



UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS



Universidade Federal  
de Ouro Preto

VITOR DE TOLEDO FERNANDES

**ESTRATÉGIAS DE TRADUÇÃO NOS TRAILERS BRASILEIRO E ESTADUNIDENSE  
DO FILME *AINDA ESTOU AQUI* (2024)**

MARIANA/MG

Agosto/ 2025

**VITOR DE TOLEDO FERNANDES**

**ESTRATÉGIAS DE TRADUÇÃO NOS TRAILERS BRASILEIRO E ESTADUNIDENSE  
DO FILME *AINDA ESTOU AQUI* (2024)**

Trabalho de Conclusão de Curso,  
apresentado ao Curso de Letras-  
Tradução da Universidade Federal de  
Ouro Preto como requisito para  
obtenção do título de bacharel em  
Letras-Tradução

Orientadora: Maria Rita Drumond  
Viana

MARIANA/MG

Agosto/ 2025

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

F363e Fernandes, Vitor de Toledo.  
Estratégias de tradução nos trailers brasileiro e estadunidense do  
filme Ainda Estou Aqui (2024). [manuscrito] / Vitor de Toledo Fernandes. -  
2025.  
37 f.: il.: color..

Orientadora: Profa. Dra. Maria Rita Drumond Viana.  
Monografia (Bacharelado). Universidade Federal de Ouro Preto.  
Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Graduação em Letras Tradução .

1. Adaptações para o cinema. 2. Filme cinematográfico. 3. Tradução e  
interpretação. 4. Trailers de cinema. I. Viana, Maria Rita Drumond. II.  
Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 81'25:791

Bibliotecário(a) Responsável: ELIANE APOLINARIO VIEIRA AVELAR - CRB6/3044



## FOLHA DE APROVAÇÃO

**Vitor de Toledo Fernandes**

### **Estratégias de tradução nos trailers brasileiro e estadunidense do filme Ainda estou aqui (2024)**

Monografia apresentada ao Curso de Letras-Tradução da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Letras-Tradução

Aprovada em 31 de agosto de 2025

#### Membros da banca

Dra Maria Rita Drumond Viana - Orientadora (Universidade Federal de Ouro Preto)  
Dr Davi Silva Gonçalves - (Universidade Estadual do Centro Oeste-PR)  
Dra Larissa Ceres Rodrigues Lagos - (Universidade Federal de Ouro Preto)

Dra Maria Rita Drumond Viana, orientadora do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 26/09/2025



Documento assinado eletronicamente por **Maria Rita Drumond Viana, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 26/09/2025, às 09:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.ufop.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0984934** e o código CRC **935576E5**.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente à minha família. Dedico essa pesquisa aos meus pais, Paulo e Juliana, por serem meus primeiros professores. Agradeço à minha irmã Maria Paula por estar do meu lado. Dedico aos meus avós, em especial Maria de Lourdes, por ter lutado tão bravamente contra a ditadura.

Agradeço aos amigos. Ao Caetano, pela inspiração. À Julia, à Maria Luiza, à Laila, ao Vinícius Martins pela motivação. Ao Gabriel e ao Vinícius Rodrigues pelo companheirismo. Agradeço ao Marcus por me abastecer com tanto carinho nesse processo de escrita.

Agradeço a Minas Gerais. Às casas que residi, às ruas que andei e aos amigos que fiz. À Elizabeth e Maria José por terem me acolhido. Dedico também a todos os outros que cruzaram meu caminho por Mariana e fizeram-na meu lar por esses últimos quatro anos.

Por fim, agradeço aos professores de Letras da UFOP por todos os ensinamentos preciosos. Meu trabalho é fruto dessa troca de conhecimentos revolucionária. Em especial, agradeço à minha orientadora Maria Rita pela confiança e apoio, fundamentais para o nascimento dessa pesquisa.

“Existir é passar de um estado para outro.”  
**Marcelo Rubens Paiva**

## RESUMO

Os estudos da pós-tradução, apesar de academicamente recentes, contribuem para uma noção mais ampla de linguagem, possibilitando, a partir desse entendimento, uma reformulação nos limites entre tradução e adaptação. Em vista da necessidade de consolidar o espaço da adaptação dentro da comunicação intercultural, por meio de gêneros emergentes e multimodais, a presente pesquisa analisa a montagem brasileira e estadunidense dos trailers do filme *Ainda Estou Aqui* (2024) como traduções do longa. Utilizando conceitos dos estudos culturais e discursivos, se fez uma exploração dos elementos visuais e simbólicos que retratam explicitamente a ditadura militar brasileira. Com isso, pode-se perceber como os tradutores desses países optaram por certas cenas em detrimento de outras, visando, como requerido pelo gênero, persuadir um público-alvo específico. Além disso, pôde-se fazer reflexões quanto às relações de poder existentes entre Brasil e Estados Unidos, desde o formato do trailer até a sua estrutura narrativa. Assim, a pesquisa, de caráter comparativo, conclui que a linguagem visual não é universal e é capaz de denunciar discursos implícitos, como já exposto por Roland Barthes. O entendimento contemporâneo do escopo da tradução, portanto, se ampliou e adaptar uma narrativa para outro meio se torna cada vez mais preciso para atingir certos objetivos impostos pelos gêneros textuais e discursivos de cada cultura.

**Palavras-chave: Adaptação fílmica; Ainda Estou Aqui; Trailer; Tradução**

## ABSTRACT

Although post-translation studies are a relatively recent field, they have already made significant contributions to a broader understanding of language. This new understanding has enabled new discussions, especially between translation and adaptation. In view of this context, this research analyses the trailer editing of the movie *I'm Still Here* (2024), comparing the Brazilian and the American versions. This comparison was made considering the cultural studies' concepts, exploring meanings through visual and symbolic analyzes. To particularize these meanings, the focus was on how the Brazilian people and its military dictatorship were portrayed to different audiences. In addition, the research tries to foster a discussion about power relations between Brazil and USA. By doing that, the research helps consolidate the role of adaptation as an intercultural communication, studying contemporary genres and themes. The research concludes that visual language is not universal, and it can express different kinds of speech. Therefore, the understanding of translation nowadays is not limited to verbal language, and adaptation is increasing more necessary to fulfill our generic and cultural needs.

**Keywords: Filmic Adaptation; Translation; I'm Still Here; Trailer**

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	08
2. JUSTIFICATIVA .....	11
3. PROCEDIMENTOS .....	12
4. CULTURA.....	17
4.1 Cultura para Juliane House .....	17
4.1.1 Paratextos .....	18
4.1.2 O trailer .....	19
5. ANÁLISE DO TRAILER BRASILEIRO .....	21
6. ANÁLISE DO TRAILER ESTADUNIDENSE.....	26
7. COMPARATIVO.....	31
8. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	35
REFERÊNCIAS.....	36

## 1. INTRODUÇÃO

A noção de tradução não está mais limitada à ideia de transposição de meros significados verbais de uma língua para outra. Edwin Gentzler (2016) é um dos autores que apresenta um panorama histórico pelo qual os estudos da tradução passaram desde a metade do século XX e, através de sua proposta, podemos perceber de maneira geral as transformações no entendimento da matéria. Apesar de ser amplamente discutida a interdisciplinaridade da tradução, com o advento dos estudos pós-coloniais e pós-estruturalistas, a conceitualização de tradução ainda era conectada a uma ideia de fidelidade linguística e verbal. Entretanto, Franco Aixelá (1996), precedendo a argumentação de Gentzler, evidencia a relação de poder existente entre culturas e como determinadas escolhas, na tradução, podem ser culturalmente enviesadas. Para além disso, explorando essa nova percepção nos estudos da tradução, Agra (2007), no artigo “A integração da língua e da cultura no processo de tradução”, pontua com maestria a necessidade de formação de tradutores capazes de perceber os fatores culturais em seus respectivos processos de tradução.

