas com tradução, o pesquisador acaba produzindo mais do que ele reproduz. Assim, a tradução intersemiótica revela que a cosmonáutica desempenha um papel de extrema importância na Rússia, pois a Rússia tem uma longa história de exploração espacial. Desde dos tempos do primeiro homem no espaço, a Rússia tem sido uma potência na exploração espacial, com conquistas significativas, como a construção e operação da Estação Espacial Internacional (EEI) em parceria com outros países. A cosmonáutica russa tem contribuído para avanços científicos e tecnológicos, além de desempenhar um papel importante na promoção da cooperação internacional

Além disso, a cosmonáutica tem um impacto significativo na economia russa, promovendo o desenvolvimento de tecnologias avançadas, como foguetes, satélites e sistemas de suporte à vida no espaço. A indústria espacial também gera empregos e promove a educação científica e tecnológica no país. Sendo aquilo, a cosmonáutica desempenha um papel crucial na Rússia, tanto do ponto de vista científico e tecnológico quanto econômico, além de ser um símbolo de prestígio e orgulho nacional.

Estrada de ferro Transiberiana (“Транссибирская магистраль” em russo)
Temporada 1, Episódio 1 “Como eles se conheceram” (“Первая встреча” em russo)



Figura 11

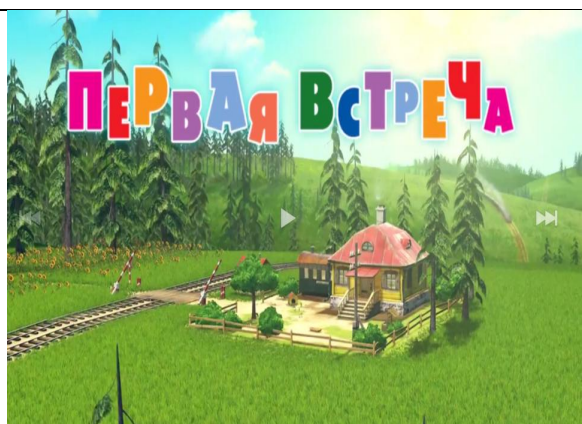


Figura 12

As figuras 11 e 12 demonstram a **estrada de ferro Transiberiana** que é considerada a mais longa do mundo; a viagem leva, ao todo, oito dias. A ferrovia Transiberiana ou simplesmente Transiberiana é uma rede ferroviária conectando a Rússia Europeia com as províncias do Extremo-Oriente Russo, Mongólia, China e o Mar do Japão. Como cada sistema cultural é o produto de uma realidade diferente, o presente comboio transcontinental russo que liga centenas de grandes e pequenas cidades da Rússia, tanto na Europa como na Ásia, se difere das outras estradas de ferro no mundo por ser o resultado da realidade do povo russo. Por isso, as teorias de tradução têm que se orientar mais para o estudo de diferença ao invés de estudo de semelhança.

“Cultura significa o processamento de informações e, conseqüentemente, organização em algum sistema de signos, ou de códigos culturais. Nesse sentido, a semiótica da cultura trabalha com um intervalo: a transformação de não-cultura em cultura” (MACHADO, 2003, p. 33). Portanto, a Transiberiana como um símbolo da vastidão, da diversidade e da unidade da Rússia pode servir como um exemplo desta transformação.

Skomorokhi (“skomорохи” em russo)

Temporada 1, Episódio 1 “Como eles se conheceram” (“Первая встреча” em russo)



Figura 13



Figura 14

As figuras 13 e 14 constam os comediantes da arte circense chamados de “skomorokhi”, cujas apresentações reuniam uma diversidade de gêneros, como dança, canto, truques mágicos e paródias. Desde o reinado de Catarina, a Grande, o circo tem desempenhado um papel fundamental nas ricas tradições culturais da Rússia, o que diferencia a Rússia de outros países do mesmo jeito que a semiótica russa se guia por conceitos diferentes da tradição de outros países:

[...] a semiótica russa se encaminha por uma orientação diferente da semiótica americana, da francesa, da polaca e se define como semiótica da cultura. Do ponto de vista de sua organização, a cultura aparece como conjunto de línguas heterogêneas – língua da arte (pintura, cinema, literatura), da mitologia, da religião e outras – que tomavam a língua natural como um sistema modelizante de primeiro grau, criando uma metodologia particular para focalizar a correlação língua/cultura (MACHADO, 2003, p. 53).

A correlação entre conjunto de línguas de arte, da mitologia, da religião e a cultura é no papel importante de skomorokhi para preservação e transmissão da cultura popular russa, através de suas performances que envolvem música folclórica e histórias. Eles eram considerados artistas, capazes de entreter e divertir o público. No entanto, é importante observar que a prática deles foi suprimida durante o período czarista na Rússia, devido à sua natureza e à sua crítica social. Apesar disso, eles continuam sendo um símbolo da rica tradição cultural russa e da importância da expressão artística na sociedade.

Iablotchnii Spas (“Яблочный Спас” em russo)

Temporada 1, Episódio 1 “Como eles se conheceram” (“Первая встреча” em russo)



Figura 15



Figura 16

Por trás das imagens das figuras 15 e 16 há o feriado religioso chamado de “**Iablotchnii Spas**”. A data é comemorada em um dia cheio de feiras de rua, danças e outras celebrações. Um símbolo poderoso, a maçã representa a vida, a imortalidade e a generosidade. No Iablotchni Spas, as maçãs adquirem poderes especiais, por exemplo, aquela pessoa que faz um desejo ao comer a fruta no feriado terá sua graça concedida. E a celebração do Iablotchni Spas não está completa sem a tradicional torta de maçã. Podemos ver que

[...] uma dança, uma cerimônia, uma obra de arte e muitos outros produtos e manifestações culturais são considerados texto. (...) A cultura como texto implica a existência de uma memória coletiva que não apenas armazena informações como também funciona como um programa gerador de novos textos, garantindo assim a continuidade” (MACHADO, 2003, p. 54).

Embora a Rússia seja um país multicultural com várias religiões, a igreja ortodoxa russa desempenha um papel importante na identidade cultural e religiosa do país. Portanto, o Iablotchnii Spas pode ser considerado um símbolo da fé ortodoxa russa e da importância da religião na vida das pessoas.

Além disso, a maçã também é retratada em pinturas e ilustrações russas, muitas vezes representando a beleza de natureza e abundância da terra. A fruta de maçã não é considerada o símbolo nacional oficial da Rússia, porém ela é presente na cultura e aparece como uma fruta apreciada e simbólica em diferentes contextos.

Zhmurki (“жмурки” em russo)

Temporada 1, Episódio 1 “Como eles se conheceram” (“Первая встреча” em russo)



Figura 17



Figura 18

A tradução das figuras 17 e 18 revela o jogo “**Zhmurki**” (“жмурки” em russo) (**cabra-cega**) que é um jogo folclórico russo recreativo. Na Idade Média era um passatempo comum entre os moradores de palácios. Hoje em dia, é mais um jogo infantil. Nesse jogo um dos participantes com os olhos vedados captura outros. Aquele que for capturado, passa a ficar com os olhos vedados. Neste jogo é possível ter qualquer número de jogadores. O material necessário é apenas algo que tapa os olhos da pessoa. Os jogadores podem correr, congelar em um lugar, “provocar” aquele de olhos vedados para atrair sua atenção e, quem sabe, salvar o jogador de quem o “vedado” chegou muito perto. A tradução do conceito desse jogo mostra que “nenhum sistema de signos é dotado de mecanismo que lhe permita funcionar isoladamente” (MACHADO, 2003, p. 99). Os signos dentro de qualquer sistema funcionam e ganham seus significados apenas em relação aos outros.

O jogo, através de seus códigos culturais, representa a tradição de brincadeiras ao ar livre na cultura russa. É uma forma de socialização e entretenimento, onde as pessoas podem se divertir e interagir umas com as outras. É um jogo simbólico da Rússia que representa diversão e habilidade de se adaptar às situações desafiadoras.

Girassol (“подсолнух” em russo)

Temporada 1, Episódio 1 “Como eles se conheceram” (“Первая встреча” em russo)



Figura 19

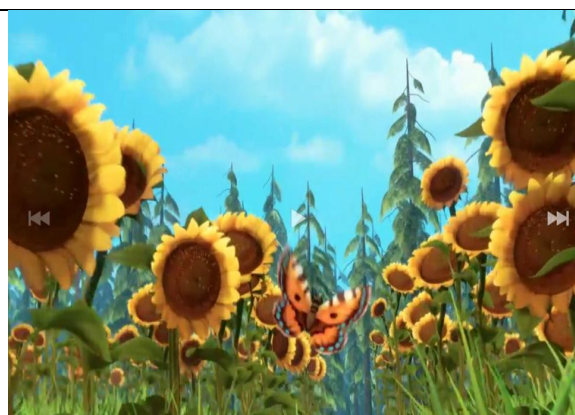


Figura 20

Nas figuras 19 e 20 descobrimos a planta. Em 1698 o czar-reformista russo Pedro, o Grande, trouxe esta planta da Holanda. Na Rússia o **girassol** foi primeiro produzido como uma bela flor. Somente a partir de 1830 começaram a crescer girassóis como uma planta comercial para a produção de óleo. Por exemplo, perto da cidade de Voronezh produziu milhares de toneladas de óleo de girassol. Isso mais uma vez exhibe que “a cultura é tecida por uma cadeia de códigos, o que fortalece a premissa de que toda cultura é potencialmente semiótica” (MACHADO, 2003, p. 181). Os códigos não incluem apenas algo visual, por exemplo, vestimentas, alimentação, mas também geografia e ambiente.

