

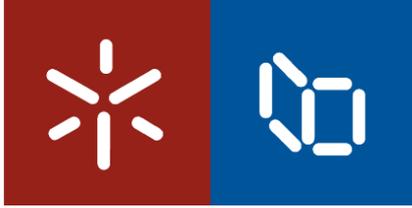
Universidade do Minho

Instituto de Letras e Ciências Humanas

María Dolores Lerma Sanchís

**O Tratamento da Variação em Tradução Audiovisual.
Um *case study*: *Todo sobre mi madre* de Almodóvar**

Junho de 2007



Universidade do Minho

Instituto de Letras e Ciências Humanas

María Dolores Lerma Sanchís

**O Tratamento da Variação em Tradução Audiovisual.
Um *case study*: *Todo sobre mi madre* de Almodóvar**

Dissertação de Mestrado em Ciências da Linguagem

Trabalho efectuado sob a orientação de

Professor Doutor Oscar Diaz Fouces

Professor Doutor Álvaro Iriarte Sanromán

Junho de 2007

Agradecimentos

O meu reconhecimento e sincera gratidão ao Prof. Doutor Álvaro Iriarte Sanromán e ao Prof. Doutor Oscar Diaz Fouces, pela orientação recebida, pelos ensinamentos, pela total disponibilidade, pelo apoio e pelo incentivo.

À instituição que me acolheu e me permitiu desenvolver o meu trabalho com total autonomia.

Aos meus professores do Mestrado em Linguística pela riqueza dos conhecimentos transmitidos.

Aos meus colegas e amigos do ILCH, Adelina, Álvaro, Ana, Ângela, Carlos, Cuno, Fernando, Manuela, Nádia, Pedro, Rebecca, São e Xaquín, pelos conselhos, pela solidariedade e, sobretudo, pela amizade.

Aos meus alunos, que ao longo dos anos de docência partilharam a minha ‘curiosidade’ pela tradução, pelo muito que com eles aprendi.

À minha família, pelo amor.

À Filipa, pela ajuda na revisão do texto, pela alegria e a força transmitidas.

Braga, Junho de 2007

Resumo

O Tratamento da Variação em Tradução Audiovisual.

Um case study: Todo sobre mi madre de Almodóvar

O objectivo principal deste trabalho é o estudo da variação linguística em tradução audiovisual (TAV).

Para tal, inicialmente distinguimos entre a variação aplicada ao uso ou aos dialectos, e a aplicada ao usuário ou registos. Ao longo do trabalho, tanto na fase da exposição teórica como na aplicação prática, foi-se tornando evidente a necessidade de estudá-las como um todo, uma vez que o registo não é alheio às características dialectais de cada indivíduo.

O estudo da variação linguística assume um maior significado quando aplicado a textos com várias vozes, como o texto fílmico, em que podem ser analisados segmentos situacionais definidos pelo contexto em que as personagens se situam em cada momento. Assim, abordamos a problemática da variação linguística em TAV com o intuito de nos aproximarmos de alguns problemas de tradução que, não sendo exclusivos da TAV, nem da tradução para legendagem, se revestem nesta modalidade de especial interesse, devido às particularidades de tradução, nomeadamente as mudanças próprias da passagem do modo oral ao escrito, as restrições derivadas da exigência de sincronia espacial e temporal, e a necessidade de condensação da linguagem derivada das mesmas limitações.

Apesar das raízes linguísticas e culturais comuns à língua portuguesa e à espanhola, existem nítidas divergências entre as mesmas, sobretudo diferenças de cariz pragmático no uso linguístico. O nosso estudo centra-se na análise das convenções relativas ao uso da língua em contextos concretos e no modo como estas são transpostas de uma língua para outra.

Não existe uma solução única para os problemas derivados da tradução da variação, irá depender, em cada caso, de diversos factores, optando-se por uma concepção funcional e dinâmica adequada a cada caso concreto.

Abstract

Variation in Audiovisual Translation.

A case study: Todo sobre mi madre by Almodóvar

The main objective of this thesis is the study of linguistic variation in audiovisual translation (TAV).

Firstly, I intend to distinguish between variation as applied to use or to dialect, and that applied to usage or register. With the development of the thesis, in the theoretical presentation as much as in its practical application, it became evident that there was a need to study these as a whole, given that register is not separable from the dialectic characteristics of each individual.

The study of linguistic variation assumes a greater significance when it is applied to texts with various voices, such as the filmic text; in such texts it is possible to analyse situational segments which are defined by the particular context in which the characters are situated at each moment. Thus, it was my intention to address the questions of linguistic variation in TAV with the objective of approaching some problems of translation that, not being exclusive to TAV, nor to translation of subtitles, are of special interest in this form, given the particularities of translation: namely, the actual changes from the spoken to the written form, the inherent restrictions in maintaining spatial and temporal synchronicity, and the need to condense the language due to those limitations.

Despite the common linguistic roots of the Portuguese and Spanish languages, there are some distinct differences between the two languages, especially regarding pragmatics in linguistic use. This thesis focuses on the analysis of conventions relative to the use of language in concrete contexts and on the way they are transposed from one language to another.

There is no one solution for the problems deriving from the translation of variation: in each case the solution will depend on diverse factors, leading to a functional and dynamic conception adapted to each real example.

Resumen

El Tratamiento de la Variación en Traducción Audiovisual.

Un case study: *Todo sobre mi madre* de Almodóvar

El objetivo principal de este trabajo es estudiar la variación lingüística en la traducción de textos audiovisuales.

Para el estudio de la variación distinguimos inicialmente entre la variación relacionada con el uso o los dialectos, y la relacionada con el usuario o los registros. A lo largo del trabajo, tanto en la fase de la exposición teórica como en la aplicación práctica, se hizo patente la necesidad de estudiarlas en conjunto, dado que el registro no es ajeno a las características dialectales de cada persona.

El estudio de la variación lingüística se reviste de especial interés al aplicarlo a textos con varias voces, como sucede en el texto fílmico, donde se pueden analizar segmentos situacionales definidos por el contexto en que los personajes se sitúan en cada momento. Abordamos la problemática de la variación lingüística en TAV con la finalidad de acercarnos a algunos problemas de traducción que, sin ser exclusivos de la TAV ni de la traducción para el subtitulado, adquieren en esta modalidad un interés especial, debido a las peculiaridades del subtitulado: los cambios derivados del paso del modo oral al escrito, las restricciones motivadas por la exigencia de sincronía espacial y temporal y, derivado de estas limitaciones, la necesidad de condensar el lenguaje.

Apesar de las raíces lingüísticas y culturales comunes al portugués y al español, existen, entre las dos lenguas/culturas, divergencias nítidas, sobre todo de cariz pragmático en el uso lingüístico. El estudio se centra en el análisis de las convenciones relativas al uso de la lengua en contextos concretos y en la forma como éstas se trasladan a la lengua meta.

No existe una solución única a los problemas derivados de la traducción de la variación, dependerá, en cada caso, de diferentes factores y se optará por una concepción funcional y dinámica adecuada a cada caso concreto.

ÍNDICE

Agradecimentos	ii
Resumo	iii
Abstract.....	iv
Resumen	v
Abreviaturas e símbolos usados	ix
1. INTRODUÇÃO	11
1.1. Justificação do trabalho	11
1.2. Objectivos.....	15
1.3. Hipóteses	16
1.4. <i>Corpus</i>	17
1.5. Investigação empírico-descritiva.....	19
1.6. Etapas	20
1.7. Organização do estudo.....	20
2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	23
2.1. Primeira parte: A Variação Linguística	23
2.1.1. Introdução.....	23
2.1.2. Variação relativa ao usuário	26
2.1.2.1. Variação individual: o idiolecto	27
2.1.2.2. Variação social: o sociolecto	28
2.1.2.3. Variação geográfica: o dialecto geográfico	28
2.1.2.4. Variedade padrão	29
2.1.3 Variação relativa ao uso: registo	31
2.1.3.1. O campo.....	33
2.1.3.2. O modo	34
2.1.3.3. O teor	36
2.1.4. Perspectiva tradutológica da variação	38
2.2. Segunda parte: Tradução Audiovisual.....	57
2.2.1. Introdução: enquadramento geral	57
2.2.1.1. A TAV e os estudos de tradução	58
2.2.1.2. Definição de tradução	58

2.2.2. A Tradução Audiovisual (TAV).....	60
2.2.2.1. Definição	60
2.2.2.2. Modalidades	63
2.2.2.3. Caracterização	64
2.2.3. O texto audiovisual e a tradução.....	67
2.2.3.1. A linguagem cinematográfica.....	68
2.2.3.2. Dobrar ou legendar: uma discussão estéril.....	69
2.2.4. A legendagem.....	74
2.2.4.1. Origens	74
2.2.4.2. Definição	74
2.2.4.3. Caracterização	75
2.2.4.4. Sincronia: tipologia.....	78
2.2.4.5. A legendagem: uma modalidade de tradução vulnerável.....	80
2.2.4.6. O papel do receptor.....	81
2.2.5. Características do código linguístico: o <i>continuum</i> língua oral / língua escrita	83
2.2.5.1. Para uma análise do discurso oral: características do facto comunicativo	88
2.2.5.2. Da oralidade à escrita	89
2.2.5.3. A linguagem verbal: do guião à legenda	90
2.2.5.4. O código linguístico no cinema: o critério de verosimilhança	91
2.2.5.5. O discurso oral na legendagem cinematográfica.....	94
2.2.5.6. A linguagem verbal em <i>Todo sobre mi madre</i>	95
2.2.6. Legislação sobre a tradução dos produtos audiovisuais em Portugal.....	97
3. APLICAÇÃO PRÁTICA.....	99
3.1. <i>Corpus</i>	99
3.1.1. Sinopse do filme	99
3.2. Análise da versão legendada em português.....	102
3.2.1. A tradução do campo: o léxico	102
3.2.1.1. A tradução de termos e expressões tabu, vulgarismos e termos grosseiros.....	105
3.2.1.2. A tradução do léxico do mundo da droga.....	115
3.2.1.3. A tradução do léxico do campo médico	116

3.2.2. A tradução do modo	117
3.2.2.1. A tradução dos marcadores do discurso oral.....	117
3.2.2.2. O diminutivo.....	123
3.2.3.3. Estratégias de compensação do modo oral.....	126
3.2.3.3.1. <i>Cá / Lá</i>	127
3.2.3.3.2. <i>Pronto</i>	128
3.2.3. A tradução do teor	129
3.2.3.1. A tradução das fórmulas de tratamento	129
3.2.4. A Tradução dos referentes culturais	140
3.2.4.1. Referentes culturais partilhados.....	141
3.2.4.1.1. Referências cinematográficas	143
3.2.4.1.2. Referências literárias	145
3.2.4.1.3. Antropónimos e macrotoponímia	148
3.2.4.2. Referentes culturais não partilhados.....	150
3.2.4.2.1. Referentes gastronómicos.....	150
3.2.4.2.2. Presença de outra língua.....	153
3.2.4.2.3. Antropónimos e microtoponímia.....	155
3.2.4.3. Coda.....	158
4. CONCLUSÕES.....	161
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	167
6. ÍNDICE DE ANEXOS	179
1/I/A. Guião do filme em castelhano.....	179
2/II/B. Legendas da versão portuguesa do filme	179
3/III/C. Tabelas.....	179

Abreviaturas e símbolos usados

TO: Texto original

TC: Texto de chegada

TAV: Tradução audiovisual

--: Fragmento não traduzido

Ø: Fragmento omitido (referido à tradução de outras línguas)

NP: Nome próprio

(...): Fragmento omitido

1. INTRODUÇÃO

(...) por una parte la traducción suprime las diferencias entre una lengua y otra; por la otra, las revela más plenamente: gracias a la traducción nos enteramos de que nuestros vecinos hablan y piensan de un modo distinto al nuestro. (Octavio Paz, 1971: 9)

1.1. Justificação do trabalho

Tradicionalmente, a reflexão teórica sobre a prática da tradução debruçou-se sobre uma modalidade¹ de tradução específica: a tradução escrita, em particular a tradução literária, se bem que os primeiros tradutores centraram o seu labor no papel de mediadores entre falantes de línguas diferentes, ou seja, a interpretação.

As rápidas e constantes mudanças sociais, económicas, políticas e tecnológicas, fizeram com que mudassem, também, as exigências de uma sociedade centrada, neste momento mais do que nunca, na premente necessidade da comunicação célere, onde a tecnologia e os meios audiovisuais ocupam um lugar central.

