



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

O AUTO DA COMPADECIDA E SUAS LEGENDAS:
UMA ABORDAGEM AUDIOVISUAL, CULTURAL E HUMORÍSTICA

por

SHIRLEI TIARA DE SOUZA MOREIRA

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sílvia Maria Guerra Anastácio

**SALVADOR
2013**

SHIRLEI TIARA DE SOUZA MOREIRA

O AUTO DA COMPADECIDA E SUAS LEGENDAS:
UMA ABORDAGEM AUDIOVISUAL, CULTURAL E HUMORÍSTICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos de Tradução Cultural e Intersemiótica.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sílvia Maria G. Anastácio

SALVADOR
2013

Sistema de Bibliotecas da UFBA

Moreira, Shirlei Tiara de Souza.

O Auto da Compadecida e suas legendas: uma abordagem audiovisual, cultural e humorística / Shirlei Tiara de Souza Moreira. - 2013.
98 f.: il.

Orientadora: Profª. Drª. Sílvia Maria G. Anastácio.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2013.

1. O Auto da Compadecida (Filme). 2. Tradução e interpretação. 3. Tradução e interpretação - Humor. 4. Legendas. I. Anastácio, Sílvia Maria G. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDD - 418.02

*Aos meus pais, Fátima e Tiago,
que mesmo sem passarem pela Academia,
doutoraram-se na arte de traduzir;
suplementando e ressignificando diariamente,
da forma mais criativa possível, o amor.*

AGRADECIMENTOS

A Deus. Meu Pai querido, Meu bom Pastor, Meu Mestre e Guia;

A Prof^a. Dr^a Sílvia Maria Guerra Anastácio, minha orientadora, por aceitar orientar esse trabalho já em andamento. Obrigada pelo empenho e boa vontade em me ajudar no momento que eu mais precisei. Obrigada pela disponibilidade, pela confiança, pela tranquilidade com que conduziu essa pesquisa; pelo exemplo de profissional e ser humano;

A Prof^a. Dr^a Eliana Franco, que comigo iniciou esse trabalho e que muito contribuiu com suas aulas de Tradução Audiovisual;

A Prof^a Dr^a Célia Teles e a toda secretaria da Pós em especial Ricardo e Thiago, pela orientação dada quando, por motivos de saúde, precisei me afastar um semestre do mestrado. A compreensão e o apoio foram determinantes para a conclusão dessa etapa;

A Prof^a Dr^a Elizabeth Ramos, pelas aulas inesquecíveis;

A minha família, o que na vida tenho de mais precioso. Meus pais, Tiago e Fátima; meus irmãos, Tiago e Regina; meu esposo, Jobson. Obrigada por serem meu porto seguro; sou diariamente grata pelo apoio incondicional;

As minhas queridas amigas, Ingrid Maria e Vanessa Davino, que compartilharam comigo na UFBA momentos tradutórios ímpares;

A todos os (as) amigos (as) e colegas de trabalho que torceram por mim.

‘...num sei, só sei que foi assim...’

Chicó

RESUMO

A presente pesquisa buscou analisar as soluções tradutórias, encontradas na recriação dos enunciados humorísticos para as legendas do filme *O Auto da Compadecida* do português para o inglês. Analisou-se como o humor do referido filme foi recriado nas legendas, considerando-se os aspectos linguísticos e culturais, dentro da perspectiva da tradução audiovisual. Este trabalho fundamentou-se, especialmente, nos Estudos Descritivos da Tradução de Even-Zohar e Lefevere e na Teoria da Funcionalidade ou do *Skopos* de Vermeer e Reiss. Quanto aos estudos do humor, textos de Bergson e Raskin foram fundamentais para o desenvolvimento do trabalho, sendo que este último autor desenvolveu a Teoria dos *Scripts*, que foi muito útil para esta análise. Também foram pressupostos teóricos relevantes as técnicas e especificidades da Tradução Audiovisual, no âmbito da Legendagem, desenvolvidas por Jorge Diaz. Esses suportes teóricos ajudaram a compreender e analisar as escolhas tradutórias do legendista, que também precisou adequar sua produção às especificidades e aos critérios próprios da legendagem. Esta dissertação possibilitou uma maior reflexão sobre a prática da tradução de humor para as legendas, dando abertura para outros trabalhos e despertando maior interesse dos estudiosos da área.

PALAVRAS CHAVE: Tradução Audiovisual. Legendagem. Humor. Filme *O Auto da Compadecida*

ABSTRACT

This study aimed at analyzing the translation solutions found by the translator in the filmic humorous utterances recreation from Portuguese into English in *Auto Compadecida* subtitles. It has been discussed how such translation occurred, considering the linguistic and cultural aspects of the audiovisual approach. This work was especially based on Descriptive Translation Studies of Even-Zohar and Lefevere and on Skopos Theory developed by Vermeer and Reiss. Regarding to the humor studies, Bergson and Raskin's texts were essential, the latter was the one responsible for the relevant humor theory: The Script Theory. Apart from that, Audiovisual Translation techniques and specificities in Subtitling postulated by Jorge Diaz were also very important for this research work. Such theoretical support also helped us to understand and analyze the subtitler's translation choices who had to adapt his production to subtitling specificities and criteria. This dissertation has raised important reflections on humor translation practice in subtitling, thus opening new space for other types of research work and calling the scholars attention into this field.

Key Words: Audiovisual Translation. Subtitling. Humor. *O Auto da Compadecida* Film.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Interface do Subtitle Workshop	23
Figura 2 – João Grilo.....	49
Figura 3 – Chicó.....	49
Figura 4 – Eurico e Dora.....	49
Figura 5 – O bispo e o padre.....	50
Figura 6 – Major Antonio Moraes.....	50
Figura 7 – Rosinha.....	51
Figura 8 – Severino.....	51
Figura 9 – Diabo.....	51
Figura 10 – A Compadecida.....	52
Figura 11 – Jesus.....	52
Figura 12 – Capa do DVD do filme O Auto da Compadecida.....	54
Figura 13 - O sofrimento de Dora.....	58
Figura 14 – Vicentão e o apêndice.....	59
Figura 15 – O truelo	61
Figura 16 – Padre, Bispo e João na Igreja.....	63
Figura 17 – O almoço de Chicó e João Grilo.....	65
Figura 18 – Jesus e Maria.....	66
Figura 19 – Chicó tenta invadir a Igreja.....	69
Figura 20 – O Diabo não é tão feio quanto parece.....	71
Figura 21 - Chicó deixa as armas.....	73
Figura 22 – Eurico dá carta branca a João.....	74
Figura 23 – Severino ameaça João	75
Figura 24 - Major e João na fazenda.....	77
Figura 25 – Major empresta dinheiro a Chicó.....	79
Figura 26 – Dora propõe a devolução da vaca.....	82
Figura 27 - O desespero de Dora.....	84
Figura 28 - Aparece a Compadecida.....	87

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Quadro resumo da natureza polissêmica dos produtos audiovisuais.....	17
--	-----------

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 IMPLICAÇÕES DA TRADUÇÃO AUDIOVISUAL: A LEGENDAGEM	15
1.1 PANORAMA GERAL: O AUDIOVISUAL E SUA TRADUÇÃO	15
1.2 TRADUÇÃO AUDIOVISUAL: A LEGENDAGEM E SUAS ESPECIFICIDADES	19
2 LEGENDAS TRADUZIDAS: HUMOR E CULTURA	31
2.1 A NATUREZA DO HUMOR E SUAS TEORIAS	31
2.2 O ENUNCIADO HUMORÍSTICO, SUA TRADUÇÃO E SINGULARIDADES CULTURAIS.....	37
3 A RELEITURA DO <i>AUTO</i> ATRAVÉS DE SUAS LEGENDAS	44
3.1 A AUTORIA COLETIVA DE UMA OBRA E A SOCIALIZAÇÃO DO TEXTO LITERÁRIO NA MÍDIA	44
3.2 A CONTEXTUALIZAÇÃO DO RECORTE FÍLMICO ESCOLHIDO PARA ANÁLISE	48
3.3 O AUTO DA COMPADECIDA: UM PERCURSO TRADUTÓRIO AUDIOVISUAL, CULTURAL E HUMORÍSTICO.....	55
CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS	95
ANEXOS	98

INTRODUÇÃO

A tradução é um terreno fértil para escolhas desafiadoras, decorrentes do contato do tradutor com um texto de partida, que norteia um segundo texto ou texto de chegada. É a atividade tradutória, contudo, uma tarefa de alta complexidade, que abre um leque de possibilidades, sempre relacionadas às demandas do contexto histórico em que se insere uma determinada obra traduzida.

Como afirma Plaza, “fazer tradução toca no que há de mais profundo na criação. Traduzir é pôr a nu o traduzido, tornar visível o concreto do original, virá-lo pelo avesso” (PLAZA, 2003, p. 39). Sendo o ato tradutório entendido como recriação, interpretação e simbolização, não há espaço para se falar de fidelidade ao texto de partida. O tradutor é fiel, sim, à sua visão de mundo, à bagagem que carrega como registro de suas experiências pessoais, profissionais e intelectuais. E é ao longo dessa atividade criativa, que o sujeito-tradutor deixa suas marcas, que com frequência, sugerem a ideologia de trabalho que guia a mão desse profissional.

Nesse processo criativo são deixados, no texto de chegada, rastros do texto de partida, que passa a ser suplementado; o texto ressurgente refeito, recriado, segundo o pensamento de Derrida (2002), que define como “suplemento” o que é acrescentado, somado ao texto de partida, o que dá sobrevida à obra fonte; ele afirma que “tal sobrevida lhe dá um pouco mais de vida, mais que uma sobrevivência. A obra não vive apenas mais tempo, ela vive *mais e melhor*, acima dos meios de seu autor.” (Derrida, 2002, p.33).

É desconstruída a noção de acabamento do texto, sempre se apostando que existe um algo a mais que ainda está por vir; isto porque a tradução está sempre à espera de uma possível suplementação, pois, afinal, nenhum texto está totalmente finalizado, tampouco a sua tradução. Consideremos, então, que como a semiose é um processo infinito de possíveis suplementações de um texto, poderá haver sempre tantas e tantas releituras de uma obra quantos forem os seus leitores, ou até pelo mesmo leitor, em momentos diferentes. Logo, cada leitura que fazemos de um mesmo texto é única; um livro lido, sempre que relido, apresenta possibilidades até então não percebidas, isto porque cada interpretação está vinculada ao olhar de um determinado momento, contexto ou sistema social, político, econômico, cultural (ZOHAR, 1979).

Plaza (2003) anota que tudo parece traduzível, mas nem tudo se traduz; traduzimos o que nos interessa naquele determinado momento, que depende da intencionalidade e da necessidade, preferimos o que nos simpatiza e o que nos causa afinidade, o que é essencial em detrimento do que é acessório. Esses tipos de preferências são determinantes no que tange a Tradução, na sua modalidade Audiovisual, cujas especificidades estudaremos mais adiante.

A cultura midiática, em que se destacam o cinema, a televisão, as mídias sonoras, dentre tantos meios, é responsável por grande parte da demanda tradutória, que só tende a crescer. Os processos tradutórios acompanharam, então, o surgimento das novas tecnologias e a tradução audiovisual tem assumido, cada vez mais, uma importância especial nesse mundo globalizado, assim neutralizando distâncias e desafiando o tempo. Nesse ambiente midiático, uma das modalidades tradutórias adotadas é a dublagem e, na TV aberta brasileira (*Globo, SBT, Record, Band, etc*), ela é muito utilizada. Só é possível ter acesso, aos programas legendados - com áudio na língua fonte e legendas na língua de chegada, nos canais fechados, tais como *Warner Bros, HBO, Telecine, MGM, TNT*, dentre outros. Nos filmes que vão para o cinema e são amplamente distribuídos em DVD, também o espectador tem opção de escolha, entre a modalidade dublagem e legendagem.

Ocupar-nos-emos nesse estudo da legendagem, tendo composto nosso objeto de análise, as legendas do filme *O Auto da Compadecida*¹ última transposição midiática, que sofreu a adaptação de uma minissérie televisiva homônima de quatro capítulos para um filme de aproximadamente 104 minutos. *O Auto da Compadecida* foi escrito por Ariano Suassuna, o romance publicado em 1955, já foi transposto para o teatro, tendo sido encenado, pela primeira vez, no ano de 1956, em Recife; para a televisão, onde estreou em 1999; e, finalmente para o cinema, levado às telas em 2000. Pelo fato de tal filme ter participado de festivais de alcance internacional, como o *Miami Brazilian Film Festival* em 2001, por exemplo, o mesmo passou a se chamar *Dog's Will* e recebeu legendas em inglês, que como já foi dito, passaram a ser objeto de pesquisa da presente dissertação; especialmente os enunciados humorísticos do filme dirigido por Guel Arraes são objeto de análise desta pesquisa.

O objetivo das legendas em questão é tornar o referido filme acessível para um público que não fala português; mas até que ponto essas legendas com suas

¹ Dirigido por Guel Arraes, 2000.

respectivas imagens são capazes de se completarem para que o público-alvo possa compreender sutilezas semânticas passadas através de situações humorísticas? Será que essas legendas traduzidas conseguem dar conta dos enunciados humorísticos do texto de partida? Até que ponto esses signos humorísticos traduzidos funcionam na língua de chegada?

As legendas para DVD foram produzidas pela Videolar. Para viabilizar as análises, foram feitas as transcrições das falas em português e das legendas em inglês do filme; transcritas as falas e respectivas legendas, as ocorrências humorísticas foram levantadas e foi feito o recorte das que seriam analisadas.

A intenção da nossa análise é observar as estratégias utilizadas pelo legendista, comentar algumas escolhas e, por vezes, tecer sugestões. E seus objetivos específicos são: (i) inferir os possíveis critérios da tradução ou técnicas tradutórias utilizadas pelo legendista; (ii) perceber como os signos extralinguísticos suplementam o humor da legendagem; (iii) compreender as influências do contexto do legendista no ato tradutório; iv) refletir sobre o papel do tradutor nessas transposições midiáticas.

Acredita-se que norteados pelos objetivos citados e considerando o imaginário nordestino que se deixa perceber nesse filme, seremos capazes de inferir as estratégias que o legendista utilizou para recriar, na sua tradução para o inglês, as referências humorísticas tão particulares da cultura do texto de partida. Este trabalho contribuirá acerca dos estudos de tradução de humor para legendas e justifica-se pela necessidade de levantar a discussão sobre a invisibilidade e o apagamento do tradutor.

O trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro será feita a caracterização do texto audiovisual e definição da Tradução Audiovisual; abordaremos as particularidades da Legendagem, orientando-nos pelos estudos de Jorge Diaz Cintas (2007), trataremos também a questão da acessibilidade, e apresentaremos alguns direcionamentos técnicos relevantes na prática do legendista.

Trataremos no segundo capítulo da tradução do humor, observando a Teoria dos dois *scripts*, postulada por Raskin (1985) e das observações de Delia Chiaro (2001) acerca da tradução do humor para os meios audiovisuais; a perspectiva cultural envolvida nessa tradução humorística também será contemplada. Veremos como o elemento humorístico funciona no filme quando se

articula com tomadas fílmicas, em que as atitudes, os gestos e trejeitos de cada personagem são explorados.

Já no capítulo terceiro apresentaremos Ariano Suassuna, autor do *Auto da Compadecida* (1955) e Guel Arraes, diretor do filme homônimo. Abordaremos também a questão da invisibilidade de um outro autor, que é o tradutor-legendista do texto de Suassuna para o inglês, a língua de chegada; deste profissional responsável pela legendagem do filme em inglês que não se sabe nem o nome, por mais irônico que possa parecer. A análise propriamente dita também será apresentada nessa seção, na qual o *corpus* e o detalhamento do mesmo serão apresentados. Realizaremos a análise das legendas sob a perspectiva humorística, embasados pela Teoria dos Polissistemas (ZOHAR, 1979) e pelas orientações técnicas e pelos critérios da legendagem. Em seguida, o leitor encontrará as considerações finais, nas quais serão feitas observações gerais sobre nosso estudo.

1. IMPLICAÇÕES DA TRADUÇÃO AUDIOVISUAL E LEGENDAGEM

1.1 PANORAMA GERAL: O AUDIOVISUAL E SUA TRADUÇÃO

Os meios audiovisuais estão em toda parte, interagindo com tudo e todos. Chaume (2004) afirma que “esses meios se tornaram o veículo principal da transmissão de informação, de cultura e ideologia”, (CHAUME, 2004, p. 07, tradução nossa)²³ sendo de inegável importância a sua contribuição para promover relações profissionais e pessoais, tanto nacionais quanto estrangeiras. A proliferação das traduções audiovisuais deu-se na década de 90 e, com a sua crescente demanda, passou a ser a mais praticada e consumida em todo o mundo, tornando-se uma ferramenta imprescindível no panorama cultural (CHAUME, 2004).

A televisão, o cinema, os computadores, os *smartphones*, dentre outros meios, interatuam nas mais simples atividades cotidianas; assim, o audiovisual nos cerca, nos ajuda a interagir com o mundo justamente pela sua pluralidade. Plaza (2003) afirma que

o período atual atingiu o estágio da revolução eletroeletrônica, que providencia o universo da informação e do conhecimento através de tecnologias que operam de modo análogo ao cérebro humano, em altas velocidades (PLAZA, 2003, p. 12).

Tem-se então justaposições e combinações infinitas de uma única cena, em que o telespectador ouve, vê, interage, interpreta, infere, questiona e atribui significado a um conjunto de informações às quais é exposto. De modo que, o que torna o material audiovisual ímpar é justamente a combinação de diferentes canais de comunicação trabalhando em sintonia, complementando-se. Chaume (2004) define o texto audiovisual como aquele transmitido através dos canais de comunicação acústico e visual, cujo significado é construído a partir da interação de

² Los médios audiovisuales se han convertido em el vehículo principal de transmisión de información, de cultura y de ideología.

³ Todas as citações em língua estrangeira presentes no texto foram traduzidas pela autora, portanto, será ocultada nas citações seguintes, a expressão “tradução nossa”.

diversos códigos de significação, não somente o linguístico, o material audiovisual é sustentado pela tríade imagem-palavra-som. O cinema, por exemplo, ilustra bem esse tipo de meio audiovisual e, ao referir-se aos filmes, Diaz (2007) os define como textos de grande complexidade semiótica nos quais signos diferentes cooperam para criar uma história coerente e coesa.

Em sua classificação de material audiovisual, Chaume (2004) compreende como códigos do canal acústico: o código linguístico, que é transmitido através do canal acústico por meio do discurso oral, o qual provém de um texto escrito, que deve parecer oral e espontâneo; os códigos paralinguísticos, que compreendem a linguagem não verbal, incluindo a entonação, o ritmo, o tom, o timbre, as expressões corporais e os gestos; o código musical e de efeitos especiais, do qual a trilha sonora faz parte. Quanto ao código sonoro, ele pode ter uma influência direta sobre a tradução; a música, por exemplo, pode fazer parte da história, sendo então conhecida como intradieética, ou não, ser extradieética, quando ocorre o contrário. Também pode-se ter narradores em *off*, quando podemos distinguir a sonoridade em campo – na qual o espectador vê a fonte sonora, ou fora de campo – quando a fonte sonora não está visível (CHAUME, 2004).

Já no escopo do canal visual, Chaume (2004) identifica: os códigos iconográficos, que se constituem em ícones e símbolos, os quais não são representados linguisticamente, a não ser que estejam acompanhados por uma explicação verbal; os códigos fotográficos, que englobam a fotografia fílmica, a perspectiva e a iluminação; e o código de planificação, cuja observação é indispensável para garantir uma boa sincronia. O posicionamento e *close* dos personagens permitem ao tradutor dar um enfoque mais apropriado à sua tradução, juntamente com o código de mobilidade, dos quais também fazem parte aspectos fundamentais para uma sincronia de qualidade; assim, o tradutor pode usar a distância do personagem em relação à câmera como um critério para selecionar o que será ou não traduzido (CHAUME, 2004); Chaume fala também dos códigos gráficos, os quais são apresentados na tela, por escrito, como no caso de alguns títulos, legendas e textos; e, por fim, os códigos sintáticos – a montagem, relevante para se entender os cortes e as relações entre as cenas, que interferem na tradução e são importantes para dar coesão e coerência ao filme, logo, é fator determinante para que uma tradução coerente seja produzida.

Abaixo encontramos um quadro adaptado de Chiaro (2001), que resume a natureza polissêmica dos produtos audiovisuais:

	VISUAL	ACÚSTICO
NÃO-VERBAIS	CENÁRIO, ILUMINAÇÃO, FIGURINO, Etc. GESTOS, EXPRESSÕES FACIAIS, MOVIMENTOS DO CORPO, ETC.	MÚSICA, SOM AMBIENTE, EFEITOS SONOROS, Etc. RISADAS, CHOROS, ZUNIDOS, SUSPIROS, RESPIRAÇÃO, Etc.
VERBAIS	PLACAS DE SINALIZAÇÃO, LETREIROS DE LOJAS; JORNAIS, CARTAS, NOTAS, Etc.	DIÁLOGOS, LETRAS DE MÚSICA, POEMAS, Etc.