No entanto, mesmo com essas novas abordagens, ainda se faz necessário entender o espaço que a adaptação ocupa dentro da tradução. Como observado, Gentzler acredita que a tradução é um processo amplo, o qual possui, sobretudo, uma funcionalidade dentro de uma cultura-alvo. O autor dá exemplos de como a tradução é um processo capaz de impactar e transformar uma determinada cultura. Em outras palavras, visando produzir sentidos, os textos existem em relação a outros textos e buscam se adequar a diferentes realidades e situações. Desse modo, pode-se perceber que os estudos da pós-tradução, na terminologia de Gentzler, se preocupam se a mensagem está sendo recriada conforme suas necessidades e especificidades culturais. Assim, as questões de fidelidade linguística, como a simples troca de sintagmas por seus significados dicionarizados, estão sendo superadas academicamente, possibilitando a percepção da tradução como um processo de reescrita.

Percebendo essa relação delicada entre tradução e adaptação, Kamilla Elliot (2013) pontua as demandas da área e reitera a necessidade de novos estudos para se compreender de maneira mais objetiva a relação entre o texto original e o texto traduzido/adaptado. Além disso, Gentzler também enxerga novos desafios devido aos gêneros emergentes gerados pela globalização, como produções audiovisuais, e o contato intenso entre culturas no século XXI. Considerando isso, a presente pesquisa busca agregar à literatura estudando a montagem dos trailers de *Ainda Estou Aqui* no

Brasil e nos Estados Unidos, países onde o longa fez considerável sucesso de crítica e de público, como registrado em avaliações do site agregador de críticas [Rotten Tomatoes](#). Logo, partindo das premissas de análise de mise-en-scène, proposta por David Bordwell e Kristin Thompson (2008), análise de narrativa de Warren Buckland (2021), entendimento de Barthes quanto signos e discursos, e os conceitos de itens culturais específicos de Franco Aixelá, poderemos entender como as estratégias de tradução, na verdade, adaptaram não apenas o discurso verbal, mas também as imagens e as cenas selecionadas para a construção da narrativa de cada um dos trailers.

A escolha do corpus está relacionada à característica da reescrita proposta por Gentzler, na qual o texto original é recriado a partir das demandas de um determinado espaço-tempo. Articulando isso com as ideias de Walter Benjamin (1923) quanto à tradução, a relação de um texto com suas traduções não deve ser encarada como superior, e sim como uma ideia que se atualiza sem perder suas conexões prévias. Ao notar essa interessante relação, pode-se encontrar paralelos com a definição de paratextos, esclarecida por Jonathan Gray (2017) a partir de concepção original de Gérard Genette (2009). O vínculo entre um filme e um trailer é de continuidade, não de subalternidade. Em realidade, como argumentado por Gray, os trailers são um gênero fundamental na cultura ocidental e são a principal forma de divulgação de uma obra cinematográfica. Aliás, a impressão, a ideia que permanece dessa produção, geralmente é atribuída aos paratextos. A obra sobrevive pelos textos gerados antes e depois de seu lançamento de fato. Portanto, a escolha do gênero também é representativa da teoria utilizada no estudo, estando em conformidade com essa relação de transmissão.

A campanha do filme *Ainda Estou Aqui*, de 2024, foi extremamente significativa do ponto de vista cultural. Rompendo os paradigmas e as dificuldades de penetrar um mercado estadunidense, o filme foi celebrado por muitos brasileiros, devido, como já observado por Franco Aixelá, a inversão de papéis – o Brasil estava exportando um filme, que seria traduzido e apreciado por uma cultura hegemônica. Para tanto, cruzar essa fronteira demandaria, logicamente, estratégias diferentes da utilizada no mercado nacional. Esse artefato cultural, repleto de referências históricas, precisou ser reescrito para um novo público. Os trailers brasileiro e estadunidense são notavelmente diferentes. Mesmo com essas assimetrias, o trailer estadunidense conseguiu atingir seus objetivos, divulgando o filme em outra realidade cultural. Inclusive, o reconhecimento estrangeiro foi

materializado por sua indicação de melhor filme estrangeiro nas principais premiações daquele país, ganhando o Oscar na categoria.

Diante do exposto, a presente pesquisa objetiva compreender as estratégias narrativas e simbólicas empregadas pelos tradutores (entendido em sua concepção ampla para incluir diferentes agentes, como diretores de edição etc.) estadunidenses e brasileiros ao passo que traduziam o filme *Ainda Estou Aqui*, comparando-as para chegar a possíveis hipóteses para suas escolhas. Para tanto, será necessário entender as especificidades do gênero trailer e quais são os processos para adaptar e divulgar produções cinematográficas, destacar as cenas nas quais a ditadura é explicitamente retratada e como essas estratégias abordam os discursos sobre a ditadura tanto para um público leigo quanto para um público familiarizado. Com isso, será possível comparar as escolhas, evidenciando quais elementos foram priorizados em detrimento de outros. Como pontuado até aqui, os estudos culturais e as novas interpretações do traduzir possibilitam essa análise, que pode oferecer contribuições muito pertinentes à contemporaneidade. Com os resultados, poderemos observar como a tradução está se consolidando de maneira diversa e abrangendo diferentes técnicas para satisfazer demandas culturais.

## 2. JUSTIFICATIVA

As mudanças modernas na conceitualização de tradução são notáveis, mas ainda se faz necessário compreender, academicamente, a sua relação com a adaptação (Elliott, 2013). Uma das maneiras para se consolidar os estudos da adaptação é, como sugerido por Gentzler, analisar os gêneros emergentes e como esses estão sendo reescritos e disseminados. Ademais, considerando as recentes abordagens linguísticas quanto ao entendimento de língua e linguagem, pode-se afirmar que a língua não é apenas um sistema de signos verbais (Gentzler, 2016). Assim, em virtude da necessidade de compreender estratégias de adaptação, aplicadas a um gênero moderno e multimodal, a presente pesquisa busca estabelecer a funcionalidade da tradução como reescrita.

O corpus selecionado, partindo dessas premissas, surgiu devido ao sucesso de crítica do filme *Ainda Estou Aqui* (2024), de Walter Salles. Os paratextos do filme, em especial os trailers divulgados no Brasil e nos Estados Unidos, são muito diferentes, levando ao questionamento: como a tradução lidou com diferenças culturais tão marcadas? (Franco Aixelá, 1996). Essa perceptível diferença se fez tão notável que, recentemente, a jornalista Raquel Carneiro escreveu um artigo para o site da *Veja* destacando algumas dessas discrepâncias: “[...] o trailer internacional segue o estilo das produções americanas – além de oferecer informações mais didáticas ao espectador.” Assim, partindo desses questionamentos e observações, os trailers do filme podem ser ótimos exemplares para analisar construções discursivas e simbólicas, visto que, como pontuado por Grey (2017), são pertencentes a um gênero moderno que emprega diferentes estratégias para construir um universo semiótico.

Por fim, o reconhecimento de um filme no exterior, especificamente nos EUA, que trata da ditadura militar brasileira, faz, mais uma vez, pensar em como as duas ou mais culturas interagem em um mundo globalizado. O produto gerado por esses processos de adaptação revela escolhas e preconceitos, como bem afirmado por House (2016) e Franco Aixelá (1996). Portanto, sob o viés dos estudos pós-coloniais, escolher *Ainda Estou Aqui* é um ato político. Particularmente, o pesquisador da presente pesquisa é neto de um preso político torturado durante a ditadura. Com isso, entender como as narrativas são divulgadas, principalmente nos Estados Unidos, é um dos motivos pessoais que o impulsiona a escolher o tema. Divulgando sua pesquisa, desse modo, denunciará esse evento tão desumano na história do Brasil.

