

**NA ENCRUZILHADA ENTRE MULTIMODALIDADE E MULTILINGUISMO:
EM BUSCA DE UM MODELO DE DESCRIÇÃO PARA LEGENDAGEM COM BASE NO FILME
*JENSEITS DER STILLE***

Katrin Pieper*

Universidade de Coimbra

ABSTRACT: Em tempos de um número crescente de textos multimodais, seja em *websites*, redes sociais ou meios audiovisuais, o tema da multimodalidade é mais relevante do que nunca. O filme *Jenseits der Stille* (lançado em português do Brasil sob o título *A música e o silêncio*), tendo em conta que os protagonistas usam tanto a linguagem gestual quanto verbal, apresenta uma situação de multilinguismo que se torna ainda mais complexa na versão legendada para o público estrangeiro. Este artigo propõe um modelo descritivo que leva em conta o multilinguismo, a multimodalidade e a legendagem e que pode eventualmente ser estendido a outros tipos de textos multimodais.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução Audiovisual, Legendagem, Multimodalidade, Multilinguismo, Modelos de Descrição Multimodal

1. Introdução

Um dos primeiros teóricos que se ocupou de fenómenos de multimodalidade na tradução foi Roman Jakobson (1959), utilizando conceitos dos estudos semióticos. Assim definiu tradução intersemiótica em oposição à tradução intralinguística ou interlinguística: “Intersemiotic translation or transmutation is an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems” (Jakobson, 1959, p. 233).

No meio fílmico, coexistem signos verbais e não verbais, e a informação é transmitida pelo canal auditivo e pelo canal visual. O texto verbal é interpretado ou acompanhado por imagens e vice-versa. Portanto, na tradução audiovisual e, mais explicitamente, na legendagem, vários sistemas de signos têm impacto na tradução.

Hoje em dia, os textos audiovisuais são consumidos em múltiplos contextos, muitas vezes legendados, tais como em canais televisivos internacionais, nas salas de espera de consultórios médicos, nos meios sociais, na publicidade onipresente na internet etc. Os estudos de multimodalidade ocupam-se da análise e descrição deste tipo de texto. Existem esquemas de transcrição para textos multimodais: uns descrevem o texto multimodal em si, outros incluem a tradução classificando-a como intra- e interlinguística ou intersemiótica. Estes modelos deram passos importantes para uma descrição multimodal de textos fílmicos legendados, mas não oferecem um modelo abrangente o suficiente para os casos discutidos neste artigo.

Nas páginas seguintes, será lançado um olhar sobre aspetos teóricos da legendagem, do multilinguismo e da tradução multimodal. Serão discutidas várias abordagens de estudo de textos multimodais e, com base nestas abordagens, será apresentado um novo modelo de anotação acompanhado de alguns exemplos do filme *Jenseits der Stille*¹ (Caroline Link, Alemanha, 1996). Este trata da relação entre uma rapariga ouvinte e os pais surdos. As

* kpp.pieper@gmail.com

¹ Tradução literal: “Além do silêncio”.

personagens, portanto, usam a língua gestual e a língua verbal falada – já à partida, uma situação de multilinguismo e multimodalidade. Esta situação potencializa-se com a versão legendada para um público-alvo estrangeiro. Ao mesmo tempo, as línguas expressam-se em canais semióticos diferentes – o auditivo e o visual. O modelo apresentado a seguir tem como objetivo incluir todos estes aspetos.

2. Aspetos teóricos

2.1 O que são legendas?

Legendas consistem em uma ou duas linhas de texto escrito que correspondem ao texto falado ou escrito de um material fílmico, podendo ser uma tradução (interlinguística) ou uma reprodução escrita na mesma língua (intra-linguística) para surdos ou aprendentes de uma língua. Henrik Gottlieb (2018, p. 59) considera a legendagem “an additive type of translation”, dado que as legendas são adicionadas ao filme original e aparecem em sincronia com o texto original (na dobragem, pelo contrário, o texto original é substituído).

A legendagem deve facilitar ao máximo a leitura das legendas. Para evitar que o texto comprometa a fruição do filme ou vídeo, existem parâmetros, técnicas e regras que devem ser cumpridos. As legendas aparecem no ecrã, por via de regra, durante um a seis segundos, seguindo o ritmo das falas, e são separadas por uma pausa de dois a quatro *frames*. A definição de quando uma legenda aparece (*timecode in*) ou desaparece (*timecode out*) do ecrã chama-se *timing* (ou *spotting*). A quantidade de caracteres por legenda é limitada: varia entre 35 e 43 caracteres, sendo mais comum algo em torno de 36 caracteres. O tempo que a legenda permanece visível depende da quantidade de texto que se tem de ler em relação à duração da legenda. Tudo isso cria a necessidade de reduzir, condensar e, por vezes, até omitir parte do texto original. A arte da legendagem implica, portanto, manter o equilíbrio entre informação, ritmo, quantidade de texto, imagem e som (Ivarsson and Carroll, 1998).

Neste artigo, será usado o termo “legendagem” tanto para o processo do *timing* como o da tradução (intra- ou interlinguística), tendo em conta que, na prática, ambos são geralmente efetuados na mesma etapa do fluxo de trabalho e as legendas resultam dos dois processos. O termo “filme” será usado independentemente do meio em que é veiculado, seja numa tela de cinema, na televisão ou no ecrã de um computador.

2.2 Multilinguismo

Fala-se de multilinguismo a partir do momento em que há duas línguas envolvidas numa situação comunicativa. As situações de multilinguismo distinguem-se pela quantidade e tipo de línguas; pelo número de pessoas envolvidas; pela história, estatuto e outras características dos intervenientes; pelo grau de conhecimento da língua; pelo contexto comunicativo e cultural; pelo sistema político e pela ideologia etc. A análise do discurso multilingue ocupa-se das dinâmicas, do contexto e das formas destas situações.

Um possível contexto é o da interação social. Os sociolinguistas Suresh Canagarajah e Adrian Wurr (2011) discorrem sobre um espaço compartilhado (*shared space*), que pode

ser um país, uma região ou um bairro, onde falantes de várias línguas, de diversas origens, histórias e experiências interagem e comunicam. A base desta comunicação, na prática, são estratégias muitas vezes improvisadas, como descrevem Canagarajah e Wurr (2011, p. 2): “What enables people to communicate is not a shared grammar, but communicative practices and strategies that are used to negotiate their language differences”. A forma como esta comunicação se processa depende de diversos fatores (acima referidos) que têm de ser negociados em cada situação. Sendo assim, segundo Canagarajah e Wurr (2011, p. 3), a interação multilingue é híbrida. Há inúmeras formas possíveis de interação que não se limitam à língua falada, mas também incluem objetos, o corpo, gestos e outros aspetos paralinguísticos. Juliane House e Jochen Rehbein (2004, p. 3) referem também o estatuto sociopolítico das línguas, a distância tipológica entre as (origens das) línguas e o grau de mistura entre elas (*code mixing* ou *code switching*) como fatores determinantes de uma situação multilingue.

Outro contexto em que se fala de multilinguismo refere-se a textos escritos e, potencialmente, à tradução. Segundo Rainier Grutman (1998, p. 157), “[i]n literary poetics, ‘multilingualism’ stands for the use of two or more languages within the same text”. Transferida para a realidade de um filme, esta situação é comparável à de um protagonista que fala várias línguas ou à de vários protagonistas de línguas diferentes, e, pois, comparável à realidade interativa híbrida descrita por Canagarajah, House e Rehbein.

Na legendagem coexistem duas línguas, que são recebidas ao mesmo tempo (*additive type of translation*), de maneira que, já à partida, existe uma situação de multilinguismo. Esta circunstância distingue a legendagem de outros tipos de tradução audiovisual, como a dobragem, em que uma língua é substituída por outra.