Os intérpretes e os tradutores são agora também designados de mediadores porque não só interpretam ou traduzem os textos e as suas mensagens de uma língua para outra, mas também medeiam, constroem pontes entre línguas, culturas, formas de comunicar, de significar, ou seja, modos de nomear.

A concretização de um trabalho vem sempre precedida da sua teorização. Como é sabido, na última metade do século passado o aparato teórico à volta da tradução tem dado lugar a variadas teorias sobre a tradução, ou melhor, diversas ópticas desde as quais se analisa esta ancestral prática. Contudo, um simples olhar para a literatura

¹ Usamos o termo ‘modalidades de tradução’ no sentido dado por Hurtado (2001: 639), que as define como as variedades de tradução que se distinguem pelo modo tradutor, ou seja, «la variación del uso de la lengua según el modo material, es decir, escrito, hablado, audiovisual, etc., con todas las subdivisiones posibles.»

publicada, alerta logo para a existência de uma carência ou, pelo menos, um certo relego de uma área que tem vindo a ganhar relevo e visibilidade a passos largos. Referimo-nos à tradução audiovisual (TAV) e particularmente à legendagem. Convenhamos que a sua posição é cada vez mais proeminente e que a sua prática não é recente, remonta ao primeiro quartel do século XX se pensarmos apenas no cinema, e à metade do mesmo século, se considerarmos o influente meio televisivo. Trata-se, portanto, de uma modalidade com uma vasta prática, ainda que seja evidente a necessidade de mais estudos teóricos e práticos².

Os estudos de tradução audiovisual têm origem no estudo da tradução cinematográfica³. A chegada do cinema sonoro supôs o surgimento de novas modalidades de tradução, entre elas a dobragem e a legendagem, esta última foi, por motivos vários, a modalidade escolhida na emissão de filmes estrangeiros em Portugal (§ 2.2.3.2.). Mais tarde, com a chegada da televisão pública, dos canais privados, da televisão por cabo ou Via Digital na década de noventa e o consequente aumento de emissões de programação estrangeira, esta modalidade continuou a ser a predominante, tanto nos filmes como nos documentários (as escassas tentativas de dobragem cinematográfica nunca tiveram boa aceitação por parte do público português, a não ser no caso de filmes específicos para o público infantil)⁴. Finalmente, a popularização, primeiro do VHS e actualmente do DVD, ‘responsáveis’ pela entrada do cinema em casa e o lógico aumento deste tipo de produtos no quotidiano familiar, tem vindo a dar maior visibilidade à tradução audiovisual. Em resumo, aos poucos tem vindo a aumentar o trabalho dos tradutores e legendadores, incremento que continua devido à demanda de tradução audiovisual para trabalhos em áreas tão diversas como a televisão, o ensino à distância, as plataformas digitais, a TV por cabo, por satélite, o DVD, os produtos multimédia, etc.

Contudo, em Portugal, esta mudança não tem sido acompanhado nem por um aumento dos centros de formação destes profissionais, nem por um crescente interesse

² Mayoral (2005) indica uma série de tendências que, na actualidade, dominam o estudo da TAV, como são a falta de dogmatismo e consequente abertura na definição do objecto de estudo da TAV, a tendência aos estudos aplicados vistos como fenómenos reais, a importância dada ao papel do receptor e a revisão das normas numa perspectiva diacrónica e diatópica. O progresso nos estudos da TAV reside no facto de estes mesmos aspectos terem evoluído de objectivos a tendências, demonstrando a maturidade e a sensatez dos estudos teóricos à volta da disciplina. A investigação em TAV, em Portugal, começa a acompanhar, ainda que timidamente, esta orientação.

³ Sobre esta questão ver o trabalho de Ballester (2001).

⁴ Ou de telefilmes juvenis e telenovelas sul-americanas, algumas dobradas no Brasil.

por parte da comunidade académica no estudo desta modalidade de tradução⁵. Facto que quiçá responda à crença ou preconceito de estarmos perante uma modalidade inferior, quando confrontada com o prestígio da tradução literária ou ainda da necessidade de outras modalidades de tradução especializada, seja jurídica, económica, científica, etc., fruto da procura da actual sociedade.

Partilhamos a opinião de Díaz Cintas (2001) quando refere o impacto que o cinema tem nas sociedades actuais, a sua relevância como indústria económica, a dimensão cultural que representa e o poder manipulador que assume em qualquer país: «Los estudios en este campo sirven para arrojar luz sobre la función social, política y económica de la cultura en una sociedad dada, y de ahí su necesidad si queremos profundizar y avanzar en el conocimiento de nuestro propio entorno.» Díaz Cintas (2001: 22).

Iniciámos este estudo incitados por motivações profissionais e pessoais. Em primeiro lugar, o interesse científico e docente pela tradução em geral, e pela tradução audiovisual em particular, fez com que nos apercebêssemos de que, apesar do manifesto incremento do interesse pelo estudo desta área nos âmbitos académicos internacionais, Portugal não tem vindo a acompanhar esta tendência a um ritmo similar ao de outros países.

Nos últimos anos tem proliferado no ensino superior a criação de licenciaturas que integram a formação na área da tradução. Paradoxalmente, a tradução audiovisual, e em especial a legendagem, sendo uma modalidade de tradução fortemente arraigada na cultura portuguesa, visto que nos encontramos num país legendador por tradição, não tem vindo a despertar um interesse paralelo ao suscitado em âmbitos académicos estrangeiros.

No presente trabalho aliamos o percurso profissional ao interesse pessoal, reflectindo num trabalho que conjuga o estudo da tradução para a legendagem, em particular a transposição do registo numa perspectiva intercultural de duas línguas e duas culturas, sem dúvida, próximas geográfica e historicamente, mas suficientemente afastadas para terem necessidade de tradutores e mediadores que as ajudem a conhecer-se e compreender-se.

Os meios audiovisuais, como a televisão e o cinema, são considerados veículos de transmissão cultural de maior influência nas sociedades actuais. Representam,

⁵ Sobre o ensino da tradução em Portugal, ver os trabalhos de Dias (2001) e Hermida (2003).

possivelmente, os meios de entretenimento mais “utilizados”, mais populares e acessíveis, isto porque fazem parte do quotidiano da imensa maioria da população. Estes veículos de massas permitem a transmissão e a partilha de saberes da mais diversa índole, impraticável sem a intervenção dos tradutores. Este é precisamente um dos pontos que consideramos importantes e que por si só justifica a necessidade de uma investigação em tradução para a legendagem que conduza à reflexão e, sobretudo, reverta na melhoria da formação de futuros tradutores e na sua posterior prática profissional.

Se por um lado, o consumo dos produtos audiovisuais traduzidos origina uma importantíssima actividade económica, por outro lado, não há dúvidas que o cinema se revela um influente instrumento de intervenção social. Numa era dominada pelos *media*, os audiovisuais assumem-se como uma inegável fonte de cultura, conhecimento e informação, além de proporcionar momentos de lazer e entretenimento. Ao mesmo tempo, os produtos audiovisuais legendados podem ajudar a desenvolver a capacidade de leitura e literacia contribuindo para uma melhor aprendizagem das línguas estrangeiras.

Uma parte considerável da grelha televisiva é composta por filmes, documentários e séries que, normalmente, são emitidos em versão original legendada. Convenhamos que ouvir todos os dias uma língua estrangeira ajuda a familiarizar-nos com aspectos léxicos, semânticos, fonéticos e pragmáticos dessa mesma língua, e não só, pode ainda contribuir para aumentar os conhecimentos culturais de forma lúdica, dado que as imagens permitem apreender as relações entre a língua e o comportamento gestual, tão difíceis de assimilar sem a ajuda de programas semelhantes, que facilitam uma espécie de imersão linguística (Díaz Cintas, 2001a).

Pessoalmente experimentei uma mudança paulatina de hábitos com a vinda para Portugal⁶, procedente de um país cuja televisão dobrava todo o tipo de programas estrangeiros – apesar da facilidade de poder usufruir de uma determinada filmografia em versão original legendada em cinemas⁷, onde só são exibidos filmes pouco comerciais – para outro, onde filmes e séries de televisão estrangeiros são sempre legendados.

⁶ Aproximadamente desde a última década, em Espanha, as televisões públicas e privadas também emitem filmes legendados, embora de géneros específicos e em horários diferentes àqueles considerados de máxima audiência.

⁷ Nas principais cidades espanholas existem salas de cinema onde são exibidos filmes em versão original, os chamados “minicines”. Obviamente, os filmes com maiores receitas de bilheteira não costumam ser apresentados neste tipo de salas.

1.2. Objectivos

A finalidade do nosso trabalho é, em primeiro lugar, descrever uma modalidade de tradução pouco estudada em Portugal, embora seja parte integrante do dia-a-dia de uma sociedade tecnológica e audiovisual muito dependente ou ligada ao ecrã: pensemos apenas nas horas passadas diante do pequeno ecrã; no número de televisores que, em média, existem nos lares portugueses; nas constantes ofertas de filmes em formato VHS ou DVD que nos últimos tempos encontramos nos quiosques de imprensa, a preços baixos e por vezes até oferecidos com a compra de jornais ou revistas; no número de estabelecimentos dedicados ao aluguer de filmes, etc. Chegamos imediatamente à conclusão da centralidade deste modo de entretenimento, frequentemente ouvido numa língua estranha, e ao qual não teríamos acesso sem o auxílio da tradução.

Em segundo lugar, comprovar como esta modalidade de tradução partilha, parcialmente, determinados problemas com outras modalidades, apesar de estarmos perante um tipo de tradução muito específica, uma vez que o meio audiovisual reúne diferentes códigos e canais. A sujeição a restrições especiais, levá-la-ão a optar, noutros momentos, por soluções diferentes.

Abordaremos o trabalho desde uma óptica descritiva da *praxis* real, seguindo as orientações enunciadas por Mayoral (2003), que aponta para a necessidade de uma teoria próxima da realidade que persiga uma reflexão sobre a tradução e que avance no sentido da explicação e não da predeterminação:

És doncs, necessari que l'elaboració teòrica es basi constantment en la realitat i no se'n distanciï. Seria desitjable que la reflexió teòrica sobre la traducció avancés més en el sentit de l'explicació que en el de la predicció. (Mayoral, 2003: 5)

Realizaremos, portanto, um trabalho descritivo, analisando os aspectos que consideremos mais relevantes ligados à variação linguística, em particular a variação diafásica, aspectos como o registo, as formas de tratamento, os problemas advindos da tradução do registo coloquial, da linguagem vulgar ou grosseira, bem como o tratamento das referências culturais, tendo como pano de fundo a noção de equivalência. Estas questões, ainda que digam respeito à prática da tradução em geral, pelas

características próprias desta modalidade, recebem um tratamento particular que, tanto quanto possível, analisaremos, descreveremos e sistematizaremos.

Podemos enunciar o objectivo principal deste trabalho como sendo o estudo das técnicas e procedimentos de tradução utilizados para resolver alguns dos problemas derivados da variação diafásica na tradução de textos audiovisuais.

Estes aspectos relacionam-se com a variação linguística relativa ao uso e ao usuário, portanto, propomos os seguintes objectivos:

1. Apresentar o conceito de variação linguística em geral;
2. Centrar o estudo da variação linguística no uso;
3. Revisitar o conceito de forma específica, no âmbito da tradutologia;
4. Analisar as peculiaridades da tradução audiovisual;
5. Utilizando o arsenal teórico anterior, estudar um caso concreto.

1.3. Hipóteses

A hipótese geral da qual parte este trabalho é que o modo como se resolvem os problemas derivados da tradução da variação diafásica ou de uso não é único. Do nosso ponto de vista, partindo do conhecimento das duas línguas e, sobretudo, das duas culturas, a espanhola e a portuguesa, seria de esperar uma tendência que oscilasse entre a adaptação ou domesticação e o distanciamento dos produtos audiovisuais espanhóis.

Trata-se de uma cultura sobejamente conhecida pelo destinatário português do produto. Por um lado, entre a cultura espanhola e a portuguesa, inseridas na cultura ocidental, europeia e latina, não existem grandes hiatos, antes pelo contrário, existem muitos conhecimentos partilhados, muitos pontos de convergência. Por outro lado, constata-se algumas diferenças pragmáticas e culturais exprimidas através do uso linguístico e do conhecimento dos portugueses ainda que, por vezes, de modo superficial. Referimo-nos a aspectos algo estereotipados, como são as diferenças na maneira de exprimir a (in)formalidade entre as duas línguas, sendo que obedecem às discrepâncias entre os graus de formalidade nas duas culturas e à aparente proximidade com que se relacionam as pessoas, notório através da expressão da cortesia e das formas de tratamento. Estas divergências manifestam-se inclusive no modo escrito, um exemplo óbvio é-nos dado pela confrontação de textos divulgados pela imprensa escrita.

