

GIANA M. G. GIANI DE MELLO

**O TRADUTOR DE LEGENDAS COMO PRODUTOR DE  
SIGNIFICADOS**

Tese apresentada ao Curso de Lingüística Aplicada do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Lingüística Aplicada na Área de Tradução.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Carmen Zink Bolognini

UNICAMP  
Instituto de Estudos da Linguagem  
2005

**Nome completo (autor):** Giana Maria Gandini Giani de Mello

**Título do trabalho:** O Tradutor de Legendas Como Produtor de Significados

**Ano do trabalho:** 2005

**Orientador:** Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Carmen Zink Bolognini

**Palavras-chaves em português (até 5):** sentidos, diferença, legendagem, contexto e tradução.

**Título do trabalho em inglês:** The Translator of Subtitles as a Producer of Meanings

**Palavras-chaves em inglês:** meaning, difference, subtitling, context and translation.

**Área de concentração:** Lingüística Aplicada

**Titulação:** Doutorado

**Nome completo dos membros da banca:** Prof.<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Marisa Grigoletto, Prof.<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Deusa Maria de Souza, Prof.<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ruth Bohunovsky, Prof.<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Alzira Allegro.

**Data de defesa:** 05/07/2005

**Nome do Programa de Pós-Graduação:** Lingüística Aplicada à Tradução.

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Carmen Zink Bolognini - Orientadora

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Marisa Grigoletto

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Deusa Maria de Souza

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ruth Bohunovsky

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Alzira Allegro

*Como qualquer experiência do mundo, o cinema nos faz ficar cara a cara conosco mesmo. Pensávamos que ele ficava fora de nós, mas, na realidade, ele se gruda a nós como pele.*

(Carrière, 1995:218)

## **Agradecimentos**

À Professora Doutora Carmen Zink Bolognini, por me acolher, pelas inspirações, apoio e orientação.

À Professora Maria Rita Salgado Moraes, pela disponibilidade e sugestões de leitura.

À Universidade São Judas Tadeu, pelas horas semanais cedidas para a realização deste trabalho.

Aos meus pais, por me apontarem os melhores caminhos.

À minha família e aos amigos, pela disposição para me ouvir.

À Ude, pela presença e, sempre, pelas valiosas contribuições.

À Carla, pelas horas, paciência e impagável companhia.

Ao Fábio, por tornar tudo possível.

A Clara e ao Léo, por terem nascido junto com este trabalho.

## Sumário

Resumo		8
Introdução		9
Capítulo I	O lugar da legendagem nos Estudos de Tradução	12
1.1	A questão da nomenclatura	13
1.2	À procura de um lugar próprio	16
1.3	Um breve resumo das teses brasileiras sobre legendagem	18
1.4	O surgimento da Legendagem	20
1.4.1	A história das legendas nasce junto com o cinema	20
1.4.2	O som no cinema	22
1.4.3	A legendagem dá os primeiros passos e ajuda a contar histórias	25
1.5	A legendagem como tradução técnica	30
1.5.1	O processo de feitura e impressão das legendas – uma técnica de tradução	30
1.5.2	Textos técnicos e não-técnicos	36
1.5.3	O status da tradução técnica	43
1.5.3.1	A tradução literária e os primórdios do lugar “inferior” do tradutor	43
1.5.3.2	O início da tradução literária no Brasil: o começo da atividade como secundária	48
Capítulo II	Os outros sentidos do texto – imposições que condicionam o trabalho de legendagem	51
2.1	Introdução	51
2.2	Os limites da legendagem	52
2.2.1	Técnicas de legendagem	52
2.2.2	Outros limites que cerceiam o trabalho do tradutor	53
2.3	O último censor	55
2.3.1	As normas de tradução atuam também como critérios de censura	55
2.4	Os títulos traduzidos: o começo dos novos significados	61
2.5	Baixos salários, pressão e condições de trabalho: fatores atrelados à qualidade das legendas	65
Capítulo III	O perfil logocêntrico da legendagem	70
3.1	O logocentrismo e as implicações para a legendagem	70
3.1.1	Legendagem: a ilusão de reproduzir sentidos e não se apropriar do texto/filme	72
3.1.2	A questão do erro na tradução de legendas	76
3.1.3	Perdas e compensações	86
3.1.4	Omissões e simplificações	91
3.1.5	A singularidade dos sentidos	94
3.1.6	A mesma cena de <i>Pulp Fiction</i> : exemplos de duas traduções, duas interpretações, dois percursos de leitura	97
3.2	Fala e escrita	102
3.2.1	Língua oral e língua escrita – roteiros que viram diálogos que viram legendas	102
3.2.2	Fala e escrita – que línguas são essas?	104
3.2.3	Fala e escrita em trabalhos sobre legendagem no Brasil	109

Capítulo IV	Os significados do filme do tradutor	117
4.1	<i>The dog's will</i> e <i>O Auto da Compadecida</i>	119
4.1.1	A contextualização da obra original e sua recepção junto ao público brasileiro	120
4.1.2	A divulgação e recepção da obra no Brasil	122
4.1.3	A caracterização dos personagens	125
4.1.4	Filmes estrangeiros legendados em inglês	132
4.1.5	O original e a tradução	134
4.1.5.1	Tradução de nome próprio e os termos típicos da região nordestina	136
4.1.5.2	Ambigüidades em português, outros sentidos em inglês	139
4.1.6	Conclusão da Cena	142
4.2	Diálogos e narrações: personagens principais de Woody Allen.	144
4.2.1	<i>Another Woman</i> , <i>A Outra</i> e <i>A Outra Mulher</i> : os títulos fazem muitos sentidos.	146
4.2.2	<i>Another Woman</i> : o filme que vimos	147
4.2.3	<i>A Outra</i> – o título brasileiro da versão em VHS e título da capa da versão em DVD: os sentidos que podem vir do título.	147
4.2.3.1	<i>A Outra</i>	149
4.2.4	O filme, segundo Woody Allen.	152
4.2.5	O original e as traduções: diferenças que fazem sentidos	155
4.2.6	Marion e o irmão.	157
4.2.7	A continuação da cena: Marion e o irmão	161
4.2.8	A cena de Marion e do marido de Claire	165
Considerações finais		173
Abstract		177
Bibliografia		178

## Resumo

Este trabalho pretende mostrar o papel participativo do tradutor na produção de legendas de filmes. A partir de trechos dos filmes *O Auto da Compadecida*, com legendas em inglês, e *A Outra*, com legendas em português, contrastamos aspectos dos filmes em língua original e as respectivas traduções com o objetivo de apresentar as diferenças de interpretação dos tradutores. Os trabalhos sobre legendagem, como mostramos, buscam reproduzir os sentidos dos diálogos originais, supostamente imutáveis e estáveis, nas legendas traduzidas, buscando sempre a não-diferença entre original e tradução. O tradutor teria como obrigação resgatar as intenções do autor das falas e colocá-las nas legendas. Em direção oposta, partimos do princípio de que toda leitura/interpretação denuncia sua origem, contexto, história e circunstâncias de produção. Assim, o tradutor não escapa de suas características mais singulares e as leva para a tradução de legendas, imprimindo, inevitavelmente, um viés, um contorno, uma particularidade que influencia o resultado final do texto das legendas. Pretendemos mostrar, então, que para o espectador que não compreende a língua original, as legendas apresentam o enredo, os personagens, o filme conforme os olhos de cada tradutor.

## Introdução

As legendas de um filme estrangeiro são um dos elementos que compõem o filme como um todo. O público que assiste a programas e filmes de TVs a cabo, a filmes de vídeo, de DVDs e aos exibidos nos cinemas convive com as legendas como parte integrante desse tipo de entretenimento. Quando se trata de um filme em língua estrangeira de conhecimento do espectador, a comparação entre o que ele ouve e lê nas legendas se torna inevitável. O espectador que, por outro lado, desconhece a língua estrangeira do filme a que assiste não tem como comparar as línguas, depende integralmente das legendas para entender o enredo. Tanta convivência e intimidade com as legendas de filmes estrangeiros, no entanto, ainda não fizeram desse tipo de tradução um campo a ser investigado com a devida profundidade.

As poucas pesquisas sobre a tradução de legendas no Brasil abordam essa prática sob o ângulo da proximidade das legendas com o texto em língua original. O papel do tradutor, nessa visão, é de reproduzidor de significados, sendo sua função 'retirar' os significados do texto de origem e 'colocá-los' nas legendas. A crítica e o público, estimulados pela busca por significados plantados no texto pelo autor, concentram-se em apontar o quanto o texto traduzido foi mudado em relação ao texto falado nos filmes, criticando o que falta ou sobra nas legendas.

A complexidade que envolve a prática da legendagem<sup>1</sup>, no entanto, deve ser estudada a fim de que as adversidades que condicionam o trabalho do tradutor possam ser revistas e levadas em consideração no momento da crítica e do julgamento de uma determinada legenda. Mais relevante do que tentar estabelecer quão perto ou longe do original está o resultado de uma tradução de um filme é tentar entender os efeitos que uma determinada legenda pode causar no espectador e na sua interpretação do filme.

---

<sup>1</sup> Esse termo será usado a partir da proposta de Lina Alvarenga que entende legendagem como o processo como um todo, ou seja, da confecção da legenda até sua gravação no filme. (1998:215)

O objetivo deste trabalho é estudar o papel do tradutor de legendas a fim de mostrar que, juntamente com os outros elementos que compõem um filme, o tradutor inevitavelmente produz significados que interferem nos sentidos do filme. Suas escolhas e decisões afetam o modo como o filme vai ser visto, sentido e lembrado. Os diálogos que lemos na tela somados às imagens, sons e gestos formam arranjos únicos que fazem a diferença.

Para abrir espaço para a legendagem é preciso defini-la e entender seu processo de tradução, suas características, seus limites e particularidades. Do papel do tradutor, iremos estudar as expectativas, os obstáculos e as obrigações que compõem a função de quem traduz. As concepções de tradução, como não poderiam deixar de ser, serão analisadas para que possamos entender as visões e expectativas que rondam o tema da legendagem.

Para que os objetivos sejam atingidos, o primeiro capítulo mostra o surgimento da legendagem desde o cinema mudo até a chegada do som às telas. Antes dos diálogos falados, a legenda estava presente para cumprir a função do narrador da história. Depois do advento do cinema sonoro, a palavra aparece como a grande responsável pela existência da legenda atualmente presente integralmente no filme. O processo de legendagem é chamado de tradução técnica, adquirindo um status menos importante e mais mecânico por causa dessa classificação. Reveremos essa categorização, repensando o que se entende por linguagem técnica e não-técnica e apontando para a legendagem como uma técnica de tradução que varia em detalhes de laboratório para laboratório.

No capítulo dois, falaremos das imposições que condicionam o trabalho de legendagem, as condições de trabalho, a 'censura' que vem de dentro e de fora e as peculiaridades que desafiam o trabalho do tradutor. Trataremos, ainda, das regras dos laboratórios que, mais do que orientar o trabalho do tradutor, servem de diretrizes e parâmetros para produzir legendas que sejam aceitas como 'certas' ou 'adequadas', de acordo com quem as elaboram.

No capítulo seguinte, o perfil que chamamos de logocêntrico da legendagem será analisado assim como suas implicações para a área. O estudo desse perfil é fundamental porque focaliza como é tratada a construção do

significado que aparece nas legendas e possibilita uma comparação com os problemas enfrentados pelas outras práticas de tradução. A questão do que é erro é discutida, juntamente com exemplos de erros dados por tradutores e estudiosos de tradução, para que entendamos seus efeitos, suas características e suas implicações para a área da legendagem.

No último capítulo, indicaremos os percursos de leitura do sujeito tradutor, utilizando cenas dos filmes *O Auto da Compadecida*, com legendas em inglês, e do filme *A Outra*, com legendas em português. Em ambos os filmes, as legendas produzidas pelos tradutores sugerem interpretações com vieses singulares e particulares aos contextos de produção das traduções que, como não poderiam deixar de ser, são diferentes das interpretações dos filmes em língua original. Mostraremos que as legendas dependem diretamente de quem as faz, das condições em que são produzidas, do espaço e tempo que limitam sua presença na tela, do contexto em que estão inseridas.

## CAPÍTULO I – O LUGAR DA LEGENDAGEM NOS ESTUDOS DE TRADUÇÃO

*O tradutor precisa urgentemente ser visto como aquilo que é: verdadeiro catalisador da tensão entre o de fora e o de dentro.[...] A verdade é que o DNA do tradutor marca indelevelmente a forma como é concebido o texto de chegada.*

*Ivone Benedetti, Conversas com Tradutores (2003, prefácio).*

No campo da tradução audiovisual, podemos dividir em dois segmentos os trabalhos de tradução: os três processos que dominam o mercado de filmes estrangeiros: a dublagem, a legendagem e o *voice over*; e os textos em língua materna do meio oral para o escrito, a tradução via legenda fechada (closed caption), que têm como público alvo os espectadores com deficiência auditiva. As legendas fechadas, além da tradução do texto oral, apresentam os ruídos, os sons emitidos pelas pessoas (ronco, suspiros, interjeições etc), a trilha sonora transcritos de forma que os deficientes auditivos e portadores de deficiência leve possam desfrutar dos programas e filmes mais integralmente. No momento, somente a Rede Globo possui alguns programas legendados, que podem ser acessados por meio de uma tecla CC (closed caption) ou de um dispositivo chamado decodificador de legenda<sup>2</sup>.

O foco desta pesquisa é a tradução por meio de legendas, ou seja, a legendagem. A rápida expansão do mercado para essa área, vinda com o crescimento do número de canais de TV a cabo, com os jogos para computadores, a internet e os DVDs, faz da legendagem hoje um segmento dentro dos Estudos de Tradução merecedor de mais atenção. Apesar da importância dessa atividade no nosso cotidiano, há poucos cursos e instituições voltadas para

---

<sup>2</sup> Informações mais detalhadas sobre legendas fechadas, também como forma de inclusão social, podem ser encontradas no Centro de Produção de Legendas, do Rio de Janeiro ([www.fenais.com.br](http://www.fenais.com.br)).

a formação do profissional em legendas, o que, de certa maneira, reforça a opinião do senso comum sobre a legendagem ser uma atividade exclusivamente prática, automática e técnica que prescinde de qualquer estudo teórico.

A função que o tradutor ocupa na prática da legendagem tende a ser vista como automática e neutra. Seguindo os rastros do status atribuído ao tradutor de uma forma geral, o legendador não foge à regra, é relegado ao segundo plano, carrega a pecha de exercer uma atividade inferior e, poucas vezes, é elogiado por ter feito um bom trabalho.

Neste capítulo, situamos as origens da legendagem, a categorização como tradução técnica e a herança de atividade secundária, sem prestígio que clama por reconhecimento.

### **1.1 – A questão da nomenclatura**

Há diferentes nomes circulando na literatura sobre a tradução das legendas de filmes que podem confundir os leitores menos avisados. Os autores das teses sobre legendagem no Brasil propõem as seguintes nomenclaturas: Mahomed Bamba usa a expressão “tradução de legendas”; Edson Cortiano utiliza no resumo em português (lembrando que a tese foi escrita em inglês) tanto “tradução de vídeos” como “tradução para legendagem” e “videofilm translation”, no corpo do trabalho; Margit Pagani também usa no resumo em português “tradução para legendagem” e “translation for subtitling” no corpo do trabalho escrito em inglês; Eliana Franco usa no resumo em português “tradução de filmes” e no corpo do trabalho “film translating”; Alain Mouzat usa “legendação” e “tradução por legendas” e Vera Araújo usa já no título “tradução audiovisual” e legendação também, no corpo do trabalho<sup>3</sup>.

A mídia e os críticos especializados em cinema também se referem a esse procedimento tradutório de maneiras variadas. Os jornais *O Estado de São Paulo*

---

<sup>3</sup> Embora as teses pesquisadas tenham sido feitas em universidades brasileiras, elas foram escritas em inglês, talvez por exigência dos departamentos em que foram defendidas. Nenhum dos trabalhos traz esclarecimentos quanto ao uso da língua inglesa.

e a *Folha de São Paulo* usam os termos tradução e legendagem para a tradução das legendas de filmes.

Como foi mencionado em nota na introdução deste trabalho, existe uma distinção feita por Alvarenga entre legendagem e legendação. O termo legendação é utilizado para fazer referência ao trabalho feito pelo tradutor de legendas propriamente dito, ou seja, a tradução das falas dos filmes. Quando a intenção é abordar o processo como um todo, a autora propõe o termo legendagem. Como explica e sugere Lina Alvarenga,

O fato de se ter a tradução da fala atrelada à relação tempo/caracteres nos permite afirmar que este trabalho difere bastante de outros trabalhos de tradução. Por causa dessa peculiaridade, minha sugestão é denominar esse processo tradutório de “legendação”, uma vez que o substantivo “legendagem” se refere ao processo todo, que se inicia na confecção da legenda e termina na sua gravação no filme [...] (1998:215).

Neste trabalho, usaremos os termos legendagem e legendador por serem os mais usados pelos profissionais da área e pelo público em geral. Apesar da distinção pertinente feita por Alvarenga ter elucidado as diferentes funções que os termos implicam, usaremos a variada nomenclatura como ela aparece nos textos citados.

O termo legendagem, muito habitual quando se aborda esse tipo de tradução, se refere às várias etapas da tradução de um filme, que se estendem da tradução a sua colocação no filme. Essa operação envolve tradutores (que traduzem), marcadores (que marcam a entrada e saída das falas), revisores (que revisam o trabalho dos tradutores) e os operadores (que legendam o filme, ou seja, põem as legendas no filme). No *Manual do Vídeo*, da Equipe Jatalon, essas etapas são detalhadas para explicar como acontece a tradução:

A legendagem é uma tarefa de equipe. Só na tradução trabalharão ainda uma revisora da digitação e um revisor da tradução. [...] A equipe de

legendagem pode aumentar caso os diálogos envolvam conhecimentos específicos. Por exemplo, conhecimentos sobre cultura de determinado país, nomes e raças de animais, outras obras do autor do roteiro do filme, etc (1991:81).

Por isso, quando usamos o verbo legendar para fazer menção à tradução das falas, os profissionais da área podem entender que estamos nos referindo ao trabalho do operador, também chamado de legendador. “Tradução para legendagem” é um modo também bastante claro de se referir a essa modalidade, afinal os tradutores traduzem as falas para o processo de legendagem, que engloba as etapas já mencionadas e não apenas a etapa de tradução dos diálogos.

Talvez o termo mais inovador seja “tradução audiovisual” ou “tradução de textos audiovisuais”. No cenário internacional, a tradução audiovisual (audiovisual translation) - modalidade que engloba, além da tradução de textos para filmes, a tradução de textos em língua materna do meio oral para o escrito (*closed caption*), já explicada, - ganhou espaço com as comemorações em torno do centenário do cinema em 1995. Segundo Yves Gambier, além da comemoração de aniversário do cinema, outras razões também podem ser responsáveis pelo interesse na área. Gambier aponta o aumento paralelo da chamada nova tecnologia, que oferece produtos e serviços *on e off line* e a consciência lingüística, especialmente na Europa, como fatores que vêm chamando a atenção para a tradução audiovisual <sup>4</sup> (Gambier, 2002:93-94). Como a própria definição de tradução audiovisual indica, a legendagem é um dos tipos de tradução incluídos dentro da área de tradução audiovisual. Vera Araújo, que utiliza a nomenclatura no título de sua dissertação, opta por usar legendagem e tradução por legendas dentro do corpo do trabalho. Como observamos mais acima, o uso do nome legendagem, por ser mais difundido, é o mais imediatamente associado à modalidade de tradução para cinema, vídeo, DVD e televisão, inclusive no meio acadêmico, e será utilizado nesta pesquisa toda vez que nos referirmos ao processo como um todo.

---

<sup>4</sup> As traduções de trechos de textos e das citações usadas neste trabalho são de minha autoria.

As diferenças de terminologia foram esclarecidas para que conheçamos as especificidades de cada uma nos meios profissional e acadêmico e para justificar a opção feita neste trabalho. Vale ressaltar que, nos vários textos sobre o assunto usados nesta pesquisa, os termos descritos são usados indistintamente, sempre se referindo à modalidade de tradução para cinema, vídeo, DVD e TV. Não há preocupação com as diferenças apontadas aqui e, portanto, aparecerão como foram citados por seus autores.

## **1.2 – À procura de um lugar próprio**

Dentro da complexa linguagem cinematográfica, a legendagem representa um papel meramente técnico e recebe muito pouca atenção dos críticos e estudiosos de cinema e, quando é mencionada por eles, dificilmente é para ser elogiada ou analisada nas suas minúcias e especificidades. O lugar reservado à legendagem pertence aos erros observados nas legendas. Nas eventuais reportagens sobre o assunto, a ênfase recai sobre trechos de filmes em que as legendas trazem problemas de compreensão, ortografia, digitação, entre outros. "Os erros de legendagem de cinema e vídeo no Brasil escondem um trabalho frenético e mal-remunerado. Quem paga o pato é o espectador incauto, que ouve uma coisa que não entende e lê outra que não faz o mínimo sentido", lê-se na sub-manchete da reportagem "A traição da tradução" da revista SET (1995). A imagem de um trabalho feito sem cuidado e cheio de erros é freqüentemente associada à legendagem e reforçada pela opinião do público que, mesmo desconhecendo os bastidores dessa atividade, analisa e critica o resultado do trabalho de tradução (sobre a questão do erro em legendagem, ver cap. 3).

Na área dos Estudos da Tradução, a situação não é diferente. Quando se encontra algum artigo sobre tradução de legendas é dentro de um segmento considerado mais prático e, portanto, sem nenhum aprofundamento teórico. Poucos trabalhos acadêmicos abordam a tradução de legendas como forma legítima de tradução que mereça ser estudada como área de pesquisa. O espaço dedicado a analisar o processo de legendagem é restrito e pouco explorado pelos

estudiosos de tradução. Renata Rodrigues, em artigo sobre o assunto, explica que:

Até bem pouco tempo [...], a legendação não era considerada como 'tradução' digna de ser estudada [...], mas estamos passando a perceber agora o valor da tradução de legendas e a reconhecer que o trabalho de se fazer legendas exige tanto esforço, conhecimento e habilidade quanto à tradução de um livro (1997:73).

O pouco valor dado à tradução de legendas dentro dos Estudos da Tradução pode ser apontado como um dos fatores responsáveis pelo restrito número de trabalhos nessa área. No entanto, como destaca Rodrigues, esse valor começa a ser percebido com o surgimento, ainda que tímido, de trabalhos que estudam questões relacionadas à legendagem como, por exemplo, as teses de mestrado e doutorado que cito ao longo desta pesquisa.

O desprestígio da legendagem tanto perante o público e crítica quanto para os Estudos da Tradução pode ser percebido nas excessivas críticas pouco fundamentadas apresentadas na mídia e nos raros cursos sobre tradução de filmes destinados à preparação dos futuros profissionais de legendagem.

A falta de um lugar de prestígio acompanha a legendagem e, sem dúvidas, atrapalha a visibilidade da atividade e de seu executor, de suas necessidades, de sua importância, além de propiciar um silenciamento quanto a possíveis reivindicações. O lugar que almejamos aqui vislumbra implantar disciplinas nos cursos de tradução, integrar os profissionais que participam da feitura de um filme legendado, despertar o interesse dos pesquisadores e, conseqüentemente, ganhar o respeito que a atividade merece ter. O profissional que lida com legendas precisa ser visível em todos os aspectos do seu trabalho e não somente através dos erros que comete nas legendas.

### 1.3 – Um breve resumo das teses brasileiras sobre legendagem.

As teses, de uma maneira geral, abordam as questões da tradução de legendas sob enfoques particulares. Em alguns tópicos podem ser agrupadas, mas guardam diferenças entre si porque partem de pesquisas distintas sobre o tema legendagem.

Cortiano, em *A Model for Assessing the Quality of Vídeo Film Translation* (1990), pretende “propor um modelo para avaliação da qualidade de tradução de filmes em videocassete e analisar os problemas práticos com que se confrontam os tradutores” (1990: ix). Sua pesquisa, no entanto, relata e lista problemas de tradução, mas não aponta nenhuma solução ou explicação. O autor não comenta nem é conclusivo sobre nenhum aspecto dos temas que propõe, portanto, sua pesquisa não trouxe subsídios para o nosso trabalho.

Eliana Franco, que escreveu *Everything you wanted to know about film translation* (1991), entrevistou vinte e um tradutores para identificar como se dá o trabalho de tradução de legendas. Seu objetivo é mudar a postura da crítica não especializada que apenas deprecia a atividade de tradução. As respostas dos tradutores deram origem a itens como, tradução de nomes próprios, de títulos de filmes, de expressões coloquiais, entre outros, que, para Franco, pretendem servir de guia para uma análise menos subjetiva, preconceituosa e superficial por parte da crítica. Por meio do trabalho, pudemos conhecer um pouco das preocupações dos tradutores e saber, ainda que superficialmente, de algumas das imposições a que o trabalho do tradutor está submetido.

Margit Pagani, autora de *Subtitles of Movies – The inadequacies of translations of face-to-face dialogues in videofilms* (1994), analisou 24 filmes e detectou enunciados com problemas de desvio de tradução nas áreas da semântica, pragmática e estilística. Mesmo ela concluindo que o critério de avaliação usado por ela pode ser expandido caso se queira uma avaliação mais detalhada, Pagani espera que o trabalho sirva para evitar o que ela considera ser futuros problemas de tradução. O trabalho de Pagani funciona mais como uma constatação das inadequações de traduções de filmes. Como cada caso

exemplificado está inserido em um contexto, os problemas apresentados são muito particulares e não há, por parte da autora, justificativas quanto à classificação “desvios” para as traduções que ela considera menos adequadas para as situações. A pesquisa não traz novidades nem problematizações para a área.

Alain Mouzat, em *A forma e o sentido na tradução: a tradução de filmes por legendas* (1995), analisa os tipos de mudanças que a tradução de legendas causa na forma e o efeito delas no sentido do texto. Mouzat alega que a tradução, mais do que reproduzir textos, deve reproduzir formas que possam reconstruir o ‘mesmo sentido’. Ao examinar a legendagem, como uma prática particular de tradução, o autor observou que certas supressões (de unidades verbais dos diálogos) prejudicam profundamente o sentido “e que a passagem do código oral para o escrito ocasionava desvios de entoação que também não são separáveis das formas e que carregam seus efeitos” (ib.:171).

Mahomed Bamba, autor de *Da interação da língua falada com a língua escrita a outras formas de interação semiótica na geração de texto de legendas de filmes* (1997), mostra como o texto original dos diálogos compensa a eventual perda ou omissão de partes do texto causada pela tradução de legendas. Baseado nas teorias semióticas de texto, Bamba traça um relato detalhado sobre língua oral e língua escrita, as peculiaridades de cada código e os deveres do tradutor de legendas para com esse tipo de texto: as legendas. Ele acredita que o texto de partida supre as deficiências das legendas e está interessado em estudar as propriedades da língua falada e escrita na estrutura do texto de legendas. O autor não propõe uma hipótese que possa ser ou não comprovada ao longo de seu trabalho. Sua extensa pesquisa estuda os meandros das línguas oral e escrita, suas implicações para o filme e para as legendas.

Em linhas gerais, Vera Araújo, no trabalho *Ser ou não ser, eis a questão dos clichês de emoção na tradução audiovisual* (2000), acredita ser possível identificar o que ela chama de clichês de emoção - que seriam expressões repetidas várias vezes em situações semelhantes - e então traduzi-los para a língua de chegada. Segundo Araújo, seu trabalho pretende verificar se os

tradutores adotam um padrão ao traduzir os clichês da língua inglesa ou criam novas expressões na língua portuguesa. O trabalho traz contribuições valiosas para a área, uma vez que abre espaço para a discussão sobre trabalhos existentes sobre o tema, fala da depreciação da atividade do tradutor na mídia e toca em pontos cruciais como os dilemas do legendador (deve-se ser fiel à transferência de significados ou à interpretação?). Araújo, no entanto, evita ser assertiva sobre temas problemáticos, seu discurso considera os vários lados das questões, deixando em aberto qualquer conclusão sobre os assuntos mais polêmicos.

Esta pesquisa se diferencia das demais em alguns aspectos. Em primeiro lugar, não justificamos as possíveis perdas, omissões ou adaptações, como são chamadas, do texto falado em uma língua e traduzido em legendas em outra língua devido às peculiaridades da atividade de legendagem. As mudanças no texto traduzido são estudadas e analisadas quanto aos seus possíveis significados no contexto da língua de chegada. Não há comparações para determinar níveis de aproximação ou distanciamento entre texto original e texto traduzido. O foco deste trabalho está na leitura que fazemos do filme em língua original e na leitura que fazemos do filme quando literalmente o lemos nas legendas.

Em segundo lugar, não fizemos entrevistas nem análises quantitativas para estabelecer padrões de tradução para futuros trabalhos. Nossa preocupação se deu com as implicações que podem suscitar das análises entre os diálogos em língua original e suas legendas em outra língua (capítulo IV) para a constituição dos personagens, do contexto e do enredo do filme.

## **1.4 – O surgimento da Legendagem**

### **1.4.1 - A história das legendas nasce junto com o cinema**

Os irmãos Lumière criaram o cinema, que foi apresentado pela primeira vez ao público em 28 de dezembro de 1895 em um café em Paris. Filmes curtos, no

formato de documentário, foram mostrados naquele dia. Depois do evento, Auguste Lumière falou aos repórteres que o cinema poderia ser explorado por um certo tempo, mas não tinha nenhum valor comercial. Como logo se provou, Auguste estava totalmente errado. Em menos de um ano, vários cinemas foram abertos na Europa e nos Estados Unidos. Em 1905, fazer filmes já era uma indústria próspera e em 1915 a capital dessa indústria já tinha seu endereço: Hollywood, Estados Unidos (Macmillan Dossier, 1990: 2-5)<sup>5</sup>.

Por volta de 1912, o cinema mudo reunia atores e técnicos de todo o país nos novos estúdios na Califórnia. Milhares de filmes branco e preto foram feitos sem som gravado. Os diálogos apareciam em cartões que eram mostrados a cada 15 ou 20 segundos. Em 1924, o diretor D. W. Griffith declarou que nunca haveria filmes falados. Assim como a primeira previsão de Lumière, essa também estava equivocada (ib.).

Em 1927, o som gravado acabava com a era do cinema mudo. O filme que rompeu o silêncio foi *The Jazz Singer* e seu ator, Al Jolson, falou e cantou no filme. O sucesso do som foi imediato e logo o público exigiu mais e mais filmes com essa qualidade. Cinco anos mais tarde, as cores chegavam ao cinema, tornando-o ainda mais popular. Os vinte anos seguintes, chamados de “os anos dourados de Hollywood”, atraíram milhões de pessoas aos cinemas todas as semanas. Depois de 1948, os grandes empresários dessa indústria se sentiram ameaçados pelo surgimento de seu maior competidor: a televisão (ib.).

O cinema veio para o Brasil “apenas sete meses depois da projeção inaugural parisiense”, diz Amir Labaki, sendo a primeira projeção pública datada de 8 de julho de 1896, no Rio de Janeiro (Labaki, 1998:10). Convencionou-se, porém, explica Labaki, “datá-la em 19 de junho de 1898, quando o imigrante Affonso Segreto rodou [...] *Fortalezas e Navios de Guerra*, na Baía de Guanabara” (ib.).

O crítico Paulo Paranaguá afirma em seu *Cinema na América Latina*, de 1984, que “a primeira sessão pública do cinematógrafo na América Latina, devidamente comprovada, teve lugar no Rio de Janeiro, dia 8 de julho de 1896”

---

<sup>5</sup> Ver também sobre a história do cinema: Araújo, (1976); Bernardet, (1979, 1980, 1995); Gomes, (1980).

(1984:10). Já Vicente de Paula Araújo relata que foi no dia 14 de janeiro de 1897 “que se deu a primeira exibição – reservada aos jornalistas – do Kinetographo Portuguez no Rio de Janeiro (1976:78)”. Ambos, no entanto, estão de acordo com a data de 19 de junho de 1898, como a da apresentação de *Fortalezas e Navios de Guerra na Baía de Guanabara* de Affonso Segreto. O estabelecimento do cinema, porém, só veio a se firmar em 1907 no Rio de Janeiro “com a generalização da eletricidade e a modernização da capital, em torno da Avenida Rio Branco”, afirma Paranaguá (1985:14). Se as datas da entrada do advento do cinema no Brasil não estão em acordo, não resta dúvida de que o impacto causado pela máquina de fazer ilusões mudou a história. Depois da invenção do filme em movimento, a outra grande revolução foi a do cinema sonoro.

#### **1.4.2 – O som no cinema**

Na extensa narrativa sobre a história do cinema, não encontramos nenhuma referência específica sobre o processo de legendar filmes. Por mais marcante que tenha sido a introdução do som e da palavra no mundo do cinema, a tradução dos diálogos do filme para uma outra língua não ocupou o mesmo lugar de destaque, ou seja, não há informações detalhadas sobre como se fazia a tradução de filmes nem como se lidava com os possíveis problemas vindos com os registros de outras culturas. Na literatura sobre a entrada da indústria cinematográfica no Brasil, percebemos também as poucas referências à problemática da tradução e, conseqüentemente, da tradução de filmes. Para entender a trajetória da tradução de legendas, vejamos o impacto da aparição da palavra no cinema com som e sua recepção no meio cinematográfico e nos trabalhos sobre tradução.

A introdução da palavra mudou de vez a linguagem desenvolvida pelo cinema e trouxe um problema para aqueles que não compreendem o idioma original do filme. Como apontou Alan Mouzat, em sua tese *A forma e o sentido na tradução: a tradução de filmes por legendas* (1995), para o problema criado pela palavra “imagina[va]m-se três soluções: a dublagem, a legendação e a ‘versão

múltipla” (1995:100). Essa última, explica Mouzat citando Ginette Vincendau, é uma forma particular de tradução porque contava com a refilmagem do roteiro nos mesmos cenários em outra língua e até com os mesmos atores quando esses eram políglotas. Mouzat conta que o primeiro filme feito com versões múltiplas foi *Atlantic*. Logo, os estúdios constataram que essa era uma forma muito cara de se fazer filmes para público estrangeiro e passaram a investir em laboratórios de dublagem (ib.:101).

Paulo Paranaguá escreve que “antes do acerto da dublagem e das legendas, reinou a maior confusão em matéria de soluções [ao obstáculo do idioma]. Inicialmente, coexistiam fitas e cinemas mudos e sonoros. Além disso, os primeiros filmes falados americanos tinham uma versão silenciosa para exportação (1985:37)”. Depois, a Paramount abriu estúdios na França e de lá produziu 150 filmes em várias línguas, inclusive em português. “Não eram ainda versões dubladas do mesmo filme e sim versões diferentes do mesmo argumento, filmadas paralelamente, com equipes variáveis, sobretudo quanto à direção e interpretação. A Metro-Goldwin-Mayer, pelo seu lado, preferiu levar os estrangeiros a Hollywood e produzir lá suas versões múltiplas” (ib.). No entanto, “as versões múltiplas foram logo abandonadas, à medida que os públicos se acostumaram à dublagem ou aos subtítulos [...] o pessoal queria ver mesmo era a Greta Garbo e não uma obscura substituta” (ib.).

O cinema americano se impôs ao resto do mundo e a “barreira idiomática, em vez de prejudicar as cinematografias dominantes, aumentou a sua hegemonia, a começar por Hollywood (no México, durante a década de trinta, foram distribuídos 2479 filmes americanos, ou seja, 78,9%)” (ib.:38). Após o sucesso do *Cantor de Jazz*, os Estados Unidos se fortaleceram e a Europa perdeu espaço. Sem dúvida, o domínio da indústria americana sobre o mercado cinematográfico da América Latina era evidente desde os primórdios. “Em 1924, 83% dos filmes projetados no Brasil eram americanos” (ib.:24)<sup>6</sup>. Como documenta Paranaguá, a transição para a era sonora fez com que a produção nacional naufragasse em quase todos os países da América Latina: “basta ver a data em que o cinema

---

<sup>6</sup> Na América latina, esse número sobe para 95% do total de filmes exibidos, segundo Meneguello (1996).

começa a falar no continente (no Brasil, *Acabaram-se os otários*, de Luiz de Barros, em 1929, foi considerado o primeiro filme sonoro) para medir o quanto foi difícil ultrapassar os novos problemas técnicos, econômicos e estéticos [...]” (ib.:39).

Além do domínio econômico das indústrias do cinema desenvolvidas sobre aquelas em desenvolvimento, há a imposição de uma maneira de olhar o mundo que acaba moldando nossos gostos, nossos critérios de julgamento, nossas expectativas. “Gosta-se, por exemplo, de filmes de mocinho e bandido, com uma narrativa acelerada e *happy-end*, cujo modelo é *hollywoodiano*. Isso influi sobre o quadro de valores éticos, políticos, estéticos”, diz Jean-Claude Bernardet (1980:28). Bernardet, referindo-se especificamente ao público brasileiro, explica que essa dominação atinge até o próprio corpo, uma vez que, para lermos as legendas dos filmes, nossos olhos são obrigados:

a percorrer muito rapidamente a imagem, antes de baixar para a legenda, que [o espectador] lê rapidamente, para depois voltar à imagem, se der tempo, e recomeçar o processo no aparecimento da legenda seguinte. O resultado disso é que ele se torna um espectador que não tem o tempo de se deter nas imagens, ele mal as vê. Pouco treinado visualmente, é também pouco treinado auditivamente, porque não tem que acompanhar o diálogo pelo ouvido, mas lendo. A nossa própria formação como espectador está profundamente marcada pela presença de um cinema legendado (ib.:28).

Como a qualidade do som nas salas de cinema nos anos 30 era de péssima categoria, a dublagem cedeu espaço para a legendagem e o público, aos poucos, foi se transformando em uma platéia que não ouve o filme, apenas o lê.

### 1.4.3 – A legendagem dá os primeiros passos e ajuda a contar histórias

Segundo Alan Mouzat, a palavra antes do cinema falado estava presente em forma de intertítulos (*minutos depois; no dia seguinte*), letreiros e subtítulos. A palavra, no entanto, era vista como impureza, como o que prejudicava as imagens que contavam histórias. Os diretores da época, então, valeram-se de recursos como calendários com folhas sendo viradas para substituir “dias mais tarde”, por exemplo, enquanto outros filmavam relógios na parede para indicar o tempo, antes marcado pelos intertítulos (Mouzat, 1995:94-95). Mahomed Bamba, citando Christian Metz, reforça a repulsa à palavra dos autores de então, dizendo que “[Metz] observa que os adeptos do cinema ‘puro’, embora odiassem o uso da palavra no filme mudo, [...] não hesitavam em proclamar um mecanismo pseudo-verbal no funcionamento do filme mudo”. Bamba explica que muitos autores, depois do advento do cinema falado, referiam-se ao cinema como se “ele não falasse”, até a aceitação da palavra como fato que veio para ficar (1997:94). A respeito do aparecimento inicial da palavra no cinema por meio de letreiros, Bamba, citando Michel Chion, enfatiza que a presença dos letreiros desde o cinema mudo tinha como função ajudar a contar histórias. “O mesmo fazem os diálogos e as legendas num filme falado e, talvez, um pouco mais do que letreiros, se pensarmos nos filmes em que a narração é conduzida essencialmente pelo diálogo” (1997:91). Dos letreiros às legendas, a palavra sempre esteve presente nas histórias contadas pelo cinema ainda que de forma indireta.

Os letreiros, no cinema mudo, não eram a única forma de atuação da palavra nas histórias contadas sem som. Conta-nos Jean-Claude Carrière que nos primórdios do cinema, administradores coloniais franceses organizavam, com frequência, sessões de cinema na África, logo após a Primeira Guerra Mundial (1995:9). Os espectadores não compreendiam a sucessão de imagens silenciosas que viam, sendo sua cultura vigorosamente oral. Foi preciso então que surgisse a figura do **explicador** para que os espectadores pudessem apreciar o espetáculo. A função do explicador era ficar em pé ao lado da tela explicando o que aparecia nas imagens (ib.:13). Nos anos que seguiram, o cinema era visto como um teatro,

só que estático, as imagens quase não se moviam, não havia som nem cor, o que faziam “einentes cabeças [concluírem] que tudo aquilo era decididamente inferior ao teatro de verdade” (ib.:14). Segundo Carrière,

não surgiu uma linguagem autenticamente nova até que os cineastas começassem a cortar o filme em cenas, até o nascimento da **montagem**, da **edição**. Foi aí, na relação invisível de uma cena com a outra, que o cinema realmente gerou uma nova linguagem (ib.:14, meus grifos).

Para ilustrar o papel da montagem como pivô de uma nova linguagem, utilizo um exemplo do próprio Carrière que descreve a seguinte cena:

Um homem, num quarto fechado, se aproxima de uma janela e olha para fora. Outra imagem, outra tomada, sucede a primeira. Aparece a rua, onde vemos dois personagens – a mulher do homem e o amante dela, por exemplo. Para nós, atualmente, [...] o homem viu, pela janela, a mulher e o amante na rua. [...] Interpretamos corretamente e sem esforço, essas imagens justapostas. [...] essa capacidade já faz parte do nosso sistema de percepção (ib.:15).

Como descreve o autor, no início dessa linguagem, as pessoas não tinham essa percepção e não compreendiam a justaposição das imagens. “Daí o papel essencial do explicador, apontando os personagens com o bastão e dizendo: “O homem olha pela janela... Vê a mulher dele com outro homem, na rua...” (ib.).

Como podemos concluir, o explicador dava o tom da interpretação e, juntamente com as imagens, ajudava a contar as histórias. Quando a palavra surgiu em 1930, o som, juntamente com as imagens justapostas e editadas, contava as histórias. Mais tarde, as cores, as trilhas sonoras elaboradas, as imagens computadorizadas, as tecnologias de última geração somadas ao enredo protagonizado por atores/estrelas contam as histórias.

Cada época, na vida cinematográfica, conta uma história com os recursos que possui. Quanto ao uso da palavra no cinema e sua importância, observamos que em diferentes momentos do cinema, a ênfase de uma história recai ora sobre as imagens ora sobre a palavra. Enquanto no cinema mudo o empenho dos cineastas era conseguir imagens que contassem histórias cada vez mais elaboradas fazendo uso de artifícios variados para atingir o público, o cinema falado, especialmente nos Estados Unidos, saiu em busca frenética por grandes escritores. “Convocaram Faulkner, Fitzgerald, Steinbeck e outros” (Carrière, 1995:47). Como os diálogos passaram a ser elaboradíssimos e, por vezes, excessivos, os diretores acabaram “suprimindo a necessidade de tomadas poderosas, compactas, luminosas e emblemáticas, cada uma das quais – em grandes filmes mudos [...] parecia conter o filme inteiro” (ib.:47).