### 3. PROCEDIMENTOS

Conforme previamente estabelecido, uma exploração detalhada dos trailers brasileiro e estadunidense do filme *Ainda Estou Aqui*, de 2024, é necessária para comparar as estratégias utilizadas pelos montadores desses textos independentes. Linda Hutcheon (2006) estabelece que as adaptações são capazes de traduzir universos narrativos em diferentes modos de interação, como inserir os receptores em universo interativo, por exemplo. Assim, partindo desse preceito previamente colocado, pode-se comprovar como a complexidade do filme em questão pode ser reescrita de diferentes maneiras, divulgando uma certa narrativa, respeitando, ou não, os limites culturais, linguísticos e de gênero. Entretanto, mesmo com as inúmeras possibilidades de adaptação a partir da montagem, há uma certa homogeneidade na produção universal do trailer, devido à indústria cultural e o processo de globalização, como pontuado por Patrícia de Oliveira Iuva (2010). Desse modo, se faz importante ressaltar um certo padrão imposto por uma cultura dominante e, nesse caso, a produção de um gênero que já advém da cultura hegemônica. Ou seja, apesar de não ser o enfoque da presente pesquisa, é fundamental perceber previamente que as adaptações em questão já estão circunscritas numa relação de poder entre países e seus mercados culturais.

A prática social que permitiu o surgimento dos trailers é a ida às salas de cinema norte-americanas, financiadas por Hollywood, com finalidade de gerar e cultivar um mercado consumidor dessas novas narrativas filmicas (Carneiro do Santos, 2010). O trailer se consolidou entre a arte e a propaganda capitalista, objetivando lucros a partir de expectativas culturais específicas. Nesse cenário, como explorado por Maíra Justo, em 2010, no artigo “Trailer: Cinema e Publicidade em um só produto”, o cinema brasileiro, forte, porém inexpressivo internacionalmente, foi se consolidando nos EUA a partir de sua adaptação para esse pulsante mercado. Mais especificamente, a adequação para aquele mercado está diretamente relacionada à divulgação dos filmes, como no caso de *Cidade de Deus* (2002), analisado no trabalho supracitado, que é um excelente exemplo de adaptação que culminou na recepção positiva em vários países e, principalmente, nos EUA. A autora concluiu que, como já observado até aqui, a equipe responsável pela montagem do trailer, doravante designado “tradutor”, pretendendo penetrar um mercado, terá mais êxito se for sensível para com as relações de poder existentes entre culturas, ciente das especificidades tanto do gênero quanto do público-alvo.

Portanto, antes de descrever os objetos dessa pesquisa, deve-se reiterar as condições culturais impostas sobre o gênero analisado. Tais condições são marcadas pela história do cinema, a qual foi altamente apropriada por Hollywood (Iuva, 2010). Os trailers, desse modo, poderão apresentar poucas diferenças em seu formato ou estrutura genérica, como já postulado por Carneiro do Santos (2010). Assim, características formais como o tempo ou proporções de tela, por exemplo, não serão levadas em consideração para essa análise, visto que pertencem a exigências do gênero. Além disso, outro elemento que evidencia essa característica genérica imposta por Hollywood são os próprios canais de divulgação desses textos, estando ambos dispostos, mesmo que para diferentes realidades culturais, numa plataforma estadunidense, YouTube, e distribuídos pela Sony Pictures, empresa multinacional, além da divulgação mais tradicional em cinemas, nos momentos antes do início do filme. As pequenas alterações na estrutura formal não são amplamente significativas para serem consideradas, para a presente pesquisa, características culturais expressivas pelo conteúdo selecionado pelos tradutores. Novamente, se dará ênfase na adaptação do conteúdo do filme para um novo gênero, interdependente, pela montagem do trailer por suas respectivas distribuidoras.

Mais um aspecto que será desconsiderado para essa análise serão as legendas. Apesar da escancarada diferença entre as linguagens verbais, extremamente frutíferas para futuras discussões acerca de relações culturais, o objetivo da presente pesquisa é analisar as escolhas de edição dos tradutores, que adaptaram uma narrativa de um gênero para outro. Além disso, como observado por Gentzler e Elliot, a academia está saturada de estudos comparativos entre línguas, pouco se preocupando com as novas demandas dos estudos da pós-tradução, que tentam abranger a adaptação em seu escopo teórico. Assim, se parte da necessidade de compreender, pela comparação e análise, a edição de elementos visuais de um mesmo texto-fonte, dispostos e organizados de maneira diferente, para consolidar o entendimento da adaptação como metodologia eficiente de tradução. Para além dessas necessidades teóricas e acadêmicas de autoafirmação, fazer uma análise minuciosa dos elementos visuais também poderá auxiliar futuros tradutores a desenvolver estratégias as quais levam em consideração a linguagem visual, já consolidada como recurso narrativo (Hutcheon, 2006).

Como visto na seção anterior, o filme *Ainda Estou Aqui*, nosso texto-fonte, é um artefato cultural brasileiro e carrega consigo inúmeras particularidades de discursos políticos e históricos

específicos de um contexto cultural, entendimentos esses afirmados por Juliane House (2016). Os elementos visuais selecionados, portanto, na montagem do trailer estadunidense, mostram como os discursos podem ser suavizados e até domesticados, buscando atender uma cultura mercadológica que, como já discutido até aqui, possui interesses diferentes da do país de origem (Franco Aixelá, 1995). Essas relações de poder, interesse e motivação podem ser investigadas por meio dos sentidos possíveis que cada símbolo carrega em determinado espaço-tempo. Roland Barthes, no livro *Mitologias* (1957), afirma isso e evidencia o poder dos signos de expressar ideologias ocultas para além do significado canônico, além de compreender as imagens como igualmente redentoras de sentidos. Carneiro do Santos (2010), concordando com a argumentação de Barthes, afirma que as imagens possuem uma “sintaxe” própria, ou seja, são também capazes de construir ideias sem o auxílio direto da linguagem verbal. Aliás, a presente análise compara essas escolhas de imagens para buscar entender o aspecto não universal dessa linguagem, sendo essa atravessada pela língua e pela cultura.

Além dos aspectos visuais que constroem símbolos e narrativas, os aspectos sonoros são capazes de produzir igualmente os mesmos efeitos dentro de seus limites. No livro *Film Art*, de David Bordwell e Kristin Thompson, publicado em 2008, os autores não só salientam a importância das características visuais, como também confirmam a importância dos aspectos fonológicos e musicais. Ademais, tanto Barthes quanto Hutcheon reconhecem essa linguagem como capaz de produzir sentidos, classificando-a como ferramenta capaz de adaptar histórias. Ou seja, seguindo as teorias e metodologias analisadas até aqui, todos os autores reconhecem a importância do som para incrementar os significados de uma obra audiovisual. Não tão somente, a música é independentemente capaz de contar uma história, como afirmado por Hutcheon. No entanto, mesmo com todo esse poder de construção, a complexidade que se expande a outras esferas da linguagem demandaria uma outra pesquisa, focando, em particular, esse aspecto sonoro, tão rico. O foco dessa pesquisa é perceber precisamente a linguagem visual como fenômeno não universal, evidenciando estruturas de poder em suas adaptações/montagens. Porém, embora não seja o foco, uma breve descrição da sonoridade das cenas deverá ser feita, pois os sentidos da imagem não existem no silêncio, ainda mais em trailers.