Tabela 1 – Quadro resumo da natureza polissêmica dos produtos audiovisuais

O texto audiovisual com seus códigos verbais e não verbais, seu trânsito de signos, nos remete a um tipo de tradução conhecida por intersemiótica, primeiramente definida por Jakobson, quando discriminou os três tipos de tradução:

- 1) A tradução intralingual ou *reformulação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3) A tradução inter-semiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. (JAKOBSON, 2001, p.64-65)

No presente trabalho, utilizar-se-á as bases teóricas da Tradução Intersemiótica, que norteiam o estudo do signo e da sua tradução criativa. O material audiovisual é, portanto, intersemiótico. O telespectador para construir significado a partir de um conteúdo audiovisual, relaciona toda informação linguística

e extralinguística contida no mesmo, ativando, ao mesmo tempo, a sua bagagem cultural e o seu conhecimento de mundo. Segundo Rosário (2009):

[...] é possível afirmar que a significação, na imagem, estrutura-se sobre códigos culturais construídos, adaptados e conveniados não por uma ciência, mas por grupos sociais que os manejam conforme suas necessidades e sua visão de mundo. (ROSÁRIO, 2009, p. 48).

Diaz (2007) concorda com Rosário quando afirma que

as imagens estão longe de ser universais. Sem dúvida, elas são referências direcionadas pela cultura nelas mesmas contidas e sempre submetidas ao arcabouço ideológico (DIAZ, 2007, p. 46)⁴.

O fato é que cada indivíduo atribui o significado que lhe convém à determinada imagem, a determinado objeto ou enunciado, sob a perspectiva da percepção de mundo de cada um. Portanto, pode haver incontáveis possibilidades de interpretação para um único símbolo, em realidade, a tradução intersemiótica é um processo criativo no qual atua todo um jogo de ressignificações, reconstruções e suplementações. Por sua vez, a significação é mediada pela linguagem e, como já foi dito, os aspectos culturais são determinantes para a interpretação da linguagem e dos signos, considerando que,

como sistema-padrão organizado culturalmente, cada linguagem nos faz perceber o real de forma diferenciada, organizando nosso pensamento e constituindo nossa consciência (PLAZA, 2003, p. 19).

Se enquadra no âmbito da tradução intersemiótica a modalidade tradutória *legendagem*. Ela faz parte do grupo semiótico fílmico, que transita do discurso oral para o texto escrito, ressignificando, reconstruindo e suplementando signos. No item que segue, abordaremos questões pertinentes à essa prática tradutória.

⁴ Those images are far from universal. Indeed, they are cultural-bound references in themselves and always subject to ideological framing.

1.2 TRADUÇÃO AUDIOVISUAL: A LEGENDAGEM E SUAS ESPECIFICIDADES

A tradução é um meio eficiente para se atenuar as barreiras linguísticas e culturais existentes entre os povos, sendo uma forma de mediação sógnica de relevância para esta pesquisa. O campo dos estudos da tradução teve de adaptar-se às novas demandas da cultura midiática e dar conta de um vasto material audiovisual que, cada vez mais, se impõe ao dia-a-dia de todos nós. A Tradução Audiovisual - TAV constitui um tipo de tradução de considerável complexidade, cujo resultado é um texto linguístico que deve ser compatível com o que é visto na cena; logo, a imagem e o som se completam no meio audiovisual, evitando assim um conflito sobre o que é visto e lido. Para Chaume (2004), a tradução audiovisual:

[...] é uma variedade de tradução que se caracteriza pela particularidade dos textos objeto da transferência interlingüística. Estes textos, como o nome já indica, apontam informações (traduzíveis) através de todos os canais de comunicação que transmitem significados codificados de maneira simultânea: o canal acústico e o canal visual (CHAUME, 2004, p. 30, tradução nossa)⁵⁶

Dentre as modalidades da Tradução Audiovisual, Chaume (2004) distingue o *voice-over*, que é a emissão simultânea da versão original com a tradução sobreposta, sendo que o primeiro áudio se apresenta com volume reduzido. A *tradução simultânea* ocorre quando um filme, - ou um discurso, uma palestra, por exemplo - é interpretado ou mediado pelo tradutor/intérprete; a *narração*, quando há a leitura de um texto escrito por um locutor; a *dublagem parcial* se define como uma interpretação não simultânea, sem gravação antecipada; o *comentário livre*, tradução que não reproduz o texto de origem na íntegra, mas o comentarista é livre para criar, opinar e interpretar o texto com suas próprias palavras; a *dublagem*, que consiste na tradução de diálogos seguidos pela sua interpretação sincronizada com

⁵ La traducción audiovisual es una variedad de traducción que se caracteriza por la particularidad de los textos objeto de La transferencia interlinguística. Estos textos, como su nombre indica, aportan información (traducible) a través de dos canales de comunicación que transmiten significados codificados de manera sumultánea: el canal acústico e el canal visual.

⁶ Todas as citações em língua estrangeira presentes no texto foram traduzidas pela autora, portanto, será ocultada nas citações seguintes, a expressão 'tradução nossa'.

o início e término da fala de cada personagem; e a *legendagem*, que será detalhada no presente trabalho por se tratar do recorte desta pesquisa.

Iniciaremos, classificando os tipos de legendas, utilizando os cinco critérios adotados por Diaz (2007): o primeiro é o critério linguístico; o segundo diz respeito ao tempo disponível para a criação das legendas; o terceiro é o critério técnico; o quarto identifica os métodos de projeção das legendas; e o quinto critério discute o formato em que as legendas serão distribuídas.

Quanto ao primeiro critério, o linguístico, Diaz (2007) divide as legendas em intralinguais, interlinguais e as bilíngues. O primeiro tipo, intralinguais, é aquele cujo idioma seria o mesmo do áudio. Esse tipo de legenda pode: beneficiar os surdos e ensurdecidos; ajudar a promover o ensino e a aprendizagem de línguas estrangeiras; facilitar o entendimento de dialetos de um mesmo idioma; ser utilizada para veicular notícias ou pronunciamentos, ou até ser usado para entretenimento em programas de *karaokê*.

As legendas interlinguais, cujo idioma é diferente do áudio constituem a grande maioria das legendas, sendo destinadas a ouvintes e surdos ou ensurdecidos. Já as legendas bilíngues são produzidas em regiões onde mais de uma língua é falada; nesse caso, aparecem legendas em duas línguas na tela, geralmente com duas linhas e raramente com quatro (DIAZ, 2007). Na segunda categoria, tempo disponível para o preparo, classificamos as legendas pré-preparadas ou de legendas ao vivo, também conhecidas como simultâneas, as quais podem ser feitas por tradutores, até com a ajuda de programas de tradução. Nesse tipo, atrasos e falta de sincronia entre diálogo e legenda são muito comuns.

Em relação aos parâmetros técnicos utilizados na produção das legendas, terceira categoria adotada por Diaz (2007), podemos distinguir as legendas abertas e as legendas fechadas. As legendas abertas não podem ser desvinculadas do material audiovisual, o produto é apresentado com legendas não podendo estas serem eliminadas, logo, não é dada ao espectador a opção de escolha; no caso das legendas fechadas, o espectador pode acioná-las ou desligá-las quando quiser.

Os métodos de projeção compõem a quarta categoria de Diaz (2007) e nela estão classificadas as seguintes legendas: mecânicas e térmicas, fotoquímicas, ópticas, laser. Sendo a legenda a laser a mais utilizada no cinema, por ser considerada mais eficaz, e as eletrônicas, que constituem uma opção quando a legenda a laser não é utilizada; além de mais barata do que a laser, ela pode ser

facilmente revisada, diferente da outra que, uma vez inserida ao material audiovisual, não pode ser modificada. Quanto às formas de distribuição, que compõem a quinta categoria, temos: as legendas produzidas para o cinema, para televisão, para o vídeo, para o DVD e para a internet, cada uma com suas particularidades; As diferentes formas de distribuição, assim como os diferentes tipos de legendas, contribuíram para o enriquecimento das práticas tradutórias, dos estudos e pesquisas na área.

Segundo Gambier (2003), grandes mudanças têm ocorrido no âmbito dos Estudos da Tradução Audiovisual a partir do ano de 1995, quando foi comemorado o centenário do cinema. Foi a partir daí, que passaram a dar maior atenção a essa área, até então, pouco discutida. Em todo o mundo, a maioria das pesquisas realizadas em Tradução Audiovisual é direcionada à tradução de filmes para TV, DVD e cinema; no Brasil, os estudos sobre Tradução Audiovisual contam com a contribuição relevante de pesquisas realizadas nos cursos de graduação e pós-graduação das universidades do país.

Das pesquisas sobre legendagem no Brasil, podemos citar: *Tradução para legendas: dos polissistemas à singularidade do tradutor*, de Carolina Alfaro de Carvalho, (2007), dissertação de Mestrado sobre os estudos da tradução contemporânea, que aborda a Teoria dos Polissistemas e os Estudos Descritivos de Tradução, construindo todo um arcabouço teórico para a legendagem. Outra dissertação de mestrado relevante, *A Tradução Audiovisual: A variação lexical diafásica na tradução para dublagem e legendagem de filmes de língua Inglesa*, Lívia Barros, (2006) levanta questões lexicais importantes sobre o processo de legendagem e dublagem de filmes de língua inglesa para língua portuguesa no Brasil. Em *Tradução para as legendas: uma proposta para a formação de profissionais*, Sabrina Martinez (2007) a autora propõe bases para um curso de formação de legendistas, bem como investiga o motivo da carência de profissionais na área. Já na tese de doutorado, *O tradutor de legendas como produtor de significados*, Giana de Mello (2005), foi estudado o papel do tradutor e da sua interpretação na produção de legendas de filmes. Deise Silveira (2011), na sua dissertação de mestrado, ainda propõe *Um estudo descritivo da oralidade nas legendas em Inglês de Tropa de Elite*, analisando as marcas de oralidade (vocativos, marcadores conversacionais, gírias, palavrões, jargões, expressões idiomáticas e convencionais) presentes nas legendas em inglês do filme *Tropa de Elite*.

A partir de tais títulos, observamos as diferentes abordagens que podem ser adotadas para melhor compreensão dessa prática, dos desafios que envolvem tal tipo de tradução e as soluções encontradas para contorná-los. Assim, a fortuna crítica sobre tradução e legendagem tende a crescer e a se desenvolver ainda mais, com todos esses trabalhos que têm sido publicados sobre o assunto. A prática tradutória da legendagem “consiste em incorporar um texto escrito (legendas) na língua de chegada à tela, onde se exhibe o filme na versão original, de modo que estas legendas coincidam aproximadamente com as intervenções dos atores na tela” (CHAUME, 2004, p, 32)⁷. Cintaz (2007) define a legendagem como

uma prática tradutória que consiste em apresentar um texto escrito, geralmente na parte inferior da tela, que se empenha em recontar o diálogo de partida dos falantes, bem como os elementos discursivos que aparecem na imagem (letras, inserções, pichações, inscrições, placares) e a informação contida na trilha sonora (músicas, vozes em *off*)⁸ (p.08).

O espectador de um filme que não domina a língua de origem na qual a película foi gravada encontra na legendagem uma importante ferramenta para a compreensão de sua história. Assim, a legenda, além de ser “um elemento a mais na estética do filme ou vídeo” (RIDD 1996, p. 476), também apresenta a síntese da fala de cada personagem. Para tal, o tradutor-legendista deve dar conta dessa fala, levando em consideração que o espectador não dispõe de muito tempo para ler as legendas e que, por isso, o número de caracteres dispostos na tela precisa ser limitado.

Em outras palavras, o processo de criação das legendas resulta da leitura, da interpretação e das escolhas do legendista, no momento de fazer a sua tradução. O texto traduzido e legendado precisa ser o mais resumido possível para que a legenda não demande do espectador maior atenção do que a que seria dada a outros componentes do filme, como: detalhes da imagem, da música, dos efeitos sonoros, dentre outros. Podemos afirmar, portanto, que quanto mais sucinta, esta costuma ser mais fácil de assimilar.

⁷ La subtítulos como su nombre já indica, consiste en incorporar un texto escrito (subtítulos) en la lengua meta a la pantalla en donde se exhibe una película en versión original, de modo que estos subtítulos coincidan aproximadamente con las intervenciones de los actores de la pantalla.”.

⁸ a translation practice that consists of presenting a written text, generally on the lower part of the screen, that endeavors to recount the original dialogue of the speakers, as well as the discursive elements that appear in the image (letters, inserts, graffiti, inscriptions, placards, and the like), and the information that is contained on the soundtrack (songs, voices off).

No que concerne ao *modus faciendi* do legendista, para realizar o seu trabalho, ele precisa ter um computador, dispor de um *software* adequado, de uma cópia digital do material que vai legendar, além de fazer uso de ferramentas disponíveis na *internet*, como os dicionários *online* e os *sites* de buscas para possíveis pesquisas. Um programa gratuito e muito utilizado é o *Subtitle Workshop*, cuja apresentação pode ser conferida na seguinte figura:

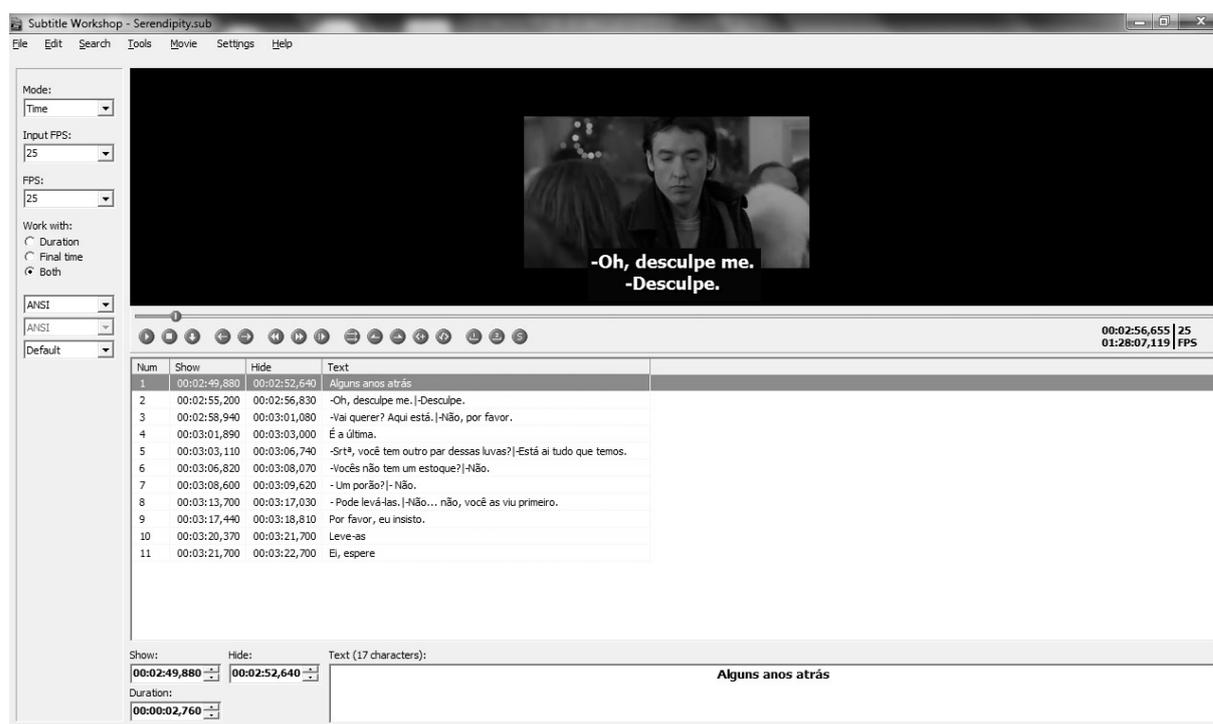


Figura 1 – Interface do Subtitle Workshop

O programa mencionado oferece ao tradutor uma forma prática para a criação das legendas. Primeiramente, deve-se abrir o material audiovisual a ser legendado; em seguida, iniciar a escrita de cada legenda, definindo o seu tempo de entrada e de saída, os quais facilmente podem ser redefinidos em favor da sincronia adequada; evita-se, assim, que as legendas entrem adiantadas – antecipando alguma informação, ou atrasadas. O ritmo das falas dos personagens é o que deve determinar o ritmo das legendas. De acordo com Diaz (2007), a legenda deve aparecer no momento que o personagem começa a falar e desaparecer exatamente quando a fala se completa.

As unidades de medida utilizadas para designar o tempo de um filme são *feet and frame*. Cada *foot* é constituído por 16 *frames*, sendo um segundo de filme

equivalente a 1 *foot* e 8 *frames*; o conhecimento e domínio dessas unidades são determinantes para uma boa sincronia, além de facilitar o trabalho do legendista quando este precisa localizar uma determinada cena.

Mary Carroll e Jan Ivarsson (1998) escreveram o *Code of Good Subtitling Practice* – Código da boa prática da legendagem, que apresenta propostas importantes para a feitura das legendas. Eles acreditam que o legendista deve ter sempre uma cópia do material a ser legendado, bem como, se possível, uma cópia da lista de diálogos, um glossário, contendo as palavras desconhecidas, e algumas referências necessárias, como aspectos culturais, geográficos, políticos relevantes, dentre outros. Concordamos com Carroll e Ivarsson quando afirmam que o legendista deve considerar todas as nuances culturais e idiomáticas; que a linguagem utilizada deve ser a padrão e toda a informação que aparece na tela – notícias, músicas, sinais - deve ser traduzida sempre que possível. É necessário limitar o número de linhas, no máximo duas, e nenhuma legenda deve aparecer na tela por menos de um segundo e por mais de sete. Discordamos, no entanto, da proposta contida no Código, que alerta os tradutores para legendar toda informação considerada “supérflua”, como os nomes próprios, como de estabelecimentos que apareçam na tela, por exemplo, e as interjeições em *off*. Entendemos aqui como dispensável toda e qualquer informação que possa ser inferida e apreendida implicitamente pelo espectador.

Para aprofundar estudos mais detalhados sobre legendagem, neste trabalho, adotaremos o texto de Diaz (2007) por sua clareza e praticidade ao abordar questões técnicas, linguísticas e intersemióticas. No que se diz respeito às especificidades da legendagem, Diaz (2007) afirma que “um leitor mediano pode ler de forma confortável, em seis segundos, o texto escrito em duas linhas inteiras de legenda, tendo cada uma no máximo 37 caracteres, totalizando 74.” (DIAZ, 2007, p. 96)⁹, diferente do que postula Carroll e Ivarsson (1998); os quais defendem que o tempo de permanência de uma legenda na tela deve ser de no máximo sete segundos.

Seguiremos, nesta pesquisa, a regra universal dos seis segundos, defendida por Diaz. O tempo e o espaço podem ser considerados como as maiores limitações

⁹ Average viewer can comfortably read in six seconds the text written on two full subtitle lines, when each line contains a maximum of some 37 characters, a total of 74 characters. (DIAZ, 2007, p. 96)

da legendagem; no entanto, todos os tipos de tradução compartilham desafios, como ocorre com os tradutores de poesia ao tratarem de rima e métrica. A esse respeito, Diaz afirma que:

[...] limitações de espaço e tempo, a particularidade do discurso interpretado na escrita, a presença da imagem e a presença do texto fonte são alguns desafios que os legendistas devem enfrentar, mas em todas as formas de tradução há desafios e todos os textos traduzidos são resultados de leitura, interpretação e escolhas.”(DIAZ, 2007, p.145)¹⁰

Além das questões linguísticas e extralinguísticas constituintes do material semiótico a ser traduzido, o legendista precisa lidar com essas questões técnicas da legendagem. A atividade criativa do sujeito-tradutor é então intensificada na medida em que ele precisa dizer o máximo em tempo e espaço mínimos. A tradução para as legendas é permeada por omissões e cortes, amparados, pois, pelas restrições técnicas aqui já citadas; a frequente ocorrência dessas omissões e cortes é também justificada pelas redundâncias da linguagem oral e pelas frequentes repetições de marcadores de oralidade descartáveis na legendagem. Segundo Diaz (2007):

[...] a transição do modo oral para o escrito implica, obviamente, que algumas das características típicas da linguagem falada desaparecerão, não importa o sub-gênero a que o diálogo pertença (p.61)¹¹.