Para Carrière, os diálogos tiraram o significado transparente das imagens do cinema mudo que, para ele, eram “imagens universais, antes compreendidas sem esforço no mundo inteiro” e que, depois da palavra, “foram substituídas por uma linguagem falada que reconduzia ao particular [...] que tinha que ser dublada ou subtitulada de modo a ser universalmente entendida” (ib.:47). O autor é explícito ao tratar da crença na universalidade das imagens e, depois, nas versões dubladas e legendadas do filme. Carrière não aprofunda a questão da passagem do texto falado de uma língua para outra, simplesmente acredita que a universalidade de um tema tratado originalmente numa dada língua atinge os públicos alvos igualmente. Como veremos no capítulo 4, as mesmas cenas analisadas em inglês e em português remetem a leituras consistentemente diferentes, o que contradiz a crença de autores como Carrière.

A questão da imagem e da palavra nos cinemas mudo e falado atrai diversas opiniões. Segundo Christian Metz,

Os teóricos do filme mudo gostavam de falar do cinema como de um ‘esperanto’. Nada mais errôneo. [...] o cinema é universal porque a percepção visual, pelo mundo, varia menos que os idiomas. (1977:81).

Ainda que Metz tenha suavizado a universalidade do cinema, chamando de “errônea” a comparação com o esperanto, ele retoma a discussão quando afirma que a percepção visual é menos variante do que as línguas. Poderíamos concluir que a imagem seria interpretada de maneira mais homogênea do que os textos, as palavras. Cabe, neste momento, narrar uma experiência prática a qual submeti um grupo de alunos de um curso de especialização em tradução. O tema principal da aula era a ‘indiscutível mensagem contida em um texto original’. Depois de debatermos a questão do texto original literário, passamos a discutir textos imagéticos, chegando, assim, aos filmes.

Para contestar a hipótese de que as imagens dão menos margens para interpretações diferentes, selecionei um filme de 1 minuto de duração, sem diálogos, que tinha feito parte de um Festival do Minuto<sup>7</sup>. O filme tinha como trilha sonora uma ópera que dava dramaticidade às cenas. Expliquei à turma que eles iriam assistir a um filme e teriam que escrever sobre o que entenderiam. Resolvi dividir a classe em três mini-grupos e colocá-los em salas diferentes. Para o primeiro grupo, passei o filme com a trilha sonora e atribui ao filme um certo contexto. Disse que o filme se passava em São Paulo perto de uma favela. Na segunda sala, coloquei o filme sem som e não dei nenhuma outra instrução. Para o terceiro grupo, passei o filme com som e disse-lhes que era um comercial de TV.

Depois de cada grupo discutir e chegar a um consenso sobre a interpretação que iriam escrever, voltamos a nossa sala de aula e comparamos as interpretações. O resultado foi muito interessante, pois os grupos acreditaram estarem falando de filmes distintos. Quando lhes perguntei sobre o que viram em cada cena, as descrições do personagem feminino, do masculino, do carro, por exemplo, variavam. Alguns tinham dúvidas se a mulher era mesmo mulher ou um travesti; o carro, para o grupo do comercial, tinha mais importância e mereceu descrição mais detalhada. Ao final, quando lhes contei que estávamos tratando das “mesmas” imagens, a revelação trouxe espanto e descrença. Assistimos ao filme mais uma vez, todos juntos e eles entenderam o poder do contexto na

---

<sup>7</sup> Festival do Minuto, criado em 1991, tem como regra principal o tempo limite de seus filmes: 60s. Os mesmos podem ser feitos em VHS, DV, câmera do celular, flash e em qualquer outro equipamento que produza imagens em movimento. ([festivaldominuto.locaweb.com.br](http://festivaldominuto.locaweb.com.br)).

interpretação que fazemos de tudo que nos cerca. Perceberam que as imagens por si só não carregam significados que chegam ao público com a mesma intenção de quem as produziu. Muito provavelmente, o diretor desse filme de 1 minuto não imaginou, nem tinha a intenção, que o seu trabalho servisse ao propósito da minha aula, por exemplo.

A força e a significação das imagens e dos textos residem em como aprendemos a vê-los, na subjetividade dos sujeitos intérpretes, nas circunstâncias de produção da interpretação.

As imagens, assim como as palavras, estão atreladas a contextos, situações e objetivos que cerceiam nossas idéias sobre elas, seus efeitos, seus significados. Mesmo levando em consideração a suscetibilidade das imagens no jogo de significados que envolve um filme, os pesquisadores da história do cinema, em especial, a do cinema mudo, não deixam de idolatrar a magnitude das imagens. Para Paulo Paranaguá,

O cinema mudo acabou quando estava no seu auge [...] seu fim obedeceu a causas econômicas, pois sua linguagem havia alcançado altos níveis de expressão, rompendo as amarras com a fotografia, o teatro, o circo. É mentira que a palavra fizesse falta: cinema era imagem, movimento, luzes e sombras [...] (1985:58).

A palavra trouxe, além de complicações técnicas, “uma volta à dependência em relação ao teatro, [...] à verossimilhança do romance naturalista” (ib.) que, segundo Paranaguá, era um retrocesso quando comparada ao requinte conquistado pelas imagens no cinema mudo. A palavra era um complicador que requeria recursos específicos de reprodução de som que os estúdios não possuíam. Como já mencionamos, a precariedade do sistema sonoro das salas de cinema no Brasil, no início do cinema falado, acabou privilegiando a legendagem em detrimento da dublagem.

No entanto, os autores que pesquisaram a legendagem mais de perto no Brasil não registraram informações detalhadas sobre o início do processo de legendar filmes em português. Mouzat constatava, em 1995, a falta de material

referente à legendagem e, em seu trabalho, explica a técnica de fazer legendas mas também deixa em branco qualquer comentário sobre as primeiras legendas, seus problemas e soluções, as críticas etc. Há o registro de que a legendagem é o procedimento mais escolhido por ser economicamente mais viável e mais rápido do que a dublagem.

Assim, o filme legendado passou a fazer parte da nossa realidade. Hoje os canais de TV a cabo oferecem versões dos mesmos filmes legendadas e dubladas, o cinema oferece sessões de filmes infantis legendadas e dubladas e a TV comum apresenta seus filmes dublados. As possibilidades são muitas, para todos os gostos e permitem uma pacífica convivência entre os dois meios.

## **1.5 – A legendagem como tradução técnica**

### **1.5.1 – O processo de feitura e impressão das legendas – uma técnica de tradução**

Dando continuidade aos primórdios da legendagem no Brasil, com o mercado dominado pelos filmes americanos, então, restava aos produtores dos filmes fazer com que o público compreendesse os idiomas estrangeiros, ou seja, era preciso traduzir os diálogos estrangeiros. Como dissemos mais acima, os recursos encontrados eram a dublagem e a legendagem que, aos poucos, são usados como solução para o problema da tradução dos filmes para outro idioma. De acordo com Georg-Michael Luyken, “as várias formas de Transferência Lingüística (*Language Transfer*), como a legendagem e o *revoicing* (dar nova voz aos personagens) da trilha sonora original, são usadas desde o advento dos filmes do cinema e da televisão para transpor as barreiras das línguas impostas pela fragmentação lingüística na Europa (1991:3)”. A propósito, não só o entretenimento fez uso das técnicas de legendagem e dublagem, mas a área do comércio impulsionou essas práticas. Luyken atribui à fragmentação lingüística da Europa a dificuldade no campo das exportações que, segundo ele, incentivou a

área da legendagem e da dublagem, fazendo com que se desenvolvessem para tentar trazer respostas para os impasses (ib.).

Seguindo a busca pela história da legendagem, encontramos um livro sueco, escrito em inglês, intitulado *Subtitling*. Jan Ivarsson e Mary Carroll retratam um panorama da atividade hoje em diversos países da Europa, enumeram os vários métodos de fazer legendas, os custos, aceitação do público, como eram e como são hoje colocadas no filme. As conclusões do trabalho são utilizadas ao longo desta pesquisa em diversos momentos.

Nas poucas referências à legendagem no Brasil, podemos observar que os estudiosos de tradução não sabem como tratá-la nem onde encaixá-la. Os problemas e características são, de forma geral, ignorados e a atenção sempre recai sobre as inconveniências da sua existência. Hugo Toschi, em um artigo de uma coletânea intitulada *A Tradução Técnica e seus Problemas*, classifica a legendagem como uma “tradução eminentemente técnica escrava da técnica cinematográfica” (1984:151). Toschi argumenta que, para se fazer legendas, é necessário conhecer a medida de cada legenda, o material que a compõe e todas as convenções que a determinam. Porém, ao mesmo tempo em que Toschi evidencia a importância de entender a legendagem, ele aponta o desconforto das legendas na tela:

Admitamos, por exemplo, a cena de uma criança “conversando” com uma flor: a criança, de pé, à esquerda, de corpo inteiro, e a flor, de arbusto, à direita, à altura da legenda. A fala é importante e o trecho requer que ela seja traduzida. Vamos deixar a legenda cobrir a flor, “borrando” o encanto da cena? Não. A tradução, aí, deve ser mais condensada, pois diminui o espaço disponível, e a legenda deve ser deslocada para o canto esquerdo oposto à flor (ib.:153).

Além da questão espacial, em que a legenda prejudica a imagem do filme, Toschi dá o exemplo da legenda contraproducente. Ele cita o filme *Alien, o 8º Passageiro*:

Filme em que há um take, no final, quando a última sobrevivente, já no módulo de serviço, depois de explodir a própria nave especial, se despe, num compreensível relaxamento físico-mental, após a pavorosa aventura sofrida, e se aproxima cantando de uma prateleira. A canção que tem incidência na cena, deixa de ter sua legenda aí [...] porque, do aparente sossego, do módulo, salta a “mão” do monstro alienígena para agarrá-la. Se a legenda fosse posta ali, mesmo deslocada para outro canto, iria tirar parte do suspense do impacto da cena (ib.:153).

Literalmente a legenda não tem lugar próprio e por isso suscita tantas críticas. Como podemos observar, o lugar encontrado para falar sobre legendagem foi uma coletânea sobre tradução técnica devido à crença de muitos, inclusive Toschi, que a tradução para cinema e TV depende apenas do conhecimento das técnicas de cinema e TV. Saber sobre as técnicas ou regras de como um meio específico traduz um certo de tipo de texto, no caso o legendado, é obrigação de todo bom profissional. Como veremos mais adiante, classificar a legendagem como tradução técnica e não como uma modalidade de tradução que existe à parte da distinção técnica/literária traz para a legendagem sérias implicações.

Ainda sobre a literatura que traz informações sobre as legendas, observamos que no *Manual do Vídeo* da equipe Jatalon, há menção às legendas propriamente ditas no que tange o tamanho e cor das letras usadas na tela, além de outras informações técnicas sobre o assunto que visam a melhorar cada vez mais o produto final para o espectador:

O ensaio técnico das legendas promovido anualmente pela Equipe Jatalon não pesquisa a tradução, mas procura representar o usuário que vai ler de setecentas a duas mil linhas de legendas e deve, ao final desta verdadeira façanha, sair descansado e capaz de querer assistir outro filme (1991:78).

Porém, não há referência alguma aos procedimentos utilizados no processo de tradução de legendas. As explicações sobre as etapas da legendagem cumprem o perfil de detalhes técnicos do processo. Mais uma vez, a legendagem é entendida apenas como uma técnica de tradução, cujos mecanismos decorrem de tecnologias, como os programas que ajudam a marcar a entrada e a saída da legenda, por exemplo, ou a melhor cor da legenda para os olhos dos espectadores.

O trabalho da equipe Jatalon é melhorar a qualidade visual do filme para o espectador. No manual da equipe, encontramos parâmetros, estabelecidos por eles em 1986, para sanar as muitas “reclamaç[ões], por carta e telefone, de leitores do jornal *Folha de São Paulo*, acerca de legendas que não davam para ser lidas/assistidas” (1991:78). A equipe, que mantinha convênio com o jornal, procurou criar normas “a fim de que um ensaio técnico pudesse ser realizado dentro do critério objetivo sugerido pelos membros da Equipe (ib.)”. As legendas ilegíveis aqui se referem ao aspecto visual: tamanho, cor, nitidez, etc. Não está se falando, neste momento, sobre as críticas feitas ao trabalho de tradução: má qualidade do texto das legendas, incompatibilidade com o que se ouve, frases sem sentido, entre outros itens. O papel da equipe Jatalon é explicar os critérios usados do início ao fim do processo de colocar as legendas no filme.

Segundo o manual, a qualidade visual das legendas depende da transparência do filme, “que é uma película de múltiplas camadas. Tem a camada de plástico transparente; tem três camadas gelatinosas [...] fora outras camadas técnicas. Resultado: o filme cinematográfico nunca consegue ser 100% transparente [...] (ib.)”. E é também por causa da questão da transparência que o mesmo filme tem que ser legendado para cinema e, outra vez, para vídeo. “Se [as legendas] estiverem impressas no filme cinematográfico, elas nunca conseguem ter mais do que 63% de transparência. [...] Por isso não se consegue ler uma legenda de cinema telecinada<sup>8</sup>, apesar de legível no cinema [...] o jeito é sempre telecinar o filme sem legendas e depois providenciar a legendagem eletrônica em

---

<sup>8</sup> Telecinagem é o processo de transferência de filme cinematográfico para vídeo (sinal de vídeo mais o áudio). Utiliza-se esse serviço para se lançar filmes em vídeo, em especial os de longa-metragem, ou para a veiculação na TV dos comerciais realizados em filme de cinema (Equipe Jatalon,1991:74).

vídeo (ib.:79)”. Não restam dúvidas que Toschi tinha razão ao afirmar que o tradutor de legendas deve conhecer as técnicas cinematográficas – inclusive medidas e material – para melhor executar o seu trabalho. A observação que fazemos aqui, no entanto, é que o conhecimento e a preocupação com essas técnicas deixaram de lado a problemática da tradução das falas, dando a falsa impressão que somente o conhecimento técnico bastaria para obter um resultado satisfatório do produto final.

Um outro elemento, o *script*, é considerado fundamental para o trabalho do tradutor. A equipe Jatalon explica que “o exportador do filme costuma enviar um *script*, conhecido como ‘roteiro de exportação’. Sempre há alguma diferença entre o roteiro e o filme, de forma que a pessoa incumbida da tradução deverá assistir ao filme cotejando-o com os diálogos do roteiro (ib.:70)”. O tradutor, então, deve basear o seu trabalho:

[no] relógio que marca o tempo da fita decorrido em hora, minuto, segundo e quadro (um segundo contém 30 quadros). Esse ‘relógio’ tem origem em *bits* gravados numa das trilhas de áudio, que obedecem a um padrão internacional denominado *time code*. A tradutora anota o *time code* do momento em que começa e termina a fala no idioma original, o que confere precisão total ao trabalho de legendagem. Só então começa a tradução, porque o idioma português costuma ser mais redundante que, por exemplo, o inglês. Este fato exige cumprir à risca o que é estipulado por padrões normativos internacionais: o menor número possível de palavras e frases (ib.).

O tempo de permanência de uma legenda na tela é relativo à duração da fala, ou seja, tem que se respeitar o critério do sincronismo. Se a fala original é curta, o tradutor terá que esticar um pouco a legenda, que precisa ter no mínimo uma linha de um segundo (ib.:81). Como havíamos dito, a equipe Jatalon trata exclusivamente das técnicas de colocação das legendas na tela. Da tradução em si não há referências, apenas a menção da língua portuguesa ser mais

“redundante” que a língua inglesa, portanto o tradutor teria que encurtar a fala original para obedecer ao que a equipe chama de “padrões normativos internacionais”, que seriam o menor número possível de palavras e frases.

Esse número, é bom lembrar, deve conter, então, o que foi dito e da forma mais condensada possível. Deve, ainda, obedecer às regras da língua de chegada e às do laboratório em que estejam sendo feitas as legendas.

“Dentro do espaço disponível para a legenda, esta não pode ser excessiva e nem, portanto ocupar por demais o espaço das imagens em prejuízo destas. A sua entrada e saída está ainda condicionada a sua sincronia com a fala original para que ela seja vista como um resumo do texto falado” (1998:219), sintetiza Marcos Souza em artigo sobre a tradução para a televisão.

Segundo o manual de padronização da HBO Brasil, “para as legendas dos canais da HBO Brasil decidiu-se adotar o critério europeu de legendas para a televisão”. O tempo de permanência das legendas na tela seria:

1 segundo – tempo mínimo para legendas de uma única palavra.

1,5 a 2 segundos: frases curtas.

2 a 3 segundos: uma linha cheia.

4 a 6 segundos: legenda cheia.

O número de caracteres por linha pode variar de 24 a 30 caracteres, em vídeo e TV, e pode chegar a 35 caracteres no cinema (Franco, 1991:44).

Outras especificidades sobre as técnicas de tradução de legendas serão comentadas à medida que aparecem no corpo do trabalho. Vejamos agora a reputação da legendagem como tradução técnica e as implicações dessa classificação para as pesquisas sobre o assunto.

## 1.5.2 – Textos técnicos e não-técnicos

Nos Estudos de Tradução, há uma dicotomia notória entre tradução de textos literários e tradução de textos não literários, dentre os quais os textos técnicos são encontrados. É quase um consenso que a tradução dita literária tenha mais prestígio do que a entendida como tradução técnica. Para a grande maioria, a tradução literária demanda mais erudição, uma vez que sua matéria prima requer um tradutor que seja capaz de lidar com um texto de linguagem dita especializada, com jogos de palavras sutis, metáforas, referências culturais e literárias, etc., que somente um leitor especializado, o tradutor de textos literários, estaria à altura de compreender. Assim, em contraposição, o texto técnico, é definido a partir do literário, ou seja, ele seria tudo o que o literário não é: possuiria linguagem direta, clara, objetiva e um jargão geralmente de fácil compreensão para os especialistas de uma área.

No prefácio do livro *A tradução técnica e seus problemas*, Waldivia Portinho utiliza essa distinção como pressuposto ao descrever o que considera tradução técnica: “A tradução técnica – isto é, não literária – ocupa a maior parte dos tradutores profissionais [...] (1984:1)”. Como podemos observar, a tradução literária é o ponto de referência, segundo o qual os outros tipos de tradução são julgados, nomeados e definidos. Além de ser referência, a tradução literária traz consigo o status de tratar com textos de qualidade intrinsecamente superior a dos outros tipos de texto. No mesmo livro, Paulo Rónai, na introdução, diz que “o tradutor literário está inclinado a considerar a sua profissão como arte; seu colega técnico, a sua como ciência (ib.:01)”. Literária ou técnica, arte ou ciência, é preciso avaliar as implicações de a tradução ocupar um desses dois pólos.

Erwin Theodor, reforçando a dicotomia citada no próprio título *Tradução: ofício e arte*, acredita que:

O próprio ato da tradução consiste em transferir uma comunicação determinada, expressa em um idioma definido, de tal maneira que ela surja de modo idêntico em outro. [...] **Caso se trate**, na peça traduzida, **de uma**

**comunicação técnica ou científica, não haverá muita dificuldade em encontrar correspondência conveniente**, desde que o tradutor seja hábil e os dois idiomas estejam em nível semelhante de desenvolvimento. **Tal situação pode ser alterada no caso de uma tradução literária,[...] pois a obra de arte não se mantém, se apenas as idéias forem conservadas na tradução. Tem de ser preservado o condicionamento estético que presidiu à sua confecção [...]** (1983:21 e 22, meus grifos).

Theodor entende que há uma correspondência direta entre as línguas de partida e de chegada, ou seja, entre original e texto traduzido, que é própria da tradução técnica. Haveria, para ele, uma estabilidade de significados na linguagem técnica que, por assim dizer, facilitaria o trabalho do tradutor. Na tradução literária, entretanto, considerada, por ele, o lugar de idéias e formas que significam porque constituem um só corpo, o trabalho do tradutor encontra muita dificuldade. Segundo Theodor, a equivalência entre as obras de arte tem que ser de cunho informativo e formal. Para obter tal resultado, Theodor propõe ao tradutor conselhos que vão desde tentar uma comunicação íntima com o autor do texto (para melhor conhecê-lo e, assim, suas idéias) até a recriação literária, explicada por ele ao longo do livro.

Sobre o texto técnico, Theodor propõe três itens que considera evidentes em se tratando de “obras de caráter técnico”:

"a) o tradutor terá de dispor do conhecimento suficiente para entender os termos específicos do original e dominar os equivalentes no próprio idioma;

b) o nível de conhecimento técnico entre as comunidades que falam o idioma do original e da tradução deve ser aproximadamente paralelo;

c) a tradução tem de visar essencialmente a especialistas da mesma categoria da obra inicial (ib.:22)".

A pressuposição básica de Theodor é que há equivalência entre os termos técnicos de línguas diferentes e que de alguma forma o tradutor especializado tem acesso a esses termos aparentemente congelados no tempo. Nas palavras do autor, as comunidades que utilizariam esses textos traduzidos também seriam

controladas e passíveis de serem determinadas, uma vez que cabe ao tradutor escolher o "nível de conhecimento técnico" das comunidades de língua de partida e de chegada. Nesse caso, entende-se também que há níveis diferentes de conhecimento, que podem ser escolhidos como se fossem visualizados em seus contornos. O terceiro item proposto por Theodor indica que a tradução, ou seja, os tradutores, de alguma maneira, ainda teriam o controle sobre todos os leitores alvo da tradução, já que a recomendação do autor sugere para a tradução "visar essencialmente especialistas da mesma categoria da obra inicial" (ver texto acima).

A descrição do que seria tradução técnica, para Theodor, é compartilhada, em geral, por grande parte da comunidade acadêmica, porém, pretendemos apresentar uma outra definição para a tradução de textos técnicos a fim de repensarmos os pressupostos que sustentam a definição de tradução técnica como também suas conseqüências para a legendagem. Utilizaremos o trabalho *Tradução técnica e condicionantes culturais* (1999), de João Azenha Junior que, de uma forma bastante clara, relativiza a fronteira entre texto técnico e não-técnico.

O autor parte do "fato de todos conhecido que os erros na tradução de textos técnicos podem ter conseqüências graves para todo o processo de transmissão e aplicação de conhecimentos" (ib.:9). Nesse caso, Azenha explica, atribui-se à falta de conhecimento, do tradutor, de uma determinada terminologia a baixa qualidade dos textos traduzidos. "Ao mesmo tempo, porém, o critério de associar os problemas de tradução técnica com questões de terminologia tem servido também para distinguir os textos técnicos de outros tipos de texto [..]" (ib.). O texto técnico a que se refere João Azenha Junior é aquele constituído por terminologia específica, ou seja, o que possui o vocabulário específico de uma determinada área. A legendagem, embora considerada tradução técnica, não possui terminologia específica no que diz respeito ao processo de fazer a tradução de legendas. As legendas são diálogos transformados em texto escrito que mostram os mais variados aspectos da língua, estilos, temas, registros, níveis de formalidade, elementos culturais etc. As legendas são feitas conforme regras

referentes a tempo e espaço. Elas têm que obedecer a um determinado tempo de permanência na tela e têm que possuir um número “x” de caracteres. Outras variáveis, como o tipo de linguagem que é usado, as abreviações, o que colocar em itálico, em maiúscula, entre aspas, ou como lidar com os palavrões, para citar alguns exemplos, dependem das regras dos laboratórios de legendagem e mudam de acordo com os preceitos de cada um deles.

As regras de fazer e colocar as legendas, que talvez sejam as responsáveis por a legendagem ser chamada de técnica, podem ser comparadas às regras de editoração e não de tradução. Portanto, a terminologia específica, que é um dos identificadores dos textos técnicos, não aparece nos textos legendados.

Vejamos as outras características que definem a categoria dos textos técnicos. Azenha continua explicando que:

Há o predomínio de uma visão largamente difundida entre professores e estudiosos da tradução, segundo a qual os textos técnicos, diferentemente dos textos sagrados e de literatura, constituiriam um universo à parte, sujeito aos ditames do mercado e marcado pela estabilidade de sentido dos termos técnicos. Em outras palavras, admitia-se para a tradução técnica algo que, de resto, era veementemente condenado para a tradução como um todo: a noção de sentidos estáveis e, como consequência dela, uma noção de tradução centrada eminentemente numa operação de transcodificação, processada à margem de um enquadramento cultural (ib.:10).

Como argumenta o autor, essa visão de texto técnico remete a uma classificação imaginária estanque que distinguiria o técnico do não-técnico e ainda impediria que os condicionantes como “o uso lingüístico nas diferentes situações de comunicação técnica, a evolução da ciência, as defasagens tecnológicas entre os países, os diferentes critérios de medição, de normatização e as diferentes legislações” (ib.), por exemplo, afetassem a constituição e a qualidade de técnico. A experiência descrita por Azenha, no entanto, demonstra que os textos técnicos

estão sujeitos a um grande número de variáveis e a terminologias dinâmicas. O diferencial apontado por Azenha é o das condições em que a comunidade técnica produz esses textos que, segundo ele, é passível de maior controle. A tese de Azenha mostra a importância fundamental das relações “entre linguagem, cultura, texto e tradução”, inclusive em relação aos textos técnicos. **“Sob essa ótica, o texto técnico passa a ser uma estrutura multidimensional ancorada historicamente e composta por diferentes planos interrelacionados, todos eles portadores de sentido”** (ib.: 11 e 12, meus grifos).

As relações entre a linguagem, a cultura, as condições de produção e as diferentes terminologias, para citar alguns pontos apenas, apontadas por Azenha, trazem, para a nossa discussão, a outra visão do que seja tradução de textos técnicos. A própria definição de texto técnico é renovada a partir do momento que entram em cena os componentes cultura, história e subjetividade, por exemplo. Em contraposição à visão defendida por Theodor, as diferenças que classificam um texto como técnico e não-técnico se atenuam e ficam menos resistentes. Como a definição de texto técnico varia conforme o tempo e o espaço de uma certa comunidade, a visão do mesmo como o conjunto de palavras de significado estanque e inquestionável perde força.

A questão da terminologia ou linguagem técnica, ponto nevrálgico nas definições do que seja um texto técnico, passa a ser vista, por nós, como resultante de um conjunto de fatores, cuja interferência cultural se faz presente e significativa e não, como defende Theodor, como a linguagem típica de uma área que é claramente distinta da linguagem comum. Lembrando o argumento exposto anteriormente, Theodor vê os contornos do texto técnico, seu vocabulário e o perfil dos seus possíveis usuários como óbvios e perceptíveis para todos que entram em contato com o texto técnico. Por outro lado, Azenha esclarece que a falta de estudos objetivos e descritivos das linguagens técnicas, que possibilitem visualizar a frequência e a quantificação dos termos e estruturas dificulta a “diferenciação das linguagens técnicas entre si, e dessas para a linguagem comum (ib.:66)”. Nesse ponto, observamos que Azenha parece acreditar na distinção entre

linguagem técnica e comum *per se* quando culpa a falta de “estudos objetivos” de freqüência e quantificação dos termos ditos técnicos. Seria uma contradição não fosse o restante da argumentação que aponta para uma distinção sim entre os dois tipos de linguagem, porém contextualizada, localizada dentro de um tempo e espaço e dentro dos critérios de uma comunidade usuária da linguagem considerada técnica. Portanto, complementa o autor:

Não podemos deixar de lado a moldura estabelecida pela relação entre cultura e linguagem, no constante processo de transformação por que passam conceitos e suas denominações, empregos convencionizados, entre outros, nas diferentes culturas ao longo do tempo (ib.).

Um exemplo do texto de Azenha ilustra a interferência determinante do aspecto cultural de uma comunidade na linguagem dita técnica dessa mesma comunidade e seus efeitos no processo tradutório. Utilizando uma pesquisa feita por Möhn e Pelka citada em seu trabalho para mostrar o grau de familiaridade das pessoas com termos técnicos, Azenha sugere que consideremos o léxico de uma área como a dos transportes ferroviários:

Não podemos pensar que haja uma correspondência direta entre um maior ou menor grau de familiaridade com termos dessa área entre o cidadão alemão médio e o cidadão brasileiro médio, pois a ferrovia – contrariamente ao que ocorre no Brasil – faz parte integrante do dia-a-dia dos alemães. Assim, pode acontecer de o tradutor obter, no texto (ou no segmento de texto) técnico traduzido, um efeito totalmente diverso do exercido sobre os receptores do texto de partida, pois na passagem da cultura alemã para a brasileira o texto técnico sobre transportes ferroviários pode ganhar, por exemplo, uma dimensão de sentido que evoca a nostalgia de tempos passados, quando a ferrovia era um importante meio de transporte no Brasil (ib.:67).

A tal correspondência entre os termos técnicos de uma área pressuposta por autores como Theodor é revista nesse exemplo de Azenha. O autor redefine o texto técnico e o coloca como os outros tipos de texto que estão sempre sujeitos aos ditames da comunidade que os produzem. Ou seja, o texto técnico passa a ser visto como resultado da época e contexto em que é produzido, da subjetividade característica dos sujeitos que o determinam, do lugar de onde vem. A questão da terminologia, também explorada pelo autor como variante e resultante de especificidades de cada comunidade, deixa de ser um campo intocável e aparentemente imóvel e passa a ser vista como passível de mudanças a adaptações para ser compreendida.

O texto técnico, portanto, muda de status e pode compartilhar do prestígio desfrutado pelos outros tipos de texto, principalmente, o literário.

Tendo contraposto duas visões de tradução técnica, vejamos ainda a falta de lugar da legendagem em ambas as correntes.

Se quisermos encaixar a legendagem nos termos de Theodor como a tradução que lida com textos específicos cuja linguagem é recheada de estruturas e jargão típicas de uma comunidade técnica, não conseguiremos, pois seu perfil desafia esses limites. Por outro lado, por mais ampla que seja a visão de texto técnico mostrada por Azenha, a tradução de legendas não pertence ao “seu” grupo dos textos técnicos que, em algum momento, tem seu vocabulário analisado e convencionado como típico de uma comunidade e de uma área. A tradução de legendas abarca todo o tipo de texto, dos documentários aos textos de ficção e lida com o mais variado escopo de linguagens. Quando se trata da tradução de documentários, a tradução das legendas, em geral, é voltada à linguagem do assunto tratado que, muitas vezes, é majoritariamente constituído de termos técnicos. Por exemplo, os tradutores dos programas do canal *National Geographic* trabalham diretamente com linguagem técnica. Para traduzir um programa sobre Pearl Harbor, por exemplo, é necessário recorrer ao vocabulário sobre navios de guerra, armas, vestimentas, estratégias, mapas e tudo que se relacione com o assunto em questão.

A legendagem ser classificada como tradução técnica tanto na visão mais tradicional quanto na visão proposta por Azenha continua a ser um equívoco. Ela deve sim ser entendida como um tipo de tradução que tem particularidades próprias da sua função, segue regras do meio em que atua, demanda tratamento diferente do dado aos outros tipos de texto e carece de um espaço dentro dos Estudos de Tradução que examine suas diferenças, objetivos e características para que o tradutor de legendas possa melhorar seu trabalho e ser capaz de justificar suas escolhas dignamente.

Ainda que não possua espaço próprio nem lugar garantido dentro dos Estudos de Tradução, a legendagem continua e continuará a ser colocada na área de textos técnicos. Além da classificação inapropriada, há ainda a questão do status da tradução de textos técnicos dentro da área de tradução. Vejamos, então, como a tradução técnica atingiu o status que possui, o lugar primeiramente ocupado pela tradução literária, hoje de prestígio e as implicações de pertencer a um ou ao outro tipo de tradução.

### **1.5.3 – O status da tradução técnica**

Primeiramente, faz-se necessário explicar que a categorização dos textos em literários e técnicos precisa ser revista, uma vez que é a partir da tradução literária que as outras traduções, inclusive a técnica (se não principalmente ela), são definidas<sup>9</sup>. Para situar a nossa discussão, é preciso voltar para a dicotomia clássica entre tradução técnica e literária, iniciando nossa investigação com a definição e o status do que foi e do que é tradução literária para depois examinar o status reservado para a tradução de textos técnicos e de outros tipos de texto.

#### **1.5.3.1– A tradução literária e os primórdios do lugar “inferior” do tradutor**

---

<sup>9</sup> Ver Arrojo, R. “A questão do texto literário” para uma discussão mais aprofundada do assunto (Arrojo, Oficina de Tradução, 1997, 25-36).

Os estudos de tradução literária mostram que, tradicionalmente, sempre tiveram como foco as grandes obras literárias, cujas linguagens seriam imbricadas de intenções e de significados inacessíveis. O dilema do tradutor recaía sobre “a tensão radical entre a reprodução e a recriação com a ‘dialética da concordância e da pluralidade’” (Snell-Hornby, 1988:1). Depois de dois mil anos da teoria de tradução se dedicar exclusivamente aos textos literários, nos últimos 40 anos, a “ciência da tradução” está tentando se estabelecer como disciplina, mas com conceitos que se aplicam somente às terminologias técnicas. A linguagem literária teria sido excluída por ser considerada inacessível às análises científicas (ib.).

Observaremos que a trajetória da tradução desde sempre reverenciou os textos literários e, a partir deles, abriu caminho para o preconceito contra os outros tipos de texto. O texto literário só deixa de ser o centro das atenções de críticos e estudiosos no caso da corrente que pretende desenvolver uma “ciência da tradução”, devido ao seu perfil ser considerado muito desconforme para os padrões ditos científicos. Sobre esse tema, a tese de Ruth Bohunovsky é imprescindível para a discussão que propomos aqui. A autora analisa, em um dos capítulos, a questão da estabilidade do significado ser condição indispensável para uma ciência da tradução. Depois de rastrear o surgimento do que ela chama de “lingüística cartesiana”, de constatar a base dessa lingüística nas teorias de Chomsky e de refutar as implicações derivadas dessas concepções para os Estudos da Tradução, Bohunovsky resume as conclusões:

É possível constatar que, a partir de uma visão cartesiana, a linguagem, sobretudo a “linguagem científica”, seria um sistema de símbolos para a comunicação – esta entendida como transporte de informação. Atribui-se, geralmente, à linguagem “não-científica” a característica de ser tão-somente a “representação” do pensamento criativo e das idéias do autor – que teria liberdade de incluir no texto da sua autoria a possibilidade de interpretações variadas -, enquanto a linguagem “científica” é vista como um “espelho” do “pensamento científico” e, conseqüentemente, da realidade “extralingüística”. Nesse sentido, essa

linguagem seria marcada por significados estáveis, únicos, e transparentes e corresponderia às exigências do racionalismo e do universalismo científico. (2003:77).

A linguagem dita científica e a dita não-científica, então, duelam e se contrapõem, cabendo à primeira o lugar de objetividade e de “ciência” e à segunda, o lugar da criatividade e das possibilidades de interpretação. Examinando mais de perto a tradução literária, a mãe da linguagem não-científica, vejamos como ela adquiriu o status de inferioridade quando comparamos texto original e texto traduzido.

O ensaio “Images of Translation” em (*The manipulation of literature: studies in Literary translation*), de Theo Hermans (1985) foi escolhido para explicar as imagens associadas à tradução bem como o status de inferioridade e subordinação em relação ao texto original que a tradução literária possuía.

O trabalho esclarecedor sobre as imagens da tradução desde o discurso renascentista mostra as origens do preconceito contra a tradução de um modo geral e, no caso, contra a tradução literária. Nos primórdios dos estudos sobre literatura, a tradução já acontecia ainda que contra a vontade de autores e críticos. No período renascentista, tradução e imitação eram vistas como tendo muito em comum. Theo Hermans explica que a tradução era considerada um mero exercício mecânico sem mérito literário nenhum. (ib.:103).

A origem de tal pensamento aponta, segundo o autor, para três razões. A primeira delas seria que o objetivo final da tradução deveria ser a reprodução do texto de partida integral e absolutamente fiel em todos os aspectos da linguagem, ou seja, o texto traduzido deveria ultrapassar todas as barreiras lingüísticas e culturais do original, o que, de acordo com os autores da época, já era tido como inatingível. A segunda é sobre a liberdade do tradutor, que era severamente controlada, de maneira que ele se sentia subordinado ao autor. A terceira é sobre o valor dado ao texto traduzido que sempre era relativo porque se entendia que ele era uma cópia do trabalho original, qualquer impulso fora dos ditames do original, que poderia ser visto como mais instigante do ponto de vista da qualidade

do texto traduzido, colocaria o tradutor contra o autor. É relevante ressaltar que essas imagens perduram até hoje na área, atingindo o trabalho do tradutor com as mesmas expectativas da época e configurando esse trabalho como frustrante por não reproduzir esses objetivos atrelados a essas imagens.

Hermans mostra que o papel designado à tradução nasceu com status baixo. Du Bellay, citado por Hermans, reconhece que a tradução de textos literários recebe os méritos de ser instrumento de disseminação de conhecimento, mas deixa claro que, em sua opinião, a tradução não deu nenhuma contribuição para o crescimento da literatura nem para o enriquecimento da língua vernácula (ib.:104). As imagens associadas à tradução giram em torno da impossibilidade de a tradução retratar a beleza contida no âmago do texto literário, podendo ela somente tentar colocar em outra língua "o corpo, mas não a alma" (ib.).

Contrariamente a essas crenças, no capítulo intitulado "Os Tradutores e o Desenvolvimento das Línguas Nacionais" do livro *Os Tradutores na História*, Jean d'Alembert é citado por acreditar que "as traduções bem-feitas são o meio mais rápido e mais seguro de enriquecer as línguas" (Delisle & Woodsworth,1998:37). O capítulo proporciona uma incursão por vários estudos de caso em que "a tradução não aparece como um fenômeno isolado, mas associada a certos projetos [...] de natureza nacionalista, ideológica e religiosa" (ib.). No entanto, no que tange o caráter fiel da tradução, mesmo considerando seu papel fundamental na evolução das línguas, os relatos são igualmente rígidos e inflexíveis. A tradução deve obedecer aos ditames do texto original (ib.:52).

Os tradutores do período renascentista estavam presos à metáfora de "seguir os passos do autor" (Hermans, 1985:108), o que significava traduzir palavra por palavra o texto original. Sempre buscando a maior proximidade possível com o texto modelo, alguns tradutores alemães faziam suas traduções de acordo com as propriedades ou natureza do texto de chegada, imaginando estar retratando as propriedades do original, sem se desviar do significado pretendido por seu autor. Numa abordagem mais livre, Joost van den Vondel adota a postura de traduzir com uma certa distância para não pisar no calcanhar do autor, uma vez que um

autor nobre não seria perseguido tão de perto por um tradutor, complementa Dryden também citado por Hermans (ib.en). A propósito, Dryden, em 1680, criou categorias de tradução como palavra por palavra, imitação, paráfrase, para citar algumas, que serviram de base para outros autores, como por exemplo, Alexander Tytler em 1790 (Snell-Hornby, 1988:11-13). Todas as regras, porém, se destinam à tradução literária, nenhum outro tipo de texto chega sequer a merecer citação.

Como podemos notar, ainda a respeito do lugar do tradutor, a descrição desse profissional como alguém servil e inferior ao autor do texto é fortemente marcada no texto de Hermans. Ele explica que a metáfora de “seguir os passos do autor” ainda reforça a relação hierárquica entre os textos de partida e de chegada, imagem que também aparece no texto de Quintilian sobre imitação (ib.). As imagens de qualidade inferior e subordinação do texto traduzido são tão difundidas e tidas como verdades quanto as de poder e autoridade são atribuídas ao texto original. “Seguir” o texto original, ainda em relação à metáfora, implica uma dependência e também uma relação de forte versus fraco, de livre versus confinado, de proprietário versus servo ou escravo.

Imagens como essas percorrem todo o texto de Hermans, sofrendo alguns adendos e transformações que acompanham os diferentes períodos descritos por ele, como, por exemplo, a atitude servil e esperadamente modesta dos tradutores quando da mudança das regras para a tradução ocorrida na metade do século XVII. Os tradutores podiam, então, manifestar-se nos prefácios e nas dedicatórias que antecediam as traduções e o faziam como se pressupunha: diminuía a qualidade de seus trabalhos e enalteciam a excelência do original e as dificuldades da tarefa de tentar se aproximar de tal obra-prima (Hermans, 1985:106). Não é o caso de nos aprofundarmos nas imagens da tradução através dos séculos, mas a contribuição do texto de Hermans nos é valiosa porque marca historicamente as origens do estigma de atividade inferior, sem prestígio e supostamente servil que aparecem, posteriormente, nos trabalhos de legendagem.

O status de profissão de segundo escalão, sem valores próprios, sem prestígio nem orgulho inclusive no meio dos profissionais teria tido sua origem juntamente com a visão sobre tradução literária, que privilegia e engrandece o texto original e

pune e menospreza o texto traduzido. Curiosamente, a dicotomia entre textos literários e técnicos convencionalizada pelas comunidades acadêmicas, atribui ao tradutor de textos técnicos status ainda mais inferior.

### **1.5.3.2 – O início da tradução literária no Brasil: o começo da atividade como secundária.**

Para ilustrar rapidamente o início das atividades tradutórias literárias no Brasil, utilizaremos o trabalho de Lia Wyler, *A tradução no Brasil: ofício invisível de incorporar o outro* (1995), que mostra um panorama dos primórdios da tradução neste país.

Os primeiros a se dedicarem à tradução literária foram os missionários. Lia Wyler conta que:

O registro do léxico e da sintaxe das línguas indígenas mais faladas permitiu-lhes, num primeiro momento, organizar gramáticas e dicionários e, num segundo momento, utilizá-los para se comunicar e traduzir pequenos compêndios de religião e moral, orações, sermões, hinos e peças teatrais (1995:74).

Wyler diz que as traduções, até fins do século XVII, eram produzidas por padres e bacharéis de Direito, com poucas exceções. Nessa época, até fins do século XIX, o tradutor era considerado por todos o autor da obra traduzida. “Donde a abundância de obras adaptadas, traduzidas livremente, ‘inspiradas por’, e ‘à maneira de’” (ib.:78). Em 1808, com o fim da lei que proibia a impressão no Brasil, a tradução escrita proliferou e trouxe para o mercado uma legião de tradutores. Era a Imprensa Régia, uma casa editora, que de 1810 a 1818, reimprimiu mais de vinte romances, peças teatrais, óperas e literatura clássica, sempre em traduções portuguesas. Uma curiosidade, Wyler, citando Moraes, conta que “eram traduções e adaptações de romances célebres e sentimentais [...], aos quais o

editor português suprimia o nome do autor e acrescentava títulos sugestivos e tentadores” (1995:94).