O girassol, por sua vez, pode ser associado à esperança e prosperidade na cultura russa. Sua imagem é frequentemente utilizada nas pinturas, bordados e outros trabalhos artesanais, representando conexão com a natureza e a busca pela felicidade. Assim, o girassol desempenha um papel significativo, simbolizando felicidade, vitalidade, alegria, esperança e prosperidade.

Forno russo (“русская печка” em russo)

Temporada 1, Episódio 1 “Como eles se conheceram” (“Первая встреча” em russo)



Figura 21



Figura 22

“A cultura é informação que precisa ser traduzida em alguma forma de comportamento graças ao qual é possível alcançar as relações entre os diferentes sistemas” (MACHADO, 2003, p. 31). Mais uma relação entre esses sistemas é representada no exemplo de símbolo da cozinha russa tradicional, o **forno** especial, nas figuras 21 e 22. O severo clima russo não ajuda agricultura durante a maior parte do ano. Mas, em compensação, a Rússia sempre teve recursos florestais suficientes. As florestas decíduas na zona temperada e a taiga de coníferas, na região norte, garantem aos russos combustível, suficiente para o uso no dia a dia da modalidade nacional de lareira, o fogão russo. Além de fornecer calor, o forno russo também é usado para cozinhar alimentos. Ele possui uma superfície plana na parte superior, onde panelas e frigideiras podem ser colocados para cozinhar. O forno também é usado para assar pães, bolos e outros alimentos tradicionais.

É um elemento tradicional e central nas casas russas, especialmente nas áreas rurais e nas regiões mais frias do país. O forno russo é valorizado na cultura russa por sua eficiência energética, sua capacidade de aquecer a casa durante os invernos rigorosos russos e por proporcionar um ambiente acolhedor e familiar.

Inverno russo / soviético (“русская / советская зима” em russo)

Temporada 1, Episódio 1 “Como eles se conheceram” (“Первая встреча” em russo)

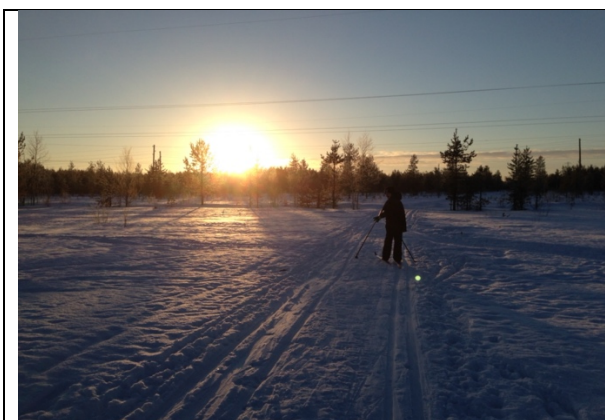


Figura 23



Figura 24

Isaac Epstein (1990) enfatiza dois atributos dos símbolos:

1. Um símbolo nunca é completamente ‘esclarecido’ explicitamente, isto é, sempre há um resíduo implícito. 2. Em todo símbolo ou toda relação simbólica deve haver alguma forma de semelhança. (...) A iconicidade ou semelhança que existe entre o símbolo e a coisa simbolizada não é porém “literal”, mas fruto de uma maneira comum de refletir e que subsiste nas duas coisas (EPSTEIN, 1990, p. 68).

O **inverno russo** ou **soviético** é a designação mais comum dada ao rigor do inverno, apresentando nas figuras 23 e 24. O resíduo implícito neste exemplo seria a importância da posição geográfica do país. Por conta disso, o inverno russo tem duração de cinco meses, iniciando em meados de novembro e se estendendo até o fim de março. É notório devido às baixas temperaturas, as dificuldades de transporte e sua importância em eventos militares ao longo da história da Rússia. É também conhecido como o general inverno. Vemos mais uma vez como funciona o mecanismo da cultura. “O mecanismo da cultura é um dispositivo que transforma a esfera externa em interna, ou seja, desorganização em organização, ignorantes em ilustrados, pecadores em santos, entropia em informação” (MACHADO, 2003, p. 101).

Embora o desenho possua apenas poucas falas da personagem Masha, que não é o objetivo principal da nossa pesquisa, resolvemos mencionar que a linguagem dela por ser a criança apresenta certos desvios de expressão e pode trazer obstáculos na tradução. Boris Schnaiderman (2015) fala sobre o escritor russo Kornniéi Tchukóvski que passou anos elaborando o livro “Ot dvukh do piati” (De Dois a Cinco), em que reuniu as suas observações sobre a linguagem das crianças. Ele partiu do princípio de que a criança articula dos dois aos cinco anos a sua apreensão do mundo pela linguagem na base de sua observação empírica, e

ele tentou a observar como isso acontecia. O escritor chegou à conclusão de que a criança procura seguir uma norma lógica, desconsiderando as exceções que são ilógicas. Por exemplo, para dizer “cabeu” no lugar de “coube” a criança segue a sua própria lógica. “Ora, “crocodilo”, em russo, é *crocodilo*, um substantivo masculino. Tchukóvski, porém, escreveu: “Pó úlitze khodila / Bolchaia crocodila”. Numa tradução livre para o português, Tatiana Belinsky nos deu: “Na rua andava à toa / Enorme jacaroa”” (SCHNAIDERMAN, 2015, p.70). O tradutor nessa situação explora as possibilidades para a plena realização de uma tradução, por vezes se afastando de normas rígidas da gramática.

Mais uma característica importante da personagem Masha é a simbologia do nome dela. Em geral, a simbologia dos nomes próprios constitui velha tradição na cultura russa. Ela já aparece nas obras mais antigas:

Nestes, frequentemente, há um epíteto que acompanha indissolúvelmente o nome, conforme se constata nos contos tradicionais: Kaschei, o Imortal; Vassilissa, a mui Bela etc. No entanto, mais tarde, o epíteto passa a ser, às vezes, incorporado ao nome, e esta prática permite obter os recursos mais diversos, pelo simples emprego de onomásticos significativos (SCHNAIDERMAN, 2015, p.152).

Às vezes, só depois da leitura se percebe a relação entre o nome próprio e o papel da personagem. “É o caso, por exemplo, do nome Raskólnikov, que tem relação com *raskol*, heresia (o que lhe dá certa semelhança com Heregino), mas só depois da leitura de *Crime e Castigo*, e com um pouco de reflexão, é que se percebe: realmente, para o narrador, o criminoso é um herege” (SCHNAIDERMAN, 1982, p. 118). E o que pode acontecer com nome próprio que refere a personagem histórica famoso? “A expressão */Napoleão/* denota uma unidade cultural bem definida que encontra lugar num campo semântico de entidades históricas. Esse campo é comum a muitas culturas diferentes; quando muito, poderão variar as conotações que diferentes culturas atribuem a entidade cultural “Napoleão”” (ECO, 2010, p. 39).

Voltando para o nome da nossa personagem Masha, primeiramente, o nome Masha é uma forma diminutiva do nome Maria, que é muito comum na cultura russa. Esta forma é frequentemente utilizada de maneira carinhosa para se referir a uma menina ou mulher chamada Maria. Em segundo lugar, Maria é um nome bastante comum e significativo na cultura russa. É derivado do hebraico e tem uma longa história na Rússia. O nome é considerado sagrado por ter forte influência religiosa, sendo associado à Virgem Maria, mãe de Jesus Cristo. Por fim, é importante ressaltar que o nome Masha tem uma conotação tradicional, sendo amplamente utilizado nas famílias russas e muitas vezes associado a valores religiosos e culturais da sociedade russa. Assim, no desenho o nome marca a identidade russa da

personagem. A escolha do nome Masha pode ser mais um exemplo de conexão do desenho com a cultura russa.

Pepinos conservados (“консервированные огурцы” em russo)

Temporada 1, Episódio 2 “Não acordar até a primavera!” (“До весны не будить!” em russo)



Figura 25



Figura 26

Novamente salientamos que “a principal característica do signo é a sua capacidade de exercer uma função de substituição. A palavra substitui a coisa, o objeto, o conceito” (LOTMAN, 1978, p. 10). Do mesmo jeito que a palavra substitui a coisa, na tradução intersemiótica a imagem também é capaz de substituir a ideia, o objeto ou conceito. Este tipo de substituição é evidenciado nas figuras 25 e 26. Os pepinos conservados servem como substituição da ideia histórica da culinária tradicional em geral. Na Rússia antiga, Rus’, o pepino apareceu na época de Ivan, o Terrível, mas naquele tempo seu sabor era considerado insípido, então começaram a conservá-lo com sal. Esse método também ajudava a preservar a colheita para o inverno. Atualmente, os pepinos conservados, ou pickles, são tão populares quanto vodka. Na verdade, a tradição de tomar vodka é com pepino em conserva. Esses dois itens são geralmente usados para estimular o apetite dos convidados à espera do jantar. O suco de pickles, “rasol” (“расол” em russo), serve como base para sopa de legumes. Para quem acha os pepinos azedos, há a receita de pepinos semisalgados.