2.3 Tradução multimodal

A partir dos anos 2000, proliferaram novas terminologias para concorrer com a tradução intersemiótica de Jakobson. Aline Remael (2001, p. 13) explica a relação entre tradução intersemiótica e intermedial (e intermodal) da seguinte maneira: “we are not really dealing with intersemiotic translation, i.e. translation from one semiotic system to another, but with the translation of texts and intertextuality. These texts can, however, involve the use of signs from different semiotic systems”.

Ao longo do tempo, a linguística, a análise do discurso e os estudos de tradução ampliaram o conceito de texto e puseram em causa o papel central e dominante da linguagem verbal. Constatou-se que várias modalidades operam em conjunto nas situações comunicativas mais banais, como é o caso da combinação de fala com gestos e mímica numa conversa, ou da escrita com imagens e *layout* num texto impresso. Sendo assim, todas as formas de texto (com ou sem palavras) são artefactos constituídos por vários recursos semióticos (Wildfeuer and Bateman, 2018, pp. 8-10).

Esta extensão do conceito de texto levou à consideração de um filme como texto intermodal (ou multimodal), como refere Martin Siefkes (2015, p. 127): “Film can be defined as a specific type of intermodal text with high complexity, including spoken and

written language (which can be used both extra- and intradiegetically), moving images, kinesics (gesture, body posture, facial expression, proxemics), sound, and music”.

Frederic Chaume e Ana Tamayo (2016, p. 303), por sua vez, apontam problemas de tradução específicos na tradução audiovisual em virtude da sua natureza multimodal: “La cohesión entre los signos semióticos es tan importante como los propios signos: el texto audiovisual es, pues, un constructo semiótico compuesto por varios códigos de significación que operan simultaneamente en la producción del sentido”.

Em consequência, o processo da tradução audiovisual e, sobretudo, da legendagem implica que o/a tradutor/a encara não só constrangimentos, mas também oportunidades, ao lidar com os vários canais semióticos que aparecem junto ao código linguístico com o qual interagem. A tradução audiovisual é limitada por fatores de espaço e tempo, o que muitas vezes exige uma versão menos literal do texto de partida. Ao mesmo tempo, o/a tradutor/a tem a liberdade de não incluir informação transmitida por outras “fontes” (som, imagem etc.) que se complementam – o nível verbal é só uma peça na engrenagem.

2.3.1 *Dois termos – diversas aceções*

Os termos *medium* e *mode* não são usados de maneira uniforme na literatura sobre multimodalidade. Por isso, John Bateman (2011, p. 19) chega à seguinte conclusão: “a semiotic mode is developed by virtue of the work that a group of users puts into some material substrate as a tool for constructing meaning”. Para demonstrar os vários significados dos termos em questão, segue uma breve síntese das conceções de vários investigadores. Visto que a terminologia diverge, sobretudo, na classificação do fenómeno “linguagem” e suas manifestações escritas ou orais, será dada especial atenção a este aspeto.

2.3.1.1 *Media*

Klaus Kaindl (2013, p. 261) classifica a escrita como um *medium*, delimitando-a da linguagem (que designa um *mode*) e do *material communication channel*, que poderia ser um livro – portanto, o material em si. A tradução intermedial (*intermedial translation*), como a de um romance para um filme, seria, para Kaindl, um caso de “translation across media barriers” (p. 262).

Luis Pérez-González (2014, p. 126), numa abordagem parecida com a de Kaindl, usa o termo *medial realization* para classificar a escrita e a fala como variantes da linguagem como *mode*. Remael (2001, p. 13), pelo contrário, adota o termo *media* para designar a “forma de disseminação” utilizada para efetuar atos de comunicação. Uma carta, por exemplo, seria o *medium* da escrita (p. 14).

Neste mesmo sentido, Yves Gambier (2006, pp. 91-92) refere-se ao termo *media* num contexto de produtos de multimédia, proprietários dos média e tecnologias, tal como Anthony Baldry e Paul Thibault (2006, p. 38) consideram “TV, cinema or computer” como exemplos de *media*. Em contrapartida, Gunther Kress e Theo van Leeuwen (2001, p. 21) definem *media* como “the material resources used in the production of semiotic products

and events, including both the tools and the materials used”. Mais explícita é a descrição de Wildfeuer e Bateman (2018, p. 22), que entendem *media* como: “einen historisch bedingten Ort des Einsatzes und der Mobilisierung von Zeichenmodalitäten zur Erfüllung verschiedener kommunikativer Zwecke”.² O *medium* livro, segundo Wildfeuer e Bateman, é a base que permite o uso de vários modos, como os da língua escrita, da tipografia ou do *layout*.

2.3.1.2 Mode

O termo multimodalidade toma em consideração que a tradução acontece entre *modes* geralmente correlacionados e cuja combinação tem influência no processo da tradução. O uso deste termo em vez de “código” ou “sinal” (mais relacionados com a área da semiótica) reflete, segundo Hartmut Stöckl (2004, pp. 9-11), uma mudança na paisagem comunicativa em que a linguagem verbal perdeu a dominância como modo central de comunicação. Gambier (2006, p. 97) constata que, em rigor, nenhum texto é monomodal: “Multimodal texts analysis assumes that the meaning of a film, a TV ad, a web page, a cartoon, a comic book, is the composite process/product of different selected semiotic resources”.

Pérez-González (2014, p. 126), a referir-se a Daniel Chandler (2002), afirma: “the notion of mode (or modality) designates each system of meaning-making resources from which communicators must choose in order to realize their communicative intentions through textual practices”. A questão reside, pois, no que é considerado um *mode*, quais e quantos determinado texto envolve e de que forma se interrelacionam.

Como já foi mencionado, Kaindl (2013, p. 261) e Pérez-González (2014, p. 126) entendem *media* como uma categoria subordinada ao *mode*, e dão o exemplo da “escrita” e da “fala” como *media* (ou *medial realization*) e variantes do *mode* “língua”. Pérez-González, além disso, refere diversos *sub-modes* como a entoação, o timbre e o tom, no caso da fala. Em contrapartida, Remael (2001, p. 14), designa a escrita de uma carta um *mode* (a carta em si é *medium*) e acrescenta que um *mode* pode ser comunicado por *media* diferentes, o que, no caso da escrita, pode ser uma carta, um livro, um computador etc.

Para Kress e van Leeuwen (2001, p. 22), “modes are semiotic resources which allow the simultaneous realisation of discourses and types of (inter)action”. Siefkes (2015, p. 114), outro analista do discurso, escreve:

There are two different meanings of “mode” that are currently in use: (1) Multimodal texts and artefacts combine the use of various semiotic modes such as language, images, gesture, typography, graphics, icons, or sound. (...) (2) Semiotic modes are transmitted via different *perceptual modes* (= *sensory modes*), namely visual, auditory, haptic, olfactory, and gustatory perception.

² “(...) um lugar historicamente condicionado de utilização e mobilização de modalidades semióticas para cumprir diversos objetivos comunicativos” (tradução minha).

Tanto Siefkes (2015, p. 115) como Bateman (2011, pp. 17, 29) consideram esta definição demasiado simplista. Pronunciam-se contra uma classificação rígida de *modes* e propõem um esquema de análise que concentre na interação entre eles e no significado que uma combinação específica de *modes* estabelece, além do significado de cada *mode* em si.

Do ponto de vista da tradução audiovisual, Chaume (2012, p. 167) usa o termo *mode* para os modos da linguagem, como escrita, fala ou audiovisual, e *translation mode* para designar os vários tipos de tradução nesta área, tais como dobragem, legendagem, *voice-over*, audiodescrição e legendagem para deficientes auditivos.

No âmbito deste artigo, os termos serão usados da seguinte forma: no caso de *medium/media*, o termo português correspondente “meio” é usado consensualmente para designar a materialidade, o suporte físico ou digital dos *modes*, como livros, filmes e programas de televisão. Ao mesmo tempo, existe em português europeu o termo “os média” (derivado da forma inglesa *mass media*), que designa os meios de difusão de informação, como a imprensa, as redes sociais, o rádio ou a televisão.