À semelhança destes aspectos, será também de esperar que a nível léxico, sobretudo no campo dos vulgarismos e dos termos tabu, o tradutor ofereça um produto mais próximo à cultura de chegada, o que implicaria a omissão e/ou redução deste tipo de léxico.

É certo que um mesmo texto pode admitir diferentes soluções tradutivas, desta forma, os mediadores debatem-se, sempre, entre aproximarem-se do pólo da adequação⁸, ou seja, apresentar um texto que recolha características diferenciadoras do texto original, ou do pólo da aceitabilidade, quando a tradução se aproxima das convenções linguísticas e culturais da cultura de chegada.

Na terceira parte da dissertação, correspondente à aplicação prática, pretendemos estudar as estratégias empregues no processo tradutório e as tendências de tradução reveladas através da análise do *corpus* escolhido. Consideramos que as soluções apresentadas pelo tradutor irão de encontro aos hábitos com que os espectadores portugueses se familiarizaram, em anteriores contactos, com o cinema espanhol e com os filmes do realizador Pedro Almodóvar, com a finalidade de que as expectativas dos receptores não sejam defraudadas.

A partir da hipótese geral surgem outras questões de interesse:

- ⇒ Os filmes exibidos são um parâmetro indicativo da imagem, do prestígio e do interesse que a cultura espanhola, em geral, e o cinema espanhol, em particular, têm entre os espectadores portugueses;
- ⇒ As soluções propostas para transpor elementos do registo realizam-se mediante determinadas técnicas de tradução;
- ⇒ As estratégias de tradução audiovisual dependem de múltiplas circunstâncias, entre elas: a modalidade de tradução (dobragem, legendagem, etc.), as características do público ao qual se destina, o meio audiovisual através do qual se transmite (televisão, sala de cinema, DVD...), o horário em que vai ser transmitido o filme, etc.

1.4. Corpus

⁸ Neste trabalho, os termos adequação e aceitabilidade são utilizados de acordo com a definição de Toury (1995).

O *corpus* escolhido é constituído por um texto de ficção, composto pelos diálogos das personagens do filme *Todo sobre mi madre* do realizador e guionista Pedro Almodóvar. Para este efeito, e numa primeira fase, cotejámos o guião do filme publicado⁹ com os diálogos ouvidos no filme, constando que a diferença mais notória entre o guião cinematográfico publicado e os diálogos ouvidos pelo espectador no filme original radica na espontaneidade que o texto oral alcança, e que vem determinada pela proliferação de conectores que aproximam o texto à oralidade, tornando-o mais natural, mais espontâneo e mais verosímil.

A escolha de um texto concreto obedece ao facto de pensarmos no estudo da variação diafásica não em abstracto, mas sim a partir de um texto específico e da contextualização que este nos permite. Temos consciência da impossibilidade de chegar a conclusões definitivas a partir do estudo de um *corpus* tão reduzido. No entanto, achámos que a escolha de exemplos retirados de diversos filmes não se revelaria proveitosa na solução deste problema devido à mudança de algumas variáveis, como o contexto geral, o tradutor, o ano, etc.

Assim, optámos por este *corpus*¹⁰ guiados por vários motivos, o principal prende-se com a variedade de registos patentes no filme: nele encontramos personagens ora com registos muito marcados e com óbvias dificuldades em adaptá-lo de acordo com o contexto situacional, ora personagens cujo registo se adapta, na perfeição, acorde aos diferentes contextos de situação.

Os casos representativos do primeiro grupo são as personagens de Agrado (interpretado pela actriz Antonia San Juan) e Nina (interpretado por Candela Peña). Ambas procedem de estratos sociais baixos, convivendo quer com grupos marginais, quer com outros perfeitamente integrados social e economicamente.

No segundo grupo destacamos as personagens de Manuela (representada pela actriz argentina Cecilia Roth), Huma Rojo (desempenhada por Marisa Paredes), a irmã Rosa (interpretada por Penélope Cruz) e, finalmente, a mãe da irmã Rosa (interpretada pela actriz Rosa María Sarda).

Um outro critério para a selecção do *corpus* tem a ver ainda com o facto de o filme ter sido considerado, até à altura, o melhor filme do realizador e o mais premiado,

⁹ Perante a impossibilidade de consultar o guião do filme publicado em Espanha, por se encontrar esgotado, tivemos que consultar o guião publicado em França (1999), edição publicada por *Cahiers du Cinéma*.

¹⁰ O *corpus* em questão encontra-se reproduzido no anexo 1/I/A.

além do inegável sucesso entre o público e a crítica especializada. Este facto, em última análise, pode implicar critérios de qualidade mais elevados na tradução, uma vez que é um filme galardoado, esperado pelos seguidores do realizador e pelo público em geral, protegido pelas célebres estatuetas dos Óscares, o que para o grande público implica à partida uma garantia de qualidade. Consequentemente, pensamos que, certamente, será traduzido com cuidado, sem problemas de orçamento ou de tempo, etc. que podem sempre restar qualidade ao produto final.

Finalmente, queremos indicar que encontrámos a mesma tradução nas legendas do filme da versão comercializada em DVD pelo jornal Público, no DVD comercializado pela distribuidora Atlanta Filmes e na versão exibida na RTP 2.

1.5. Investigação empírico-descritiva

Optámos por seguir uma metodologia empírica baseada no estudo de um caso particular (a *case-study*) (§1.4.), porquanto consideramos que os estudos aplicados que seguem uma metodologia descritiva orientada ao processo tradutório, sem perder de vista o produto e a sua recepção pelo espectador, podem contribuir, na prática, para uma melhoria do produto final. O estudo da tradução audiovisual tem vindo a ser encarado como um fenómeno real, social e económico (Mayoral, 2005), em consequência, a qualidade passa a ocupar um lugar privilegiado na atenção das investigações.

Move-nos a finalidade de observar e descrever o modo como as características do registo coloquial, oral e pré-fabricado do guião cinematográfico, passam de uma língua para outra, tendo em conta que se trata de línguas e culturas próximas, vizinhas e conhecidas. Não é o nosso objectivo fazer uma crítica da tradução, embora indiquemos pontualmente soluções nalgumas das situações menos satisfatórias.

Trabalhámos com exemplos de um *corpus* “real” e completo, com sucesso entre o público, premiado e da autoria de um realizador e guionista de reconhecido prestígio na elaboração dos seus guiões, que conscientemente se socorre da linguagem empregue por cada personagem para a sua caracterização.

Orientámos a análise do processo tradutório para o sistema de chegada, sem deixar de estudar o texto original com o intuito de observar as tendências e as regularidades do mesmo. Julgámos esta aproximação necessária para obter os pontos de

contraste e de convergência entre a forma como as duas línguas exprimem a variação diafásica.

Reconhecemos que as conclusões a que chegemos não podem ser tomadas como normas de tradução da variação diafásica, já que para tal o *corpus* deveria ser maior e mais variado. Preferimos, por este motivo, referir-nos a tendências ou regularidades, na medida em que o tradutor prefere determinadas opções usando estratégias concretas que podem repetir-se regularmente perante problemas semelhantes. Mesmo assim, este trabalho não deixa de mostrar uma realidade da tradução na legendagem de produtos audiovisuais de espanhol para português.

1.6. Etapas

A investigação desenvolveu-se em três etapas bem diferenciadas: uma primeira fase foi dedicada à recolha e leitura de material sobre a teoria da tradução em geral, excluindo os aspectos específicos que, de antemão, sabíamos ser de pouca relevância para o objecto do nosso estudo.

A segunda fase foi dedicada à leitura de grande parte da bibliografia publicada relativa à tradução audiovisual, centrada na legendagem e na dobragem, uma vez que, sendo modalidades diferentes ambas têm como ponto de partida o texto fílmico.

Na terceira etapa, após termos escolhido o *corpus*, visionámos, inúmeras vezes, o filme editado em Portugal nos diferentes formatos: DVD, VHS e uma gravação da sua exibição na RTP2. O passo seguinte foi transcrever os diálogos e as legendas. A partir daí, fomos delineando os aspectos a abordar e extraíndo os elementos que considerámos de maior relevo para o nosso estudo.

Finalmente, com todo o material recolhido, passámos à análise e redacção do texto que a seguir apresentamos.

1.7. Organização do estudo

O trabalho está organizado em quatro capítulos. À introdução segue-se a fundamentação teórica, dividida em duas secções. Na primeira das quais faz-se uma

aproximação ao conceito de variação linguística, dando maior atenção à variação relativa ao uso através das variáveis campo, teor e modo. Nesta mesma secção é introduzida a variação desde uma perspectiva tradutológica. Na segunda secção, detemo-nos no enquadramento da tradução audiovisual num processo que vai do geral ao particular.

No terceiro capítulo realizamos uma aplicação prática dos conceitos teóricos previamente desenvolvidos. Analisamos a versão legendada em português do filme *Todo sobre mi madre* dando especial relevância à tradução do campo, onde nos delongamos na tradução do léxico; a tradução do teor, onde abordamos a tradução das fórmulas de tratamento, e finalmente a tradução do modo, onde insistimos na tradução dos marcadores da oralidade, dos mecanismos oralizantes e de coloquialização, a tradução do diminutivo, bem como outras estratégias de compensação. Incluímos, neste capítulo, uma epígrafe dedicada à tradução dos referentes culturais, dado que estes se encontram incluídos no contexto de cultura.

Finalmente, o capítulo quarto é dedicado às conclusões.

O texto impresso inclui, no capítulo quinto, as referências bibliográficas, onde recolhemos as obras citadas ou referidas, mas também outras consultadas, que obviamente nos ajudaram na realização do estudo.

Seguem-se três anexos, em formato digital, onde estão incluídos os diálogos originais em castelhano (anexo 1/I/A), as legendas da versão portuguesa do filme (anexo 2/II/B) e uma série de tabelas que completam os exemplos apresentados no capítulo dedicado à aplicação prática (anexo 3/III/C).

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1. Primeira parte: A Variação Linguística

2.1.1. Introdução

Nenhuma língua natural é concebida como um sistema monolítico de possibilidades. Todas as línguas incorporam margens de variação, mais ou menos vastas, em todos os planos (sintáctico, semântico, lexical, fónico, morfológico...). Os estudos sobre a variação linguística dão conta das divergências derivadas dos diversos usos que todas as línguas apresentam. Geralmente, as diferenças que afectam um código linguístico dependem de factores como o tempo, o espaço, o grupo social e a situação comunicativa.

O fenómeno da variação linguística é facilmente observável. Basta comparar a língua usada nos textos clássicos com a usada nos contemporâneos (factor tempo); o português falado no Minho com o falado no Algarve (factor espaço); a língua usada pelos políticos com a usada pelos comerciantes (grupo social); ou a língua usada por esses mesmos grupos em diversas situações comunicativas quer seja numa conversa de café, numa reunião camarária ou num comício em que esses mesmos políticos procuram o voto dos comerciantes (situação comunicativa).

Contudo, apesar da relativa facilidade com que se reconhece a existência da variedade, inclusive de forma intuitiva por parte da maioria dos falantes, é difícil

encontrar, na literatura sobre o tema, uma definição que reúna alguma unanimidade do que se entende por variação linguística. Muitos autores a estudam e a descrevem, mas raramente fornecem definições. A título de exemplo incluímos duas definições: a primeira é extraída de um dicionário de linguística e a segunda serve como ponto de partida a um estudo sobre variação e tradução.

Lewandowski (1982), no seu *Diccionario de Lingüística*, propõe uma definição bastante pormenorizada do conceito, que inclui o eixo funcional, o social e o dialectal, apresentando um panorama onde não se mencionam apenas os aspectos diacrónicos da variação:

El uso de la lengua específico de situaciones, clases y grupos; las variedades interpersonales e intrapersonales así como funcionales, inherentes a la comunidad lingüística, así como las variaciones de registro. El campo de las variantes lingüísticas es el verdadero terreno de estudio de la sociolingüística, la sociología del lenguaje, y de la pragmática lingüística, que no tematizan el sistema de la lengua, sino que pretenden resolver las cuestiones de quién habla a quién, con qué intención y con qué consecuencias, cuándo, dónde y sobre qué temas y en qué variante lingüística. (Lewandowski, 1982, s.v. **variantes lingüísticas**)

Mayoral (1999) adopta uma definição de Muñoz que descreve, de forma muito lata, a variação como «la expresión lingüística de significados potencialmente similares mediante estrategias diferentes que dan lugar a segmentos textuales distintos.» (Muñoz, *apud* Mayoral, 1999: 19).