Embora não seja considerado o símbolo nacional oficial da Rússia, a conserva de verduras é uma prática comum na Rússia, especialmente durante os meses de inverno, quando os vegetais frescos podem ser escassos. Isso é um jeito de aproveitar e preservar os alimentos, além de apreciar seu sabor e valor nutricional durante o ano inteiro.

Trigo sarraceno (“гречневая каша / гречка” em russo)**Temporada 1, Episódio 2 “Não acordar até a primavera!” (“До весны не будить!” em russo)**

Figura 27



Figura 28

O outro exemplo de substituição da ideia histórica da culinária tradicional russa é o **trigo sarraceno**, exposto nas figuras 27 e 28, que é um dos principais itens da cesta básica do país, o equivalente ao “arroz com feijão” russo. Os antigos russos costumavam dizer “Щи да каша - пища наша” (transliterando, “schi da kacha – pischa nacha”), que significa “caldo verde com cereal - esta é a nossa comida”. E cereal nesse contexto significava trigo sarraceno, ou seja, trigo sarraceno. Ele junto com carne enlatada foi a comida mais icônica do exército durante a Segunda Guerra Mundial e hoje é frequentemente servida durante as celebrações do Dia da Vitória, como um símbolo da cozinha típica do contexto. É um código cultural extremamente importante para os russos, sendo um alimento tradicional e amplamente consumido na Rússia.

Ded Moroz (“Дед Мороз” em russo); Snegurochka (“Снегурочка” em russo)
Temporada 1, Episódio 3 “Um, Dois, Três! Acenda a árvore de Natal!” (“Раз, два, три! Ёлочка, гори!” em russo)



Figura 29



Figura 30

“O cineasta, os atores, os argumentistas, todos aqueles que criam um filme querem dizer-nos algo com a sua obra. Ela é como uma carta, uma mensagem dirigida aos espectadores. Mas para compreender a mensagem é necessário conhecer a sua linguagem” (LOTMAN, 1978, p. 13). O que querem dizer os criadores do desenho “Masha e o Urso” com sua obra? Será que apenas divertir as crianças? Ou revelar algo a mais? Nas figuras 29 e 30 observamos as imagens de **Ded Moroz** ou **Avô Gelo**, a versão eslava do Papai Noel, que revelam o símbolo antigo do Ano Novo e presentes. Ele é acompanhado por sua neta Snegurochka. Ela é um sinal distintivo e exclusivo da imagem do Ded Moroz. Nenhum dos seus colegas estrangeiros tem uma companheira. Além disso, a roupa dele destaca ele dos seus colegas estrangeiros. Ele usa casaco comprido até tornozelo bordado de cor vermelha. O chapéu dele é bordado e vermelho também. Ele veste luvas e cinto. Em um dia excepcionalmente frio, Ded Moroz pode optar por valenki. Finalmente, ele nunca aparece sem o seu cano de cristal. Muitas vezes os pais se disfarçam como ele para a festa do Ano Novo, feriado importante para maioria dos russos.

Em resumo, Ded Moroz é considerado um símbolo cultural e festivo. Ele é associado à generosidade, bondade e alegria durante a temporada de festas de fim de ano, desempenhando um papel significativo nas tradições e na imaginação popular russa.

O Conto sobre o Pescador e o Peixe (“Сказка о рыбаке и рыбке” em russo)

Temporada 1, Episódio 5 “Fui pescar” (“Ловись, рыбка” em russo)



Figura 31



Figura 32

“O Conto sobre o Pescador e o Peixe”, implícito nas figuras 31 e 32, é um conto de fadas de Aleksandr Sergeevich Pushkin, o poeta, escritor e dramaturgo russo da Era Romântica. Ele é considerado o maior poeta e o fundador da literatura russa moderna. O conto foi escrito em outubro de 1833, mas foi publicado pela primeira vez em 1835 na revista “Biblioteca para leitura”.

É uma história sobre o pescador velhinho e o peixe dourado mágico que ele captura acidentalmente e depois solta sem pedir nada em troca, mas a esposa dele manda ele voltar para ela cada vez pedir mais desejos se tornarem realidade. No final, o significado geral do conto é que você deve ser capaz de moderar seus desejos, caso contrário, a insolência sem limites levará ao fato de que você ficará sem nada.

O conto tem um significado específico e muito mais amplo do que a moral nos termos gerais de que avareza é punível. Você não pode se tornar superior a Deus, forçar Deus a servir você e obedecer a ordens. Deus é capaz de satisfazer qualquer desejo, inclusive algo absurdo, mas tornar alguém em Deus é completamente impossível. De mesma maneira, “só teremos a convicção de que o cinema não é a cópia servil e mecânica da vida, mas uma reconstituição ativa em que as semelhanças e as diferenças se organizam em processos de conhecimento intenso, por vezes dramático, da vida, depois de termos compreendido a sua linguagem” (LOTMAN, 1978, p. 14-15).

Pirulitos (“леденцы” em russo)**Temporada 1, Episódio 5 “Fui pescar” (“Ловись, рыбка” em russo)**

Figura 33



Figura 34

“O signo figurativo, ou icônico, supõe para o significado uma expressão única, uma expressão que lhe é por natureza própria. O desenho é o exemplo mais corrente do signo figurativo” (LOTMAN, 1978, p. 15). Esse exemplo do signo figurativo, além dos vários outros acima descritos, é nas figuras 33 e 34, que representam os **pirulitos**. Na Rússia, eles têm aproximadamente 500 anos. A forma usual de um pirulito russo é um galo, mas em 1489 foram usadas as formas de um peixe, uma casa e uma árvore de Natal porque a forma de um galo era muito complexa. Os pirulitos em forma de galo, esquilo, coelho, urso, estrela eram especialmente difundidos nos tempos da União Soviética. Eles foram feitos em casa em moldes especiais.

Por ser característica marcante da cultura, na cidade de Ryazan foi construído até um Museu da História de Pirulito.

Trenós (“сани” em russo)

Temporada 1, Episódio 10 “Férias no gelo” (“Праздник на льду” em russo)



Figura 35



Figura 36

Na Rússia, os **trenós**, testemunhados nas figuras 35 e 36, eram considerados um meio de transporte ainda mais prestigiado do que as carroças com rodas. Até o início do século XVIII, os nobres andavam de trenó mesmo no verão para eventos especiais. A qualidade das estradas na Rússia antes de Pedro, o Grande, não era de melhores e, em alguns lugares, não havia nenhuma. Portanto, andar de trenó era, em primeiro lugar, conveniente e, em segundo lugar, barato. E em áreas pantanosas e arborizadas, por exemplo nas províncias de Vologda, Arkhangelsk e Kostroma, os trenós eram preferidos a outros meios de transporte disponíveis até o século XX. Na Rússia, os trenós também eram uma parte importante de muitos rituais. Por exemplo, a noiva foi à igreja no trenó, e nele foi para sua nova casa, já junto com o marido. Os trenós eram um atributo necessário do principal feriado de inverno, Maslenitsa:

Cada imagem projectada num «écran» é um signo, quer dizer, *tem um significado*, é portadora de informação. Contudo, este significado pode ter um caráter duplo. Por um lado, as imagens do «écran» reproduzem objetos do mundo real. Entre estes objetos e estas imagens do «écran» estabelece-se uma relação semântica. Os objetos tornam-se os significados das imagens que são reproduzidas no «écran». Por outro lado, as imagens podem revestir-se de significações suplementares, por vezes completamente inesperadas. A iluminação, a montagem, a combinação dos planos, a mudança de velocidade, etc. podem dar aos objetos reproduzidos no «écran» significações suplementares: simbólicas, metafóricas, metonímicas, etc. (LOTMAN, 1978, p. 59-60)

Assim, o caráter duplo do significado da imagem dos trenós pode ser explicado da seguinte maneira. De um lado, a imagem dos trenós reproduz o objeto real. De outro lado, a imagem contém significações suplementares relacionados à história e geografia do país. Além disso, os trenós são frequentemente retratados em obras de arte e literatura russas, simbolizando

a conexão do povo com a natureza e a vida no campo. Sua presença na cultura russa faz dos trenós um símbolo reconhecido e valorizado no país.

Patins (“коньки” em russo)

Temporada 1, Episódio 10 “Férias no gelo” (“Праздник на льду” em russo)



Figura 37



Figura 38

O caráter duplo do significado da imagem dos **patins**, exibido nas figuras 37 e 38, é o mesmo. Além de reproduzir o objeto do mundo real, a imagem traz a seguinte informação suplementar. Os patins surgiram na Rússia no final do século XVII. Pedro, o Grande, os trouxe da Holanda, onde patinar era um passatempo popular favorito. Ele também gostou tanto da ideia que decidiu tornar essa atividade de lazer famosa na Rússia. Os patins eram considerados um passatempo comum do povo. Pedro, o Grande, aprimorou seu design e pela primeira vez no mundo conectou a lâmina ao sapato, pregando os patins diretamente nas botas. Depois disso, eventos de feriados raramente ficavam sem patinação no gelo. Embora os patins em si não sejam símbolos específicos da Rússia, a paixão e o talento dos russos pela patinação no gelo contribuem para a rica cultura esportiva do país.