Chaume acredita que “a oralidade dos meios audiovisuais é uma oralidade fingida, elaborada, pré-fabricada”¹² (CHAUME, 2001, p. 86), mas o fato é que o legendista mescla traços de oralidade ao produzir a legenda escrita. Entendemos então, que as legendas não são produto da tradução literal da fala, mas fruto da interpretação-resumo da mesma; elas refletem o registro oral, ao mesmo tempo em

¹⁰Limitations of space and time, the particularity of rendering speech in writing, the presence of the image and the presence of the ST are some of the challenges that subtitlers must face, but all forms of translation pose challenge and all translated texts are the result of reading, interpretation and choice.

¹¹ The transition from oral to written mode obviously means that some of the typical features of spoken language will have to disappear, no matter what subgenre a dialogue belongs to.

¹² La oralidad de los textos audiovisuales es una oralidad pretendida, elaborada, prefabricada.

que seguem padrões da escrita, sendo a “transformação de um texto falado em texto escrito, um retrato da fala” (RIDD 1996, p. 447).

As legendas podem ser vistas como um re-escritura da fala (CHAUME, 2004), mas o modo peculiar da expressão oral dos personagens, com seus respectivos sotaques, tudo isso, muitas vezes é apagado. O sotaque e a entonação dos personagens não são recriados nas legendas; isto porque, “como representação, a escrita empobrece o objeto que ela representa: a entonação, a acentuação, as pausas, o ritmo são obrigatoriamente sacrificados na escrita” (MARTIN, 2003, p.108). Segundo Martin, as diferenças entre o discurso oral e o escrito são indispensáveis para a compreensão da legendagem, que é um registro escrito da oralidade, quase sempre, em outra língua. No discurso oral, há “maior número de repetições, transitoriedade, organização mental espontânea, menos seletividade lexical, revisão imediata” (SILVA, 1996, p. 167); ao contrário da linguagem escrita, na qual ocorre “menor número de repetições, organização mental mais elaborada, maior seletividade lexical e várias edições do texto escrito” (Idem). Para compensar essa limitação e reproduzir os sotaques dos personagens nas legendas, alguns legendistas utilizam uma *transcrição fonética improvisada* (Diaz, 2007). O autor afirma que deve ser improvisada, pela impossibilidade de entendimento, por parte do público, de uma transcrição fonética *ipsis litteri*. Essa necessidade existe, porque em algumas situações mais importante do que o que é falado, é a maneira pela qual o discurso foi proferido. Em algumas situações mais marcantes, a característica mais relevante daquele personagem é o seu sotaque, e por isso, não deve, nem pode ser apagado. Nesses casos, acreditamos ser a *transcrição fonética improvisada*, a que Diaz (2007) se refere, a qual preferimos chamar de *representação grafêmica*, uma solução eficaz para que seja reproduzida tal marca da oralidade. Um personagem gago, por exemplo, só tem sua gagueira representada nas legendas se houver espaço suficiente para isso ou se tratar-se de um fator de extrema importância para o entendimento do filme. Tomamos como exemplo o filme *O Discurso do Rei* (Tom Hooper, Inglaterra, 2010), no qual o personagem principal é gago e sua gagueira é, em alguns momentos, recriada nas legendas; as pausas são reproduzidas por meio de reticências, ou pela repetição da primeira sílaba da palavra. No entanto, mesmo quando essas marcas não aparecem nas legendas, o espectador recorre ao áudio e tem acesso à informação,

observando o ritmo e a recorrência das pausas na fala do personagem, bem como, a visível dificuldade do mesmo em começar a se expressar.

Reiteramos que a interpretação é parte fundamental em qualquer processo de significação, portanto, também no processo tradutório e, especialmente na legendagem; nela, é possível a supressão de algumas informações sem prejudicar o entendimento da cena justamente por essa capacidade interpretativa que nos permite relacionar conhecimentos prévios para inferir significados. Já que o signo verbal legendado interage com os códigos visuais e orais do filme, Diaz (2007) considera que uma tradução completa é desnecessária, considerando que muito pode ser inferido no ato de interpretação.

Assim, a não necessidade de uma tradução completa das falas, obviamente, leva a redução desses enunciados, atentando-se para que esta ocorra de forma coerente e coesa. Segundo Diaz (2007), a redução pode ocorrer de forma parcial ou total. Na primeira, o texto é condensado, reformulado, de forma que seja apresentado de maneira concisa; já no segundo tipo, alguns itens lexicais são deletados ou omitidos, compensados ou não por outros recursos do filme, como som e imagem. Tudo que pode ser visto e observado na imagem, bem como imaginado a partir dela, desde o posicionamento dos atores, até os gestos mais explícitos, completam o cenário audiovisual e leva a compreensão do espectador. A seguir estudaremos mais detalhadamente essas estratégias tradutórias.

O fato é que, assim como nenhuma tradução pode ser analisada fora do seu contexto, a legenda, especialmente, não deve ser lida, nem compreendida, se não estiver em consonância com a imagem e seu respectivo signo sonoro. Bassnett considera que “a legenda é o resultado da interpretação do sentido geral do texto, que não pode ser dissociado da imagem” (BASSNETT, 2003, p.97). Embora não concordemos com o fato de o sentido de um texto ser unívoco, acreditamos, como Bassnett, que não deve haver uma dissociação entre as legendas e o que é mostrado na tela.

Assim, para não confundir o espectador, é importante que exista a interação entre, por um lado, o que é mostrado, falado, e, por outro, o que é lido. O acesso simultâneo que o público tem ao discurso oral na língua de partida e à tradução nas legendas leva a inevitável comparação de ambos os códigos, bem como a um julgamento imediato, por parte do espectador. Este pode identificar algo no diálogo

de partida que não foi traduzido para as legendas, ou está diferente do que ele esperava, logo atribui um juízo de valor negativo à tradução.

Ridd pontua que, “inevitavelmente, algo da fala estará ausente nas legendas e o tradutor estará omitindo informação disponível para o espectador do filme” (RIDD, 1996, p. 476) quando a própria imagem a explicita, também Mason (2001) concorda com essa opinião, ao dizer que “na legendagem, algo tem que ser omitido” (p.26)¹³. Logo, o que concluímos é que a legenda está sendo avaliada a todo o momento que é exposta (DIAZ, 2007), sendo criticada por quem, quase sempre, não detém conhecimento algum sobre as técnicas da legendagem. O público ao qual nos referimos, em sua maioria, só costuma reconhecer determinadas palavras na língua de partida; e quando identifica algum item lexical, nas falas, que não aparece nas legendas, tende a achar que a tradução é de má qualidade.

O que a maioria do público ignora é que toda redução realizada na tradução das legendas é conduzida por estratégias tradutórias. Diaz (2007) cita a condensação e a reformulação. Esta ocorre por conta das diferenças linguísticas envolvidas na tradução; o legendista pode condensar e reformular uma frase, quer simplificando sua estrutura verbal, quer usando tempos verbais simples ao invés dos compostos, quer utilizando sinônimos mais curtos, contrações, quer mudando a classe verbal da palavra, assim tendendo a buscar vocábulos mais curtos. Há também a possibilidade de condensar e reformular o enunciado transformando frases negativas em afirmativas, perguntas diretas em indiretas, discurso direto em indireto, voz passiva em ativa e vice-versa, até mesmo mudando o sujeito da frase. Em alguns momentos, se faz necessário o uso de pronomes para substituir nomes, encurtando frases, bem como mesclando duas frases em uma única sentença.

A outra estratégia, a omissão, deve ser aplicada quando o legendista estabelece o que é essencial para o entendimento e o que seria acessório. Omitem-se palavras, quando se trata de redundâncias, repetições, hesitações; ou omitem-se frases, por exemplo, quando incluem informações que o legendista não considere indispensáveis; ou geralmente quando há um diálogo com várias pessoas falando ao mesmo tempo, então, a fala considerada de menos conteúdo semântico é omitida. Seja qual for a estratégia tradutória utilizada pelo legendista, é importante que esteja

¹³ In subtitling something has to be omitted.

em consonância com a apropriada divisão das linhas e com a pontuação que deve ser aplicada nas legendas.

A segmentação – divisão das linhas das legendas, deve ocorrer priorizando a coerência e coesão das legendas. É importante que o espectador capte a informação sem muita dificuldade e sem riscos de não entender a fala; assim, o legendista precisa ter cuidado na escolha da quebra de linha das frases, que devem ser captadas como sintagmas ou em blocos de sentido. O legendista pode optar por dividir as legendas em duas linhas ou preferir que, uma mesma fala seja transcrita através de várias legendas com apenas uma linha (DIAZ, 2007); tudo isso depende da velocidade dos diálogos, buscando-se sempre garantir uma sincronia entre som e imagem. Em ambos os casos, as regras gramaticais devem ser obedecidas, não se aceitando, por exemplo, a separação de um verbo e seu respectivo sujeito. Ao se dividir uma legenda, também o tamanho da mesma deve ser observado; no caso das legendas de duas linhas, não é interessante que uma seja muito longa, enquanto a outra muito curta, é necessário que haja um equilíbrio.

A pontuação é outro ponto relevante, para a segmentação e da quebra de linha das legendas. Para pontuá-las, é necessário seguir algumas convenções que variam de um laboratório de legendagem para outro. Assim, de acordo com Diaz (2007), essas convenções não são homogêneas, nem universais, existindo diferentes tipos de guias de pontuação; ele explica e detalha como o legendista deve fazer uso da pontuação nas legendas, como as que seguem:

A vírgula, facilita o entendimento do texto permitindo ao legendista maior flexibilidade ao realizar a sua tradução e permitindo-lhe reestruturar a legenda para que não haja riscos de que sejam mal interpretadas. As vírgulas devem ser colocadas logo após a palavra que se deseja pontuar, com um espaço em branco da palavra seguinte (aliás, regra básica para qualquer tipo de digitação), ela também deve ser evitada no final das legendas para não acontecer do espectador confundir com um ponto final.

E é justamente, o ponto final, que indica o fim de uma legenda, que deve vir, sem espaço, logo após a palavra que se deseja pontuar; a legenda seguinte deverá então, iniciar com letra maiúscula. Já os dois pontos indicam uma pausa pequena, ao mesmo tempo em que chamam a atenção do espectador para a informação que segue, a qual deve apresentar-se com letra minúscula, salvo no caso de nomes próprios ou de alguma citação. Os parênteses são raros nas legendas (DIAZ, 2007),

visto que geralmente trazem uma explicação ou explicitação de alguma informação, contrariando a premissa básica da legendagem, que é a condensação; para que sejam evitados, é necessário que o legendista reconstrua os enunciados de modo a utilizar-se de vírgulas, por exemplo.

Quanto ao ponto de interrogação e ao de exclamação, devem ser colocados imediatamente após a palavra que se deseja pontuar e separados por um espaço da palavra seguinte (DIAZ, 2007). Já o ponto de exclamação é utilizado para indicar um tom de ironia, surpresa, felicidade, dentre outros; o interessante no que tange à legendagem é compreender que algumas inferências o espectador fará a partir da imagem, como certas expressões de raiva, alegria, medo, informações facilmente apreendidas através da observação da cena. Por isso, evita-se, exagerar nas exclamações. Quanto ao travessão, é utilizado para indicar diálogos que, geralmente, são mostrados em duas linhas, sem espaço entre o travessão e a palavra seguinte (DIAZ, 2007). No entanto, nunca são utilizados para separar sílabas, pois não se deve separar sílabas nas legendas.

Com relação ao uso da reticência, alguns tradutores a utilizam para ligar uma legenda à outra, o que não ajuda na economia dos caracteres. Como solução, entende-se que se não aparece o ponto final, a legenda ainda continua; são também utilizados quando o início da legenda está inaudível, ou quando há ideias incompletas no final da frase. Entretanto, a reticência nunca deve ser utilizada como forma de se omitir parte da fala de algum personagem.

Essas considerações acerca da legendagem, suas especificidades técnicas e estratégias utilizadas muito contribuíram para o desenvolvimento da presente pesquisa. A perspectiva humorística abordada na seção seguinte completa o arcabouço teórico para fundamentar a análise, que constitui o item 3.3 deste trabalho.

2 LEGENDAS TRADUZIDAS: HUMOR E CULTURA

*“O riso é o bem máximo do homem”
François Rabelais*

2.1 A natureza do humor e suas teorias

Apesar de o humor ter suas particularidades sociais, culturais, etárias e de gênero, ele também se investe de um caráter intrinsecamente universal. Isto porque todos os povos produzem humor e, constituindo um fenômeno cultural, pode ainda ser tomado como inerente às relações interpessoais. Apesar de diferentes, os povos costumam rir de coisas semelhantes; de acordo com Raskin (1985), é motivo de riso o que é absurdo, a deformidade, o ridículo, o desajeitado, o infortúnio e a maldade. Assim, o enunciado humorístico é resultado da interação social e surge, muitas vezes, da observação do diferente, daquilo que causa estranheza, ou ainda, da esperteza alheia. Em coletâneas de vários países, costumam-se repetir certos tópicos, temas, estereótipos e, segundo Possenti (1998):

[...] uma análise sumária de um livro de piadas mostrará que elas versam sobre: sexo, política, racismo, (e variantes que cumprem um papel semelhante, como etnia e regionalismo), canibalismo, instituições em geral (igreja, escola, casamento, maternidade, as próprias línguas), loucura, morte, desgraças, sofrimentos, defeitos físicos (para o humor, são defeitos inclusive a velhice, a calvície, a obesidade, órgãos genitais pequenos ou grandes). (POSSENTI, 1998, p. 25-26)

O humor funciona como uma válvula de escape do real; como uma forma encontrada para se criticar atitudes; para expressar opiniões que não seriam bem aceitas de outro modo; para dar voz ao que não pode ser dito de uma maneira mais clara; enfim, o homem produz e consome o cômico a partir da sua própria natureza crítica, sabendo-se que “não existe comicidade fora do que é estritamente humano” (BERGSON, 1983, p. 03)¹⁴.

No estudo dos enunciados humorísticos, há de se considerar a diferença entre o cômico e o espirituoso. Será cômica, de acordo com Bergson (1983), toda palavra que nos faça rir de quem a pronuncie; e espirituosa quando nos faça rir de

¹⁴ The comic does not exist outside the pale of what is strictly *human*.

um terceiro ou de nós mesmos. Portanto, para que a comicidade aconteça, são necessários dois sujeitos, na medida em que um enunciado é considerado espirituoso, quando três ou mais sujeitos comungam da mesma situação. Partindo dessa afirmação, uma piada é considerada um enunciado espirituoso. Já o cômico dispensa palavras, enquanto o espirituoso provoca uma interação entre os sujeitos, o que justifica o fato de Bergson (1983) afirmar que o riso tem uma função social.

Nessas interações, um indivíduo é o receptor e o outro emite uma informação sobre um terceiro, todos compartilhando suposições e pressuposições, socialmente fundamentadas. Segundo Bergson (1983), para que um ato de humor aconteça, é necessário que o riso tenha um significado social; a interação entre os indivíduos permite a cumplicidade entre os mesmos, indispensável para que o efeito cômico se estabeleça.

Raskin (1985) elenca algumas definições sobre o humor:

[...] como o ridículo de uma falta ou erro humano, mas não tão sério, por que então, não seria uma causa apropriada para o riso (Aristóteles), como uma exibição de superioridade sobre alguém, mas novamente, não muito sério (Stendahal), como uma tentativa de rebaixar, desvalorizar (Propp, Stern), como uma metamorfose de uma expectativa tensa em nada (Kant), como uma mudança de opinião e atenção de algo grande e significativo para algo pequeno e insignificante (Spencer), como um tratamento incongruente das coisas, num desvio da norma habitual (Hegel, Schopenhauer) (RASKIN 1985, p. 326).¹⁵

A intencionalidade do humor é evocar o riso. Possenti (1998) acredita que ele decorre do fato de que há situações em que tudo concorre para um entendimento, para uma interpretação óbvia; mas, de repente, descobre-se que existe outra possível interpretação, por vezes, ainda mais óbvia e que leva ao riso exatamente por se estabelecer todo um jogo de sentidos. É justamente a essa obviedade natural e simples que Bergson (1983, p.12) se refere quando diz que “quando um determinado efeito cômico tem sua origem em uma determinada causa, quanto mais natural nós consideramos a causa ser, mais cômico será o efeito”.¹⁶

Raskin também comenta a respeito do sentido óbvio no humor:

¹⁵ “as a ridicule of a human fault or error, but not too serious, because then it would not be an appropriate cause for laughter (Aristotle), as an exhibition of superiority over somebody else but again, not too serious (Stendahal), as an attempt to abase, devalue (Propp, Stern), as a metamorphosis of tense expectation into nothing (Kant), as a switch of one’s mind and attention from something big and significant to something small and insignificant (Spencer), as an incongruent treatment of things, in deviation from the customary norm (Hegel, Schopenhauer).

¹⁶ When a certain comic effect has its origin in a certain cause, the more natural we regard the cause to be, the more comic shall we find the effect.

[...] a popularidade das piadas baseadas na polissemia/ homônimos de determinados itens lexicais é facilmente explicada por conta dos termos em destaque servirem como gatilhos regulares e óbvios. (RASKIN,1985, p.332)
17

Quanto mais óbvio, mais engraçado, quanto mais simples, mais cômico. Seguindo essas premissas, concluímos que a piada mais elaborada não é, necessariamente, a mais engraçada. Na tradução, nem sempre é fácil dar conta desses jogos de sentido entre culturas, pois se trata de polissistemas diferentes; são dois lugares de fala diversos e, frequentemente, tempos diferentes, mas trataremos detalhadamente da tradução do humor na subseção seguinte. Sobre o cômico, Bergson (1983) acrescenta que o nosso riso é o riso de um grupo. Ou seja, segundo ele, não existiria riso se estivéssemos isolados; justifica-se, portanto, ser a cumplicidade entre os interlocutores um fator determinante para a produção do cômico.

Contudo, Bergson parece esquecer que o riso não ocorre apenas quando um grupo de pessoas compartilha uma piada ou uma ideia engraçada. Às vezes, o indivíduo lembra de uma situação engraçada e ri sozinho, por exemplo. Podemos rir, também sozinhos, de nós mesmos ou dos outros; mas o que devemos considerar é que, mesmo ocorrendo de forma individual ou em grupo, o fator risível é produzido dentro de uma sociedade e uma determinada cultura. Se algo em nós, por exemplo, é considerado engraçado, até por nós mesmos, certamente, é porque foge dos padrões sociais estabelecidos; ou se rimos ao recordamos de um evento engraçado envolvendo mais pessoas, a situação provocadora do riso é resultado da interação entre os indivíduos, portanto, mesmo rindo só ou acompanhado, o riso é evocado socialmente e só faz sentido para pessoas que compartilham determinado código cultural.

Em *Semantic Script Theory of Humor* ou “Teoria dos Dois *Scripts*”, Raskin (1985) propõe uma investigação semântica do humor, baseada nos *scripts*. Ele acredita que “muito do humor verbal depende da sobreposição parcial ou completa

¹⁶ The popularity of jokes based on the polysemy/ homonymy of certain lexical items is easily explained in terms of the underlined elements serving as regular and obvious triggers.

de dois ou mais *scripts* os quais são compatíveis com o texto da piada” (RASKIN, 1985, p. 332)¹⁸. Os *scripts* constituem:

[...] um repertório de estruturas cognitivas que é guardado em nossas mentes, da mesma forma que os significados das palavras da (s) língua (s) que nós falamos são internalizados por nós. Essas estruturas cognitivas podem constituir o que chamamos de “senso comum” e pode representar nosso conhecimento sobre certas rotinas, procedimentos padrões, situações básicas. (RASKIN, 1985, p. 329)¹⁹

E, ainda, segundo Rosas (2002), eles compõem:

[...] um feixe de informações sobre um determinado assunto ou situação, como rotinas consagradas e modos difundidos de realizar atividades, consistindo numa estrutura cognitiva internalizada pelo falante que lhe permite saber como o mundo se organiza e funciona, (ROSAS, 2002, p.31).

Portanto, o efeito humorístico é o resultado da sobreposição parcial desses *scripts* diferentes, estando a formação do enunciado cômico submetido à compatibilidade entre *scripts* opostos. O modo como o enunciado se constrói é determinante para que seja humorístico, ou não; muitas vezes, enunciados semelhantes não são ambos engraçados; será cômico aquele em que ocorra a sobreposição de *scripts*. Assim como em todas as áreas do conhecimento, nos estudos do humor se faz necessária a compreensão do contexto em questão. Raskin (1985) acredita que o nosso entendimento da frase, a nossa interpretação semântica, depende do léxico e do nosso conhecimento de mundo. Os fatores extralinguísticos estão sempre presentes e exercem um papel imprescindível na percepção e apreensão das relações existentes, muitas vezes, subentendidas; das alusões, dos trocadilhos e das frases ambíguas, que constituem os enunciados humorísticos.