Ultrapassados os estudos em linguística teórica, centrados no estudo da língua como um sistema homogéneo e sistemático nos quais a variação apenas se situava em âmbitos como os estudos diacrónicos, a dialectologia, etc., as últimas correntes dos estudos linguísticos centram o seu objecto de estudo na língua em uso. A língua não se apresenta como um todo homogéneo, monolítico, invariável e estático, atendendo a que, como relembra Biber «variability is inherent in human language» (Biber, 1995: 1).

Tradicionalmente, a partir dos esquemas de Gregory e Carroll (1978), que por sua vez desenvolvem conceitos de Halliday, a variação linguística organiza-se à volta de dois eixos: variação em relação aos usuários e variação em relação aos contextos de uso. Ou, por outras palavras, variação social e variação funcional (Halliday, 1989: 44). Esta mesma distinção é assinalada por Biber (1995) ao indicar que

A single speaker will use different linguistic forms on different occasions, and different speakers of a language will say the same thing in different ways. Most of this variation

is highly systematic: speakers of a language make choices in pronunciation, morphology, word choice, and grammar depending of a number of non-linguistics factors. These factors include the speaker's purpose in communication, the various demographic affiliations that a speaker can have. Analysis of the systematic patterns of variation associated with these factors has led to the recognition of two mains kinds of language varieties: *registers*, referring to situationally defined varieties, and *dialects*, referring to varieties associated with different groups of speakers. (Biber, 1995: 1)

Por conseguinte, diversidade e variação entendem-se como propriedades inerentes às línguas quando em uso, independentemente das características internas da língua, sendo, na realidade, produto de múltiplos factores extralinguísticos¹¹.

A língua apresenta variações temporais e espaciais, variando ainda de acordo com as características dos usuários e em função da situação da comunicação – na terminologia de Coseriu (1981b), variações diacrónicas, diatópicas, diastráticas e diafásicas, respectivamente –. Estas variações manifestam-se através de dialectos e registos. As classificações não são estanques: para cada dialecto podem-se estabelecer diferenças diastráticas e diafásicas, para cada nível, diferenças diatópicas e diafásicas e para cada estilo, diferenças diatópicas e diastráticas (Coseriu, 1981a).

Para concluir, e num sentido mais ou menos lato, pode-se afirmar que a variação linguística é um conceito que evidencia a complexidade e a diversidade em que se apresentam os dados linguísticos, que podem ser identificados e agrupados porque neles se reconhece uma certa unidade, mas que, ao mesmo tempo, somos compelidos a separar e a classificar, devido às evidentes diferenças que apresentam (Payrató, 2003). A sua presença incontornável, explica que, actualmente, o estudo da variação se tenha tornado num assunto central de muitas correntes contemporâneas das ciências da linguagem, designadamente da sociolinguística, da pragmática, da análise do discurso que, vale a pena recordar, têm uma aplicação directa na disciplina dos estudos de tradução.

O seguinte esquema de Gregory & Carroll (1978: 10) sintetiza a perspectiva seguida pela maioria dos estudiosos desta questão que, como se verá, do ponto de vista do tradutor, resume alguns dos aspectos geradores de maiores dificuldades no processo de tradução (Diaz Fouces, 1999: 33). Os factores situacionais do contexto são os que determinarão a presença de uma variedade específica num acto comunicativo concreto. A estes, principalmente, dedicaremos a aplicação prática da nossa dissertação.

¹¹ Pelo menos porque “el llenguatge és un fenomen essencialment enllaçat amb la vida” (Castellà, 1996: 149).

Apesar da aceitação da compartimentação da variação linguística em variedades associadas a usos e a usuários, ambas aparecem inevitavelmente unidas em quaisquer circunstâncias. Este facto evidenciar-se-á na aplicação prática (*cf.* Cap.3).

Variación respecto al usuario (dialectos)		
Usuarios	Categoría situacional	Categoría contextual
	Individualidad	Idiolecto
	Origen temporal	Dialecto temporal (cronolecto)
	Origen geográfico	Dialecto geográfico (geolecto, dialecto estricto)
	Origen social	Dialecto social (sociolecto)
	Grado de inteligibilidad	Estándar /No estándar
Variación respecto al uso (registros)		
Usuarios	Categoría situacional	Categoría contextual
	Propósito de intercambio	Campo del discurso
	Medio empleado	Modo del discurso
	Relación entre los participantes	Tenor del discurso
	a) Personal	Tenor personal
	b) Funcional	Tenor funcional

2.1.2. Variação relativa ao usuário

A variação linguística relativa aos usuários é estabelecida à volta de factores como o espaço, o tempo, o grupo social, a idade, o sexo e a situação comunicativa, e refere-se a dialectos associados ao indivíduo ou ao grupo no qual este se encontra inserido. Nesta perspectiva distingue-se entre variedades geográficas ou diatópicas, variedades sociais ou diastráticas e variedades diacrónicas ou cronolectos, seguindo Coseriu (1981b).

As variedades linguísticas associadas aos usuários não podem ser consideradas de forma categórica, estável e imutável, muito menos na actualidade, onde a mobilidade espacial e social constitui um aspecto intrínseco ao mundo contemporâneo. Pensemos, por exemplo, em circunstâncias como a maior facilidade no acesso à educação, a relativa frequência com que os indivíduos, por questões profissionais ou pessoais, mudam de lugar de residência, e ainda as mudanças decorrentes de mudanças sociais e profissionais. Como não podia deixar de ser, todas estas flutuações, próprias da sociedade contemporânea, incidem directamente na caracterização linguística dos usuários.

A ideia de mutabilidade está implícita na mudança, posicionamento observável em Halliday, McIntosh e Stevens. Em 1973, na caracterização da variação relativa aos usuários, podemos ler «varieties according to users (that is, varieties in the sense that each speaker uses one variety and uses it all the time).» (Halliday, McIntosh e Stevens, 1973: 77). Numa obra posterior, é redefinida como «the variety you speak because you ‘belong to’ (come from, or have chosen to move into) a particular region, social class, caste, generation, age group, or other relevant grouping within the community.» (Halliday, 1989: 44). Outros autores apontam, também, as influências que as mudanças sociais exercem sobre a língua, podendo mesmo apagar ou alterar, nos falantes, traços dialectais e sociais (Muñoz, 1995).

2.1.2.1. Variação individual: o idiolecto

Cada falante possui um conjunto de usos linguísticos próprios chamado de idiolecto. Hockett define-o como «the totality of speech habits of a single person at a given time» (Hockett, 1958: 321). Ora, se o idiolecto está ligado à especificidade de cada ser humano no uso quotidiano que faz da linguagem, é obviamente indissociável do sociolecto e do dialecto geográfico, de tal forma que aglutina, em cada indivíduo, todos os traços da variação. Neste aspecto diverge das outras categorias, porque as reúne todas (Gregory e Carroll, 1978: 47). Assim como as outras variantes, o idiolecto observa-se em todos os planos: fonético, lexical e sintáctico, embora permanentemente balizado pelos limites estabelecidos por um sistema chamado língua. A sua manifestação revela-se individualmente pela recorrência de expressões preferidas e frequentemente usadas pelo mesmo falante, variando, naturalmente, de acordo com múltiplos factores, como a cultura, o nível de instrução, a posição social e a idade.

A distinção entre idiolecto e estilo é, por vezes, pouco clara. Alguns autores associam o estilo à escrita literária enquanto uso consciente e intencionado da língua, sendo o idiolecto a sua transposição na fala quotidiana¹².

Concordamos com Muñoz (1995) quando faz do idiolecto o ponto central à volta do qual gira a variação relativa ao usuário ao afirmar que

¹² *Vd.* Tusón (2003a: 105) e Muñoz (1995: 40).

En realidad, dado que la lengua no existe sin sus usuarios y sus manifestaciones y que los idiolectos representan mucha variedad, hay que concluir que la lengua, los dialectos y los sociolectos no son más que abstracciones de los rasgos comunes a un determinado número de idiolectos, es decir, a un determinado número de hablantes. (Muñoz, 1995: 40)

Esta perspectiva coincide com a de Tusón (2003a), para quem a dimensão idiolectal indicia claramente que as línguas não existem independentemente dos falantes. Hockett (1958) vai ainda mais longe na centralidade conferida ao estudo do idiolecto ao afirmar que, em última instância, a língua é apenas observável como um conjunto de idiolectos.

2.1.2.2. Variação social: o sociolecto

Se, como vimos, o termo idiolecto reporta às variedades individuais, por vezes não conscientes, observáveis em cada falante, o sociolecto diz respeito à forma de se exprimir de um determinado grupo inserido num contexto social análogo – a classe social, o nível educativo, a idade, o sexo, o grupo étnico, etc. –. As características sociolectais de cada indivíduo manifestam-se através de elementos do léxico, da sintaxe, da fonologia e do (des)conhecimento dos diversos modelos textuais e das diferentes estratégias comunicativas. Embora se admita a existência do correlato entre o uso linguístico e a classe social, factores externos como a educação distorcem a correspondência directa entre ambos os parâmetros, dificultando o estabelecimento de diferenças derivadas da pertença a um grupo social.

Às características mencionadas, Lewandowski (1982, *s.v.* **sociolecto**) adiciona a ideia do seu carácter convencional específico de um grupo de indivíduos de uma comunidade linguística determinada.

2.1.2.3. Variação geográfica: o dialecto geográfico

Neste trabalho entendemos por dialecto geográfico aquele que, partindo da globalidade de um território com base na unidade da língua, admite a existência de variedades geográficas dentro dessa mesma língua. Nesta acepção, evidencia-se a presença de um sistema comum que vincula os falantes permitindo-lhes a

comunicação¹³ e a mútua compreensão¹⁴, embora coexistam, num determinado espaço linguístico, diferenças fonéticas, lexicais e sintáticas.

Para finalizar esta breve apresentação das variedades da língua, da óptica do usuário, insistimos em que estas divisões são frequentemente difíceis de estabelecer, porquanto não se manifestam como um conjunto de elementos estanques, pelo contrário, apresentam-se como um *continuum*¹⁵ em que é difícil estabelecer fronteiras claras, onde os extremos se juntam e, amiúde, se sobrepõem. Isto explica que, por vezes, variantes consideradas dialectos geográficos possam ser percebidas por outros falantes da mesma língua como sociolectos; referimo-nos, em particular, a casos como as variantes das regiões de Espanha: Andaluzia, Estremadura ou La Mancha. Certamente, os critérios puramente linguísticos não podem ser separados das características sociais que se prendem com aspectos sociológicos de migrações no interior das fronteiras de um país fruto de momentos históricos, sociais e económicos concretos.

A partir de critérios estritamente linguísticos, convém sublinhar que nenhuma das variantes relativas aos usuários é melhor nem pior, embora, com base em critérios extralinguísticos, os falantes possam considerar variantes mais ou menos prestigiadas, com distintos graus de aceitação social.

2.1.2.4. Variedade padrão

Em relação a esta variedade encontrámos, na literatura consultada, uma certa indefinição quanto à sua inclusão na variação relacionada com o usuário ou com o uso, e quanto à sua caracterização e valoração.

Em Lewandowski (1982, *s.v.* **lengua estándar**) encontram-se as considerações que resumem as características da variedade padrão: é a língua legitimada e institucionalizada historicamente numa comunidade linguística, transmitida de acordo com as normas do uso oral e escrito correcto, difundida nas escolas, e que favorece a ascensão social. Podendo-se acrescentar que se trata de uma noção subjectiva, já que lhe é atribuída uma marca de social, prestígio e de carácter acordado e convencional. É uma

¹³ A perspectiva linguística permite referir-se à fala característica de São Miguel, Braga, Ourense, Lisboa ou Rio de Janeiro como dialectos do português.

¹⁴ Apesar do conceito de mútua compreensão ser entendido como um conceito gradual dependente de múltiplos factores.

¹⁵ Ver, entre outros, Halliday (1989: 44) e Muñoz (1995).

espécie de língua ideal ensinada nas escolas mas que poucos ou nenhuns usam, o que a torna no meio de comunicação mais abstracto, ainda que de maior extensão social.

Hatim e Mason (1995) incluem o padrão nas variedades relativas aos usuários. Para estes autores, este exerce uma função de prestígio social cujo surgimento obedece a factores como a educação, os meios de comunicação, etc. Contudo, insistem na importância de ter em conta a variação funcional na caracterização do dialecto padrão.