“Qualquer unidade de texto (visual, figurativa, gráfica ou sonora) pode tornar-se elemento da linguagem cinematográfica, a partir do momento em que ofereça uma alternativa (nem que seja o caráter facultativo do seu emprego) e que, por conseguinte, apareça no texto não automaticamente, mas associada a uma significação” (LOTMAN, 1978, p. 63). Então, a imagem dos patins, assim como todas as outras, aparecem no desenho associados a uma significação específica que em conjunto revela a ideia principal da obra, que pode ser traduzida ou interpretada devido ao fato de ser uma alegoria da cultura russa.

Esquis (“лыжи” em russo)

Temporada 1, Episódio 14 “Cuidado!” (“Лыжню!” em russo)



Figura 39



Figura 40

Continuamos falar sobre o caráter duplo do significado das imagens. O caráter duplo do significado da imagem dos **esquis**, exibidos nas figuras 39 e 40, segue a mesma lógica. Além de reproduzir o objeto do mundo real, a imagem traz a tradução suplementar da informação cultural semiotizada. Há cerca de 800 anos, os primeiros **esquis** apareceram na Rússia. Eles eram feitos de madeira e cuidadosamente esfregados com banha antes de cada viagem. Antigamente, eram presos aos sapatos de inverno por meio de cordas e depois de tiras. Desde então, a palavra “esquis” entrou firmemente no vocabulário da língua russa. Os esquis foram inventados pelos povos do norte durante sua migração para áreas com climas frios e invernos longos. Para sobreviver, as pessoas precisavam se deslocar na neve, às vezes muito profunda, chegando a um metro de espessura. O esqui cross-country era um esporte icônico na URSS. O Exército Vermelho teve a maior influência naquilo. Comandantes e soldados do exército faziam campanha para esqui. No apogeu da União Soviética, era um esporte verdadeiramente popular. A capital também ditava a moda, por isso os moscovitas usavam qualquer área livre para esqui.

Os esquis são considerados um símbolo icônico da Rússia devido ao clima frio e às vastas áreas cobertas de neve. Eles desempenham um papel importante na cultura e no estilo de vida das pessoas.

Ao longo da nossa pesquisa observamos cada vez mais que “o cinema é por natureza discurso, narração” (LOTMAN, 1978, p. 67). Assim, o presente desenho não é apenas um conto sobre a menina e o urso, mas o exemplo rico da cultura e história do país, onde ele foi criado.

Para compreender isso seria necessário traduzir a obra de ponto de vista mais amplo, ou seja, da perspectiva intersemiótica.

Dia de Conhecimento (“День знаний” em russo)

Temporada 1, Episódio 11 “Primeiro dia de aula” (“Первый раз, в первый класс” em russo)



Figura 41



Figura 42

“Um símbolo pode ser uma coisa muito clara (uma expressão unívoca, de conteúdo definível) ou uma coisa muito obscura (uma expressão poliunívoca, que evoca uma nebulosa de conteúdo)” (ECO, 2003, p. 134). Isso pode ser dito não apenas sobre as palavras, mas também sobre as imagens quando o assunto é a linguagem cinematográfica. As figuras 41 e 42 retratam o Primeiro de setembro, ou “**Dia de Conhecimento**” que é um dia dos primeiros sinos da escola e emoção, um mar de flores e laços brancos e as tradicionais aulas escolares. Esse é o dia mais esperado por quem cruza pela primeira vez o limiar da escola. Esse feriado apareceu na época soviética. O Primeiro de setembro de hoje é o dia de início de novo ano letivo, principalmente para estudantes e professores. Tradicionalmente, nesse dia, as escolas realizam assembleias cerimoniais. Ressaltamos que os alunos da primeira série costumam receber atenção especial nas escolas graças a esse dia.

“Através do desenho – que, devido à sua natureza semiótica, não é feito para ser o instrumento de uma narrativa –, o homem esforça-se sempre por contar qualquer coisa” (LOTMAN, 1978, p. 20). A presente obra pretende mostrar para o espectador que existe uma linguagem cinematográfica. O intuito dela é contribuir para o desenvolvimento cultural e pessoal das observações, reflexões e questões que podem surgir, além de entreter e divertir pessoas de todas as idades. Desenhos animados em geral são criados com o objetivo de contar

histórias de maneira visualmente atraente, utilizando animação para dar vida a personagens e cenários. Para mais, como estamos vendo, o “Masha e o Urso” transmite mensagens educativas, ensinando lições importantes sobre amizade, respeito, trabalho em equipe e valores morais. Ele permite que os espectadores não apenas se transportem para um mundo imaginário cheio de aventura e fantasia, mas também conhecem o lado real, ou seja cultural e histórico, dessa aventura:

Toda a cultura cria um modelo inerente à duração da própria existência, à continuidade da própria memória. Modelo esse que corresponde à ideia do máximo de extensão temporal, de tal modo que constitui praticamente «a eternidade» duma determinada cultura. Já que uma cultura se concebe a si mesma como existente apenas se se identifica com as normas constantes da sua própria memória, a continuidade da memória e a continuidade da existência, geralmente, coincidem (LOTMAN, 1971, p. 42).

Toda cultura é moldada historicamente. Para explicar natureza da cultura, é necessário partir de uma análise da essência do processo histórico, de um estudo do desenvolvimento humano no processo histórico. “Cada texto é único e, ao mesmo tempo, é a tradução de outro texto. Não há texto totalmente original, porque a própria língua, em sua essência, já é uma tradução: em primeiro lugar, do mundo não verbal e, em segundo, pelo fato de todo signo e toda expressão serem traduções de outro signo e outra expressão” (BASSNETT, 2005, p. 61). História geralmente é caracterizada pela sua variabilidade e flexibilidade, enquanto cultura é mais caracterizada pela constância, ou seja, estabilidade. Juntamente, “visto que a cultura é *memória* (ou se preferem, gravação na memória de quanto tem sido vivido pela coletividade), ela relaciona-se necessariamente com a experiência histórica *passada*” (LOTMAN, 1971, p. 41). A cultura vai contra o seu próprio esquecimento usando mecanismos e técnicas próprias, por exemplo, literatura, cinema, arte. “Em geral, a cultura pode representar-se como um conjunto de textos; mas do ponto de vista do investigador, é mais exato falar da cultura como mecanismo que cria um conjunto de textos e dos textos como realização da cultura” (LOTMAN, 1971, p. 46). Do ponto de vista semiótico, o texto pode ser organizado por meio de diferentes tipos de signos, não apenas por palavras, mas também por meio de imagens, gestos, movimentos, sons, etc.

No desenho foram encontrados vários exemplos de oposições: feminino e masculino; velho e jovem; pai e filho; estranho e familiar, entre outros.

Começando com a oposição entre feminino e masculino, podemos dizer que é um tema complexo e pode ser abordado de diferentes maneiras. Historicamente, muitos desenhos animados e conteúdo cinematográfico infantil apresentava estereótipos de gênero rígidos. As personagens femininas eram retratadas como frágeis e dependentes, enquanto os personagens

masculinos como fortes, dominantes e corajosos. No entanto, ao longo dos anos, houve uma deslocação na representação do gênero. Nos dias de hoje, é muito comum encontrar personagens femininas fortes, independentes, assim como personagens masculinos sensíveis, emocionais e cuidadores. Essa representação pode influenciar a percepção e desenvolvimento das crianças. Por conseguinte, é mais que fundamental que os criadores de conteúdo sejam responsáveis para em vez de retratar estereótipos agressivos, promover enriquecimento intelectual e cultural.

A oposição entre velhos e jovens nos desenhos também pode ser abordada de diferentes maneiras. Em muitos desenhos animados, é comum encontrar personagens mais velhos retratados como experientes e muitas vezes como mentores de personagens mais jovens. Esses personagens geralmente têm um papel importante na narrativa, transmitindo conhecimento e orientação aos personagens mais jovens. Por outro lado, os personagens jovens nos desenhos animados costumam ser retratados como aventureiros, curiosos e em busca de descobertas. Eles representam a energia, a criatividade e a perspectiva da juventude. No entanto, é importante notar que nem todos os desenhos animados seguem esses estereótipos. Alguns desenhos podem desafiar essas convenções e apresentar personagens idosos como ativos, enérgicos e capazes de realizar grandes feitos, enquanto os personagens jovens podem ser retratados como aprendizes ou em busca de orientação. É importante que os desenhos animados promovam uma visão equilibrada e respeitosa de todas as faixas etárias, evitando estereótipos negativos ou discriminatórios.

Na oposição pai e filho, os personagens pais geralmente são representados como figuras de autoridade e protetores. Eles podem ser usados para ensinar lições importantes aos seus filhos. Por outro lado, os personagens filhos são frequentemente retratados como curiosos, travessos e em busca de aventuras. Eles podem aprender com os erros, crescer emocionalmente e desenvolver um relacionamento mais próximo com seus pais ao longo da história. É importante notar que a representação da oposição entre pai e filho nos desenhos animados pode variar de acordo com o enredo e o estilo do desenho. Alguns desenhos podem explorar a relação pai e filho de forma mais realista, abordando desafios, conflitos e momentos de conexão emocional. Outros podem adotar uma abordagem mais fantasiosa ou exagerada para fins de entretenimento. De qualquer forma, os desenhos animados podem ser uma forma de transmitir valores familiares, ensinamentos e promover a importância do amor, respeito e compreensão entre pais e filhos.