É o conhecimento prévio que nos garante captar as estruturas cognitivas e construir padrões específicos para cada situação; esses padrões, nos permitem estabelecer determinadas rotinas para determinadas ocasiões, e é justamente o

¹⁸ Much of verbal humor depends on a partial or complete overlap of two or more scripts all of which are compatible with the joke-carrying text.

¹⁹ [...] a certain repertoire of cognitive structures that is stored in our minds just as the meaning of the words of the language(s) we speak are internalized by us. These cognitive structures may constitute what is loosely labeled here “common sense” and may represent our knowledge of a number of certain routines, standard procedures, basic situations, etc.

conhecimento do que as pessoas fazem, de como fazem e em que ordem elas fazem que Raskin (1985) chama de *scripts*. Rosas (2002) explica que:

[...] durante o processo de combinação de *scripts*, ocasionalmente encontram-se trechos de texto que são compatíveis com mais de um *script* – por exemplo, levantar, tomar café e sair de casa tanto podem fazer parte do *script* de IR PARA O TRABALHO quanto de IR À PRAIA. A sobreposição dos *scripts* pode ser parcial ou total, situação em que o texto será inteiramente compatível com ambos os *scripts*. (ROSAS, 2002, p.35)

Como já foi dito, o que provoca o riso é justamente a sobreposição de *scripts* opostos, que confrontam um discurso esperado com outro inesperado, cujo efeito, portanto, seria uma quebra de expectativa por parte do ouvinte ou do leitor. Para que haja humor, Raskin (1985) elenca algumas condições, dentre elas: a mudança na maneira da comunicação, de *bona-fide* (confiável) para não *bona-fide* (não confiável) ao se contar piadas; a piada se constitui se o tipo de comunicação estabelecida for não *bona-fide* (não confiável). A outra condição é a existência de um gatilho, óbvio ou implícito, que permite se passar de um *script* para o outro.

Raskin (1985) também propõe o que seriam as máximas do modo de comunicação não *bona fide*, a saber: a relação, a qualidade, a quantidade e o modo como essa comunicação ocorre. Com tais máximas, ele estabelece os requisitos mínimos para a existência de uma piada e, dessa forma, garante que somente o que é necessário para a piada e o que for compatível com seu universo seja dito; de forma que só uma determinada quantidade necessária de informação seja dita, deixando-se o resto implícito para o receptor completar com a sua imaginação, criatividade e capacidade de inferência (RASKIN, 1985). Quanto ao modo como a piada é contada ou a sua eficiência comunicativa, a qual Raskin se refere, esta só é alcançada se o interlocutor compartilhar de algumas informações. De acordo com Rosas:

[...] é preciso conhecer traços da cultura para entender piadas e rir delas, assim como se deve fazê-lo para entender canções, histórias infantis, mitos, receitas culinárias, leis, regras políticas (ROSAS, 2001, p. 39).

Conclui-se, então, que o fator cultural é um dos requisitos indispensáveis para a compreensão de um enunciado humorístico. E é esse compartilhamento cultural sob a perspectiva humorística que discutiremos no item seguinte.

2.2 O enunciado humorístico, sua tradução e singularidades culturais

Na tradução interlingual, estabelece-se um diálogo entre duas línguas diferentes. Aspectos linguísticos e extralinguísticos são relevantes para a análise desse tipo de tradução e a missão do tradutor é encontrar as possíveis correspondências, palavras e estruturas que façam sentido para o público-alvo. Bergson (1983) acredita que, para compreender o riso é preciso colocá-lo no seu *habitat* natural, que é a sociedade na qual ele se insere; e aí sim, determinar a utilidade de sua função, que é social, dentro de uma determinada cultura. Esta afirmação pode ser bem ilustrada quando assistimos aos programas televisivos, por exemplo, que fazem sátira de certos grupos políticos, ou de uma determinada situação de miséria local, ou do analfabetismo, ou ainda, da corrupção existente em seus núcleos sociais. Entende-se, portanto, que:

[...] a resposta ao estímulo do que seja engraçado varia de cultura para cultura, grupo para grupo, pessoa para pessoa. Depende também da experiência de vida, da predisposição para rir, do tipo de estímulo, dos falantes envolvidos e do contexto situacional. (NEVES, 1998, p. 94)

Essas situações são facilmente identificadas pelos indivíduos que compartilham de tais informações e situações, mas não alcançariam a sua função, ou seja, não fariam sentido para telespectadores de uma região que desconhecem os problemas criticados e as pessoas envolvidas. Por essa razão, Raskin (1985) afirma que muitas piadas baseiam-se no conhecimento de um enunciado compartilhado por quem escuta e por quem o profere. Se não há compartilhamento, o riso carece de sentido. Assim, a condição para que uma informação seja absorvida e a comunicação aconteça de forma significativa é, justamente, a recepção do outro.

Em suma, em se falando das exigências tradutórias do humor, o que se pode inferir é que o tradutor deve ter “sempre como horizonte o tecido cultural das línguas de partida e de chegada, ou seja, as línguas- culturas” (ROSAS, 2001, p. 13). Esta é a chave para a interpretação e para a produção de sentido ocorrer, ou seja, deve-se levar em conta as características culturais e sociais em questão. Além do diálogo entre as línguas, é também necessário o diálogo entre as culturas, pois, segundo Rosas (2001, p. 73) há “uma indissociabilidade entre o elemento lingüístico e o cultural”; é justamente dessa indissociabilidade que surgem os impasses

tradutórios que, segundo Bergson (1983), interferem na tradução do cômico de uma língua para outra, justamente porque trata-se de um traço cultural que se refere a costumes e ideias de um grupo social particular.

Sendo assim, não apenas os fatores lingüísticos, mas também os étnicos e culturais devem ser levados em consideração no momento da tradução. Logo, compreender a lógica cultural de uma determinada região é fator determinante para o entendimento dos seus respectivos comportamentos, que se refletem nas piadas de modo constitutivo e orgânico. E considerando-se que “cada cultura é o resultado de uma história particular” (SANTOS 1983, p. 12), não se pode tentar entender determinados costumes sem ter como pano de fundo suas origens e seus porquês. A contextualização da obra e dos fatos envolvidos é, portanto, fator determinante para o tradutor interpretar o texto fonte, sobretudo em se tratando de narrações com implicações de caráter cultural latente. Entende-se então que se determinado texto não estiver inserido na realidade social do leitor, se a frase não gerar sentido para o seu público-alvo que, provavelmente, não se encontra no mesmo contexto cultural do texto fonte, a tradução não surtirá o efeito desejado, nem atingirá sua função.

Ao se falar em função do cômico em uma determinada sociedade, nos deparamos com a perspectiva da teoria da funcionalidade na tradução, a saber, – a teoria do *skopos*. Esta postula a importância de se considerar os fatores contextuais aos quais a tradução será exposta, observando-se a função que a mesma terá na cultura de chegada. De acordo com Schaffner,

[...] a tradução é vista não como um processo de transcodificação, mas como uma forma específica da ação humana. Como qualquer ação humana, a tradução tem um propósito (SCHAFFNER, 1998, p.235)²⁰.

Para a teoria geral do *skopos*, de autoria de Reiss e Vermeer: “o que importa é que a intenção de comunicar seja realizada no texto de chegada” (VERMEER, 1985, p. 06). Tal perspectiva será também adotada nas análises do item 3.3 do presente trabalho. Já que não se pode falar no cômico sem vinculá-lo a uma razão ou função social, em se tratando do olhar da funcionalidade, segundo Rosas (2002), essa é a abordagem teórica de tradução que mais serve à tradução de humor.

²⁰ Translation is viewed not as a process of transcoding, but as a specific form of human action. Like any other human action, translation has a purpose.

Logo, sob a perspectiva da funcionalidade, o objetivo de comunicar-se se sobrepõe ao modo como determinada a tradução é feita. Segundo Rosas: “a tradução depende das relações existentes entre os interlocutores – o contexto e a situação determinam o modo pelo qual a interação se processa” (ROSAS, 2002, p. 47). Assim, todos os esforços devem ser empregados, no momento tradutório, no intuito de suprir as necessidades do público-alvo. O que se pode concluir é que, o tradutor precisa ter a habilidade de traduzir culturas para então, ser capaz de minimizar os problemas de comunicação que surgem, no momento em que determinado enunciado busca ser entendido pelo receptor. E traduzir culturas, certamente, transcende o plano linguístico.

Para um estrangeiro entender a cultura do nordeste brasileiro, por exemplo, cenário do filme que constitui o *corpus* da presente pesquisa, *O Auto da Compadecida*, ele precisa se ver no universo cultural do outro. Isto porque tal filme tem uma manifestação cultural muito forte e expressiva, sendo a tradição nordestina claramente identificada nas suas festas típicas, no falar, cantar, dançar, na sua literatura e em tantas outras formas que o povo encontra para externar suas raízes. Traduzir uma legenda dessa natureza é, de fato, uma proposta, no mínimo, instigante porque se trata de traduzir todo um imaginário para outra língua. Logo, considere-se que verter culturas é um desafio para qualquer tradutor experiente. E, pelo fato do nordeste brasileiro ter uma cultura própria, certamente que a tradução de um texto como *O Auto da Compadecida* por exemplo, requer um olhar cuidadoso, por parte do tradutor, pois os fatores culturais predominantes é que são, muitas vezes, o gatilho do aspecto cômicos das histórias que são contadas na tela.

O sertanejo, figura típica da região, retratado no filme, é caracterizado por Darcy Ribeiro (1995):

[...] por sua religiosidade singela tendente ao messianismo fanático, por seu carrancismo de hábitos, por seu laconismo e rusticidade, por sua predisposição ao sacrifício e à violência. E, ainda, pelas qualidades morais características das formações pastoris do mundo inteiro, como o culto da honra pessoal, o brio e a fidelidade à suas chefaturas (...) (p.355).

Todas essas características particulares devem estar de maneira implícita, presentes na tradução, para que o nativo de língua inglesa, ao ler e/ou ouvir o material traduzido, possa ter uma ideia do contexto da obra. Convém reforçar o que já foi dito: “há problemas decorrentes da falta de compartilhamento de referências

culturais entre membros das línguas-culturas envolvidas na tradução” (ROSAS 2002, p. 64). Portanto, mesmo que o tradutor lance mão de toda a sua experiência, de seu conhecimento teórico e empírico no que tange às culturas abordadas, não será possível transladar alguns significados culturais desconhecidos pelo público-alvo, o que, certamente se aplica à obra em questão, objeto desta pesquisa. O desafio do tradutor, desde a mais simples tradução até a mais complexa é, em suma, produzir um texto que aborde, da maneira mais esclarecedora possível, os traços culturais envolvidos. Os recursos que ele irá lançar mão para dar conta dessa empreitada é que interessa ao estudioso da tradução.

Considerando o aspecto humorístico da obra de Suassuna, “o tradutor precisa saber por que determinado enunciado poderia ser considerado engraçado” (ROSAS 2001, p. 23). Para tanto, é necessário que ele conheça a cultura-fonte e também a alvo, pois, ao traduzir, precisará buscar algo nessa cultura-alvo que, de algum modo, se aproxime do enunciado humorístico da cultura fonte. Por isso, segundo Santamaria (2001), quando ocorre o inverso, ou quando o tradutor aproxima muito uma tradução do seu texto fonte podem haver mal entendidos; isto ocorre, basicamente, porque, o público, originário de outra cultura, interpreta as referências culturais de forma diferente. Podemos constatar, então, a impossibilidade de haver uma reprodução *ipsis litteris* em relação ao texto de partida, pois, com frequência, o tradutor depara-se com um impasse cultural.

Não importa as estratégias ou soluções buscadas pelo tradutor, em algumas ocasiões, simplesmente o hiato entre culturas é intransponível. Interessa saber, no caso desta pesquisa, como o tradutor das legendas de *O Auto da Compadecida* lidou com diversos tipos de situações problema, sobretudo aquelas associadas ao humor. Assim, estabelecendo um paralelo com a cultura americana, a cultura de chegada das legendas em questão, percebe-se as dificuldades do legendista para traduzir a figura do nordestino, por exemplo, que tem como “expressão característica do mundo sociocultural sertanejo o fanatismo religioso, que tem muitas raízes no cangaço” (RIBEIRO 1995, p. 356). O público-alvo da tradução precisaria se familiarizar com essas características pois, afinal, “é fundamental entender os sentidos que uma realidade cultural atribui a determinado texto por aqueles que nela vivem” (SANTOS 1983, p. 8). Hall (2011) acredita que só entendemos o que é ser “Inglês” devido ao modo como a “inglesidade” veio a ser representada pela

cultura nacional inglesa; ou seja, é o conjunto de significados constituintes de cada cultura, que determina o entendimento de certos conceitos.

A cultura nordestina é apresentada, no filme, com o seu polissistema religioso, social, político, econômico específico, de modo que o espectador possa ter acesso a informações relevantes de uma determinada região do Brasil. Cada sistema funciona como um agregador dinâmico de seus integrantes; segundo Even-Zohar (1979), um polissistema é um conglomerado heterogêneo hierarquizado de sistemas, os quais interagem, num processo dinâmico, como um todo. Portanto, entendemos que o polissistema nordestino, a que nos referimos, é constituído por uma rede sógnica, cujos elementos interagem entre si de forma dinâmica e em constante mutação.

O imaginário nordestino é, sem dúvida, resultado dessa interação múltipla de sistemas – os polissistemas, que estabelecem um jogo entre a reserva cultural e as inovações que vão chegando em uma determinada cultura. Cada sistema, pois, tem suas particularidades e são essas diferenças que compõem a identidade cultural própria de cada região. Como a vivência, enfim, o conjunto de experiências do nordestino não costuma fazer parte do universo de um falante nativo de língua inglesa, cultura-alvo para o qual as legendas analisadas se dirigem, obviamente, o tradutor das legendas do *Auto da Compadecida*, precisou encontrar estratégias para lidar com as questões tradutórias; ocupou-se então de adequar sua tradução às especificidades dos critérios de legendagem, e ainda, teve que preocupar-se com o viés humorístico das mesmas, precisando compreender, para tanto, o caráter social e cultural do humor dos enunciados que levou à cultura-alvo.

A tradução do humor de um enunciado verbal é considerada por Chiaro (2006) como um quesito desafiante, em se tratando da produção de legendas traduzidas para as telas. Ela pontua que o visual impõe também certas restrições e, segundo ela, três estratégias tradutórias podem ser adotadas na recriação do humor:

- (1) A substituição do humor verbal na língua de partida com um exemplo de humor verbal na língua de chegada.
- (2) A troca do humor verbal na língua de partida por uma expressão idiomática na língua de chegada.
- (3) A troca do humor verbal na língua de partida por um exemplo compensatório na língua de chegada. (CHIARO, 2006, p. 200)²¹

²¹ **(1)** The substitution of VEH in the Source Language (SL) with an example of VEH in the Target Language (TL). **(2)** The replacement of the SL VEH with an idiomatic expression in the TL. **(3)** The replacement of the SL VEH with an example of compensatory VEH elsewhere in the TL text.

Com a primeira estratégia, podemos pensar na possibilidade de substituição do humor verbal na língua de partida por um exemplo de humor verbal adaptado para situações similares na língua de chegada, Chiaro (2006) afirma que é possível recriar um enunciado humorístico, preservando parte do significado na língua de partida; exemplifica isso quando um jogo de palavras na língua fonte é substituído por outro trocadilho na língua-alvo, naturalmente sendo utilizados outros tipos de comparações. Mas é ainda possível que se consiga manter determinada forma da língua de partida na língua de chegada, o que vai ser determinado pelas semelhanças linguísticas entre as línguas em questão. Outra possibilidade é que seja mantida, em uma determinada situação, parte do significado do enunciado e, até mesmo, a forma da língua de partida. Enfim, o tradutor tem que ser sensível para perceber se a tentativa de uma tradução não colocaria em risco o entendimento do espectador ou, ainda, se não estaria colocando os referidos enunciados numa “camisa de força”, o que pode ter como efeito que este não venha a ser entendido pelo receptor de outra cultura (CHIARO, 2006).

A estratégia que busca o uso de uma expressão idiomática na língua de chegada para tentar substituir o humor verbal da língua de partida é considerada por Chiaro (2006), levando-nos, mais uma vez, a observar a necessidade do tradutor ter um amplo conhecimento das línguas e culturas envolvidas na tradução. Assim, é imprescindível que ele seja um exímio pesquisador, conhecedor dos aspectos culturais relacionados com as línguas em questão; só assim, o mesmo pode estabelecer qual expressão idiomática pode ser considerada com mais propriedade em determinada situação.

Já a outra estratégia sugerida por Chiaro (2006), a troca do humor verbal na língua de partida por uma busca de compensação na língua de chegada, é utilizada pelo tradutor quando o mesmo opta por não recriar um enunciado mais aproximado do texto de partida. Ao invés disso, ele o substitui por um termo na língua de chegada que tenha um significado mais distante do texto de partida, mas que procure compensar semanticamente a enunciação, recriando uma situação mais significativa para o espectador. Chiaro (2006) certamente sugere essas estratégias

com o intuito de chamar atenção para os desafios inerentes à atividade tradutória, que é tão instigante como a tradução do humor.

Por conta das especificidades e dos critérios da legendagem, não existe, de fato, a possibilidade de se traduzir todos os enunciados de um filme. Por isso, é importante ponderar o que é realmente relevante e o que é dispensável ser traduzido, cada situação é uma, particular.

Nas análises do item seguinte, observaremos como as legendas do filme *O Auto da Compadecida* foram recriadas pelo legendista e quais estratégias foram utilizadas para lidar com os enunciados humorísticos e culturais presentes.

3 A RELEITURA DO *AUTO* ATRAVÉS DE SUAS LEGENDAS

3.1 A autoria coletiva de uma obra e a socialização do texto literário na mídia

“Não troco meu *oxente* pelo *ok* de ninguém”. Esta declaração traduz Ariano Vilar Suassuna, um apaixonado pela leitura, que tem como fonte de inspiração o Nordeste brasileiro. Segundo o site *Wikipedia*²² Suassuna tem livros traduzidos (*O Auto da Compadecida*, *O Santo e a Porca*) para diversas línguas, como o polonês, alemão, inglês, italiano, holandês, espanhol e francês²³ e, naturalmente, publicados em vários países, no entanto, seu autor nunca deixou o solo brasileiro. Paraibano, Suassuna nasceu em João Pessoa, no ano de 1927, onde teve seu pai assassinado logo após deixar o governo da Paraíba nas vésperas da Revolução de 30. Mudou-se, então juntamente com seus oito irmãos e a mãe viúva para Taperoá, cidade que mais tarde seria palco do *Auto da Compadecida*. Mudou-se para Recife e, a partir de 1942, começou a escrever e a publicar seus textos nos jornais locais, antes mesmo de entrar para faculdade. Ingressou na Faculdade de Direito em 1946, sendo o co-fundador do Teatro do Estudante Pernambucano e, aí dando início à escritura de uma das suas primeiras peças: *Uma mulher vestida de Sol* (1947). A partir 1950, já advogado formado, Ariano advoga, mas ainda continua escrevendo; de volta a Taperoá, escreve *Torturas de um coração* (1951), retorna a Recife para, em 1955, escrever *Auto da Compadecida* (1955).

O *Auto da Compadecida* constitui-se objeto de estudo desta pesquisa sobre tradução, legendagem e humor. A transmutação do *Auto da Compadecida* para a televisão foi confiada a Guel Arraes, o qual recebeu de Suassuna total aprovação por sua obra televisiva e posterior filme²⁴. Arraes considera o *Auto* um retrato do Nordeste e a melhor comédia da Literatura Brasileira²⁵. Para a adaptação desse texto para a TV e posteriormente para o cinema, Arraes contou com a parceria de Adriana Falcão e João Falcão, que utilizaram outra obra de Suassuna para dialogar

²² Disponível em: www.wikipedia.com.br. Acesso em 25 de fevereiro de 2013.

²³ Disponível em: www.academia.org.br. Acesso em 04 de março de 2013.

²⁴ Informações contidas na seção Extra do DVD do filme.

²⁵ Informação verbal contida nos *Extras* do DVD do filme.

com tal adaptação, *Torturas de um coração* (1951). O *Auto da Compadecida* tem caráter humorístico e, segundo Suassuna, a descoberta da sua veia humorística foi atribuída a Zélia de Andrade Lima, sua esposa. Ariano trouxe para o *Auto*, vários casos do cotidiano nordestino que, segundo ele, foram retirados de folhetos da Literatura de Cordel, um gênero literário popular, que se originou de registros orais rimados. Assim, o *Auto* tem sua linguagem marcada, sobretudo, pela oralidade, vinculada à forte crítica social e à religiosidade do povo nordestino.