Para Tusón (2003a: 118-120) o padrão é uma “supravariedade linguística” não identificável com a língua como sistema abstracto, apesar de lhe terem sido atribuídos “papéis especiais”. Este autor atribui-lhe duas funções: a primeira é a de instrumento de coesão linguística, isto é, perante o risco de os falantes poderem perder a capacidade da mútua inteligibilidade, a variedade padrão surge como elemento aglutinador; a segunda função reside no seu valor terapêutico, para evitar o hibridismo e o possível desaparecimento de uma língua.

Mollà (1997), desde uma perspectiva sociolinguística, entende o padrão como a variedade que permite a intercomunicação entre todos os falantes de uma mesma comunidade linguística, independentemente do seu dialecto social, temporal, do sociolecto, etc., uma variedade que supera a diversidade e que pode ser usada por todos sempre que convenha e que o contexto exija. Neste sentido, confirma a funcionalidade social do padrão definido como «La varietat comuna referencial, neutra, no connotada i acceptada com a tal per la comunitat lingüística; és a dir, aquella varietat que els membres reconeixen com a modèlica (correcta, culta, bona, adequada, etc.)» (Mollà, 1997: 21).

Payrató (1998: 15) situa a variedade padrão a meio caminho entre as variantes dialectais e as funcionais, dado que uma das suas funcionalidades é a de neutralizar a variação assegurando a inteligibilidade. A língua padrão retrata a variação presente na comunidade que a usa, e costuma conter marcas da identidade dos usuários e dos contextos de uso em que é empregue.

Em tradução é considerada a variedade menos marcada, pelo que, quando um tradutor se depara com a dificuldade de traduzir a variação relativa ao usuário, socorre-se habitualmente da variedade padrão.

2.1.3 Variação relativa ao uso: registo¹⁶

Falar de texto/discurso¹⁷ é falar de um acto comunicativo dentro de umas coordenadas contextuais determinadas. Daí que a noção de contexto se torne indispensável no estudo da tradução.

Seguindo Halliday e Hassan (1990), a linguística funcional sistémica toma os termos contexto de cultura e contexto de situação de Malinowski (1932)¹⁸. A cultura seria o conceito mais amplo e na qual reside o conjunto de significados de uma sociedade (Marco, 2002: 63), delimitando as possíveis situações. O contexto situacional relaciona-se com a situação em que ocorre o intercâmbio comunicativo. Finalmente, ambos irão influenciar o material linguístico utilizado pelos participantes (Marco, 2002).

O contexto de situação é habitualmente identificado com o de registo caracterizado pelas três variáveis situacionais de campo, teor e modo.

Em palavras de Halliday, a variação funcional foca a sua atenção naquilo que

people are actually doing, in the course of which there is talking, or writing, involved; who the people are that are taking part in whatever is going on (in what statuses and roles they are appearing) and what exactly the language is achieving, or being used to achieve, in the process. (Halliday, 1989: 44)

A variação em relação ao uso diz respeito aos registos, também chamados de variedades funcionais ou diafásicas. Na epígrafe anterior referíamos como a variação afectava o usuário, agora concerne apenas ao contexto de uso. Porém, o registo é compatível com as outras variedades, porque estas, de facto, estão condicionadas pela

¹⁶ Seguindo o uso geral, empregaremos os termos ‘registo’ e ‘estilo’ como sinónimos.

¹⁷ Usamos os termos texto /discurso como sinónimos; quando assim não for, porque para um determinado autor se refiram a realidades diferentes, será referido.

¹⁸ O antropólogo Malinowski, estudioso das sociedades chamadas “primitivas”, introduz o termo contexto situacional (1923). Para este autor, a linguagem é uma forma de acção mais do que uma forma de expressão do pensamento. Seguindo este raciocínio, cada texto ou expressão tem o seu contexto situacional (o entorno onde o texto é actualizado), enquanto que cada língua tem o seu contexto cultural (o conhecimento associativo armazenado na mente dos interlocutores). O conceito foi introduzido pela primeira vez no âmbito da tradução quando Malinowski se questionou sobre o método que devia seguir para dar a conhecer os rituais da cultura da Melanésia, se devia fazê-lo através de tradução livre, com a qual não seria possível transmitir os conteúdos culturais apesar de resultar um texto inteligível, literal, que aparentemente manteria o original, mas seria incompreensível para o leitor em inglês, ou fazer uma tradução acompanhada de comentários. Chega à conclusão da impossibilidade de os leitores ocidentais entenderem os textos sem uma explicação sobre a situação em que têm lugar. Segundo Hatim e Mason (1995), Malinowski entende por contexto de situação «la totalidad de la cultura que rodea al acto de producir y recibir un texto.» (Hatim e Mason 1995: 54). O contexto cultural refere-se a variadíssimos factores necessários para interpretar uma mensagem, como os ritos ou outros aspectos do quotidiano.

adequação à situação comunicativa e, sobretudo, porque «(...) los hablantes se incorporan a cada situación comunicativa con todo su bagaje como entes sociales.» (Calsamiglia e Tusón: 2002: 326). Assim sendo, factores como a singularidade de cada indivíduo, a sua inclusão num grupo, numa classe social, numa geração, etc. condicionam a opção linguística escolhida pelo falante para cada acto comunicativo particular.

A noção de registo insere-se no domínio dos estudos sobre a variação linguística na perspectiva sociolinguística. Os registos são o testemunho da capacidade desenvolvida pelo ser humano para se adaptar às diferentes necessidades comunicativas conforme o entorno em que se produz a interacção. Cada falante, por convenção e de maneira mais ou menos consciente, utiliza um determinado registo consoante a situação comunicativa – uma vez que os registos não são construções individuais – de modo a adaptar cada texto/discurso às condições de produção. O tema, o lugar e os participantes são os factores que determinam a escolha de um registo.

Assim, por exemplo, num contexto familiar, ainda que se fale sobre assuntos técnicos, não é usado o mesmo registo que se o mesmo falante estiver a dar uma conferência sobre o mesmo tema ou a falar com colegas de profissão, etc. Logo, aquilo que muda neste caso é o contexto. As condições extra-verbais são as responsáveis pelas modificações do registo usado.

A seguir apresentamos algumas caracterizações da noção de registo. Todas elas acentuam como elemento condicionador da escolha de um determinado registo, o contexto situacional.

Un registro es una subdivisión de una lengua dada. Es una ‘variedad situacional’ constituida por una selección de preferencias, de entre el total de las opciones lingüísticas que ofrece esa lengua específica. (Ure e Ellis, 1974: 116)

a configuration of meanings that are typically associated with a particular situational configuration of field, mode and tenor. (Halliday e Hasan, 1990: 38)

Cada vez que un hablante se encuentra en una situación comunicativa se ve en la tesitura de elegir el conjunto de elementos lingüístico-textuales adecuado. Este conjunto de (...) elementos dibuja el perfil del registro. (Calsamiglia e Tusón: 2002: 326)

Convencionalmente e em abstracto distinguem-se dois tipos de registos, o formal e o informal-coloquial, que podem ser entendidos como os extremos imaginários dentro do *continuum* de realizações linguísticas, dependendo da situação de comunicação

(Briz, 1998: 26 e Tusón, 2003a: 115). Entre ambos extremos situar-se-á toda uma série de registos intermédios, gradualmente distinguidos pelo maior ou menor grau de formalidade ou informalidade (+/- formal e +/- informal), determinados pela actuação dos usuários em cada contexto comunicativo.

Mais uma vez deparamo-nos com a incontornável ausência de fronteiras bem delimitadas entre os diferentes registos. Como tal, a sua caracterização far-se-á em termos de presença de maior ou menor número de traços que o aproximam ou afastam de um registo concreto. Além disso, existe a possibilidade de, numa mesma situação comunicativa, ter lugar uma mudança de registo; a ruptura será sempre sintoma de algo e produzirá, entre outros, efeitos de surpresa, comicidade, provocação na interacção ou será simplesmente fruto da consciência de adequação do usuário perante uma mudança na situação de comunicação.

Como se viu, a variedade funcional ou registo é uma modalidade de língua que apresenta características acordes a um determinado âmbito ou contexto de uso e que se define pela adequação a um tema, uns interlocutores, um canal e um propósito. Cada situação, por convenção, exige um determinado registo. Os elementos da realidade contextual que enformam os registos caracterizam-se segundo três variáveis introduzidas por Halliday, McIntosh e Stevens, em 1964: o campo, o teor e o modo.

2.1.3.1. O campo

Os falantes de qualquer língua tendem a associar determinados temas¹⁹ a diferentes tipos de textos, adequando-os aos diversos graus de formalidade. Entende-se por campo «el factor de la situación que se refiere a la esfera de la actividad y la temática tratada» (Calsamiglia e Tusón, 2002: 328). Ou seja, para além do assunto tratado ou do tema, à esfera do campo pertence o propósito do intercâmbio, aquilo a que Gregory e Carroll (1978) denominam “papel intencionado” ou função social do texto.

Isto leva-nos a referir a existência das linguagens de especialidade²⁰ que, não sendo exclusivas do universo da ciência, possuem como característica mais notória o

¹⁹ Castellà (1996: 122) parte de uma divisão básica entre temas gerais e temas específicos. Segundo o autor, o léxico é o indicador mais evidente desta divisão. Um texto é considerado específico na presença de termos, isto é, palavras unívocas que têm um único significado, definido por especialistas na matéria e cujo significado varia se forem usadas na linguagem corrente. Muitos dos termos que inicialmente formaram parte da linguagem de especialidade passaram a ter um uso mais habitual.

²⁰ «Un lenguaje de especialidad suele consistir en una lista más o menos extensa de términos más una

aspecto terminológico e a função social desempenhada: intercâmbio pessoal, exposição, etc. Toda actividade humana conta com um vocabulário especializado, pouco conhecido, em geral, pelos membros alheios ao grupo que o usa, sobretudo quando se trata de temas cuja especificidade radica na presença de termos unívocos. No entanto, muitos dos termos pertencentes, numa primeira fase, à linguagem de especialidade, com o tempo passaram a ter usos mais comuns. Esta transferência dá-se em todas as áreas, a título de exemplo podemos citar termos da área técnico-científica como TAC, electrocardiograma, raio-X ou IRS, que agora fazem parte do vocabulário corrente.

O campo alude à realidade a que se refere o texto, na medida em que é o expoente da função referencial da linguagem, em termos jakobsonianos, ou ideacional, segundo a nomenclatura usada por Halliday. Efectivamente, temáticas e realidades diferentes darão lugar a textos diferentes.

Halliday e Hasan (1976) definem esta variável como «the total event, in which the text is functioning, together with the purpose activity of the speaker or writer, in thus includes the subject-matter as one element in it.» (Halliday e Hasan, 1976: 22), fica claro que o campo não se circunscreve apenas ao tema tratado, como, por vezes, fica reduzido em alguns trabalhos.

2.1.3.2. O modo

O modo é o segundo elemento que permite caracterizar os registos. Refere-se ao canal utilizado na comunicação que, nos seus extremos, pode ser oral ou escrito, embora, como se verá nos esquemas de Gregory e Carroll (1978) e no quadro de Munby (1978) (*cf.* §2.2.5.2.), entre os dois extremos língua oral/língua escrita coexistam múltiplas combinações.

Halliday e Hasan (1976) situam a variável modo com referência ao canal e ao género. Assim, para estes autores o modo corresponde a

the function of the text in the event, including therefore both the channel taken by language -spoken or written, extempore or prepared- and its genre, or rhetorical mode, as narrative, didactic, persuasive, 'phatic communion' and so on. (Halliday e Hasan, 1976: 22)

serie de locuciones, estructuras sintácticas y tipos textuales y discursivos preferentes» (Muñoz 1995: 47).

Por convenção, a espontaneidade assume-se como característica definidora da oralidade. Porém, na realidade, nem todos os textos orais são espontâneos e informais, nem todos os escritos são preparados e formais, sendo que o grau de (in)formalidade de um texto inserido num género específico depende, também, das convenções de cada língua.

Castellà (1992: 128) elabora um esquema onde propõe um *continuum* com cinco graus de espontaneidade presentes no modo oral. A escala proposta vai do grau 4, onde se situam as conversas improvisadas e espontâneas, até o grau 0, ocupado pelas intervenções orais que implicam rituais e altos índices de formalidade. Aos textos que dão forma à aplicação prática desta dissertação é lhes atribuído o grau 1 de espontaneidade, uma vez que os diálogos dos textos cinematográficos passam por uma escrita prévia e a subsequente memorização, para finalmente serem ditos como se não tivessem sido escritos.