No caso de *mode*, o entendimento vigente é o de que a escrita e a fala são *modes* ou “modos”. Este termo designa, portanto, uma forma de expressão ligada a um canal semiótico ou sistema de signos. Um canal semiótico corresponde a um canal sensorial (auditivo, visual etc.), ao passo que a língua é um exemplo de sistema de signos (*Zeichensystem*) (Wildfeuer and Bateman, 2018, p. 9) ou semiótico (Baldry and Thibault, 2006, p. 1) que se exprime através de canais semióticos e modos diferentes. No entanto, o mesmo fenómeno pode ser tanto um sistema de signos como um modo ou até sub-modo em relação a um canal semiótico. Por exemplo, a língua gestual pode ser considerada um sistema de signos em si, bem como um modo em relação ao canal visual. Em função do contexto e do objeto de estudo, os fenómenos designados pelo termo “modo” podem variar. Nas secções seguintes, esclarecer-se-á, sempre no âmbito do respetivo modelo apresentado, quais fenómenos o termo “modo” designa concretamente em cada contexto.

2.3.2 Modelos de descrição de filmes como textos multimodais

Observam-se duas abordagens gerais no estudo dos aspetos de multimodalidade nos média: modelos de transcrição de textos multimodais fílmicos e classificação de modos e/ou tipos de tradução. A seguir, estas abordagens serão descritas em uma ordem não cronológica, mas de relevância crescente.

2.3.2.1 Transcrições de textos multimodais fílmicos

A primeira abordagem divide-se em 1) modelos de transcrição de textos multimodais fílmicos do ponto de vista dos estudos de análise do discurso, que procuram descrever as dinâmicas entre os modos (Wildfeuer, 2018), e 2) um modelo de descrição dos diversos modos presentes num filme (Baldry and Thibault, 2006) legendado (Taylor, 2004).

Wildfeuer (2018)

No artigo “It’s all about logics?! Analyzing the rhetorical structure of multimodal filmic text”, Janina Wildfeuer (2018, p. 95) desenvolve um esquema que pretende apresentar uma abordagem analítica baseada no progresso recente nas áreas da semântica discursiva e da análise de discursos multimodais. Esta abordagem tem como objetivo realçar a estrutura discursiva e retórica de textos fílmicos, concentrando-se nos processos de produção de sentidos do texto multimodal fílmico.

O exemplo a seguir (Figura 1) é uma situação inventada para ilustrar o esquema e limita-se a uma única imagem que podia fazer parte de um filme. Wildfeuer (2018, p. 108), por sua vez, apresenta uma sequência de imagens de um filme de animação (*El vendedor de humo*) com as respetivas transcrições de eventos ou *eventualities*, designadas $e_{\pi 1}$, $e_{\pi 2}$, $e_{\pi 3}$ etc., sem diálogo. Para examinar o modo como Wildfeuer inclui diálogo no seu esquema, foi consultado outro artigo da autora (Wildfeuer, 2013, p. 91), em que ela usa como exemplo a transcrição do filme *Amélie*.



$e_{\pi 1} = shout\ after$ [v] repr. participant: woman (<i>f</i>) [v] repr. participant: scooter (<i>g</i>) [a] motor noise (<i>h</i>) [a] music (<i>i</i>) [a] male voice: “Até mais!” (<i>j</i>) $f, g, j \vdash shout\ after\ (e_{\pi 3})$
--

Figura 1. Situação simulada e respectiva transcrição com base no modelo de Wildfeuer (2018).
 Fotografia: João Castro Gomes.

Wildfeuer (2018, p. 107) entende este esquema como “the logic of information content, which reasons about the discursive meaning’s potential to be inferred by the recipient as narrative events of the film’s story”, e usa a notação simbólica da lógica a distinguir entre [v] *visual* e [a] *auditory*. São escolhidos e descritos os componentes decisivos em cada *eventuality*; no exemplo em questão, há uma mulher numa *scooter* e as palavras de despedida: “Até mais!”. Cada referente discursivo é marcado por uma variável entre parênteses para descrever as dependências entre eles. Na última linha segue uma espécie de resumo. O operador lógico \vdash indica que a interação dos respetivos referentes se concentra na atividade principal, geralmente descrita por um verbo: *shout after*.

Um segundo nível, descrito como “the logic of constructing the logical form of this discourse and thereby inferring discourse relations between the events” (Wildfeuer, 2018, p. 107), usando sempre a notação da lógica, serve para demonstrar a estrutura argumentativa do filme, a interligação dos eventos. Wildfeuer menciona sete possíveis relações – *narration, elaboration, explanation, result, background, parallel* e *contrast* (p. 111) – e dá o exemplo de uma relação de *result* expressa pela fórmula $(? (\alpha, \beta, \lambda) \wedge cause_D (\alpha, \beta)) > Result (\alpha, \beta, \lambda)$. Lê-se:

An underspecified discourse relation $\gamma(\alpha, \beta, \lambda)$ holding between the segments labelled α and β in the context of the discourse structure labelled λ is normally inferred as the specific discourse relation *Result* when a cause in the discourse D is available enabling a reasonable conjunction between the two discourse segments α and β . The abductive inference is marked by the operator γ as a defeasible implication to be read as “if ... then normally.” (Wildfeuer, 2018, p. 112, ênfase no original)

Contudo, não só as relações semânticas, mas também as temporais, são levadas em conta. A relação temporal exprimir-se-ia assim, por exemplo: $\text{Result}(\alpha, \beta) \rightarrow \text{after}(e_\alpha, e_\beta)$ (p. 112).

Embora Bateman (2011, p. 29) veja utilidade na abordagem analítica do discurso para servir de base para a tradução intersemiótica, o modelo de Wildfeuer exige conhecimentos de um complexo sistema de fórmulas e da notação simbólica da lógica. Além disso, por não integrar o aspeto da tradução, pode-se questionar sua utilidade para a análise de traduções audiovisuais.

Baldry e Thibault (2006)

Baldry e Thibault (2006) desenvolveram um modelo de transcrição de textos multimodais que se divide em dois esquemas de análise: *macro-transcription* e *micro-transcription*. Enquanto a primeira trata da interação entre várias fases dinâmicas do texto multimodal, a segunda tem como objetivo descrever “the semiotic resources used in the meaning-making process” (Baldry and Thibault, 2006, p. 166). Apesar do facto de que os dois esquemas são complementares e podem ser interligados, neste artigo os recursos semióticos são de interesse prioritário, logo será descrita a microtranscrição.

O modelo de Baldry e Thibault aparece em forma de quadro com seis colunas: *time*, *visual frame*, *visual image*, *kinesic action*, *soundtrack* e *metafunctional interpretation: phases and subphases*. Para simular uma transcrição de acordo com o esquema dos autores, será novamente usada a situação expressa pela Figura 1 (Figura 2):

Time	Visual frame	Visual image	Kinesic action	Soundtrack	Metafunctional interpretation phases and subphases
1		CP: stationary HP: oblique VP: median D: LS VS: urban housing area VS: woman driving yellow scooter CO: naturalistic VF: indeterminate, offscreen	[Woman drives away from viewer seen from backside] Tempo: F	[♪] violins Volume: p Tempo: S [🚲] motor scooter ☹♂ (**) <i>Até mais!</i> Volume f	EXP: Actor; action (woman drives away); INT: Viewer positioned as belonging to depicted world, stationary; TEX: Departure, music underlines viewer’s sadness.

Figura 2. Exemplo de transcrição segundo o modelo de Baldry e Thibault (2006).