Por último, pesquisamos sobre a oposição entre estranho e familiar. Nos muitos desenhos animados elementos estranhos podem incluir criaturas fantásticas, mundos

imaginários ou situações naturais. Eles despertam curiosidade e imaginação das crianças, levando-as a explorar novas ideias e conceitos. Ao mesmo tempo, os desenhos animados também podem apresentar elementos familiares, como personagens com as quais as crianças podem se identificar ou cenários que se assemelham ao seu próprio ambiente. A oposição entre estranho e familiar nos desenhos animados é uma forma de equilibrar a imaginação e a realidade, proporcionando uma experiência envolvente e cativante para o público. Essa dinâmica permite que as crianças explorem novas ideias e perspectivas, ao mesmo tempo em que se sintam conectadas e confortáveis com elementos familiares.

Sushki (“сушки” em russo)

Temporada 1, Episódio 17 “Priminho” (“Дальний родственник” em russo)



Figura 43



Figura 44

“O simbólico torna-se um efeito de sentido produzido pelo texto, e a tal título qualquer imagem, palavra, objeto pode assumir valência de símbolo” (ECO, 2003, p. 143). A próxima imagem que assumiu valência de símbolo é a imagem de um dos tipos de produto panificador, **sushki**, que pode ser anotado nas figuras 43 e 44.

Desde os tempos antigos na Rússia a riqueza da casa era determinada pela quantidade de pão. Nos tempos de czares, a produção de pão e biscoitos era realizada por padarias especializadas. O cliente poderia escolher o tipo de produto e avaliar sua qualidade. Os fornos dos tempos antigos, equipamento necessário para a produção desses produtos de panificação, eram muito parecidos com os modernos. As receitas foram principalmente clássicas e originalmente russas. As paredes de casas foram ornamentadas com produtos de farinha. Inicialmente, sushki era um produto mais destinado aos preparos para inverno. Se todas as regras do preparo foram cumpridas, validade do produto poderia durar bastante tempo. As

padarias de hoje têm vários tipos de sushki: doces, com adição de sementes, com massa folhada, entre outros. Além disso, alguns deles podem ser servidos como petisco acompanhando cerveja. Por fim, este tipo de produto panificador, não é apenas qualquer produto, mas o símbolo que representa uma culinária local:

Os símbolos desempenham papel importante na vida imaginativa. Eles revelam os segredos do inconsciente, conduzem a ação por caminhos que às vezes não são perfeitamente claros. A formação, o agenciamento e a interpretação dos símbolos interessam a muitas disciplinas: a história das civilizações e das religiões, a linguística, a antropologia cultural, a crítica de arte, a psicologia profunda (EPSTEIN, 1990, p. 66).

Amarelinha (“классики” em russo)

Temporada 1, Episódio 16 “Receita para o desastre” (“Мама + каша” em russo)



Figura 45



Figura 46

“A dificuldade de se encontrar uma definição precisa para o termo “símbolo” é paralela à dificuldade de se descrever analiticamente os significados dos diversos símbolos” (EPSTEIN, 1990, p. 68). Na nossa pesquisa, tentamos focar mais na revelação desses significados em vez de descrição analítica deles.

Nos tempos da União Soviética, os desenhos animados eram exibidos pelas manhãs de fim de semana. Não havia celulares ou computadores, então as crianças passavam quase todo tempo livre na rua. A infância soviética é difícil de imaginar sem um jogo de rua como **amarelinha**, exibido nas figuras 45 e 46.

Principalmente as meninas gostavam desse jogo. Na calçada ou na estrada, perto de casa, elas desenhavam dez quadrados com giz e jogavam uma pedrinha nesses quadrados. A vencedora foi aquela que conseguiu completar todos os quadrados mais rápido. Geralmente começaram a brincar com a chegada da primavera e terminaram com primeira neve.

Tipo de suco especial (“компот” em russo)**Temporada 1, Episódio 18 “Dia de lavar a roupa” (“Большая стирка” em russo)**

Figura 47



Figura 48

“O fato de os símbolos representarem uma idéia abstrata por meio de um objeto concreto faz com que estes conceitos fiquem mais tangíveis” (EPSTEIN, 1990, p. 59). Outro exemplo desses objetos que representam a ideia abstrata é o **tipo de suco** feito principalmente de frutas vermelhas com técnicas de conservação, visto nas figuras 47 e 48. Ele era usado na antiguidade e servia como uma das formas de conservar frutas vermelhas quando não havia geladeiras. Na Rússia, esse suco se tornou uma bebida muito comum no século XVII. A ideia principal era preservar por muito tempo as propriedades benéficas de frutas. Nos períodos diferentes, o suco usava ingredientes diferentes. Por exemplo, durante a era soviética, o suco feito de maçãs secas era muito popular. Já nos dias de hoje, a base de ameixas e groselhas é considerada mais comum.

Embora não sejam símbolos culturais tão emblemáticos como a matrioshka ou a Catedral de São Basílio em Moscou, os sucos conservados são uma parte importante da culinária tradicional russa e refletem habilidade de preservar alimentos de forma criativa e saborosa.

Mortadela de doutor (“докторская колбаса” em russo)

Temporada 1, Episódio 20 “Listras e bigodes” (“Усатый - полосатый” em russo)



Figura 49



Figura 50

As figuras 49 e 50 contêm as imagens de sandwiches com mortadela que inicialmente podem aparecer como sandwiches quaisquer, mas na verdade têm o significado histórico importante. A **mortadela de doutor** é uma das variedades mais populares de mortadela cozida nos tempos da União Soviética. Era o produto para as pessoas com dietas especiais. A mortadela foi desenvolvida na URSS no Instituto de Pesquisa da Indústria de Carnes. A mortadela destinava-se a ser um alimento dietético ou medicinal para pessoas cuja saúde foi comprometida como consequência da Guerra Civil. Daí veio o nome, a mortadela de doutor. Apesar de todos os grandes planos, naquele tempo não havia carne suficiente no país, isso se deve aos anos anteriores que eram difíceis. Havia que recuperar saúde da população. Assim, surgiu a ideia de criar um produto com alto teor de proteínas que poderia substituir a carne.

Então o pensamento simbólico e semiótica desempenham um papel importante na tradução e na transmissão de significados entre diferentes culturas e sistemas. Ao traduzir, é necessário considerar não apenas os signos verbais, mas também os signos não verbais, as imagens, e significados culturais associados a eles. Isso envolve entender os diferentes sistemas de signos, bem como as convenções culturais e sociais que moldam a interpretação deles:

[...] O pensamento simbólico, ao contrário do pensamento científico, não é analítico, mas condensa em um significante um punhado de significados. Ao contrário dos signos de ciência, que demarcam um campo contínuo e claro, os símbolos pressupõem uma ruptura de plano, uma descontinuidade, uma passagem a uma outra ordem (EPSTEIN, 1990, p. 70).

Como podemos ver, a série “Masha e o Urso” é um exemplo marcante da relação com a cultura e as tradições russas. O desenho reflete muitos aspectos do estilo de vida e das características nacionais.

Primeiramente, a montagem foca na atmosfera camponesa tradicional, que é um local principal da série. O cenário desenvolve ao redor de uma casa tradicional russa, cercada por florestas e campos. Isso simboliza a conexão com natureza e o modo de vida natural, que são aspectos importantes da cultura russa.

Outro aspecto que reflete a cultura russa são os costumes e tradições que se encontram nos episódios da série. Por exemplo, Masha costuma jogar jogos tradicionais e dança danças folclóricas, que são um elemento indispensável da cultura russa. Assim, o desenho fortalece e dá continuidade às tradições da cultura russa. Ele transmite valores, costumes e estilo de vida fundamentais, permitindo aos espectadores compreender e ver melhor a riqueza e peculiaridade da cultura.

Boneco de neve (“снеговик” em russo)

Temporada 1, Episódio 21 “Sozinho em casa” (“Один дома” em russo)



Figura 51



Figura 52

Fazer **bonecos de neve** (ver as figuras 51 e 52) é uma atividade tradicional de inverno na Rússia, principalmente para crianças, mas qualquer pessoa pode participar no exercício. Nos tempos da União Soviética o povo adorava bonecos de neve. Nos cartões postais havia suas imagens, eles se tornaram personagens de desenhos animados e ajudavam o Ded Moroz em seu trabalho de distribuição de presentes. As crianças fizeram bonecos de neve assim que a neve começava a cair. Na Rússia, único país do mundo, além dos bonecos de neve, há também bonecas de neve.

No entanto, o país não sempre aceitava a ideia de bonecos. Após a adoção do Cristianismo, a igreja começou a lutar contra eles. O imperador Pedro, o Grande, trouxe a tradição de volta. Além de organizar competições de melhor boneco de neve, ele também participava nelas, muitas vezes criando bonecos mais altos que sua altura.