A principal finalidade da Impressão Régia, no entanto, era divulgar os atos originados nas repartições do governo, “além dos da Secretaria dos Negócios Estrangeiros a quem pertenciam os prelos e todas e quaisquer outras obras” (ib.). Assim, a maioria dos tradutores eram “professores das instituições de ciência e ensino recém-criadas, principalmente da Academia Real Militar” (ib.:95).

Como atividade, a tradução prosperou e se desenvolveu em duas áreas: a do romance-folhetim e a do teatro. A demanda pelo romance-folhetim fez crescer o número de tradutores. “Surpreende também a condição social e a produtividade de um grande número de tradutores”, eram ministros, barões, viscondes, políticos, além de Dom Pedro I e Dom Pedro II, que traduziram os folhetins da época. “Depois do folhetim, a segunda grande paixão dos brasileiros no século XIX foi o teatro” (ib.:109), eram tantos teatros e espetáculos que “cresceu, desmesurada, a demanda por peças traduzidas [...] Seus tradutores eram nomes conhecidos na literatura, no jornalismo e na política, como Machado de Assis, Artur de Azevedo [...] (ib.:110).

Como se vê, os tradutores eram profissionais de várias áreas que, para se tornarem conhecidos ou até divulgar sua área de atuação, traduziam. Desde esse início, não se pensava em alguém cuja atividade principal fosse a tradução.

Assim, é traduzindo que os jovens escritores ganham renome e experiência; que os futuros médicos, ou outros acadêmicos de áreas tecnocientíficas se tornam conhecidos em suas especialidades; [...] E tudo por uma remuneração ainda mais miserável do que a que recebiam os tradutores do século XIX” (ib.:112).

A baixa remuneração se deveu, principalmente, à abertura do mercado na época da Impressão Régia que fez com que a demanda por traduções impulsionasse a criação de pequenas gráficas-editoras, “que imprimiam principalmente ‘imitações’, ‘traduções livres’, ‘paródias’, ‘inspirações’, sem dar a

conhecer o título e o autor da obra imitada, traduzida, parodiada ou agente da inspiração” (ib.:113). Para concluir as observações sobre o trabalho de Wyler, desde o início da tradução, nunca se definiram propriamente o papel do tradutor nem as atribuições desse profissional. Quem se apresentasse para traduzir um texto, podia fazê-lo. Não havia testes nem condições. A má remuneração pelo trabalho também é fruto dessa falta de lugar próprio ou perfil do profissional. Como a atividade sempre foi invadida por quem conhecia mais de uma língua, o mercado inchou quando a procura por textos e peças traduzidas cresceu e não houve necessidade nem tempo para valorizar financeiramente o trabalho. Foi só no século XX que o Brasil assinou a Convenção de Berna que “assegurava ao autor o direito exclusivo de autorizar a tradução de sua obra e, [...] garantia ao tradutor, devidamente autorizado, o mesmo direito sobre o seu trabalho” (ib.:113).

É nesse contexto desgovernado, invadido e sem perfil configurado que nasceu a tradução dita literária no Brasil. Quanto ao modo de traduzir, mostraremos como os autores que escrevem sobre tradução seguiram o estigma de “servir” o autor do texto como propuseram as imagens do texto de Hermans. Quanto ao status do tradutor que tentamos construir aqui, já pudemos perceber que o tradutor brasileiro começou sem espaço próprio, recebia menos do que o trabalho valia e utilizava a tradução para aparecer ou divulgar sua principal atividade.

## **CAPÍTULO 2 – OS OUTROS SENTIDOS DO TEXTO - IMPOSIÇÕES QUE CONDICIONAM O TRABALHO DE LEGENDAGEM**

*As legendas são como um elemento invasor na imagem, que a mascara, incomoda e tira a atenção da cena para a leitura. Equipe Jatalon, Manual do Vídeo, 1991:83).*

### **2.1 – Introdução**

As legendas que lemos nas telas dos filmes são o resultado de um trabalho condicionado por muitas adversidades. Tanto as condições de trabalho, os baixos salários quanto os curtos prazos somados às restrições impostas por distribuidores e público interferem na qualidade das legendas e, conseqüentemente, no trabalho dos tradutores. Longe da visão de tradução que credita os sentidos construídos no texto de chegada exclusivamente ao texto de partida, este capítulo pretende mostrar algumas variantes que afetam o processo de fazer legendas.

Segundo autores que pesquisam a legendagem no Brasil (Mouzat, 1995; Bamba, 1997; Araújo, 2000), as legendas sofrem as imposições externas e internas do texto, por isso o resultado insatisfatório em muitas legendas de filmes. Vejamos como os autores entendem as condições impostas ao trabalho do tradutor e como elas afetam os sentidos propostos pelas legendas traduzidas.

## 2.2 – Os limites da legendagem

### 2.2.1 – Técnicas de legendagem

O tempo de permanência da legenda na tela, segundo as fontes pesquisadas, é de:

1 segundo – 1 palavra

1,5s – 1 ou 2 palavras

de 2 a 2,5s – 1 linha (30 caracteres)

de 4 a 6 s – 2 linhas cheias (Manual de treinamento HBO, 1997).

Ercília Hough, professora de legendagem, ensina que, “segundo os padrões existentes no mercado, uma legenda deve conter no máximo duas linhas digitadas de até 28, 30 ou 32 toques que incluem pontuação e espaçamento” (Hough, 1998).

A empresa de tradução, *West End*, fornece outros números como os limites de caracteres por linha:

Em cinema contamos com uma faixa de 36 a 44 espaços (isso depende sempre da letra adotada) e como a tela é bem maior que a da TV, não são necessárias letras tão grandes. [...] Diferentemente do cinema, a tela da TV (e do vídeo, portanto) admite apenas de 26 a 30 espaços por linha, em sua legendagem, e não mais que duas linhas por legenda (Manual da *West End*, sem data).

O número de caracteres varia de mídia, ou seja, é menor na TV, vídeo e DVD e maior no cinema. O número máximo de linhas, dois, é padrão internacional, havendo raras exceções:

Às vezes três linhas são usadas para as notícias em telejornais. A composição do quadro é feita de tal maneira que as legendas não interferem

no todo. Em países bilíngües, onde filmes ou programas de televisão são traduzidos em duas línguas simultaneamente, até quatro linhas são usadas. Essa, no entanto, não é uma solução ideal, uma vez que muito da parte visual se perde inevitavelmente (Ivarsson, 1998:53).

Outro fator apontado pela empresa *West End* é a questão das letras ‘magras’ e letras ‘gordas’. As letras magras seriam “L”, “I” ou sinais de exclamação, que permitiriam que uma legenda chegasse ao número máximo de caracteres, ou seja, 30. “Tal não é o caso quando se utiliza letras ‘gordas’, “M”, “Ç”, por exemplo, [que] diminuem o espaço disponível” (*Manual da West End*, sem data).

Essas informações ajudam a entender a problemática do legendador, mas ainda não são absolutamente esclarecedoras. Das empresas contatadas para maiores informações quanto às regras técnicas e quaisquer outras orientações para o trabalho do legendador, somente recebemos alguns e-mails de volta nos informando que não era possível fornecer nenhuma regra interna. As poucas regras que integram esta pesquisa foram registradas por meio de conversas com tradutores, manuais de empresas de tradução e de pesquisas junto a empresas de legendagem.

## **2.2.2 – Outros limites que cerceiam o trabalho do tradutor.**

Alguns pontos podem ser brevemente descritos como fatores limites desse tipo de tradução. São eles: o tempo de leitura das legendas, a sincronização, a condensação, a omissão e paráfrase.

A velocidade com que lemos as legendas de um programa, por exemplo, varia de acordo com o público alvo do filme, o grau de instrução do público e com o grau de familiaridade do público com o tipo de linguagem usada no programa (Ivarsson, 1998:65). Além do público alvo, as pesquisas sobre a leitura das legendas assinalam o fato de legendas idênticas poderem ser lidas muito mais facilmente em telas de cinema do que na TV. O público de cinema precisa de 30%

a menos do tempo usado para ler as legendas na TV. Algumas razões são apontadas como responsáveis por essa variação. Sabe-se, com certeza, que quando as mesmas legendas usadas no cinema são usadas no filme para TV, elas aparecem em uma velocidade muito mais rápida (ib.). Outro fator seria o tamanho das legendas: é mais fácil ler legendas maiores, portanto, lemos mais rapidamente. A velocidade também varia quando comparamos as diferentes gerações. Além de a velocidade mudar de acordo com as exigências de cada mídia (cinema e TV, por exemplo),

As estatísticas indicam que uma grande proporção dos freqüentadores de cinema tem entre 15 e 25 anos. Essa geração cresceu com computadores, com o zapping e com a MTV; em outras palavras, eles estão muito acostumados a ver palavras em telas e imagens rápidas (ib.:66).

A sincronização entre o som e as legendas é outro fator crucial para compreendermos o filme (ib.:73). Como mostraremos no capítulo IV, esse item traz impasses para a compreensão especialmente para aqueles que entendem a língua original e conseguem observar que algo que foi dito não foi legendado ou foi, mas de maneira diferente do que gostaria o espectador. Para os espectadores que não entendem a língua original, como argumentamos nesta pesquisa, a sincronização é um dos itens que não pesam contra a compreensão, uma vez que, nesse caso, o espectador depende 100% das legendas para compreender o que está sendo falado em um filme e, portanto, não consegue comparar texto falado com texto escrito.

Ivarsson, que destaca a sincronização como item de importância da compreensão de um filme/programa estrangeiro, aconselha os tradutores a terem cuidado com contradições entre imagem e som e a se aterem às informações mais importantes da cena, condensando-as nas legendas (ib.:74).

A condensação, a omissão e a paráfrase serão mais detalhadas no subitem 3.1.3, no próximo capítulo que trata, também, das perdas e compensações das legendas.

## 2.3 – O último censor

### 2.3.1 – As normas de tradução atuam também como critérios de censura

As regras de como fazer tradução de legendas moldam, em grande parte, o resultado da produção do tradutor. As escolhas dos melhores termos, das expressões que mais se adequam às da leitura do original chegam aos espectadores contaminadas com as imposições de distribuidores e de laboratórios de legendagem. Os sentidos produzidos pela leitura do tradutor têm, muitas vezes, que ser modificados e aprovados pelos ‘reguladores’ da legendagem.

Na época da ditadura militar no Brasil, os filmes passavam por critérios de censura que proibiam a veiculação de mensagens, idéias e informações que contrariassem aquelas pregadas pelo regime de então. Com isso, os tradutores tinham que acatar as mudanças forçadas dos revisores.

Hoje em dia, os tradutores continuam sujeitos à censura, porém a dos distribuidores que estão preocupados em vetar principalmente “assuntos relacionados à moral, como adultério, homossexualidade, etc” (Franco, 1991:56). Segundo Franco, o distribuidor dita regras que o tradutor é obrigado a acatar. Rubens Edwald Filho, citado por Franco, comenta que a Vídeo Arte não permite o uso da palavra “merda”, a menos que seja absolutamente necessário. Franco não discute, porém, os critérios dos laboratórios que estabelecem quando e porquê certos palavrões ‘são necessários’ em alguns filmes. Em pesquisas realizadas junto a alguns laboratórios de legendagem<sup>10</sup>, percebemos que a *MTV* não impõe restrições quanto ao uso de palavrões, ao contrário, incentiva discursos espontâneos que retratem como as pessoas normalmente falam em certos círculos e sobre certos assuntos. Os palavrões, na linguagem jovem, são, para a grande maioria, parte do discurso do dia-a-dia e, portanto, presentes nas

---

<sup>10</sup> Dados colhidos a partir de entrevistas feitas por alunos e orientadas por mim a laboratórios de legendagem como, por exemplo, o da *MTV*.

legendas de programas legendados pela *MTV*. Nesse caso, espera-se do discurso do tradutor sentidos que, de alguma forma, incluam essa linguagem despojada que está atrelada à imagem do canal. Se considerássemos a hipótese de um mesmo programa ser apresentado em um canal mais convencional e na *MTV*, teríamos claramente legendas distintas vistas por públicos distintos e que, provavelmente, evocariam dos espectadores sentidos distintos.

Entretanto, para a prof<sup>a</sup> Ercília Hough, proprietária do laboratório Century XX, os tradutores têm que observar certas regras na hora de legendar e para garantir isso, ela fornece, em seus cursos, algumas dicas de tradução de legendas: “Faça todo o possível para não exagerar nas gírias; **NÃO** use termos chulos – há sempre uma forma mais amena para substituí-los; tenha sempre Bom Senso e Espírito Crítico” entre outras (1988, grifos e letras maiúsculas são do próprio texto). Dentre as regras encontram-se os termos chulos, nos quais estão inclusos os palavrões. Para Hough, esses termos têm que ser evitados e substituídos por outros ‘mais amenos’, no entanto, essa regra, se levada a cabo prejudicaria filmes que têm como característica principal o uso de palavrões e, ainda, os futuros tradutores interessados em trabalhar, por exemplo, na *MTV*.

As sugestões de Hough são, praticamente, as mesmas que encontramos em outros laboratórios de legendagem. Na Equipe Lesound-Sonomex, por exemplo, um dos itens sobre a linguagem que deveria ser usada nas legendas dita:

Evite utilizar palavras de baixo calão, sendo elas substituídas por palavras mais leves, amenas, como: droga, maldição, cretino(a), filho(a) da mãe, maldito, imbecil, entre outras. Existem algumas exceções, como por exemplo, em filmes muito violentos (com classificação para maiores) onde a linguagem é muito forte e pesada. Também evite utilizar gírias.

As regras sobre o uso de palavrões – em filmes muito violentos – são subjetivas e vão sempre depender dos critérios de quem as estabeleceu. Os filmes violentos, que permitiriam o uso de palavrões, também fazem parte de uma classificação arbitrária, pois há filmes violentos (*Pulp Fiction – Tempo de Violência*) em que uma linguagem pesada foi usada no texto original e na

tradução, e outros mais antigos (*Papillon*), também considerados violentos, em que a linguagem original contendo palavrões foi amenizada na tradução. A permissão do uso de palavrão e termos “pesados” no texto legendado e a classificação dos filmes como violentos variam e dependem do julgamento de uma certa comunidade, no caso, dependem das resoluções dos laboratórios de legendagem e dos distribuidores dos filmes. Assim, cada reduto em uma dada circunstância ditará as regras que vão guiar a tradução/legendagem de um filme.

Na Suécia, Ivarsson e Carroll registram as mesmas preocupações em relação aos xingamentos nos filmes. “Essas expressões [xingamentos e palavrões] parecem ter um efeito mais forte na escrita do que têm na fala, especialmente se traduzidas literalmente” (1998:126). O impacto dos palavrões escritos em uma legenda afeta outros públicos além do brasileiro. Se alguns pesquisadores acreditavam no pudor do público brasileiro como o responsável pelas legendas mais brandas, consideremos que o choque de ver escrito um palavrão não é privilégio só do brasileiro, mas talvez do fato de nossos ouvidos estarem mais acostumados com os palavrões, xingamentos etc, que são artifícios usados na linguagem oral do dia-a-dia, do que nossos olhos estão com a leitura dos mesmos. A outra dificuldade, apontam as autoras, que acreditamos ser também a dificuldade dos tradutores no Brasil, é “determinar exatamente onde essas palavras se encaixam na escala dos termos rudes” (ib.). Sem dúvida esse é o maior desafio: encontrar o grau de ofensa de um palavrão. Elas usam o exemplo de “motherfucker” que, por causa do uso constante no vocabulário das pessoas, “a força da expressão se diluiu de tal maneira que ela não soa particularmente chocante, até mesmo se falada por um professor universitário” (ib.). Elas apontam que a melhor maneira de lidar com essas expressões “é achar equivalentes idiomáticos na língua de chegada” (ib.).

A recomendação de Ivarsson e Carroll é um tanto vaga se considerarmos que encontrar ‘equivalentes’ é o que todo tradutor tenta fazer. Ajustar o grau desse palavrão e optar por expressões que igualmente agradem o espectador são os pontos centrais do que estamos discutindo aqui. As críticas do público e dos especialistas são justamente sobre as opções dos tradutores para determinadas

situações. O que está adequado para um leitor não está para outro e isso vale para todas as opções dos tradutores, não restritamente aos palavrões.

Margit Pagani, que pesquisou as inadequações na tradução de filmes, também observa restrições à “linguagem obscena” nos filmes *Fortress* e *Alien 3*, mas a autora não especifica de onde vêm essas restrições. Há apenas o registro que o “legendador evitou o uso de gírias vulgares” nas seguintes falas dos filmes:

***Fortress***

Texto original: “Fuck you”

Texto traduzido: “Vá se ferrar” e

***Alien 3***

Texto original: “Listen to me you piece of shit”

Texto traduzido: “Ouça, seu inútil” (1994:114).

Os exemplos apontados por Pagani, se analisados da forma apresentada, ou seja, descontextualizados, endossam as recomendações de Hough e da Equipe Lesound-Sonomex. As traduções suavizaram o uso dos palavrões do texto original. A opção por uma linguagem dita mais ou menos pesada só poderia se dar dentro do contexto do filme que foi negligenciado pela autora. No primeiro filme, a repercussão da expressão “Fuck you”, no original, e de “Vá se ferrar”, na tradução, não foi analisada pela autora. A impressão que temos é que a autora considera que todos os leitores vêem, da mesma forma, o “peso” que “Fuck you” tem no texto original e a “leveza” de “Vá se ferrar” na tradução.

Segundo os tradutores entrevistados por Franco, as alterações no texto traduzido vêm de todos os lados, seja para atenuar o impacto do texto traduzido, seja para não chocar o público das legendas. “VM (a pessoa entrevistada), da Duplilab, diz que às vezes o distribuidor (Warner) altera o texto já traduzido” (1991:56). Franco registrou algumas reclamações por parte dos tradutores que atribuem à censura imposta pelos distribuidores algumas das “más” escolhas desses profissionais. Os entrevistados citam que há censura para falar de drogas e para usar palavras de baixo calão. A censura vem também por parte de alguns clientes que exigem, por exemplo, que a palavra “bunda” seja trocada por “traseiro”, considerada, por eles, menos chocante para o público. O trabalho do

tradutor, porém, fica ridicularizado, alegam os entrevistados (ib.:56, 57). Os tradutores têm razão em mostrar descontentamento porque o público, que conhece as duas línguas envolvidas, não sabe que nem todas as opções das legendas são dos tradutores nem que a tradução é, muitas vezes, alterada depois de feita.

A impressão que o público tem ao assistir a um filme em língua estrangeira conhecida é que a tradução, muitas vezes, “distorce” o que está sendo falado. No entanto, completando o que foi dito acima, Elaine Trindade explica que

o texto de partida não é soberano, é preciso seguir normas prescritas pelos canais e empresas da área. Essas normas referem-se ao estilo da linguagem utilizada nas legendas. Há a proibição do uso de palavrões, modismos e excesso de gírias, e muitas vezes, não é permitido reproduzir a fala no texto escrito, pois devemos seguir as normas gramaticais, o que faz da legenda um misto da linguagem oral com a linguagem escrita (2003:183).

Como as regras variam de acordo com as empresas e canais, o uso de palavrões nas legendas, por exemplo, é permitido em algum grau em certos programas. Vera Araújo afirma, em suas análises sobre os filmes *Uma babá quase perfeita*, *Um família quase perfeita*, *Bye, bye love – Os descasados*, *O clube das desquitadas* e *A guerra dos Roses*, que os palavrões aparecem nas legendas de forma “suavizada”. Por exemplo, *shit*, *son of bitch* e *you little shit* que aparecem nos diálogos em inglês no filme *Bye, bye love* foram traduzidas, respectivamente, por *merda*, *filho da mãe* e *sua idiotazinha*, o que, por um lado, relativiza as afirmações de Trindade. “Merda” é uma palavra ainda considerada de baixo calão e, portanto, estaria proibida segundo muitos legendadores. Porém, o uso excessivo dela em discurso corrente está introduzindo aos poucos seu uso até nas legendas, como vimos no filme analisado por Araújo. A expressão *son of a bitch*, no entanto, que compartilha a tese de uso excessivo no discurso corrente, recebe tradução “suavizada”, como mostra a autora. Observamos, então, segundo

a pesquisa de Araújo, que alguns termos de baixo calão são traduzidos de forma suavizada e outros de forma menos suavizada, como *son of a bitch* e *shit*.

Todavia, como a pesquisa de Araújo não pode ser generalizada nem vista como padrão ou verdade absoluta para todos os filmes legendados, não há consenso sobre como são ou devem ser traduzidos os termos de baixo calão. No filme *Ghost* (traduzido como *Ghost – Do outro lado da vida*), por exemplo, se aplicarmos as considerações de Trindade e o resultado das pesquisas de Araújo, – sobre a proibição de palavrões e termos de baixo calão – perceberemos que elas são confirmadas. Na cena inicial, em que Patrick Swayze é assassinado por um ladrão, Swayze, que está morto e assistindo à sua própria morte, xinga o ladrão/assassino de “*son of a bitch*”, traduzida por “filho-da-mãe”. Em outros momentos, a palavra comum “*shit*” é usada em variadas ocasiões e sempre traduzida por “droga”, ou seja, a tradução suavizou os termos de baixo calão do original. Nesses casos, é comum os tradutores alegarem que as legendas perdem a força dos diálogos originais e só são compensadas pelo impacto das imagens.

As alterações das traduções em função de vocábulos que não estão de acordo com as exigências dos distribuidores, porém, datam de muito tempo. Em uma reportagem sobre tradução de filmes de 1984, publicada na *Folha da Tarde*, o entrevistado Gilberto Barole conta as dificuldades dos tradutores, especialmente para a dublagem, quando se deparavam com um palavrão: “há bem pouco tempo o surgimento de um palavrão no texto era um verdadeiro deus-nos-acuda. Em *Mamma Roma*, um termo não muito delicado, dito pela atriz principal, acabou sendo traduzido por ‘flor de estrume’ e calcinhas por ‘roupas de baixo’” (Almeida, 1984. Barole dá mais exemplos de mudanças na tradução atribuídas à Censura: “Em *Belo Antonio*, cujo herói é impotente, essa palavra acabou indo para as telas como ‘incapaz’” (ib.).

Na mesma reportagem, feita pela jornalista Suzete de Almeida, o canal SBT aparece como exemplo de órgão que preza a fidelidade ao texto. Na época a notícia causou surpresa pela fama do SBT, de então, de adaptar “os enlatados à realidade brasileira, traduzindo *Lucy Ball Show* para Luci Camargo e coisas do gênero”, explica a repórter. A determinações do canal – “ter talento, sensibilidade

e dominar perfeitamente o português, além de uma outra língua” – têm o objetivo de levar os tradutores a serem fiéis “ao texto e realidade do país focado”. Como o foco da reportagem são os programas dublados, credita-se aos dubladores excessivamente auto-confiantes a culpa “final” pela má qualidade dos programas, uma vez que eles mudam falas e expressões que julgam impróprias.

O que se conclui sobre a tradução de termos de baixo calão, gírias e outras expressões comuns na linguagem oral informal é que as regras variam de lugar para lugar e os tradutores, de uma forma geral, são compelidos a seguir essas regras. Suas escolhas de palavras, ainda que dentro dos estreitos limites das imposições dos laboratórios, entretanto, revelam estilos, preferências, características pessoais, além de servirem de palco para as inúmeras interpretações dos mais variados leitores. O texto final que os espectadores lêem nas legendas é um guia de significações que os espectadores utilizam para produzir os sentidos junto ao restante do filme, não importando se esse texto final é resultado das imposições dos distribuidores, das regras dos laboratórios ou, simplesmente, das opções dos legendadores.

#### **2.4 – Os títulos traduzidos: o começo dos novos significados**

A questão da tradução dos títulos de filmes entre os críticos e estudiosos da prática da legendagem aparece como uma das mais debatidas nos trabalhos sobre tradução. Como nas outras áreas da tradução, busca-se uma normatização que oriente o trabalho dos tradutores, a questão dos títulos traduzidos, principalmente para os leigos, clama por organização. A prática da tradução, porém, desestabiliza qualquer tipo de tentativa de ordem na produção do texto traduzido. Percebe-se que há a preocupação, por parte dos distribuidores, de vender os filmes para o espectador através dos títulos, não levando em consideração a tão cobrada proximidade com o original. A crítica e também o público culpam o tradutor pelos títulos “criativos”, desconhecendo o fato de o tradutor pouco ou nada interferir na escolha dos títulos traduzidos. Para os objetivos deste trabalho interessa investigar o jogo de significados sugerido pelo

título de um filme, seja em língua original seja em língua traduzida, que é o cartão de visitas e o primeiro contato do público com o que ele vai assistir. Considerando o título um dos principais atrativos para se ver um filme, vejamos como eles atuam na rede de sentidos que envolvem os filmes que vemos.

Eliana Franco, no item *The Translation of Titles* (A tradução dos títulos), critica os comentários irônicos de Rui Castro sobre a tradução dos títulos de filmes por ele ignorar o fato de que os títulos são escolhidos pelos distribuidores e até pelos responsáveis pelo *marketing* do filme, mas não pelos tradutores. Franco explica que os tradutores, muitas vezes, oferecem cinco opções de tradução para o título que nem sempre são acatadas (Franco, 1991:74-76). Os critérios apontados pelos tradutores pesquisados por Franco indicam três procedimentos para a escolha dos títulos, sejam eles traduzidos pelos distribuidores, *marketeiros* ou tradutores: o impacto mercadológico, impacto causado pela criatividade do título (que muito se assemelha ao impacto do mercado) e, em casos de siglas ou nomes próprios, manter o título original e acrescentar um subtítulo que complete a idéia do original (ib.). Assim, as traduções dos títulos, segundo Franco, têm relação com a mensagem do filme e não com o título original.

Como os títulos têm que causar impacto para serem mercadologicamente rentáveis, eles não, necessariamente, têm relação com o título original. Cada país importador de filmes estrangeiros vai produzir títulos que estejam em sintonia com os costumes e modas locais. Assim, o *marketing* do filme tem que conhecer o que agrada e desagrade o público alvo de cada filme para que as campanhas sejam eficazes e ‘vendam’ o filme através do título.

Díaz-Cintas atribui aos títulos a empatia que atrairá ou não o público para ver o filme:

O título de um trabalho é um dos recursos que persuadirá ou afastará o público de um determinado filme. É o primeiro ponto de contato entre espectador e filme e, por essa razão, tem um papel fundamental na campanha de marketing (2001:47).

Os títulos em português, por exemplo, usam do apelo de certas palavras para chamar atenção. A autora cita alguns exemplos de filmes que têm a palavra 'amor' no título traduzido e não no original: *Breathless/ A Força do Amor*, *Out of Africa/ Entre dois Amores*; *Rebel/ Quando o amor é mais forte*. A questão apresentada por Franco, a tradução dos títulos servirem aos propósitos do mercado, nos interessa especialmente quando analisamos os sentidos sugeridos pelos títulos nas diferentes línguas. O título, primeiro chamariz para se ver um filme, significa e produz sentidos que serão ou não confirmados pela história do filme. A expectativa em relação à trama vem atrelada ao título e, portanto, é guiada por ele. Se considerarmos o filme *Out of Africa/ Entre dois Amores*, por exemplo, a expectativa em torno dos títulos original e traduzido difere muito.

Enquanto o título em inglês leva o espectador para a África, fazendo-o elaborar significados em torno dos limites e além deles daquele continente, seus frutos, sua gente, o espectador brasileiro espera ver um filme de amor, provavelmente, que envolva três pessoas, uma delas em dúvida entre os dois pretendentes. Com os pré-significados que levamos conosco para ver um filme, a história que vemos, desde o início, se desenvolve por caminhos distintos.

Em um artigo curioso sobre a tradução de títulos de filmes, Sérgio Augusto alerta os leitores contra os perigos de se tentar aprender inglês "através dos estudos das traduções de títulos de filmes". O autor comenta que o filme intitulado "Ao Sul de Sumatra", do diretor Budd Boetticher, é a tradução do original "East of Sumatra", que ele traduziria como "A leste de Sumatra", cujos pontos cardeais, na tradução, foram trocados a gosto dos publicitários encarregados do filme no Brasil (Folha de São Paulo, 1986). O porquê da troca não é explicado assim como também não sabemos a repercussão de tal filme e título, mas, sem dúvida, os espectadores do original e do filme traduzidos foram, no mínimo, conduzidos a lugares diferentes.

O repórter lista, ironicamente, outros títulos originais de filmes e suas respectivas traduções, em português, para enfatizar como seria impossível tentar aprender inglês com os títulos de filmes. Entre alguns listados estão: *Blow up*

(“Depois Daquele Beijo”); *Bonnie and Clyde* (“Uma Rajada de Balas”); *West Side Story* (“Amor, Sublime Amor”) e *Giant* (“Assim Caminha a Humanidade”).

A tradução de títulos é feita segundo o impacto mercadológico que os títulos têm quando atingem o espectador. Assim, a programação dos canais a cabo, por exemplo, revela o tipo de público que assiste a determinadas redes e programas. O espectador do canal Sony, para citar um exemplo, provavelmente se encaixa no grupo de pessoas com domínio do idioma inglês. Embora os programas desse canal sejam todos legendados, os títulos em inglês (sem tradução) revelam que os espectadores conhecem o programa pelo nome original e, provavelmente, é como preferem identificá-lo na grade de programação. Os títulos trazem desde nomes próprios, como *Felicity*, *Cybill*, *Seinfeld*, até títulos que requerem um conhecimento de expressões da língua, como *Mad about you*, *Once and Again* e *Married with Children* (Guia da TVA, novembro de 2004).

Dado que aprendemos que os títulos têm função mercadológica, a não tradução deles, como pudemos conferir na programação da Sony, deve agradar a maioria dos fãs do canal que, provavelmente, não necessitam da tradução para identificar os programas. A tendência de manter os títulos na língua original não é privilégio só do público brasileiro, é observada também pelo professor dinamarquês Stig Hjarvard que afirma que “desde 1995, menos de 50% dos filmes importados pela Dinamarca possuem títulos em dinamarquês. Em 1980, a porcentagem era de mais de 80%” (2004:75-97).

Nos cinemas brasileiros, os títulos mantidos na língua original são minoria e, quando é o caso, recebem um subtítulo explicativo em português, como os títulos mais recentes *Super Size Me – A Dieta do Palhaço*, filme americano que analisa a cultura do *fast food* por meio de uma experiência do próprio diretor do filme que come três vezes ao dia durante um mês na rede McDonald’s, ou o premiado *Closer – Perto Demais*, sobre o relacionamento de dois casais que buscam prazer e amor fora de seus relacionamentos. O público que frequenta cinemas no Brasil, mesmo fazendo parte de uma elite, o que pressupõe um maior nível de educação e, portanto, acesso a uma segunda língua, não é atraído por títulos mantidos no original. Assim, nossos títulos de filmes ou recebem tradução

via as regras dos marketeiros do filme, ou recebem um subtítulo explicativo logo após o título original, especialmente quando este já é conhecido do público via publicidade internacional, como, citando exemplos menos recentes, *Grease - Nos Tempos da Brilhantina* e *Pulp Fiction – Tempo de Violência*.

## **2.5 – Baixos salários, pressão e condições de trabalho: fatores atrelados à qualidade das legendas.**

Entre as tantas adversidades que embasam o trabalho do tradutor de legendas estão os baixos salários, o tempo de entrega das legendas, além de originais de pouca qualidade. Fora do Brasil, esses mesmos pontos são foco de reclamação dos tradutores de forma geral. Eles alegam que as condições de trabalho sob as quais o legendador é forçado a trabalhar determinam a qualidade do produto final. “As [condições] mais importantes são: os baixos salários [...]; os prazos absurdos [...]; originais de péssima qualidade [...]; e, finalmente, o pouco treinamento dos tradutores” (Diaz-Cintas, 2001:199).

No Brasil, Franco constata, nas entrevistas com tradutores, que os curtos prazos impostos aos tradutores têm origem na burocracia a que são submetidas as aquisições dos filmes. Depois de passar pela alfândega e chegar aos laboratórios, o filme chega às mãos dos tradutores, que são obrigados a entregar o trabalho em no máximo uma semana. Segundo a autora, esse prazo varia de laboratório para laboratório e pode chegar a três dias em média. Lembrando que o filme antes de atingir o mercado precisa ser revisado, legendado e duplicado. De acordo com os legendadores entrevistados, 76% deles atestam que a qualidade do produto final é extremamente prejudicada pelo limite rígido de tempo (Franco, 1991:35 – 36).

Cortiano, que também tem a sua pesquisa baseada em entrevistas com tradutores, aponta, além dos baixos salários e curtos prazos, “[...] a instabilidade do status do trabalho; a falta de treinamento especializado, de supervisão e, até mesmo, de reconhecimento em termos de ter seu nome nos créditos do filme” como elementos determinantes da qualidade alcançada pelo filme (1990:166). O

autor, depois de apurar as respostas mais extensas dos tradutores, chega à conclusão que muitos deles ainda vêem o trabalho como um “bico”, que ajuda no orçamento no final do mês. Partindo dessa visão, “não é nada surpreendente que esses tradutores não se comprometam com o que produzem” (ib.). Outros legendadores, contrapõe Cortiano, possuem um perfil mais profissional, se orgulham do trabalho que fazem e “têm consciência da importância de lutar por melhores padrão de excelência no trabalho” (ib.:167).

Um dos tradutores entrevistados mostra descontentamento com os baixos salários e argumenta que os bons profissionais não conseguem chegar a um bom resultado sem um pagamento digno. RA, como é identificado na tese de Cortiano, explica:

Infelizmente no Brasil o salário dos tradutores é muito baixo. Acho que os bons tradutores deveriam ganhar mais, e não se devia contratar os tradutores ruins porque eles pedem metade do que pedem os bons. Essa é a responsabilidade dos distribuidores, fazer com que o tradutor execute um bom trabalho e, para fazer um bom trabalho, é necessário um bom profissional. E um bom profissional custa mais caro. Mas, infelizmente, não é isso que acontece no Brasil. (Ib.:165).

O fato de profissionais iniciantes, inexperientes e sem nenhum treinamento invadirem a área porque cobram muito menos do que os bons profissionais é sabido por todos que trabalham com tradução. O resultado disso, porém, afeta a produção das legendas e faz com que elas sejam prejudicadas e criticadas. O tradutor que aceita trabalhar pela metade do preço do que cobra um bom profissional experiente, além de prejudicar a classe como um todo, produz um texto de qualidade inferior, como mostram as entrevistas com os próprios legendadores. Para poder somar uma quantia que garanta sua sobrevivência, esse tradutor tem que dobrar o faturamento, fazendo um número de traduções de legendas muito maior do que o aceitável para manter a qualidade.

Outro fato que vem atrelado à aceitação de trabalhos mal remunerados são as condições de trabalho nada favoráveis em que o mesmo tradutor inexperiente aceita trabalhar. Nas respostas dos tradutores às entrevistas dadas a Cortiano, é possível perceber que a maioria deles não trabalha sem *script*, como, por exemplo, contam RC e MM (como são identificados os tradutores na tese de Cortiano):

RC: Já não existe tradutor que goste de trabalhar sem script. Hoje 70% dos filmes vêm com script.

MM: A grande maioria [dos distribuidores] manda hoje o script original. Mas isso agora, e porque trabalhamos com a CIC, a Metro, A Disney, etc. Há alguns meses era um verdadeiro horror: chovia filmes sem script. (Cortiano, 1990:160).

Os tradutores entrevistados são tidos como profissionais que fazem um trabalho de qualidade. Eles não aceitam trabalhar sem *script* o que, de certa maneira, é uma forma de garantir um mínimo de qualidade. No entanto, dentro e fora do Brasil, o mercado ainda oferece trabalhos sem *script* ou com *scripts* precários. Na Dinamarca, por exemplo, Gottlieb registra que os *scripts* de filmes e de programas de TV dinamarqueses, muitas vezes, trazem a palavra “inaudível” ou pontos de interrogação no meio de passagens difíceis de serem entendidas. Além da pouca ou nenhuma ajuda que alguns *scripts* oferecem nessas ocasiões, eles ainda trazem trechos que distorcem o que está sendo dito. O autor diz que muitos programas ainda vêm sem o *script*. “Os legendadores têm que confiar em seus ouvidos ou fazer ‘chutes’ inteligentes, embora, às vezes, eles tenham que recorrer mesmo a falantes nativos ou a especialistas” (2004:42). Como esses profissionais custam tempo e dinheiro, o legendador tem que usar as habilidades que possuem para fazer o trabalho. “E mesmo os bons legendadores são, às vezes, traídos por seus ouvidos”, pondera Gottlieb, (ib.)

Traídos pelo próprio ouvido ou sem a capacidade de entender 100% do que é falado nos diálogos, os legendadores têm a responsabilidade pelo produto final. Recomenda-se aos aprendizes de legendagem que eles desenvolvam os ouvidos e se habituem a não confiar totalmente nos *scripts* para garantir uma melhor qualidade na tradução.

Na comunidade de tradutores de legendas, não reinam só as adversidades da profissão. Monika Pecegueiro, responsável pelas legendas para cinema de *Pulp Fiction*, *Todos Dizem Eu te amo* e *Carne Trêmula*, para citar alguns, chega a trabalhar 13 horas seguidas para poder cumprir os prazos sempre ‘apertados’ das traduções, o que não a incomoda nem um pouco, segundo reportagem do *Jornal da PUC – Rio*. Para ela, a legendagem caminha ao lado de uma de suas maiores paixões: a literatura. "A limitação do espaço da legenda no cinema [me] aproxima da poesia. É preciso encontrar a essência da palavra", diz ela. A tradutora que se diz apaixonada pelo trabalho, que lhe proporciona contato com um universo diferente a cada filme, aponta três diferenciais da tradução para cinema:

a síntese exigida para a legenda de filmes, a questão de a linguagem oral estar sempre em transformação, sendo constantemente presenteadas com gírias novas, e o fato de o espectador ter acesso ao diálogo original e a todo um código extra-lingüístico.

([www.pucRio.br/jornaldapuc/junho98/cultura/monika.html](http://www.pucRio.br/jornaldapuc/junho98/cultura/monika.html)).

Pecegueiro insiste em dizer que a tradução não é um bico, é uma profissão que exige investimento em pesquisa e educação, além de um profundo domínio da língua (ib.). A posição e opiniões de Monika Pecegueiro podem ser consideradas ‘de peso’, uma vez que ela é uma das mais reconhecidas e requisitadas tradutoras do ramo.

Para concluir, o texto que lemos nas legendas sofre influências e imposições de diversas ordens, passa por avaliações e aprovações. Ainda assim,

as legendas estão longe de ser o ponto final da interpretação de um filme, elas são o nosso elo com o restante do filme, sendo a partir da leitura das legendas que construímos os nossos sentidos do filme.

## CAPÍTULO 3 – O PERFIL LOGOCÊNTRICO DA LEGENDAGEM

*Tradição cultural que crê na possibilidade de uma distinção intrínseca entre sujeito e objeto [e crê que] a origem do significado é necessariamente localizada no significante (no texto, na “mensagem”, na palavra), nas intenções (conscientes) do emissor/autor, ou numa combinação ou alternância dessas duas possibilidades (Arrojo, 1992:35).*

### 3.1 – O logocentrismo e as implicações para a legendagem

A tradução por meio de legendas só agora dá os primeiros passos em direção aos Estudos de Tradução e, por isso, começa a ser alvo das discussões teóricas sobre tradução. Neste capítulo, propomos situar a tradução de legendas dentro dos Estudos de Tradução e mostrar como os pressupostos teóricos dos trabalhos sobre legendagem no Brasil reproduzem os mesmos pressupostos logocêntricos que percorrem todas as outras modalidades da tradução. Dentro dessa perspectiva, o papel reservado ao tradutor de legendas é o de transportador de sentidos cujo desempenho é orientado para ser o mais neutro, imparcial e invisível possível. As legendas, nessa perspectiva, deveriam conter os sentidos presentes nos diálogos e nunca trair as intenções do autor; deveriam ser ‘corretas’ e não possuir vestígios de interpretação.

Argumentaremos, porém, que as opções de cada legendador trazem os vieses pessoais e particulares de cada indivíduo intérprete, inviabilizando qualquer possibilidade de neutralidade e imparcialidade. A tradução, independentemente da vontade do tradutor, aparece e apresenta resultados diversos. O tradutor de legendas, mesmo dentro dos rígidos limites de espaço e tempo e das imposições dos laboratórios, mostra-se através de sua tradução. Seu trabalho é denunciado por escolhas, tomadas de decisão e, inevitavelmente, interfere na construção dos sentidos do filme. Ao contrário de desejar a invisibilidade do tradutor, este trabalho

propõe que consideremos o resultado do trabalho de tradução como uma produção de texto que pode e deve ser analisada e criticada pelos seus méritos ou deméritos.

O tradutor interfere no texto das legendas porque suas opções aparecem e são também alvo de novas interpretações. Mostrarei que o tradutor é aquele que intervém, participa e interfere na dita passagem das mensagens de uma língua para outra. Contrariando a corrente essencialista de teóricos e práticos da tradução que pensam em uma mensagem contida no texto da língua nativa que deveria migrar para a língua alvo sem ser modificada, a inevitável intervenção do tradutor faz com que o resultado da tradução nem sempre seja o desejado, o idealizado pelo leitor/crítico que compara texto original e tradução. Nesse caso, a legenda que traz uma mensagem diferente da entendida no texto original por um determinado espectador é classificada, por ele, como inadequada ou errada.

Analisaremos, primeiramente, os conceitos de legenda ideal e os conceitos de erro que embasam as discussões sobre legendagem. Ao abordarmos as concepções de erro em tradução, estaremos, a todo o momento, fazendo referências e traçando paralelos com o logocentrismo. Afinal, é através do errado que o certo ganha força e evidência e se firma como o alvo desejado por aqueles que pretendem desvendar verdades, revelar fatos e intenções.

Em segundo lugar, examinamos as mudanças de códigos presentes na modalidade tradução de legendas que, também, estendem as expectativas logocêntricas das teorias de tradução para as discussões que envolvem as legendas, reforçando as expectativas de neutralidade em torno do trabalho do tradutor e, até, de impossibilidade de tradução uma vez que não se acredita ser possível mudar de código sem perder a 'essência' do que se quer dizer.