Baldry e Thibault definem um catálogo de códigos e sinais para descrever minuciosamente cada eventualidade em cada coluna. O conteúdo das colunas 1 e 2 (2006, p. 174) é linear e evidente, é o *timecode* em segundos, portanto, cada imagem corresponde a um segundo. Na coluna 3 (2006, p. 191ss) segue-se uma descrição da imagem usando os seguintes códigos: CP: *camera position*, com várias opções de ângulos e movimentos; HP: *horizontal perspective*, com as duas opções *frontal* e *oblique*; VP: *vertical perspective*, com as opções *high*, *medium* e *low*; D: *distance*, com vários possíveis planos de imagem entre *very close shot* (VCS), como o pormenor de uma cara, e *very long shot* (VLS), como uma paisagem com uma pessoa ao fundo; VC: *visual collocation*, que é o ambiente ou outros itens relevantes na imagem; VS: *visual salience*, algo que se destaca espacialmente; CR: *colour*, com cores significativas ou salientes; CO: *coding orientation*, ou a percepção visual do ambiente com três opções: *naturalistic*, *sensory/sensual* e *hyperreal*; VF: *visual focus*, ou o que descreve a direcionalidade dos olhares, com catorze possíveis combinações. A coluna 4 (2006, p. 202ss) é reservada para uma descrição dos movimentos das pessoas. Baldry e Thibault explicam que é essencial interpretar os movimentos em termos de interação entre participantes, entre participantes e espectadores, entre participantes, objetos e espaço, bem como o tipo e a velocidade dos movimentos. A coluna 5 (2006, p. 209ss) é dedicada à banda sonora. Os autores desenvolveram uma série de símbolos para descrever as características da música (instrumental, com/sem voz etc.), da fala (texto da fala, entoação, registo, género do falante, relações diádicas etc. – no exemplo acima, o símbolo (**) significa *extra prominent accented unit*) e dos sons (origem, silêncio). O volume é designado com as letras pp (muito suave), p (suave), n (normal), f (forte) e ff (muito forte), que se orienta nas gradações dinâmicas da notação musical. A coluna 6 (2006, p. 222ss) contém uma espécie de resumo, uma interpretação das outras colunas. Distingue-se entre *experimental* (EXP), *interpersonal* (INT), *textural* (TEX) e *logical* (LOG) *information*. Esta coluna não está relacionada com uma imagem só, mas com fases do filme, e pode estender-se a várias linhas do quadro.

O que já se constatou em relação ao modelo de Wildfeuer também se observa no de Baldry e Thibault: o modelo exige a utilização de uma série de abreviaturas e símbolos, o que torna complicada sua aplicação. Mesmo assim, em comparação com o sistema de transcrição do campo da lógica, acaba por ser mais intuitivo. Tendo em conta que cada segundo de filme é analisado minuciosamente, a transcrição de um filme de noventa minutos requereria imenso trabalho. Para os estudos de tradução audiovisual, é uma abordagem interessante para analisar o conteúdo e a narrativa fílmica, mas também neste modelo falta a integração de aspetos interlinguísticos da tradução.

Taylor (2004)

Christopher Taylor (2004) baseia a sua abordagem no esquema de Thibault (2000). Elogia-o, mas chega à conclusão de que, para descrever processos relevantes para a legendagem, é demasiado complexo. Deste modo, Taylor une as colunas “Visual image” e “Kinesic action”, dispensa a coluna “Metafunctional interpretation” e acrescenta uma coluna

intitulada “Subtitle”. Retomando-se o exemplo da Figura 1, surge a seguinte transcrição (Figura 3):

Time	Visual frame Shot 1	Visual image	Soundtrack	Subtitle
1		CP: stationary/ HP: oblique/ VP: median/ D: LS/ VS: urban housing area/ VS: woman driving yellow scooter/ CO: naturalistic/ VF: indeterminate, offscreen Kinesic action: Woman drives away from viewer, seen from backside/ Tempo: F	[♪] violins Volume: p Tempo: S [☼ motor scooter] ☺♂ (**) <i>Até mais.</i> Volume f	See you!

Figura 3. Exemplo de transcrição segundo o modelo de Taylor (2004).

Taylor, por sua vez, simplifica o modelo de Baldry e Thibault e adapta-o às particularidades da legendagem. Mesmo assim, trata-se de um modelo extenso e complicado de aplicar.

2.3.2.2 Classificação de modos e tipos de tradução

A segunda abordagem classifica diversos modos (Stöckl, 2004) e tipos de tradução entre eles (Chaume, 2012; Chaume e Tamayo, 2016; Gottlieb, 2018).

Stöckl (2004)

A partir de uma perspectiva sociossemiótica e linguística dos média, Stöckl (2004, p. 11) reflete sobre a multimodalidade e coloca a pergunta: “How many modes is ‘multi’?”. Como resposta, elabora dois esquemas complexos (p. 11ss): o primeiro demonstra a rede de aspetos modais relevantes nos meios impressos (visual) e o segundo, num filme (visual e auditivo). Tendo em conta que os dois esquemas estão interrelacionados, a Figura 4 apresenta-os em conjunto.

SENSORY CHANNEL	CORE MODES	MEDIAL VARIANTS	PERIPHERAL MODES	SUB-MODES	FEATURE
Visual	Image	Static (still)		Elements	Value, saturation, purity, modulation, differentiation, hue
				Vector	
				Colour	
				Size	
				Distance	
		Angle/perspective			
		Composition			
		See above +			
		Panning			
		Tilting			
	Cut				
	Visual effects	Speed, quality			
		[static or dynamic]	Non-verbal means	Gesture	
				Posture	
				Body language	Eyes, arms, head...
				Type size	
		Static writing	Typography/layout	Font	Skeleton form, style (weight, contrast, tension, ending) modus (ruled, striped, dotted)
				Colours/shadings	
			Ornaments		
			Spacing		
			Paragraphing		
			Margins		
			See above +		
	Animated writing		Direction		
			Speed		
			Rhythm		
			Special effects	Turning, dancing, fading, figures	
	(linguistic sub-modes)	[writing or speech]		Topics	
			Speech acts	Illocution, directness, sequencing...	
			Lexis		
			Syntax		
			Rhetorical figures		
Auditory	Speech		Para-verbal means	Volume (dynamics)	Length, timing, signalling, motives
				Intonation	
				Frequency	
				Voice quality	
				Rhythm	
				Speed	
				Pausing	
				Intensity	
				Volume	
				Quality	
	Sound			Quality	Sources, materials, structure, index
	Music	Performed music			Melody/tune
Orchestration					
Rhythm/time					
Speed					
	Score/sheet music	Typography, layout	See above		

Figura 4. Adaptação dos esquemas de modos de tradução de Stöckl (2004).

Foram marcadas duas zonas cinzentas, que demonstram uma certa ambivalência. A primeira é a classificação dos *non-verbal means*. Visto que é pensável haver uma imagem estática de uma pessoa que faça gestos no filme (uma foto, por exemplo), as imagens podem ser categorizadas como estáticas ou dinâmicas. A segunda, a linguagem, classificada por Stöckl como *core-mode*, estende-se pelos dois canais sensoriais e forma, assim, a “linha de demarcação” entre o visual e o auditivo. Consequentemente, a classificação dos *linguistic sub-modes*, como Stöckl os designa, aplica-se tanto à linguagem falada como escrita, pois um filme pode conter textos escritos na imagem ou em forma de legendas.

Nesta categorização dos diversos *modes*, *core-modes* e *sub-modes*, a despeito do facto de que as ligações entre os vários aspetos nem sempre são fáceis de rastrear, Stöckl apresenta uma abordagem holística que pretende ter em conta todos os aspetos da multimodalidade, mas sem abranger o ponto de vista da tradução. Apesar da distinção inicial entre os canais sensoriais visual e auditivo, o autor concebe a linguagem como um *core-mode* e vê-se confrontado com o dilema de esta apresentar-se na forma escrita ou

falada. A solução é a posição da linguagem no meio do esquema, onde surge como vértice entre os dois canais.