A obra, que já foi encenada inúmeras vezes, pela sua reconhecida qualidade artística e pelo seu perfil de apelo popular, acabou despertando interesse dos produtores para uma possível adaptação para televisão. Segundo Oliveira (2004), as adaptações são responsáveis pela democratização da cultura, pois o alcance de um romance literário adaptado para a televisão ou para o cinema costuma ser muito maior do que o da obra fonte. De modo que a literatura é, então, uma fonte inesgotável de histórias, que satisfaz a necessidade do público-alvo de também ser alimentado pelo mundo da ficção (OLIVEIRA, 2004).

Rossini (2009) acredita que um bom livro nem sempre vira um bom filme, mas no caso de *O Auto da Compadecida*, o livro inspirou uma minissérie de sucesso e um filme que se tornou ainda mais famoso:

O Auto da Compadecida realizou a façanha de obter um grande público no cinema, tornando-se uma das maiores bilheteiras da chamada retomada do cinema nacional ao ultrapassar a faixa dos dois milhões de espectadores, feito esse que poucos filmes brasileiros vinham atingindo nos últimos 30 anos (ROSSINI, 2009, p. 31).

A minissérie produzida pela Rede Globo em 1999, foi reeditada e o filme é resultado da reedição dessa minissérie. Rossini (2009) afirma que, desde o início, *O Auto* já foi pensado como um texto que poderia, posteriormente, ir para o cinema, por ser uma comédia de situações, que pode ser entendida como um seguimento de situações quase independentes, nas quais existem histórias de humor em ambientes comuns – família, trabalho, grupo de amigos²⁶; por isso, os cortes realizados não prejudicariam o encadeamento do filme.

Foram 37 dias de filmagem²⁷, na cidade de Cabaceiras, já que Taperoá, segundo os produtores do filme, já estava muito diferente do que eles pensavam

²⁶ Disponível em www.wikipedia.com.br. Acesso em 14 de março de 2013.

²⁷ Informações contidas na seção *Extras* no DVD do filme.

para o filme, com o tempo, a cidade se descaracterizou, distanciando-se do perfil da época na qual a história é contada. De acordo com informações disponíveis na seção *Extras* no DVD do filme, a equipe saía em busca dos “personagens” da história, nas ruas, e gravava suas conversas com as pessoas do local; eles observavam o comportamento das pessoas e perceberam que João Grilo e Chicó estavam presentes no inconsciente popular e na alma daquele povo do interior; esse contato forneceu suporte tanto aos produtores do filme, quanto aos atores, que encarnaram seus papéis com maior verossimilhança. Sobre a filmagem do *Auto*, Arraes faz as seguintes observações:

Partimos então para filmar o *Auto* com câmera de cinema. Olha, eu vi a câmera de cinema pela primeira vez junto com o meu *cameraman*, que também a viu pela primeira vez no dia de filmar. A gente chegou no *set* da manhã, eu olhei a câmera, que tinha chegado de última hora, pensei “será que vai dar?”. Em uma hora a gente estava dominando a câmera e o *set*. Gravamos tudo em 35 mm, e rodamos num ritmo alucinado porque era pra televisão. Mas, foi durante a feitura do *Auto* que eu fiquei pensando se aquela experiência não seria a resposta pra toda essa nossa discussão sobre fazer televisão ou cinema. Por que não fazer os dois?! Eu tinha ali possibilidade de fazer os dois! E foi assim que reverti o trabalho, dei esse chute do meio de campo, aos 45 do segundo tempo, e a bola entrou. Eu voltei a fazer cinema e o João voltou a fazer teatro como resultado de todas essas nossas inquietações.

[...] Com a transformação do *Auto da Compadecida* em filme, ficou bem claro que a leitura no cinema é mesmo outra, permite um grau de sofisticação maior²⁸.

Além de propor uma nova leitura para o texto de Suassuna, a adaptação do *Auto da Compadecida* para o cinema também gerou um rico trabalho de legendagem para a língua inglesa. Mas não foi possível descobrir o nome do responsável por essas legendas, ou seja, do sujeito-tradutor-legendista da minissérie em questão. Infelizmente, ao entrarmos em contato com a *Videolar*, o laboratório de legendagem de São Paulo, responsável pela feitura das legendas, nos foi dito que não seria possível identificar o (a) legendista, visto que, o (a) mesmo (a) fora contratado (a) na condição de *freelancer* e já não trabalhava mais na casa. Sem identidade, o nome desse tradutor caiu no esquecimento, não sendo, portanto, viável a realização de uma entrevista com tal profissional. Não conseguimos qualquer tipo

²⁸ Entrevista concedida a Alexandre Figuerôa e Yvana Fachine, disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/issue/view/112>. Acesso em: 14 de março de 2013

de informação a seu respeito para que pudéssemos chegar a um perfil desse profissional, o que teria sido relevante para o enriquecimento do presente trabalho.

Através de um contato telefônico com a empresa, em outubro de 2012, conseguimos uma única informação sobre o processo de criação dessas legendas. Foi explicado que o mesmo havia sido dividido em três etapas: da tradução, da marcação do tempo de cada legenda e sincronia das mesmas; e a revisão do trabalho concluído. Segundo fonte da *Videolar*, cada etapa do processo fora desenvolvido por um profissional diferente, existindo portanto um tradutor, um marcador e um revisor. Não obtivemos a informação de como a tradução foi feita, qual foi o tempo de preparo, se o tradutor utilizou-se da lista de diálogos, se teve acesso ao material anteriormente, certamente essas informações são subsídios importantes quando se trata de uma análise de legendas.

É o apagamento ou a invisibilidade do tradutor que merece ser reavaliado pela sociedade como um todo e também pelos próprios profissionais da área. Com a repercussão nacional e internacional de *O Auto da Compadecida*, essas figuras do tradutor, do marcador e do revisor deveriam ter destaque, dando-lhes o crédito merecido pela reconstrução dos enunciados de Suassuna para as legendas; tal recriação foi, ao que pudemos perceber, laboriosa e, em muitos momentos, bastante criativa.

O filme, como uma recriação em que múltiplos signos se articulam para dar conta de uma adaptação em que o humor dá o tom, será apresentado na próxima subseção.

3.2 A contextualização do recorte fílmico escolhido para análise

A cinematografia brasileira teve uma trajetória muito sinuosa e, segundo Bernardet (2008), “o cinema brasileiro nasceu a 19 de junho de 1898”, mas as primeiras salas de cinema e os primeiros estúdios precários surgiram por volta de 1908, mas de fato, as empresas cinematográficas nacionais só se desenvolveram pra valer a partir de 1995, com a criação da Globo Filmes, em 1997, e a votação da Lei do Audiovisual - Lei Federal 8.685/93, votada em 1993, objetivando o incentivo a produção e difusão do Audiovisual. Também houve uma mudança quanto à temática dos filmes, passando-se a abordar assuntos mais atuais, como, por exemplo, a violência e o tráfico de drogas. Então, no início do século XXI foram lançados, com grande sucesso de público, filmes contendo fortes denúncias sociais, como: *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meirelles, *Carandiru* (2003) de Hector Babenco, *Tropa de Elite* (2007) de José Padilha, bem como o *corpus* da presente pesquisa, *O Auto da Compadecida* (2000) de Guel Arraes.

O Auto da Compadecida, obra de Ariano Suassuna, é baseado, segundo o próprio autor, “nos romances e histórias populares do Nordeste” (SUASSUNA, 2001, p. 09). Ao incluir, nessas histórias, ritos e credices populares, o aspecto religioso do texto de Suassuna é ressaltado; aliás, o próprio título, um *Auto* já aponta para essa característica importante da obra.

No prólogo da edição 34^a, do romance *Auto da Compadecida*, escrito por Henrique Oscar, encontramos uma descrição oportuna para essa obra:

com expressões por vezes rudes e outras pitorescas, o autor conseguiu um diálogo eminentemente teatral, vivo e saboroso, colorido e descritivo, popular sem ser vulgar e paradoxalmente literário. E essa pseudogrosseria e o jeito direto de indicar situações ou comentá-las não lhe tiram o sentido cristão que lhe encontramos (SUASSUNA, 2001, p.11).

Abaixo são apresentados alguns personagens do filme *O Auto da Compadecida*:



Figura 2 – João Grilo

João Grilo (Matheus Nachtergaele), o “amarelo” da história, se mete sempre em confusão, pois usa de esperteza para conseguir sobreviver; é o típico nordestino, pobre, sofredor, que vive na miséria, mas carrega, em meio a toda adversidade, o bom humor, e não perde de vista a sua fé.



Figura 3 - Chicó

Chicó (Selton Melo), o contador de histórias, um covarde, que compartilha das confusões de João Grilo, sendo levado pelo amigo a participar de muitas embrolhadas.



Figura 4 – Eurico e Dora

Dora (Denise Fraga) e Eurico (Diogo Vilela), donos da padaria, considerados por João como patrões injustos. Dora, a adúltera, Eurico, o marido traído.



Figura 5 – O bispo e o padre

Padre João (Rogério Cardoso) e o Bispo (Lima Duarte), exemplos da ganância, mudam de opinião a medida que a possibilidade de ganhar dinheiro se concretiza, não consideram os valores de pobreza e humildade pregados pela Igreja.



Figura 6 – Major Antonio Morais

Major Antonio Morais (Paulo Goulart), pai de Rosinha, é um rico fazendeiro da região e, por conta disso, tem mais influência do que os outros.



Figura 7 - Rosinha

Rosinha (Virginia Carvendish), moça fina, mora na capital, chega a Taperoá e desperta o interesse de todos os homens, provocando ciúmes em Dora.



Figura 8 - Severino

Severino (Marcos Nanini), o cangaceiro, sai pelo Nordeste saqueando e matando, reflexo da sua infância trágica, quando presenciou a morte dos pais.



Figura 9 - Diabo

Diabo (Luis Melo), o encourado, quer a condenação de todos.



Figura 10 – A Compadecida

Nossa Senhora, A Compadecida (Fernanda Montenegro), grande intercessora de todos.



Figura 11 - Jesus

Jesus (Maurício Gonçalves), Emmanuel, o Salvador.

Filmado em Cabaceiras, na Paraíba, o filme, que evidentemente faz um recorte do livro, se passa na cidade de Taperoá, e tem como personagens principais João Grilo e seu grande amigo, Chicó. Ao saber que Eurico, o padeiro, precisa de um ajudante, os dois aparecem na padaria para oferecerem seus serviços. Conseguem ludibriar Eurico e Dora, sua esposa, com suas artimanhas e ao invés de um, os dois conseguem o emprego. A estadia da dupla na padaria rendeu muitas histórias. Logo que percebem que Dora serve a sua cachorrinha, comida da melhor qualidade, eles arranjam um jeito de trocar a comida da cachorra com a que é servida a eles; após experimentar do prato, Polinha, a cachorrinha, começa a passar mal. Desesperada, Dora pede que João Grilo chame o Padre, para benzê-la. O padre imediatamente se nega a benzer a cachorra. Polinha não resiste e morre.

A ideia de Dora agora é que a cachorra seja enterrada, e que o enterro seja proferido em Latim, o padre mais uma vez se nega a atender ao pedido; João Grilo, sabido e perspicaz, consegue convencer o padre a enterrá-la, após afirmar que a cachorra havia deixado um testamento, no qual, deixava uma quantia de dinheiro para a Paróquia. E o enterro se fez. Dora quer compensar a falta de sua cachorrinha com os carinhos de Chicó, e é aí que se mostra o perfil adúltero de Dora, que além de Chicó, tem Vincentão (Bruno Garcia) como amante. Cansado das sovinices do padeiro, João Grilo resolve pedir emprego ao Major Antônio Moraes. Sua primeira tarefa como empregado do Major foi buscar sua filha, Rosinha, que chegara de Recife. Quando Chicó e Rosinha se encontram, apaixonam-se imediatamente. O desafio de João Grilo agora é provar que Chicó é rico, inteligente e valente, para que o Major dê permissão para casar com Rosinha, e assim, seus problemas financeiros, acabarem. Para provar a bravura de Chicó, João arma um encontro entre o amigo, Vincentão, o valentão da cidade, e Cabo 70 (Aramis Trindade), a autoridade militar

da região. Como se trata de mais uma armação de Grilo, Chicó se safa e consegue a fama de valente.

Já para provar que se trata de um pretendente rico, João Grilo faz Chicó passar por um fazendeiro, o padre chega exatamente no momento que Chicó é apresentado, para despistar e evitar que o padre questione alguma coisa, João Grilo arranja uma reforma para a igreja, que o Major coloca Chicó para custear. Sem o dinheiro, o Major empresta a quantia a Chicó, que assina um contrato no qual se compromete a dar uma tira de couro de suas costas, caso não pague a dívida. Na próxima armação para comprovar a valentia de Chicó, João Grilo finge ser Cangaceiro. O plano é: João invade a igreja, Chicó o desafia e o vence. Não contavam que o verdadeiro Severino chegaria à igreja antes da farsa, e todos seriam presos por seus capangas. Todos foram mortos, exceto Chicó.

Ao chegar ao purgatório para o julgamento, aparece o diabo, querendo levar todos para o inferno. Sem desistir da salvação, João Grilo apela para a misericórdia de Deus, e se encontra com Emanuel. Aparece na história, um Jesus negro como protesto de Suassuna contra o racismo. O julgamento começa e para se livrarem da condenação eterna são ajudados por Nossa Senhora – A compadecida, que intercede por cada um. Eurico e sua esposa não foram condenados, pois perdoaram um ao outro. O padre e o Bispo se redimiram de seus pecados dando aos seus próprios assassinos a absolvição, seguindo o exemplo de Jesus na cruz. Severino foi expressamente salvo, devido às suas pelejas pela vida sofrida e solitária, já que presenciou o assassinato de seus pais, ficando órfão muito cedo. A João Grilo foi dada outra chance, ele volta à terra para tentar se portar com mais destreza. Chicó casa-se com Rosinha, que é expulsa de casa por seu pai, pois se casou com um pobre, frouxo e não-letrado. E saem Chicó, Rosinha e João Grilo, pela terra seca do sertão nordestino, prontos para enfrentar todas as adversidades, alimentar fantasias e viver de esperanças.

O filme, cuja capa é ilustrada na figura abaixo, está disponível em DVD com áudio em português e legendas fechadas em inglês; e é a partir delas, que teceremos as análises que seguem, na próxima subseção.



Figura 12 - Capa do DVD do filme O Auto da Compadecida

3.3 O *Auto da Compadecida*: Um percurso tradutório audiovisual, cultural e humorístico.

Não há como desvincular a Língua da Cultura. Na visão de Saussure (1969), Língua é um sistema de signos linguísticos que estabelece uma relação entre significado e significante; a Cultura é “um processo dinâmico [...] tudo nas sociedades humanas é constituído segundo os códigos e as convenções simbólicas a que denominamos ‘cultura’” (ARANTES, 2006, p. 34), compreendendo esses dois conceitos, podemos afirmar que “entre sociedade e língua, de fato, não há uma relação de mera casualidade” (PRETTI, 1977, p. 1), e existem vários fatores que potencializam essa interação não casual, como a localização, grau de escolaridade, faixa etária e classe social dos indivíduos que integram um determinado sistema; todos esses fatores são levados em consideração quando um filme é feito. Whitman afirma que

filmes são originalmente feitos para um público de uma comunidade cultural e linguística. Escritores e diretores [...] fazem certas pressuposições sobre o público – por exemplo, que todos eles vão entender um jogo de palavras, uma alusão particular a um evento naquela cultura específica, o uso de um item lexical, a menção de uma figura histórica, celebridade, citações de um programa de TV conhecido, campanhas políticas, etc. A pressuposição é que o público todo compartilha de certas experiências coletivas, de uma bagagem cultural comum²⁹ (WHITMAN, 2001, p.147).

Os enunciados humorísticos, em sua maioria, são construídos utilizando-se dessas referências acima citadas por Whitman. As legendas funcionam como uma ponte entre esses diferentes sistemas culturais, possibilitando diálogo e melhor compreensão de determinadas referências. É inegável o caráter humorístico, culturalmente marcado do *Auto da Compadecida*, ao se pensar nesse filme, traduzido para a língua inglesa, pressupomos que existe um repertório de estratégias utilizadas pelo tradutor para lidar com os jogos de palavras, bem como as referências a figuras históricas, como a de Lampião; também precisamos observar a visão política da época em que a história foi contada e perceber que todos esses fatores interagem de forma dinâmica e heterogênea (EVEN-ZOHAR,

²⁹ Movies are originally made for an audience of one culture and language community. Writers and directors of the original work make certain assumptions about their audience – for example, that they will all understand a particular play on words, a particular allusion to an event known in a particular culture, the use of lexical item, the mention of a historical figure, celebrity, the quoting of lines from well-known TV commercials, political campaigns, etc. The assumption that the audience all share certain collective experiences, a common background.

1979), tanto no sistema da língua de partida, quanto no sistema da língua de chegada.

De acordo com Even-Zohar (1979), aspectos da cultura, linguagem, literatura e sociedade seriam melhor entendidos se vistos como sistemas e, para nortear as análises do presente trabalho, entender as interações entre os diferentes sistemas foi fundamental. Nos deparamos com as particularidades das culturas-locais de ambos os sistemas, ao longo do processo tradutório para legendagem, nesse caso, observando a tradução do humor.

Entendemos ser intenção primeira de uma tradução atender às necessidades do público alvo e, no âmbito da tradução do humor, essa premissa se confirma, mais uma vez. As cenas de humor do filme *Auto da Compadecida* só têm sentido para o espectador que for dotado de uma determinada bagagem cultural ou um conhecimento prévio, um *background knowledge* para entendê-las. Assim, as legendas exercem o papel de facilitadoras do entendimento do filme para aqueles que não compartilham das mesmas referências linguísticas e culturais.

As análises que apresentaremos apontam algumas estratégias utilizadas pelo legendista na recriação dos enunciados humorísticos. Para que o leitor possa ter melhor visualização das praticas tradutórias e ao mesmo tempo divertir-se com as cenas, os exemplos são ilustrados com um dos cortes envolvidos na análise e estão agrupados em categorias: quanto a tradução dos neologismos, das ambiguidades, das referências culturais, das questões da sonoridade, da falta de concordância, das marcas orais e das referências religiosas, destacadas as partes que estarão sendo analisadas, em negrito.

Os exemplos estão dispostos em quadros, nos quais constam o número da legenda, nomes dos personagens, falas em português e legendas em inglês. Essas falas e legendas foram transcritas pela pesquisadora, considerando as normas utilizadas por Pretti (1999), as quais indicam o uso de parênteses quando algum trecho for incompreendido; o uso de reticências quando existir pausas, ocorrendo a supressão de qualquer outro indicador de pausa – ponto e vírgula, vírgula, dois pontos; o uso de letras minúsculas no início da falas, exceto quando tratar de nomes próprios; e o uso de letras maiúsculas para qualquer indicação de ênfase. Após transcritas, foram selecionados os enunciados humorísticos que serão abaixo

analisados, estando em negrito as palavras, expressões e frases que estão sendo estudadas em cada trecho selecionado.

As falas do *Auto* trazem um registro informal, enquanto que nas legendas, o que predomina é um registro formal, pois estas, em geral, seguem o idioma padrão na língua alvo; além disso, observamos que os personagens retratados nas legendas perdem seus traços caracteristicamente regionais, que constituem suas marcas étnicas e, assim, todos parecem falar da mesma maneira. É a padronização dos discursos, bem como o apagamento das peculiaridades de cada falante, aspectos comuns ao processo de globalização, hoje. Se, por um lado, a globalização pode facilitar a comunicação, ao encurtar distâncias, por outro lado, tal fenômeno termina por derrubar as barreiras culturais, tratando com indiferença, a cultura local.

A legendagem, que se constitui um elemento discursivo importante do filme em questão, também sofre com esse processo de globalização. Sendo a legendagem um recurso da cultura midiática e o seu tradutor um sujeito que se torna refém, muitas vezes, das consequências do processo de globalização, o apagamento de sotaques locais, de diferenças culturais deve até lhe passar despercebido. A força cultural e humorística de Ariano Suassuna passa, conseqüentemente, despercebida em muitas das legendas do *Auto da Compadecida*. Logo, apesar das legendas serem fortes produtoras de sentido, percebemos, neste caso, no entanto, que nem sempre foram encontradas soluções adequadas para um filme com características culturais e humorísticas tão específicas.

Para referir-se à linguagem utilizada por um grupo específico, em uma situação social particular, Diaz (2007) utiliza o conceito de registro. Os diversos profissionais de cada área têm um registro de fala diferenciado, ou um jargão com expressões tipicamente utilizadas por aqueles grupos. Nos registros de fala apresentados no filme, percebem-se erros de concordância nas falas dos personagens, os quais compõe a primeira categoria a ser analisada; ao serem legendados, esses erros desaparecem, e é a forma padrão que aparece nas legendas.