GRAU 0	Rituals	Fórmules de salutació i de comiat; ritus religiosos; acadèmics, parlamentaris, etc.
GRAU 1	Lectura o memorització d'un text	Noticiaris de ràdio i TV; teatre; cinema; recitació; cançó; lectura d'un discurs; etc.
GRAU 2	Textos amb esquema previ	Conferència; homília; classe; entrevista (l'entrevistador); presentador d'un concurs; tertúlia; conte explicat; entrevista per demanar feina (l'entrevistador); etc.
GRAU 3	Textos improvisats de tema pensat prèviament	Conferència; homília; entrevista (l'entrevistat); classe; declaracions d'un polític; intervencions a reunions professionals i tècniques; intervencions a juntes i assemblees; entrevista per demanar feina (el sol.licitant); etc.
GRAU 4	Textos improvisats	Conversa en confiança (el desenvolupament).

Castellà (1992: 128)

O modo escrito implica um canal visual, a utilização de maior número de convenções gramaticais e normativas e, por não ser imediato no tempo, implica um nível de elaboração mais elevado. O modo oral, por seu lado, implica um canal auditivo, caracterizando-se por ser imediatista, por recorrer a códigos não-verbais,

designadamente na mímica e na prosódia, utilizando regularmente convenções gramaticais menos normativas. Contudo, apesar da ausência/presença de espontaneidade, textos como conferências, discursos, aulas magistrais ou guiões cinematográficos podem apresentar “miragens” de naturalidade sem deixar de ser textos previamente elaborados para serem ditos ou lidos. No filme, o contexto e as situações são criadas *ad hoc* e as conversas são desenhadas, de modo a que o resultado final seja um texto mais compacto do que o que teríamos numa conversa espontânea.

2.1.3.3. O teor

Em geral distingue-se entre teor interpessoal e teor funcional, o primeiro diz respeito à maneira de exprimir verbalmente a relação interpessoal existente entre os interlocutores. Com efeito, uma vez que o comportamento linguístico faz parte do comportamento social, a relação estabelecida entre os interlocutores condiciona o nível de formalidade usado, que dependerá do grau de conhecimento dos interlocutores, da confiança no trato, do lugar e da situação onde se encontrem, assim como das características intrínsecas a cada língua e a cada comunidade linguística.

Normalmente os registos mais informais correspondem ao uso privado (família, amigos, conhecidos), enquanto os mais formais se reduzem ao uso público (âmbito profissional, pessoas pouco conhecidas, etc.). Porém, dado que o registo não é apenas uma questão de língua mas de cultura, este tipo de generalizações têm de ser ajustadas a cada língua/cultura específica. No par de línguas que nos ocupa, o português e o espanhol peninsulares, as relações de proximidade/distância processam-se de forma diferente, possivelmente porque são percebidas social e culturalmente de maneira distinta pelas suas respectivas comunidades linguísticas.

As formas de tratamento e de cortesia constituem os indicadores linguísticos de formalidade mais visíveis. Além destes elementos, há também outro expoente da formalidade, o grau de implicação do emissor na mensagem que, do ponto de vista linguístico, se manifesta, entre outros sinais, através do uso dos verbos modais que conferem características de objectividade e subjectividade aos textos. Os textos familiares são mais pessoais, utilizam a primeira e a segunda pessoa do singular, formas expressivas da linguagem como exclamações e vocativos, ao passo que nos textos formais, o locutor esconde-se por trás de marcas linguísticas indicadoras de

objectividade, como são o uso da impessoalidade, das passivas, a primeira pessoa do plural, etc.

O teor funcional, como referem Gregory e Carroll (1978, *apud* Hatim e Mason, 1995: 69), descreve «el para qué del uso del lenguaje en una situación dada». Ora, todo o texto é produzido na mente do emissor com um objectivo concreto: informar, divertir, pedir, obter algo, persuadir, exortar, corrigir, etc., até mesmo nas conversas de circunstância o objectivo pode ser o de romper o silêncio ou manter o contacto social.

Em resumo, o contexto situacional irá determinar as escolhas de cada comunidade linguística dentro do seu sistema linguístico. Como as opções estão determinadas socioculturalmente, é possível realizar uma predição do registo que iremos encontrar num determinado texto.

Para Halliday, as variáveis campo, teor e modo, contêm a aplicação das três macrofunções²¹ em que este autor divide a linguagem:

– Ideacional ou experiencial, situada no âmbito dos factos e das ideias, ou seja, veicula o conteúdo daquilo que se quer expressar (está relacionada com o campo);

– Interpessoal, pertencente ao âmbito das relações entre o emissor e o receptor (refere-se ao teor);

– Textual, que diz respeito à forma como se organiza a informação (relacionada com o modo).

As três variáveis permitem definir e situar um texto de acordo com o seu registo. Contudo, a realidade linguística caracteriza-se pela ausência de compartimentos estanques e pela existência de uma gradação com limites imprecisos, ao mesmo tempo que se verifica uma sobreposição. Há uma interdependência entre as três variáveis, ainda que, em termos gerais, se admita que um determinado grau de formalidade (teor) seja beneficiado por um maior grau de tecnicismo (campo) num canal de comunicação apropriado (modo) (Hatim e Mason, 1995: 69). Assim, a noção de registo torna-se numa forma de predição, conhecendo a situação e o contexto social em que se usa a linguagem, pode-se prever o tipo de linguagem que se vai utilizar (Halliday, 1978: 46-48). Podemos deparar-nos com situações variadas: com textos claramente adscritos a um registo, com outros situados em zonas limítrofes, não definíveis com exactidão e, por último, obviamente, com textos que reúnem vários registos, como é o caso do texto

²¹ As três macrofunções afectam todos os níveis da linguagem, desde a semântica à fonologia, passando pela lexicologia e a morfosintaxe. Sobre todos eles influem as características situacionais impostas pelo registo.

fílmico ou o literário, onde existem variadas vozes interagindo em situações muito diversificadas.

Como se deduz, apesar de os factores determinantes na conformação de um registo serem de ordem funcional e situacional, os factores de ordem sociocultural não podem ser esquecidos; ou seja, na análise da variedade linguística, as variações de usuário e uso interligam-se e, conseqüentemente, não podem ser vistas isoladamente.

Cada comunidade linguística possui o seu próprio sistema de registos, que corresponde às actividades em que habitualmente participam os seus elementos, o que acarreta a possibilidade de que idênticas situações não se correspondam com registos equivalentes em diferentes línguas. Assim, o registo empregue por uma comunidade linguística numa situação concreta pode, também, comportar características diferentes àquelas utilizadas por outra comunidade, em quaisquer das dimensões do registo, o campo, o teor e o modo.

Uma vez revistas as modalidades da variação linguística, poder-se-á dizer que a variação diafásica ou funcional é, sem dúvida, o fenómeno mais interessante e complexo da gama, e aquele que permite, de alguma maneira, a assimilação de todos os restantes.

2.1.4. Perspectiva tradutológica da variação

Nesta secção apresentaremos as reflexões que alguns dos teóricos da tradução teceram sobre a variação linguística no campo específico da tradução. Ainda que refiramos tanto a variação relativa ao usuário (dialectos), como ao uso (registos), dado que, na prática, ambas se sobrepõem, centraremos a exposição no segundo aspecto, por constituir o objectivo central da dissertação.

Após a consulta de fontes bibliográficas sobre o tema, justificamos a escolha dos autores apresentados pelo interesse dedicado pelos mesmos ao estudo da variação, pela utilidade do seu contributo e pela sua pertinência em relação ao nosso trabalho. A listagem de estudos apresentada não pôde ser mais exaustiva devido à impossibilidade de acesso directo a outras fontes, sendo que apresentamos os autores por ordem cronológica, de forma a serem consideradas as modificações que têm vindo a ser introduzidas com o decorrer do tempo.

Sobre a incidência do estudo da variação linguística em tradução, partimos do pressuposto de que esta problemática é um *universal de tradução* que afecta todas as modalidades desta disciplina. Considerámos, porém, que na modalidade de TAV, e especificamente na legendagem de filmes, este assunto comporta certas singularidades alheias a outras modalidades de tradução²².

O trabalho mais extenso de que temos notícia sobre o estudo da variação linguística aplicada à tradução audiovisual foi desenvolvido por Goris em 1993. Este autor investigou as características e as estratégias de tradução da variação relativa ao usuário na dobragem de filmes ingleses para a língua francesa.

Outras investigações, ainda que de menor dimensão, no âmbito da TAV, foram realizadas por Agost (1998b) e Assis (1997 e 2001). A primeira no âmbito do catalão e a segunda no âmbito do português.

◆ *Catford (1965)*

Catford (1965) insere a teoria da tradução dentro da linguística aplicada, entendendo a tradução como operação entre sistemas, ou seja, um processo de substituição de um texto numa língua por um texto noutra (Catford, 1980). Na sua definição de tradução subjaz o conceito de equivalência, que, para este autor, é a noção central em tradução e na teoria da tradução, dado que, como o mesmo afirma «o problema central em prática de tradução consiste em encontrar equivalentes de tradução da Língua Meta» (Catford, 1980: 23). Aliado a este conceito encontra-se o conceito de (in)traduzibilidade. Por conseguinte, na sua teoria linguística da tradução, os conceitos de língua, variação, equivalência e (im)possibilidade de tradução apresentam-se intimamente vinculados.

No capítulo dedicado à tradução da variação, começa por referir a existência de “sublínguas” ou variedades dentro do que denomina uma “língua total” (Catford, 1980: 93). As variedades de uma língua são aquelas que correspondem regularmente a certas categorias amplas de situação, sendo definidas como «um subconjunto de traços formais e/ou substanciais que corresponde a um tipo particular de traço sócio-situacional» (Catford, 1980:94). Na classificação das variedades considera como correlatos de

²² Sobre a tradução da variação linguística aplicada a outras modalidades de tradução, julgamos de interesse os estudos de Mayoral (1998 e 1999), que trabalhou sobre um conjunto de textos literários; Marco (2000 e 2002), também na área da literatura, e Montalt (2005), na tradução científico-técnica. Todos eles a partir da língua inglesa.

situação constantes três elementos: o *performador* (falante ou escritor), o *destinatário* (ouvinte ou leitor) e o *meio*, através do qual o texto é apresentado (oral ou escrito). A perspectiva apresentada por Catford apenas refere processos de comunicação em geral, sem considerar a especificidade da tradução como acto comunicativo complexo que implica a participação de outros intervenientes: o tradutor, que é ao mesmo tempo receptor e emissor, bem como os destinatários do texto traduzido, cujos objectivos e expectativas podem diferir tanto do emissor como dos destinatários do texto original.

Para Catford o número e a natureza das variedades diferem entre as diversas línguas, sendo este aspecto importante em relação à tradução (Catford, 1980: 96). O autor distingue entre as variedades relacionadas com características mais ou menos permanentes dos falantes, e as variedades relacionadas com as características transitórias do falante e do seu interlocutor, ou seja, aquelas que se relacionam com a situação imediata do enunciado.

No primeiro grupo inclui o idiolecto, cuja tradução é imperativa apenas nos casos em que esta sirva para identificar a personagem, nestas circunstâncias, o tradutor pode caracterizá-lo procurando «um traço idiolectal “equivalente”» (Catford, 1980: 97). Para a resolução de possíveis problemas derivados da tradução do dialecto geográfico Catford apresenta várias alternativas. A tradução do dialecto temporal por equivalentes absolutos não é possível nem desejável (Catford: 1980: 99). Nesta circunstância o tradutor pode proporcionar ao texto traduzido um sabor arcaico através de marcadores lexicais, características sintácticas ou fonológicas, etc., das variantes dependentes da situação imediata da elocução, relacionadas com características transitórias do emissor e do receptor, ou seja, do registo, do estilo e do modo (Catford, 1980: 94-95). Sobre o dialecto social refere que é a variedade relacionada com a classe ou o estatuto social do falante (Catford: 1980: 95).

Catford especifica que todas as variantes de língua contêm traços gramaticais, lexicais e fonológicos comuns, aos quais se acrescentam os marcadores que constituem os traços peculiares de cada variante, porém, considera o dialecto padrão ou literário como dialecto não marcado, porque apresenta, na sua forma escrita, uma escassa variação (Catford: 1980: 96).