### **3.1.1 – Legendagem: a ilusão de reproduzir sentidos e não se apropriar do texto/filme.**

Ao assistirmos a um filme, uma série de fatores atuam para que o que estamos vendo faça sentido. E produzimos sentidos, o tempo todo. O tradutor de legendas é o especialista que tem como obrigação colocar em palavras os sentidos que ele viu e ouviu no filme. Sua leitura é o que lemos nas legendas, e é a partir delas, também, que construímos os nossos sentidos do filme. No entanto, para a crítica especializada e para o público em geral, o que lemos nas legendas seria idealmente o que o autor “quis dizer”. A problemática da tradução, que inclui também a tradução para legendas, gira em torno de entender os sentidos, como eles se dão e como se constroem.

Para a desconstrução de Jacques Derrida, os sentidos são produzidos pelo leitor/tradutor de um texto “a partir de um ato de interpretação, sempre provisória e temporariamente, com base na ideologia, nos padrões estéticos, éticos e morais, nas circunstâncias históricas e na psicologia que constituem a comunidade sociocultural” em que esse texto é lido (Arrojo, 1993:19). Como iremos mostrar ao longo deste trabalho, a ilusão de poder separar a palavra do sentido e, conseqüentemente, leitor e texto, perpassa a literatura sobre tradução, de um modo geral, e a literatura sobre legendagem. A todo o momento, pretendemos “desconstruir” os pressupostos que advêm da visão que chamamos de logocêntrica, apontando para a impossibilidade do tradutor ser neutro e imparcial diante de um texto.

Para os tradutores partidários da visão logocêntrica, os sentidos estão no texto de partida, foram colocados lá por seu autor e devem ser retirados e recolocados em outra língua pelo tradutor. A habilidade e competência do tradutor determinariam a proximidade entre o texto da tradução e do texto original. A não-intervenção do tradutor é um pré-requisito indispensável muitas vezes associada ao profissionalismo e experiência do especialista que executa o trabalho de

tradução. A propósito, essa pretensa neutralidade do tradutor encontra eco nas imagens e expectativas descritas por Theo Hermans, em relação ao tradutor de textos literários (ver capítulo I, 1.5.3.1).

No caso da tradução de legendas, a busca pela tradução literal, que seria a 'mais fiel' ao original, impulsiona os tradutores a criarem "expressões na tentativa de manter fidelidade ao texto original e [a] produzir[em] expressões equivalentes na língua de chegada" (Araújo, 2000:152). Araújo, que pesquisou a tradução dos clichês, garante que a tradução literal, muitas vezes, é exigida pelos distribuidores, laboratórios, crítica e público. Se considerarmos a definição de Francis Aubert de tradução literal como "aquela em que se mantém uma fidelidade semântica estrita, adequando, porém, a morfo-sintaxe às normas gramaticais da língua traduzida" (1987:15), o número de palavras ouvido pelos espectadores teria que ser o mesmo do texto de legendas, além de outras similaridades esperadas pelo público leigo. Araújo lembra que não raro ouvimos as pessoas dizerem "não sei inglês, mas sei que as legendas estão cheias de erros" (2000:152).

A literalidade das legendas é esperada pelo público leigo assim como ela é o objetivo da tradução em qualquer outro tipo de texto, segundo uma perspectiva essencialista de linguagem. "O chamado sentido 'literal' é tradicionalmente associado a uma estabilidade de significado, inerente à palavra [...] que supostamente preserva a linguagem da interferência de quaisquer contextos e/ou interpretações" (Arrojo e Rajagopalan, 1992:47). A ilusão de que o tradutor pudesse reproduzir os sentidos do original sem interferir neles é a base da crença na tradução literal das legendas. Nessa perspectiva, o que é diferente do esperado na tradução não é literal ao original, é adaptação. Para o público menos ingênuo ou para os tradutores que lidam com esse tipo de 'transformação', legendar é adaptar.

Nesse caso, adaptação engloba entender um texto falado, transformá-lo em texto escrito e adaptá-lo para o formato da legenda. Utilizo nesse caso porque o conceito de tradução que rege esta pesquisa é que tradução é adaptação sempre. Uma vez que para fazer uma tradução é preciso entender o texto de partida e **decidir** a melhor maneira de escrevê-lo na outra língua; que esse

processo envolve entender os elementos culturais do texto de origem e **decidir** como colocá-los na outra língua; que cada palavra, ponto e vírgula do texto significam e têm que ser levados em consideração e requerem poder de **decisão**, traduzir é adaptar, é adequar, é se fazer entender da melhor maneira possível. O tradutor, assim, se apropria do texto que traduz à medida que o transforma em um texto, em outra língua, que precisa ser reescrito para ser entendido e apreciado.

O termo adaptação, vale ressaltar, é visto, por muitos teóricos de tradução, como

o limite extremo da tradução: aplica-se em casos onde a situação toda a que se refere o texto na língua original não existe na realidade extralingüística dos falantes da língua da tradução. Esta situação pode ser recriada por uma outra equivalente na realidade extralingüística da língua da tradução. (Barbosa, 1990:76).

Na legendagem, porém, usa-se o termo adaptação muito mais devido ao formato e exigências físicas e temporais da legenda do que ao processo de tradução propriamente dito. Aceita-se melhor o uso do termo adaptação, no caso da legendagem, porque as mudanças entre texto falado e texto escrito num espaço e tempo pré-determinados são mais evidentes do que nos outros meios de tradução. Porém, esse termo não contempla as implicações que defendemos aqui.

O 'nosso' adaptar é praticamente sinônimo de traduzir, uma vez que ambos dependem de decisões e adequações para que o resultado final de um trabalho seja satisfatório. Para que haja tradução é preciso adaptar o que entendemos no original aos mecanismos que conhecemos da língua alvo que expressem o que queremos dizer.

O 'adaptar' aceito no meio da legendagem se encaixa mais na definição proposta por Barbosa, na citação referida. A adaptação, para a autora, seria um recurso pelo qual se opta em determinada situação: diante de uma realidade que não existe na língua de chegada, na tradução de uma piada que utiliza elementos locais e culturais, na tradução de trocadilhos, em letras de música entre outros.

Seria “o limite extremo da tradução” , como ela diz, seria um recurso, não a única maneira de fazer tradução.

A vertente que vê a adaptação como um recurso de tradução confere ao tradutor um poder de controlar o processo de passar mensagens de uma língua para outra que se contrapõe às premissas desta pesquisa. O suposto controle do tradutor apontaria que ‘método’ usar em determinada situação implicando em neutralidade e objetividade por parte do executor.

Como veremos mais detalhadamente no capítulo IV, a prática tradutória, contrariando o suposto controle sobre o processo de tradução, expõe as idiossincrasias do indivíduo que traduz, os efeitos de suas escolhas na nossa leitura do texto de legendas. As propostas dos tradutores, como veremos, serão analisadas para mostrar que cada palavra, cada expressão remete a um leque de sentidos, ou seja, mudando-se essas palavras, expressões, outros sentidos invadem a interpretação.

Nos trabalhos que pesquisam legendagem, as análises entre texto original e texto legendado têm como objetivo estabelecer o quanto um (a tradução) apresenta elementos do outro (original), trazendo à baila discussões sobre os limites da interferência do tradutor de legendas.

Para determinar esses limites, análises de traduções são feitas a partir de comparações entre os textos de partida e de chegada avaliando os resultados mais próximos e mais distantes entre os textos em questão. Chegamos assim ao que seria erro em tradução, a ocorrência, os tipos e a gravidade deles quando colocados lado a lado com o texto original.

Erro ou adaptação, erro ou criação são os dilemas inevitáveis da tradução de legendas que, por sua natureza, instiga a comparação entre língua original e tradução. Tais ‘conceitos’ recebem as mais variadas definições, porém, mostraremos que os erros recebem tal classificação toda vez que a tradução apresenta resoluções discrepantes das propostas pelo sujeito que avalia uma tradução, sejam de ordem gramatical, sejam de ordem da escolha (in)apropriada das palavras.

Ao tratar da questão do erro, estaremos, mais evidentemente, estudando as vertentes do logocentrismo que supõem um controle absoluto tanto do texto de partida como do texto de chegada no processo de tradução e esperam a conhecida 'neutralidade' por parte do tradutor para evitar o erro. O erro, ainda, seria o lugar da manifestação da personalidade do tradutor, da sua apropriação do texto, da sua interferência nos significados que seriam só do autor. Visitar esse lugar, então, é de fundamental importância para compreendermos o universo do certo e do errado em tradução e os efeitos desses sentidos nas legendas dos filmes.

### 3.1.2 – A questão do erro na tradução de legendas

*Será também devolvido ao requerente o material fílmico que se presume, ou se verifique após visionamento pela Comissão de classificação, não ser apresentado em versão integral ou **que apresentar lacunas ou erros na legendagem** salvo, quanto a esta, se o material tiver sido legendado antes de 25 de abril de 1974 e se se comprovar a inviabilidade econômica ou técnica da eliminação dessas faltas (Decreto de Lei nº 396/82 de Ministério da Cultura e Coordenação Científica. Capítulo II – Da classificação de filmes; meus grifos).*

Nas entrevistas sobre o que é considerado erro, os tradutores/legendadores são unânimes em responder que a questão do erro, ou sua definição, é muito complexa, não comporta uma aceção fechada e definitiva. O que é erro, afinal?

Muito do que se escreve sobre tradução e, mais especificamente, sobre tradução de legendas, tem como propósito evitar os “erros” no trabalho final. Dentro do universo das traduções consideradas “corretas”, a fluência do texto é a

característica mais procurada. Ela implica o não rompimento da leitura, a não obstrução do entendimento, a clareza das sentenças. As mesmas atribuições de bom texto, ou seja, ser fluente, se aplica às legendas. Se fluência é a característica mais almejada, a não-fluência seria taxada de erro. Erik Borten, em *Conversas Com Tradutores*, diz que: “um texto que não flui é um erro” (2003:87). Borten vai mais adiante e afirma que “o acerto [em tradução] é quando o leitor consegue entender as idéias escritas, sem perceber que se trata de um texto traduzido” (p.85).

Borten não é o único a desejar a fluência e a transparência como características de boa tradução. Esses predicativos são pretendidos por todos os tradutores, de uma maneira geral, que aprenderam a reverenciar a harmonia do texto em oposição a qualquer diferença que obstruísse o fluxo da leitura.

As supostas transparências e fluências, então, produziriam um texto mascarado (Venuti, 1995) porque anulariam qualquer diferença em nome do bom andamento do texto de chegada. Como explica Venuti, a domesticação do texto é uma violência etnocêntrica que elimina os valores culturais do texto de partida, adaptando-os aos do texto de chegada (1995:21)<sup>11</sup>.

Para Georges Mounin, autor exemplo da visão logocêntrica sobre linguagem, o erro ocorre devido à interferência da língua materna sobre as línguas aprendidas. Segundo o autor, a interferência ocorre “em consequência [da] prática de mais de uma língua no falar [...] do indivíduo” (1955:15) que transferiria o conceito que tem sobre uma expressão em uma língua para a língua traduzida, podendo ocorrer interferência. Segue seu exemplo:

Tendo como língua materna o francês, que diz *un simple soldat* (um soldado raso, em português), esse indivíduo transferirá o mesmo conceito para o inglês sob a forma *a simple soldier*, em vez da forma inglesa existente: *a private*. (ib.).

---

<sup>11</sup> Lawrence Venuti defende a estrangeirização do texto traduzido, ou seja, não seguir as regras da língua de chegada para que o leitor tenha a chance de ter uma experiência de leitura diferente da que tem com os textos em sua língua nativa (cf, Venuti, 1995).

Mounin parte do pressuposto de que o tradutor busca palavras na língua meta que sejam correspondentes ‘perfeitas’ às do original. Na sua visão, as palavras carregam sentidos em si e independem de contexto, interpretação ou fatores circunstanciais, por isso o tradutor de Mounin traduz palavra por palavra, chegando ao resultado, ‘*a simple soldier*’, ao invés da expressão convencionada, ‘*a private*’. Para Mounin, parece ser possível fazer tradução sem entender a cultura e o contexto dos quais e para os quais se está traduzindo. Supor que o caminho natural do processo tradutório levaria o tradutor do exemplo citado chegar ao resultado – *a simple soldier* -, é pressupor que os significados são transportados de forma intocável de uma língua para a outra, sempre tendo como alvo de tradução, correspondentes ‘idênticos’ aos da língua de partida.

No caso, *un* viraria *a*, *simple*, em francês, viraria *simple*, em inglês, e *soldat* seria traduzido por *soldier*. Não haveria interferência ou erro se existisse correspondência direta entre as línguas e se elas não fossem vivas e dinâmicas. Assim, chegaríamos à correspondência ‘ideal’, à forma de tradução ‘perfeita’. No entanto, a língua não existe dentro de regras fechadas, a língua cria expressões, modos, particularidades que lhe são próprias e que fazem parte dos costumes, cultura e história de cada povo. Assim, a tradução para ser eficaz e compreendida precisa ‘contrariar’ a suposta combinação perfeita e entender essas peculiaridades, buscando significados que condigam com o que o tradutor ‘entendeu’ do texto que vai traduzir e, ao mesmo tempo, estejam de acordo com as regras estabelecidas pelos falantes das línguas.

Pode-se argumentar que depois de Mounin, a visão sobre tradução, sua prática e teoria, passou por várias mudanças e tem, hoje, uma gama de abordagens. Do transporte de cargas de Eugene Nida (Arrojo, 1997), imagem que remete ao conteúdo transportável das palavras de uma língua para outra, da definição de tradução de J. C. Catford, para quem a tradução é “a substituição do material textual de uma língua pelo material textual equivalente em outra língua” (1980:22), a tradução também é revista e redefinida como um processo de “recriação ou transformação”, cujos critérios de fidelidade são estabelecidos por

convenções que variam conforme a época e a comunidade nas quais estão inseridas (Arrojo, 1997). Assim, Rosemary Arrojo propõe que:

Nossa tradução de qualquer texto, poético ou não, será fiel não ao texto “original”, mas àquilo que consideramos ser o texto original, àquilo que consideramos constituí-lo, ou seja, à nossa interpretação do texto de partida, que será, como já sugerimos, sempre produto daquilo que somos, sentimos e pensamos (ib.: 44).

Traduzir, então, é escolher, decidir, interferir no texto que está sendo confeccionado. Ruth Bohunovsky corrobora a evolução da teoria de tradução, revendo o conceito de fidelidade e do papel do tradutor:

No âmbito das discussões teóricas sobre tradução mais recentes, a “fidelidade” na tradução não é mais entendida como a tentativa de “reproduzir” o texto de partida, mas está sendo relacionada à inevitável interferência por parte do tradutor, à sua interpretação e manipulação do texto. O tradutor é entendido como um sujeito inserido num certo contexto cultural, ideológico, político e psicológico – que não pode ser ignorado ou eliminado ao elaborar uma tradução. (Bohunovsky, 1996:54).

Podemos inferir, a partir das reflexões em questão, que o tradutor, segundo mostrado acima, deixa de pretender atingir resultados neutros, imparciais no texto traduzido e passa a assumir o papel de produtor de significados, de interferente na tradução. Ainda que na prática, os tradutores percebam a todo o momento as influências constantes de suas experiências no processo de tradução que executam, eles, os ‘práticos’ da tradução, possuem uma visão tradicional do que sejam as obrigações do tradutor e do que seja erro em tradução.

Em tese de doutorado sobre a tradução de clichês (Araújo, 2000) e em entrevistas que buscam saber a concepção do que é erro em tradução, alguns tradutores e pesquisadores da tradução registram visões arraigadas nas intenções dos autores do original, na literalidade da tradução e no descuido dos tradutores.

No trabalho de Vera Araújo sobre a tradução dos clichês em filmes, a autora tenta rebater as críticas de jornalistas em relação aos erros em filmes. Ao comentar uma crítica do jornalista Camacho da revista *Veja*, em que expressões idiomáticas teriam sido traduzidas literalmente, Araújo cai na armadilha que ela própria armara. Camacho critica a tradução das seguintes expressões idiomáticas: “cachorro-lobo” para “chien loup”; “arenques vermelhos” para “red herrings” e “esqueletos no armário” para “skeletons in the cupboard”.

Segundo o jornalista, “os exemplos (citados) dão conta do caso mais comum de erro de tradução em legenda de filme ou vídeo: passar para o português o significado literal de uma expressão idiomática” (Araújo, 2000:63). Para Camacho, essas expressões idiomáticas não fazem sentido porque foram traduzidas literalmente, ou seja, estão erradas. Essas expressões em língua original têm significados outros dos propostos pelas traduções literais, por exemplo, “red herrings” quer dizer desviar a atenção de alguém e, como sugere o próprio Camacho, poderia ser traduzida por “pistas falsas” ou “boatos”.

Araújo contra-argumenta, no entanto, que embora haja expressões usadas pelos tradutores que nos parecem estranhas (como esqueletos no armário), “é perigoso falar-se em ‘erro’, porque expressões criadas pelo tradutor podem começar a ser usadas cotidianamente” (ib.:64). Nesse caso, a autora está defendendo a tradução literal, porque esta ajudaria a criar expressões que passariam a ser usadas depois de aparecerem nas legendas. No entanto, Araújo constrói toda uma argumentação que critica o jornalista por **ele** acreditar:

na possibilidade de uma tradução literal, ou seja, ele acredita que a tradução terá sempre o mesmo sentido, independente ao contexto, do momento histórico e da interpretação do tradutor. [...] O que o jornalista

chama de ‘literal’ é , na verdade, sua interpretação do que seria ‘correto’ dentro do contexto do filme (ib.:63).

A autora confunde o leitor ao atribuir às sugestões de Camacho o rótulo de tradução literal. As críticas do jornalista são pertinentes à medida que as expressões, se forem traduzidas palavra-por-palavra, não fazem sentido na língua de chegada. Elas têm que ser adaptadas quanto ao que elas foram convencionadas a quererem dizer. Portanto, a crítica que Araújo faz ao jornalista não procede.

No mesmo texto, ela afirma “que muitos ‘erros’ grosseiros acontecem” porque “algumas vezes o tradutor não entende bem uma expressão ou desconhece-a totalmente” (ib.:65). Se há casos, segundo a autora, em que o tradutor não conhece uma determinada expressão, como saber quando ele erra ou está criando uma nova expressão? Como saber se a expressão “esqueletos no armário” foi criada propositalmente ou é fruto do desconhecimento do tradutor?

Sobre o que é erro, Elaine Trindade, sem fugir à regra, respondeu que essa “não é uma questão simples de ser analisada” (2003:187). Ao tentar situar o conceito de erro, ela faz uma distinção entre traduzir “*home*” por “cachorro”, tradução considerada errada por ela, e as traduções lingüisticamente inadequadas como, por exemplo, traduzir “*home*” por ‘lar’ quando o mais adequado seria ‘casa’ (ib.). Segundo a autora:

O que vemos com freqüência é a inadequação devida à **má interpretação do que o autor quis dizer**, e esse tipo de erro é muito mais difícil de ser identificado e corrigido, pois é necessário analisar toda a obra, entender e conhecer o assunto que se está traduzindo para não correr o risco de interpretar erroneamente uma palavra ou uma idéia (ib., meu grifo).

Trindade aponta ser erro o que estiver em desacordo com as intenções do autor, segundo ela, possíveis de serem apreendidas pelo bom tradutor. Os

exemplos citados são descontextualizados, portanto não são óbvios como pensa a autora. Traduzir ‘*Home*’ por ‘cachorro’ aparentemente não seria possível, mas se considerarmos os objetivos do texto, os recursos do original e os da tradução para construir uma determinada imagem, seria perfeitamente possível, ainda que pareça improvável, fazer tal tradução. Como o exemplo de Trindade não se refere a nenhum tipo de texto ou contexto, simplesmente ilustra o que ela apontou como erro, recorreremos à tradução de títulos de filmes para contrapor e redimensionar o que seria o erro.

Como vimos, a tradução de títulos de filmes segue regras diferentes das aplicadas à legendagem em geral. O certo e o errado não passam por correspondências lingüísticas e sim por efeitos que os títulos provocam no público. Embora, como mostramos no capítulo anterior, os títulos em português sejam fruto dos objetivos do marketing do filme e não de tradução, o grande público desconhece esse fato e culpa o tradutor pelos ‘erros’ dos títulos. Para os espectadores, se o título é, por exemplo, *Home Alone*, a tradução ‘correta’ deveria trazer a palavra ‘casa’ ou ‘lar’ no título em português. Afinal, as duas opções aparecem em todos os dicionários de tradução. No entanto, o efeito que o título poderia provocar não era o desejado e *Esqueceram de Mim* se tornou um título atraente e eficaz. Contrariamente às palavras de Trindade, não é possível pensarmos as palavras sem contexto, pois elas não significam isoladas. “*Home*”, nesse caso, não é traduzida por “cachorro”, mas está longe de receber tradução aproximada a casa ou lar, por exemplo. As palavras precisam ser entendidas dentro do texto e do contexto que, por sua vez, não se desprendem dos objetivos e características circunstanciais.

Já a ‘má interpretação’ a que se refere Trindade seria, segundo a nossa visão, a interpretação que traz sentidos que não os ‘vistos’ pela ‘boa interpretação’ e, por isso, sempre será ‘traidora’ ou ‘errada’. Como, mais uma vez, a autora faz referência à má interpretação como se todos concordássemos com o que isso venha a significar, a questão continua em aberto, o que é interpretar ‘bem’ o texto? Vejamos o que diz outra tradutora sobre o assunto.

A tradutora Lia Wyler, também entrevistada, respondeu à pergunta sobre o que seria erro e acerto na tradução:

Há erro quando o tradutor não entende o que o autor escreveu porque desconhece sua cultura ou a língua em que foi veiculada. Tal ignorância pode levar ao total desvirtuamento do conteúdo da obra estrangeira, ainda que a tradução possa estar vazada no mais correto português [...] Por outro lado, é possível que ele desconheça os fenômenos da própria cultura e as possibilidades léxicas da própria língua, acabando por produzir um segundo tipo de erro. E, finalmente há ainda o erro do qual nenhum tradutor escapa: o erro produzido pelo cansaço [...] (*Conversas com Tradutores*: p.198).

Wyler faz distinção entre três tipos de erro: o resultante do desconhecimento, por parte do tradutor, da cultura ou da língua de partida; o resultante do desconhecimento do tradutor sobre a complexidade e riqueza da língua de chegada; e o erro advindo da distração do tradutor devido ao cansaço. Ainda que a distinção proposta pela autora seja didática, ela não traz subsídios para sua comprovação ou utilidade. Como saber se um erro é decorrente do desconhecimento do tradutor da língua de partida, da língua meta ou se foi devido ao cansaço do tradutor? Pode-se sempre atribuir qualquer tipo de erro ao cansaço, por exemplo, que é uma 'categoria' abrangente e vaga que abarcaria qualquer tipo de inadequação.

Tanto Trindade quanto Wyler se referem aos erros relacionados à interpretação do texto original e como essa interpretação é colocada em português. Pode-se dizer que essas seriam as preocupações mais comuns entre os tradutores: entender o original e colocar 'a mensagem entendida' em português. O que 'atrapalha' esse processo, são os desconhecidos caminhos da interpretação. Embora haja tantas tentativas de categorizar os passos de um processo tradutório para se compreender o funcionamento da interpretação, as ditas fórmulas dos estudiosos de tradução não põem fim aos inúmeros impasses

propostos nas operações de tradução. Como exemplos expressivos cito as equivalências formal e dinâmica de Nida; as traduções parcial e plena, restrita e total, literal e livre de Catford; as traduções direta e oblíqua de Vinay e Dalbernet ; as traduções semântica e comunicativa de Newmark (In Barbosa, 1990). As propostas de fórmulas que expliquem como funciona a passagem de uma língua para outra não conseguem satisfazer ou responder as perguntas que existem acerca da prática e teoria da tradução tampouco conseguem prever ou dar conta das inquietações que surgem a cada trabalho, a cada novo texto.

Assim como variam as concepções e definições sobre o que seja traduzir, as concepções do que seja erro também não são consensuais. Independentemente da classificação, tipo ou reincidência, o erro por si só não existe nem pode ser definido como algo separado, sem parâmetros para comparação. O erro existe enquanto descumprimento de regras elaboradas para serem seguidas dentro de uma comunidade. Mudando-se as regras, mudam-se as concepções de erro. Se entendemos tradução como um transporte do sentido contido na palavra, as soluções que expliquem as palavras, como as encontradas em dicionários e gramáticas, seriam as corretas em oposição às que não vêm deles. Porém, se consideramos o dinamismo da língua, seu comprometimento com a cultura e todas as mudanças por que cultura e língua passam, será erro tudo o que estiver fora das regras acordadas pelos indivíduos falantes dessa língua. Em outras palavras, erro é o que não se enquadra nas regras estabelecidas *a priori* pelas partes envolvidas em um dado trabalho.

Utilizando um exemplo prático e recente do universo da legendagem, enfocamos a discussão em torno de um dos canais do Telecine. O canal de TV a cabo, Telecine Premium, inaugurou uma nova forma de exibição de legendas que tem causado muita polêmica. Desde março de 2005, o canal exhibe uma sessão, *Cybermovie*, com legendas escritas na linguagem dos *chats* da internet. Segundo uma notícia on-line,

Para facilitar a compreensão dos textos, o site do Telecine tem um dicionário com algumas das "novas" palavras que vão aparecer nas legendas. Por exemplo, um diálogo: "Se você quiser, pode me chamar a

qualquer hora para contar as novidades" vai aparecer na tela do Telecine como: "C vc quiser, pode me xamar a qq hr p/ contar as 9vidades".  
(www.netmarkt.com.br)

Esse tipo de inovação ilustra a discussão que propomos aqui. Se nesse caso, a linguagem almejada é a usada nos *chats* porque visa a agradar uma audiência mais jovem, possíveis usuários desse tipo de linguagem, o tradutor que quisesse 'acertar' teria que usar os novos códigos, seguir as 'regras' do canal. Mais do que querer acertar, na verdade, esse tradutor seria obrigado a usar a linguagem de *chat* se quisesse conseguir um emprego no canal Telecine Premium. Erro, nesse contexto, seria escrever legendas nos parâmetros da norma culta ou fazer legendas como as dos outros canais. Como dissemos mais acima, mudam-se as regras, mudam-se as concepções de erro e acerto<sup>12</sup>.

Os laboratórios de legendagem possuem regras muito específicas para orientar o certo e o errado do trabalho dos legendadores. Infelizmente não temos acesso a essas regras, sabemos através de entrevistas com diversos tradutores que as regras existem em manuais elaborados por cada laboratório. Segundo uma pequena entrevista<sup>13</sup> sobre o uso de manuais nos laboratórios de tradução, os tradutores/legendadores entrevistados deram as seguintes respostas:

Manuela Valentim, do Pluridioma – Tradução e Legendagem Ltda: "Sim, a Pluridioma tem um manual interno que entrega aos tradutores".

Marcelo Leite, da Dreic Marc Produções: "Temos um Manual de Legendagem, constante troca de informações com os tradutores que prestam

---

<sup>12</sup> Para uma discussão mais profunda sobre concepções de erro, ver o brilhante trabalho de Maria Paula Frota. A autora faz duas análises de 'erros' de tradução, uma de um poema de Sylvia Plath e outra de uma letra de música de um filme de Woody Allen, que trazem para a reflexão sobre erro os saberes da psicanálise. Como o encontro entre a lingüística e a psicanálise necessita de bases que não as pretendidas por este trabalho, não abordarei o erro segundo essa perspectiva (Frota, 2000).

<sup>13</sup> Entrevista feita por um grupo de alunos da Universidade São Judas Tadeu, monitorados e orientados por mim, em dezembro de 2004. As perguntas sobre erros em tradução foram "Que mecanismos são utilizados para se minimizar a possibilidade de ocorrência de erros de tradução na legenda? Existe algum 'guia' a ser seguido pelos tradutores?"

serviço à empresa, seleção constante de nossos profissionais, copidesques e controle de qualidade dos produtos finais”.

Cristina Bittencourt, da Crisbet – Traduções e Legendagens: “Sim, nós temos um extenso manual que eu fiz e que tentarei publicar em breve”.

Os manuais são distribuídos nos laboratórios de legendagem e, geralmente, são elaborados pelos mesmos. Até a presente data, não tivemos acesso a eles nem respostas das diversas tentativas de contato que fizemos com os tradutores citados. Intuímos que há um certo receio, por parte dos donos dos laboratórios, de mostrar as regras que eles propõem. Inúmeras vezes, nesta pesquisa, tentamos obter regras ou manuais de legendagem, mas, infelizmente, nem com a alegação que só as utilizaríamos para fins estritamente acadêmicos, conseguimos algum resultado. Resta-nos apontar que os manuais contendo normas de legendagem existem e regem o trabalho dos tradutores em cada laboratório, são reguladores e passíveis de mudanças, como qualquer outro tipo de regras, e, portanto, são dinâmicos e vivos como a língua.

### **3.1.3 – Perdas e compensações**

A questão do que se perde quando traduzimos de uma língua para outra é uma outra forma de abordar a tradução correta e a errada. Em termos gerais, entende-se que as características do texto original que não são “recuperadas” pelo texto traduzido são “perdidas” na passagem de uma língua para outra. Assim, qualquer mudança que ocorra entre o que se julga ser o texto original e o resultado de sua tradução é considerado “perda”, “desvio” ou “erro” para os teóricos estudados em teoria da tradução. Esses conceitos de “perda”, “desvio” ou “erro”, como discutidos em teoria de tradução em relação a textos literários, técnicos e outros, são estendidos à legendagem.

Catford, que classifica as alterações ou mudanças na tradução em níveis fonológicos, grafológicos – os quais, aliás, considera impossíveis de traduzir -, gramaticais e lexicais, vê as mudanças da tradução como perdas. “Por *mudanças*

entendemos **perdas** de correspondência formal no processo de passagem da LF (língua fonte) para a LM (língua meta)” (1980:82, meu grifo). Ou seja, o que não corresponde à leitura nem ao exame das características consideradas inerentes ao texto original é visto como o que se perdeu na tradução, como o que não se pode retratar em outra língua. Embora ele divida as mudanças ou perdas em níveis e categorias que não vêm ao caso neste momento, as modificações continuam sendo perdas aos olhos de quem entende tradução como “a substituição de material textual numa língua (LF) por material textual equivalente noutra língua (LM)” (ib.:22).

A própria nomenclatura usada por Catford denuncia suas idéias sobre a totalidade do texto original versus a incompletude, devido às perdas, do texto traduzido. Ele justifica que usa ‘material textual’ no lugar de texto porque não se trata da totalidade do texto e sim de partes dele que são traduzidas em alguns níveis. Para ele, a função do tradutor é encontrar equivalentes na outra língua a um maior número de níveis possível. Por exemplo, um texto pode ser equivalente a outro nos níveis lexical e gramatical e não sê-lo no nível grafológico. Assim, para Catford, como a equivalência na tradução só é possível em alguns níveis, o texto original como um todo nunca poderá ‘ser transportado’ na íntegra para uma outra língua, caracterizando então o princípio de que o texto original é completo e o texto traduzido sempre é deficitário.

A suposta completude do texto original, princípio do qual grande parte dos teóricos parte, dá margens para que a mensagem do texto traduzido seja vista como perda ou como “**desvio**” da mensagem construída a partir do texto original. “Num certo sentido, traduzir é desviar: ou seja, é a existência do desvio [...] que institui a própria tradução, que a justifica como operação lingüística, cultural e comunicativa” (Aubert, 1994:81). O autor, num primeiro momento, entende qualquer tradução como desvio, ou seja, algo que diverge do original. Ainda que não haja referências explícitas ao texto original como um material que, em algum momento, pode ser apreendido, Aubert desenvolve a noção de desvio que sugere que há um texto que segue o caminho da verdade e um outro que não segue esse caminho, segue um outro. Algo que se desvia é algo que se afasta “da direção ou

da posição normal” (Dic. Aurélio, 1999:670), ou seja, o ‘normal’ seria retratar o texto original na sua ‘totalidade’ e o desvio seria o que acontece com a tradução: não segue o original como ‘deveria’, sai da rota ‘certa’ e pega atalhos que a levam a um outro texto.

O autor reforça essa questão ainda mais quando pondera o fato de tudo poder parecer desvio e a tradução ficar sem ordem: “No entanto, para além de um (in)certo limite, o segundo texto deixa de ser reconhecível como a tradução do primeiro” (Aubert, 1994:81). A dificuldade em estabelecer o que é desvio e até onde vão seus limites para que uma tradução seja considerada como tal leva o autor a admitir que é impossível “estabelecer *in vitro* um critério ou conjunto de critérios que assegure uma delimitação estável entre o aceitável e o inaceitável, um referencial fixo, aplicável a qualquer situação tradutória” (ib.).

Mouzat (1995) vê as supressões da legendagem como inevitáveis e que não necessariamente afetam a qualidade do texto, “[...] não há relação entre a qualidade de uma legendação e a rigidez das imposições” (1995:139). Para o autor é importante observar os tipos de perda. “Sempre há perdas. A questão que se coloca é saber em que medida estas atingem o conjunto do filme” (ib.). Mouzat aponta alguns exemplos onde “A tradução por legendas, em sua versão mais rigorosa, convém perfeitamente a estes filmes (*Superman, Rambo, Tarzan*), e as perdas são amplamente compensadas pela imagem e pela estrutura narrativa tipificada” (ib.:152). Como para o autor os filmes citados possuem um tipo característico de narrativa – as histórias que eles contam são conhecidas e dispensam o entendimento de nuances – as imagens completariam a mensagem idealizada pelos autores do original.

Mahomed Bamba, por sua vez, vai mais longe afirmando que “o texto de partida está presente para suprir as deturpações e perdas de sentido [...]” (1997:109). Para Bamba, as imagens compensam as eventuais perdas que possam ocorrer na passagem do código oral para o escrito, “A reprodução gráfica da fala será sempre acompanhada da recuperação [dos] traços de oralidade que aparecem simultaneamente com a própria fala dos personagens” (ib.). O espectador no texto de Bamba entende a fala original do filme, portanto o que não

é traduzido pelo legendador é compensado pela presença do texto original. O autor não inclui, quando fala em compensação entre diálogos e legendas, o espectador que depende integralmente das legendas.

Impor limites entre o que é aceitável e o que não é quando comparamos texto original e tradução é um desejo vão, pois tanto o texto original como a tradução não são passíveis de interpretações consensuais. Conseqüentemente, os limites e contornos vão variar de acordo com os leitores. Se considerarmos ainda que “cada palavra se apresenta, de cada vez, num contexto diferente, que a embebe de sua atmosfera e lhe altera o sentido, às vezes quase imperceptivelmente” (Rónai, 1987:19), estabelecer o que é desvio na tradução se torna tão impossível quanto captar e enquadrar essa atmosfera que altera os sentidos da palavra em algum modelo pré-estabelecido.

Julgar que um dado texto está ou não de acordo com o que diz o original, assim como qualquer outra atividade que esteja atrelada à linguagem, depende de fatores como, por exemplo: circunstância de produção desse texto, para quem ele se destina, além de inevitavelmente ser produto de uma perspectiva datada e inscrita histórica, geográfica, cultural e ideologicamente. A avaliação de uma tradução dependerá, então, das regras de certo e errado que fizerem parte das circunstâncias de produção dessa tradução, levando-se em conta que mudadas as circunstâncias mudam as regras de julgamento de valor.

As perdas e os desvios, de acordo com os autores citados, fazem parte do trabalho de tradução e são vistos como inevitáveis, embora indesejáveis e de possibilidade de ocorrência variável conforme a competência de quem traduz. Das definições sobre tradução e sobre os deveres do tradutor, a fidelidade às idéias do texto original é o ponto mais evidenciado. O quanto um texto é ou não fiel vai depender do grau de perdas e desvios que ele atinge. É consenso entre os autores que estudam a tradução que o objetivo primeiro do tradutor é ser fiel ao original sem esquecer do público alvo, ou seja, ele tem que agradar os dois lados. Os problemas começam aí: dificilmente o tradutor satisfaz as expectativas daqueles que comparam original e tradução. A interpretação que é feita a partir de

um texto por um determinado leitor não é a mesma feita por um outro leitor. A leitura que fazemos de um texto não aparece tal como a proposta de tradução de um tradutor devido aos fatores que condicionam sua produção.

A linguagem empregada, no caso, pelo tradutor para exprimir os significados produzidos na leitura do texto original traz sentidos outros que os desejados pelo autor. “A linguagem, meio que o homem utiliza para construir sua relação com o mundo, é uma forma individual de expressão, por mais que também seja social e coletiva” (Rosas, 2002:20). O modo como usamos a linguagem aprendida é único e reflete a formação que temos, nossos gostos pessoais e informações a nosso respeito que não temos consciência de estarmos revelando a cada uma das nossas opções. “A margem de opções vocabulares e sintáticas a critério exclusivo dos tradutores parece variar ao infinito”, diz Geir Campos sobre as diferenças entre as traduções de um mesmo texto. Para ele:

Em termos de processo de comunicação, pode-se dizer que o tradutor, como destino, decodifica a mensagem do autor na língua-fonte, para recodificá-la, já como fonte, na língua-meta; e em cada uma dessas fases **ele opera com a matéria do seu próprio repertório, sempre sujeito à influência de fatores emocionais e intelectuais que lhe são peculiares.** Da diferença entre os repertórios dos vários tradutores, portanto, só pode mesmo resultar uma variação infinita de opções, que se manifesta objetivamente nas várias formas que a mesma mensagem pode assumir neste ou naquele idioma estrangeiro, através deste ou daquele tradutor. (Campos, Geir 1982:32, meus grifos).

Assim, mesmo os sujeitos inseridos em uma mesma comunidade constroem significados diferentes para um dado texto devido aos repertórios particulares de cada um deles. Portanto, as mudanças que qualquer tradução propõe deveriam ser vistas como decorrentes das diferenças entre os indivíduos que fazem e usam

tradução ao invés de serem vistas como alterações infiéis à mensagem do texto original, ou ainda, como perda em relação à suposta completude do original.

#### **3.1.4 – Omissões e simplificações**

No ranking de melhores e piores traduções estão as que mais e menos omitem, simplificam ou “mudam” os diálogos ouvidos nos filmes. Essa classificação é muito difundida pela mídia e pelo público em geral quando estes se manifestam sobre os assuntos relacionados à tradução de filmes.

A crença em um significado imutável atrelado ao texto de partida conduz o raciocínio sobre a existência de um texto original - as falas do filme - que estaria acima de qualquer perspectiva e contexto e que, portanto, deveria ser traduzido de uma maneira ideal. Como a tradução proposta nas legendas, de um modo geral, desagrada o tradutor ou leitor que a compara com as falas do filme, as legendas quase sempre são vistas como tradução distorcida e “infidel” ao chamado texto original. O tradutor, nesse caso, é o responsável pelo resultado insatisfatório e a ele é atribuída uma lista de predicativos nada elogiosos.

Segundo o pensamento mais popular sobre o assunto, o tradutor deveria ser neutro e não interferir na passagem da mensagem. Ele deveria utilizar, de modo racional, suas habilidades de tradutor técnico, ou seja, no caso das legendas, significa calcular e escolher as melhores opções de texto em língua de chegada que se adequem aos limites impostos por essa modalidade de tradução. Se esse profissional seguisse à risca esses conselhos, sem dúvida, imagina-se, o resultado das legendas seria muito melhor.

Os conselhos tentam, ainda, sanar todos os problemas apresentados pelas traduções. Como se parte do princípio de que há um texto original à espera de uma tradução, todo o resultado que não contente crítico ou tradutor, passa a ser considerado desvio da mensagem original do texto. Os “desvios” da mensagem original, quando observados atentamente por um determinado espectador, são considerados como tal porque esse espectador “viu” no original um significado

“diferente” do que foi apresentado na tradução. Como se imagina que a nossa leitura seja “a correta”, não admitimos uma outra e, além disso, temos a tendência de querer propor regras de leitura/interpretação que sirvam para os casos futuros. O problema dessas fórmulas é que se mostram desgastadas quando aplicadas para resolver os chamados impasses de tradução que surgem com cada interpretação, forçando os autores adeptos a formular “dicas” a abrir mais e mais exceções para cada uma de suas regras. As particularidades de cada caso inviabilizam um resultado harmonioso e eficiente das fórmulas criadas para os problemas de tradução.

Para exemplificar, destaco o trabalho de Margit Pagani, *Subtitles of Movies – The inadequacies of translations of face-to-face dialogues in videofilms* (1994), que ilustra como a autora vê como estanque o texto original e como inadequado o texto traduzido que se distancia dele. Como critérios de avaliação de tradução, Pagani parte de uma série de breves definições de tradução listadas em uma página que convergem para as questões de equivalência e correspondência entre as línguas. Depois, apresenta exemplos de falas de filmes e suas traduções sob títulos de equivalência pragmática, semântica e estilística. Os exemplos são apresentados, em sua maioria, sem nenhum comentário da autora, como se ela pressupusesse unanimidade de leitura e de raciocínio.

As conclusões a que ela chega são tabuladas e calculadas em porcentagens que indicam o número de falas que mais ou menos correspondem ao texto original, segundo as equivalências propostas por ela. Por exemplo, Pagani conclui que as inadequações encontradas em alguns diálogos de filmes são resultado de simplificações ou omissões, mas não explica se essas inadequações ou omissões são em relação ao texto original ou ao texto traduzido ou aos dois. A autora afirma que tais inadequações e omissões, contudo, não afetam a qualidade da tradução. Os exemplos são:

Do filme *Knight Movies* (1991) – exemplo 1:

“Hey relax”

“How the hell can I relax after what I’ve just seen?”

**Tradução:**

“Relaxe”

“Como, depois do que vi?”

Do filme *V.I. Warshawski* (1992) – exemplo 2:

“She’s got a hell of a mouth” (referring to her bad language)

“É desbocada”

Do filme *Men Don’t Leave* (1990) – exemplo 3:

“You know, Beth, You’re making a very big deal out of this and it was nothing”

“Está fazendo uma tempestade num copo d’água”

Listei alguns dos exemplos para tentarmos ter uma idéia sobre o que a autora chama de omissões e simplificações. Observemos o exemplo 1. A autora não explica se o que notamos ter sido omitido (*hey; how the hell*) são as omissões a que ela se refere. Não fica claro, também, o que a autora entende por a qualidade da tradução não ser afetada por tais omissões, se ela as chama de inadequações. Poderíamos argumentar, se tivéssemos informações sobre o contexto do filme, da cena e as características dos personagens envolvidos no diálogo, que a tradução retrata a informalidade, porém não possui a força da expressão proposta no original. É relevante lembrar que as expressões “*hell*”, “*the hell*” e “*helluva*” são usadas em situações informais, são consideradas palavrões e denotam raiva ou **simplesmente dão força** para determinadas expressões (*Dicionário Longman, English Language and Culture*). *How the hell can I relax after what I’ve just seen* ter sido traduzido por *Como, depois do que vi* não soa inadequado, mas também não chama atenção nem é enfatizada por nenhuma expressão em português. *How the hell*, em inglês, sugere que a pergunta não é simplesmente *How can I relax after what I’ve just seen* e nos faz pensar em modos de expressão que a tradução em português não sugere. Nas duas linhas apresentadas por Pagani, talvez houvesse algo de mais relevante que pudesse

nos ajudar a configurar tanto o perfil da fala em inglês como a em português e, então, poderíamos arriscar algo como “Tá louco? Como, depois de tudo que vi?”, ou, ainda, “Como relaxar? Depois de tudo que vi?”. Resta ainda saber se teríamos tempo-espço para as sugestões.