Gottlieb (2018)

Como legendador e investigador na área da tradução audiovisual, Gottlieb (2018) aborda o tema dos canais semióticos do ponto de vista da tradução. O objetivo do autor é mostrar entre quantas combinações inter- e intrasemióticas a tradução pode acontecer. O resultado são dois quadros que apresentam um total de 34 possíveis combinações (2018, p. 48ss). Eis uma versão ligeiramente simplificada (Figura 5):

INTRAsemiotic types of translation							
Target text compared with original		Target text semiotics					
		Isosemiotics (same channels)					
Adaptational transl.	Nonverbal	Standard tune → new musical arrangement					
	Verbal Interlingual	Foreign film → remake					
	Verbal Intralingual	Classic film → contemporary adaptation					
Conventional transl.	Nonverbal	Sign language → sign language					
		Synchronic translation	Diachronic translation	Dialectal translation	Diaphasic translation	Transliteration	Diamesic translation
	Verbal Interlingual	Manual → foreign language	Hamlet → modern Dutch	Hip-Hop → Standard French	Novel → for children	Chinese Poem → English	Foreign film → subtitles
	Verbal Intralingual	Manual → abridged version	Dante → modern Italian	Verlan → Standard French	Legal text → popular text	Arabic text → Latin letters	Film → subtitles for the deaf.

INTERsemiiotic types of translation			
Target text compared with original		Target text semiotics	
		Diasemiotics (different channels)	Infrasemiotics (less channels)
Adaptational translation	Nonverbal	Photo → music	Music → animation film
	Deverbalised	Manual → illustrated for illiterates	Novel → screen adaptation
	Verbalised	Ball game → radio	Ball game → TV
Conventional translation	Nonverbal	Score → music	Numbers → pie chart
	Deverbalised	Verbal message → traffic sign	Stage directions → acting
	Verbalised	Morse code → decryption	Sign language → Sign language + vocal language

Figura 5. Adaptação do modelo de Gottlieb (2018).

Como *conventional translation*, Gottlieb entende os processos de tradução relativamente à comunicação baseada em convenções: a maneira como uma mensagem é expressa (no texto de origem e na tradução) é expectável para o respetivo género textual. Isto não significa que o/a tradutor/a não tenha a liberdade de se afastar do texto original, mas o grau de liberdade depende das convenções do género textual (traduzir um *slogan* de publicidade exige mais criatividade do que traduzir entre código Morse e o alfabeto

latino, por exemplo). Em contraste, os processos de *adaptational translation* são menos formalizados e limitados (2018, p. 48).

Sem aprofundar a terminologia usada por Gottlieb para distinguir as diversas subcategorias da tradução convencional verbal, é relevante dar especial atenção à coluna “Diamesic translation”, o que significa que o modo da linguagem é alterado: no caso da legendagem, da linguagem falada para a linguagem escrita. Deste modo, Gottlieb classifica a legendagem como tradução intrassemiótica, pois entende a linguagem verbal como um canal semiótico: “all vocal languages use the same oral (and often written) semiotic channels” (Gottlieb, 2018, p. 46). Ao mesmo tempo, considera a tradução entre uma língua gestual e uma língua vocal como tradução intersemiótica. Com esta perspectiva, Gottlieb diverge dos autores que orientam as suas classificações ou esquemas de análise de acordo com os canais sensoriais (pp. 46, 59).

A classificação de Gottlieb versa sobre todos os tipos de tradução pensáveis. Contudo, a distinção entre *adaptational* e *conventional translation* nem sempre é evidente, como na categorização da audiodescrição como *adaptational translation* e, em correspondência, “charts mediated to the blind” como *conventional translation*, ambos na categoria *verbalised* e *infrasemiotic* no quadro da tradução intersemiótica. Na tradução intrassemiótica, as diversas categorias da tradução convencional vão muito ao encontro de pormenores cuja relevância é discutível, apesar de servirem para representar um panorama completo. O facto de Gottlieb considerar a linguagem verbal um canal semiótico leva-o à conclusão de que a legendagem é uma forma de tradução intrassemiótica, o que não corresponde ao consenso da maioria dos autores que distinguem entre áudio e visual, com a consequência de que a legendagem é considerada uma forma de tradução multimodal ou intersemiótica.

Chaume (2012); Chaume e Tamayo (2016)

Em comparação com as abordagens anteriores, o modelo de Chaume (2012, p. 172), que distingue canal acústico e canal visual, é relativamente simples (Figura 6):

Codes transmitted through the acoustic channel:	Codes transmitted through the visual channel:
Linguistic Code	Iconographic Code
Paralinguistic Code	Photographic Code
Musical Code	Mobility Code
Special Effects Code	Shot Code
Sound Position Code	Graphic Code
	Editing Code (Montage)

Figura 6. Adaptação do modelo de Chaume (2012).

Com base neste quadro, Chaume (2012, pp. 173-176) apresenta uma série de perguntas que podem servir de orientação na análise de um filme, tanto para a prática da tradução como para a investigação e o ensino de tradução audiovisual. Um exemplo de interesse primordial é a categorização de filmes multilingues sob o ponto “Linguistic code: description of norms” (p. 73):

Multilingual movies: Is the film multilingual? How is multilingualism presented in the original film? Which translation modes have been used to convey dialogues in languages other than the main language in the film? Which translation modes have been used to translate the excerpts in other languages in the target text? Why? Do these modes represent an overall foreignization or domestication strategy?

No artigo “Los códigos de significación del texto audiovisual: implicaciones en la traducción para el doblaje, la subtitulación y la accesibilidad”, Chaume e Tamayo (2016) discutem problemas de tradução de forma sistemática e pormenorizada, referentes aos diversos códigos em três modalidades da tradução audiovisual (dobragem, legendagem e tradução para acessibilidade de pessoas com deficiência visual ou auditiva). O objetivo é desconstruir o texto audiovisual (e multimodal) para dar respostas a questões como: “¿qué debe saber el traductor sobre narrativa fílmica?” e “¿qué elementos fílmicos influyen en la traducción?” (2018, pp. 301-302).

Chaume e Tamayo apresentam um esquema complexo para ilustrar sua abordagem holística, que tem em conta que a tradução audiovisual é embutida num sistema de códigos que impactam nela. Este modelo serve de orientação tanto para tradutores/as como para estudantes e investigadores/as desta área, tendo valor tanto prático como teórico. Os autores oferecem uma classificação abrangente (Figura 6), enquanto os pormenores são descritos em forma de texto corrido.

2.3.2.3 Discussão

Conclui-se que cada um destes autores concentra-se nos respetivos aspetos relevantes para cada abordagem. O que a maioria dos modelos tem em comum é o intuito de demonstrar a sinergia entre os diversos *modes* equiparados num texto multimodal: isto é, o facto de que só em conjunto criam significado. Os modelos de transcrição, sobretudo o da lógica, são complexos e difíceis de aplicar. Entre os modelos de classificação há uma delimitação desnecessariamente minuciosa e/ou imprecisões nas classificações, enquanto o último modelo lista os códigos de forma relativamente geral, sem visualizar as ligações entre eles. O que faz falta é uma transcrição simples, moldável e facilmente aplicável, tanto como uma classificação que considere as interligações entre os diversos *modes* e tipos de tradução.

2.3.3 Na encruzilhada entre multimodalidade e multilinguismo

Verificou-se que o processo da tradução audiovisual acontece num contexto multimodal e muitas vezes multilingue, no sentido de que falantes num filme falam várias línguas, sendo a legendagem uma tradução aditiva cujo resultado é multilingue. Daí surge a seguinte questão, assumindo a terminologia de Chaume: qual *translation mode* transfere precisamente que *modes* e, se for o caso, que línguas? O seguinte esquema (Figura 7) pretende oferecer uma classificação.