Figura 13 – O sofrimento de Dora

248	Dora	se o senhor tivesse benzido a <i>bichinha</i> a essas hora ela ainda tava viva	If you had blessed the little critter she'd still be alive!
-----	------	--	--

Ridd (1996, p. 481) afirma que “traduzir e retratar esses erros *ipsis literis* nas legendas não parece cumprir uma função justificável a não ser que exista uma intenção explícita do filme ou vídeo de ressaltar tais ‘defeitos’, para criar efeitos satíricos.” Diaz (2007) não se refere a essas marcas como defeitos, mas observa que as legendas devem buscar respeitar os registros do texto fonte, se eles exercerem uma função na narrativa, ou seja, se for esse traço, o responsável pelo efeito humorístico do enunciado.

Entendemos que, no *Auto da Compadecida*, esses traços da oralidade de cada personagem poderiam, sim, ser recriados nas legendas, sem a denominação pejorativa de ‘defeito’, mas com a intenção de caracterizar tais personagens. O legendista, poderia ter utilizado o itálico como recurso para marcar a fala de algum

personagem, ou mesmo usado aspas para reproduzir um enunciado que não estivesse de acordo com a norma culta padrão da língua inglesa. Uma outra solução teria sido se apropriar do *Black English* para dar conta das variações linguísticas diversas. O público-alvo entenderia portanto, que, naquele contexto, os personagens estariam utilizando variantes da língua padrão e com sotaques peculiares. Entendemos que essas marcas são muito importantes e constituem, nas legendas, informação relevante para um estrangeiro que assista o filme em análise, pois, elas diferenciam cada personagem; ou remetem cada um a uma determinada classe social, sugerindo ainda o nível de letramento, até mesmo a faixa etária a que pertence. É o que percebemos no recorte que segue, que faz parte da segunda categoria aqui analisada, a dos neologismos:

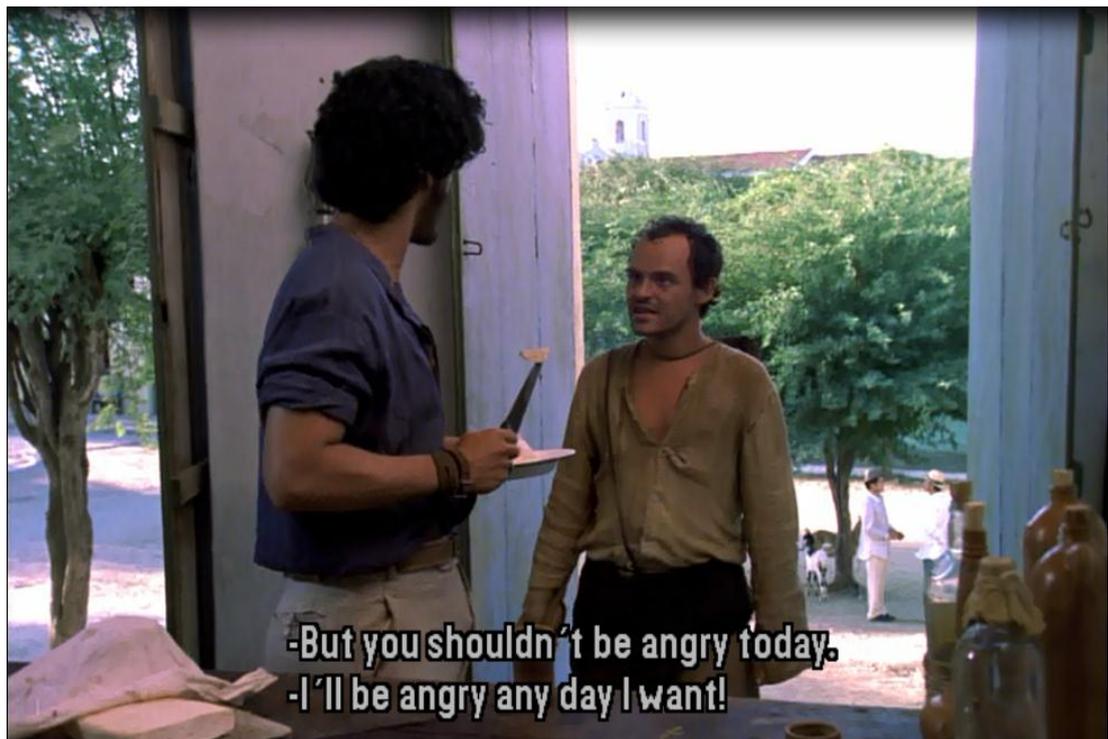


Figura 14 – Vicentão e o apêndice

601	Vincentão	vou fingir que <i>num</i> vi... que hoje eu amanheci azeitado, sabe? Eu até jurei que a primeira pessoa que eu visse eu ia enfiar a faca no apendicite	I'll pretend I didn't see you. I woke up in a bad mood. I swore I'd stab the first person I saw.
602	J Grilo	mas hoje não é dia de ter raiva não	But you shouldn't be angry today.

O que provoca a comicidade da cena é a utilização da metonímia, figura de linguagem que consiste no emprego de um termo pelo outro, pela relação de semelhança ou possibilidade de associação entre eles, Vincentão se refere ao órgão do corpo humano 'apêndice' como apendicite, que é a inflamação do mesmo. Quanto à localização do órgão e à gestualidade da cena comentada, tais índices levam-nos a supor que o desejo de Vincentão é enfiar a faca na barriga de qualquer um que cruzar seu caminho. Nas legendas, essa troca de palavras não aparece, pois o legendista utiliza-se do verbo *stab* para indicar o movimento de empurrar uma faca no corpo de alguém, não necessariamente na barriga; essa escolha apaga o efeito cômico causado pela confusão feita por Vincentão entre órgão/ doença. Em inglês, *appendicitis*, é uma palavra cognata do português e seria facilmente incluída nas legendas da língua de chegada para recriar um efeito cômico similar ao do texto fonte. No momento em que escolhe não trazer essa marca, que denota a falta de letramento de Vincentão, o tradutor omite uma informação importante para a audiência, a qual é responsável pelo teor humorístico do enunciado. Enfim, o tradutor talvez pudesse ter jogado mais com os signos semelhantes, ao invés de omiti-los.

Utilizaremos o exemplo abaixo para continuar a comentar sobre a tradução dos neologismos:

3

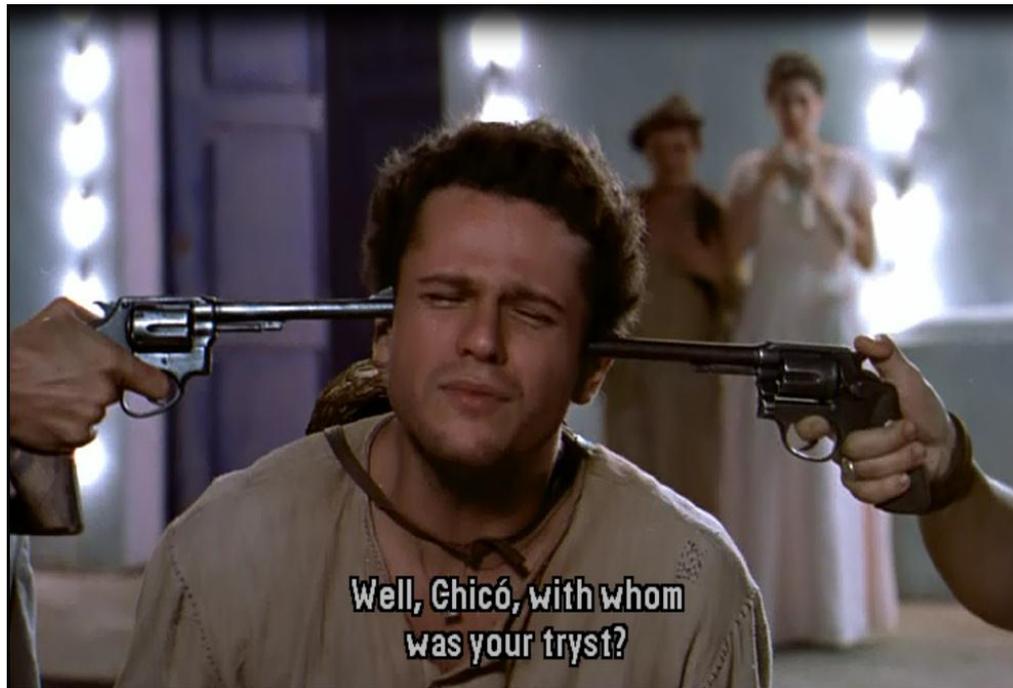


Figura 15 – O truelo

738	Rosinha	o que é que tá acontecendo, João?	What's going on, Jack?
739	J Grilo	Chicó desafiou os dois <i>prum truelo</i>	Chicó has proposed a “truel”.
740	Rosinha	truelo?	A “truel”?
741	J Grilo	é... um duelo de três	A three-way duel.
742	Vincentão	então Chicó... marcastes comigo ou foi com ele, rapaz?	Well, Chicó, with whom was your tryst ?
743	Chicó	marcastes foi com os dois... mas foi só <i>pra</i> dar um recado de Dona Rosinha... ela tá ali e mandou dizer que adorou as jóias que os senhores mandaram <i>pra</i> ela... e que vai usar o presente daquele que sair vencedor de um duelo	The tryst was with both... but only to give them a message from Rosinha. She Said she loved the gifts you sent... and she'll wear the one from the winner of a duel.

No trecho selecionado, a proposta de João Grilo é a de um *truelo*, neologismo na língua portuguesa, que significa um duelo entre três oponentes; como se pode perceber, esse termo expressa ideia semelhante àquela sugerida pela palavra cognata *truel*, na língua inglesa, que se trata também de um neologismo. O visual apresentado nesta cena, bem como em todas as outras, é de fundamental importância para a compreensão do efeito de comicidade; pode-se perceber, então, como Chicó apresenta um aspecto de medroso e mesmo de “frouxo” pela sua expressão de medo ao se aproximar, hesitante, dos oponentes, até gaguejando, o que acentua ainda mais o efeito cômico da cena. Na tradução da fala de Vicentão para a legenda (742), é usada a palavra *tryst*, que significa “encontro entre amantes em um lugar secreto e silencioso”. O (a) legendista, ao comparar o encontro de valentões com um outro, do tipo romântico, reconstrói a legenda, emprestando-lhe um toque de ironia ou de ambiguidade em que amor e ódio aparecem de forma paradoxal.

Para compreender a recriação dos enunciados humorísticos abaixo, passamos a próxima categoria de análise, na qual a sonoridade é o gatilho das situações humorísticas:



Figura 16 – Padre, Bispo e João na Igreja

364	J Grilo	retirando ou não retirando o	Take it back...
-----	---------	------------------------------	-----------------

		fato é que a cachorra foi enterrada em latim	...but the bitch was buried in Latin.
365	Bispo	cachorra? enterrada em latim?	A bitch? Buried in Latin?
366	PeJoão	enterrada e latindo senhor bispo... auauauau, <i>num</i> sabe?	He means it was barking . “ Bowwow ”, you know?
367	Bispo	não sei, não senhor... e nunca vi cachorra morta latir... que história é essa?	No, I don't. I've never Seen a dead dog bark. What's going on?
368	J Grilo	que aperreio é esse? a desgraça agora foi que começou	What's the matter? The ruckus has just begun.

A homofonia entre *latim* e *latindo* garantiu o efeito cômico em português e, se a tradução fosse para a língua espanhola, por exemplo, tal semelhança sonora teria sido mais facilmente representada, já que o verbo *latir* em espanhol é traduzido de forma homônima. Já no inglês, o verbo *bark*, “latir”, não tem um efeito sonoro similar e, portanto, não pode haver um jogo sonoro entre a palavra *latin*, na legenda, e o verbo traduzido para o inglês.

Possenti (1998) anota que:

[...] só há aparentemente um tipo de piada que não pode ser repetida, ou que não é transcultural: as que dependem estritamente de fatores linguísticos e, portanto, só podem funcionar no interior de uma língua ou de línguas estreitamente aparentadas (p.43)

Apesar da assertiva de Possenti e da mesma ter sido confirmada no exemplo acima, o legendista poderia ter buscado outro jogo de palavras, na língua de chegada, que recriasse esse efeito sonoro, assim produzindo um efeito cômico da semelhança sonora no enunciado das legendas. O que podemos considerar também, é o fato do latim ser a língua oficial da Igreja Católica, o fato de manter o latim na legenda, pode de certa forma, chamar a atenção para o caráter religioso da obra, acentuando também o cômico através do bizarro da situação. Para o exemplo 366, sugerimos o par *buried and barking*, no qual tanto o efeito sonoro do “b”, quanto o efeito cômico, de ser enterrada, latindo, seriam recriados. Nem no

polissitema da língua de chegada, nem da de partida é concebível que uma cachorra morta, a ponto de ser enterrada, esteja a latir.

Em outro momento, a sonoridade foi assim recriada:

489	Major	tem sim... se errar arranco uma tira de couro das suas costas	Yes, you do. If you don't, I'll strip the skin off your back.
490	J Grilo	danô-se	Oh, damn!

Uma estratégia comum, segundo Diaz (2007) para tradução de certos termos, como o acima explicitado, é que o tradutor escolha vocábulos com similaridades morfológicas ou com traços fonéticos parecidos em ambas as línguas, podendo o espectador reconhecê-las no diálogo de partida. Conforme o exemplo acima, o tradutor utiliza a expressão *damn*, no jogo de palavras, recriando um efeito de sonoridade similar ao de *danô-se*, o que já não acontece no caso que segue:

48	Chicó	danô-se tem mais corno que passarinho.	Wow! That's more than there are birds!
----	-------	--	--

Considerando que o primeiro exemplo (490) trata de uma situação na qual João Grilo mostra seu medo e insegurança, assumindo o risco de se dar mal, em outro momento (48), o efeito é de espanto e surpresa; portanto, o tradutor preferiu o *Wow* para buscar reproduzir o espanto da fala de João.

Ainda com relação à sonoridade, o leitor pode se deleitar com o exemplo abaixo:



Figura 17 – O almoço de Chicó e João Grilo

Quando João Grilo se refere aos vários tipos de corno que ele conhece, cita um tipo cujo nome começa com ‘A’, de *apressado*, e outro que começa com ‘Z’, de *zeloso*; segundo ele, *tem corno pro alfabeto todo* - de A a Z. Quanto às opções do legendista, ele decidiu usar os adjetivos ‘hasty’ e ‘careful’ ao invés de palavras em inglês iniciadas com A e Z, que abrangessem a ideia de início e fim do alfabeto. Devemos também considerar a possibilidade dessa tipologia de “corno” utilizada por João Grilo, não se aplicar na cultura de chegada, o que tornaria mais complexo o trabalho do legendista.

Segundo Diaz (2007), termos culturais são referências extralinguísticas que estão ligadas com a cultura, história e geografia do país. Dentro da tipologia

47	J Grilo	já leram pra mim um folheto que reza mais de sessenta qualidade de corno.	There are more than 60 types of cuckolds.
48	Chicó	<i>danô-se</i> tem mais corno que passarinho.	Wow! That’s more than there are birds!
49	J Grilo	tem corno pro alfabeto todo, desde o apressado que é corno antes mesmo de casar, até o zeloso que só gosta de vê a mulher bem vestida.	The “ hasty ” type is cuckolded before marriage...
			and the “ careful ” type likes his wife well-dressed!

estabelecida para análise, destacamos a tradução das legendas que trazem aspectos culturais desafiantes para o tradutor, com um toque de humor:



Figura 18 – Jesus e Maria

1308	J Grilo	obrigado, Senhor, até a vista	Thank you, Lord. So long!
1309	Jesus	até a vista, João, João?	So long, Jack. Jack!
1310	J Grilo	<i>Sinhô</i>	Yes, Lord?
1311	Jesus	veja como se porta	Behave yourself.
1312	J Grilo	<i>sim, sinhô</i>	Yes, My Lord.
1313	Jesus	mãe, se a senhora continuar intercedendo desse jeito por todos o inferno vai terminar virando uma repartição pública , existe, mas não funciona	Mother, if you go on interfering in everyone's favor... hell's going to be like a government agency ... it exists, but it doesn't work.

Como se pode observar no extrato acima, tendo conseguido o direito de retornar a terra para uma segunda chance, por intercessão de Nossa Senhora, João Grilo agradece a Jesus e Maria, despedindo-se deles, em seguida. Ao dirigir-se a Maria, Jesus faz referência às Repartições Públicas brasileiras que, infelizmente, em algumas instâncias, não prestam um serviço adequado aos cidadãos; existem, mas nem sempre funcionam do jeito de deveriam. O modo como Jesus faz esse comentário sobre as repartições é engraçado, especialmente para o público brasileiro que entende a crítica social feita no filme. Contudo, perguntamo-nos se a piada teria tanta graça para uma audiência não brasileira e que não compartilha da mesma condição social criticada acima.

Portanto, na legenda, encontramos a tradução de *repartição pública* para *government agency*; é definido o termo como uma organização permanente ou semi-permanente do governo, que é responsável pela fiscalização e administração de funções específicas, como a agência de inteligência, por exemplo. Já *repartição pública* é o termo utilizado para designar um departamento ou escritório qualquer da administração pública, de modo que, em termos de definição, as duas expressões se assemelham. Questionamos, então, se não teria sido mais eficaz o (a) tradutor (a) mencionar nas legendas o setor de saúde pública, *public health security* dos Estados Unidos; essa referência se articularia melhor ao polissistema da língua de chegada já que, por não funcionar devidamente, a situação do sistema de saúde americano tem causado muita polêmica entre aqueles cidadãos.

No próximo trecho selecionado, o leitor pode se divertir com mais uma das armações de João Grilo e Chicó:



Figura 19 – Chicó tenta invadir a Igreja

977	Chicó	seja quem foi o corno que invadiu essa igreja, venha cá <i>pra</i> fora que <i>pra</i> eu aparar o chifre... conhecer o que é um macho... porque comigo a volta é por dentro... que nem pavio de vela em talo de macaxeira	Whoever broke into the church... come out, so I can trim your horns, cuckold! you're going to face a real man!/ I like to do things right... from the inside out!
978	Severino	<i>taí</i> duas coisas que eu não sabia... uma que eu era corno... outra que defunto falava	Those are two things I didn't know. One: that I was a cuckold. Two: that dead men could talk.
979	Chicó	oh... mamãe	Oh, mother...
980	Severino	tava me desafiando, cabra safado	Were you challenging me, you foolish rogue?
981	Chicó	eu? desafiando? O <i>sinhô</i>?	Me? Challenging you?

O plano era João Grilo se disfarçar de cangaceiro e Chicó desafiá-lo para uma luta, assim provando a sua bravura. Mas, por engano, quem Chicó desafiou foi o verdadeiro Lampião, que tinha invadido a igreja antes que o seu sócia pudesse dar conta dessa armação. Na legenda (977), o verbo *aparar* o chifre é traduzido por *trim*, que significa “aparar algo (como cabelo, chifre, etc) para aprimorar a aparência de alguém”. Na cena, a ideia de se aparar o chifre de Lampião soa engraçado porque o espectador sabe que é o verdadeiro Lampião que está lá e não o sócia, João Grilo.

Ainda no quadro acima, temos outro momento em que o efeito cômico é enfatizado quando ouvimos a desafiadora fala de Chicó, ao dizer que “para conhecer o que é um macho [...] a volta é por dentro...” O personagem parece querer dizer que ele, como um verdadeiro macho, faz tudo certo e não tem medo do perigo. Algumas referências regionais são omitidas nas legendas, optando o (a) legendista por parafraseá-las, o que resulta na construção *I like to do things right... from the inside out*, a qual tem uma carga semântica cujo sentido provavelmente não atingirá o público alvo americano, na recriação de *que nem pavio de vela em talo de macaxeira*. Até para o brasileiro que, muitas vezes, desconhece certas expressões regionais pode ser difícil entender esse trecho, quanto mais para pessoas de outra cultura!

Quanto à expressão *cabra safado*, que vem a seguir, esta é traduzida por *foolish rogue* na legenda, expressão que significa:

- *Rogue*: que tem mau caráter e se comporta de forma desonesta ou criminosa;

- *Foolish*: que é bobo, ridículo, provavelmente alvo de risadas; a tradução de *cabra* referindo-se a homem foi omitida, e o *safado* aparece como *foolish rogue*, uma solução viável para possibilitar o entendimento de uma expressão tão nordestina.