A análise da *mise-en-scène*, como trabalhada por Bordwell e Thompson, será fundamental para descrever os quadros selecionados pelos montadores ao passo que adaptavam o filme para um

diferente formato. Perceber elementos como luz, atuação, figurinos, cores e perspectivas ajudará a pesquisa a descrever as cenas escolhidas por esses agentes que precisaram ter essas delicadas percepções. É preciso ressaltar que entre os tradutores, nos casos abordados, não serão considerados os atores ou o diretor do filme que, por sua vez, tiveram igualmente o capricho, ativo, de traduzir o roteiro em imagens e cenas. Como alegado por Hutcheon, os diretores são verdadeiros adaptadores, escolhem com precisão – na maior parte das vezes – os elementos que entram em cena. Eles traduzem história em símbolos, geralmente adaptado de um livro, ganhando novas camadas devido a imensa possibilidade de comunicação das imagens. Embora esses elementos simbólicos e poderosos tenham sido colocados por Walter Salles, em conjunto a uma grande equipe, os montadores tiveram que apanhar as cenas criadas no texto-fonte e as dispor de uma maneira distinta em cada trailer.

Como descrito por Jonathan Grey, um filme atualmente existe em relação a outros textos, ou seja, para se consolidar como prática social ampla, recorre a um universo de textos codependentes que agregam e tornam o filme possível (p.3). Um desses textos, estudado pelo pesquisador, é precisamente o trailer. Logo, entendendo o trailer como parte integrante do universo semiótico e narrativo do filme, a edição das cenas do texto-fonte para esse gênero, igualmente importante para o sucesso da empreitada, deve ser encarada como um processo de reescrita. Ou seja, reorganizar as imagens, fazê-las criar sentidos em vista do público-alvo, está a cargo dos montadores do trailer, não mais, necessariamente, do diretor do filme. O trailer, apesar de menor duração, consegue escancarar as expectativas e relações culturais, que desenvolvem estereótipos entre nações (Justo, 2010). Assim, perceber quais foram as imagens escolhidas por esses tradutores poderá ser muito mais interessante para perceber como se dá a relação entre essas duas culturas, visto que o filme de fato não está objetivando unicamente se vender para os EUA, ao contrário do trailer.

Mesmo com essas ponderações acerca da relevância das imagens escolhidas por esses adaptadores, analisar cada *frame* dos trailers ocuparia muito tempo e poderia não gerar discussões relevantes. Como feito por Justo ao analisar diferentes versões de *Cidade de Deus*, a presente pesquisa descreveu as peças e selecionou algumas cenas-chave para ilustrar essas as principais diferenças. Apesar do filme *Ainda Estou Aqui* ter como uma de suas temáticas centrais a ditadura militar brasileira, entendida aqui como uma especificidade cultural brasileira, pelos conceitos de

Franco Aixelá, há também muitas cenas que retratam relações familiares, cotidiano e subjetividade das personagens. Em vista disso, se analisarão cenas nas quais a ditadura é expressamente apresentada e materializada, seguindo a análise da mise-en-scène do livro *Film Art*, interpretando os sentidos desses elementos visuais pela noção de discurso de Barthes, a qual admite linguagens para além da verbal. Ademais, se evitará cenas onde essa interpretação é semelhante para evitar redundâncias, buscando sintetizar a ideia empregada pelos adaptadores ao se depararem com essa realidade da história brasileira. A(s) identidade(s) dos montadores dos trailers, infelizmente, não é comumente revelada e, portanto, sua autoria se atribuirá às distribuidoras.

Após a descrição e análise de cada um dos trailers, selecionando imagens-chave da mise-en-scène, e interpretando seus possíveis sentidos e discursos nos elementos visuais, iremos compará-los e, a partir disso, levantaremos possíveis hipóteses para essas eventuais mudanças. A próxima seção, no entanto, se ocupará primeiramente de estabelecer alguns pontos teóricos, pretendendo solidificar o entendimento de cultura que é tão importante para essa pesquisa. Com essa breve exposição, determinando um ponto de partida, poderemos pensar criticamente elementos anteriores ao trailer dos filmes de *Ainda Estou Aqui*.

## 4. CULTURA

O arcabouço teórico da presente pesquisa é composto por conceitos selecionados dos estudos culturais e dos estudos da adaptação e tradução. Percebendo a lacuna existente no estabelecimento da adaptação como prática tradutória, as pesquisas de Edwin Gentzler (2016) e de Kamilla Elliot (2013) são fundamentais para conceber a necessidade de estudos acadêmicos que analisam gêneros emergentes. No entanto, para se fazer uma análise dessa natureza, antes de tudo, deverá se entender quais as relações entre língua, cultura e, sobretudo, tradução. Os estudos de House (2016) e de Agra (2007) trazem conceitos essenciais, a fim de esclarecer a complexidade da relação entre essas ideias abstratas. Além disso, a partir dos estudos prévios, categorizando a tradução como diálogo intercultural, irá se identificar as relações de poder entre culturas e como essas dinâmicas são materializadas no processo de tradução/adaptação, como analisado por Franco Aixelá (1996). Ademais, se faz necessário igualmente compreender as especificidades do gênero que o corpus se encontra, para observar como essa prática cultural impacta uma determinada sociedade. Jonathan Grey (2017) discute a importância dos paratextos na construção de sentidos para além da obra, justificando a relevância cultural dos textos analisados no presente trabalho.

### 4.1 Cultura para Juliane House

Juliane House, no livro *Translation as Communication across Languages and Cultures* (2016), explora e conceptualiza – ou pretende – a noção de cultura. A autora expõe a dificuldade histórica no Ocidente de perceber os impactos que a cultura tem na vida dos seres humanos. No entanto, reconhece mudanças drásticas causadas no curso da história e como o significado de cultura foi sendo alterado e interpretado. Antropologicamente, seguindo as definições mais atuais de House, cultura são características dominantes na interpretação de mundo de um determinado grupo, influenciando nos seus valores e nas suas crenças. Assim, entendendo que cultura são hábitos artificiais e dominantes, conhecidos por gêneros, não será possível determinar os modos de uma pessoa individualmente somente por sua cultura nacional, pois esse entendimento desconsidera a subjetividade de seus integrantes bem como os grupos identitários que eles fazem parte (p.44). Ou seja, o gênero, nessa perspectiva, é o acordo que diferentes comunidades firmam

e como dão valor ao mundo. Esses valores, ademais, são marcados não apenas pela cultura dominante, mas por aspectos psicológicos de cada membro inserido em uma comunidade.

Ao discorrer sobre esse tema, para ilustrar as maneiras pelas quais a cultura nacional dissemina seus valores, House traz Sperber (1996) para explicar o conceito de representação, sendo uma maneira de tornar popular uma imagem ou um comportamento, por exemplo. Assim, essas representações existentes, possibilitadas através da língua, podem ou não se tornar símbolos que serão consumidos por um grupo de pessoas que partilham de uma determinada ideologia. Portanto, os textos produzidos são artefatos carregados de sentidos e dão pistas de suas ideologias e intencionalidades, bem como pistas para seus receptores interagirem com ele. Em outras palavras, a interação com esses artefatos é a maneira como o gênero se solidifica, estabelecendo modos para consumi-lo e entendê-lo.

Em vista dessas considerações, mesmo se relacionando estritamente com os gêneros discursivos, percebe-se que o conceito de cultura ainda é muito delicado. Apesar disso, podem ser feitas algumas relações para melhor se aprofundar no entendimento acerca desse conceito tão abstrato. A primeira, como visto, é que nem todos os integrantes de uma dada cultura compartilham integralmente todos os valores, possuindo suas próprias experiências e acepções. A segunda está relacionada à conexão entre língua e cultura, mais especificamente como a cultura é materializada em símbolos os quais representam ideias. Essas ideias, em conjunto, formam uma ideologia que existirá concomitantemente com outras. Assim sendo, nota-se que uma análise cuidadosa de um determinado gênero envolve primeiramente uma análise linguística, percebendo como cada elemento é significativo e produz e almeja um efeito (Agra, 2007).