Voice-over:

– Fala → fala (*speech to speech*): tradução intramodal e interlinguística

No entanto, este esquema é simplista por não pormenorizar os modos, características e particularidades de cada tipo de tradução. O quadro a seguir (Figura 8) evidencia o que cada modo implica. Na designação de *sub-modes* e *features* foram levadas em conta a classificação de Stöckl (2004) e o modelo de Chaume e Tamayo (2016).

Sensorial channel	Source		Mode	Sub-modes	features
Auditory	Voice	Human	Speaker		<ul style="list-style-type: none"> • Gender, age • Social class
			Speech	Characteristics	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Speech text</i> [...] • Language (English, Spanish...) • Register (sociolect, dialect, standard language...) • Semantics (meaning of words/sentences, metaphors...) • Grammar (lexis, syntax...) • Prosody (intonation, volume, accentuation, speed, rhythm, spoken/sung...) • Phonetics (accent, speech impairment, pronunciation...)
				Sonority	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Interpretation sonority</i> [<i>fear, good/bad mood...</i>] • Volume, rhythm, tonality
		Vocal sound		<ul style="list-style-type: none"> • <i>Interpretation vocal sound</i> [<i>fear, good/bad mood...</i>] • <i>Interjections</i> [<i>ah, hm...</i>] • Intention (draw attention...) • With reference (coughing, groaning...)/ without reference (undefined sounds) • Volume, rhythm, tonality 	
		Animal	Animal type		<ul style="list-style-type: none"> • Gender, age • Species, race
			Vocal sound		<ul style="list-style-type: none"> • <i>Interpretation vocal sound</i> [<i>fear, state of alert...</i>] • Volume, rhythm, tonality
	Tone	Sound		Effects	<ul style="list-style-type: none"> • Artificial sounds • Recorded sounds
				Movements in film	<ul style="list-style-type: none"> • Object moved in film (by people or animals) • Moving people or animals • Machines, motors
				Sonority	<ul style="list-style-type: none"> • Volume, tonality
		Music	Register	<ul style="list-style-type: none"> • Epoch • Music type (jazz, hip-hop...), acoustic/electric • Mood (melancholic, happy, sad, calm...) 	
Sonority	<ul style="list-style-type: none"> • Volume • Rhythm, speed • Tonality, melody 				

(continua)

Visual	Body	Human	Appearance		<ul style="list-style-type: none"> • Age, gender • Social class, ethnicity • Healthy/ill, cared/not cared, well/ badly nourished
			Sign language		<ul style="list-style-type: none"> • Interpretation gestures/sign alphabet [ask, say...] • Language (DGS, ASL...) • Sign alphabet • Mimic complementing gestures • Fluency (age when person learned sign language)
			Corporal expression	With communicative intention	<ul style="list-style-type: none"> • Interpretation corporal expression [...] • posture • movements, gestures, mimic
		Spontaneous		<ul style="list-style-type: none"> • Interpretation corporal expression [proud, fear, happiness...] • Posture, position (seated, standing...) • Movements, spontaneous gestures, mimic 	
		Animal	Appearance		<ul style="list-style-type: none"> • Animal type, age, gender • Cared, not/badly cared, healthy/ill, well/ badly nourished
			Corporal expression	With intention to interact	<ul style="list-style-type: none"> • Interpretation corporal expression [begging for food, cuddles, playing...] • Movements, gestures
	Spontaneous			<ul style="list-style-type: none"> • Interpretation corporal expression [fear, relaxed...] • Posture, position (seated, standing...) 	
	Object	Utility	Type of utility	<ul style="list-style-type: none"> • Useful/not useful • Symbolic value (three-dimensional letters, sculptures...) 	
			Functionality	<ul style="list-style-type: none"> • Functional/damaged 	
		Appearance		<ul style="list-style-type: none"> • Colour • Age, epoch • Used/new 	
		Dimensions	Object dimension	<ul style="list-style-type: none"> • Form, size 	
			In relation to space	<ul style="list-style-type: none"> • Position • Relation to other objects/people 	
			In film	<ul style="list-style-type: none"> • Text in film [...] • Traffic signs or plates • Letters, books, screens, writing on objects 	
		Writing	Subtitles		<ul style="list-style-type: none"> • Subtitle text [...] • Language (English, Spanish...) • Semantics (meaning of words/sentences, metaphors...) • Grammar (lexis, syntax...) • Font, size, colour • Timing, lines, quantity of words
			Inserts		<ul style="list-style-type: none"> • Insert text [...] • Animated/not animated, effects • Language (English, Spanish...) • Font, size, colour • Timing, lines, quantity of words
		Graphics	In film	<ul style="list-style-type: none"> • Plates, signs, iconography, symbols • Images, book covers... 	
Inserted			<ul style="list-style-type: none"> • Animated/not animated, effects • Font, size, colour 		
Film conception	Editing		<ul style="list-style-type: none"> • Cuts • Frequency, rhythm 		
	Shooting	<ul style="list-style-type: none"> • Camera shots and angles • Colours, light, definition • Image composition, photography 			
	Space and time		<ul style="list-style-type: none"> • Interior/exterior • Night, day... 		

Figura 8. Classificação de *modes*, *sub-modes* e *features*.

Por questões de concisão, não serão interpretados ao pormenor os diversos tipos de *translation modes* do primeiro esquema (Figura 7), nem os *sub-modes* e *features* do segundo (Figura 8). O primeiro esquema realça a “encruzilhada” entre multimodalidade e

multilinguismo, visto que demonstra que a tradução pode acontecer entre dois modos e línguas diferentes, entre um modo e duas línguas ou entre dois modos e uma língua. No entanto, não foram consideradas opções intramodais e intralinguísticas, nem não verbais, no sentido do esquema de Gottlieb. Mas este esquema também pode afigurar-se útil no caso da tradução intersemiótica de um texto literário para uma dança, por exemplo, embora isso já não se inclua no âmbito da tradução audiovisual.

Foi apresentado, portanto, um modelo de classificação dividido em duas partes. Na primeira, foram visualizados os vários *modes* e possíveis tipos de tradução e, na segunda, uma pormenorização de cada um dos *modes*.

Na próxima secção, depois de aplicada esta classificação num estudo de caso, apresentar-se-á um esquema de *transcrição* para filmes. Foi escolhido um filme com características particulares, pois apresenta uma situação complexa de multilinguismo.

3. Estudo de caso

O filme alemão *Jenseits der Stille* foi realizado em 1996 por Caroline Link e tem uma duração de 122 minutos. Foi legendado em português do Brasil, com o título *A música e o silêncio* (Borsero, sem data). Embora já não seja muito recente, não perdeu sua atualidade. Trata de vários temas, como o conflito entre gerações, a emancipação dos filhos, assim como a vida e o conflito entre surdos e ouvintes.

A vida de Lara é diferente da de outras meninas, pois os seus pais são surdos e ela tem de ser a intermediária entre os pais e o mundo dos ouvintes – ao telefone, na escola, no banco. Um dia, a tia oferece-lhe um clarinete. Dez anos depois, toda a gente recomenda que Lara estude música, menos os pais, que têm medo de perder a filha para o mundo da música, inacessível para eles. Lara vai a Berlim para preparar-se para o exame do conservatório. Pouco depois, a mãe morre num acidente de bicicleta e, depois do funeral, Lara tem uma forte discussão com o pai. No dia do exame, o pai aparece de surpresa na plateia e desenvolve-se uma pequena troca de palavras em forma de gestos entre ele e a filha no palco. O pai promete tentar entender o mundo da música e Lara assegura-lhe que este não a vai perder. Lara passa no exame e pode estudar música (D'Alessio, Marbach and Saurer, 2004).