Finalizando o quadro acima, é mencionada a palavra *sinhô* na fala de Chicó, na legenda (981); esta foi substituída por *you*, ao invés de *Sir*, que foi a escolha do (a) legendista na legenda (486), já comentada. *You* também foi a escolha para a tradução de *Sinhô*, na hilária cena que segue:



Figura 20 - O Diabo não é tão feio quanto parece

1136	Pe João	alguém já lhe disse que o sinhô é muito mais simpático pessoalmente?	Has anyone ever told you you're much nicer in person?
1137	Severino	e olha que é difícil eu gostar da cara de um sujeito assim de primeira	And I don't usually like/ people at first glance.
1138	Diabo	estão vendo? o diabo não é tão feio quanto parece	See? The devil isn't/ as ugly as they say.
1139	J Grilo	pode ser, mas esse cheirinho de enxofre	Okay, but this smell of sulfur...
1140	Diabo	talvez o meu cheiro esteja incomodando	Is my smell bothering you?
1141	Todos	não, não, não	No, no, no.
1142	Dora	ah, eu acho até bem bonzinho...	It's quite nice!
1143	J Grilo	pois eu já estou a beira de	I'm about to faint/

		ter uma <i>piloura com esse fedô</i>	because of the smell!
--	--	---	------------------------------

O mau cheiro do Diabo desagrade a todos, mas Severino, Dora, Eurico, o padre e o Bispo precisam agradecer o Diabo, na tentativa de conseguirem livrar-se do inferno; por isso não reclamam daquela situação um tanto constrangedora. Só João Grilo reclama do mau cheiro, já que ele não hesita em contrariar a opinião de todos. Por não suportar mais o *fedô*, ele usa a expressão regional *ter uma piloura* que, segundo um dicionário *on line*³⁰ significa “passar mal, desmaiar, ter uma síncope”. Assim, a expressão não foi substituída por uma forma regional similar na língua de chegada, mas aparece na legenda de forma objetiva, utilizando-se o vocábulo *faint*, que significa “ficar inconsciente, desmaiar”.

Um *reframe*, ou uma remoldura ou remodelagem interessante do enunciado também ocorre na legenda (1140), quando o legendista reconstrói a sugestão do Demônio em forma de pergunta. Essa reformulação constitui o que Diaz (2007) considera como pertencente ao nível frasal, em que o tradutor muda frases negativas ou interrogativas para afirmativas ou assertivas; ou substitui perguntas indiretas por perguntas diretas e vice-versa. As expressões gestuais e faciais dos personagens encarregam-se de completar a comicidade da legenda traduzida.

Citando mais um enunciado humorístico no qual as expressões regionais estão presentes, segue:

³⁰ www.dicionarioinformal.com.br. Acesso em 19 de dezembro de 2012.

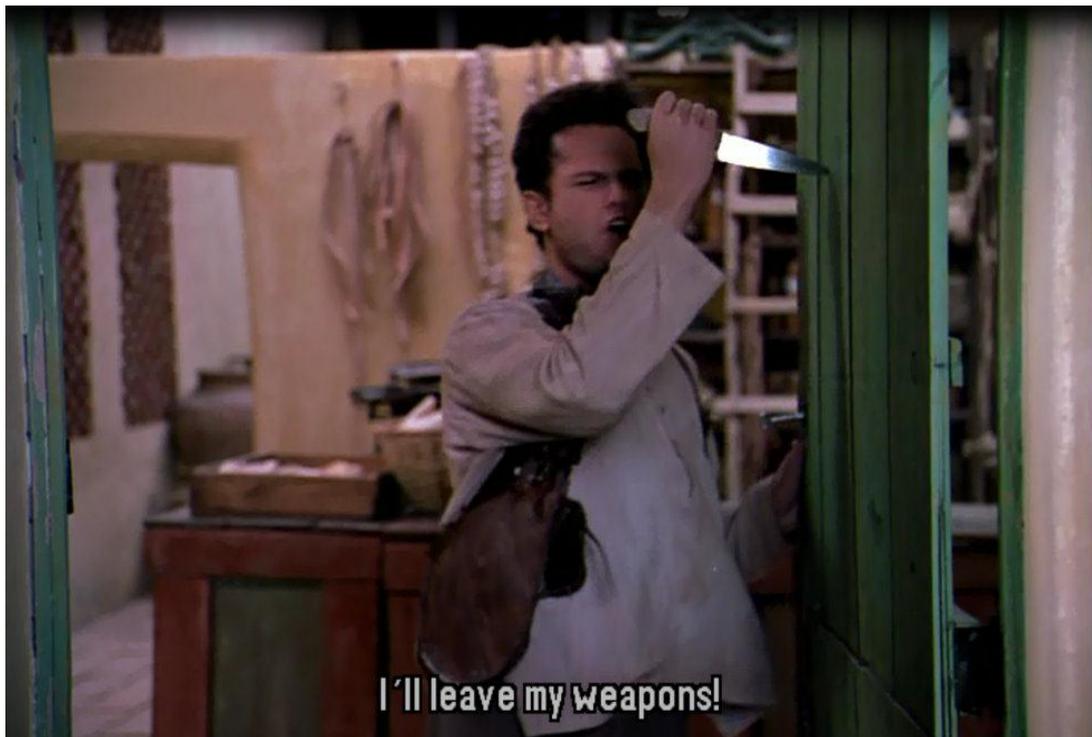


Figura 21 – Chicó deixa as armas

963	Chicó	sabe que me deu uma vontade danada de rezar	I just got a sudden urge to pray.
964	Eurico	homi... você se lasca	Watch out!/ It's dangerous!
965	Chicó	comigo é assim... escreveu não leu o pau comeu... vou até deixar <i>as arma...</i> vou acabar com esse cabra é na dentada	I'll show them a thing or two! I'll leave my weapons! My teeth will do just fine.

Chicó mostra toda sua valentia e coragem, ao dizer que, com ele, *escreveu não leu o pau comeu*. Essa expressão que surgiu na época que a palmatória era utilizada nas escolas para punir os alunos que não se comportavam como era esperado ou não faziam os seus deveres.

O enunciado foi traduzido na legenda por outra expressão na língua inglesa, *a thing or two*, que significa “algum assunto, fato ou informação”. Lê-se então: *I'll show them a thing or two* para expressar a bravura fingida de Chicó, pois mesmo correndo risco, ele decide enfrentar quem ousou invadir a cidade, sem armas,

utilizando-se somente dos dentes. No enunciado (964), *homi*, é omitido na legenda, talvez por questões de economia de espaço. *My theet will do just fine* é a paráfrase recriada pelo legendista para a expressão regional *acabar com os cabra é na dentada*.

No exemplo que segue, João arma mais uma para Eurico:

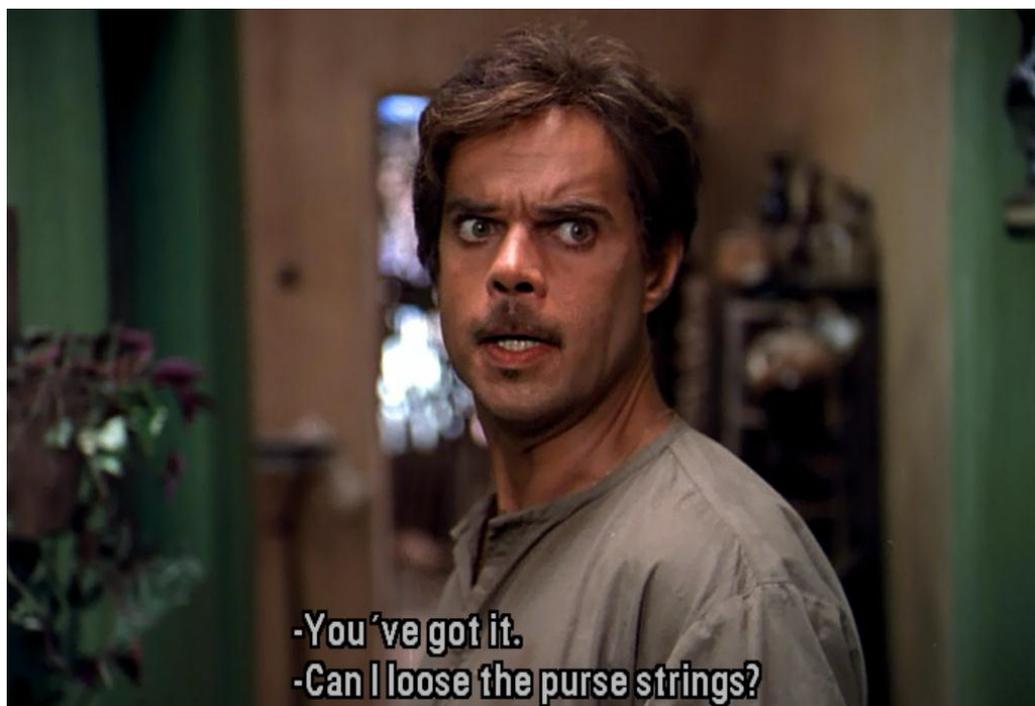


Figura 22 – Eurico dá carta branca a João

301	J Grilo	se me desse a carta branca... <i>interrava a cachorra</i>	Give me a free hand,/ And I ll get the bitch buried.
302	Eurico	tem a carta	You've got it.
303	J Grilo	posso gastar o que quiser?	Can I loose the purse strings?
304	Eurico	pode...	Yes!
305	J Grilo	Vai ser mais fácil <i>que dá milho a bode</i>	This is going to be easy!

É importante considerar para a análise desse exemplo, que entre as falas de João Grilo e Eurico, há pausas nas quais se ouvem o choro de Dora, o que impulsiona Eurico a dar permissão para João gastar o que quiser. Na recriação das legendas, o tradutor opta pela expressão idiomática *loose the purse strings* que em

uma tradução literal seria folgar as alças da bolsa, um sentido figurado para gastar dinheiro, que se assemelha a dar carta branca, gastar o que quiser; ao mesmo tempo em que omite a expressão regional, *vai ser mais fácil que dá milho a bode*, reconstruindo-a de forma objetiva e simples, sem explicitar a questão regional que envolve a fala de João Grilo, o/a legendista poderia ter utilizado a expressão idiomática *a piece of cake*, que daria às legendas um tom e um registro mais informal, e mais próximo do enunciado da língua de partida.

Ainda com relação a referências culturais, continuamos nos divertindo com o próximo recorte:



Figura 23 - Severino ameaça João

1027	J Grilo	amarelo é sua vó... já morri mesmo, <i>num</i> vou ficar ouvindo desaforo de seu ninguém ... agora não tem <i>pobe</i> nem rico, valente nem froxo é todo mundo igual diante de Deus... ou do diabo	Bastard my butt! I'm already dead! I won't listen to this! There's no rich or poor, brave or cowardly. we're all equals before God... or the devil!
------	---------	---	--

No trecho acima, temos a expressão *seu ninguém*, que foi omitida nas legendas, certamente, por questões de tempo e espaço. Acreditamos, todavia, que se o legendista tivesse optado por buscar traduzi-la, teria sido possível usar a expressão idiomática inglesa *John Doe*, utilizada para referir-se a alguém sem importância.

Nesse trecho também observamos a palavra *frouxo*. Essa palavra é recorrente no filme, visto que é utilizada para referir-se a um homem sem coragem, medroso, perfil no qual Chicó se encaixa perfeitamente. Na legenda (1027), a escolha do tradutor por *cowardly*, no nosso entendimento, pode ser explicada pela necessidade de recriar a dicotomia *valente e frouxo* - *brave e cowardly*, já que, a oposição anterior, *pobre e rico*, havia sido buscada na tradução. Na seleção que segue, observamos as outras opções tradutórias para a palavra “frouxo” escolhidas pelo legendista:

480	Eurico	também... cabra frôxo você é, hein Chicó... porque não enfrentou o homem? se fosse eu <i>descangotava</i> ele.	You're such a wimp , Chicó! Why didn't you fight him? I would've beat him up!
-----	--------	---	--

No caso acima, o vocábulo *wimp*, tradução para uma pessoa fraca, foi preferido, no entanto, os exemplos abaixo mostram a preferência do legendista pelo uso da palavra *sissy*.

523	Vincentão	tudo frôxo ...conheço essa racinha...	They're all sissies . I know the sort.
-----	-----------	--	--

129	Major	Eurico... engole cobra, cabra frôxo ... anda roubando muita freguesia?	Eurico, you sissystill cheating your customers?
-----	-------	---	---

675	Chicó	ô Grilo... você esqueceu que eu sou frôxo	Did you forget that I'm a sissy ?
-----	-------	--	---

O exemplo que segue também insere-se na categoria da tradução do humor com referências culturais, ele confirma a importância dos aspectos extralinguísticos, quando analisarmos uma cena. Observa-se, então, que João Grilo mantém entonação e movimentos gestuais, bem como posicionamento corporal, que reforça o conjunto de signos, que compõe o enunciado humorístico das falas:



Figura 24 – Major e João na fazenda

487	Major	vou fazer uma aposta com você... <i>lhe</i> faço três perguntas... se você acertar... ganha o emprego	Let's make a bet. I'll ask you 3 questions. If you get them right... ...you've got the job.
488	J Grilo	agora... não tenho nada a perder	Let's do it! I've got nothing to lose.
489	Major	tem sim... se errar arranco uma tira de couro das suas costas	Yes, you do. If you don't, I'll strip the skin off your back.
490	J Grilo	danô-se	Oh, damn!
491	Major	()	Well?
492	J Grilo	eu topo, só falta convencer minhas perna que tão se tremendo toda	It's a deal, but I have to talk my shaking legs into it!

Conforme exposto, verificamos que o enunciado humorístico em questão caracteriza-se pela forma como João Grilo deixa perceber a sua falta de coragem; bem como, o modo como se refere às próprias pernas, como se esses membros tivessem autonomia para tomar alguma decisão. O ‘danô-se’ foi traduzido por ‘Oh, Damn’, buscando-se ao menos manter certa semelhança sonora com o texto fonte; no entanto, a falta de concordância nominal ‘minhas perna’ não foi reproduzida, como acontece em todas as outras legendas; essas marcas de oralidade, de falta de letramento do personagem principal, tão presentes nos enunciados de *O Auto da Compadecida*, não são recriadas.

77

No fragmento que será analisado a seguir, Chicó é apresentado ao Major como o pretendente de Rosinha. João Grilo então leva o amigo à fazenda, procurando apresentar o pretendente como rico, corajoso e letrado, até que chega o padre, que reconhece Chicó. João nos diverte com mais uma “armação”, e, no intento de fazer Chicó casar com Rosinha, propõe uma reforma da Igreja, que terá que ser custeada pelo próprio pretendente. Observe-se que:



Figura 25 – Major empresta dinheiro a Chicó

906	J Grilo	pra que escritura, seu Major? Dr. Chicó vai provar que a palavra de um homem vale muito mais que sua fortuna dele... não é terra que ele vai lhe dar como garantia... pode escrever ai, se ele não lhe pagar com uma semana o senhor pode... arrancar uma tira de couro das costas de Chicó	Why the deed, Major?/ Dr. Chicó will prove a man's word/ is worth more than his fortune./ He won't use land as collateral. Write it down: you will be paid within a week... or you can strip the skin off his back.
907	Major	êta cabra macho... assine aqui	Now, that's a brave man!/ Sign here.
908	Chicó	assino nada...	I can't!
909	J Grilo	é que ele está sem óculos... é só carimbar o dedo	He doesn't have his glasses./ Just stamp your finger.
910	Major	assine você também com testemunha	You sign too, as a witness.

Portanto, a comicidade da situação acima é construída a partir da tentativa de João Grilo fazer com que Chicó pareça ser um fazendeiro rico e poderoso. A expressão corporal de Chicó completa a intenção humorística da cena, pois, sem saber como se comportar, mostra-se amedrontado e inseguro todo o tempo. Para decodificar a referida cena o espectador usa de um saber prévio e compartilhado sobre o personagem Chicó (ROSÁRIO, 2009).

É visível que o desespero de Chicó só aumenta frente àquela situação. Ao vê-lo hesitar em assinar os documentos, João Grilo, sem titubear, carimba o dedo do amigo, mostrando o que ele realmente é: um não letrado, analfabeto, incapaz de escrever o próprio nome. O Major, depois das demonstrações falsas de valentia e riqueza, impressiona-se com a "coragem" de Chicó, e o chama de *cabra macho*, na legenda, *a brave man*. O *cabra macho*, expressão regional, faz parte do imaginário nordestino e representa aquele sujeito destemido, que encara as dificuldades da vida, que lida com a seca; o valentão, que não hesita; o homem com H maiúsculo; o homem lutador, enfim, o próprio retrato do nordestino. A opção do tradutor foi usar a

palavra *brave*, que também pode referir-se a guerreiro e se aproxima de valente; mas o tradutor não chega a escolher uma variante regional, talvez, para traduzir *cabra*, optando simplesmente pela palavra *man*.

No decorrer do filme, falas contendo o vocábulo, *cabra*, *caba* são recorrentes e vejamos o que acontece na tradução de cada uma delas:

531	Dora	oxe...pois eu se pudesse vivia por lá... porque isso aqui tá cheio de caba safado	I'd live there if I could. There are too many jerks around here.
-----	------	--	--

Acima, *caba safado* é traduzido por *many jerks*, que significa *babaca*, tolo, para recriar o sentido de safado. É digno de nota que o enunciado humorístico se faz quando Dora chama de safado um dos seus amantes por demonstrar interesse pela filha do Major. Já no seguinte, o legendista opta por omiti-lo na expressão:

537	J Grilo	ô Chicó...êta caba folgado aproveitando a festa e eu aqui trabalhando, <i>né?</i>	Hi, Chicó! There you are! Having a good time while I have to work!
-----	---------	--	--

Outra opção encontrada pelo legendista para a tradução de *caba* é o que vemos no próximo trecho:

1023	J Grilo	Chico escapou... tá vivinho o miserável... êta caba danado aquele Chicó... foi o único	He escaped. He's alive, the rascal! Hell of a guy! He was the only one.
------	---------	---	---

Guy é a forma que o tradutor usou para remoldurar *caba*, nesse exemplo. Também foi esta preferência tradutória utilizada abaixo, quando, ao referir-se ao Diabo; talvez o tradutor quisesse, nas legendas, dar um tratamento semelhante ao que é conferido ao Diabo por Severino, sem pompas, como se fossem velhos conhecidos:

1045	Severino	you should thank God	You should thank God
------	----------	----------------------	----------------------

		Deus que o diabo é um caba bom.. eu no lugar dele	the devil´s a nice guy . if I were him...
--	--	---	---

Dentro das categorias estabelecidas para a análise, passamos a comentar as falas e legendas que trazem ambiguidades, observemos:



Figura 26 - Dora propõe a devolução da vaca

208	Dora	que é isso? é a voz da verdade Padre João... agora você vai ver quem é a mulher do padeiro	What is it about? This is the voice of truth, Father. now you´ll see who the baker´s wife really is!
-----	------	---	--

209	J Grilo	aiaiai... e a senhora o que é do padeiro?	And what are you, then?
210	Dora	a vaca...	The cow!
211	J Grilo	a vaca?	?????????
212	Dora	a vaca que eu mandei <i>pá cá pra</i> fornecer leite ao vigário... tem que ser devolvida hoje <i>mermo!</i>	The cow I lent you, So you'd have milk. I want it back today!

O enunciado é engraçado pelo jogo em torno da palavra “vaca”. Ao mesmo tempo em que Dora se refere ao animal, quem ouve pensa se estar aludindo a uma mulher com um comportamento promíscuo, ela mesma. É essa característica polissêmica do enunciado, essa dubiedade ou ambiguidade de sentido que causa espanto a João Grilo. O sentido foi mantido na tradução da palavra ‘vaca’, que foi substituída por uma busca de correspondentes em inglês *cow*³¹, que além simbolizar o animal, também se refere, na língua inglesa, a uma pessoa do sexo feminino com atitudes promíscuas. O duplo sentido também em inglês, garantiu a dupla interpretação nas legendas, mantendo a comicidade da cena, Martin (2003) afirma que

todas as línguas comportam unidades polissêmicas. Nelas, os sentidos, evidentemente, não são independentes; eles são ligados por relações universais: a extensão do sentido, a restrição, a metonímia, a analogia... Certamente, essas relações tem efeitos extremamente divergentes: de uma língua a outra, a organização polissêmica varia consideravelmente. Mas por toda parte os mecanismos são os mesmos. (MARTIN, 2003, p.90)

Outra forma de comicidade pode ser motivada pelo apelo ao inusitado, ao inesperado, ilustrando mais uma categoria da nossa análise, a da tradução das referências religiosas, é o que ocorre quando Dora não tem a reação de uma esposa cuidadosa e preocupada quando João Grilo lhe diz ter acontecido algo desagradável com um ente querido seu, que ela julga ser Eurico. No entanto, ao ouvir que se tratava da cachorrinha, a sua reação é outra:

³¹ cow2. A term for a nasty, stupid, and/or promiscuous person (usually female), despite that cows are cute and relatively intelligent animals.