#### **4.1.1 Paratextos**

Em vista dessas problematizações, pode-se inferir que a cultura é um conjunto de práticas, valores e meios que são materializados por uma língua. A união da língua e da cultura é o gênero discursivo, um dispositivo que auxiliará na interpretação dos sentidos almejados pelos interlocutores. Sob esse viés, explorado por Jonathan Gray (2017), filmes e séries fazem parte de um universo semiótico no qual se estende para além do texto em si. Para se entender uma produção

cinematográfica, deve-se, necessariamente, acessar seus paratextos, um conceito originalmente desenvolvido por Genette para os livros, mas que aqui se aplica a outros gêneros e mídias. Em outros termos, a interação desses artefatos culturais não começa estritamente quando se assiste a uma obra, mas quando se tem os primeiros contatos com os textos gerados a partir dessas produções. Os paratextos, hiperônimo de trailers e cartazes, constroem textos independentes, porém associados ao texto-fonte, e são capazes de adicionar sentidos, podendo existir sem o conhecimento integral do conteúdo a ser vendido. É através dessa relação de proximidade que o público julga a relevância de uma obra, seu gênero e, principalmente, seu potencial.

Posto isso, conclui-se que os paratextos são práticas culturais marcantes na cultura ocidental. Como prova, produtoras despendem grande parte do orçamento de um filme na produção e montagem de trailers. Algumas empresas chegam a gastar cerca de dois terços do investimento para se conseguir uma boa campanha comercial (Gray, 2017). Assim sendo, desembolsam mais para criar trailers do que desenvolver um filme propriamente dito. Com isso, percebe-se a importância desse gênero que, como sugerido por Gray, é responsável pelo retorno positivo – ou negativo – do público.

#### **4.1.2 O trailer**

Em um mundo saturado de produções cinematográficas, os trailers não somente apresentam um filme, mas também filtram seu público e os preparam para possíveis reações. Vendem-se, então, expectativas, baseadas em estratégias já bem conhecidas. Toda a montagem desse gênero é, como pontuado pela montadora Marina Kora no podcast Edição Extra, de 2023, extremamente calculada e pensada para captar e chamar a atenção de um público-alvo. Assim, cada cena selecionada, cada música, cada personagem apresentada são articulações planejadas com intuito de transmitir uma ideia. O trailer seria, como dito por Kora, um filme condensado, possuindo objetivos bem definidos e expondo seu propósito. Isso, juntamente com as reflexões e dados trazidos por Gray, salientam a intencionalidade e a importância do êxito de um trailer para o sucesso de um filme. Portanto, se uma campanha de divulgação fracassar, muito provavelmente o filme também fracassará.

Considerando essa preocupação, produtoras poderão desenvolver diferentes trailers para penetrar mercados e públicos diferentes. Desse modo, em busca de promoção, o trailer é um dos

principais meios para divulgar e seduzir diferentes públicos e suas respectivas identidades. Como argumentado por Justo: “O profissional de mídia cuida para que o trailer seja colocado em sessões de cinema que tenham o perfil que se pretende atingir.” Em outras palavras, toda a divulgação deve ser intencional, visando um receptor. Pode-se, então, estender essa necessidade a outros mercados e, principalmente, culturas. Quando um filme brasileiro ganha notoriedade pela crítica internacional, parte de sua campanha está associada à divulgação em outros países (Justo, 2010).

Assim, para penetrar um mercado internacional, os montadores de trailer devem se atentar a aspectos e nuances da cultura-alvo. Não somente compreender as relações de poder existentes, como também perceber a forma que cada povo está habituado com o consumo desses paratextos. O trabalho de montagem do trailer será traduzir sentidos e agregar novos, sempre visando o novo público consumidor. Partindo dessas perspectivas, os trailers do filme *Ainda Estou Aqui* são ótimos exemplos a serem analisados, devido a sua forte campanha internacional e a conquista de um novo público com uma nova cultura e língua. Portanto, em vista das ponderações e justificativas teórico-metodológicas, a seção seguinte se ocupará da descrição geral dos elementos do trailer brasileiro para auxiliar na interpretação dos discursos visuais que se relacionam diretamente com a ditadura brasileira.

## 5. ANÁLISE DO TRAILER BRASILEIRO

O trailer brasileiro do filme *Ainda Estou Aqui*, lançado no dia 03 de outubro de 2024 na plataforma YouTube, através do canal da Sony Pictures Brasil, conta com mais de dois milhões de visualizações no momento da escrita deste trabalho. Logo, foi assistido por uma quantidade significativa de pessoas, relacionando-se, novamente, o sucesso da trama e, para além disso, o sucesso dos tradutores brasileiros ao adaptar a narrativa em imagens mais sintéticas.

As primeiras cenas escolhidas por esses tradutores já denunciavam de antemão a tensão e o conflito da narrativa do texto-fonte. O começo do trailer está sem música, sugerindo um silêncio significativo, permitindo aos espectadores acompanharem o suspense. A primeira cena põe prontamente em evidência a personagem principal, Eunice Paiva, de costas, mostrando apenas seu perfil, enquanto olha um homem, aparentemente sem identidade, como pode-se observar na imagem abaixo



**Figura 1** – Eunice Paiva de perfil [00:01]

**Fonte: Sony Pictures Brasil, YouTube**

Como se pode ver, de maneira sutil, o homem ao fundo, de roupas casuais que contrastam com a arma que segura nas mãos e que tenta esconder. Simbolicamente, além da imagem não estar focando nele, as duas personagens dividem a cena. A câmera tenta mostrar a perspectiva de Eunice, que está evidentemente desconcertada, apesar da aparência contida. Eunice está assustada não pela identidade do homem, mas o que ele representa – uma ameaça silenciosa, que esconde sua letalidade em vestes claras. Com isso, percebe-se como a ditadura e seus agentes são retratados pelo diretor e, a escolha dessa cena para começar o trailer brasileiro é profundamente simbólica. Portanto, não é dado ao público, por essa cena, o contexto histórico de maneira explícita. Entretanto, pela caracterização e pelo cenário, nota-se que se trata de uma mulher adulta de classe média, brasileira, entre os anos 60 e 70 (evidenciada pelas roupas), encurralada por um homem cuja identidade pouco importa. Sugere-se, pela leitura dessa mise-en-scène, os símbolos que estruturam a ameaça dentro da narrativa. O público brasileiro, por ter mais conhecimento das especificidades de sua história nacional, pode captar e interpretar essa cena com mais complexidade do que um público estrangeiro, que não perceberia que o homem em cena simboliza um governo militar que silenciava e torturava seus cidadãos.

Para além da arma sendo escondida por esse homem, o mesmo, na cena seguinte, fecha as cortinas da casa, a deixando mais escura, como pode-se ver na seguinte figura, isolando o que se passa dentro da casa do mundo exterior:



**Figura 2 – Homem fechando as cortinas [00:08]**

**Fonte: Sony Pictures Brasil, YouTube**

Complementando a análise anterior, esse mesmo sujeito, ainda em segundo plano, fecha as cortinas da casa que obviamente não lhe pertence. A mulher, protagonista da cena, virá de frente para a câmera, ainda mostrando estar perdida em relação à situação. Isso pode simbolizar a falta de controle, já que pelas costas dela, um homem não identificado mexe em seus pertences. No primeiro quadro analisado, ela viu a arma, simbolizando possivelmente a ameaça oculta e ardilosa percebida, mas agora, nesse segundo quadro, ela já não está mais olhando diretamente para ele. Não somente isso, a casa pode ser interpretada como a base dela, sua intimidade, e, seguindo os preceitos de Barthes para interpretação dos signos que vão para além do significado usual, pode-se inferir que o homem tenta reprimi-la e abafar o que está acontecendo, deixando a casa mais escura. Há também, nessa cena, outra personagem, com roupas mais simples e um pano prendendo os cabelos e que, pela expressão, tenta buscar respostas na mulher centralizada, que ainda não mostra o rosto de frente.