A questão levantada por Pagani, de a tradução não ser afetada por tais omissões, só é verdadeira na sua leitura e não, como propõe, para todo e qualquer espectador. Se a atenção do espectador, por acaso, recaísse sobre a ênfase da frase em inglês, sem dúvida, ele acharia a tradução menos expressiva do que o original, portanto, a tradução teria sim sido afetada.

Os sentidos atribuídos por Pagani à sua análise certamente diferem dos sentidos de um outro leitor ou tradutor. Ela, porém, acredita que os sentidos que vê nas legendas são únicos e transparentes. Sua argumentação é sucinta porque ela acredita que todos os leitores estão seguindo seu raciocínio, portanto não seria preciso explicitá-lo. No entanto, atribuímos outros sentidos para o trecho analisado pela autora, confirmando a tese de que os sentidos são construídos a cada leitura, a cada interpretação, com os vieses do intérprete.

### **3.1.5 – A singularidade dos sentidos**

Para discutir mais detalhadamente como se constroem os sentidos, utilizaremos a abordagem que Luyken, autor de *Overcoming language barriers in television*, propõe ao tratar da compreensão das legendas. Ele escreve que “se a língua consistisse apenas de palavras, a legendagem seria fácil” (1991:157). Os problemas, para o autor, estão no que há por trás das palavras: “um mundo de associações, costumes e instituições”, ou melhor, “toda uma cultura” (ib.). Luyken exemplifica:

O herói de uma série de TV diz: Não se esqueça: freqüentei uma ‘public school’, claro”. Mesmo nos países falantes da língua inglesa, o termo ‘public school’, como é usado na Inglaterra, talvez seja mal entendido. Em outros países de língua inglesa, falaria-se ‘private school’ ou ‘boarding

school’, enquanto nos EUA o termo ‘public school’ refere-se ao sistema de educação do estado. Mesmo que uma tradução apropriada fosse encontrada, nenhuma transferência poderia ser feita levando em conta todas as associações emocionais que vêm ligadas à idéia de ‘public school’ na Inglaterra (ib.: 157).<sup>14</sup>

A interpretação do que é ‘public school’, ou seja, a escolha que o tradutor fizer na hora de traduzir trará à tona uma outra série de interpretações, muitas vezes indesejáveis e ‘não fiéis’ em relação à leitura de outro tradutor/espectador. Supondo que o tradutor visse todas as implicações listadas por Luyken sobre ‘public school’, ainda assim não seria possível garantir que a opção de tradução satisfizesse a todos nem que essa opção contemplasse o rol de significados abordado pelo autor. Não é uma questão só de tradução interlingual, mas intralingual, pois não podemos medir o entendimento e sentimentos envolvidos na compreensão, por toda a população inglesa, do termo ‘public school’.

Em português, a fala do personagem citado por Luyken poderia ser traduzida assim: “Não se esqueça que eu estudei em escola particular, claro”. No caso da nossa língua, possuímos termos distintos para designar escolas distintas, a particular e a pública. Em inglês, o mesmo termo, dependendo da localidade, refere-se a escolas muito diferentes. No entanto, as diferenças culturais, educacionais, políticas e governamentais perfazem outros sentidos para a nossa ‘escola particular’ e a ‘public school’ deles. Embora a tradução do termo nos remeta ao termo em português, ‘escola particular’, as diferenças são enormes. No Brasil, as crianças vão e voltam da escola particular, não dormem nem moram nas escolas. Nem todas têm ensino reconhecidamente de alto nível acadêmico. Normalmente, nas grandes capitais, as escolas de maior prestígio são igualmente as mais caras e só acessíveis às classes mais ricas.

---

<sup>14</sup> Public school – escola particular, PAGA, onde as crianças geralmente moram e estudam. São conhecidas pelos altos níveis acadêmicos e consideradas de prestígio. São escolas caras, normalmente freqüentadas por crianças ricas. Nos EUA e na Escócia, ‘public school’ se refere a escolas grátis, financiadas e controladas pelo governo, onde as crianças não moram, só estudam. (Dic. *English Language and Culture*, Longman). As respectivas traduções para o mesmo termo na Inglaterra e nos EUA seriam ‘escola particular’ e ‘escola pública’.

Mesmo ‘achando’ o termo correspondente ao contexto da língua original, a nossa escola particular se distancia em variados aspectos da ‘public school’ do personagem citado por Luyken. Houve tradução, mas ela nunca vai abranger os sentidos que, digamos, vemos no original quem dirá abranger todos os possíveis sentidos e associações que um sujeito que utiliza o termo faz.

Assim, os significados que atribuímos a um texto possuem singularidades, nuances próprias, percursos únicos que, mesmo se quiséssemos, não conseguiríamos traduzi-los objetivamente. Toda tradução produz seus próprios sentidos ainda que esses pareçam ser os únicos possíveis e ‘verdadeiros’ de uma interpretação. Como explica Eni Orlandi:

Como os sujeitos estão condenados a significar, a interpretação é sempre regida por condições de produção específicas que, no entanto, aparecem como universais e eternas. Disso resulta a impressão do sentido único e verdadeiro (1996:65).

Seguindo a linha teórica deste trabalho que defende os sentidos como construídos a partir de uma perspectiva, utilizamos a argumentação da autora que sustenta que quando estamos desempenhando qualquer atividade que envolva interpretação – como fala, leitura – estamos atribuindo sentidos às nossas próprias palavras em condições específicas. “Mas [o sujeito] o faz como se os sentidos estivessem nas palavras: apagam-se suas condições de produção, desaparece o modo pelo qual a exterioridade o constitui” (ib.).

Como no exemplo dos significados de “public school”, que para cada sujeito assumem particularidades que os tornam de certa maneira ‘únicos’, nosso percurso de interpretação esquece os caminhos e só se concentra no destino final. Em outras palavras, embora saibamos que nossa interpretação é marcada por condições específicas, quando estamos assistindo a um filme, por exemplo, esquecemos que os sentidos que atribuímos às falas, imagens, gestos e sons são construídos a partir da nossa história, nosso conhecimento de mundo, nossa experiência em relação ao que estamos vendo e das circunstâncias de produção

desses sentidos. No momento em que estamos interpretando, os sentidos são únicos e imutáveis, temos a ilusão de que eles estão lá no filme e que nós os estamos recuperando. Naquele momento, os sentidos ficam congelados na nossa leitura do filme e se tornam definitivos. Essa ilusão nos leva ao que Orlandi chama de “sentidos institucionalizados, admitidos por todos como ‘naturais’” (ib.:66), que seriam os sentidos tidos como verdadeiros, inquestionáveis, universais.

A ilusão de estabilidade dos sentidos, ainda que temporária, é que nos permite construir e defender interpretações por um determinado tempo. No capítulo IV, as interpretações descritas e defendidas só podem existir porque os sentidos que atribuímos às falas e às legendas foram, de certa maneira, ‘estabilizados’. É certo que, cada vez que lemos o nosso capítulo IV, percebemos outros lados, ‘novos’ detalhes que perfazem outras leituras. É o mesmo que se torna ‘outro’ a cada ato de interpretação, neste caso realizado por um mesmo sujeito, numa infinita rede de significações que só existe como tal devido à incompletude dos sentidos. Ainda assim, para os fins deste tipo de trabalho, por exemplo, precisamos dar contornos com ares de ‘definitivos’, de ‘completos’ para que possamos sustentar a nossa argumentação.

### **3.1.6 – A mesma cena de *Pulp Fiction*: exemplos de duas traduções, duas interpretações, dois percursos de leitura.**

O filme *Pulp Fiction*, lançado no Brasil com o mesmo título e mais o subtítulo *Tempo de Violência*, chamou atenção por várias razões. Uma delas é a linguagem recheada de palavrões e expressões que retratam o submundo do crime de Los Angeles. Para nossa análise, a linguagem falada pelos personagens é um grande desafio especialmente para a legendadora que, para obter as legendas que analisaremos a seguir, teve que lidar com um trocadilho em inglês que encerra uma piada, além dos desafios propostos pela tradução em si. Como o filme ganhou, em 1994, um Oscar de Melhor Roteiro Original é natural que seu

roteiro receba mais atenção do público e da crítica do que outros filmes com roteiros igualmente cultuados.

Para ilustrar um pouco mais a interferência do tradutor na composição dos significados de um filme, analisaremos a cena de *Pulp Fiction*, em que o personagem de Uma Thurman está voltando para casa depois de ter quase morrido de uma overdose. John Travolta é quem a acompanha, há um clima de romance e, agora, de mais cumplicidade entre os dois. Travolta trabalha para o marido super poderoso de Thurman.

Sobre a linguagem da cena que será analisada, dois momentos merecem maior atenção. Primeiramente, focaremos na fala de Mia (Uma Thurman) quando ela pergunta a Vincent (John Travolta) se ele quer ouvir uma piada, ele diz que sim, apesar de ainda estar muito chocado para rir. Ela diz que ele não irá rir porque a piada não é gozada. Então ela conta a piada do pai, mãe e filho tomate que tem como final um trocadilho que só faz sentido em inglês, uma vez que “catch up”, no contexto da piada, quer dizer “não fique pra trás, alcance-nos” e ao mesmo tempo refere-se ao condimento (ketchup) de cor vermelha feito de tomates. A “graça” do trocadilho estaria justamente no som igual das duas palavras que remeteriam a um chamado do pai para o filho dizendo para este alcançá-los e ao resultado do pai ter virado e pisado no filho.

A definição de *ketchup*, segundo o Dicionário Longman, traz uma curiosidade, as pessoas costumam brincar que *ketchup* é usado como sangue artificial em peças e filmes. O diálogo original será apresentado seguido pela tradução do VHS e pela do DVD. As legendas foram transcritas tais quais aparecem nos filmes, inclusive no que diz respeito ao número de linhas. O negrito é para destacá-las.

**Mia – Vincent, do you wanna hear my “Fox Force Five’ joke?**

**VHS – Quer ouvir minha piada das “Fox Force Five”?**

**DVD – Quer ouvir a piada das “Cinco Secretas Sedutoras”?**

**Vincent – Sure, except that I think I’m a little too petrified to laugh.**

**VHS – Claro...**

- só que estou ainda muito
- petrificado para rir.

**DVD – Conte...**

- mas ainda estou chocada demais
- para poder rir.

**Mia – No. You won’t laugh because it’s not funny.**

**VHS – Não vai rir**

- não tem graça...

**DVD – Você não vai rir**

- porque não tem graça.

**Mia – But if you still wanna hear it, I’ll tell it.**

**VHS – Mas se ainda quiser**

- ouvir, eu direi.

**DVD – Mas se quiser, eu conto.**

**Vincent – I can’t wait.**

**VHS – Mal posso esperar.**

**DVD - Mal posso esperar.**

**Mia – Okay. Three tomatoes are walking down the street**

**VHS – 3 tomates estão andando**

**DVD – Três tomates andando na rua**

**Mia – poppa tomato, mamma tomato and baby tomato.**

**VHS – Papai tomate, mamãe tomate e o filho.**

**DVD – Papai tomate, mamãe tomate e tomatinho.**

**Mia – Baby tomato is just lagging behind and poppa tomato gets really angry,**

**VHS – O filho começa**

- **a andar devagar e o pai fica bravo.**

**DVD – O tomatinho vai ficando pra trás**

- **e Papai tomate fica furioso.**

**Mia – goes back and squishes him and says: catch up. Catch up.**

**VHS – Ele volta, bate nele e diz:**

- **Catch up.**
- **Ketchup.**

**DVD - O pai vai até lá,**

- **pisa nele e diz:**
- **“Ketchup”.**

Primeiramente é preciso destacar que, embora se trate de uma piada, a cena em questão é tensa e a piada pode ser vista como um esforço do personagem de Mia de quebrar essa tensão e não como algo engraçado. É necessário ressaltar ainda que a leitura que fizemos da piada em inglês, como não poderia deixar de ser, é a leitura na qual estão baseadas as comparações entre as interpretações dos tradutores da fita de VHS e do DVD. Uma vez que a repetição da palavra “tomato” marca a piada na nossa leitura, a falta dela, na tradução proposta em VHS – o tradutor opta por não repetir “tomate” para falar do filho - causa um pequeno estranhamento. Quando “baby tomato” está ficando para trás, o tradutor diz que “o filho começa a andar devagar”, não há problemas quanto à compreensão da piada até aqui, mas, valorizando os detalhes, a repetição de tomate evidencia o final que acaba em ketchup. Nesse item, a tradução das legendas do DVD cumpre seu papel, utiliza “tomatinho” para “baby tomato”, acentuando a palavra tomate na frase “papai tomate, mamãe tomate e tomatinho”.

A outra parte da piada “poppa tomato gets really angry, goes back and squishes him” é traduzida em VHS por “e o pai fica bravo. Ele volta, bate nele...”. Nesse momento, o espectador pode entender que o pai muito bravo bate no filho, de propósito (possibilidade não descartada pela leitura das legendas) e aí o filho

viraria ketchup. Essa imagem não está muito clara para o nosso espectador porque o tradutor reproduz “catch up “ na legenda em português entre aspas, o que torna esse final ainda mais incompreensível para o espectador que não entende inglês.

A palavra ketchup só aparece na segunda vez que Thurman fala “catch up”. No caso da legenda do DVD, o fato do pai pisar no filho não dá uma idéia imediata de ser “por mal” porque há uma pequena explicação “o pai vai até lá”, que poderia ser interpretada como uma maneira mais suave de anteceder a “tragédia”. Em ambas as traduções, no entanto, a “graça” do trocadilho entre as palavras homônimas, que eu valorizei na minha leitura do texto em inglês, não acontece em português. As duas traduções optaram por retratar “o tomate que vira ketchup” e não abordaram a questão do “catch up”, “venha, não fique para trás; junte-se a nós” que mostra a preocupação do pai tomate e não somente o lado bravo do pai que chega até a pisar ou a bater no filho.

A tradução do DVD reproduz a palavra ketchup no final, o que poderia remeter a uma certa dose de humor porque o espectador perceberia que o pai pisa no filho e este vira ketchup. O espectador que assistiu ao filme em VHS, por outro lado, não percebe ou não tem certeza de que é isso que acontece pois o pai bate no filho e diz: *catch up*, que não faz o menor sentido para o espectador que não compreende o idioma inglês. Depois, aparece a palavra ketchup que talvez fique perdida ou até remeta ao “humor” da piada ainda que de maneira tardia.

Qualquer análise que se faça de um filme ou de trechos dele não escapam do viés que queremos dar a eles. O espectador que vai ao cinema compra seu bilhete, senta e assiste ao filme sem a menor preocupação lingüística não mede o quanto compreendeu ou se achou graça de determinada cena, naturalmente constrói um filme para si a partir dos sentidos que faz ao assisti-lo. Assim, podemos imaginar que o espectador de *Pulp Fiction* do VHS, na cena referida, construiu alguns significados sobre a piada e o jeito de contá-la que o espectador que entende inglês talvez nem tenha chegado a pensar. Da mesma maneira, o espectador que leu as legendas do DVD viu uma piada sem graça sobre um pai tomate que pisa no filho e ele vira ketchup. Esse, aliás, deve ter tido mais

facilidade de associar o que estava sendo contado com a piada similar que é contada por alguns brasileiros.

Relatadas as suposições de leitura da cena, encerramos nossa breve análise enfatizando o ponto fundamental da nossa pesquisa: os sentidos produzidos pelo tradutor. Sejam eles os propostos acima, sejam eles resultados das inúmeras possibilidades de leitura de uma cena, os sentidos do texto original e do traduzido sempre escaparão a qualquer enquadramento, a qualquer pretensa interpretação definitiva.

### **3.2 – Fala e escrita**

O universo das diferenças, das omissões, das interferências e desvios se concentra na passagem de um texto que é falado, lido ou cantado no filme de língua estrangeira para um texto escrito em outra língua. Neste segmento, trataremos das peculiaridades e do que se entende por texto falado e texto escrito, ou seja, sobre fala e escrita.

#### **3.2.1 - Língua oral e língua escrita – roteiros que viram diálogos que viram legendas**

*Escrever é uma infeliz necessidade [...] Em uma ciência madura, as palavras com que o pesquisador “escreve” os seus resultados deveriam ser tão breves e transparentes quanto possível [...].*

*“Philosophy as a Kind of Writing: An Essay on Derrida”.*

*Richard Rorty*

A legendagem traduz diálogos, narrações, músicas, poemas, recados de secretária eletrônica e qualquer outra parte do filme que seja falada transformando-a em texto escrito. As publicações sobre o tema legendagem tratam dessa questão – mudar de código falado para escrito – ainda que de forma mais e menos direta, porém não são conclusivas, uma vez que atribuem grande parte das dificuldades desse tipo de tradução à transição entre fala e escrita.

O amplo campo das dificuldades de transformar o falado em escrito abrange vários pontos que, de alguma maneira, passam pela questão da transformação dos códigos. Primeiramente, a questão tempo e espaço, crucial à produção das legendas, é uma das grandes responsáveis por a legendagem ser encarada por muitos como desafio. O tempo de leitura das legendas difere do tempo que gastamos para ouvir os diálogos de um filme. Como mostramos anteriormente, uma legenda com duas linhas cada dura no máximo 2s na tela (Luyken, 1991) e, a priori, procura acompanhar o tempo das falas dos personagens<sup>15</sup>. Porém, como a atenção dos espectadores é dividida entre ler as legendas e observar também os outros elementos significantes do filme, o tempo de leitura acaba sendo um e o de ouvir as falas juntamente com a cena, outro.

Um outro fator é a falta de espaço para as justificativas dos tradutores para as opções de tradução. Os autores que escrevem sobre a tradução de legendas pesquisados neste trabalho alegam que suas escolhas não podem ser explicadas nem ilustradas em notas de rodapé ou qualquer outro espaço dentro ou fora do texto. Portanto, o espectador, muitas vezes, questiona a escolha do tradutor (que, com frequência, sofre interferências do distribuidor ou cliente) sem lembrar que ela pode ser a melhor opção levando em conta os limitados espaço e tempo que o tradutor tem para comunicar uma idéia, fazer sentido.

A outra questão importante fica a cargo da própria mudança de códigos que não consegue abarcar as características do texto falado e do texto escrito. O tradutor tem que tomar decisões a todo o momento e não escapa dos impasses

---

<sup>15</sup> Segundo Luyken, há casos que se dá preferência de introduzir as legendas um pouco antes ou depois das falas propriamente ditas. Isso porque se a fala começa com o personagem fora de cena e se coloca a legenda sem o personagem em cena, o espectador concentra sua atenção na legenda e perde, muitas vezes, detalhes importantes da entrada do personagem, por exemplo. Da mesma maneira, se as legendas permanecem na tela enquanto as cenas mudam, o espectador nem entende a cena nem lê as legendas como se deve (1991: 45).

impostos pela tradução, como por exemplo: deve-se traduzir a naturalidade da fala, a informalidade, as abreviações, os vícios que lhe são peculiares ou reproduzir os diálogos cumprindo as regras que geram a produção escrita? Qualquer que seja a decisão há sempre um ar de descontentamento nas falas dos tradutores que, de alguma forma, têm que privilegiar alguns aspectos do texto em detrimento de outros. No caso específico das legendas, o que é deixado de fora é ainda mais evidente devido às próprias particularidades desse tipo de tradução.

### **3.2.2 - Fala e escrita – que línguas são essas?**

Como introduzido acima, a questão da legendagem trata das diferenças e semelhanças entre fala e escrita.

Fala e escrita sempre foram foco de discussão da Lingüística, recebendo inúmeras definições e classificações que as colocam como opostas. Mattoso Câmara, por exemplo, em *Manual de expressão oral e escrita*, aponta para o que ele considera ser a supremacia da fala sobre a escrita:

A rigor, a linguagem escrita não passa de um sucedâneo, de um *ersatz* da fala. Esta é que abrange a comunicação lingüística em sua totalidade, pressupondo, além da significação dos vocábulos e das frases, o timbre da voz, a entoação, os elementos subsidiários da mímica, incluindo-se aí o jogo fisionômico. [...] é preciso partir da apreciação da linguagem oral e examinar em seguida a escrita como uma espécie de linguagem mutilada, cuja eficiência depende da maneira por que conseguimos obviar à falta inevitável de determinados elementos expressivos (1986:16).

Para Mattoso, a fala contém todos os elementos necessários para a boa e clara comunicação. Os gestos, timbre de voz e a fisionomia integram o quadro da comunicação como itens insubstituíveis e fundamentais para a elaboração da mensagem. A escrita, por sua vez, é descrita como deficitária, como a que tem

que compensar a falta “das qualidades naturais do indivíduo [...] em saber exprimir-se”. A escrita, para o autor, se apresenta “mutilada” em relação à fala e, por conseqüência, “tem de ser mais trabalhada, porque os seus elementos ficam onerados com encargos de clareza, expressão, e atração que na fala se distribuem de outra maneira” (ib.:54). Essa concepção de que na fala podemos recorrer a elementos que compõem a totalidade da comunicação traz em si o conceito de que a fala é natural ao ser humano e reforça a condição da escrita como habilidade aprendida.

Com a oposição natural x não-natural ou natural x cultural, ficam ainda mais evidentes as causas do controverso status da escrita. A indesejável existência da escrita é resultado do fonocentrismo que trata a escrita como uma representação da fala e põe a fala em uma relação direta e natural com o sentido [...] (Culler, 1997:107). Culler também aponta para a relação direta entre fonocentrismo e logocentrismo que ele define como: “a inclinação da filosofia em direção a uma ordem de sentido – pensamento, verdade, razão, lógica, a Palavra – concebida como existindo em si mesma, como fundamento”. (ib.:107).

Nesse rol de representações, a escrita fica em segundo lugar, estabelecendo-se em primeiro lugar a fala como a que “mais” e “melhor” traduz o sentido supostamente contido no pensamento. A escrita, nessa visão, já seria uma tradução da fala que, por sua vez, seria a tradução do pensamento. Se fôssemos atribuir alguma classificação à escrita, ela seria menos ‘pura’ e mais distante do sentido ‘verdadeiro’ do que a fala.

Sobre as diferenças atribuídas à fala e escrita, está, também, a imprecisão do que se quer comunicar. Segundo Culler, “quem fala pode explicar quaisquer ambigüidades para assegurar que o pensamento foi transmitido”, já “a escrita apresenta a língua como uma série de marcas físicas, que operam na ausência do locutor” (1997:106). A impressão que essa oposição entre fala e escrita causa é que os ouvintes dessa fala, mesmo quando esclarecidos quanto a possíveis ambigüidades, entendem a mensagem direta e completamente. Pelo fato de o autor considerar a fala mais clara e completa devido aos outros fatores que constituem também o sentido (gestos, expressão corporal, tom de voz etc), toma-

se como certo que os ouvintes *entendem* a mensagem do falante de uma mesma maneira. Segundo esse pensamento, uma aula, por exemplo, quando “bem” explicada e ilustrada, segundo o falante/professor, atingiria a todos os ouvintes/alunos da mesma forma e com igual eficiência. Sabemos, por experiência em ambos os lados (professor e aluno), que a comunicação não acontece dessa forma idealizada. No entanto, quando os autores definem a fala, subentende-se que não há interpretação equivocada da mensagem nem diferente do que se pretendeu comunicar. É como se fosse possível a compreensão sem interferência da parte do mediador.

A escrita, ainda nessa concepção, é descrita como a tentativa ineficaz de passar uma mensagem ao leitor. A mensagem que, para o autor, é vista como algo pronto e acabado, portanto, é deturpada quando colocada da forma escrita, sempre é “mutilada” pelos elementos defeituosos da mesma que tenta substituir, em forma de pontuação, por exemplo, “as pausas e cadências” expressadas “naturalmente” pela fala. Sob esse ponto de vista, o da comparação, buscando na escrita os elementos típicos da fala, não se escapa do estigma de fala perfeita e escrita deficitária que, por sinal, não pautava só a argumentação de Mattoso. Como veremos mais adiante, as concepções de fala e escrita que moldam alguns dos trabalhos sobre legendagem são compatíveis com as definições desse autor.

Dentro da Lingüística Textual, um dos trabalhos proeminentes que discute essa questão é o de Luiz Antônio Marcuschi, *Da fala para a escrita*. Embora alguns pressupostos que norteiam os trabalhos do autor sejam diferentes dos que perfazem este trabalho, particularmente no que diz respeito à significação estável defendida pela Lingüística Textual e contra argumentada aqui, a revisão da dicotomia entre fala e escrita, como abordada por Marcuschi, mostra as propriedades de cada um dos códigos que é o que nos interessa para os propósitos deste capítulo. O autor explica que:

Seria possível definir o homem como um ser que fala e não como um ser que escreve. Entretanto, isto não significa que a oralidade seja superior à escrita, nem traduz a convicção, hoje tão generalizada quanto equivocada,

de que a escrita é derivada e a fala é primária. [...] Oralidade e escrita são práticas e usos da língua com características próprias, mas não suficientemente opostas para caracterizar dois sistemas lingüísticos nem uma dicotomia (2001:17).

A visão de Marcuschi explora as qualidades da fala e da escrita, tentando sair do lugar comum das comparações e classificações de superioridade e inferioridade. Entre algumas características da fala, por exemplo, estão a prosódia, a gestualidade, os movimentos do corpo e dos olhos. Da escrita, "o tamanho e o tipo das letras, cores e formatos, elementos pictóricos, que operam como gestos, mímica e prosódia graficamente representados" (ib.:17).

A perspectiva do autor traz um novo olhar sobre as relações da fala e da escrita, mostrando que "superioridade" e "inferioridade" estão presentes nas duas modalidades, cada qual a seu modo. A escrita, segundo o autor, como "manifestação formal dos diversos tipos de letramento", é tida como símbolo de "educação, desenvolvimento e poder". Na sociedade moderna, o indivíduo é classificado também segundo sua habilidade de escrever e ler. O status da escrita, nesse caso, é superior ao da fala porque a ele está associada a camada social à qual pertence o indivíduo. Por outro lado, Marcuschi aponta para o fato de os povos terem uma tradição oral que "não torna a oralidade mais importante ou prestigiosa que a escrita", mas que apenas retrata uma "primazia cronológica".

As duas posições frente à fala e escrita representadas por Mattoso e Marcuschi, rapidamente descritas aqui, ilustram as questões que pretendemos levar para a discussão sobre a tradução de legendas. Pretendemos mostrar que o modo como as legendas são analisadas refletem as concepções sobre fala e escrita descritas acima. Por um lado, temos o entendimento que a escrita sempre fica devendo à língua falada, sendo considerada incompleta e de menor qualidade. Essa concepção é a dominante no campo da tradução de legendas, é a responsável pela tendência à comparação entre fala e legenda, estimulando a crítica a apontar o que faltou ou não foi bem expressado pelas legendas. Por outro lado, a visão de Marcuschi propõe que pensemos nas qualidades dos dois

códigos, em suas semelhanças e diferenças, mas sem tentarmos eleger o melhor ou pior. Essa outra visão é a defendida neste trabalho, pois tende a analisar as legendas e os diálogos respeitando as diferenças e ressaltando as ferramentas que cada um desses códigos tem para expressar da melhor maneira possível a mensagem desejada.

Seguindo a linha de Marcuschi, Dino Pretti, em seu artigo *Tradução e aceitabilidade social das formas lingüísticas* (1990), convida os tradutores a estudar mais atentamente a língua falada e a escrita para compreender suas nuances e particularidades. Ele explica que, para que os tradutores de legendas atinjam melhores resultados em seus trabalhos, seria necessária “uma vivência maior dos problemas da língua falada, a fim de familiarizar-se com uma modalidade de língua – a falada – que ainda motiva os mais variados preconceitos, no momento da transposição escrita de suas formas”. Segundo o autor, o tradutor enfrenta problemas na hora de decidir se vai optar pela norma culta ou vai “trilhar as incertas fronteiras do coloquialismo, adentrando o território das construções populares, do vocabulário gírio, das injúrias, dos termos obscenos [...]” (ib.:31).

Isso é particularmente verdadeiro para os tradutores de legendas, que percebem as peculiaridades do oral e sentem dificuldade em traduzi-las para a língua escrita. Para Pretti, é a sociedade que determina o que achamos apropriado para cada código em determinado lugar e hora. Os critérios de aceitação social variam segundo espaço e tempo e alguns até sobrevivem ao tempo. As mudanças nesses critérios “dependem da ação de fatores sócio-culturais, filosóficos, morais, econômicos etc (ib.:32). Seguindo esse raciocínio, Pretti afirma que a língua falada “é muito mais suscetível de motivar variações no critério de aceitabilidade das pessoas” e a língua escrita “mais ligada a posições tradicionais, aos preceitos da linguagem culta e da gramática normativa”.

As legendas refletem essa problemática e reforçam o contraste entre oral e escrita, pois, ao mesmo tempo, o espectador bilíngüe é exposto a estruturas orais nem sempre em acordo com a gramática tradicional (por exemplo, *Gimme that*, da língua oral inglesa indicando *Give me that*) e a legendas, que tendem a obedecer

às regras gramaticais (*Dê me isso*, por exemplo, como tradução para *Gimme that*). Enquanto a oralidade permite que “gimme that” retrate um personagem que pode ser entendido como descontraído e informal em relação à língua, as legendas (“Dê me isso”) moldam um personagem cumpridor da norma culta em português, por exemplo, que preza falar de acordo com as regras em qualquer situação.

Vale lembrar que as opções que lemos nas telas não são responsabilidade exclusiva dos tradutores. Como vimos anteriormente, a interferência nas legendas vem tanto por parte dos distribuidores quanto dos clientes que opinam quanto ao uso de palavras de baixo calão, de gírias e até dão palpites quanto a temas vistos como “problemáticos” como a AIDS, o preconceito racial, drogas e homossexualismo, para citar os principais. Para completar o que diz Dino Pretti, a aceitabilidade da sociedade influencia sim na ocorrência maior ou menor das características do discurso oral no discurso escrito, mas não esqueçamos das regras dos ditos “donos” do texto que, antes de qualquer outra, dão as diretrizes para a tradução. Conforme argumentamos, as regras dos distribuidores e clientes julgam que estão visando ao interesse do público, portanto, voltamos às conclusões de Pretti que apontam a sociedade como reguladora do discurso.

### **3.2.3 – Fala e escrita em trabalhos sobre legendagem no Brasil**

O trabalho de Mahomed Bamba, *Da interação da língua falada com a língua escrita a outras formas de interação semiótica na geração do texto de legendas de filmes* (1997), como o próprio título sugere, trata da questão de forma mais detalhada.

Bamba trata de vários aspectos concernentes ao universo da tradução de legendas que incluem desde o funcionamento das línguas escrita e falada até as relações semióticas presentes no cenário fílmico. O autor explora as significações do verbal e não-verbal do mundo das legendas para mostrar que o trabalho do tradutor vai além de uma transposição gráfica (colocar os diálogos em código escrito), ele adapta o texto escrito a partir de um entendimento do contexto situacional fílmico.

Segundo Bamba, a comparação é o ponto de partida desse tipo de tradução que, por sua própria natureza, expõe texto original e texto traduzido no mesmo campo de leitura.

Ao colocar o texto traduzido às margens do texto fílmico – em vez de integrá-lo como faz a *dublagem* -, a prática de legendagem expõe não apenas os limites da própria tradução, como apresenta também as legendas como um elemento estranho ao filme. Neste paralelismo com a versão original do filme, tais legendas suscitarão sempre no espectador uma tendência à comparação (ib.:7).

A inevitável comparação entre o escrito e o falado a que se refere o autor pressupõe um espectador bilíngüe com condições de analisar ambos os textos. Bamba não contempla, em seu trabalho, o espectador que não conhece a língua de partida e que, portanto, depende das legendas 100%, ficando impossibilitado de comparar original e tradução. Afinal, as legendas existem para incluir esse espectador no público que vê filmes estrangeiros e não, como o trabalho de Bamba sugere, para que o espectador bilíngüe desfrute da comparação entre original e tradução.

A tradução por legendas, segundo Bamba, extrapola parâmetros exclusivamente lingüísticos e “nos remete[m] irremediavelmente no amplo campo da análise semiótica” (ib.:11). Bamba comenta:

Mais do que qualquer outra forma textual, as legendas de filmes, com toda a especificidade e diversidade significante que as caracterizam, aparecem como o produto da tradução que remete a uma análise global, isto é, uma análise que permite visualizar a atuação de outros sistemas de significação que se agregam aos signos lingüísticos. (ib.)

A tradução via legenda seria um resultado, de acordo com Bamba, não só do signo lingüístico, mas também dos outros signos presentes em um filme. Assim, o processo de tradução deve ser entendido de maneira complexa, uma vez que além de ter que lidar com as implicações da tradução de uma língua para a outra, o tradutor também leva para a sua interpretação o contexto da imagem,

trilha sonora, ruídos, gestos que, assim como as falas, formam significados. A questão da transformação de um código para outro ganha espaço de discussão porque “Afinal, é apenas sobre o elemento verbal que parecem concentrar os esforços na construção do sentido na obra fílmica desde o advento do cinema falado” (ib.:12). Sem dúvida o senso comum aponta para o texto/diálogo como o determinante na significação do filme. Os outros elementos – trilha sonora, gestos, ruídos, por exemplo –, quando considerados, atuam como coadjuvantes. Bamba introduz a participação desses aspectos no conjunto de significados que compõem o texto e, portanto, o texto da tradução também, como novidade no meio tradutório. Como dito anteriormente, para o público em geral esses componentes fílmicos integrantes do quadro de sentidos do filme são novidades, mas se analisarmos a função do tradutor como leitor/espectador que interpreta e traduz o que lê, não.

Para qualquer espectador, os significados das expressões faciais e corporais, ruídos de um filme já significam mesmo sem ele notá-los, mesmo sem a autorização de quem vê o filme. O susto ou o medo que um som em determinado momento de um filme causa no espectador faz com que componhamos o significado de uma determinada cena mesmo sem a nossa vontade. A conhecida cena do chuveiro do filme *Psicose*, de Hitchcock, atingiu fama e é referência de filmes de suspense devido, em grande parte, à inconfundível trilha sonora que acompanha a aproximação do personagem à cortina do chuveiro, evidenciando o clima de suspense e medo da cena. Outro exemplo igualmente popular de trilha sonora associada ao suspense é a de *Tubarão*: quem consegue dissociar o conhecido som que embalava as cenas de pessoas nadando no mar do aterrorizante tubarão? Para quem viu o filme, é possível reconhecer os significados de perigo que a trilha sugere mesmo fora do contexto do filme (por exemplo, se a trilha for usada em um comercial), o que indica a força de significação que a trilha adquiriu.

Os elementos que compõem um filme e seus personagens, então, entram para a discussão sobre significação mesmo sem ter nunca deixado de fazer parte dela. Os personagens caricaturais são outro exemplo de significados adquiridos e

associados a mensagens específicas. A jaqueta de couro, o cabelo penteado com gel e o cigarro na boca imortalizados com a imagem do jovem James Dean simbolizaram rebeldia e juventude para o público da época. Se quisessem ser vistos como rebeldes, por exemplo, o código - jaqueta, cabelo e cigarro - funcionaria para passar a mensagem.

Um outro ponto abordado por Bamba é a adequação de linguagem. Bamba explica que a atenção do tradutor tem que ser redobrada porque terá que decidir, a todo o momento, sobre o tipo de linguagem adequada para cada cena, preocupando-se em não escrever como se fala nem se afastar demais da naturalidade da língua falada. Por estar o texto oral integrado às legendas, Bamba vê o texto das legendas “como propício à análise da relação entre o oral e escrito” (ib.:13) e dedica o primeiro capítulo à “conceitualização das noções de língua falada e língua escrita” (ib.).

Nesse capítulo, há uma apresentação de conceitos de fala e escrita que decorrem sobre as especificidades de cada código e da intersecção dos dois em momentos separados. Bamba inicia a discussão por Saussure, que seria o melhor representante desse debate entre oral e escrita. Diz que segundo a visão saussuriana “a escrita é importante para a língua – e para a lingüística – enquanto sirva como simples *”imagem”* da palavra falada” (ib.:18).

Como observa Bamba, “Saussure não deixou de apontar a necessidade de estudar mais seriamente a questão da representação da língua pela escrita” (ib.). Mesmo deixando claro que as concepções saussurianas são a base para a compreensão do funcionamento da escrita e da língua oral, Bamba não se aprofunda nos fundamentos de Saussure e segue apontando os autores que tentam discutir as propriedades do código oral e da língua escrita. Apresenta conceitos de J. Anis e do grupo N. Catach que tratam da língua escrita e suas propriedades, mostrando que esses autores defendem a idéia da língua escrita representar a linguagem articulada às vezes, mas que a escrita funciona como “um conjunto de signos organizados que permitem comunicar qualquer mensagem construída sem passar necessariamente pelo canal da voz natural” (ib.:22). Com

essa citação, Bamba explora o caráter independente da língua escrita e sinaliza para um consenso entre os teóricos “do caráter semiótico da língua escrita” (ib.:23). Ele conclui que “por ter um caráter plurissistêmico [citando N. Catach], a escrita acaba gerando novos signos ao invés de representar literalmente o discurso oral” (ib.).

Como vem sendo discutido neste trabalho, os significados gerados a cada leitura seja de textos escritos seja de textos falados se multiplicam na tentativa de representar uma mensagem original. Ainda que os esforços sejam em direção da representação de um ou outro código tido como código de partida, o resultado da mensagem no código de chegada é impregnado de sentidos que a invadem involuntariamente.

A língua oral, por outro lado, é apontada como a língua primeira que teria sido redescoberta pela análise da conversação recentemente.

Pode-se dizer que Bamba tende a se aproximar teoricamente de Marcuschi, uma vez que descreve o caráter independente das línguas oral e escrita. Procura mostrar a integração dos dois códigos com os outros elementos de significação de um filme.

Vera Lúcia Santiago Araújo, em um item do seu trabalho intitulado *Uso da linguagem formal ou culta em detrimento da linguagem coloquial*, alega que “é na legendação que a linguagem formal aparece com mais freqüência” do que na dublagem (Araújo, 2000:177). Para tratar da questão, cita um trecho do trabalho de Bamba, no qual ele argumenta que o “tradutor, como um escritor, estaria preocupado em reproduzir ou recriar o tom de espontaneidade e de oralidade que são tão inerentes à fala” (ib.). Mesmo constatando que as pesquisas de Bamba apontam para a tradução de legendas como uma tentativa do tradutor de reproduzir a espontaneidade da fala, Araújo defende a presença da norma culta do texto legendado. As posições opostas de Araújo e Bamba, colocadas lado a lado no trabalho de Araújo, são apresentadas evidenciando suas diferenças e indicam conclusões distintas. Não fica claro, no entanto, o porquê de apresentar afirmações e conclusões diferentes em relação à linguagem mais utilizada nas

legendas, uma vez que essas diferenças não são problematizadas nem levadas a nenhum tipo de discussão pertinente à argumentação central do texto.

É de estranhar ainda mais o outro exemplo dado por Araújo sobre a questão dos diálogos dos personagens refletirem a fala real das pessoas. Araújo usa as afirmações de Berman, citado como um roteirista de Hollywood, para corroborar as constatações de Bamba. Berman exemplifica, com expressões que considera mais características, a linguagem oral usada nos filmes “para os personagens se parecerem com pessoas de carne osso: ‘Whattaya say?’, ao invés de ‘What do you say’, ‘How ya doing?’, ao invés de ‘How are you doing?’”, entre outros (Araújo, p. 178). Se levarmos em conta os exemplos e as referências a Bamba e a Berman, que defendem a fala dos personagens como próxima das falas das pessoas reais e, portanto o mesmo ocorreria na tradução delas, concluiríamos que Araújo estaria levando sua argumentação em direção a essa idéia. No entanto, logo em seguida aos exemplos de Bamba e Berman, Araújo afirma que encontrou, nas legendas dos filmes pesquisados em seu trabalho, uma linguagem mais formal, com expressões típicas da linguagem culta:

Os dados da pesquisa levaram-me a concluir que os tradutores dos filmes enfocados têm a preocupação em manter o tom de oralidade na tradução audiovisual, mas, muitas vezes, na legendação esbarram na própria concepção sobre que tipo de texto deve aparecer na legenda, fazendo com que utilizem expressões próprias da linguagem culta, pelo fato de o texto legendado vir em forma de código escrito (p.178).

A partir desse ponto, sempre comparando a tradução de legendas e a tradução para dublagem, ela enumera exemplos que são discutíveis se pertenceriam ou não a linguagem oral usada por pessoas reais. Por exemplo, Araújo argumenta, usando os gramáticos Pasquale Cipro Neto e Ulisses Infante, que a tradução para dublagem segue o linguajar típico do brasileiro e que a tradução para legendas tende a trabalhar mais com a norma culta. Ela cita quatro

trechos dos filmes selecionados para sustentar seu argumento, dos quais selecionei dois para comentar.

A colocação pronominal é o foco de atenção neste momento. Araújo exemplifica:

(1) “Lost? **Open up**, dear. I’m here for you”.

(legendas): “Perdida? **Abra-se** querida. Estou aqui para te ajudar”.

(versão dublada): “Será perda? **Abra-se** comigo. Eu estou aqui”.

E em outro trecho:

(2) ” Go away. You threw me out of the house. Just **leave me alone**” .

(legendas): “Vá embora! Você me mandou embora. **Deixe-me em paz!**”

(dublagem): “Pai, vai embora. Você me expulsou e eu não volto. Agora **me deixe em paz**”

(p.180, meus grifos).

Verificamos que no primeiro exemplo, tanto a tradução para legendas quanto à tradução para dublagem optaram por colocar o pronome depois do verbo que, segundo os gramáticos citados por Araújo, seria a forma mais usada em língua escrita. No segundo exemplo, percebemos que o tradutor das legendas optou também pelo uso do pronome depois do verbo e o tradutor da versão dublada optou pelo uso no pronome antes do verbo. Araújo usa esses exemplos para sustentar a afirmação de que a dublagem retrata melhor a língua falada do que a legendagem, que tende a seguir a norma culta também por insistência dos laboratórios de legendagem.