Figura 27 - O desespero de Dora

77	J Grilo	dona Dora... aconteceu uma coisa desagradável com um ente muito querido seu	Dona Dora!
			A terrible thing has happened To one of your loved ones.
78	Dora	pois eu quero que Eurico se dane	To hell with Eurico!
79	J Grilo	não... eu estou falando é de sua cachorrinha	I mean that little bitch of yours.
80	Dora	Ave Maria... o que aconteceu com ()... acode aqui que minha cachorrinha <i>tá</i> doente... valei me meu São... meu São... ai meu Deus... qual é o santo que protege os <i>cachorro</i> ?	Holy Virgin! What happened to her?
			Help! My little bitch is sick! Help me! Saint... Saint...
			Who's the patron saint of dogs?

Dora então se desespera quando ouve o nome da cachorrinha e é exatamente essa surpresa e esse disparate, que torna o enunciado engraçado; o gatilho da situação cômica, naturalmente, reside no fato dela demonstrar desprezo pelo marido e excesso de preocupação pela cachorra. Observando a tradução das legendas, percebemos que o texto recriado na língua alvo não trouxe a marca da falta de concordância na fala de Dora em *os cachorro*; suprimiu-se, também, a menção a Deus, que é feita em português. Ao ouvir as palavras *acode* e *valei me*, certamente o imaginário do brasileiro remeteria à região Nordeste, à fala nordestina; esses termos são traduzidos, contudo, por *help* e *help me*, da língua inglesa padrão, que não correspondem a nenhum falar regional, com marcas de cor local, à semelhança do que ocorre no enunciado em português. Ainda o legendista reformula a sentença *pois eu quero que Eurico se dane* por uma mais econômica: *To hell with Eurico*, justificada pelo caráter conciso da legenda; e conserva o *Ave Maria*, traduzindo por *Holy Virgin!*

A referência religiosa que aparece no trecho acima é também parte da categoria que agora apresentamos, a da tradução das expressões religiosas, vejamos mais exemplos:

431	Chicó	ai meu São Davi	Help me, my St. David!
-----	-------	------------------------	-------------------------------

No destaque acima, observamos que o legendista optou por adicionar *Help me*, informação que seria expressa na fala através do *ai*, que, aliás, não é um pedido de socorro explícito. O exemplo (759) traz um *reframe* interessante:

759	Rosinha	vixe Maria	Jesus!
-----	---------	-------------------	---------------

O *vixe maria* pode ser regionalmente entendido como uma variante da expressão *Ave Maria*, o que não deixa de ser uma referência religiosa católica; entretanto, o legendista preferiu fazer referência a Jesus. Essa decisão pode ser justificada, se observarmos as falas e legendas seguintes, que também trazem referências religiosas. Dentre elas, observe-se a (762), na qual Vincentão utiliza-se de um dos títulos de Nossa Senhora, a do Perpétuo Socorro, para pedir ajuda. O tradutor poderia ter utilizado o mesmo título de Maria em Inglês, *Our Lady of Perpetual Help*, mas preferiu *My Virgin Mary*. Isso provavelmente, para evitar a repetida referência a Nossa Senhora; então o tradutor escolheu a palavra *Jesus* para traduzir a fala (759) de Rosinha.

762	Vincentão	<i>vala-me Nossa Senhora do Perpétuo Socorro</i>	My Virgin Mary!
-----	-----------	---	------------------------

Padre Cícero, importante figura religiosa para o nordestino, também foi lembrado no filme:

761	Cabo	vixe meu <i>padim</i> Cícero	My father Cicero!
-----	------	-------------------------------------	--------------------------

A expressão religiosa traduzida nas legendas, desconsiderou a forma de tratamento que expressa uma devoção popular ao *Padim* – com a qual o Cabo se refere ao carismático Padre Cícero, havendo também a omissão do “vixe”. Outra referência religiosa foi omitida na tradução abaixo:

1087	J Grilo	<i>ô homi</i> atire de uma vez... pelo amor de Deus	Just do it, once and for all!
------	---------	--	-------------------------------

For God's sake é uma expressão que poderia ter sido utilizada pelo legendista para traduzir *pelo amor de Deus*, se o mesmo não tivesse optado por suprimi-la. Supomos que o tradutor teria preferido usar apenas uma linha nessa legenda, considerando que o apoio visual daria conta para complementar a informação suprimida, este muito colabora para a compreensão do espectador, que tem acesso à gestualidade dos atores, o que completa a informação contida nas legendas. Vale reiterar que a postura de cada personagem tem uma carga significativa muito grande em todo o material audiovisual; muitas vezes, durante o filme, o humor é apresentado por meios extralinguísticos, podendo os gatilhos humorísticos serem também visuais ou sonoros.

Um último exemplo de comicidade relativo à categoria de religiosidade no texto legendado, mostram gracejos de João Grilo direcionados à Nossa Senhora:



Figura 28 – Aparece a Compadecida

1214	João	<p><i>valha-me Nossa Senhora, mãe de Deus de Nazaré... a vaca mansa dá leite, a braba dá quando quer, a mansa dá <i>sussegada</i>, a braba levanta o pé... já fui barro, fui navio agora sou escale... já fui menino, fui <i>homi</i>, só me falta ser mulé... valha-me Nossa Senhora, mãe de Deus, de Nazaré</i></p>	<p>“Our Lady, save us all Hear us when we call Milk from the gentle cow From the stubborn, not now The gentle one has calmed down The stubborn one put her foot down I was once a brand new boat The finest ship afloat I’ve been a boy and man I haven’t been a woman yet Aid me Our Lady</p>
------	------	---	---

			Mother of God of Nazareth!"
--	--	--	-----------------------------

O verso que João Grilo reza para Nossa Senhora é característico da literatura de cordel, com risos e rimas tão peculiares desse gênero, que é constituído de uma poesia popular, característicos da região nordeste. O legendista encontrou uma solução tradutória bem criativa, ao parafrasear toda a fala de João, tentando reconstruir as rimas. Ele cria então novas rimas, logo nos dois primeiros versos, o que deve chamar a atenção do público, João oferece o verso a Nossa Senhora, como forma de agradá-la, podemos compreender o humor pelo fato de ser um verso que não tem relação direta com a questão religiosa, tampouco, traz referências carinhosas a serem endereçadas à Nossa Senhora. Outras rimas são recriadas pelo legendista como *cow* e *now*, *boat* e *afloat*.

Como categoria a ser analisada, vale também ressaltar a tradução das marcas de oralidade presentes no filme, que caracterizam diferentes sotaques, o que garante um caráter humorístico às cenas. Em relação a esses sotaques e essas pronúncias, Diaz (2007) explica que tais marcas são importantes, no entanto, podem servir de armadilha para aquele que deseja recriar a cena para outra cultura alvo. Ele sugere que o legendista busque adaptar a escrita de certa palavra a outra semelhante na língua de chegada para que o sotaque possa, de alguma maneira, ser sugerido ou evocado. Outra solução é improvisar uma transcrição fonética, na qual, o que importa não é nem tanto o que é falado, mas sim, a pronúncia. As marcas orais *oxe* e *oxente* foram selecionadas a seguir, para comentarmos, mas, como na maioria dos casos, em se tratando de marcas orais, a estratégia tradutória utilizada pelo legendista foi condensar o texto, eliminando o que não lhe parecera relevante (DIAZ, 2007):

134	Eurico	oxente ...claro... cabelo liso, olhos pretos, ombros fortes, seios fartos, cintura...	Sure! Long hair, dark eyes, Wide shoulders, big breasts...
-----	--------	--	--

408	Dora	oxe... <i>tá cum</i> medo?	Are you scared?
409	Chicó	medo? medo eu? Agarro ele pelo chifre, rodo rodo e sacudo pra cima	Scared? Me? I'll grab him by the horns, Spin him around and shake him up!

Os marcadores foram então omitidos, o que pode ser tecnicamente justificável, considerando a necessária economia de signos para não poluírem a tela. No entanto, por se tratar de um termo regional, talvez pudesse ter sido recriado, utilizando-se outra marca regional para que, de certa forma, cada personagem fosse identificado pelo espectador por um traço particular de sua fala, já que o sotaque não seria reproduzido nas legendas.

A omissão, para efeito de condensação do texto legendado, continua sendo a estratégia tradutória empregada pelo legendista nos próximos casos:

430	Dora	oxe... e <i>tu num</i> sabe quem é Vincentão? Vincentão que deu aquela pisa em Seu Golias da farmácia	Don't you know Big Vince? He beat up Mr. Golias, from the drugstore.
-----	------	--	--

538	Chicó	e é?	You do?
539	J Grilo	oxe andou bebendo foi?	Have you been drinking?
540	Chicó	é o que?	What?

636	Rosinha	é nada... oxe... os sujeitos mais valentes aqui são Vincentão e Cabo Setenta	You aren't! The bravest men here are Vince and the Corporal.
-----	---------	---	--

No *Auto da Compadecida*, outra expressão recorrente é o *êta*; no entanto, nos dois trechos a seguir, há também a omissão:

101	Chicó	êta... lá vem você com sua mania de pergunta, João...	You and your questions!
-----	-------	--	-------------------------

520	Dora	êta que Taperoá já pode declarar Guerra ao Brasil	Itaperoá can now wage war... against Brazil!
-----	------	--	---

Já nos exemplos abaixo, diferentemente dos anteriores, o legendista opta por não omitir, usando o *damn* para reconstruir na legenda a ênfase dada pelo *êta* na fala:

1229	Chicó	êta notícia boa...	Damn good news!
------	-------	---------------------------	-----------------

Ainda em relação ao modo como a expressão *êta* foi traduzida no filme, as escolhas recaíram sobre o uso da palavra *My* para dar às legendas um tom exclamativo. Em seguida, o tradutor poderia optar por omitir, ainda, o *êta*; contudo, observamos que foram, de algum modo, reproduzidos, talvez por terem sido julgados importantes para o entendimento, e para o efeito humorístico da cena:

911	J Grilo	êta que eu tô ficando importante	My, how important I am!
912	Chicó	êta que eu tô ficando lascado	My, how dead I'll be!

A partir dos exemplos (911) e (912), confirmamos a constatação de que as legendas são padronizadas e não buscaram reproduzir as marcas peculiares de regionalismos linguísticos. A legenda (912) foi traduzida de uma maneira formal, quase poética, enquanto sua fala na cultura de partida se enquadra a um registro informal, a um uso coloquial, são essas marcas orais e seus sotaques característicos, juntamente com o visual da cena que completam o caráter humorístico do filme.

Reiteiramos a importância das marcas culturais e regionais que o processo de criação da legendagem em questão deveria ter respeitado. As expressões regionais, suas marcas locais, seus personagens, retratos vivos do nordestino e das pelejas dessas criaturas para sobreviver a sorte adversa; João Grilo, por exemplo, representa as relações de poder já existentes no cenário da região, no qual os grandes proprietários, o Clero e os cangaceiros detinham o controle através do poder do dinheiro ou pela força bruta. João Grilo consegue reverter essas relações através do uso da linguagem e da sua capacidade de convencimento. O humor expresso pela linguagem garante a João esse “poder” que se percebe nas interações entre os polissistemas da cultura brasileira, nordestina e do pólo receptor, o do falante de língua inglesa para o qual o filme está sendo legendado.

As legendas traduzidas passam a fazer parte do polissistema da cultura de chegada, de língua inglesa, mas nessas legendas não foram reproduzidas as marcas locais, nem a força transgressora de João Grilo, nem a potência humorística de Ariano Suassuna. De fato, não houve a tentativa de recriar esses traços do polissistema de partida no de chegada, no qual também existem diferenças de classes sociais e tensões. Por não se buscar compensar as variantes regionais nordestinas por variantes regionais americanas constatou-se, então, certo apagamento cultural na tradução das legendas, o que limitou consideravelmente o entendimento do texto de Suassuna pelo receptor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa fundamentou-se na Teoria dos Polissistemas e na Teoria da Funcionalidade, bem como na Teoria dos *Scripts*, de Raskin, e as considerações de Diaz (2007) acerca da legendagem, sobretudo, para analisar o processo de recriação dos enunciados humorístico das legendas em inglês, do filme *O Auto da Compadecida*. A partir dos enunciados em português buscou-se investigar os mecanismos tradutórios utilizados pelo legendista na feitura das legendas, observando-se, assim, o que se escolheu traduzir, até de modo, parafraseado, ou mesmo omitido.

Observou-se, ao analisarmos, o *modus faciendi* do legendista, que este, geralmente, respeitou as técnicas e os critérios de legendagem da tradução audiovisual. Percebemos que houve recorrência das estratégias utilizadas por esse profissional, e, para a tessitura das legendas, o tradutor utilizou-se, com frequência, da omissão parcial ou mesmo total de alguns enunciados. Em sua maioria, recorreu-se, ainda, ao uso da paráfrase; da busca de compensação ou, da reconstrução dos enunciados, recriando alguns dos jogos linguísticos e expressões, ao se reformular a estrutura humorística do texto de partida na língua e cultura de chegada.

Ao longo da análise, observou-se que houve momentos em que os signos humorísticos não foram, de forma alguma, recriados nas legendas. Em alguns desses casos, o contexto e o signos visuais exibidos na tela eram capazes de suplementar o que se desejava expressar. Mas, em contrapartida, em outras situações, as legendas não deram conta de alguns enunciados humorísticos; o legendista preferiu não buscar soluções mais próximas da realidade do polissistema da língua de chegada, não utilizando, nas legendas, variantes regionais americanas, como as estruturas do *Black English*, que poderiam ter trazido contribuições ímpares às legendas. De modo geral, no entanto, o legendista considerou o perfil intersemiótico do material audiovisual traduzido.

No decorrer das análises, percebemos que a tradução do humor é uma vertente de investigação muito rica e que esta pesquisa pode trazer importantes contribuições para os Estudos da Tradução audiovisual. Confirmamos, ainda, neste estudo, a função social do riso (BERGSON, 1983), ao constatarmos a intrínseca relação entre humor e cultura; contudo, ficou claro, através da observação do funcionamento dos *scripts* e dos gatilhos, de Raskin (1985) que nem sempre, por

falta de compartilhamento cultural, os enunciados da língua de partida puderam ser recriados na língua de chegada.

As análises tecidas, neste trabalho, pretenderam discutir problemas tradutórios relacionados à prática da legendagem e visualizar possíveis soluções, na tentativa de investigar o percurso criativo das legendas de humor do *O Auto da Compadecida*. Acreditamos ter privilegiado uma visão processual desse exercício de alteridade, que é a tradução; também investigamos os desafios lançados ao tradutor-legendista, o qual trabalha com prazos irreais impostos pela cultura midiática, cuja marcha é a da instantaneidade. Na maioria das vezes, o profissional não dispõe de tempo para fazer pesquisas aprofundadas, tampouco para dar conta de uma boa revisão do texto, ou desenvolver a própria criatividade, aperfeiçoando mais o seu trabalho.

O Auto da Compadecida, obra cujo reconhecimento ultrapassa as fronteiras brasileiras, sem dúvida, ganhou maior visibilidade com as legendas em língua inglesa. Assim, é de notória relevância o trabalho de legendagem desenvolvido por esse tradutor *freelancer*, que nem mais faz parte dos registros da empresa responsável pela legendagem e cujo nome se desconhece.

Ao findar a análise do caminho tradutório percorrido por esse profissional, espera-se também que os tradutores reavaliem suas posturas e alcancem o que é deles, por direito. Buscando mais visibilidade e respeito por parte dos demais profissionais da área e do público em geral. Assim, o tradutor e, em nosso caso, o tradutor legendista precisa sair do anonimato, o que constitui uma injustiça e uma falta de respeito para com um profissional de tanta relevância, capaz de construir pontes entre línguas e culturas.

É, portanto, chegado o tempo do profissional de tradução assumir seu papel na sociedade e de lutar por uma mudança na legislação que garanta seus direitos. Sobretudo na sociedade atual, que produz e consome informação instantaneamente, não deve haver mais espaço para a invisibilidade do tradutor. Esta pesquisa nos impulsiona a aprofundar os estudos no âmbito da tradução do humor e da legendagem, bem como discutir acerca da visibilidade do sujeito-tradutor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANTES, A. *O que é cultura popular*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2006.
- BASSNET, S. *Estudos de tradução- Fundamentos de uma disciplina*. Trad. De Vivina Figueredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre a significação*. Trad. Nathanael Caixeiro. Rio Janeiro: Zahar, 1983.
- BERNARDET, J. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. 2º ed. São Paulo: Annablume, 2008.
- CARVALHO, C. A. *A tradução para legendas: dos polissistemas à singularidade do tradutor*. RJ PUC-RIO Dep. de letras, 2005. (Dissertação de Mestrado)
- CHAUME, F. *Cine y traducción*. Madrid: Ed.Cátedra, 2004.
- CHIARO, D. *The Language of Jokes: analyzing verbal play*. London: Routledge, 2006.
- DERRIDA, J. *Torre de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- DÍAZ-CINTAS, J and REMAEL, A. *Audiovisual translation: subtitling*. Manchester: St. Jerome Publishing Company, 2007.
- EVEN-ZOHAR, I. *Polysystem Theory*. In: Poetics Today International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication, v. 11, n. 1, p. 9-26, spring 1979.
- HALL, S. *A identidade cultural na Pós- modernidade*. Tradução de Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- IVARSSON, J.; CARROLL, M. *Subtitling*. Sweden: TransEdit, 1998.
- JAKOBSON, R. Aspectos Lingüísticos da tradução. In: *Lingüística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2005.
- MARTIN, R. *Para entender a linguística: epistemologia elementar de uma disciplina*. Tradução de Marcos Bagno. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.
- NEVES, F. Metáforas que nos fazem rir. In: PAIVA, V. e. org. *Metáforas do Cotidiano*. Belo Horizonte. Ed. Do Autor, 1998.
- OLIVEIRA, M. P. *Olhares Roubados: cinema, literatura e nacionalidade*. Salvador: Quarteto, 2004.
- PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva; Brasília: CNPQ, 2003.

POSSENTI, S. *Os humores da língua: Análises Lingüísticas de Piadas*. Campinas: Mercado de Letras, 2008.

PRETI, D. Normas para transcrição. In: PRETI, D. (Org.) *Análise de Textos Orais*. São Paulo: Humanitas, 1999. 4.ed. p. 11-12.

RASKIN, V. *Semantic Mechanisms of Humor*. Holanda: D. Reidel Publishing Company, 1985.

RIBEIRO, D. *O povo brasileiro- a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

RIDD, M. D. Legendagem: Corda bamba entre o oral e o escrito. In: MAGALHÃES, Izabel. *As múltiplas faces da linguagem*. Brasília: Ed. UNB, 1996.

ROSÁRIO, N. M. Corpos eletrônicos em discursos de audiovisualidades. In: SILVA, Alexandre. *Do audiovisual às audiovisualidades*. Porto Alegre: Ed. Asterisco, 2009.

ROSAS, M. *Tradução de humor- transcriando piadas*. Rio de Janeiro: Ed. Lucerna, 2002.

ROSSINI, M. Traduções audiovisuais: múltiplos contatos entre cinema e tevê. In: : SILVA, Alexandre. *Do audiovisual às audiovisualidades*. Porto Alegre: Ed. Asterisco, 2009.

SANTAMARIA, L. Culture and translation: The referential and expressive value of cultural references. In: CHAUME. F. *La traducción en los medios audiovisuales*. D.L: Castelló de la Plana Publicacions de la Universitat Jaume, 2001.

SANTOS, J. L. *O que é cultura*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 1969.

SCHAFFNER, C. Skopos Theory. In: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/ New York: Routledge, 1998.

SILVA, J. V. Oral e escrito: A dupla face da interação verbal. In: MAGALHÃES, Izabel. *As múltiplas faces da linguagem*. Brasília: Ed. UNB, 1996.

SUSSUANA, A. *Auto da Compadecida*. 34 ed. Rio de Janeiro: Agir, 2001.

TOURY, G. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam- Philadelphia: John Benjamins, 1995.

VEIGA, M. J. Linguistic Mechanisms of humour subtitling. In: *4th Forum for Linguistic sharing*. Lisboa, 2009.

VERMEER, H.J. *Esboço de uma teoria da tradução*. Porto: Asa, 1985.

WHITMAN, C. Cloning Cultures: The return of the movie mutants. In: CHAUME, F, AGOST, Rosa. *La Traducción em los medios audiovisuales*. Universitat Jaume DL, 2001.

ANEXO I – Ficha Técnica do Filme *O Auto da Compadecida*

Adaptação: Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão

Direção: Guel Arraes

Direção de Arte: Lia Renha

Figurino: Cao Albuquerque

Direção de Fotografia: Félix Monti

Direção de Produção: Eduardo Figueira

Uma produção: Globo Filmes

Produtor Associado: Daniel Filho

Distribuição: Columbia Tristar

Ano de Produção: 1999

Duração: 104 min