“O Quebra-Nozes” (“Щелкунчик” em russo)

Temporada 1, Episódio 21 “Sozinho em casa” (“Один дома” em russo)



Figura 53



Figura 54

Os símbolos desempenham um papel central na semiótica e na tradução, exigindo uma compreensão profunda do contexto cultural e social. Por exemplo, o boneco de madeira de um soldado, chamado o Quebra-Nozes, (observar as figuras 53 e 54) representa não apenas um boneco, mas traz ideias de história, identidade e valores, associados ao balé.

O balé “**O Quebra-Nozes**” ocupa um lugar especial no repertório de muitos teatros russos. Nenhuma celebração de Natal e Ano Novo está completa sem os heróis desse conto, de que tanto adultos quanto crianças gostam muito. O balé “O Quebra-Nozes” de Pyotr Tchaikovsky é talvez um dos balés mais famosos no mundo inteiro. É baseado no conto “O Quebra-Nozes e o Rei dos Ratos”, do romântico alemão, que descreve uma noite de Natal em uma pequena cidade alemã. Para esta história, Tchaikovsky compôs uma música cheia de significado profundo, capaz de fazer adultos e crianças acreditarem em milagres. Ele criou um poema sinfônico sobre a infância, sobre os milagres da noite de Natal, sobre a batalha de luz e trevas e sobre vitória de amor.

O Quebra-Nozes é frequentemente associado à cultura russa. A figura de Quebra-Nozes em si é um boneco de madeira pintado à mão em forma de soldado, geralmente usado como enfeite de Natal. É um símbolo culturalmente significativo para a Rússia, representando não

apenas a história do balé e a arte de dança, mas também a própria época festiva de Natal e a tradição russa de apoiar as artes cênicas.

Vobla (“вобла” em russo)

Temporada 1, Episódio 22 “Prenda a respiração” (“Дышите! Не дышите!” em russo)



Figura 55



Figura 56

Igual o exemplo da imagem de sandwiches com mortadela, o tipo de peixe, chamado de **vobla**, à primeira vista aparece como um peixe qualquer. Apenas a compreensão mais profunda revela o significado histórico e cultural do presente símbolo.

Durante o período da Segunda Guerra Mundial, a **vobla** seca (considerar as figuras 55 e 56) salvou milhares de vidas. Não havia abundância de outro alimento no país, exceto peixe. Depois da Guerra, o peixe começou a ser vendido defumado e em lata. Esse tipo de peixe agora pode ser encontrado nas peixarias nas diversas formas: a peso, nas embalagens especiais, como filé. O caviar de peixe é vendido separadamente, tem um sabor único e é muito apreciado pelos apreciadores.

Resumindo, a vobla é um peixe seco e salgado, conhecido como um petisco tradicional da Rússia, apreciado por seu sabor defumado e crocante, frequentemente acompanhado por bebidas alcoólicas durante ocasiões sociais.

“A Chave de Ouro ou as Aventuras de Buratino” (“Золотой ключик, или
Приключения Буратино” em russo)

Temporada 1, Episódio 25 “Abracadabra” (“Фокус-покус” em russo)

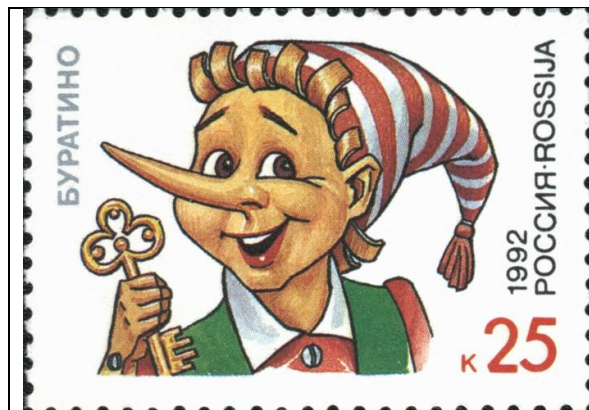


Figura 57

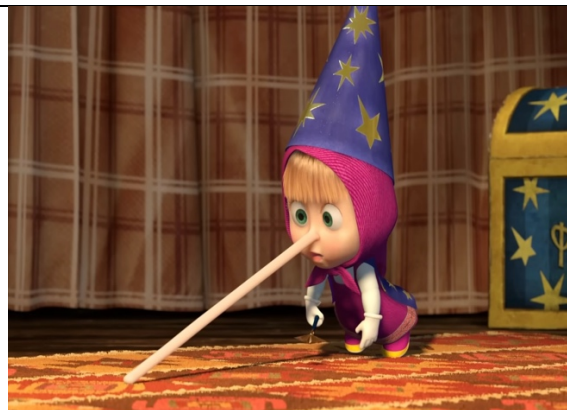


Figura 58

Mais um exemplo de conto é implícito nas figuras 57 e 58. “**A Chave de Ouro ou as Aventuras de Buratino**” é um conto popular de Aleksei Tolstoi. Ele conta a história de um mestre que conseguiu construir seu filho, Buratino, com um simples pedaço de madeira. O conto ensina que injustiça é sempre derrotada e bondade supera todos os obstáculos. “A Chave de Ouro ou as Aventuras de Buratino” é um conto do escritor soviético Aleksei Tolstoi, que é também uma adaptação literária do conto de Carlo Collodi “As Aventuras de Pinóquio. A história de uma boneca de madeira.”

Aurora polar (“северное сияние” em russo)
Temporada 1, Episódio 25 “Abracadabra” (“Фокус-покус” em russo)



Figura 59



Figura 60

A tradução de símbolos pode ser desafiadora. Nesses casos, o tradutor precisa buscar estratégias próprias para transmitir o significado simbólico de forma eficaz. Para isso, são essenciais conhecimento especializado, habilidade de pesquisa e sensibilidade cultural, entre outros. Mostramos isso com tradução de último símbolo da primeira temporada do desenho.

As imagens, representadas nas figuras 59 e 60, exibem a **aurora polar**, ou Aurora Borealis. É um fenômeno natural na atmosfera da Terra que ocorre quando o vento solar interage com o campo geomagnético. Muitos viajantes gostam de perseguir a aurora. Na Rússia, ela pode ser observada entre final de agosto e março. Às vezes ela passa rapidamente, às vezes ela fica por várias horas. Como a parte significativa da Rússia fica no Norte, a aurora polar pode ser vista nas várias cidades. Por exemplo, na cidade de Arkhangelsk ela ocorre entre setembro e março. É melhor observá-la fora da cidade, perto do rio Duína do Norte.

Em conclusão, como mostrou a nossa análise, a perspectiva intersemiótica se relaciona com investigação das relações entre diferentes sistemas de signos, como roteiro cinematográfico, imagem, som, gesto, entre outros. No contexto das imagens culturais, a abordagem intersemiótica busca compreender como diferentes formas de expressão cultural se relacionam e se influenciam mutuamente.

Ao analisar as imagens culturais sob uma perspectiva intersemiótica, é possível examinar como elementos visuais no desenho animado representam a cultura do certo país. Essa análise revelou como as imagens culturais foram construídas e como elas podem ser interpretadas e traduzidas em diferentes contextos transmitindo significados e valores específicos. Além disso, a perspectiva intersemiótica permitiu uma compreensão mais

profunda das imagens culturais da Rússia, revelando as complexas relações entre diferentes formas de expressão e como elas contribuíram para a construção de significados culturais mais amplos.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação o objetivo principal foi mostrar como, através das imagens, a cultura do certo país pode ser traduzida no gênero cinematográfico específico, o desenho animado, da perspectiva intersemiótica. A série de desenho animado “Masha e o Urso” foi usada como base da pesquisa, pois nela podemos ver a representação da cultura russa de maneira diferenciada e divertida.

Conclui-se que o cenário do desenho retrata uma típica paisagem rural russa, com florestas, casas de madeira e animais típicos do país. São os elementos que ajudam a criar uma atmosfera autêntica e familiar para os espectadores. Além disso, como vimos, os personagens também refletem a cultura russa. Por exemplo, Masha usa um vestido vermelho e um lenço na cabeça, que são trajes tradicionais russos. O Urso, por sua vez, representa a figura do animal icônico na cultura russa, sendo um símbolo de força e proteção.

Outro aspecto interessante é a música presente no desenho. Ela muitas vezes apresenta melodias folclóricas russas, que ajudam a criar uma atmosfera ainda mais autêntica e imersiva.

Como a nossa análise mostrou, essas imagens culturais presentes no desenho são uma forma divertida e educativa de introduzir não apenas as crianças, mas também as pessoas de qualquer idade a aspectos da cultura russa. É uma maneira de aprender e no mesmo tempo se divertir.

Em consideração às teorias da semiótica que foram aplicadas nesta dissertação, os objetivos foram: analisar o aspecto de leitura e do desenho animado, a relação entre imagens e o revelar o aspecto cultural com ajuda de tradução intersemiótica.

Como foi exposto nesta dissertação, a perspectiva intersemiótica nos desenhos animados é realmente interessante. Ela se refere à forma como as imagens culturais são representadas e transmitidas por meio de diferentes sistemas de signos, como não apenas a linguagem verbal, mas também a linguagem figurativa ou visual e sonora. No caso do desenho animado “Masha e o Urso” foi considerado mais o aspecto visual pois o desenho é quase mudo com poucas falas da personagem Masha.