Essa primeira sucessão de cenas do trailer, resumidamente, apresenta a tensão do conflito que futuramente a personagem principal, centralizada pela câmera, terá que enfrentar. A narrativa não começa, portanto, de maneira linear, pois já é mostrado um suspense pelas imagens, visto que um homem armado está invadindo um lar e ativamente tentando apagar aquela identidade. O público-alvo considerado para esse trailer, a partir dessa observação, é um público que, mais uma vez, pode reconhecer sem muitas dificuldades o contexto e entender qual o momento político está sendo representado. A ditadura militar foi um sistema de governo que, como simbolizado pelas imagens, aparentava-se inofensivo, “do bem”, mas sequestrou inúmeras pessoas, silenciou e tentou apagar pessoas. A metáfora visual aqui nessas duas cenas denuncia justamente essa relação conturbada e contraditória, num discurso poderoso que, certamente, os tradutores sabiam que a escolha delas já fariam o público entender a que momento se passa a narrativa.

Ainda nesse espaço temporal da narrativa, as cenas dão continuidade e apresentam um homem conversando com uma menina. A personagem agora em foco é Rubens Paiva, esposo de Eunice. Ele está escolhendo sua gravata, enquanto a filha, em trajes de banho, aparenta não perceber o perigo que os rodeia. Nessa relação, o pai da menina tenta forçadamente aparentar calma

e cotidianidade, mas a cena mostra que o conflito já está instaurado, como pode-se observar na cena abaixo



**Figura 3** – Homem esperando Rubens trocar de roupas [00:32]

**Fonte: Sony Pictures Brasil, YouTube**

Mais uma vez, nesse momento tão íntimo de interação entre um pai e uma filha, vê-se no segundo plano um outro homem, aguardando essa troca genuína acabar. O sujeito ao fundo monitora tudo, no quarto de Rubens. Essa cena, em interação com as prévias, também sugere a invasão da privacidade e, nesse caso específico, percebe-se que essa intervenção não estará mais restrita a uma esfera meramente política. Os invasores, agora, interferirão nas relações pessoais daquela família, deixando sequelas profundas naqueles sujeitos retratados.

Para finalizar essa seção, a seguinte cena mostra o momento final de despedida entre Rubens e seu lar. Entende-se, aqui, que esse lar não é apenas o espaço físico, mas o lugar simbólico de conforto e identidade, que foi invadido e silenciado de maneira agressiva e sutil. É possível visualizar esse paradoxo na cena abaixo:



**Figura 4** – Rubens Paiva entrando no carro [00:41]

**Fonte: Sony Pictures Brasil, YouTube**

Por fim, essa última cena simboliza todo o conflito da narrativa do texto-fonte. Rubens, sorrindo, mesmo com o clima tenso gerado pela interação entre cenas, marca uma ironia. Ele entra em seu carro escuro, mantendo o olhar fixo para a câmera, fitando, na verdade, a esposa. O outro homem em cena, olha para os lados, preocupado com os arredores. Esse homem está vigilante, enquanto Rubens aparenta estar entregue, sugerindo que parece saber que não verá mais seus entes queridos.

Após essa cena, a narrativa passa a acompanhar Eunice Paiva e seu drama pessoal. O ritmo é mais lento, com uma trilha sonora mais melancólica. Foca-se muito na relação dela com os filhos, com a casa e a cidade onde está, pouco aparecendo referências diretas aos militares. Percebe-se, então, que os montadores escolheram a sucessão de cenas analisadas anteriormente para contextualizar os leitores desse texto. Como visto, apesar de serem poucas cenas, o público-alvo idealizado por eles seria capaz de perceber o contexto histórico e político da narrativa. Não havendo necessidade de contextualização profunda, o restante do trailer buscou mostrar o luto de Eunice e sua subjetividade. O trailer brasileiro, portanto, se inicia com imagens e símbolos poderosos, dando

pistas de interpretação e agregando novas camadas de sentidos aos militares, como, por exemplo, homens “comuns” que sequestram a paz de um lar.

## 6. ANÁLISE DO TRAILER ESTADUNIDENSE

Não muito diferente do trailer brasileiro, a versão estadunidense atingiu cerca de um milhão e meio de visualizações na plataforma YouTube, disponível no canal da Sony Pictures Classics desde doze de novembro de 2024 até a data de elaboração desta pesquisa. Isso também é um indicativo positivo na recepção do trailer nos EUA, implicando numa tradução/montagem igualmente exitosa. Entretanto, como argumentado até aqui, as estratégias e escolhas de cenas para representar a ditadura brasileira para um público-alvo diferente do brasileiro serão marcantes para compreender as relações de poder entre essas duas culturas. Além disso, a maneira como a narrativa é disposta e organizada pela seleção das cenas pode levantar algumas hipóteses de como esse público interage com adaptações culturais.

Diferentemente do brasileiro, o trailer estadunidense começa com a personagem Eunice Paiva assistindo vídeos do passado, ao som de uma música frenética e agitada. As cenas são múltiplas e muito rápidas, muito bem iluminadas, além de sinalizar visualmente o lugar onde a narrativa será contada, Rio de Janeiro, que aparece em legenda na tela. A troca repentina de quadros nessa primeira sequência pode caracterizar aquele estilo de vida agitado, ensolarado e esportivo, muitas vezes associado ao estereótipo do Brasil. Crianças brincando na praia, o morro Dois Irmãos, símbolo do Rio, representado em segundo plano, e até o Cristo Redentor. Quem assiste essas imagens, dentro da narrativa mostrada, é Eunice Paiva, que está, nesse primeiro momento, revisitando essas memórias aparentemente com carinho. Pode-se supor que ela será a narradora dos eventos que se desenrolaram diante dos olhos do público. Ao analisar essas escolhas, percebe-se que os tradutores optaram por deixar explícito onde e quando se passa essa história e, além disso, optaram por uma estrutura narrativa mais tradicional.

As cenas vão sendo colocadas mostrando uma história feliz; um pai protetor, casa cheia e festas com muita música e fartura. No entanto, quando a família vai tirar uma foto na praia, a música muda de tom e a expressão de Eunice Paiva se altera, parecendo perplexa ao olhar algo que não é mostrado dentro da *mise-en-scène*. A progressão da narrativa, até o momento, é bem linear: uma família grande, no Rio, sol, praia, esportes, música, tudo isso dentro de um ritmo acelerado. Todos esses elementos contextualizam o *locus* da narrativa e tentam mostrar uma cultura diferente, até o momento em que a seguinte cena é disposta após o olhar curioso de Eunice:



**Figura 5 – Túnel [00:29]**

**Fonte: Sony Pictures Classics, YouTube**

Nessa cena, há um túnel que pode simbolizar a narrativa encontrando seu conflito, o seu, literalmente, obstáculo. A história que seguia, até então, um fluxo comum, como carros que transitam dentro de um túnel, é impedida de seguir de maneira tranquila e familiar. O ambiente mais escuro contrasta com o mostrado previamente, além de já dar sinais do encurralamento através de um túnel fechado, diferente dos ambientes abertos e livres apresentados. A história, agora, está tomando outro rumo. Os militares aqui também são despersonalizados e estereotipados, sem deixar dúvidas quanto ao seu encargo. Simbolicamente, o uso de uniformes na cena deixa evidente que o antagonista da história não é uma pessoa específica, mas sim um movimento, um regime, uma organização política.