Não fica tão evidente esse argumento, no entanto, uma vez que os próprios exemplos usados por ela não são absolutos. No primeiro caso, a versão dublada também optou pelo uso do pronome mais típico da língua escrita. No segundo exemplo, sem dúvida “me deixe em paz” é mais ouvido do que “deixe-me em paz”, no entanto, há casos e contextos que permitem totalmente esses usos tanto na escrita quanto na fala. Além do mais, os exemplos de quatro filmes

analisados por ela (dos quais só citei dois) não retratam o que acontece no mundo da legendagem nem na linguagem oral e escrita como um todo. É um recorte que serve (parcialmente) para esses filmes, mas não ao propósito de a partir desses exemplos generalizar afirmações que servissem para todos os casos de legendagem.

Ambos trabalhos citados anteriormente focam as pesquisas em torno dos códigos oral e escrito, as diferenças e semelhanças, a primazia de um sobre o outro. Esta pesquisa, entretanto, tem como foco de interesse os sentidos resultantes dos dois códigos e como esses sentidos perfazem, muitas vezes, perfis distintos dos enredos e dos personagens dos filmes. A interpretação que fazemos involuntariamente dos filmes a que assistimos quando utilizando a língua falada pelos personagens é uma. Nesse caso, nossa atenção pode abranger detalhes das cenas, movimento do corpo dos personagens, gestos, expressões faciais, trilha sonora e suas letras, por vezes, significativas à obra etc.

No caso da versão legendada do mesmo filme, como veremos no próximo capítulo, nossa atenção, além dos elementos mencionados, recai sobre as legendas de cada cena. Querendo ou não, as legendas roubam nossa atenção e, às vezes, desviam nossos olhos para elas e, sem alternativa, perdemos alguns detalhes visuais.

Como vimos, as legendas têm que priorizar, muitas vezes, algumas partes das falas ou das trilhas sonoras por falta de espaço e tempo. Conseqüentemente, os sentidos que fazemos a partir das legendas que lemos sem compreender a língua original são outros, distintos daqueles que fazemos quando 'ouvimos' e vemos um filme.

## CAPÍTULO 4 – OS SIGNIFICADOS DO FILME DO TRADUTOR

*O nome do tradutor deverá sempre figurar nos exemplares da obra traduzida, nos anúncios do teatro, nas comunicações que acompanhem as emissões de rádio e de televisão, na ficha artística dos filmes e em qualquer material de promoção. (Artigo 175.º, Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos).*

Para discutir as inevitáveis interferências do trabalho do tradutor na composição de significados de uma obra cinematográfica, escolhemos trechos de dois filmes em que a palavra tem um peso maior do que a imagem. O primeiro, *O Auto da Compadecida*, com legendas em inglês, exemplifica a questão do falar tipicamente regional que produz significados diferentes dos produzidos pela versão em inglês. A fala típica dos personagens será o nosso foco de atenção e será contrastada com a proposta de tradução. O segundo filme, *A Outra* (VHS) ou *A Outra Mulher* (DVD), de Woody Allen, apresenta já nos títulos percursos de interpretação diferentes. O texto falado é o personagem principal da história de uma mulher que repensa a vida. No caso desse filme, serão analisadas as duas versões do filme, em DVD e em VHS, que apresentam legendas diferentes, títulos diferentes e, conseqüentemente, resultam em interpretações diferentes.

A participação do tradutor no resultado final de um filme é inevitável, mas há que se esclarecer que a importância dos diálogos é variável de acordo com os filmes. “Quanto mais o filme recorrer a elementos estereotipados, menos importância terá a palavra” (Mouzat, 1995:151), o que, de certa maneira, aumenta ou diminui o campo de ação do tradutor. Por isso, alega Mouzat, filmes com direito a séries (*Duro de Matar*, *Duro de Matar II*, *Duro de Matar – A Vingança* e *O Exterminador do Futuro I, II e III*, meus exemplos) “apresenta[m] uma situação inicial e atitudes de personagens que antecipam o desenrolar de seu enredo” (ib.). Nesses casos, o público conhece a história a que vai assistir e, praticamente, adivinha as falas dos personagens. Isso se dá principalmente porque os grandes distribuidores, quando lançam um *blockbuster* (grande sucesso de bilheteria),

preparam a recepção do filme de tal maneira que o espectador assiste ao filme para ter confirmadas as histórias anteriormente difundidas pela propaganda do mesmo.

Quaisquer significados “novos” que o espectador traga para a interpretação já consagrada do filme são vistos como inapropriados ou frutos da incompreensão do espectador. As legendas não fogem dos significados cercados das grandes produções e para serem bem recebidas devem seguir todas as informações fornecidas pela mídia e pelos autores do filme.

Nas análises dos filmes escolhidos, nos concentraremos nos perfis dos personagens e nos enredos, observando como cada um desses aspectos se dá na língua original e na língua traduzida.

Considerando o peso da palavra nos filmes que serão analisados neste trabalho, os filmes *O Auto da Compadecida* e *A Outra* são representativos por terem seus enredos centrados na palavra, o que nos permite abrir discussões mais detalhadas acerca da tradução das legendas. Vale ressaltar, ainda, que o sucesso no Brasil de *O Auto da Compadecida* é resultado, também, das influências da mídia de divulgação, uma vez que a propaganda em torno de sua distribuição fez com que o filme atingisse o grande público, mesmo antes de ganhar dois prêmios em festivais importantes. O mesmo não se aplica ao filme de Woody Allen, cuja audiência no cinema aqui e no seu país de origem foi considerada baixa.

Para fazer as análises dos filmes citados foi preciso comparar original e traduções, diversas vezes, para escolher as cenas que melhor ilustram as diferenças que pretendemos apontar. Vale relatar aqui como foi possível realizar as análises e a escolha das cenas.

Como eu sou uma espectadora que entende a língua estrangeira do original e sou apta a ler as legendas em português (no caso de *A Outra*) e em inglês (no caso de *O Auto da Compadecida*), depois de assistir várias vezes aos filmes, não conseguia determinar até que ponto a minha leitura dos filmes estava contaminada pela mistura das duas línguas envolvidas nas análises. Percebi a “contaminação” quando não conseguia apontar as diferenças, pois a leitura das

legendas e a compreensão dos diálogos se completavam ao final, não causando nenhum estranhamento ao meu entendimento do filme. Resolvi, então, assistir aos filmes, primeiramente sem legendas e, depois sem som, somente com a leitura das legendas. O resultado desse processo foi satisfatório, pois foi possível “isolar” as diferenças de leitura com que eu queria trabalhar.

#### **4.1 – *The dog’s will* e *O Auto da Compadecida***

A minissérie e o filme brasileiros de mesmo título – *O Auto da Compadecida* – fizeram muito sucesso entre os brasileiros. Examinaremos a versão do filme para o inglês, intitulada *Dog’s Will*, com o objetivo de mostrar que o trabalho do tradutor leva a uma caracterização dos personagens diferente da nossa leitura do texto falado em português.

Para analisar o trabalho do tradutor será preciso, primeiramente, examinar como foi feita a construção dos personagens para o público brasileiro para que possamos compará-la com a construção dos personagens na versão em inglês. O sotaque e o vocabulário típicos das pessoas da região foram pesquisados pelos atores e incorporados aos personagens do filme brasileiro. Na análise que fazemos da versão em inglês, esses aspectos são comparados para que das diferenças possamos mostrar a construção de personagens desiguais.

Será necessária a contextualização da obra e da recepção da mesma segundo crítica e público para desenvolvermos o perfil dos personagens. Pretendemos argumentar que a construção dos personagens do filme brasileiro é resultado de dois fortes elementos que fizeram do filme *O Auto da Compadecida* o sucesso de público: o trabalho brilhante dos atores que recorreram a várias fontes para compor seus personagens e a Globo Filmes, responsável pela divulgação e produção do filme.

#### **4.1.1 – A contextualização da obra original e sua recepção junto ao público brasileiro**

Segundo a página do filme na internet:

*O Auto da Compadecida* foi inicialmente produzida como uma minissérie de 4 capítulos, exibida na Rede Globo de Televisão em janeiro de 1998. Devido ao grande sucesso obtido, o diretor Guel Arraes e a Globo Filmes resolveram preparar uma versão para o cinema, que contém 100 minutos a menos que o tempo total da minissérie. Trata-se do primeiro filme feito inteiramente pela Globo Filmes, desde a idéia até seu desenvolvimento. *O Auto da Compadecida* foi filmado em Cabaceiras, no sertão da Paraíba, uma cidade próxima a Taperoá, cidade em que as aventuras de João Grilo e Chicó são retratadas na peça teatral de Ariano Suassuna. Apesar de já ter sido exibida gratuitamente na televisão, a versão para o cinema de *O Auto da Compadecida* foi um grande sucesso, tendo levado aos cinemas mais de 2 milhões de espectadores.

*O Auto da Compadecida* é descrito como comédia e anuncia a história de João Grilo (Matheus Natchergaele) e Chicó (Selton Mello), dois sertanejos pobres que, para ganhar o pão de cada dia, enganam as pessoas e criam muita confusão. João Grilo é esperto e de raciocínio rápido, tem sempre uma resposta pronta na ponta da língua. Chicó é covarde e fantasioso, apóia as mentiras de João Grilo e são os melhores amigos da história.

O fato de o filme ter sido feito após o sucesso da minissérie agrega alguns significados à obra que interessam para a nossa discussão. Estamos tentando caracterizar os personagens e seu modo de falar para, depois, compararmos original e tradução. Então, vejamos como o sucesso da minissérie afeta a composição dos personagens.

A TV aberta atinge um número de espectadores muito superior ao do cinema. Na época da apresentação da minissérie, era comum ouvir as

peessoas em diferentes ambientes e camadas sociais comentarem sobre o que estavam assistindo na televisão. A minissérie durou quatro capítulos e sua audiência aumentava a cada um deles pelo efeito propaganda boca a boca. Quem não tinha assistido ao primeiro, ficava curioso com os comentários das pessoas e, até para fazer parte das rodas que falavam da minissérie, passavam a assisti-la.

Como os dados da apresentação do filme na Internet apontam, o filme foi visto por mais de 2 milhões de pessoas. Estão incluídos nesse número espectadores que viram a minissérie da TV e quiseram conferir o filme no cinema e espectadores que perderam a minissérie. Quando o filme estreou, os personagens principais, João Grilo e Chicó, já eram “conhecidos” do público por causa da minissérie. Havia imitações do modo de falar dos dois com direito à reprodução de pequenos diálogos. “Minha vida mudou depois de João Grilo”, diz Nachtergaele ao repórter Luiz Carlos Merten da Agência Estado. De acordo com Merten, “depois que a série passou na Globo, [o ator] se tornou íntimo do povo brasileiro” (*Agência Estado*, 2000). Com o lançamento do filme e da série em DVD, o público pôde conhecer mais detalhes sobre a composição dos personagens nas palavras do diretor, do autor e dos atores gravados ao final da apresentação do filme.

Conta-nos o diretor, Guel Arraes, que sempre teve planos de filmar “O Auto” e que, para realizá-lo, fez uma pesquisa extensa, partindo de teorias compartilhadas por Suassuna que traçam um paralelo entre o Nordeste e a Idade Média:

Através dessas pesquisas concluímos que existe um parentesco entre o humor popular nordestino e as farsas e os contos da Idade Média; entre o “sabido” nordestino e os “criados” de Molière, herdeiros da Comédia Del’Arte e das comédias do renascimento espanhol (Notas do DVD do filme).

Nesse contexto, os atores também partem desses dados para construir seus personagens e o universo em que vivem. João Grilo e Chicó podem ser vistos como uma versão do que Arraes chama de “sabido” e “criado”. O diretor comenta também a importância de filmar o Nordeste, que ele considera “uma das regiões mais fortes culturalmente”, por ela ter música, dança e literatura próprias, “é uma unidade cultural muito forte, muito completa”, resume Arraes.

A versão para a minissérie e para o filme foi totalmente aprovada pelo autor da obra, que, originalmente, escreveu uma peça teatral. Suassuna diz que a versão de Guel Arraes:” correspondeu inteiramente a confiança que [ele] depositou em Guel quando ele foi fazer o seriado” (entrevista gravada ao final do DVD). Segundo a Agência Estado, Ariano Suassuna assistiu à adaptação cinematográfica de Guel Arraes e saiu com um sorriso nos lábios. “Ele soube manter o espírito da obra”, comentou o escritor, crítico ferrenho. “Mesmo as novidades na trama, criadas pelo Guel, acabaram enriquecendo e muito”. Assim, com a aprovação do autor, os significados produzidos pelo diretor passam a ser autorizados e inevitavelmente são referência e ponto de partida para as interpretações que faremos do filme.

#### **4.1.2 – A divulgação e recepção da obra no Brasil**

A contextualização do surgimento do filme é indissociável de sua divulgação. Os significados que aos poucos vão sendo associados ao filme resultam do que sabemos sobre os autores e do que a mídia nos conta sobre eles e, conseqüentemente, sobre o filme. Assim, a obra de Ariano Suassuna, dirigida por Guel Arraes, já nasceu cheia de significados para o público brasileiro. Tanto o escritor como o diretor têm históricos e reconhecimento público que fazem com que o espectador veja o filme levando em conta as informações que ele possa ter do trabalho dos autores citados. Por exemplo, o universo do povo nordestino retratado no filme faz

parte das raízes de ambos autor e diretor. Ariano Suassuna é paraibano e Guel Arraes pernambucano, origens que, de alguma forma, estão contempladas quando se pretende “filmar o nordeste”.

Como o filme é decorrente da minissérie de mesmo nome apresentada na Rede Globo, o lançamento do filme se valeu do sucesso já alcançado com a minissérie como ponto de partida. Sendo a emissora de TV detentora das maiores audiências televisivas, os produtos por ela anunciados tendem a emplacar grandes sucessos:

O toque de Midas que a Globo Filmes concede a seus produtos aparece na ordem da divulgação. Afinal, com toda a estrutura da maior rede de TV aberta do país por trás, é fácil para um filme conseguir o devido destaque aos olhos e ouvidos dos espectadores (Revista de Cinema, jul, 2004).

Além do poder de propagação da Rede Globo, é também difundido por ela o chamado “padrão Globo de qualidade” que serviria como uma espécie de garantia de qualidade de seus produtos. Segundo José Marques de Melo,

[o] chamado “padrão global”, na realidade, corresponde a uma planejada estratégia de *marketing*, unindo eficiência empresarial, competência técnica e sintonização com as necessidades subjetivas dos telespectadores. O segredo de seu êxito está na criação de um hábito de consumo, que mantém o mercado potencial fiel a um tipo de programação capaz de atender aos desejos de diferentes faixas etárias e sócio-econômicas (*apud* Oliveira, 1999:130).

O prestígio alcançado pela Rede Globo e Globo Filmes faz com que o público não questione os produtos oferecidos por elas. Assim, o fato de reunir Fernanda Montenegro, Mateus Nachtergaele, Selton Mello, Marcos Nanini, Denise Fraga, Lima Duarte, entre outros igualmente famosos, indica, para o público acostumado a reconhecê-los como atores de primeira linha, que o filme, mesmo antes de ser visto, deve ter boa qualidade. Ainda que os espectadores

desconheçam a história ou nunca tenham visto nenhum dos trabalhos anteriores do diretor, certamente conhecem alguns nomes do elenco e, por causa deles, criam uma certa expectativa positiva sobre o filme que verão. Mais uma vez a Rede Globo é atuante no que diz respeito ao elenco significar mesmo antes da história ser apresentada ao público. Paulo Oliveira explica que:

A utilização de um núcleo de atores conhecidos, a cujos nomes se associa automaticamente o nome da empresa, faz parte daquilo que se convencionou chamar de ‘padrão Globo’ quando se quer referir a um nível técnico apurado de produção, mas que também se aplica A Outras características diferenciais da emissora (ib.).

Com o poder da emissora, então, a divulgação do filme teve destaque absoluto na grade da Rede Globo e quanto mais o público ouvia falar do filme, mais queria vê-lo. Esse domínio da Rede Globo é questionado por muitos críticos que alegam desigualdade de competição. Rodrigo Fonseca diz que: “No meio cinematográfico só se fala dessa desigualdade, e já se chama o cinema sem a Globo de independente. É onde estão 80% da produção e não mais que 20% do total da bilheteria” (Revista de Cinema, 2004). Segundo Helvécio Ratton, diretor do filme *Uma onde no Ar*, o poder da Globo pode desestabilizar ainda mais o mercado nacional:

A Globo Filmes se beneficia da posição hegemônica da Rede Globo, desde a captação de recursos para a produção do filme até seu lançamento publicitário. Isso cria no mercado uma situação de absoluta desigualdade de competição e uma nova forma de exclusão: não importa mais se um filme é do eixo Rio-SP ou fora dele, importa se o filme é da Globo Filmes ou não. (Revista de Cinema, 2004).

O selo Globo Filmes, como visto acima, determina o grau de sucesso da maioria dos filmes que assina. O sucesso advindo desse selo contribui muito para os significados que possam vir atrelados à divulgação do filme. Conforme

apontado pelos autores citados, com o espaço garantido na Rede Globo para os filmes que a Globo Filmes produz, o público tem maior acesso a informações sobre o enredo, produção, a entrevistas com o diretor e atores dos filmes. Assim sendo, os significados construídos e divulgados pela mídia atingem os espectadores sem que eles os percebam.

As premiações e os elogios dos críticos também ajudam na imagem de sucesso do filme, reforçando a aura positiva em torno dele:

Foi o evento do ano passado na TV- a microssérie *O Auto da Compadecida*, que Guel Arraes adaptou da peça de Ariano Suassuna, ganhou todos os prêmios da crítica e teve altos índices de audiência. Guel fez a série pensando em versões diferenciadas para televisão e cinema. [...] Basicamente, é o mesmo produto da TV, mas remontado. Guel cortou uma hora da microssérie, ela ganhou partitura especial para cinema. O resultado é bom (*Agência Estado*).

E as premiações - 4 prêmios no Grande Prêmio Cinema Brasil, nas seguintes categorias: Melhor Diretor, Melhor Ator (Matheus Natchergaele), Melhor Roteiro e Melhor Lançamento, recebeu ainda uma indicação na categoria de Melhor Filme – coroam o sucesso atingido pelo filme, sendo provas inegáveis de um produto bem sucedido.

#### **4.1.3 – A caracterização dos personagens**

Cada personagem do filme *O Auto da Compadecida* tem uma função na história contada, se posiciona de uma maneira perante as situações que se apresentam e podem ser avaliados segundo suas atitudes. Nas cenas que iremos analisar, os personagens adquirem contornos diferentes na interpretação do original e da tradução via legendas pelas escolhas de vocabulário, pelo modo como constroem as frases, pelo tom formal e informal das falas e pelos efeitos discrepantes em português e em inglês de frases de duplos sentidos, de

significados de nomes próprios e de metáforas. A leitura minuciosa dos passos de João Grilo, das falas do padre e do coronel, por exemplo, permite que os descrevamos de uma maneira no texto em português e de outra nas legendas em inglês. A nossa análise não se baseia em apontar os melhores e piores momentos da tradução e sim em apontar os pontos enfatizados e abordados pelas opções do tradutor que tornaram os personagens lidos nas legendas diferentes dos ouvidos no original.

Nossa preocupação está em contrastar o texto oral com o escrito para percebermos como as opções do tradutor interferem nos sentidos do filme de forma irremediável, compondo um texto à parte para o espectador estrangeiro. As conclusões que tanto o espectador brasileiro como o estrangeiro possam vir a tirar do enredo do filme apresentado em língua original ou em língua inglesa são suposições construídas pela nossa leitura do texto que, se feitas por outro leitor, seriam, obviamente, outras.

Dos variados aspectos das legendas, focaremos, neste momento, a maneira peculiar de falar dos personagens de *O Auto da Compadecida*. Na interpretação desenvolvida a seguir, o modo de falar, o sotaque e o vocabulário dos personagens caracterizam o perfil de cada um deles e dão a graça atribuída ao filme. No texto traduzido para o inglês, as construções das frases e a escolha das palavras são variantes lingüísticas usadas no cotidiano e mostram uma linguagem pasteurizada que iguala os personagens e os faz falar de um modo banal sem regionalismos ou sotaques, resultando em uma outra leitura do filme e de seus personagens. Pretendemos, neste segmento, reunir vozes com prestígio institucional que pesquisam a fala característica da região nordeste do Brasil para formarmos um perfil dessa fala brasileira e, então, contrastarmos com a fala traduzida.

Um dos personagens principais, João Grilo, chamou a atenção do público e da crítica pelo trabalho de composição do ator Matheus Machtergael. No DVD do filme, há depoimentos escritos, entrevistas e notas da produção. Nessas notas, há declarações da produção e também do ator sobre como compôs o personagem João Grilo (JG):

O que eu quis e não sei se consegui, foi fazer com que o João Grilo pareça desprovido de qualquer qualidade, tanto intelectual quanto física, mas que na verdade fosse mais esperto e com mais condições de sobreviver que todos os outros personagens.

A nota da produção nos informa que Matheus “usou prótese nos dentes, escureceu a pele, vestiu roupas sujas [...] **e ainda acrescentou a João Grilo uma maneira de falar** e um jeito de olhar [...] (meu grifo)”. O modo de falar de JG permite, juntamente com toda a informação que temos sobre o filme, considerarmos sua fala fundamental para a composição do personagem. Segundo o próprio ator, JG é uma mistura de alguém aparentemente desprovido de inteligência e ao mesmo tempo o personagem mais esperto de toda a trama. Fisicamente JG é franzino, sujo, desnutrido, pobre. Comumente, associamos a tal aparência uma condição social, econômica e intelectual de baixa qualidade. No entanto, JG é uma surpresa e consegue envolver todos os outros personagens nas suas tramóias por meio do discurso. Matheus conta que o menino que o inspirou tinha essas características:

Uma vez, conheci um menino, em Jequitinhonha, que tinha características parecidas. Quando ele falava e olhava as pessoas, se imaginava um coitado, desnutrido, burro; eu tinha certeza que as outras crianças eram mais bonitas e mais perfeitas do que ele. Mas quando o menino me trouxe seu caderno da escola, entendi que ele era o mais inteligente de todos, que intelectualmente ele era o mentor. Pois foi esse menino que me inspirou na criação de JG. (Notas da Produção).

A linguagem de JG pode ser vista como a fusão dos dois lados que Nachtergaele usou para compor o personagem, ela não deixa de ser associada às pessoas desprovidas de qualquer qualidade intelectual e é também o meio pelo qual JG prova sua esperteza. O modo particular como JG usa a linguagem, no entanto, é

característico do personagem ao mesmo tempo em que nos remete à linguagem típica dos falantes da região do Nordeste do Brasil. João Grilo é, aliás, o nome de uma figura mítica do nordeste que é anterior ao João Grilo do filme. É definido, nas explicações das letras de Alceu Valença, como:

Personagem do imaginário popular nordestino, cantado por violeiros e cordelistas, que sempre vence os mais ricos e os mais fortes pela esperteza e através de intrigas bem elaboradas [“me chamam cobra cascavel, sou João Grilo, menino traquino...”] (*Que grilo dá - Rock de Serpente*, música de Alceu Valença).

Aparece, também, no artigo “Origens e estripolias dos heróis da literatura de cordel”, ao lado de outros heróis, como aquele que representa o “tipo ideal para realizar a expectativa popular, o ideal de vencer ‘grandes’, pregar peças a poderosos, ludibriar espertalhões e desbancar sabichões” (Rodrigues, 1997). O João Grilo do filme é um retrato desse nordestino brasileiro “sabido, analfabeto e amarelo. Habitado a sobreviver e a viver a partir de expedientes, [...] vive em desconforto e a miséria é sua companheira” (ib.).

O falar nordestino é definido pelos próprios nordestinos de um modo e pelos não-nordestinos, de outro. Um retrato desse povo tem sido nacionalmente propagado via muitas novelas da Rede Globo que, dada a audiência de sua programação já abordada neste trabalho, atinge um número considerável de brasileiros. Nas novelas sobre o universo nordestino, os costumes e o sotaque são, na opinião do professor José Lucas Filho, apresentados de forma caricatural:

A caricatura do povo nordestino, apresentado como sub-nação, e ridicularizado em suas maneiras e modo de vida é, evidentemente, uma imagem falsa, mas, que de tanto ser repetida durante décadas pela rede nacional da Globo, acabou por ser aceita como verdade, quebrando a auto-estima desse povo, que se ridiculariza a si próprio, e ri de si mesmo com as humilhantes alegorias feitas aos pobres por "Caco Antibes" no

programa "Sai de baixo" dos domingos globais. (Artigo publicado na revista Novae, <http://www.novae.inf.br/>, 2004).

José Lucas Alves é pernambucano e critica o perfil nordestino imposto pela Rede Globo. O conceito de região pobre e desprestigiada é corroborado por Regina Casé que é vista como uma das precursoras pela mudança dessa imagem:

Até os nossos programas [Brasil Legal] entrarem no ar, não se via negro, pobre ou nordestino retratado de maneira positiva, interessante ou sem preconceito. Eu os levei para o horário nobre da Rede Globo. Estou feliz, as coisas foram se amplificando e estão chegando cada vez mais perto do que sempre quis fazer. (Prêmio Claudia, 1997).

A outra cara do nordeste mostrada por Casé, e hoje presente em outros programas da mesma rede, abriu espaço para o sucesso de minisséries e filmes como *O Auto da Compadecida* e *Lisbela e o Prisioneiro*, por exemplo. Como o diretor dos filmes citados é o nordestino Guel Arraes, o retrato do povo é mostrado de maneira diferente do das novelas anteriores a esses trabalhos. Vale lembrar, porém, que o "outro" lado nordestino mostrado pela rede Globo não substituiu o antigo modo de mostrar o nordeste, ou seja, os dois olhares sobre o que é ser nordestino convivem na mesma rede. Enquanto o personagem nordestino é tratado ainda hoje na programação da rede Globo como alguém alvo de risadas e, quase sempre, em ocupações servis (a empregada com sotaque nordestino de *A Diarista* e o zelador de *Zorra Total*, por exemplo), a contrapartida do trabalho de Arraes mostra a sub-condição econômica do nordeste juntamente com os valores da cultura daquele lugar. Como o nosso interesse aqui é examinar os personagens criados por Arraes, vejamos como é o ser e o falar nordestino segundo os pesquisadores sobre o assunto.

Em artigo sobre a obra de Ariano Suassuna, Aldinida Medeiros descreve o homem nordestino e as figuras da cultura nordestina presentes em *O Auto*:

O homem do sertão nordestino é aquele ser humano cuja vida o castiga sempre, de uma forma ou de outra, principalmente pela situação sócio-política e geográfica na qual está inserido. Todavia, é aquele que não se entrega, que conserva seus valores, que mantém suas tradições, sua fé, seus princípios. Tudo isso adquire uma dimensão literária – e por que não dizer, estética na obra de Ariano Suassuna. Há, também, alusões ao sistema agrário, dos antigos “coronéis” donos de fazendas, que contratavam seus “capangas” e eram os donos do lugar, da região em que viviam; aliás, eram eles, algumas vezes, a própria lei. Muitas dessas figuras serão encontradas nas peças escritas por Suassuna, que tem na fazenda de Taperoá (situada no município de Taperoá, onde Ariano fez o curso primário) – uma pátria particular, lugar no qual morou um certo tempo; tanto é, que esta aparece como a fazenda do “coronel” Antônio Morais no *O Auto da Compadecida*.( artigo publicado no site [www.tintafresca.net](http://www.tintafresca.net)).

Medeiros alerta aqueles que confinam a obra de Suassuna a um universo tipicamente nordestino ou brasileiro:

não se iludam os desavisados pensando que, por acorrer em defesa da arte popular, esse paraibano “arretado de culto” não possua o timbre da arte erudita em seus escritos, dialogando constantemente com as obras Shakespearianas em suas peças; com os textos de Gil Vicente – basta ver as críticas feitas à Igreja e a certos segmentos da sociedade nos textos do *Auto da Compadecida* e do *Auto da Barca do Inferno*. Portanto, nada mais verdadeiro que afirmar sobre Ariano Suassuna que ele fez do “regional” o “universal”, literarizando universalmente o sertão do nordeste brasileiro. (ib.).

O modo de falar denuncia a origem de quem fala, mas o tema é considerado universal pelo autor e outros estudiosos. Todavia, o sotaque

embutido na fala, somado às construções e escolhas de vocabulário, diz muitas coisas. Na apresentação do *Dicionário do Nordeste* de Fred Navarro, o autor enfatiza as distinções entre o falar nordestino e as falas das outras regiões:

Assim falamos nós, nordestinos, do Maranhão à Bahia, um dialeto cheio de arcaísmos, de modismos variados, não só no vocabulário, mas nos torneios sintáticos, na entonação e na prosódia. Temos de reconhecer que não se fala no Recife como em Sorocaba, Bagé ou Manaus. E essas diferenças são percebidas com maior acuidade quando nos afastamos de nosso meio.

Navarro, que se radicou em São Paulo para estudar as diferenças entre o falar do norte e do sul, aponta para as variações e construções próprias do falar nordestino. A própria existência do *Dicionário do Nordeste* mostra a demanda por entender expressões, palavras e usos da linguagem da região.

A pronúncia de certas palavras é outro exemplo dessas diferenças. Para Marcos Bagno, a nossa visão sobre a fala nordestina é impregnada por uma visão errônea do que seja o falar nordestino:

É um verdadeiro acinte [...] o modo como a fala nordestina é retratada nas novelas de televisão, principalmente da rede Globo. Todo personagem de origem nordestina é, sem exceção, um tipo grotesco, rústico, atrasado, criado para provocar o riso, o escárnio e o deboche dos demais personagens e do espectador. (2003:44).

Bagno explica que a pronúncia de certas consoantes é motivo da ridicularização sofrida pelas pessoas do norte. O fato, por exemplo, de um falante da zona rural nordestina pronunciar a palavra oito [oytsu], considerado “engraçado”, “ridículo” por falantes do sul, segundo o autor, é resultante de um fenômeno chamado de palatalização:

Na pronúncia normal do Sudeste, a consoante que escrevemos t é pronunciada [ts] (como em *tcheco*) toda vez que é seguida de um [i]. [...] Por causa (desse fenômeno), nós, sudestinos, pronunciamos [tsitsia] a palavra escrita titia. E todo mundo acha isso perfeitamente normal, ninguém tem vontade de rir quando um carioca, mineiro ou capixaba fala assim (ib.).

É interessante que a crítica de Bagno coloque a Rede Globo como a principal responsável pela divulgação de um sotaque nordestino preconceituoso. No filme que analisamos assinado pela Globo Filmes é justamente sobre a exultação ao sotaque e modo de falar nordestino que recai a ênfase do sucesso do filme. Não há dúvida que Bagno tem alguma razão quanto ao sotaque nordestino mostrado pela Globo ser símbolo de riso e até de pessoas atrasadas. Mas é preciso destacar também que o sotaque ouvido no filme *O Auto* da Globo Filmes simboliza e representa um povo particular com cultura própria retratado de forma fidedigna de acordo com os especialistas na língua nordestina.

#### **4.1.4 – Filmes estrangeiros legendados em inglês**

O interesse por culturas e línguas que não sejam anglo-americanas é muito pequeno nos países anglo-saxões, haja vista o número baixo de ingleses e americanos que aprendem uma língua estrangeira, lê literatura estrangeira ou assiste a produções em outra língua. “A tão pequena parcela do mercado de filmes estrangeiros na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos reflete que o público anglo-americano em geral evita produções não anglófonas, independente de seus gêneros ou qualidade cinematográfica” (Gottlieb, 2004:1).

Alguns países, como o País de Gales e a Irlanda, usam as legendas como forma de ensino e manutenção das línguas das minorias (Ivarsson, 1998:7). O interesse por outras culturas nesses países e em países como os Estados Unidos e a Itália, esses últimos conhecidos por normalmente dublarem ou fazerem

*remakes* de produções estrangeiras, vem crescendo ainda que o espaço para tais produções sejam os cinemas ditos de arte (ib.:8).

Geograficamente falando, há uma clara dicotomia entre os países da Europa que legendam os filmes estrangeiros (Grécia, Holanda Portugal e os países escandinavos) e os que preferem a dublagem (França, Alemanha e Espanha) (Díaz-Cintas, 2003). Historicamente falando, resume Díaz-Cintas, houve inúmeras razões para os países adotarem um ou outro modo. Os países com altos níveis de analfabetismo tinham tendência a optar pela dublagem, assim como em tempos de repressão política e de censura ao direito de liberdade de expressão, países como a Alemanha, Itália e Espanha usavam tendenciosamente a dublagem como única forma de tradução (ib.).

Em termos econômicos, a legendagem sempre liderou na maioria dos países. Ela é 20 vezes mais barata do que a dublagem (ib.), o que indica a grande preferência por esse método em países de menor renda. Luyken argumenta que tanto um quanto o outro modo de tradução pode ser o preferido do público. A preferência, no entanto, recai sobre o modo que o espectador está mais acostumado a utilizar (1991:112). Díaz-Cintas diz que a preferência do público deve ser respeitada e que o espectador deve sempre ser exposto às outras formas de tradução (2003). O autor ainda acrescenta que “um dos avanços mais visíveis nesse ramo é a coexistência de ambos os modos até mesmo em países e sociedades onde se pensava que os costumes eram tão enraizados que qualquer mudança seria improvável” (ib.)

Sobre a resistência dos Estados Unidos em relação aos filmes estrangeiros, Díaz-Cintas afirma que a situação está mudando. Embora os produtores continuem reticentes sobre “usar produtos que têm origem em outras culturas e outras línguas”, o sucesso de bilheteria do filme de Taiwan, *Wo hu cang long*, que recebeu o Oscar de melhor filme estrangeiro em 2000, quebrou o mito de que um filme legendado nunca seria popular nos Estados Unidos (ib.). De acordo com os produtores e distribuidores da *Sony Pictures Classics*, “os e-mails e as salas de *chat* estão ensinando às pessoas a se comunicar por meio de legendas” (ib.).

Não resta dúvida que o mercado norte-americano está começando a se abrir, mas ainda falta muito para que os filmes estrangeiros sejam, ao menos, parte da preferência dos americanos. O reflexo dessa preferência pode ser constatado nas análises sobre *O Auto da Compadecida*, cujo registro de público no exterior inexistente.

#### **4.1.5 – O original e a tradução**

Como tentamos argumentar até agora, o falar nordestino dos personagens de *O Auto* é uma das estrelas do filme. Nas cenas que iremos analisar, o “sotaque” nordestino e as expressões marcadamente regionais serão examinadas junto às traduções para caracterizarmos os personagens e as maneiras de falar nos dois contextos. Nas falas a seguir de JG e Chicó, as expressões e certas construções ilustram as peculiaridades do modo de falar típico do sertão nordestino. Na versão para o inglês, observamos construções de acordo com a gramática inglesa e com o discurso oral dos dias de hoje. Não há referências, nas legendas, a um falar típico de outro lugar, ou seja, que possa ser simbólico de uma região, dando a impressão ao espectador que está lendo as legendas de que os personagens falam de acordo com a norma culta, sem nenhuma particularidade ou especificidade.

A cena escolhida mostra uma das tramóias de João Grilo. Chicó, que tem que pagar uma certa quantia de dinheiro para poder se casar com a filha do coronel, não possui nem um tostão. JG sugere ao coronel dar uns dias para Chicó “mostrar” o dinheiro que possui e que, caso Chicó não trouxesse o dinheiro, o coronel poderia lhe arrancar o couro. Mais tarde, Chicó cobra do amigo uma maneira de salvá-lo, já que JG é o mestre em inventar histórias.

**Texto Original (TO) JG: Sei não, Chicó. Espreme, espreme e não sai uma ideiazinha.**

**Legendas (LEG) I don't know, Chicó. No matter how hard I squeeze, I don't have a single idea.**

**(TO) Chicó: Não desanime homem. Vai ver é fome.**

**(LEG) It's because you're hungry!**

**(TO) JG: É nada.**  
**(LEG) That's not it.**

A frase negativa “sei não” representa uma maneira muito coloquial, freqüente no discurso nordestino, de fazer uma negação. A resposta “é nada” de JG à frase “vai ver é fome” de Chicó também pode ser lida como uma redução de “não é nada” ou “é nada não”, construção bastante comum nesse tipo de discurso. Sobre negação, Maria Helena Neves explica que:

O operador de negação NÃO é, via de regra, anteposto à parte do enunciado sobre a qual incide, **mas, em enunciados mais marcados e para efeitos comunicativos, especialmente num registro mais coloquial ou popular, esse elemento pode vir no final do enunciado.** (2000:286, meu grifo).

No nosso exemplo, o ‘não’ no final do enunciado caracterizaria, então, um “registro mais coloquial ou popular”. “I don’t know” e “That’s not it”, por outro lado, são formas comuns de negação na língua inglesa em qualquer situação, seja ela formal ou informal, especialmente em discurso oral, dadas as abreviações. Esse tipo de frase negativa poderia aparecer em filmes como *Rambo*, *Pulp Fiction* ou *As Horas* (para citar alguns exemplos), ou seja, não são frases particulares de um tipo de discurso ou região. A associação que o público brasileiro faz entre “sei não” e o falar do povo nordestino é imediato, enquanto o espectador estrangeiro associa JG a alguém com um falar comum e de acordo com os padrões atuais da linguagem oral.

“Não desanime homem” foi omitida na tradução. A omissão pode ser interpretada como falta de espaço, no geral as falas deste filme são particularmente rápidas, ou pode ter ocorrido devido ao tradutor não considera-la importante o suficiente para a cena.

“Vai ver” (é fome), expressão “empregada para expressar situações problemáticas, indicando dúvida ou possibilidade” (Dic. Gramatical dos Verbos, p.1342) é transformada em explicação indubitável na versão em inglês, “It’s

because you're hungry". A suposição de Chicó segue a rotina da vida de JG, que está sempre com fome, mas a expressão do discurso oral em português deixa outras possibilidades no ar. Em inglês, Chicó é assertivo e não deixa espaço para outras especulações.

#### **4.1.5.1 – Tradução de nome próprio e os termos típicos da região nordestina.**

**(TO) JG: Fome, aperreio, antigamente isso tudo fazia eu pensar mais rápido.**

**(LEG) Hunger and trouble used to make me think faster!**

**(TO) Chicó: Mas cadê aquele JG, o quengo mais fino do nordeste...**

**(LEG) Where's Jack the Cricket, the sharpest mind of all...**

**(TO) Chicó: ...capaz de fazer dormindo o que ninguém faz acordado?**

**(LEG) ... the sharpest and boldest, even in his sleep?**

Nota-se que o tradutor optou por traduzir o nome próprio de João Grilo por Jack the Cricket. Nenhum outro nome é traduzido no filme, o que pode fazer com que o espectador preste mais atenção ao personagem Jack the Cricket e credite-lhe significados ligados ao nome. Segundo Eliana Franco,

os tradutores de filmes não traduzem nomes próprios. No entanto, há casos em que esses nomes são puramente metafóricos, são parte da personalidade do personagem e, por isso, devem ser traduzidos na língua de chegada [...] (1991:88).

O nome João Grilo, como vimos anteriormente, remete à figura conhecida dos nordestinos do sujeito franzino, pobre e sagaz. Ainda que não considerássemos a relação do JG do filme com a figura mítica do nordeste, há outros significados a partir da palavra “grilo” que também podem fazer parte das análises.

O significado de grilo, na gíria brasileira, pode funcionar como um adereço à personalidade de JG na medida em que corresponde a um “indivíduo maçante, amolante, chato” (Dic. Aurélio), possível interpretação do personagem JG. Ele faz jus ao nome porque não pára de chatear as pessoas para conseguir realizar suas

embrulhadas. Porém, a impressão que se tem é que sua insistência para conseguir concretizar seus planos transforma a chatice em sustento, tudo o que ele trama tem por fim conseguir um pouco de comida. Seu falar incessante acaba justificando a possível chatice embutida no seu nome, cativando a simpatia do espectador para com esse trambiqueiro falador.

A opção pela tradução “Jack the Cricket” sugere outros significados para o nome do personagem. “Cricket”, além de ser o nome de um jogo popular na Inglaterra, corresponde ao inseto, cujo ruído associa-se a algo “tradicionalmente animador, alegre” (Oxford Reference Dictionary). Popularmente, a figura do grilo pode lembrar o personagem do desenho animado “Pinóquio” em que o grilo, Grilo Falante, em português, e Jiminy Cricket, em inglês, representa a consciência de Pinóquio. Nas descrições sobre o inseto do desenho em português, o Grilo Falante é referência para a voz da consciência, apresentada como um lembrete “chato”, “cri-cri” do que temos e não temos que fazer. Em inglês, faz-se referências à consciência e ao amigo alegre, animado (*a cheerful friend*). Dadas as possíveis associações que podem ser feitas a partir dos nomes próprios dos personagens, o JG da tradução é visto como alguém alegre e que sempre anima os que estão desanimados. A graça das confusões que ele arma, vista como um modo sagaz de resolver sua falta de dinheiro no texto original, pode ser interpretada na tradução como uma maneira de alegrar os outros personagens da trama ou, até mesmo, o espectador.

A descrição que Chicó faz de JG “o quengo mais fino do nordeste, capaz de fazer dormindo o que ninguém faz acordado”, é traduzido por “Jack the Cricket, the sharpest mind of all, the sharpest and boldest, even in his sleep”. “Fazer dormindo o que ninguém faz acordado” é uma expressão que significa fazer as coisas complicadas de um modo muito fácil e ser “the boldest, even in his sleep” se aplica a alguém que é corajoso até dormindo, ou seja, refere-se a ele como uma pessoa muito corajosa e ousada. A destreza de JG no original, que tem respaldo em vários trechos da trama, é confirmada na própria cena que está sendo descrita. A cena termina mostrando a idéia brilhante que JG teve para salvar o amigo. Ele disfarça que não pensou em nada (“espreme, espreme e não

sai uma ideazinha”) para depois fingir que se mata, por não ter idéia nenhuma, com uma facada no peito, onde antes ele colocara uma bexiga com sangue.