Em relação às variedades relacionadas com as características transitórias do falante e do seu interlocutor, ou seja, com a situação imediata, refere as variantes cujas características podem ser relacionadas com os conceitos hallidyanos de campo: o teor e o modo. Assim:

- O registo é a variedade relacionada com o papel social desempenhado pelo falante no acto da enunciação e os seus marcadores podem ser lexicais ou gramaticais. Em tradução é importante a escolha de um registo equivalente. Admite a impossibilidade de tradução quando a língua de chegada não tiver um registo equivalente, por exemplo, a ausência do registo científico em zonas menos desenvolvidas (Catford, 1980: 100). Nesta perspectiva o campo ficaria reduzido ao tema.
- O estilo é a variedade relacionada com o número e a natureza dos interlocutores e a relação entre eles e o falante. Os estilos variam ao longo de uma escala que vai do informal até ao formal, a possibilidade de serem traduzidos depende da existência de um estilo equivalente na língua de chegada. Para Catford, a equivalência de tradução deve estabelecer-se entre as variantes, ainda que os seus marcadores possam ser diferentes no texto original e no traduzido. Além disso, a equivalência, em última instância, baseia-se em similaridades de substância e situação e os marcadores estilisticamente relevantes numa língua podem não sê-lo noutra (Catford, 1980: 101).
- O modo relaciona-se com o meio através do qual opera o falante (oral ou escrito). Para este autor, «*tradução entre meios de expressão é impossível* (isto é, não se pode “traduzir” da forma *falada* para a forma *escrita* de um texto, ou vice-versa)» (Catford: 1980: 58, itálico no original).

◆ *Hatim e Mason (1990 e 1997)*

Para Hatim e Mason (1995: 12), a tradução, pelo facto de criar um novo acto comunicativo a partir de outro preexistente, oferece uma visão completa das relações que se estabelecem entre a actividade linguística e o contexto social onde se insere. Os autores salientam aspectos como:

- O carácter social e comunicativo da tradução, na lógica do papel da língua na vida social;
- A tradução entendida como processo comunicativo que tem lugar num contexto social;
- A importância de quem traduz, o quê, para quem, quando, onde, porquê, e em que circunstâncias;
- A redefinição do estilo, no sentido das variações que afectam o uso e o

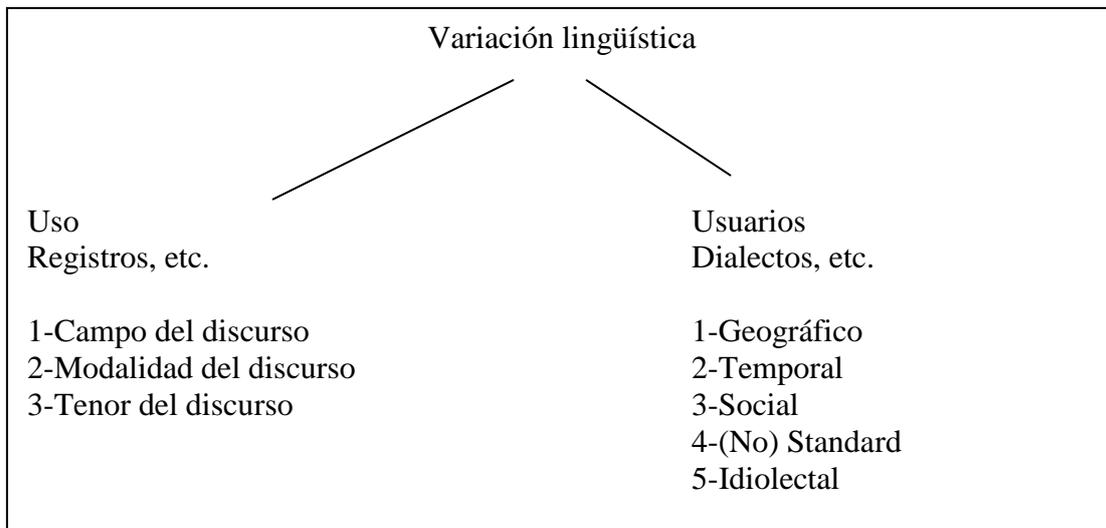
usuário;

- As motivações do tradutor no contexto sociocultural.

A sua proposta para o estudo da tradução baseia-se na análise das dimensões contextuais caracterizadoras do texto, sendo elas:

1. A dimensão comunicativa que conforma a variação linguística;
2. A dimensão pragmática que configura a intencionalidade do discurso;
3. A dimensão semiótica relacionada com o sistema de valores próprios de cada cultura.

Embora as três dimensões interajam e se complementem, interessa-nos, para o nosso trabalho, centrarmo-nos na dimensão comunicativa. Hatim e Mason (1995), com base nas teorias sobre a variação elaboradas por Halliday, McIntosh e Strevens (1964), incorporam o estudo da variação linguística no âmbito da tradução a partir do seguinte esquema que, substancialmente, coincide com o apresentado por Gregory e Carroll (1978) (*cf.* § 2.1.1.)



(Hatim e Mason, 1995: 64)

A proposta apresentada por estes autores para o estudo da variação pode ser resumida nos seguintes aspectos:

A. Variação relativa ao usuário.

a. Os dialectos geográficos, devido ao seu dinamismo e inevitáveis sobreposições entre dialectos contíguos, são concebidos sob a forma de um *continuum*. A sua importância, no momento da tradução, torna-se essencial, por isso, os tradutores devem ter percepção da variação geográfica para poderem interpretá-la nas suas possíveis implicações políticas, ideológicas e sociais. Porém, a sua tradução apresenta-se extremamente complicada, já que se não forem traduzidos, perdem-se os efeitos pretendidos no original, mas, ao serem traduzidos, corre-se igualmente o risco de criar efeitos não pretendidos;

b. Os dialectos temporais assinalam as mudanças linguísticas através do tempo, assim como as diferenças dentro de gerações que convivem num mesmo período;

c. O dialecto social surge como manifestação das diferenças entre os estratos sociais;

d. A distinção entre o dialecto padrão/não padrão baseia-se numa questão de prestígio, ainda que, os mesmos autores remarquem a ausência de juízo de valores nesta distinção. O padrão obedece a um complexo processo, influenciado por factores como a educação ou os meios de comunicação.

e. O idiolecto diz respeito à variação individual do falante e congrega características dos restantes aspectos da variação, neste sentido o conceito de idiolecto reafirma a ideia do *continuum*, da ausência de categorizações claras onde a variação se entende como área de variação em constante e recíproca interferência. Daí que os dialectos sejam vistos como elementos dinâmicos difíceis de categorizar porquanto se sobrepõem e se modificam com relativa facilidade.

Concordamos com estes autores (Hatim e Mason, 1997: 102-103) ao conceder ao idiolecto um estatuto especial, uma vez que a fala individual assume os restantes aspectos da variação dialectal. Ou seja, a maneira idiossincrática que cada falante tem de se exprimir é determinada pela sua inserção num grupo (sociolecto), num espaço (dialecto geográfico) e num tempo (cronolecto).

B. Variação relativa ao uso (cf. A)

Hatim e Mason, tomando como ponto da partida as teorias de Halliday (1964) e Gregory e Carroll (1978), adoptam o conceito de registo que se refere à relação entre uma situação determinada e a linguagem usada nessa mesma situação. Todavia, além da

situação, é a convenção que determina a variedade de língua apropriada para uma determinada situação. Os aspectos básicos do registo são o campo, o teor e o modo.

a. O campo não corresponde ao tema, a não ser em situações altamente previsíveis ou quando forma parte de uma actividade social concreta. Refere-se ao papel intencional ou função social do texto: intercâmbio pessoal, exposição, etc.

b. O modo diz respeito ao meio em que se produz a actividade linguística, sendo a manifestação da natureza do código linguístico. Além da distinção entre oral e escrito, são admitidas outras possibilidades estabelecidas por Gregory e Carroll (1978) (*cf.* § 2.2.5.). Um aspecto importante do modo é o canal ou veículo através do qual a comunicação tem lugar. O canal inclui diversas possibilidades comunicativas, como a conversa telefónica, o ensaio, a carta comercial. Este aspecto afecta modalidades como a tradução para a legendagem de filmes, dificultando a representação na escrita das vacilações e titubeações típicas da oralidade.

c. O teor pessoal refere-se à relação entre falantes e ouvintes, podendo ser analisado mediante distinções básicas cujos extremos se situam entre a formalidade e a informalidade em diferentes graus. Hatim e Mason (1995: 69) indicam que as categorias resultantes não são discretas, há sempre um *continuum*. O teor funcional descreve, ainda, o para quê do uso da linguagem numa dada situação.

Para os autores, há uma sobreposição entre as três variáveis que ajuda a identificar os registos.

Finalmente, é introduzido o conceito de registo restrito que pode ir da restrição máxima, como os protocolos diplomáticos, até aos mais abertos, como os usados na linguagem jornalística.

Os mesmos autores, num estudo posterior (Hatim e Mason, 1977), proporcionam uma perspectiva mais abrangente do conceito de registo, definido, agora, como conjunto de traços que distingue um fragmento de uma língua de outro fragmento noutra língua. A distinção é estabelecida em termos de variação em contexto e está relacionada com aspectos como o usuário da língua: o seu dialecto geográfico, o idiolecto, etc.; e o uso, ou seja, as variáveis campo ou tema, teor ou nível de formalidade e modo, onde distinguem entre oral e escrito (Hatim e Mason, 1977: 222). Esta nova perspectiva debilita ainda mais as ténues fronteiras entre as divisões de uso e usuário, dando, assim, maior relevo à ideia da impossibilidade de caracterizações e estudos elaborados com base em compartimentações rígidas e categóricas. Torna-se, assim, do nosso ponto de vista, o estudo da variação linguística mais factível e sobretudo mais esclarecedor.

◆ *Baker* (1992)

Mona Baker (1992: 15-18) distingue entre significado *propositional*, *espressive*, *presupposed* e *evoked*, este último relacionado com a variação linguística relativa ao usuário (os dialectos) e ao uso (os registos). Para noção do registo serve-se da distinção hallidyana de campo, teor e modo. A autora insiste na ideia de que diferentes grupos em cada cultura têm expectativas distintas sobre o tipo de língua apropriado em cada situação particular.

Na sua aproximação tem em conta outros elementos fundamentais do processo de tradução, como são a encomenda de tradução, a função do texto traduzido, bem como o destinatário da tradução. Elementos não explicitados por outros autores, por isso, para esta autora, o tradutor «must be ensure that the translation matches the register expectations of its prospective receivers, unless, of course, the purpose of the translation is to give a flavour of the source culture.» (Baker, 1992: 17).

◆ *Muñoz* (1995)

Muñoz (1995) dedica quatro capítulos da sua obra *Lingüística para taducir* ao estudo da variação linguística, distinguindo entre variedades diacrónicas, diatópicas e diastráticas. Relativamente à variação social estuda os sociolectos ou variedades relacionadas com a classe social, o nível educativo, a idade, o sexo, o grupo étnico, etc., cujas diferenças linguísticas são reconhecidas intuitivamente pelos falantes. Para o autor, existe uma correlação entre o uso linguístico e a classe social, porém, a educação poderá distorcer a correspondência directa entre ambos os parâmetros por serem factores interdependentes.

A língua, os dialectos e os sociolectos são percebidos como abstracções dos traços comuns de um determinado número de falantes, ou seja, de um determinado número de idiolectos (Muñoz, 1995: 40). O idiolecto constitui o potencial comunicativo de cada falante e está formado por um repertório de variedades estruturadas que cada falante organiza intuitivamente consoante as circunstâncias da comunicação. Muñoz distingue entre estilo e idiolecto, o primeiro obedece a um uso intencional e consciente

dos recursos disponíveis no dialecto próprio, ainda que admita que esta distinção é pouco clara. Todavia, quando indica que

cuando las características sociales y geográficas se interpretan como intencionales, se asume que ejercen una función concreta en el texto o discurso en que aparecen y que son muestra del *estilo* de los emisores. En este caso es necesario asignarles un significado, para lo que se recurre a la gama de estereotipos de la comunidad lingüística en cuyo seno se crean. (Muñoz, 1995: 40, itálico no original)

Consideramos que esta perspectiva se adequa na perfeição aos textos ficcionais, sejam eles narrativos, teatrais ou cinematográficos, em que o estilo do autor se revela, também, através da caracterização linguística das suas personagens e onde esta mesma caracterização é feita recorrendo ao uso da língua.