A história apresentada no trailer estadunidense pouco se aprofunda na subjetividade de Eunice e em seu luto. O trailer apresenta muito mais cenas e o ritmo continua acelerado. A preocupação dos tradutores foi na contextualização dos agentes que, no caso do trailer brasileiro, não se fez tão necessária. Mais uma vez, a escolha dos tradutores voltou na estereotipação explícita da ocupação dos sequestradores, qual classe eles pertenciam, politicamente, como se pode ver na figura abaixo:



**Figura 6** – Praia e caminhão militar [00:41]

**Fonte: Sony Pictures Classics, YouTube**

Nessa cena, vê-se pessoas organizadas aleatoriamente na praia, em trajes de banho, enquanto um caminhão passa cheio de militares, usando uniformes escuros, organizados em fileiras. Também se passa a sensação estereotípica de como seriam esses agentes federais, retratando uma imagem bem clássica de organização e seriedade, algo que entra em choque com os banhistas na imagem, visto que o ambiente de praia, nesse contexto, é utilizado para descontração. O veículo que atravessa a imagem aponta uma mudança de contexto, dando outro sentido à narrativa apresentada até o momento. Além disso, as palmeiras ajudam também na identificação do local, simbolizando uma identidade nacional tropical.

As próximas cenas estão diretamente relacionadas à família reconhecendo o perigo, em especial, as personagens Rubens e Eunice. Para atribuir uma marca da identidade do casal, é notável as aparições deles em ambientes como bibliotecas, associando, através dessas imagens, a posição social desse casal. Seguindo a compreensão de Warren Buckland acerca de narrativas, esse momento, em relação com o que já foi mostrado até então, estabelece a dicotomia entre o protagonista e os antagonistas. O confronto direto aparece na seguinte cena:



**Figura 7** – Eunice de costas [00:45]

**Fonte: Sony Pictures Classics, YouTube**

Depois daqueles eventos em que a família não estava diretamente envolvida, os antagonistas entram em cena. Assim, os tradutores decidiram dar um rosto ao conflito da narrativa, após toda a contextualização e identificação simbólica dos sujeitos, do país e do movimento político que estava ocorrendo nesse último. Observando a cena acima, é perceptível que, aquele mal outrora visto pelas ruas da cidade, entra na casa dos protagonistas. Está se vendo a cena pela perspectiva de Eunice, que está no canto da tela. Um homem de aparência séria e rude, põe a mão sobre a porta, abrindo-a. A mulher ao centro está descaradamente preocupada. Novamente, atenção aos contrastes: uma mulher de roupas floridas com uma expressão apavorada, ao passo que um homem de jaqueta preta se posiciona atrás dela. Toda essa situação é vista por Eunice com um enquadramento junto à cabeça que sugere ser uma posição de primeira pessoa.

Depois disso, a mesma cena de despedida de Rubens, entrando no carro, é mostrada. A figura paterna sai de casa, depois da invasão daqueles sujeitos à sua privacidade. Agora, a trama acompanha Eunice, sendo notavelmente diferente o modo como as duas montagens tratam sua subjetividade. É apresentada cenas dela em silêncio, ao som de músicas tristes. Entretanto, essas

cenas não são muitas, e os tradutores decidiram ainda acrescentar uma imagem de arquivo, fotografia essa que não estava no texto-fonte:



**Figura 8** – Homem sendo preso por militares [01:11]

**Fonte: Sony Pictures Classics, YouTube**

A imagem acima foi adicionada pelos tradutores como estratégia de legitimar a narrativa sendo contada. Uma hipótese é que o público-alvo brasileiro já está ciente dos eventos históricos e discursivos e sua veracidade, não necessitando de ser convencido de sua própria história, embora negada e constantemente omitida por alguns. O público-alvo estadunidense, menos familiarizado com as ditaduras militares ocorridas no século passado no continente sul-americano, provavelmente necessita entrar em contato com as imagens reais para compreender a dimensão da narrativa. Uma característica desse público já apontada por Maíra Justo é a curiosidade para com histórias baseadas em fatos, como é o caso do trailer de *Cidade de Deus*, onde essa informação foi adicionada para credibilizar e promover o filme. Assim, a inferência que se pode ter aqui é justamente esse movimento de contextualização e credibilização da narrativa, dando um peso maior para seus eventos.

Na imagem selecionada, os tradutores escolheram elementos que conversam e estão de acordo com os símbolos já mostrados, preservando e mirando uma certa coerência. A cena, em preto e branco, dá aos receptores uma amostra do real, como fotografias que foram tiradas de um livro de história ou um arquivo público de imagens, não de um filme – ou sequer um trailer. A fotografia retrata um homem, de roupa social, sendo algemado e abordado por outros homens de uniforme, auxiliando na compreensão e expectativa no que veio a acontecer com Rubens na cena anterior. O público brasileiro possivelmente saberia que ele seria preso, mas o público estadunidense necessitaria dessa imagem para facilitar o entendimento das cenas prévias. Aqui, fica evidente que um governo militar perseguia e sequestrava pessoas envolvidas intelectualmente em planos políticos, simbolizados pelos ambientes da biblioteca e dos ternos e gravas contra os uniformes e a organização militar.

Após essa cena, foram dispostas inúmeras outras, em ritmo frenético, uma atrás da outra, acompanhadas de músicas melodramáticas. O enfoque passou para a luta ativa de Eunice em buscar o marido, mostrando a personagem em ambientes como igreja, escadas, pátios, sempre em procura do marido. Ao passo que essas cenas vão sendo mostradas, ela vai envelhecendo. A resolução para o conflito parece estar incerta, atíçando o público-alvo a entender como ela lidou objetivamente com esse sequestro de um membro da família. A partir disso, a última cena é a personagem envelhecida, olhando para frente, mas uma vez dando a ideia de linearidade narrativa. Assim, percebe-se pelo trailer estadunidense uma maneira mais tradicional de se contar a narrativa, dando mais ênfase ao contexto através de estereótipos e utilizando elementos que não estavam no texto-fonte para facilitar o reconhecimento dos agentes.

## 7. COMPARATIVO

Em vista da leitura dos trailers e, em especial, das cenas em que a ditadura e seus agentes são representados, pode-se perceber se houve ou não simplificação da narrativa e do discurso sobre a ditadura em ambos os casos. A narrativa do trailer brasileiro, através da interpretação dos símbolos e como esses estão interagindo em cena, manifesta um tom mais sério, desde seu princípio. O trailer brasileiro, como pontuado, se inicia com imagens do conflito, pouco utilizando símbolos e estereótipos de militares e dos brasileiros. Sem a necessidade de contextualização explícita, o trailer pode avançar e explorar outros aspectos desses agentes, os quais são representados paradoxalmente de maneira ameaçadora e dócil, visto que utilizam roupas casuais. Além disso, com um ritmo mais lento e dramático, a narrativa brasileira acompanha como Eunice lidou com esse fato, mergulhando psicologicamente em como esse momento da história e da família a afetou. Em comparação ao trailer estadunidense, esse foco nas relações familiares e desenvolvimento de personagem foi apenas pincelado, já que ele se ocupa principalmente em estabelecer o que estava acontecendo, onde e quando.