3.1 Multilinguismo em *Jenseits der Stille*

Uma grande parte da história passa-se entre os pais surdos e a filha ouvinte. Existem, portanto, duas línguas no filme: o alemão e a língua gestual alemã (DGS). O grande obstáculo é tornar a história perceptível para o espectador alemão que não entende língua gestual. Por isso, no filme há sempre uma forma de tradução para o alemão, quer escrita, através de legendas (caso 1), quer falada, através de um protagonista. A tradução falada acontece de três formas diferentes. A primeira verifica-se quando um protagonista ouvinte fala com uma personagem surda e traduz os próprios gestos para o espectador (caso 2), uma situação que, na realidade, não acontece muitas vezes. O facto de ser possível comunicar simultaneamente através de fala e gestos é particular e, tal como a legendagem,

um caso de tradução aditiva (*additive translation*). A segunda forma é mais natural e, no argumento do filme, há muitas cenas em que um protagonista age como intérprete entre ouvintes e surdos (caso 3). Uma terceira maneira de interpretar a língua gestual é em forma de resposta ou reação de um ouvinte, o que faz entender o que foi dito em DGS (caso 4).

A Figura 9 mostra as várias línguas e as “direções” da tradução (DE=alemão, PT=português) presentes em *Jenseits der Stille*:



Figura 9. Línguas e direções da tradução em *Jenseits der Stille*.

As setas podem ser interpretadas como “tradução de língua x para y” e os respectivos grupos de pessoas como “tradução para falante língua y”. O primeiro nível é a tradução no meio do filme em si, isto é, entre os protagonistas. Os recetores são personagens surdos e ouvintes no filme. Ao mesmo tempo, a linguagem é dirigida ao espectador alemão. Parte-se do princípio de que o espectador alemão é ouvinte.³

O segundo nível é a legendagem do filme, dividida entre legendagem em alemão e em português. No filme alemão, só algumas cenas são legendadas (nos casos em que não há tradução DGS-DE). A versão em português do Brasil é legendada por completo. Portanto, o espectador português ou brasileiro, desde que saiba ler a linguagem escrita, pode ser surdo ou ouvinte. Nas cenas em que há legendas em alemão, as legendas de língua portuguesa foram posicionadas na margem superior do ecrã. Segue-se a interpretação desta situação usando o esquema da Figura 7 (Figura 10):

sensory channel	auditory						visual											
	voice			tone			body				object			image				
source	human		animal	human		animal	human		animal	utility		appearance		dimensions		writing	graphics	film conception
mode	speech	vocal sound	vocal sound	sound	music	sign language	corporal expression	appearance	corporal expression	appearance	utility	appearance	dimensions	writing	graphics	film conception		
	↑					↑												
	sign language interpretation (multimodal, interlingual)					subtitling (multimodal, inter- and intralingual)												
	↑					↑												
	subtitling of sign language (multimodal, interlingual)																	

Figura 10. Classificação de *translation modes* em *Jenseits der Stille*.

³ Existe uma versão do filme legendada em alemão para alemães surdos, em que só a linguagem verbal falada é legendada.

3.2 Descrição de cenas fílmicas

No primeiro exemplo, Lara chega a casa e a mãe pede-lhe para fazer uns telefonemas. Lara responde em DGS e, ao mesmo tempo, traduz para o espectador ouvinte o que está a dizer (caso 2). Lara também reage com palavras faladas aos gestos da mãe e do pai, permitindo ao espectador associar o que foi dito em DGS (caso 4). Logo a seguir, na continuação da mesma cena, a linguagem gestual do pai é legendada (caso 1).

Sensorial channel	Auditory		Visual			Tc
	Voice	Tone	Body	Object	Image	
Transcription			Mother: sign language, <i>[ask]</i> .	Snow at window.	Interior, night.	00:41:07
	Lara: speech, answer, <i>[Was ist denn mit Marie? Kann sie nicht mal für dich telefonieren?]</i>		Lara: sign language, Co self-interpreting.		Subtitle: pt, <i>[O que há com Marie? Ela não pode telefonar pra você?]</i>	00:41:09
			Mother: sign language, <i>[ask]</i> .			00:41:11
	Lara: speech, answer, <i>[Okay, ich komme gleich.]</i>		Lara: sign language, self-interpreting.		Subtitle: pt, <i>[O.k., já vou.]</i>	00:41:14
			Mother: facial expression, sign language, <i>[thank]</i> . Movement, leave.			
			Father: sign language, <i>[ask]</i> .	Workbench with bicycle.		00:41:28
	Lara: speech, answer, <i>[Ich war was trinken mit ein paar Freundinnen.]</i>		Lara: sign language, self-interpreting.		Subtitle: pt, <i>[Fui beber algo com umas amigas.]</i>	00:41:29
			Father: sign language, <i>[ask]</i> .			00:41:31
	Lara: speech, reaction, <i>[Ja, sicher, ich bringe sie bei Gelegenheit mal mit. Ich soll für Mama ein paar Anrufe erledigen.]</i>		Lara: sign language, self-interpreting.		Subtitle: pt, <i>[Eu as trago um dia desses. Devo fazer umas ligações pra mamãe.]</i>	00:41:33

(continua)

		Music: violin, piano, calm.	Father: movement, closer to Lara.	Falling snow		00:41:55
			Father: sign language, [ask].		Subtitle: de, [Siehst Du diese schöne Nacht?] Subtitle: pt, upper screen edge, [Você está vendo esta linda noite?]	00:41:59
			Father: sign language, [appeal].		Subtitle: de, [Schau' sie Dir gut an...] Subtitle: pt, upper screen edge, [Olhe bem pra ela.]	00:42:11
			Father: sign language, [say].		Subtitle: de, [die Dinge verändern sich schnell.] Subtitle: pt, upper screen edge, [As coisas mudam muito rápido.]	00:42:14

Figura 11. Transcrição, exemplo 1.

O segundo exemplo é uma situação em que Lara age como intérprete (caso 3). Nesta conversa entre os pais e a professora, Lara traduz de forma um pouco “livre”:

Sensorial channel	Auditory		Visual			TC
	Voice	Tone	Body	Object	Image	
Transcription	Teacher: female, speech, [Lara ist eine wunderbare Schülerin,]		Mother, father, Lara, teacher: seated	Mesas e cadeiras de crianças	Interior, classroom, day Subtitle: pt, [Lara é uma aluna maravilhosa,]	00:33:27
	Teacher: female, speech, [aber bitte verstehen Sie meine Besorgnis. Sie kann unmöglich versetzt werden, wenn sie nicht besser wird in Lesen und Schreiben.]		Mother, father: glance [don't understand]		Subtitle: pt, [mas ela não vai passar de ano se não melhorar na leitura e na escrita.]	00:33:29

(continua)

		Mother, father: glance <i>ask Lara</i>			00:33:32
		Lara: sign language, <i>[translate].</i>		Subtitle: de1, <i>[Mein Lesen wird langsam besser]</i> Subtitle: de2, <i>[aber es ist noch nicht ganz perfekt.]</i> Subtitle: pt, <i>[Minha leitura está melhorando devagar, mas ainda não está perfeita.]</i>	00:33:33
		Lara: facial expression, <i>[smile].</i>			00:33:38

Figura 12. Transcrição, exemplo 2.

Para descrever estas duas situações, do esquema apresentado anteriormente foram escolhidos *sensorial channels* e *sources* (as primeiras duas linhas). Foi acrescentado um *timecode* (TC), que ajuda na orientação do próprio material do filme, mas também ilustra o decorrer do tempo. Poderia também ser inserida uma coluna com *screenshots* da cena. A largura das colunas é variável.