A mesma cena talvez seja vista pelo espectador estrangeiro como o exemplo de alguém ousado (“the boldest”), capaz de simular a própria morte para salvar o amigo. Como é a coragem, a ousadia que estão sendo evidenciadas nesse momento, a confirmação da interpretação seria o momento em que JG se esfaqueia. Nessa cena, no original, temos um dos momentos mais brilhantes da inteligência de JG, a morte por ele arquitetada que dará o desfecho para o julgamento final em que aparece a compadecida. São idéias diferentes que constroem perfis diferentes para JG. No original, a maneira como lida com as situações através de seu discurso inteligente cheio de truques envolve a todos e o faz atingir seus objetivos, na tradução, a sua coragem é mais evidenciada, podendo ser confirmada também em outras cenas, como, por exemplo, quando ele desafia o diabo ou quando aparenta não temer Severino de Aracajú (representando um cangaceiro muito temido).

No que diz respeito aos termos usados com mais incidência no nordeste, “aperreio” e “quengo” são termos definidos no *Dicionário Aurélio* como de origem nordestina. Respectivamente, “aperreio” deriva de aperreação (apuros, dificuldades) e “quengo” refere-se ao “indivíduo astuto, espertalhão”. “Aperreio” foi traduzido por “trouble” que é uma palavra de uso comum, usada indiscriminadamente pelos falantes da língua inglesa. “Quengo” foi vertido como “the sharpest mind” que, igualmente a “aperreio”, não localiza nem particulariza o modo de falar de Chicó. Enquanto em português, os personagens criam um tipo em suas personalidades que retrata o falar de uma determinada região, as legendas em inglês colocam os personagens num plano mais comum, talvez dando a impressão que o texto pode referir-se a qualquer localidade, com um enredo mais universal.

#### 4.1.5.2 – Ambigüidades em português, outros sentidos em inglês.

Na cena abaixo, o padre e o coronel travam uma conversa cheia de ambigüidades provocada por mais uma das armações de JG. O padre, convencido por JG, pensa que o coronel veio lhe pedir que benzesse sua cachorra. Na verdade, o coronel quer que o padre benza sua filha que está para chegar da cidade e se encontra um pouco adoentada. As frases com duplo sentido que o espectador brasileiro é capaz de deduzir do contexto da cena podem ficar sem efeito para o espectador estrangeiro. Por causa do texto “sem sentido”, é possível que o público das legendas faça uma idéia do padre um tanto distinta da feita pelo público brasileiro.

**(TO) Padre: ...mas que coisa o trouxe aqui?**

**(LEG) What brings you here?**

**(TO) Padre: Nem diga, eu já sei. A bichinha está doente.**

**(LEG) You needn't tell me... the little one is sick.**

**(TO) Coronel: É! Já sabia?**

**(LEG) How did you know?**

**(TO) Padre: Já, as coisas aqui se espalham num instante, não sabe?**

**(LEG) Word gets around pretty quickly.**

**(TO) Padre: Já está fedendo?**

**(LEG) Does it stink yet?**

O pronome *it*, em inglês, usado para perguntar se a “cachorra já está fedendo” (“Does it stink yet?”), é usado para designar coisas, ações, situações ou idéias (*Oxford Grammar Practice*). Segundo outra definição do pronome, *it* é usado para coisas, categoria que inclui países e animais (*The Good Grammar Book*). O padre, nas legendas em inglês, refere-se à cachorrinha o tempo todo, seu discurso é coerente, pois “little one”, também usada por ele para se referir à cachorra, pode ser aplicada a um cachorro. Em português, como as frases podem ser conjugadas somente com o verbo na terceira pessoa do singular, o duplo sentido se dá. “A bichinha” tanto pode se referir à filha quanto à cachorra e “já está fedendo” refere-se aos pronomes ele ou ela, usados tanto para pessoas como para animais. Mais adiante, no entanto, o tradutor coloca o pronome “*her*” depois

do verbo e passa a confundir o espectador estrangeiro que acompanhava o discurso do padre sobre a cachorra:

**(TO) Padre: Qual é a doença, major, rabugem?**

**(LEG) What ails her? The mange?**

O texto em inglês é ambíguo – “it” indica, aqui, dois percursos de leitura - porque até então se infere que o padre tem em mente a cachorrinha (it) principalmente porque, na cena anterior, JG o convence que o coronel quer que ele benza sua cachorra. Ao colocar o pronome “her”, no entanto, o espectador perde a seqüência da conversa, podendo imaginar que o padre está, nesse momento, se referindo a uma mulher, a filha do coronel. Embora seja um costume bastante comum se referir aos animais usando os pronomes “him” e “her” em inglês, a não consistência no uso dos pronomes na mesma conversa tende a confundir o espectador.

Em português, o humor da cena fica por conta do padre se referir à cachorra e o coronel entender que a pessoa em questão é a sua filha. Como a doença, rabugem ou “mange” (em inglês), é típica de cachorros, a conversa fica sem pé nem cabeça, ainda que compreensível para o espectador brasileiro que percebe o duplo sentido e as ofensas que o padre está fazendo à filha do coronel (mesmo sem saber que a está ofendendo) e menos óbvia em inglês que tem, nas legendas, dois pronomes “it” e “her” para o mesmo sujeito. O padre, no discurso traduzido, pode parecer louco, perturbado, falando coisas sem sentido. A “loucura” do padre pode ser lida como tal principalmente porque JG antecipa para o coronel, em cena anterior, que o padre está falando coisas sem sentido porque está louco. JG, na verdade, está tentando justificar mais uma de suas mentiras, pois para conseguir que o padre benzesse a cachorrinha do padeiro, JG mente que a cachorrinha é do coronel, para quem o padre e o bispo não negam nada. A confusão acontece quando o coronel aparece para pedir que o padre benza sua filha. JG, antes de o coronel entrar na igreja, tenta convencer o coronel da “loucura” do padre.

**(TO) JG: O padre ta meio doido?**

**(LEG) The priest is going mad.**

**(TO) Coronel: O padre? Doido?**

**(LEG) The priest? Mad?**

**(TO) JG: O padre está dum jeito que não respeita mais ninguém, com mania de benzer tudo.**

**(LEG) He won't respect anyone and wants to bless everything.**

O padre do texto original é interesseiro e teme ao poder do coronel, por isso concorda em fazer tudo para agradá-lo. A longa conversa sobre o estado da cachorra simboliza a hipocrisia do padre que, por princípio, é contra benzer animais, mas acaba aceitando diante do interesse em agradar o rico e poderoso coronel. De louco o padre, na língua original, não tem nada, mas na versão em inglês, sua personalidade pode ser vista como de alguém perturbado que ora está falando de uma cachorra ora está falando talvez da filha do coronel. Ele pode ser visto como alguém perturbado, confuso que, na cena descrita, tem um discurso incoerente.

Na cena seguinte, o bispo vem tirar satisfações das atitudes do padre, acusado pelo coronel de tratar sua filha com desrespeito. O padre, então, compreende a confusão, percebe as reais intenções de JG e resolve chamá-lo para esclarecer a situação diante do bispo. JG traz à tona o lado interesseiro do padre contando ao bispo que a cachorra do padeiro foi enterrada, pelo padre, em Latim.

**(TO) JG: O fato é que a cachorra enterrou-se em latim.**

**(LEG) but the bitch was burried in Latin.**

**(TO) Bispo: Cachorra? Enterrada em latim?**

**(LEG) A bitch? Buried in Latin?**

**(TO) Padre: Enterrada e latindo, senhor bispo.**

**(LEG) He means it was barking.**

**(TO) Padre: Au-au-au, não sabe?**

**(LEG) "Bowwow", you know?**

**(TO) Bispo: Não sei não senhor. E nunca vi cachorra morta latir.**

**(LEG) No, I don't. I've never seen a dead dog bark.**

“Enterrada em latim” e “enterrada e latindo” têm efeito sonoro muito parecido, a segunda frase servindo de correção para a primeira. O bispo se espanta e pergunta “enterrada em latim?” e o padre emenda “enterrada e latindo”, como se estivesse esclarecendo o “mal entendido”, considerando que enterrar um cachorro em latim no contexto da história é um grande absurdo. O efeito de sons parecidos em inglês não existe, pois “buried in Latin” e “he means it was barking” são sentenças independentes que não se assemelham sonoramente. O “efeito”, por assim dizer, é de desentendimento, pois a frase “ele quer dizer que ela estava latindo” não explica “enterrada em latim”. A preocupação do tradutor foi com o sentido das frases e não com as palavras parecidas das frases em português, resultando em diálogos distintos, cômicos, em português e confusos, em inglês.

#### **4.1.6 – Conclusão da Cena**

Para concluir, segundo as análises mostradas acima, os personagens e os diálogos tomam rumos diferentes quando em uma ou outra língua. O que faz parte das interpretações autorizadas do filme original para determinados espectadores, muitas vezes, não aparece na interpretação de outros espectadores falantes da mesma língua, inclusive nas opções do tradutor.

Como mostrado no capítulo anterior, os sentidos, no qual o humor atribuído ao filme analisado se inclui, são construídos a partir dos conhecimentos que o espectador tem de determinado assunto e língua como também a partir das circunstâncias e contexto que perfizeram a leitura do filme. As diferenças dos sentidos construídos por espectadores diferentes, dentre os quais se inclui o tradutor, obedecem às informações que eles têm do tema do filme e das condições em que os sentidos foram produzidos. Dessa maneira, as opções do tradutor, que são próprias e características dele, podem levar os espectadores que dependem das legendas a formar redes de significados que, por sua vez, impulsionam outras relações e outros perfis para os personagens.

As possíveis leituras do filme tanto em uma língua quanto em outra, segundo tentamos argumentar, só podem ser aceitas se validadas por

interpretações consistentes e sustentáveis no enredo do filme. No caso dos diálogos que consideramos sem sentido na tradução, eles podem ter o sentido de confusão, permitido no contexto de embrulhadas e mal entendidos que a história sugere. O humor, por vezes, se dá por motivos distintos, ora a cena e os diálogos correspondentes propiciam risos ora o enredo mostrado ao longo do filme ajuda na compreensão de uma determinada cena. Comumente, algumas expressões são engraçadas em uma cultura e incompreensíveis na outra, o que faz com que diálogos fiquem com sentido de confusão para determinado público e sejam motivos de muitos risos para outro público.

Nas análises comparativas, a tendência mais imediata é contrastar o que julgamos como “sentido verdadeiro” de uma língua com o sentido proposto pela tradução na outra língua e, então, estabelecer quão próximas ou distantes são as propostas do tradutor. O que tentamos fazer nas nossas análises foi traçar que qualidades e características os personagens e suas falas adquirem quando vistos na língua original e na língua traduzida, os contornos e impressões possíveis dos dois textos, aceitando que as interpretações que construímos ganham significados próprios sujeitos, sempre, a novas interpretações.

#### 4.2 – Diálogos e narrações: personagens principais de Woody Allen.

Até agora, discutimos como as opções do tradutor agem como significados que conduzem a certas interpretações que, muitas vezes, são distintas das sugeridas pelo filme na língua de origem. Este filme de Woody Allen, além de ilustrar essa problemática, mostra, ainda, as diferenças de leitura quando comparamos as duas traduções do filme *Another Woman: A Outra* e *A Outra Mulher*. *A Outra* é o título da tradução em VHS e, também, título que consta da capa da tradução do DVD. *A Outra Mulher* é o título que se lê nas legendas na abertura do filme em versão DVD.

As duas traduções diferem em vários aspectos e nos induzem a supor que o tradutor do filme em DVD não utilizou a tradução mais antiga feita em VHS como referência, hábito bastante comum observado nos filmes que têm ambas versões (DVD e VHS) como, por exemplo, *Tubarão*, *As Pontes de Madison* e *Forrest Gump*, em que as legendas dos filmes em VHS e em DVD são idênticas.

As legendas, no caso de *A Outra* e *A Outra Mulher*, são diferentes e nos induzem a supor que estamos diante de filmes distintos. As peculiaridades de cada uma das traduções acusam a presença do tradutor, suas opções, sua interpretação. A interferência dos tradutores é especialmente flagrante quando comparamos as versões em VHS e em DVD com a leitura que fazemos do filme em língua original.

No que diz respeito à norma culta, a tradução em VHS apresenta legendas que seguem as regras gramaticais da língua portuguesa, ou seja, seguem os requisitos considerados básicos para que se compreenda um texto/filme. Quanto às opções semânticas do tradutor, mostraremos que elas caracterizam enredo e personagens de maneira a construir significados próprios e bastante diferentes dos construídos a partir da leitura da versão original e das legendas em DVD.

A tradução em DVD – *A Outra* (capa) ou *A Outra Mulher* (título do filme) - nos oferece um produto que chamaremos de controverso, consideradas a desobediência à norma culta e as soluções do tradutor em alguns momentos do filme. Tanto do ponto de vista do descumprimento à norma como das opções do

tradutor, distintas em relação à leitura que proponho do original, a tradução em DVD ilustra, de forma exemplar para os nossos propósitos, a proliferação de significados a partir de um dado texto. Independentemente dos momentos em que a linguagem está de acordo com os padrões lingüísticos, os desajustes gramaticais dos outros momentos podem desabonar o texto do tradutor, comprometendo a apreciação do filme.

A incongruência do texto traduzido, quando vista dentro da perspectiva que tentamos mostrar aqui, ainda que seja indesejável do ponto de vista gramatical, constrói sentidos próprios. O espectador que por ventura assista ao filme com legendas em DVD, fato que deve ocorrer em larga escala uma vez que o filme é vendido em grandes lojas juntamente com outras obras do autor em uma coletânea, provavelmente terá uma imagem deste filme de Woody Allen muito diferenciada da construída pelos espectadores que viram o filme legendado em VHS e da construída pelos espectadores do filme sem legendas em língua original.

As nossas análises percorrem as versões em VHS e em DVD para mostrar como as escolhas dos tradutores interferem no rumo da história e no perfil dos personagens de um modo tal que as histórias e os personagens, conforme as legendas, são lidos com outros sentidos, independentes dos sentidos que, por exemplo, construímos a partir do texto falado em língua original. Em suma, sejam os sentidos resultado de um texto que não cumpre a norma culta, como em alguns dos momentos da tradução em DVD, sejam eles coerentes com ela, como indicam partes das nossas análises da tradução do VHS, os sentidos escapam por entre os dedos, escorregam das nossas mãos, criam outras imagens que, por sua vez, são vistas por outros tantos olhos e julgadas sem a nossa 'autorização'. Os sentidos produzidos pela interpretação do tradutor têm vida própria, podem nos agradar e nos contrariar, mas, indubitavelmente, fazem a diferença no filme a que assistimos.

#### **4.2.1 – *Another Woman, A Outra e A Outra Mulher*: os títulos fazem muitos sentidos.**

A escolha do título do filme, normalmente, é feita pelos distribuidores do filme e, algumas vezes, é resultado de sugestões dadas pelos tradutores (conforme apresentamos no capítulo II). Não se tem registro dos títulos que são opções dos tradutores e dos que são escolhas dos distribuidores; no entanto, o que nos interessa nos títulos propostos é a gama de inferências que podemos fazer a partir deles, mesmo porque é a partir deles que começamos a montar a nossa leitura do filme.

Um exemplo recente de como o foco das atenções do espectador pode se voltar para um ponto da trama ou outro é a minha experiência brevemente relatada abaixo sobre o filme *Sobre meninos e lobos*, título em português, ou *Mystic River*, título em inglês. Quando fui assistir ao filme, relatei o título em português ao personagem de Tim Robbins que é quem conta uma história em que aparece o título em português. Na leitura que fiz do filme, o meu foco de atenção concentrou-se em Tim Robbins, quem eu julguei ser o protagonista da história, devido ao relato que ele faz sobre meninos e lobos. Como eu julguei que o título em português continha a mensagem principal do filme, o relato feito por Robbins ganhou mais importância e ele, status de protagonista.

Quando o filme terminou e eu comecei a pensar no título em inglês, *Mystic River*, percebi que se eu tivesse o título original em mente, quando assisti ao filme, minha atenção se voltaria para o personagem de Sean Penn que é quem explica a função do rio na trama. Como eu vi um filme com um pré-conceito em mente – relacionar o título à trama -, a história principal foi a de Tim Robbins e a secundária a de Sean Penn. Para os espectadores com o título original em mente, a ênfase, provavelmente, recaiu sobre Sean Penn, suas ações e histórias que, ao final, desembocam no rio que justifica o título. Sean Penn, inclusive, era o ator indicado para o prêmio de melhor ator, cuja indicação só é dada para o

protagonista. Só soube dessa informação depois de ter construído a minha interpretação do filme. É do processo de construção da interpretação de um filme que tratamos aqui.

Nos segmentos abaixo, discutimos as implicações tanto do título do filme de Woody Allen em língua original, quanto do título escolhido pela tradução do VHS e do DVD, e como tais sentidos influenciaram os enredos da leitura que fizemos do original e das traduções.

#### **4.2.2 – *Another Woman*: o filme que vimos.**

No caso do título original, *Another Woman*, podemos inferir, sem ver o filme, que se trata de uma história sobre uma outra mulher. O artigo “*an*”, em inglês, significa “um, uma” em português, ou seja, é um artigo indefinido. De maneira direta e simples, “*a/an*” são usados para se referir a algo ou alguém quando não estamos dizendo qual algo ou qual alguém<sup>16</sup>. Se existe uma outra mulher é porque existe mais de uma e, por alguma razão, essa outra é importante na história. Já vendo o filme, o enredo vai se revelando aos poucos na minha leitura e os personagens são construídos a cada fala, a cada expressão. Aos poucos desenvolvemos o perfil dessa mulher do título. Eis a nossa interpretação.

Considerando que o personagem principal, Marion (Gena Rowlands), está no processo de escrever um livro e, para isso, aluga um apartamento vizinho a um consultório psiquiátrico, uma outra mulher, como sugere o título, segundo uma possível leitura do filme, pode ser ela mesma que ao ouvir os relatos de uma das pacientes (Mia Farrow) para o psiquiatra, repensa sua própria vida e se transforma em uma outra mulher. O foco da leitura do filme, então, é Marion e sua trajetória para se tornar uma outra pessoa. Mia Farrow é a mulher que traz à baila revelações e conflitos que, ao longo do filme, podem ser comparados aos vividos pelo personagem principal. A propósito, nas cenas em que o personagem de Mia Farrow aparece, não há referências a seu nome ou a sua identidade, ela é um

---

<sup>16</sup> “We use *a/an* when we aren’t saying which one” (Oxford Practice Grammar, p.198).

personagem sem nome, o que pode ser muito sugestivo para mantermos o foco de atenção em Marion e nas suas reações aos depoimentos de Mia.

A voz da paciente ouvida por Marion, então, devido ao mau condicionamento acústico das paredes, sugere a voz dos muitos desejos e lembranças tolhidos pelo rumo da vida que ela escolheu. Nesse sentido, Mia seria o espelho de Marion, porque ela coloca em palavras, em lágrimas, o que Marion tenta esconder de si mesma. A construção dos personagens se vale de outros elementos importantes. Por exemplo, Mia está grávida, prestes a dar à luz, o que poderia representar o grande acontecimento, a esperança, a grande mudança que está para acontecer na vida de Marion, o nascimento de uma outra mulher, ou melhor, dela mesma. As sessões de análise ouvidas por Marion fazem com que ela se lembre de fatos ocorridos no passado e, ao mesmo tempo, esses fatos começam a interferir no cotidiano dela.

Outra mulher, além do personagem de Mia, também entra em cena nesse jogo entre desejo e realidade, passado e presente que compõe a nossa leitura do filme. O marido de Marion está tendo um caso, apesar do aparente bom relacionamento que tem com sua esposa. Essa outra mulher é uma das amigas de Marion, Lydia. Ao saber da amante e de sua identidade, Marion, que está atravessando o auge das suas reflexões e parece estar pronta para mudar, separa-se do marido, volta a procurar o seu irmão para estreitar os laços afetivos e retoma o seu trabalho com mais vigor.

Há muitas 'outras mulheres' no filme, inclusive as que aparecem por meio de sonhos, ora no personagem vivido por Marion, ora pelo vivido por Mia, ora por outras mulheres, como a que representa a melhor amiga da escola (Claire), ou Marion quando jovem ou a filha de seu marido. *Another Woman* é um filme sobre as opções que fazemos na vida, algumas sem volta, outras que ainda podemos reconsiderar, mas acima de tudo sobre a capacidade de mudança que existe em todos nós quando nos permitimos que ela aconteça. Na leitura que desenvolvemos do filme, Marion é o centro da trama, é dela que a história trata e é sobre o seu processo de se tornar uma outra mulher que incide o argumento principal do filme.

### **4.2.3 - *A Outra* – o título brasileiro da versão em VHS e título da capa da versão em DVD: os sentidos que podem vir do título.**

Comentaremos o título em Português, *A Outra*, mais detalhadamente porque ele é o título que aparece tanto na versão em VHS como na versão em DVD (capa). É ele também que aparece nas locadoras como a tradução do título em inglês, *Another Woman*. Para os propósitos da nossa argumentação, desprezaremos o título que, curiosamente, aparece rapidamente na abertura do filme, *A Outra Mulher*, por considerarmos que poucos espectadores o relacionem como título da obra.

#### **4.2.3.1 - *A Outra***

Um sentido possível e bastante provável ao falante de português, que se depara com o título *A Outra*, é o sentido de amante que pode ser associado a ele. Esse sentido, aliás, pode ser visto como reforçado pela capa do DVD em que aparecem duas mulheres: Gena Rowlands e Mia Farrow. Antes de assistir ao filme, a trama que começa a ser tecida é a de um provável triângulo amoroso, fato que, a propósito, ocorre quase no final do filme, porém não envolvendo o personagem de Mia. A associação entre o título em português com o significado de amante aparece no imaginário popular brasileiro em músicas, jornais, anúncios publicitários, roteiros de folhetins televisivos, etc. É comum, em se tratando do assunto traição e casos extraconjugais, que as mulheres recorrentemente se refiram à amante como ‘a outra’, o que nos causa a impressão imediata de que o filme *A Outra* é sobre uma determinada amante.

Ao assistir ao filme, o espectador, que construiu o sentido de “a outra” como a amante, espera na figura das mulheres que vão aparecendo na trama a tal mulher. Como essa mulher só aparece quase no final do filme, resta ao espectador entender as outras figuras femininas do enredo para tentar achar ou eliminar as prováveis candidatas ao papel ‘da outra’. Como podemos perceber, o foco dessa leitura é a figura da amante e não a de Marion, o que difere

profundamente da maneira como vimos o filme em língua original. A constante presença da personagem de Mia, que pode ser vista como 'a outra' mulher de peso da história porque conduz a personagem principal a virar a sua vida, é enigmática. As mudanças provocadas por ela são visíveis logo nas primeiras cenas: ao ouvir alguns dos ressentimentos de Mia, Marion se lembra de fatos de seu passado que teriam sido decisivos para a formação da sua atual personalidade. Mia está grávida e o seu marido é mencionado nas suas sessões, mas ela nunca diz o nome dele. Até a história começar a se revelar a Marion, o espectador não sabe ao certo o que Mia representa na história. Talvez por estar procurando a amante como induz o título, o espectador pode ser levado a considerar Mia a amante indicada em *A Outra*.

A cena determinante para se desvendar a amante traz a presença de Mia, mas, desta vez, como a ouvinte. Marion encontra Mia em um antiquário, as duas não se conhecem pessoalmente, embora Marion conheça Mia no seu íntimo (em razão das sessões de análise), e, depois de conversar e consolar Mia que chorava, Marion a convida para almoçar. Durante o almoço, Marion fala de sua vida, de como gostaria que ela mudasse e do medo que não tivesse mais tempo suficiente pra viver as tais mudanças. No restaurante, Marion vê seu marido (Ken) e uma de suas amigas (Lydia) trocando carinhos; ela fica muito abalada e volta para casa. A partir daí, as mudanças internas de Marion, que vinham acontecendo através das sessões de Mia, são exteriorizadas nas suas atitudes. Para o espectador que esperava pela figura da amante, a breve duração da cena e a sua sutileza podem decepcionar porque não trazem elementos mais importantes para as reflexões de Marion do que os sonhos e as lembranças que já vinham ocorrendo na sua cabeça.

No entanto, como a construção de significados se vale de elementos que fogem do controle de quem interpreta ou mesmo de quem os constrói, é possível delegar à figura da amante a mudança efetiva que ocorre na vida de Marion. Como estávamos procurando a amante para dar suporte à interpretação construída a partir do título *A Outra*, a cena do restaurante confirma a hipótese primeira, sugerida pelo título, de que o filme tratava de um triângulo amoroso e,

por causa da cena, o argumento ganha força e especulações. Como acontece quando assistimos a um filme e conversamos sobre ele para comparar pontos de vista, a linha de interpretação que criamos com dados do filme tem que ser sustentada para ser levada a sério, e quanto mais argumentos a favor da interpretação criada, melhor e mais convincente ela se torna. O fato de a amante existir realmente na história prova que a leitura em torno da sua figura, a partir do título *A Outra*, faz sentido e a sua existência nos induz a fazer associações entre seu personagem e os outros significados que construímos a partir dele.

Para tecer essa rede de sentidos, usamos todos os elementos possíveis que fazem da amante uma figura importante na história como, por exemplo, lembrar a primeira vez em que ela apareceu na trama, as outras cenas em que ela está envolvida, os diálogos em que seu nome aparece e tudo o que podemos atribuir ao seu personagem. Lydia, a amante em questão, aparece, com seu marido, logo no início do filme, em uma festa que mostra a proximidade e intimidade dos dois casais e depois em conversas de Marion e Ken em que Marion questiona a presença de Lydia (e de seu marido) em ocasiões íntimas como, por exemplo, seu aniversário de casamento. *A Outra*, então, poderia ser visto como um filme sobre as mudanças provocadas pela existência da amante, Lydia, e não necessariamente pelas revelações trazidas por meio das sessões de terapia de Mia. O foco de atenção é outro e aponta para outra direção e, sem dúvida, por iluminar outros pontos da narrativa, propõe outros percursos de sentido.

Na interpretação que construímos a partir do título em inglês, no entanto, a importância da amante para a história é secundária, quase insignificante diante das mudanças impulsionadas pelo inconsciente de Marion representado pela voz da personagem de Mia. Como damos ênfase a um novo lado descoberto por Marion por meio das sessões de análise de Mia, o nosso título seria “Uma outra mulher” que sugere o resultado da transformação pela qual Marion passa, ao mesmo tempo em que faz alusão à presença de uma outra mulher, talvez Mia, talvez a amante, talvez a melhor amiga, talvez as outras mulheres da história. Levando em conta o título como componente de construção de sentidos, o artigo

“a” do título em português, *A Outra*, determina a mulher que na nossa leitura é indeterminada.

#### **4.2.4 – O filme, segundo Woody Allen.**

Como vimos na análise de *O Auto da Compadecida*, a voz do diretor e autor do filme é um elemento a mais no rol de significados que atribuímos a nossa leitura do filme. É um elemento a mais porque a interpretação de um filme não deixa de existir porque desconhecemos o que pensa o diretor ou mesmo a crítica especializada. No entanto, ao tomarmos conhecimento dos significados do diretor, por exemplo, que é a quem foi dada autoridade para apontar os percursos legítimos de interpretação, nossos sentidos são, involuntariamente, afetados e modificados.

É inegável que os significados do diretor têm grande influência na maneira como construímos a interpretação do filme, porém, o percurso das nossas análises deste filme de Woody Allen não foi o mesmo de *O Auto da Compadecida*.

É importante relatar como se deram as análises para justificar os elementos que integram as nossas interpretações, de onde vieram e porque foram agregados às leituras que fazemos. No caso de *O Auto da Compadecida*, as análises aconteceram juntamente com a pesquisa sobre autor, diretor e críticas publicadas além das gravadas ao final do DVD. Em *A Outra*, as análises sobre os títulos e o que eles sugerem para a trama começaram antes de termos acesso à entrevista de Woody Allen sobre seus filmes, às críticas e aos resumos da história do filme.

Os significados da trama foram sendo criados à medida que assistíamos ao filme e outros à medida que analisávamos o filme para os fins deste trabalho. O item referido que descreve o filme que vimos não contém as informações relatadas pelo autor que, a partir de agora, passam a fazer outros sentidos que, por sua vez, passam a fazer parte da nossa leitura.

Em entrevista a Stig Björkman, Woody Allen fala de seus filmes, como foram criados, sobre os personagens, trilha sonora e vários outros elementos que

compõem suas histórias. Sobre *A Outra*, selecionamos alguns trechos da entrevista que adicionam novos elementos para as análises ou apresentam dados que reformulam a interpretação em vigor até o momento.

Allen atribui o insucesso do filme nos EUA e o sucesso do mesmo na Europa ao personagem intelectualizado que ele criou para Gena Rowlands (Marion), julgado como frio, contido e distante. “Fiz muito mais sucesso na Europa com todos os meus filmes mais dramáticos. [...] talvez o europeu médio tenha sido criado de modo a demonstrar maior interesse por [esse] tipo de literatura e cinema”, explica Allen (Björkman, 1993:193). O drama vivido por Marion através da realidade sonhos e lembranças, resume Björkman, tem um elo direto com o personagem de Mia. “Vi que a chave era Mia que sempre conduzia o personagem de Gena a alguma revelação. De certa maneira, Mia era a encarnação do próprio interior dela”, completa Allen sobre o personagem de Marion.

Segundo Allen, então, a interpretação construída no item anterior é reforçada pelo fato de Mia representar o interior de Marion e ser quem impulsiona as mudanças que ocorrem no filme, como havíamos descrito. Uma curiosidade a respeito da personagem de Mia Farrow, que só conferimos após tomar conhecimento do fato, é que seu nome no filme, *Hope*, só aparece nos créditos e, como assinala o próprio autor, é sugestivo para a trama (na língua original), uma vez que Mia representa a possibilidade de mudança. Além disso, *Hope* é, também, o nome do quadro pintado por Gustav Klimt, que aparece na cena do antiquário (ib.). Vale lembrar que a não menção do nome do personagem de Mia criou, na leitura que fizemos, um percurso de sentidos que aponta para dois caminhos: o sentido aliado à não identidade que permite que o espectador se identifique com Mia e o sentido de Mia, a mulher sem nome, representar o inconsciente de Marion.

Quanto à frieza e distância do personagem Marion, a nossa interpretação não as evidenciou, embora estejam implícitas na mulher que descrevemos como a que esconde seus sentimentos (ver 4.2.2).

Um outro ponto trazido por Allen na entrevista foi o de Marion não ter feito as escolhas certas da sua vida e sim as seguras, frias. Ele cita a escolha dela por um marido (Ken) que representa uma escolha acertada: “um médico, um homem

estabelecido na vida, uma pessoa segura e fria como ela”, em contraposição ao personagem de Gene Hackman, apaixonado por Marion, que é quem ela não escolheu. “Ele é uma pessoa afetuosa, tosca, sensual” (ib.:195).

Seguindo as indicações do diretor, estamos diante de uma mulher fria que fez escolhas calculadas e tem uma vida controlada, sem fortes emoções. À medida que ela se ouve na voz de Mia, mudanças de toda ordem começam a acontecer enquanto ela faz um retrospecto da sua vida. É possível identificar, no seu passado, flashes em que ela se mostrava mais emocional, como na cena com Gene Hackman, em que eles se beijam, às escondidas, durante a sua própria festa de noivado. Entretanto, para o propósito das análises que pretendem dar uma personalidade para Marion, o comentário mais contundente de Allen é sobre a amiga Claire. Ao elogiar a capacidade de atuação da atriz Sandy Dennis que interpreta Claire no filme, Allen diz: “E aqui o seu personagem estava como que desempenhando o papel de Marion” e o entrevistador complementa:

E, de certa forma, revelando isso a ela. Como no encontro no bar, onde Marion concentra toda a sua intenção no marido ou amante de Claire e ignora a sua amiga até que Claire, de repente, explode dizendo: *você, e não eu, é quem, de nós duas deveria ter sido atriz.* (ib.:197).

Allen concorda com o entrevistador dizendo “certo”. A descrição dos personagens e da cena que, aliás, é uma das cenas escolhidas para ilustrar os sentidos diversos das versões em DVD e em VHS, ganhou sentidos de Allen e Björkman que divergem de como vimos essa cena. Inevitavelmente, os elementos levantados por eles soam como os sentidos “que não tínhamos visto” e agora passamos a ver. De acordo com a constituição da interpretação via a voz do autor, discutida no capítulo II, os sentidos trazidos por ele pesam na nossa interpretação e acabam se juntando a ela, mesmo porque não temos autoridade de descartá-los.

Sendo assim, o personagem Claire, que havíamos avaliado como invejosa e ciumenta dos sucessos alcançados pela amiga, adquire um ar de vítima e passa a ter razão nas acusações que faz contra Marion. O diálogo no bar, a partir das

informações extraídas da entrevista do autor e diretor, traz cobranças do passado e revela uma faceta de Marion que julgamos agora como manipuladora e fingida. Antes dos comentários de Allen, vimos a cena como acusações injustas de uma mulher frustrada (Claire), no entanto, garante o autor, a amiga está representando Marion, que é quem, segundo Claire, finge melhor, portanto é quem deveria ter sido a atriz.

Os comentários de Allen e seu entrevistador, sem dúvida, acabaram modificando aspectos da nossa leitura e evidenciando a pluralidade de significações que surgem quando comparamos as traduções.

Vejam como as traduções reforçam, propõem ou divergem da Marion por Woody Allen e da Marion via nossa leitura.

As análises que veremos seguem as cenas do filme como elas aparecem na narrativa e memória de Marion.

#### **4.2.5 - O original e as traduções: diferenças que fazem sentidos.**

Logo na primeira cena, quando o espectador está começando a construir os significados sobre o enredo e as personagens, encontramos algumas diferenças nos textos que variam de frases inacabadas a sentidos distintos.

(Texto Original): My husband is a very accomplished physician, a cardiologist who, some years ago, examined my heart, liked what he saw and proposed.

**(Tradução VHS): Meu marido é um médico bem sucedido, um cardiologista... que examinou meu coração e logo me pediu em casamento.**

**(Tradução DVD): Meu marido é um médico renomado, um cardiologista o qual, alguns anos atrás... examinou meu coração, gostou do que viu e me propôs.**

Esse texto é narrado pela personagem de Marion enquanto, por meio de porta-retratos, ela se apresenta e apresenta o marido (Ken), a filha dele do primeiro casamento, seu irmão e seus pais. A tradução do VHS, assim como a do DVD, usa o artigo indefinido antes da profissão do marido, o que soa um tanto

estranho e fora de lugar, uma vez que dizemos comumente ‘meu marido é cardiologista’, sem artigos, ou ‘meu marido é um cardiologista muito famoso’, com artigo e mais um complemento que o caracterize.

As sentenças seguintes: “examinou meu coração e logo me pediu em casamento” (VHS) e “examinou meu coração, gostou do que viu e me propôs” (DVD) começam a traçar caminhos marcadamente diferentes. A primeira traz um tom informal de dizer que o cardiologista, ao examinar o coração da paciente, se apaixonou e a pediu em casamento; a segunda explicita o tom informal “gostou do que viu” e conclui a frase, “e me propôs”, sem concluí-la, propôs o quê? O espectador fica sem a informação, naquele momento, que ele a pediu em casamento, talvez deduza que foi isso que aconteceu pelas fotos e pelo restante do filme, mas não tem a informação nas legendas.

Na cena abaixo, Marion apresenta a filha do primeiro casamento de Ken, e, por meio de como a descreve, começamos a contextualizar o relacionamento das duas:

**(TO) She’s a sweet girl who can be a little undisciplined at times, and I’ve tried to take her under my wing as best I can.**

**(VHS) Ela é muito carinhosa, mas um tanto indisciplinada. Eu tentei acolhê-la da melhor maneira possível.**

**(DVD) Ela é super querida, mas às vezes é indisciplinada... e tentei acomodá-la o melhor que pude.**

No texto original, Marion usa a expressão “take her under my wing” para explicar sua atitude para com a filha de seu marido, Laura. Os significados associados à expressão são de proteção e ajuda, segundo o dicionário *English, Language and Culture* da Longman. Esses sentidos são coerentes com as outras cenas do filme em que Laura aparece como, por exemplo, quando ela vai junto com Marion até a casa do pai de Marion ou quando, ao decidir se separar de Ken,

Marion conversa com Laura e diz que preza muito sua amizade e que não quer rompe-la.

Nas legendas do VHS, a frase é “tentei acolhê-la da melhor maneira possível”, cujo verbo escolhido “acolher” indica “atender, hospedar, receber, aceitar, abrigar” (Dic. Aurélio), ou seja, Marion a recebeu da melhor maneira possível em sua vida, em sua casa, quando ocasionalmente ela aparece ou por lá se hospeda. Sabemos, através de Marion, que Laura mora com a mãe, por isso descartamos o sentido de acolher como hospedar somente. Podemos estender o sentido de acolher como abrigar que, mais especificamente, sugere “proteger, amparar” (Dic. Aurélio), coincidindo com a nossa leitura do texto original.

As legendas do DVD propõem a frase “tentei acomodá-la o melhor que pude”, que traz a impressão diferente para as nossas análises, pois se pode entender que ela “instalou” a garota em um quarto confortável, uma vez que acomodar significa “dar cômodo a; alojar; instalar; ajeitar” (ibid). Embora estejamos no início do filme e não conheçamos nenhuma das duas personagens, podemos estabelecer uma diferença em relação às leituras anteriores: segundo a interpretação a partir da frase destacada do DVD, Marion pareceu providenciar boas instalações para Laura, enquanto nas outras duas leituras há uma dose de carinho e proteção que já indicam uma relação mais próxima do que indica a descrição da legenda do DVD.

#### **4.2.6 - Marion e o irmão.**

Na busca por compor os personagens, a história e as diferenças entre as leituras de tradução e os efeitos produzidos por elas, analisaremos uma cena interessante da memória de Marion. Quando ela vai à casa de seu pai para pegar as jóias de sua mãe falecida, ela revê um álbum de fotos e começa a relembrar passagens de sua infância. Como em uma sessão de psicanálise, a cena é sugestiva e é a primeira de uma série de outras cenas que, concomitantemente às sessões de Mia, irrompem a narrativa, então linear, de Marion sobre a sua vida.

Na cena, os personagens se confundem entre presente e passado e, à medida que Marion comenta as fotos, as cenas aparecem como ela as lembra, primeiro ela e seu irmão quando crianças, depois ela pintando quadros em sua fase adolescente, sua mãe em um jardim ao longe, sua melhor amiga Claire e seu pai tendo uma conversa com seu irmão já adolescente, Paul. Nessa conversa, o pai diz ao filho que ele deve trabalhar na fábrica de papel do tio para ajudar no orçamento da casa. O filho diz que não quer ir e quem tem outros planos para a sua vida. O pai o repreende dizendo que suas notas são baixas porque ele não se esforça como sua irmã, sugerindo que ele deve se sacrificar para que a sua irmã, que é mais inteligente, possa aceitar uma bolsa de estudos oferecida pela universidade Bryn Mawr. Vejamos o contexto da cena, voltando a atenção para o final dela. A cena foi transcrita por inteiro para nos possibilitar a compreensão do contexto e clima da conversa entre o pai e o filho e, posteriormente, entre a irmã e o irmão.

**(Texto Original) (Pai): Do you want to prevent her?**

**(VHS): Você quer impedi-la?**

**(DVD): Quer impedir que isso aconteça?**

**(TO) (Filho): No.**

**(VHS) (DVD): Não.**

**(TO) (Pai): She's going to be something, that girl.**

**(VHS): Ela vai fazer muito sucesso.**

**(DVD): Ela vai ser demais.**

**1**

**(TO) (Pai): She's got what it takes. There are no limits for her.**

**(VHS): Ela tem habilidades. Não há limites para ela.**

**(DVD): Ela tem o que é preciso. Não têm limites para ela.**

## 2

**(TO) (pai): If only I could get her to stop daydreaming in the woods...with her beloved watercolours.**

**(VHS): Se ao menos parasse de perder tempo pintando seus quadros.**

**(DVD): Se ao menos pudesse fazê-la parar de sonhar floresta...com a sua amada aquarela.**

A tradução do VHS (no bloco 2), para essa última frase, é direta e concisa. O tradutor deixou de mencionar que Marion passa muito tempo nos jardins, provavelmente os de sua casa, pintando quadros, mais especificamente, aquarelas. Podemos deduzir que os jardins sejam de sua casa porque na cena anterior, em que Marion começa a ver fotos e narra o que vê nelas, há uma foto de sua mãe andando por entre as árvores dos jardins da casa de Marion. O foco do tradutor é para o desejo do pai de controlar melhor as horas vagas de Marion que, em sua opinião, deveria abandonar o hobby de pintar quadros.

A tradução do DVD inclui elementos como floresta e aquarela nas legendas, embora de modo incompreensível. Uma frase como “sonhar floresta” parece inacabada, como se o tradutor tivesse esquecido uma preposição. Nesse caso, sem percebermos, tentamos encaixar uma para que “sonhar floresta” faça sentido. Uma possível tentativa é a escolha da preposição “com”, dado que comumente usamos as preposições ‘com’ e ‘em’ junto com o verbo sonhar: “Vive sonhando em viajar; “[...] pode ser que ele estivesse sonhando com ela” (exemplos retirados do Dic. Aurélio na descrição do verbo sonhar, 1999:1883).

O verbo sonhar mais o complemento da forma ‘com’ significa “ver ou ouvir em sonhos” (Dic. *Gramatical de Verbos*) que inserida na frase, ‘parar de sonhar com floresta’, poderia sugerir que os sonhos de Marion são sobre florestas e aquarelas. Poderíamos pensar também em “sonhar na floresta”, localizando os sonhos na floresta, “daydreaming in the woods”, uma vez que “woods” poderia ser traduzida por floresta segundo o dicionário Inglês-Português Antônio Houaiss que oferece as opções: “floresta, mata, bosque”. Nesse caso, a tradução poderia construir uma imagem de Marion passando o dia em florestas, sonhando

acordada, pintando seus quadros. Porém, como em ambos exemplos estamos supondo preposições para completar idéias a respeito do texto da legenda, o texto traduzido “Se ao menos pudesse fazê-la parar de sonhar floresta...com a sua amada aquarela” é confuso e obscuro, quando situado no discurso do pai para o filho. Dado que temos em mente o espectador que não entende inglês, não estamos contando com uma possível compreensão do original para ajudar a entender a cena.

“Sonhar floresta... com a sua amada aquarela”, em outro contexto, poderia ser vista como uma frase poética de alguém que imaginou uma tal floresta e a retratou em quadros com a sua aquarela. O sentido de ‘sonhar floresta’, ou seja, do verbo sonhar “com complemento expresso por nome seguido de atributo, significa *figurar pela imaginação: Ninguém sonhou um livro semelhante a este*” (Borba, 1997:1255). Porém, no contexto da cena, a frase parece incompleta, deslocada, provavelmente obstrui o fluxo de leitura do espectador que acompanha atentamente as legendas.