Os tradutores do trailer estadunidense optaram por seguir uma linearidade narrativa, na contramão do trailer brasileiro. Os tradutores desse texto buscaram primeiro apresentar as personagens e fazer os espectadores, nesse primeiro contato, se identificarem com os dramas familiares. Nesse meio tempo, se utilizaram da forma, da edição das imagens e do som para consolidar e acionar os estereótipos brasileiros, a fins de agregar uma nova informação histórica a essa imagem do Brasil. No trailer brasileiro, os tradutores poucas vezes selecionaram imagens para especificar o lócus da narrativa, sendo necessário apenas algumas cenas no mar com o icônico morro Dois Irmãos em segundo plano. O trailer brasileiro, devido a um público-alvo diferente e conhecedor da história e contexto representado, pode, então, focar na entrega psicológica de Eunice, misturando cenas do passado da narrativa com as do futuro, sem perder o fluxo das expectativas do gênero. Em outras palavras, mesmo com um ritmo mais lento e não-linear, os tradutores supuseram que o público captaria a mensagem, o local, as personagens com mais facilidade, podendo, dessa maneira, se adentrar em outras questões. O trailer estadunidense, devido à preocupação quanto às especificidades culturais, simplificou a linearidade da história para poder persuadir novos espectadores a ir ver o filme.

Ademais, os tradutores estadunidenses utilizaram de uma cena que não estava presentes no texto-fonte para permitir inferência através da relação entre as imagens do arquivo e o sequestro de Rubens Paiva. Essa estratégia, como imposta por Franco Aixelá, revela uma estratégia na qual os tradutores adicionam elementos para facilitar a compreensão, uma espécie de domesticação. Assim, pode-se perceber como esses tradutores utilizaram dos estereótipos ao seu favor, visto que, como abordado por Grey, o trailer é um gênero com curta duração e suas informações devem chamar atenção dos leitores. Portanto, para contextualizar o momento político de um país diferente, os tradutores escolherem símbolos mais simples, trouxeram outras fontes e deixaram claro qual era o problema a ser enfrentado por Eunice.

## 8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das análises e da pertinência desse trabalho, conclui-se que, como estabelecido por Barthes, a noção de língua já não é mais a mesma e a tradução, nesse contexto, deve se consolidar cada vez mais como prática política e adaptativa. Ao considerar os trailers do filme *Ainda Estou Aqui* em suas versões brasileira e estadunidense, foi possível perceber como cada público diferente podem necessitar de outros recursos para se interessar por uma narrativa, sendo um desses recursos as imagens. O gênero trailer, assim, é auto ilustrativo, devido a sua característica inata de convencer, em um curto espaço de tempo, um público-alvo ideal. Também, em se preocupar nas diferentes ideologias que circunscrevem os textos, seguindo os conceitos estabelecidos por Juliane House e Agra, os tradutores modernos estão diante de uma nova perspectiva, podendo trabalhar com comunicação para além da verbal para disseminar discursos.

Percebendo o sucesso do gênero trailer, com seu elevado número de visualizações, além das críticas internacionais positivas ao filme, a adaptação, como proposta por Linda Hutcheon, é uma ferramenta eficiente dentro dos estudos da pós-tradução. Os resultados da presente pesquisa comprovam que a sensibilidade cultural, presente nas inúmeras concepções modernas de tradução, é fundamental para o exercício da tradução. Ou seja, perceber as relações de poder que circunscrevem os discursos nacionais, além de organizar o texto em um diferente modo de interação, poderá ser eficiente para as exigências do gênero trailer. Entretanto, a presente pesquisa e análise pôde satisfazer apenas parcialmente as necessidades desses estudos emergentes colocados por Gentzler e Elliot, visto que fez uma análise semiótica e simbólica dos elementos dentro da *mise-en-scène*. Assim, sugere-se novas pesquisas comparativas capazes de mapear os recursos de adaptação musical em narrativas, por exemplo.

Conclui-se, então, que a tradução é uma prática social ampla, a qual engloba múltiplas possibilidades e dispõe de diversos recursos. Os elementos analisados aqui foram suficientes para marcar as diferentes maneiras de interação e interpretação, em vários níveis. A tradução é uma prática mais complexa e, se entendida assim, poderá fomentar diálogos interculturais mais honestos e funcionais. Logo, os tradutores não estão mais restritos àqueles que trocam sintagmas e orações por equivalentes, mas tendo possivelmente sua identidade profissional ampliada, capazes de notar nuances e utilizar ferramentas para além das convencionais.

## REFERÊNCIAS

AGRA, Klondy Lúcia de Oliveira “A integração da língua e da cultura no processo de tradução” 2007. Porto.

BARTHES, Roland. *Mythologies*. Traduzido por Annette Lavers. Nova Iorque: Hill and Wang, 1972.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Organizadora: Lúcia Castello Branco. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.

BUCKLAND, Warren. *Narrative And Narration Analyzing Cinematic Storytelling*. 1. ed. Nova Iorque: Columbia University Press, 2021.

CARNEIRO, Raquel. “A diferença gritante do trailer de *Ainda Estou Aqui* no Brasil e na gringa.” *Veja*, São Paulo, 13 nov. 2024. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/em-cartaz/a-diferenca-gritante-do-trailer-de-ainda-estou-aqui-no-brasil-e-na-gringa/> .

CARNEIRO DOS SANTOS, Márcio. “O trailer, o filme e a serialidade no modelo dos blockbusters do cinema hollywoodiano contemporâneo.” *Revista GEMInIS*, v. 1, n. 1, p. 299–316, 2010.

DELGADO, Isabela. “#135 Como é a produção de um trailer?” Entrevistada: Marina KOSA. Edição Extra 14 de novembro de 2023. Podcast. Disponível em: <https://radiogazetaonline.com.br/como-e-a-producao-de-um-trailer/> Acesso em: 31 de janeiro de 2025.

ELLIOTT, Kamilla. Theorizing Adaptations/adaptating theories. In: BRUHN, Jorgen (Org.). *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions* 1. ed. Londres: Bloomsbury, 2013. p. 19-47.

FRANCO AIXELÁ, Javier. Culture Specific Items in Translation. In: ÁLVAREZ, Román (Org.). *Translation, Power, Subversion*. 1. ed. Adelaide: Multilingual Matter Ltd, 1996 p. 52-79.

GENTZLER, Edwin. *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies*. 1. ed. Nova Iorque: Routledge, 2017.

GRAY, Jonathan. *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*. E-book, Nova Iorque, NY: New York University Press, 2017

HOUSE, Juliane. *Translation as Communication across Languages and Cultures*. 1. ed. Nova Iorque: Routledge, 2016

HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. Nova Iorque: Routledge, 2006.

IUVA, Patrícia de Oliveira. “A desconstrução audiovisual do trailer.” *Em Questão*, Porto Alegre, v. 16, n. 1, p. 165–177, 2010.

JUSTO, Maíra Ventura de Oliveira. Trailer: cinema e publicidade em um só produto. *Anagrama*, São Paulo, v. 3, n. 3, p. 1–17, jul. 2010.

SONY PICTURES BRASIL. *Ainda Estou Aqui | Trailer Oficial | 7 de novembro nos cinemas* 3 out. 2024. 2 min 2 s. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_NzqP0jmk3o](https://www.youtube.com/watch?v=_NzqP0jmk3o)

SONY PICTURES CLASSICS. *I'm Still Here – Official Trailer*. YouTube, 12 nov. 2024. 2 min 8 s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gDunV808Yf4>

WALTER SALLES. *Ainda Estou Aqui*. Brasil: VideoFilmes; Conspiração Filmes; RT Features; Arte France Cinéma; MACT Productions; Globoplay; Sony Pictures Releasing, 2024. 138 min.