Como descobrimos, nos desenhos animados, a perspectiva intersemiótica pode ser observada de várias maneiras. Por exemplo, personagens podem expressar características culturais por meio de roupas e acessórios específicos. Além disso, cenários e ambientes podem refletir elementos culturais, como arquitetura, paisagens e símbolos.

A perspectiva intersemiótica também pode ser explorada por meio de referências culturais, como referências a obras literárias, músicas ou até mesmo eventos históricos. Essas referências adicionam camadas de significado e permitem que os desenhos animados se conectem com diferentes públicos de forma mais ampla.

Nós nos baseamos nas teorias e conceitos de tais semioticistas como Charles Sanders Peirce, Iúri Lotman, Irene Machado, tais linguistas como Boris Schnaiderman, François Laplantine, Henri Meschonnic, Haroldo Campos e o cineasta Sergei Eisenstein, entre outros.

O presente estudo traz perspectivas para o desenvolvimento da pesquisa no ramo de literatura também, o que possibilita comparar os dois gêneros. O presente desenho animado “Masha e o Urso” é baseado no conto folclórico russo que possui o mesmo nome. O conto também pode ser estudado do ponto de vista intersemiótico. Na literatura e cinema a perspectiva intersemiótica se refere à forma como diferentes sistemas de signos, como palavras, imagens, sons e gestos, se combinam para criar significado e transmitir uma história ou uma mensagem.

Na literatura, por um lado, a perspectiva intersemiótica pode ser explorada através de elementos visuais, como ilustrações, fotografias ou diagramas, que complementam o texto escrito. Essas imagens podem ajudar a criar uma atmosfera, visualizar personagens e cenários, ou até mesmo transmitir informações adicionais.

No cinema, por outro lado, a perspectiva intersemiótica é ainda mais evidente, pois envolve a combinação de elementos visuais, sonoros e narrativos. Através da cinematografia, da trilha sonora, dos diálogos e da atuação de personagens, a história é contada de forma completa e envolvente.

Um exemplo marcante dessa perspectiva no cinema é quando um livro é adaptado para o formato de filme. Nesse caso, os cineastas precisam traduzir a linguagem escrita em imagens e sons, mantendo a essência da história original. Isso requer criatividade e habilidade para transmitir as emoções e os detalhes do livro por meio de diferentes recursos cinematográficos. Sendo assim, o olhar intersemiótico na literatura e no cinema permite uma experiência mais rica e imersiva, combinando diferentes formas de expressão artística para criar uma narrativa única. É uma maneira poderosa de envolver os leitores e espectadores, estimulando sua imaginação e emoções.

Esta dissertação visou trazer uma contribuição maior para a área dos estudos da tradução, visto que, os aspectos culturais na tradução audiovisual, na descrição e na tradução de cinema em geral muitas vezes são omitidos, o que não deixa o espectador ter o entendimento e imersão maior.

A presente dissertação pode servir principalmente aos tradutores que desejam se dedicar ao mundo de desenhos animados russos para procurarem soluções para os problemas tradutórios e também para os estudantes e professores de duas línguas.

A pesquisa pode evoluir e abarcar mais questões. Além de outras obras que podem ser examinadas no futuro, a tradução de contos folclóricos pode se tornar um desafio interessante, pois envolve a transmissão de aspectos culturais específicos de uma língua e contexto para outra. Por exemplo, um aspecto cultural importante a ser considerado no conto folclórico é o contexto histórico e geográfico. Isso inclui referências a eventos, lugares, costumes e tradições específicas de uma determinada cultura. Ao traduzir aquilo, é essencial encarar o desafio de pesquisar equivalentes culturais ou achar outras soluções na língua-alvo para que os leitores possam compreender e apreciar a história em seu contexto original.

Além disso, é fundamental levar em conta a linguagem e as expressões idiomáticas utilizadas no conto folclórico. Muitas vezes, essas expressões são enraizadas na cultura de origem e podem não ter um equivalente direto na língua-alvo. Nesses casos, o tradutor precisa encontrar soluções criativas para transmitir o significado e a essência cultural da expressão original.

Os contos folclóricos possuem diversas características linguísticas que os distinguem de outros gêneros literários. Algumas dessas características são: oralidade, estrutura narrativa, repetição, linguagem figurada, elementos da cultura local. Por exemplo, os contos folclóricos são, em sua maioria, transmitidos oralmente de uma geração para outra. Isso faz com que a linguagem seja bastante coloquial, com expressões e frases típicas da oralidade. Eles geralmente seguem uma estrutura narrativa simples, com início, meio e fim bem definidos.

A repetição é uma característica muito presente nos contos folclóricos também. Essa repetição pode ocorrer tanto no enredo, com a repetição de situações ou personagens, quanto na linguagem, com a repetição de palavras ou expressões. Os contos folclóricos costumam utilizar uma linguagem figurada, repleta de metáforas, alegorias e símbolos. Isso contribui para criar um ambiente mágico e fantástico na narrativa. Por isso, é comum encontrar expressões ou palavras típicas de uma determinada região ou povo. Os contos folclóricos frequentemente fazem uso de provérbios e ditos populares para transmitir mensagens ou ensinamentos. Esses ditos populares são uma forma de sabedoria popular que se acumula ao longo das gerações.

Essas são apenas algumas das características linguísticas dos contos folclóricos que podem ser considerados na análise de conto folclórico “Masha e o Urso”. Em soma, o tradutor precisa garantir que esses elementos sejam adequadamente transmitidos na tradução, para que

os leitores da nova cultura possam compreender e apreciar a riqueza cultural do conto folclórico.

Como mostrou a nossa pesquisa, a tradução intersemiótica de desenhos animados também envolve a consideração de aspectos culturais importantes. Assim como nos contos folclóricos, é essencial preservar e transmitir elementos culturais específicos durante o processo de tradução. Desenhos animados frequentemente fazem referências a eventos, personalidades, produtos ou marcas que são conhecidos em uma cultura específica. O tradutor precisa encontrar equivalentes culturais na língua de destino para que os espectadores possam compreender essas referências e se conectar com a história de forma adequada. Tentamos mostrar aquilo com nossa análise.

O desenho animado “Masha e o Urso” foi algo que surgiu sem planos de ser desenvolvido em algo maior, mas ao longo dos tempos revelou toda essa riqueza cultural até para mim, a cidadã da Rússia. Essa representação visual, a referência à cultura russa e aos lados folclóricos do país é um exemplo de como uma produção cinematográfica pode transmitir e compartilhar aspectos da cultura de maneira acessível e divertida para todo mundo independente do país e idade.

3. REFERÊNCIAS

ABI-SÂMARA, RAQUEL. “Traduzir Paul Celan: uma tarefa sem limite”. In SOUZA MARCELO PAIV A DE, CARVALHO RAIMUNDO, SALGUEIRO WILBERTH, organizadores. *Sob o Signo de Babel*. – Vitória: PPGL/MEL; Flor&cultura, 2006. pp 69-74.

AGUIAR, ROSA FREIRE D’. *Memória de Tradutora / com Rosa Freire d’Aguiar*. Florianópolis: Escritório do Livro: NUT/UFSC, 2004. Entrevista a Marlova Aseff e Dorothée de Bruchard; edição de texto Marlova Aseff ; prefácio de Clélia Piza.

BANDIA, PAUL. “O conceito bermaniano de “estrangeiro” sob o prisma da tradução pós-colonial. *Belas Infieis*, v.9, n. 1. – Brasília, 2020. pp 205-221.

BASSNETT, SUSAN. *Estudos de tradução*. – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005. Traduzido por Sônia Terezinha Gehring, Leticia Vasconcellos Abreu e Paula Azambuja Rossato Antinolfi.

BERMAN, ANTOINE. *A prova do estrangeiro*. – Bauru: EDUSC, 2002.

BOSI, EVANE GUEDES. “A tradução literária como um diálogo entre diferentes épocas, culturas e sociedades”. In SOUZA MARCELO PAIV A DE, CARVALHO RAIMUNDO, SALGUEIRO WILBERTH, organizadores. *Sob o Signo de Babel*. – Vitória: PPGL/MEL; Flor&cultura, 2006. pp 257-261.

CAMPOS, AUGUSTO E HAROLDO DE; SCHNAIDERMAN, BORIS. *Maiakóvski*. – São Paulo: EDITORA PERSPECTIVA S.A., 1992.

CAMPOS, HAROLDO DE. *A operação do texto*. – São Paulo: Perspectiva, 1976.

COELHO, HAYDÉE RIBEIRO. “Angel Rama: Literatura, Crítica e Política”. In SOUZA MARCELO PAIV A DE, CARVALHO RAIMUNDO, SALGUEIRO WILBERTH, organizadores. *Sob o Signo de Babel*. – Vitória: PPGL/MEL; Flor&cultura, 2006. pp 21-26.

COSTA, CRISTINA HENRIQUE DA. “Escutando a voz de Meschonnic”. *Outra travessia*, v. 15. – São Paulo, 2013. pp 75-89

COSTA, RICARDO RAMOS. “Maureen Bisilliat e João Cabral: Tradução Intersémiotica a partir de *O cão sem plumas*”. In SOUZA MARCELO PAIV A DE, CARVALHO RAIMUNDO, SALGUEIRO WILBERTH, organizadores. *Sob o Signo de Babel*. – Vitória: PPGL/MEL; Flor&cultura, 2006. pp 213-218.