Na mesma cena, no que chamamos de bloco 1, duas outras sentenças, quando comparadas, trazem algum estranhamento:

**(VHS): Ela tem habilidades. Não há limites para ela.**

**(DVD): Ela tem o que é preciso. Não têm limites para ela.**

A primeira é clara e se refere às habilidades de Marion e é reforçada pela frase seguinte “Não há limites para ela”. A tradução do VHS pode ser vista como coerente, afinal, a fala anterior do pai descreve Marion como uma garota que terá muito sucesso (“Ela vai fazer muito sucesso”) e a continuidade das falas aponta para as habilidades e para o futuro sem limites que ela tem pela frente.

A segunda tradução, em DVD, descreve uma garota que “tem o que é preciso” para fazer o quê? A frase parece incompleta quando analisada para entendermos seus significados e a sentença seguinte, “Não têm limites para ela”, não explica a anterior nem a reforça, mas traz a informação de que ela conseguirá

tudo o que quiser. A respeito da construção gramatical de “Não têm limites para ela”, o verbo ter, nesse caso, equivale ao verbo haver e, portanto, deveria vir no singular. O desacordo gramatical da frase salta aos olhos do espectador informado que lê as legendas e pode ser mais um fator de obstrução da narrativa do filme. No caso, então, dessas duas sentenças, uma, por estar incompleta, e a outra, por apresentar erro de concordância, há uma interrupção do fluxo da narrativa do filme para o espectador atento às legendas.

Como estamos comparando as traduções ao texto original, podemos dizer que a tradução do DVD tenta reproduzir, em português, construções gramaticais típicas da língua inglesa como, por exemplo, “Ela tem o que é preciso” e “She’s got what it takes”, sem observar as adaptações necessárias para que a frase torne-se mais compatível com o uso corrente da língua. A expressão “to have what it takes” é traduzida pelo Dicionário Inglês- Português Houaiss por “ter as qualidades necessárias”, que soaria igualmente incompleta se usada sem a explicação de para que a pessoa ‘teria as qualidades necessárias’. Dessa maneira, as sentenças traduzidas podem ser interpretadas como inacabadas e, até mesmo, como descuidadas, do ponto de vista das regras gramaticais da língua de chegada.

#### **4.2.7 – A continuação da cena: Marion e o irmão**

Continuando a descrever a cena que, na verdade está sendo lembrada por Marion através das fotos que vê, depois que o pai impõe ao filho que ele deve trabalhar para que sua irmã possa estudar, Marion, que agora aparece na cena exatamente como ela é hoje, surge na porta do barracão onde seu irmão se encontra e pergunta:

**1**

**(TO): What’s wrong?**

**(VHS): O que foi?**

**(DVD): O que tem de errado?**

**2**

**(TO) (Irmão): He's making me go to work in a paper-box factory.**

**(VHS): Ele quer me forçar a trabalhar na fábrica de caixas.**

**(DVD): Ele vai me fazer trabalhar de novo na fábrica.**

**3**

**(TO) (Marion): What do you want to do?**

**(VHS) (DVD): O que quer fazer?**

**4**

**(TO) (irmão): I don't know. Move out of the house, travel, find some interesting business.**

**(VHS): Mudar daqui. Viajar. Achar algo de interesse.**

**(DVD): Mude-se de casa, viaje, ache algo de interessante.**

**5**

**(TO)(irmão): Anything but work in a paper-box factory.**

**(VHS): Qualquer coisa, menos trabalhar numa fábrica de caixas.**

**(DVD): Tudo menos trabalhar na fábrica.**

Comentaremos os blocos 1 e 4, mais especificamente, destacando os sentidos que podem ser produzidos a partir da nossa leitura das traduções e do original.

O tom artificial da tradução do DVD aparece agora no início da conversa entre Marion e Paul. Para nós, falantes da língua portuguesa, iniciar a conversa em situações informais com “O que tem de errado?” soa, no mínimo, como uma pergunta incompleta. ‘O que tem de errado com você’ seria uma pergunta possível, embora, usada no início de uma conversa, também pareça mais uma reprodução de uma construção da língua inglesa do que como uma pergunta para saber sobre a conversa problemática entre o pai e o irmão. Talvez, pelo contexto,

‘o que aconteceu?’ fosse a pergunta mais natural de uma irmã que percebeu um clima de animosidade entre seu pai e seu irmão.

Considerando, então, a forma incompleta e incomum da pergunta, inferimos que o espectador possa achar o clima da cena um tanto “falso”. O senso comum nos leva a criticar a frase do tradutor (afinal a julgamos de incompleta e incomum) e até a discordar da sua construção, mas, como aponta esta pesquisa, os sentidos produzidos por essa opção do tradutor, por exemplo, são inevitáveis, incontroláveis e passíveis de produzir outros sentidos. Portanto, embora a pergunta que dá início à conversa entre os irmãos, na tradução do DVD, imprima um tom artificial ao diálogo, pode-se dizer que essa não naturalidade, ou até mesmo a impressão de “frieza” que a pergunta passa combina com a personalidade “fria, contida e distante” (como a definiu Allen anteriormente) de Marion na vida adulta.

O bloco 4 traz mudanças contundentes pois os textos traduzidos têm os verbos conjugados em modos diferentes: a tradução em VHS conjuga os verbos no presente do indicativo e a tradução em DVD no imperativo.

**(TO) (irmão): I don't know. Move out of the house, travel, find some interesting business.**

**(VHS): Mudar daqui. Viajar. Achar algo de interesse.**

**(DVD): Mude-se de casa, viaje, ache algo de interessante**

Em inglês, a frase, descontextualizada, pode ser lida tanto em um modo como no outro, no entanto, a continuação da conversa (bloco 5) esclarece que a frase se refere aos desejos do irmão e não são conselhos dele para Marion. A tradução do DVD sugere que o irmão está aconselhando Marion a mudar-se de casa, a viajar, a achar algo de seu interesse. Para o espectador, no que diz respeito a essa frase, Paul parece estar querendo salvar Marion de imposições do pai, aconselhando-a a se afastar de casa e procurar viver a própria vida. Por alguns instantes, o espectador pode questionar se Marion também terá que trabalhar na fábrica e, por isso, o irmão está incentivando sua partida.

Na versão em VHS, a imagem que o espectador constrói é de um irmão frustrado e bravo porque tem que trabalhar na fábrica ao invés de fazer o que ele gosta. A imagem de sacrifício do irmão para que Marion pudesse estudar é forte e talvez explique essas lembranças de Marion, afinal a cena é lembrada por uma Marion madura que está revendo um fato com os olhos de hoje (a cena apresenta o personagem de Marion como ela é hoje contracenando com o irmão adolescente). Por Marion estar passando por um processo de análise, essa cena revisita um dos conflitos de seus relacionamentos: o com seu irmão.

Logo nas primeiras cenas do filme, há um diálogo entre Marion e sua cunhada, em que esta lhe diz que Paul precisa de dinheiro e Marion pergunta porque ele mesmo não veio pedir-lhe. A cunhada diz que ele ao mesmo tempo a idolatra e a odeia. Essas palavras perturbam o dia de Marion. Como essa conversa acontece antes das memórias provocadas pelas fotos, podemos inferir que a sua perturbação naquele dia a levou a repensar como era o relacionamento com seu irmão no dia das fotos.

Um outro momento relacionado a seu irmão, Paul, acontece em uma espécie de sonho e lembrança. Marion lembra de quando ouviu sua enteada falar que ela (Marion) “se coloca acima das pessoas e as avalia” e que, por isso, teme que Marion a julgue como ela já julgara o seu irmão. Para Marion, essas revelações de sentimentos em relação a ela e dela para com o seu irmão lhe causam surpresa, pois nunca se deu conta dos sentimentos das outras pessoas a sua volta. Ela achava, por exemplo, que Paul e ela “sempre foram muito próximos”, como ela mesma explica para a cunhada naquela ocasião.

Voltando a cena com o irmão, ele expressar seus desejos é uma revelação para a nova Marion que começa a sair da pele de mulher fria e indiferente às emoções (como a caracterizou o diretor) e a assumir os sentimentos que aprendera a esconder. Portanto quando ela pergunta: “**O que quer fazer?**” e ele responde: “**Mudar daqui. Viajar. Achar algo de interesse**”, percebe-se que ele tinha desejos próprios que eram diferentes das expectativas do seu pai. A partir da resposta do irmão, ela começa a considerar que Paul abafou os seus sonhos, deixando de fazer o que queria para que ela pudesse estudar.

Talvez seja essa a razão de ele, hoje, ser um homem frustrado, mal casado e infeliz. Como Marion está no processo de repensar suas atitudes, ponderar as opiniões do pai em relação a ela e ao seu irmão, ela começa a rever a pessoa do seu irmão. O diálogo travado entre os irmãos é de fundamental importância para a leitura que desenvolvemos do filme em VHS, pois ele pontua a personalidade e os sonhos do irmão em oposição à vontade do pai. No diálogo do DVD, pode-se inferir, como foi mostrado, um irmão preocupado em alertar Marion contra os planos do pai, que, pelas palavras do irmão, parecem envolvê-la, aconselhando-a a mudar, viajar e a achar algo de interessante, **(DVD): Mude-se de casa, viaje, ache algo de interessante**. A mudança de tempo verbal, no caso do DVD o imperativo e no caso do VHS o presente do indicativo, altera a fala do irmão e imprime significados diversos e controversos. Como em inglês **Move out of the house, travel, find some interesting business**, fora de contexto, pode ser lida tanto em um tempo como no outro, as opções do tradutor do DVD indicam que o contexto que antecede e se segue ao diálogo mostrado não foi levado em consideração.

Mais do que levar ou não os dados da história em consideração, as duas traduções mostram que podemos fazer uma ideia de certo personagem ou de partes do filme *também* por causa das informações que temos deles, no caso, decorrentes das legendas. As orientações que partem dessas informações podem indicar um caminho ou outro, como foi o caso das traduções do trecho comentado.

#### **4.2.8 – A cena de Marion e do marido de Claire.**

A cena se passa em um bar, após um encontro casual na porta do teatro onde Claire está em cartaz. Mais uma vez foi por causa de Mia que as duas amigas se encontram. Marion, que pensa ver Mia andando pela rua, começa a segui-la e vai parar em frente ao teatro. Marion fica muito surpresa ao encontrar a amiga que não vê há anos e vai, junto com Claire e o marido, a um bar. Marion conversa o tempo todo com o marido de Claire. A conversa gira em torno dos cargos que Marion ocupa, do seu gosto teatral e de suas opiniões sobre uma peça

de Brecht. As diferenças das duas traduções são visíveis e desencadeiam sentidos diversos.

**(Texto original) (marido de Claire): You've got to be kidding me. Are you saying that you are a member of Amnesty International and the American Civil Liberties Union?**

**(VHS): Quer dizer que pertence à Anistia Internacional e à União dos Direitos Civis?**

**(DVD): Tá brincando, quer dizer que você é um membro da Amestia Internacional e da União dos Direitos Civis Americanos?**

Os nomes dos órgãos a que Marion é associada dizem algumas coisas. A tradução do VHS traz a Anistia Internacional e a União dos Direitos Civis. O primeiro é o conhecido órgão defensor dos Direitos Humanos, conhecido por nós, falantes de português, por esse nome. O segundo não corresponde a nenhuma instituição ou órgão em particular, não nos remetendo a nenhuma associação especificamente. “União dos Direitos Civis” pode se referir à União Européia, norte-americana, latino americana, ou seja, pode ser qualquer união que defenda os direitos civis de qualquer grupo de cidadãos.

A tradução do DVD informa que Marion “**é um membro da Amestia Internacional e da União dos Direitos Civis Americanos**”. “Amestia” não consta dos dicionários de língua portuguesa embora essa palavra apareça em uma reportagem portuguesa sobre os direitos de um grupo de gays na internet, sendo o seu uso igual ao da palavra ‘anistia’. O espectador que lê ‘Amestia Internacional’ talvez faça alguma ligação com a Anistia Internacional do original, devido à frase seguinte: “A Marion sempre quis salvar a humanidade, né?”, que aparece no diálogo.

A construção da sentença “é um membro” chama atenção também pelo uso do artigo antes da palavra membro que é dispensável em português e obrigatório na língua inglesa. A “União dos Direitos Civis Americanos”, como o próprio nome sugere, tem como objetivo salvaguardar os direitos daquele povo. Diferentemente

da tradução do VHS, a do DVD desinforma o espectador quanto a Anistia Internacional e fornece a informação de que os direitos civis são americanos, que é não aparece nas legendas em VHS.

O espectador do filme em língua original lida com esses órgãos com mais familiaridade do que o público brasileiro. Por exemplo, a ACLU (American Civil Liberties Union) tem história e atua vigorosamente para preservar os direitos do cidadão garantidos pela constituição americana. Há notícias sobre esse órgão quase diariamente nos jornais americanos o que por si já distancia o que o espectador brasileiro possa conhecer sobre a ACLU e o que o público americano eventualmente saiba e ouça sobre ela. Os sentidos associados a ela, no caso, diferem de um espectador para outro, dentro da própria cultura, e certamente são outros quando nos referimos a ACLU em uma nacionalidade diferente.

Nos trechos a seguir, Marion fala de como gosta de teatro, especialmente de Brecht. O marido de Claire se mostra muito interessado porque já dirigiu várias peças do autor. Destacamos os desencontros das falas na tradução do DVD e o que eles podem provocar no espectador que assiste ao filme traduzido.

O trecho selecionado está na íntegra para melhor entendermos o ritmo das falas e para melhor observarmos a quebra delas na tradução do DVD.

**1**

**(Texto Original) (Marion): Actually, I used to be a devoted Brechtian.**

**(VHS): Sempre fui admiradora de Brecht.**

**(DVD): Na verdade que costumava ser devotada ao Brecht.**

**2**

**(Marido de Claire): I staged some Brecht. Mother Courage.**

**(VHS): Dirigi um pouco de Brecht: 'Mãe Coragem'.**

**(DVD): Eu fiz um pouco de Brecht. Mãe Coragem.**

**3**

**(Marion): That's the most intelligent rendering of that play I've ever seen.**

**(VHS): Foi a melhor interpretação daquela peça que já vi.**

**(DVD): Foi a performance mais inteligente que já vi.**

**4**

**(Marion): I did have some problems with the translation. I thought that some of the speeches could have been a little better.**

**(VHS): Algumas das falas poderiam ter sido traduzidas melhor.**

**(DVD): Não tive problemas com a tradução. Achei que algum dos discursos podiam ter sido melhores.**

**5**

**(Marido de Claire): Exactly. The translation was awkward.**

**(VHS): É. A tradução não ficou boa.**

**(DVD): Exatamente. A tradução foi estranha.**

**6**

**(Marion): But you did a terrific job. Really terrific.**

**(VHS): Mas fez um grande trabalho.**

**(DVD): Mas você estava ótima. Maravilhosa.**

Os trechos comentados serão novamente transcritos à medida que forem sendo analisados. Vejamos o trecho 1:

**(Texto Original) (Marion): Actually, I used to be a devoted Brechtian.**

**(VHS): Sempre fui admiradora de Brecht.**

**(DVD): Na verdade que costumava ser devotada ao Brecht.**

Nesse segmento, o adjetivo 'devotada' é usado na tradução do DVD provavelmente impulsionado pelo adjetivo 'devoted' em inglês. 'Devoted' é usado para designar 'grande admiração ou lealdade; algo que importa muito para alguém'<sup>17</sup> (Dic. *English Language and Culture*), ou seja, Marion (no texto em inglês) costumava ser 'grande admiradora' da obra de Brecht, idéia que é similar à tradução proposta em VHS.

No DVD, o tradutor usou 'costumava ser devotada ao Brecht' que passa a idéia de Marion ser 'afeiçoada' ao Brecht, sendo 'afeiçoada', dentre as opções do Dicionário Aurélio para 'devotada' - 'oferecida em voto; afeiçoada; dedicada' -, a mais apropriada ao contexto. Enquanto a Marion do VHS expressa sua admiração por Brecht de forma direta e comum, a Marion do DVD parece mais 'apegada' às idéias de Brecht, ou parece alguém que 'manifesta sua estima e amor' (definições de 'afeiçoar', segundo o Dic. Aurélio) de maneira aberta e fácil para estranhos.

Os sentidos das frases são diferentes e acabam caracterizando o personagem descrito pelos adjetivos em questão, de maneira também diferente. Lembrando que estamos fazendo um perfil do personagem principal de uma mulher dura, fechada, que esconde seus sentimentos, conforme nos indicou o diretor, a forma de falar sobre Brecht, no DVD, soa exagerada, apaixonada que são características antagônicas às descrições de Marion até agora. Percebemos no contraste das traduções, a possibilidade de 'ler' Marion, suas atitudes e opiniões de modos bastante díspares, o que vem reforçar a idéia principal deste trabalho. Na referida cena, Marion, nas legendas do DVD, mostra-se aberta e natural ao falar de modo emocional de quanto gosta da obra de Brecht. No original e no VHS, lê-se uma Marion mais comum, expressando-se corriqueiramente sobre seu gosto teatral.

Os próximos trechos do diálogo (4 e 5), que iremos analisar, trazem desencontros entre as falas dos personagens. Para ficar mais claro, transcrevemos os diálogos em inglês e as traduções em VHS e DVD separadamente e em blocos para que o que estamos chamando de desencontro fique mais evidente.

---

<sup>17</sup> Minha tradução da acepção de *devoted* no dicionário *English Language and Culture* da Longman.

**(Marion): I did have some problems with the translation. I thought that some of the speeches could have been a little better.**

**(Marido de Claire): Exactly. The translation was awkward.**

**(VHS): Algumas das falas poderiam ter sido traduzidas melhor.**

**(VHS): É. A tradução não ficou boa.**

**(DVD): Não tive problemas com a tradução. Achei que algum dos discursos podiam ter sido melhores.**

**(DVD): Exatamente. A tradução foi estranha.**

No texto em inglês, Marion diz ter tido problemas com a tradução, deixando claro que as falas poderiam ter sido melhores, ou seja, melhor traduzidas. O marido de Claire concorda e diz que a tradução ficou estranha. Em inglês, a crítica vem de forma indireta e sutil, pois “I did have some problems with the translation” e “speeches could have been a little better” podem ser consideradas formas suaves de crítica .

Nas legendas do VHS, Marion critica a tradução de forma um pouco mais direta, dizendo que as ‘falas poderiam ter sido traduzidas melhor’. O marido concorda e reforça que a ‘tradução não ficou boa.’ Tanto no primeiro como no segundo trecho as falas dos personagens estão de acordo e julgam a tradução ruim, apesar de a montagem ser boa (TO) ‘That’s the most intelligent rendering of that play I’ve ever seen’ e (VHS) ‘Foi a melhor interpretação daquela peça que já vi’, respectivamente.

Na tradução do DVD, Marion, que elogiara a montagem da peça como ‘a performance mais inteligente’ que ela já vira, inicia o próximo comentário com a frase: “Não tive problemas com a tradução” que, em princípio, sugere que seria senso comum ter problemas com a tradução. Como ela introduz o seu comentário sobre tradução de maneira defensiva, sua fala parece querer justificar e antecipar uma provável observação sobre o assunto por parte do diretor (marido de Claire).

Sua fala seguinte parece criticar a qualidade dos discursos de maneira um tanto vaga, 'Achei que algum dos discursos podiam ter sido melhores', confundindo o espectador que estivesse seguindo o enredo do filme via legendas com o erro de concordância: 'algum podiam'. A escolha da palavra 'discurso' para a tradução de 'speech', neste caso, desencadeia outra rede de significações. Para quem conhece o texto de 'Mãe Coragem', o uso de 'discursos' causa surpresa e soa, no mínimo, estranho porque o texto não trata de discursos e sim de falas. Para os que não conhecem a peça, é uma informação que dá uma idéia equivocada sobre esse texto de Brecht.

O outro aspecto que nos chama a atenção é a separação entre tradução e qualidade de texto, ou melhor, de discurso, que Marion estabelece ("Não tive problemas com a tradução. Achei que algum dos discursos podiam ter sido melhores".) Ao analisarmos as opiniões de Marion, podemos entender que a tradução da peça não apresentou problemas, mas o texto não era de boa qualidade. É uma dicotomia (tradução e discurso) bastante improvável, uma vez que é impossível estabelecer onde uma começa e o outro termina. Para complicar ainda mais a 'lógica' das análises de Marion e os rumos dos diálogos entre ela e o marido da amiga, a resposta deste, 'Exatamente. A tradução foi estranha', aponta um desencontro entre o que Marion disse e a sua opinião. Como ela acabara de dizer que não teve problemas com a tradução, a resposta do interlocutor leva-nos a perceber que ele estava desatento ao que Marion disse.

O último trecho que destaquei do diálogo, que continua e encerra as apreciações da peça de Brecht, reforçam ainda mais os desencontros de idéias e opiniões entre Marion e o marido de Claire nas legendas do DVD:

**(Marion): But you did a terrific job. Really terrific.**

**(DVD): Mas você estava ótima. Maravilhosa.**

Como podemos perceber na transcrição do diálogo completo anteriormente, Marion que enaltecera a montagem, não tivera problemas com a tradução, criticou a qualidade dos discursos da peça e, agora, encerra a conversa elogiando o

diretor, usando o gênero feminino nos adjetivos 'ótima' e 'maravilhosa'. Na cena, as legendas traduzidas aparecem relativamente bem sincronizadas com as falas dos personagens, mas como estamos tratando de um diálogo em que um fala e o outro responde, o espectador, nesse momento da última fala de Marion, pode pensar que quem falou essa linha foi o diretor da peça e não Marion. O gênero feminino da frase, como logicamente pode pensar o espectador, só pode se referir à mulher da conversa, ou seja, a Marion. Nesse caso, 'Mas você estava ótima. Maravilhosa' parece se referir a alguma atuação de Marion na peça, o que causa confusão e desentendimento. O espectador fica desorientado e, automaticamente, pensa que perdeu o fio na meada da conversa, atraindo para si a 'culpa' da não compreensão da cena.

Em uma outra hipótese, o espectador pode suspeitar que houve algum problema de tradução na frase, que apresenta gêneros trocados, e passa a não confiar nos diálogos seguintes que lhe causarem dificuldade de compreensão.

Como tentamos demonstrar, as opções de cada tradutor levam o espectador a compor enredos e perfis de personagens ímpares. As diferentes construções de sentidos de cada legenda nos levam a fazer leituras e associações particulares, a traçar contornos para os personagens e histórias distintos uns dos outros. Em suma, as especificidades de cada proposta de tradução revelam as inevitáveis contribuições do tradutor para os outros significados de um filme.

## Considerações finais

O prestígio dos Estudos da Tradução como área de pesquisa ainda está galgando espaço e atenção. A legendagem, como subárea dos estudos da tradução recebe, conseqüentemente, enfoque ainda mais periférico. A existência desta pesquisa e de outras poucas sobre o assunto mostra um interesse crescente na tradução das legendas, seus limites, particularidades e possibilidades.

A necessidade de explicar o filme fez surgir os intertítulos (por exemplo, frases ou mini textos que explicavam a passagem do tempo como: *Meses Depois*) que, mais tarde, já no cinema falado, passaram a ser chamados de legendas. Elas começaram e continuam a ter a função de expressar o que está sendo dito em um filme de língua estrangeira em língua traduzida, na forma de legendas escritas ao pé do filme. A dublagem também exerce a função de traduzir as falas dos personagens, no entanto, no Brasil, a legendagem encontra grande aceitação e é preferência do público que freqüenta os cinemas e assiste aos canais a cabo.

Como vimos, essa preferência se deve à familiaridade do público com esse modo de tradução. Por ser o método economicamente mais acessível e devido ao sistema de som precário dos cinemas brasileiros, no início do cinema falado, a legendagem foi a opção dos distribuidores de filmes. Na TV aberta, entretanto, a dublagem ocupa o maior espaço e é o método favorito do público brasileiro.

Ainda na primeira parte do trabalho, discutimos o status da legendagem e as conseqüências, para a área, de a legendagem ser considerada tradução técnica. Procuramos mostrar que as peculiaridades desse tipo de tradução requerem que a legendagem seja analisada segundo as características que possui e não, como acontece atualmente, segundo os critérios que avaliam a tradução de textos literários ou técnicos. A legendagem é considerada tradução técnica por ela ter que cumprir as técnicas de tradução que fazem parte da sua confecção. Essa classificação, porém, rende-lhe a pecha de atividade secundária, sem prestígio, e de pouco valor intelectual. Como a dicotomia entre textos literários e técnicos

incentiva a desvalorização dos textos técnicos, fazer parte desse grupo só atrai olhares preconceituosos e taxativos.

Reivindicamos, então, baseadas nas especificidades da atividade, tratamento e lugar próprios dentro dos Estudos de Tradução, para que a legendagem seja entendida como um modo de tradução que tem que ser avaliado segundo seus limites e possibilidades.

No capítulo II, estabelecemos os limites técnicos da legendagem, o número de caracteres por linha, no cinema e na TV e vídeo, o tempo de permanência das legendas na tela, que é o permitido pela nossa capacidade de ler e ver imagens ao mesmo tempo. Os detalhes técnicos ajudam a entender o trabalho do tradutor que é obrigado a se adequar aos limites impostos e ainda assim construir sentidos coerentes e interessantes. Por causa desses limites, as legendas têm que ser condensadas e expressar a idéia principal de cada fala. Em muitos casos, partes do texto falado têm que ser omitidas para que a mensagem desejada caiba nas linhas estabelecidas.

Outro condicionador do trabalho do tradutor de legendas são os distribuidores e clientes. Eles, inúmeras vezes, impõem restrições lingüísticas e modificações no texto da legenda que atuam como mais um limite ao trabalho de tradução. Palavras de baixo calão, termos relativos à homossexualidade e a AIDS, por exemplo, são freqüentemente censurados pelos distribuidores e os tradutores, por sua vez, são compelidos a seguir as regras.

Todavia, as legendas variam de tradutor para tradutor, mesmo sendo feitas de acordo com limites tão rígidos. No capítulo III, contrastamos duas posturas frente ao texto traduzido. A primeira delas, a visão logocêntrica de texto e linguagem, espera do tradutor a recuperação dos sentidos do texto original. Para essa visão, é possível transpor os significados do original no texto traduzido. A relação entre a operação ser bem sucedida ou não estaria na habilidade e competência do tradutor: quanto melhor ele for, melhor será a proximidade entre original e tradução.

Argumentamos, entretanto, que as condições de produção que cercam o texto e o tradutor, assim como o contexto no qual o tradutor está inserido, atuam

como fatores determinantes na produção dos sentidos. Variando esses elementos, variam os sentidos de cada texto. A imaginada estabilidade dos significados do texto e a almejada transposição das intenções do autor do original ficam fadadas à impossibilidade. Enquanto na primeira visão, pressupõe-se que o tradutor está resgatando e transportando significados do original para a tradução, mostramos que ele está produzindo significados que não têm como não refletir a formação de cada tradutor e a relação que ele estabelece com o assunto que está lidando.

Independentemente da autorização do autor ou do tradutor, as legendas não estão imunes a novas interpretações, a novas releituras que acontecem toda vez que um espectador/leitor assiste a um filme ou lê suas legendas.

Mostramos, também, que a mudança de códigos – do falado para o escrito – é a responsável por a legendagem ser considerada um modo de tradução peculiar. Devido às claras modificações que precisam ser feitas para que as legendas possam existir – condensação, sincronização, omissão, para citar alguns exemplos -, o resultado que se vê nas telas é ainda mais criticado pelo público leigo e crítica especializada do que os trabalhos de tradução literária e não-literária. As transformações são comparadas imediatamente pelo público bilíngüe e, com a mesma velocidade, avaliadas e criticadas. O que esse espectador ouve nos diálogos e não encontra nas legendas é julgado como erro. O erro, na literatura sobre legendagem, é o assunto mais recorrente e o menos aprofundado.

Discutimos que os erros fazem com que repensemos as supostas estabilidade e correspondência dos significados. Os erros são definidos de diversas maneiras pelos tradutores e estudiosos de tradução. Ora são considerados traições à mensagem original, ora são vistos como desvios da norma culta ou de normas pré-estabelecidas. Uma vez mudadas essas regras, muda-se o conceito de certo e errado.

Mostramos que fazer legendas que sejam consideradas ‘corretas’ depende de regras internas dos laboratórios de tradução. O apropriado, segundo um laboratório, não corresponde ao mais apropriado de outro, por exemplo. Enquanto alguns canais exigem que as legendas sigam a norma culta, outros canais

esperam que as legendas tragam a linguagem oral, com seus coloquialismos, gírias e palavrões ou, até mesmo, apresentem a linguagem dos *chats*.

Os filmes analisados, no último capítulo, ilustram as discussões centrais desta pesquisa. A interferência do tradutor é flagrada nas opções, construções de texto e soluções. Elas são evidenciadas nas comparações entre texto falado e texto legendado que, a todo o momento, explicitam diferenças de interpretação.

A análise de *O Auto da Compadecida* descreve os percursos de leitura tanto do espectador brasileiro bombardeado com as propagandas locais da série e do filme como do espectador estrangeiro menos acostumado a produções legendadas. O sotaque dos personagens da produção brasileira foi um dos aspectos analisados, assim como o elemento de humor presente nos diálogos em português. O contraste entre os diálogos com sotaque nordestino e as legendas geograficamente não localizadas identificou diferenças relevantes para a nossa argumentação.

O filme *Another Woman* e suas versões em VHS (*A Outra*) e em DVD (*A Outra Mulher*) mostram, por meio de outros aspectos, que as opções dos tradutores nos induzem tanto a traçar perfis diferentes para os personagens da trama como, também, a construir o enredo de modo distinto. As comparações entre as duas versões de tradução e a nossa leitura do original evidenciam construções em português ora duvidosas, ora satisfatórias.

As conclusões das análises de ambos os filmes nos levam a afirmar que as legendas revelam, a cada leitura, as opções, perspectivas e circunstâncias do tradutor. O resultado da interpretação do tradutor/legendador inevitavelmente produz sentidos próprios que, por sua vez, vão adquirir outras leituras e interpretações conforme o espectador.

## Abstract

This dissertation intends to highlight the active role of the translator in the production of film subtitles. The Brazilian film *O Auto da Compadecida* (*Dog's Will*), with English subtitles, and the American film *Another Woman* (*A Outra*), with Portuguese subtitles, are compared in order to present the unavoidable differences in the translator's interpretations. As shown, the works on subtitling, in general, seek to reproduce the meanings of the original dialogues, allegedly stable and fixed, on the subtitles. They aim at eliminating the discrepancies between the two languages as much as possible. The translator, in this perspective, would have the obligation to rescue the author's intentions and put them in the translated text. Our claim is that every interpretation brings to the text/film its origin, context, history and circumstances. The translator cannot hide his singularities and involuntarily shows them in the subtitles. Thus, each translator, inevitably, contributes with a particularity that will always influence the final result of a translation. We argue, then, that for the spectator who does not understand the original language, the translator's subtitles are their access to the plot, the characters, the film itself.

## BIBLIOGRAFIA

Agência Estado. Disponível em [www.estadao.com.br/ageestado](http://www.estadao.com.br/ageestado).

Almeida, Suzete. "Pequenos e grandes deslizes dos filmes na TV". *Folha da Tarde*, 26/12/1984.

Alvarenga, Lina. "Subtíler: Legendador, ou Legendista?" In *Tradução, Interpretação e Cultura na era da Globalização*. Anais do I Congresso Ibero-Americano de Tradução e Interpretação (I CIAT), maio 1998.

Alves, José Lucas. Artigo disponível em [www.premioclaudia.abril.com.br](http://www.premioclaudia.abril.com.br), 1997.

Araújo, Vera. *Ser Ou Não Ser Natural, Eis a Questão dos Clichês de Emoção na Tradução Audiovisual*. São Paulo, Tese de Doutorado, USP, 2000.

Araújo, Vicente de Paula. *A bela época do cinema Brasileiro*. São Paulo: editora Perspectiva, 1976.

Arrojo, Rosemary. "As Questões Teóricas da Tradução e a Desconstrução do Logocentrismo: Algumas Reflexões". In Arrojo (org.), *O Signo Desconstruído : implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. Campinas: Editora Pontes, 1992.

\_\_\_\_\_. *Tradução, Desconstrução e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1993.

\_\_\_\_\_. *Oficina de Tradução: a teoria na prática* (3ª edição). São Paulo: editora Ática, 1997.

Arrojo, Rosemary, Rajagopalan, Kanavillil. "A noção da literalidade: metáfora primordial". In Arrojo (org.), *O Signo Desconstruído : implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. Campinas: Editora Pontes, 1992.

Aubert, Francis "A tradução literal: impossibilidade, inadequação ou meta?" In *Ilha do Desterro; Translation/Tradução*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1987.

\_\_\_\_\_. *As (in)fidelidades da tradução: servidões e autonomia do tradutor*. Campinas: editora da UNICAMP, 1994.

Augusto, Sérgio. "As lições de inglês do cinema". Folha de São Paulo, 30/5/86.

Azenha Junior, João. *Tradução Técnica e Condicionantes Culturais: primeiros passos para um estudo integrado*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 1999.

Bagno, Marcos. *Preconceito Lingüístico: o que é, como se faz*. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

Bamba, M. *Da interação da Língua Falada com a Língua Escrita a Outras Formas de Interação Semiótica na Geração de Texto de Legendas de Filmes*. São Paulo, Dissertação de Mestrado, USP, 1997.

Barbosa, Heloísa Gonçalves. *Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta*. Campinas: Pontes, 1990.

Bassnett- McGuire, S. *Translation Studies*. Grã Bretanha, Routledge, 1988.

Benedetti, Ivone e Sobral, Adail (orgs.) *Conversas com tradutores: balanços e perspectivas*. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

Bernardet, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

\_\_\_\_\_. *O que é cinema*. São Paulo: Editora Brasiliense S. A., 1980.

\_\_\_\_\_. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.

Björkman, Stig. Tradução de Eduardo Vivácqua. *Woody Allen por Woody Allen*,. Rio de Janeiro: Editora Nórdica, 1993.

Bohunovsky, Ruth. “A (im)possibilidade da ‘invisibilidade’ do tradutor e da sua ‘fidelidade’: por um diálogo entre teoria e a prática de tradução”. In *Cadernos de Tradução* nº 8. Florianópolis: Núcleo de tradução, 1996.

\_\_\_\_\_. *A Crise do Paradigma Cartesiano na Ciência da Tradução de Wolfram Wilss*. Tese Doutorado em Lingüística Aplicada – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

Borba, Francisco da Silva. *Dicionário gramatical de verbos do português contemporâneo do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 1990.

Camacho, M. *Palavras Vãs*. Revista Veja, 05 de novembro de 1997.

Câmara, Mattoso. *Manual de expressão oral e escrita*. Petrópolis: Vozes, 1986.

Campos, Geir. “A alma-bom de Setsuan” In Portinho, Waldívia. *A tradução da grande obra literária: depoimentos*. São Paulo: Álamo, 1982.

Carrière, Jean-Claude. Tradução de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

Catford, J. C. *Uma teoria lingüística da tradução*. Campinas: Cultrix, 1980.

Cortiano, E. J. *A Model for Assessing the Quality of Videofilm Translation*. Curitiba, Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Paraná, 1990.

Culler, Jonathan. Tradução de Patrícia Burrowes. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Rio de Janeiro: Record – Rosa dos Tempos, 1997.

Deslile, Jean & Woodsworth, Judith. Tradução de Sérgio Bath. *Os tradutores na história*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

Díaz-Cintas, Jorge. "Striving for quality in subtitling: the role of a good dialogue list". In Gambier and Gottlieb (editors) *(Multi)Media Translation: concepts, practices and research*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2001.

\_\_\_\_\_. "Sex, (Sub)tittles and Videotapes". In Garcia & Rodríguez (editores) *El subtitulado*. Espanha: Vigo, Universidade de Vigo, 2001.

\_\_\_\_\_. "Audiovisual Translation in the Third Millennium". In Anderman and Rogers (editors) *Translation Today; Trends and Perspectives*. Multilingual Matters Ltd, 2003.

Emílio, Paulo. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra Cinema, 1980.

Fonseca, Rodrigo. Reportagem disponível em [www.revistadecinema.com.br](http://www.revistadecinema.com.br)

Franco, Eliana. *Everything You Wanted to Know About Film Translation (But Did Not Have The Chance To)*. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 1991.

Frota, Maria Paula. *A singularidade da escrita tradutora: linguagem e subjetividade nos estudos da tradução, na lingüística e na psicanálise*. Campinas: Pontes, 2000.

Gambier, Yves. *Screen Translation: an overview*. Tradução e Comunicação. São Paulo, maio de 2002.

Gomes, Paulo Emílio. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

Gottlieb, Henrik. *Screen Translation: Seven studies in subtitling, dubbing and voice-over*. Denmark: Center for Translation Studies, 2004.

Hermans, Theo. "Images of Translation" In *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. London & Sydney: Croom Helm, 1985.

Hjarvard, Stig. "The globalization of Language". In *Nordicom Review*, vol. 25, nº 1-2, Sept. 2004: 75-97.

Hough, Ercília. "O processo técnico de legenda no vídeo". VII Encontro Nacional de Tradutores e I Encontro Internacional de Tradutores. USP, São Paulo, 1988.

Ivarsson, Jan. "The History of Subtitles" In *Translatio* – FIT Newsletter, 1995.

Ivarsson, Jan, Carroll, Mary. *Subtitling*. Sweden: TransEdit HB, 1998.

Labaki, Amir. *O cinema brasileiro: de O pagador de promessas a Central do Brasil*. São Paulo: Publifolha, 1998.

Lesound-Sonomex, Equipe. Manual de legendagem distribuído para os tradutores iniciantes.

Luyken, Georg-Michael. *Overcoming language barriers in television – Dubbing and subtitling for the European audience*. The European Institute for the Media, 1991.

Macmillan Dossiers – Cinema. Publicação da Macmillan Publishers Limited, 1990.

Manual do Vídeo, Equipe Jatalon. São Paulo, editora Summus, 1991.

Marcuschi, L. Antônio. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. São Paulo: Cortez, 2001.

Medeiros, Aldinida. Artigo disponível em [www.tintafresca.net](http://www.tintafresca.net)

Meneguello, Cristina. *Poeira de Estrelas: o cinema Hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

Merten, L. C. *Agência Estado*, 2000.

Metz, Christian. Tradução Jean-Claude Bernardet. *A significação do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

Milton, John. "Television Subtitling in Brazil: Two Types of Translator". In *Language and Literature Today*. Brasília, UnB, 1996.

Mounin, Georges. *Os Problemas Teóricos da Tradução*. São Paulo: ed. Cultrix, 1963.

Mouzat, A. M. *A Forma e o Sentido na Tradução: A Tradução de Filmes por Legendas*. São Paulo, Tese de Doutorado, USP, 1995.

Navarro, Fred. *Dicionário do Nordeste: 5.000 palavras e expressões*. Ed.: Estação Liberdade, 2004.

Neves, Maria Helena. *Gramática de usos do português*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

Oliveira, Álvaro. *Meta é manter investimentos e criar 130 mil empregos no País*. Gazeta Mercantil, 25 de Fevereiro de 1999.

Oliveira, Paulo Sampaio Xavier. *A televisão como 'tradutora': veredas do grande sertão na Rede Globo*. Tese de doutorado. Campinas: IEL, 1999.

Orlandi, Eni. *Interpretação; autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

Pagani, Margit. *Subtitles of Movies: the inadequacies of translations of face-to-face dialogues in videofilms*. Niterói, Dissertação de Mestrado, 1994.

Paranaguá, Paulo. *O cinema na América Latina: Longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre: Editora L&PM, 1985.

Portinho, Waldivia (org. & prefácio). *A tradução técnica e seus problemas*. São Paulo: Editora Álamo, 1984.

Pretti, Dino. "Tradução e aceitabilidade social das formas lingüísticas" In *A Tradução: Alvos e Ferramentas*. IV Encontro Nacional de Tradutores. Universidade de São Paulo/ FFLCH/DLM/CET, 1990.

Revista de Cinema. Disponível em [www.revistadecinema.com.br](http://www.revistadecinema.com.br)

Revista Novae. Disponível em [www.novae.inf.br](http://www.novae.inf.br), 2004

Revista Set: cinema e vídeo. Pp 34-37, abril de 1995.

Rodrigues, Eliezer. "Origens e estripulias dos heróis da literatura de cordel". Artigo publicado no caderno *Cultura do Diário do Nordeste*, 01/09/1997.

Rodrigues, R. *Por Trás das Imagens: Um Estudo da Legendação no Brasil*. São Paulo, Dissertação de Mestrado, USP, 1998.

\_\_\_\_\_ "Legendas: Tradução Inevitável". Produção Acadêmica da Faculdade Ibero-Americana. Estudos Acadêmicos UNIBERO, nº 5, Março, 1997.

Rónai, Paulo. *A Tradução Viva*. Rio de Janeiro: editora Nova Fronteira, 1981.

\_\_\_\_\_. *Escola de Tradutores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

Rosas, Marta. *Tradução de Humor: transcribando piadas*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

Rorty, Richard. In Culler, J. Tradução de Patrícia Burrowes. *Sobre a desconstrução*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

Snell-Hornby, Mary. *Translation Studies*. John Benjamins Publishing Company. Amsterdam/Philadelphia, 1988.

Souza, Marcos. “A tradução para a preparação de séries televisivas” In *Tradução, Interpretação e Cultura na Era da Globalização*. Anais do I Congresso Ibero-Americano de Tradução e Interpretação (I CIAT). São Paulo, 1998.

Theodor, Erwin. *Tradução: ofício e arte*. São Paulo: editora Cultrix, 1976.

Toschi, Hugo. “A Tradução para o Cinema e a Televisão”. In Portinho, W. (ed.) *A Tradução Técnica e seus Problemas*. São Paulo: Editora Álamo, 1983.

Trindade, Elaine. In *Conversas com Tradutores: Balanços e Perspectivas da Tradução*. Ivone Benedetti e Adail Sobral (orgs.). São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londres e Nova York: Routledge, 1995.

Wyler, Lia. *A tradução no Brasil: ofício invisível de incorporar o outro*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

Dicionários:

Collins Cobuild – English Language Dictionary. London: Collins ELT, 1990.

Oxford English Reference Dictionary. Oxford: Oxford University Press, 1996.

Longman – Dictionary of English Language and Culture. Essex: Longman Group Limited, 1992.