A transcrição orienta-se nas colunas do segundo esquema (*modes*, *sub-modes* e *features*) e permite uma escolha das características consideradas relevantes, visto que a ideia básica deste modelo é a sua versatilidade. Nos casos sem informação considerada relevante, há uma lacuna. As linhas do quadro correspondem às unidades definidas para cada ocasião – podem conter descrições tanto de atos de fala como de outras expressões comunicativas, tais como de som, música, mudanças de plano ou de cena etc. Foram dispensados símbolos de notação, mas as designações dos *modes*, *sub-modes* e *features* são separadas por vírgula, enquanto a descrição do texto verbal é assinalada em itálico entre parênteses retos. Dessa maneira, o modelo é bastante flexível e, supostamente, adaptável às necessidades de cada tipo de material fílmico.

4. Conclusão

De uma forma ou de outra, todos os modelos discutidos neste artigo tiveram impacto no modelo aqui apresentado, quer na decisão de descrever expressões corporais com um verbo (Wildfeuer, 2018), na forma horizontal do esquema da transcrição (Baldry and Thibault, 2006; Taylor, 2004) ou na consideração de múltiplos fatores que influenciam o processo da tradução audiovisual (Chaume e Tamayo, 2016). O modelo divide-se em três partes: na primeira, um esquema para identificar os *translation modes* entre os quais se traduz num contexto multimodal, na segunda, um quadro em que são designados os *modes*, *sub-modes* e *features*; na terceira, um esquema de transcrição para textos

multimodais, baseado nos dois primeiros. O segundo esquema serve como orientação no preenchimento do terceiro, a transcrição. Este processo revela-se bastante flexível no que respeita à escolha dos *modes* e *sub-modes* e às respetivas *features* relevantes.

Foram apresentadas as abordagens de um conjunto de investigadores representativos na área da multimodalidade, uma síntese certamente incompleta. Visto que se trata de uma área interdisciplinar e vasta, neste artigo só foi possível discutir as propostas de alguns autores que abordaram o tema.

Foi possível ilustrar os modos envolvidos no filme *Jenseits der Stille*, um filme legendado com elementos multilinguísticos. A situação multilingue e multimodal foi descrita, tanto no que diz respeito à comunicação entre os protagonistas (original) quanto à legendagem para um público de língua alemã ou portuguesa (tradução). Uma vez pensado como um modelo polivalente, sua aplicabilidade para outros tipos de *translation modes* na área da tradução audiovisual, como a dobragem, ou outras formas de tradução intersemiótica, como a tradução de obra literária para música, terá de ser testada em futuros trabalhos.

REFERENCES

- Baldry, A. and Thibault, P. J. (2006) *Multimodal transcription and text analysis: a multimedia toolkit and coursebook*. London: Equinox.
- Bateman, J. A. (2011) 'The decomposability of semiotic modes', in O'Halloran, K. and Smith, B. (ed.) *Multimodal studies: multiple approaches and domains*. London: Routledge, pp. 17-38.
- Borsero, C. (sem data) 'Conflito entre dois mundos conduz *A Música e o Silêncio*', *ZAZ Cinema* [online]. Disponível em: <https://www.terra.com.br/cinema/drama/musica.htm> (Acesso: 11 jan. 2019).
- Canagarajah, A. S. and Wurr, A. J. (2011) 'Multilingual communication and language acquisition: new research directions', *The Reading Matrix*, 11(1), pp. 1-15.
- Chandler, D. (2002) *Semiotics: the basics*. London: Routledge.
- Chaume, F. (2012) *Audiovisual translation: dubbing*. London: Routledge.
- Chaume F. e Tamayo, A. (2016) 'Los códigos de significación del texto audiovisual: implicaciones en la traducción para el doblaje, la subtitulación y la accesibilidad', *Linguae*, 3, pp. 301-335.
- D'Alessio, G., Marbach, B. and Saurer, M. (2004) *Jenseits der Stille: Arbeitsmaterial für den Unterricht*. Disponível em: <http://www.goethe.de/ins/be/bru/pro/download/jenseitsderstille.pdf> (Acesso: 14 fev. 2019).
- Gambier, Y. (2006) 'Multimodality and audiovisual translation' in Carroll, M., Gerzymisch-Arbogast, H. and Nauert, S. (ed.) *MuTra 2006 – Audiovisual Translation Scenarios: Conference Proceedings*, Saarland: Advanced Translation Research Centre, pp. 91-98.
- Gottlieb, H. (2018) 'Semiotics and translation' in Malmkjaer, K. (ed.) *The Routledge handbook of Translation Studies and Linguistics*. London: Routledge, pp. 45-63.
- Grutman, R. (1998) 'Multilingualism and translation' in Baker, M. (ed.) *The Routledge encyclopaedia of Translation Studies*. London: Routledge, pp. 157-160.

Pieper, K. – Na encruzilhada entre multimodalidade e multilinguismo

Translation Matters, 1(2), 2019, pp. 93-116, DOI: <https://doi.org/10.21747/21844585/tma6>

House, J. and Rehbein, J. (2004) 'What is "multilingual communication"?' in House, J. and Braunmüller, K. (ed.) *Multilingual communication*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 1-9.

Ivarsson, J. and Carroll, M. (1998) *Subtitling*. Simrishamn: TransEdit.

Jakobson, R. (1959) 'On linguistic aspects of translation' in Brower, R. (ed.) *On translation*. Harvard: Harvard University Press, pp. 232-239.

Kaindl, K. (2013) 'Multimodality and translation' in Millán, C. and Bartrina, F. (ed.) *The Routledge handbook of Translation Studies*. London: Routledge, pp. 257-269.

Kress, G. and Van Leeuwen, T. (2001) *Multimodal discourse: the modes and media of contemporary communication*. London: Arnold.

Pérez-González, L. (2014) 'Multimodality in translation and interpreting studies: theoretical and methodological perspectives' in Bermann, S. and Porter, C. (ed.) *A companion to Translation Studies*. Sussex: John Wiley & Sons, pp. 119-132.

Remael, A. (2001) 'Some thoughts on the study of multimodal and multimedia translation' in Gambier, Y. and Gottlieb, H. (ed.) *(Multi)media translation: concepts, practices, and research*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 13-22.

Siefkes, M. (2015) 'How semiotic modes work together in multimodal texts: defining and representing intermodal relations', *10plus1: Living Linguistics*, Issue 1, pp. 123-131.

Stöckl, H. (2004) 'In between modes: language and image in printed media' in Ventola, E., Charles, C. and Kaltenbacher, M. (ed.) *Perspectives on multimodality*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 9-30.

Taylor, C. J. (2004) 'Multimodal text analysis and subtitling' in Ventola, E., Charles, C. and Kaltenbacher, M. (ed.) *Perspectives on multimodality*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 135-172.

Thibault, P. J. (2000) 'The multimodal transcription of a television advertisement: theory and practice' in Baldry, A. P. (ed.) *Multimodality and multimediality in the distance learning age: papers in English linguistics*. Campobasso: Palladino Editore, pp. 311-385.

Wildfeuer, J. (2013) 'Trompeten, Fanfaren und orangefarbene Tage. Zur Intersemiose in Die fabelhafte Welt der Amelie' in Grabbe, L. C., Rupert-Kruse, P. and Schmitz, N. M. (ed.) *Multimodale Bilder zur synkretischen Struktur des Filmischen*. Darmstadt: Böhner, pp. 81-101.

Wildfeuer, J. (2018) 'It's all about logics?! Analyzing the rhetorical structure of multimodal filmic text', *Semiotica*, 2018(220), pp. 95-121.

Wildfeuer, J. and Bateman, J. A. (2018) 'Theoretische und methodologische Perspektiven des Multimodalitätskonzepts aus linguistischer Sicht', *IMAGE, Themenheft Multimodalität*, 28, pp. 5-45.

Sobre a autora: Katrin Pieper licenciou-se em Tradução na Universidade de Leipzig e especializou-se em Tradução Audiovisual. É legendadora e professora de alemão na Universidade de Coimbra. Atualmente cursa o Doutorado em Línguas Modernas: Cultura, Literatura e Tradução nesta universidade, e sua tese aborda a relação entre censura e legendagem durante o Estado Novo.