DERRIDA, JACQUES. *Torres de Babel*. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. Tradução de Junia Barreto.

DRUMOND, JOSINA NUNES. “O hibridismo em *Grande Sertão: Veredas*”. In SOUZA MARCELO PAIV A DE, CARVALHO RAIMUNDO, SALGUEIRO

WILBERTH, organizadores. *Sob o Signo de Babel*. – Vitória: PPGL/MEL; Flor&cultura, 2006. pp 173-179.

DRUMOND, JOSINA NUNES. “Pacto verbal e visual”. In SOUZA MARCELO PAIV A DE, CARVALHO RAIMUNDO, SALGUEIRO WILBERTH, organizadores. *Sob o Signo de Babel*. – Vitória: PPGL/MEL; Flor&cultura, 2006. pp 181-186.

ECO, UMBERTO. *As formas do conteúdo*. – São Paulo: Perspectiva, 2010. Tradução e revisão Pérola de Carvalho.

ECO, UMBERTO. *Como se faz uma tese*. – São Paulo: Perspectiva, 2016. 26.ed. Tradução Gilson Cesar Cardoso de Souza.

ECO, UMBERTO. *Estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica*. – São Paulo: Perspectiva, 2007. Tradução Pérola de Carvalho.

ECO, UMBERTO. *Sobre a literatura*. – Rio de Janeiro: Record, 2003. 2ª ed.

ECO, UMBERTO. *Tratado geral da semiótica*. – São Paulo: Perspectiva, 2009. Tradução Antônio de Pádua Danesi e Gilson Cesar Cardoso de Souza.

EISENSTEIN, SERGEI. *O sentido do filme*. – Rio de Janeiro: Zahar, 2002. Apresentação, notas e revisão técnica José Carlos Avelar. Tradução Teresa Ottoni.

EPSTEIN, ISAAC. *O Signo*. – São Paulo: Editora Ática S.A., 1990.

FAVERI, CLÁUDIA BORGES DE; **TORRES**, MARIE-HÉLÈNE CATHERINE, orgs. *Clássicos da teoria da tradução*. – Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2004.

FELINTO, ERIK. “A traição do sentido: notas sobre a tradução inglesa de “A tarefa do tradutor””. In SOUZA MARCELO PAIV A DE, CARVALHO RAIMUNDO, SALGUEIRO WILBERTH, organizadores. *Sob o Signo de Babel*. – Vitória: PPGL/MEL; Flor&cultura, 2006. pp 17-20.

FERREIRA, ALICE MARIA DE ARAÚJO FERREIRA. “Traduzir-se poeticamente”. *Aletria* (UFMG), v. 30. – Belo Horizonte, 2020. p.43-64.

FLORES, GUILHERME CONTIJO. “Emílias: ou de como tentar acabar com as renações do real”. In SOUZA MARCELO PAIV A DE, CARVALHO RAIMUNDO, SALGUEIRO WILBERTH, organizadores. *Sob o Signo de Babel*. – Vitória: PPGL/MEL; Flor&cultura, 2006. pp 161-164.

GENTZLER, EDWIN. *Teorias contemporâneas da tradução*. – São Paulo: Madras, 2009. 2. ed. rev. Tradução Marcos Malvezzi.

JAKOBSON, ROMAN. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995.

KOTHE, FLÁVIO, R. *Ensaio de semiótica da cultura*. – Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2010.

LAPLANTINE, FRANÇOIS. “L’ethnologue, le traducteur et l’écrivain”. *Meta: jornal des traducteurs*, vol. 40, n. 3, 1995. pp. 497-507. Disponível <http://id.erudit.org/iderudit/003398ar> DOI: 10.7202/003398ar Arquivo da tradução gentilmente cedido pela tradutora Alice Maria de Araújo Ferreira.

LAPLANTINE, FRANÇOIS. *A descrição etnográfica*. – São Paulo: Terceira Margem, 2004. Tradução João Manuel Ribeiro Coelho e Sérgio Coelho.

LARANJEIRA, MÁRIO. *Poética da Tradução: Do Sentido à Significância*. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

LINS, MARIA DE PENHA PEREIRA. “A combinação verbal / não-verbal e a progressão temática nos textos de quadrinhos: um estudo sobre Marley”. In SOUZA MARCELO PAIV A DE, CARVALHO RAIMUNDO, SALGUEIRO WILBERTH, organizadores. *Sob o Signo de Babel*. – Vitória: PPGL/MEL; Flor&cultura, 2006. pp 191-196.

LOTMAN, YURI. *Estética e semiótica do cinema*. – Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

LOTMAN, IÚRI. USPENSKII BORÍS A. “Sobre o mecanismo semiótico da cultura”. In MENEZES SALVATO TELES DE. *Ensaio de Semiótica Soviética*. – Lisboa: Livros Horizonte, 1971, pp. 37-67.

LOUREIRO, JOÃO DE JESUS PAES. *A conversão semiótica: na arte e na cultura*. – Belém: EDUPFA, 2007.

MACHADO, IRENE. *Escola de semiótica*. – São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MACHADO, LEILA DOMINGUES. “O que pode uma escrita?”. In SOUZA MARCELO PAIV A DE, CARVALHO RAIMUNDO, SALGUEIRO WILBERTH, organizadores. *Sob o Signo de Babel*. – Vitória: PPGL/MEL; Flor&cultura, 2006. pp 187-190.

MACHADO, LINO. “Tradução, Teoria e Terceiro Mundo”. In SOUZA MARCELO PAIV A DE, CARVALHO RAIMUNDO, SALGUEIRO WILBERTH, organizadores. *Sob o Signo de Babel*. – Vitória: PPGL/MEL; Flor&cultura, 2006. pp 31-42.

MESCHONNIC, HENRI. *Politique du rythme. Politique du sujet*. – Lagrasse: Editions Verdier, 1995.

MESSA, FÁBIO DE CARVALHO. “A sétima grande arte de matar”. In SOUZA MARCELO PAIV A DE, CARVALHO RAIMUNDO, SALGUEIRO WILBERTH, organizadores. *Sob o Signo de Babel*. – Vitória: PPGL/MEL; Flor&cultura, 2006. pp 155-159.

METZ, CHRISTIAN. *A significação no cinema*. – São Paulo: Perspectiva, 1972.

MILTON, JOHN. Tradução: teoria e prática. – São Paulo: Martins Fontes, 1998. 2ª ed.

NETTO, J. TEIXEIRA COELHO. *Semiótica, informação e comunicação*. – São Paulo: Perspectiva, 1983.

OGDEN, C.K. e RICHARDS, I.A. *The meaning of meaning*. – London: Routledge e Kegan, 1923.

OLIVEIRA, MARIA CLARA CASTELLÕES DE. “A prova do estrangeiro”. *TradTerm*, v.9. – São Paulo, 2003. pp 253-260.

OLIVEIRA, UÉLITON JOSÉ DE. “Tradução como criação: três faces de um corvo”. In SOUZA MARCELO PAIVA DE, CARVALHO RAIMUNDO, SALGUEIRO WILBERTH, organizadores. *Sob o Signo de Babel*. – Vitória: PPGL/MEL; Flor&cultura, 2006. pp 321-326.

OUSTINOFF, MICHAËL. *Tradução: história, teorias e métodos*. – São Paulo: Parábola Editorial, 2011. Tradução: Marcos Marcionilo.

PEIRCE, CHARLES SANDERS. *Semiótica*. – São Paulo: Perspectiva, 2008, 4a ed.

PLAZA, JULIO. *Tradução intersemiótica*. – São Paulo: Perspectiva; (Brasília): CNPq, 1987.

RODRIGUES, CRISTINA CARNEIRO. *Tradução e diferença*. – São Paulo: Editora UNESP, 2000.

SAUSSURE, FERDINAND DE. *Curso de Linguística Geral*. – São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2008, 30ª ed.

SCHNAIDERMAN, BORIS. *Dostoiévski, Prosa, Poesia*. – São Paulo: EDITORA PERSPECTIVA S.A., 1982.

SCHNAIDERMAN, BORIS. *Semiótica Russa*. – São Paulo: Perspectiva, 1979.

SCHNAIDERMAN, BORIS. *Tradução, ato desmedido*. – São Paulo: Perspectiva, 2015.

SELIGMANN-SILVA, MÁRCIO. ““Eu é um outro”: a tradução como criação do próprio e encontro festivo”. In _____ *O local da diferença: Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. – São Paulo: Editora 34, 2005. pp 167-189.

SELIGMANN-SILVA, MÁRCIO. “Decolonial, des-outrização: imaginando uma política pós-nacional e instituidora de novas subjetividades” (1ª parte). 3 de junho de 2020. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/opiniao/decolonial-des-outrizacao-imaginando-uma-politica-pos-nacional-e-instituidora-de-novas-subjetividades-parte-1/> Acesso em agosto 2020.

SOUZA, MARCELO PAIVA DE. “Desatinada azáfama – reflexões sobre um percurso tradutório (II)”. In SOUZA MARCELO PAIVA DE, CARVALHO RAIMUNDO, SALGUEIRO WILBERTH, organizadores. *Sob o Signo de Babel*. – Vitória: PPGL/MEL; Flor&cultura, 2006. pp 43-54.