No caso do cinema, os actores interpretarão o papel de personagens concretas inseridas em contextos sociais, etários, espaciais, etc. específicos. Nesta situação, os usos linguísticos concretos, em situações específicas, possuem significado porque o realizador/guionista escolhe o modo como irão falar as suas personagens, o seu léxico, a sua fonética, etc. O propósito é claramente intencional e irá manifestar-se com o recurso a marcadores e estereótipos próprios da comunidade linguística onde estão inseridos. Por sua vez, o tradutor, receptor fortuito mas também privilegiado, terá de transmitir o significado desses mesmos usos linguístico com a ajuda de marcadores próprios da cultura dos destinatários da tradução para que estes possam decifrar a informação cultural e social contida no original. Julgámos que o trabalho do realizador Pedro Almodóvar pode ser visto desde esta perspectiva, à qual voltaremos mais à frente (*cf.* Cap. 3), dado que situar os emissores geográfica e socialmente é um dos factores que ajuda na construção da interpretação dos textos e, certamente, os mediadores são conscientes deste tipo de diferenças.

Quanto à variação no uso, Muñoz (1995: 45-58) segue o modelo de Halliday (1978), que distingue entre campo, teor e modo. O campo, além do tema, alude ao propósito do intercâmbio. Os falantes intuitivamente associam temas com textos/discursos, com graus de formalidade e com o uso de uma linguagem específica. As linguagens de especialidade caracterizam-se pelos termos usados, as estruturas sintácticas, os tipos textuais e discursivos preferidos. Porém, as linguagens de especialidade encontram-se presentes em todos os âmbitos da actividade humana. De facto, tanto podemos encontrar linguagem de especialidade num conto infantil sobre,

por exemplo, o mundo das abelhas, como num filme de acção sobre guerras bacteriológicas ou numa série televisiva sobre hospitais.

Em relação à variável modo, este autor distingue claramente entre o modo oral e o escrito, ao afirmar que

La lengua escrita está mejor preparada para realizar unas funciones determinadas, como las comunicaciones oficiales, y la lengua oral para otras, como el diálogo íntimo. No se puede sustituir un texto por un discurso ni viceversa sin empeorar la comunicación o modificar su naturaleza. (Muñoz, 1995: 50)

Muñoz serve-se desta distinção para marcar as diferenças entre os textos, referidos à língua escrita, e discursos, referidos à oralidade. Todavia, ao mesmo tempo, aponta para a partilha de traços entre ambos os modos, muitos deles surgidos a par das novas tecnologias: telefone, televisão, rádio, atendedor de chamadas, etc. Neste trabalho, não adoptámos a distinção entre texto, referido à linguagem escrita, e discurso, referido à oralidade.

O teor diz respeito às relações de poder entre participantes, quer nos textos onde se aprecia a tendência a graus maiores de formalidade, quer no discurso através do tom, da sintaxe, do uso específicos de tempos verbais e do vocabulário, elementos reveladores dos graus de formalidade. O teor acarreta dificuldades acrescidas para o tradutor na medida em que

los mediadores nunca son los *destinatarios* finales de los textos o discursos originales y se constituyen en *audiencia* de los mismos (es decir, no son destinatarios sino *receptores fortuitos*). Quien emite el texto o el discurso original se plantea las relaciones de poder respecto a los destinatarios elegidos, independientemente de la existencia o no de mediadores. En el caso de la traducción, estas relaciones pueden tener que adaptarse a los nuevos destinatarios. (Muñoz, 1995: 54-55, itálico no original)

Muñoz (1995) adopta o ponto de vista de Reiss e Vermeer (1984), segundo o qual «un acto de mediación lingüística es una oferta de información sobre otra oferta previa de información» (Muñoz, 1995: 55). Daí que, no processo de tradução, confluam dois actos de comunicação: em primeiro lugar o que acontece entre o emissor do texto original e o seu receptor original; e o segundo entre o tradutor e o receptor do texto traduzido. Em ambos os casos a variação relativa ao campo, teor e modo apresentará um grau zero de divergência.

Muñoz (1995: 167 e ss.) centra o seu interesse no processo de tradução ancorando-se em conceitos procedentes do cognitivismo. A partir da concepção do

contexto como «la aportación mental de quien interpreta un enunciado» ou seja, o marco que rodeia aquilo que se observa e permite a sua interpretação. O autor refere que as palavras evocam *frames* e *scripts*, não obstante, os modelos mentais que estruturam o conhecimento podem ser proposicionais, esquemático-gráficos, metafóricos e metonímicos.

Como Mayoral (1999), Muñoz parte de uma perspectiva *experientialista* do significado (Lakoff e Johnson, 1980), o qual se encontra condicionado pela experiência física e mental de cada indivíduo. Desta forma, a comunicação é sempre possível graças à similitude dos processos mentais e das reacções somáticas comuns a todos os indivíduos, e à base comum a todas as culturas, que permite que cada um possa desenvolver uma visão do mundo diferente da da sua própria cultura e, finalmente, à consciência de que tudo o que se pode pensar pode ser comunicado.

Assim, o processo de mediação é uma actividade de grande complexidade porquanto envolve a aplicação das faculdades mentais de dois sistemas conceituais parcialmente distintos (Muñoz, 1995: 176).

◆ *Mayoral (1999)*

Mayoral (1999: 17-18) centra o estudo da tradução da variação linguística no processo cognitivo da tradução, nas técnicas de resolução de problemas e no processo comunicativo e social da tradução.

No processo mental ou cognitivo, inerente a qualquer actividade humana e, por conseguinte, a toda operação de tradução. Neste processo diferenciam-se dois estádios: um processamento inicial, em que se resolvem as operações por defeito, e um segundo estádio, mais profundo, que diz já respeito às técnicas de resolução de problemas motivados pela tradução da variação linguística, cuja base assenta na comparação de segmentos do texto original (*input*) com os segmentos correspondentes no texto traduzido (*output*) resultando num modelo de estudo de “caixa negra” do qual resultam regularidades e tendências.

O terceiro aspecto incide no processo comunicativo e social da tradução e nos condicionantes externos envolvidos, que serão determinantes para o resultado final da mesma, dado que, cada tradução se realiza sob circunstâncias comunicativas específicas que definem esta actividade, nomeadamente: o tempo, o espaço, a função, as características do tradutor, o conteúdo da mensagem, etc.

O processo de comunicação de um texto/mensagem só pode ser estabelecido com base na informação partilhada por emissores e receptores com a mesma interpretação. Por isso, o tradutor tem de analisar os elementos marcados do texto a traduzir que sejam percebidos como sintomas imprescindíveis da variação linguística, essenciais para a compreensão de um evento comunicativo, porque «la obligación del traductor es utilizar en su análisis únicamente aquellos parámetros que sean pertinentes para resolver la traducción de la forma más económica (eficaz) posible.» (Mayoral, 1999: 150).

Deste modo, este autor rejeita a utilidade do modelo matemático da comunicação de Shannon e Weaver (1963), por implicar que os interlocutores partilhem três componentes: os elementos comunicáveis, os sinais e os códigos. Ora, aquilo que comunicamos, embora admitindo a existência de elementos comuns na enciclopédia “particular” de cada indivíduo, é pessoal, na medida em que cada indivíduo constrói a sua própria enciclopédia. Em segundo lugar, o conhecimento e o uso linguístico variam entre falantes, ainda que existam coincidências. Em terceiro lugar, a única realidade concreta do código linguístico é o uso particular que cada pessoa faz da língua numa dada situação comunicativa. Os três pontos levam a concluir o quão complicada é a comunicação humana, visto existirem grandes diferenças entre o que se quer comunicar, os sinais e o código.

O ponto de partida da proposta de Mayoral para o estudo da variação assenta na concepção enciclopédica do significado (Bransford, 1975), definido, do ponto de vista da compreensão, como «el constructo mental que, partiendo de un *input* perceptual, se considera la interpretación idónea de las señales que han motivado ese *input* perceptual.» (Mayoral: 1999: 158). E consiste em «una serie de aspectos y valores que se evocan partiendo de un análisis de la situación comunicativa y la construcción de un contexto *ad hoc* que dirige la búsqueda enciclopédica y deriva de la misma.» (Mayoral: 1999: 160).

Mayoral (1999: 149-150) entende o conceito de variedade de língua como uma abstracção concernente ao plano da estrutura linguística ideada e não do mundo material dos textos ou mensagens. Nesse sentido, não pode ser aplicado à tradução porque esta é um processo material de comunicação entre línguas diferentes em que o tradutor traduz textos específicos, com marcadores sociolinguísticos ou de situação também específicos, de acordo com uma encomenda de tradução concreta e dentro das exigências gerais da eficácia da comunicação.

A tradução, como acto de comunicação, encontra-se constrangida por condicionamentos linguísticos e não linguísticos. Assim, a partir de uma perspectiva sobre a tradução que realça aspectos como: a tradução como processo de comunicação; o texto como unidade de tradução; os marcadores que actuam como pistas de contextualização; a encomenda de tradução e a eficácia da comunicação que cada acto de tradução implica, etc., Mayoral (1999) conclui que, para o estudo da tradução da variação, deixam se ser eficazes as propostas apresentadas no marco das teorias linguísticas que, se por um lado incidem na elaboração de modelos e categorizações úteis para o estudo da língua como sistema, por outro não se revelam vantajosas para a prática da tradução.

No seu modelo de análise, as pistas de contextualização são elementos usados pelos emissores na produção dos enunciados cuja finalidade é a de orientar os receptores na interpretação desses mesmos enunciados. Revelam aspectos relativos aos parâmetros sociolinguísticos do contexto como: a variação, a localização espacial e temporal da produção de um texto, a identidade dos participantes, etc. A informação sobre o conteúdo de um texto, o seu significado, e não só, activam na memória do receptor múltiplas informações que vão condicionar a interpretação da mensagem. Além do mais, os dados facultados pelas pistas de contextualização activam emoções. As informações e as emoções activadas no cérebro, sejam novas, sejam armazenadas na memória, são pessoais, únicas e diferentes para cada leitor e cada leitura, tornando cada acto de leitura e cada leitor únicos e irrepetíveis.

O tradutor, como qualquer outro leitor, na busca do significado do texto, é guiado pelas pistas de contextualização que activam toda uma série de informações e emoções armazenadas no seu cérebro e que lhe vão permitir perceber o significado do texto. As pistas de contextualização podem ser:

- Não convencionalizadas ou não codificadas, relacionadas com os usos linguísticos explicativos ou elaborados. Estas são mais explícitas e mais úteis para leitores com menor conhecimento de outras realidades;
- Convencionalizadas ou codificadas, adscritas a usos linguísticos sintomáticos ou restringidos, os denominados de marcadores. As pistas de contextualização permitem um vínculo mais directo, mais emotivo e estético e, conseqüentemente, mais eficaz. Na óptica da tradução da variação, todos os elementos são considerados marcados, uma vez que todos os elementos do

enunciado se inscrevem num segmento textual ao qual se podem atribuir elementos da variação linguística.

As pistas podem ser de qualquer nível: fonético, morfológico, lexical, sintáctico, etc. Concretamente, em relação à tradução da variação, os diferentes tipos de pistas apresenta diversos graus de dificuldade: é mais fácil trabalhar com as lexicais do que com as fonéticas e as sintácticas e as morfológicas. Contudo, para o sucesso da comunicação, as pistas devem-se basear em marcadores reconhecíveis pelos destinatários e associadas a estereótipos também por eles compreensíveis. O seu uso, na tradução, está determinado tanto pela encomenda de tradução como pela exigência da eficácia da comunicação, uma vez que são os destinatários que lhes vão conferir um determinado valor.

Os estereótipos são «constructos mentales bastante simples y estables, relativos a situaciones, grupos sociales, conceptos, etc., que se basan casi exclusivamente en el conocimiento común y suplen o complementan (la falta de) experiencia propia» (Mayoral, 1999: 174). São, pois, elementos que fazem parte do conhecimento comum e popular, baseados em convenções sociais e, amiúde, sujeitos a avaliações sociais, tanto positivas como negativas. Os marcadores das pistas de contextualização dos estereótipos, pelo facto de se encontrarem codificados, são relativamente económicos. Um exemplo do estereótipo do espanhol a falar português poderia ser o uso do *mira* ou a crença de que todos os espanhóis são tratados sempre pelo pronome *tú*, ou começar todas as frases com a conjunção *que*: *Que, mira, ...*

Obviamente, os estereótipos sociais e linguísticos diferem para diferentes pessoas e culturas, momentos e épocas. As pistas de contextualização também não são universais nem mesmo para uma cultura e época determinadas. São sempre convenções sociais.

A encomenda de tradução informa, entre outras coisas, sobre «el anclaje deíctico del texto original y de su traducción, sobre el perfil social y lingüístico de los destinatarios potenciales y sobre la función que se desea cumpla la traducción» (Mayoral, 1999:180). Através dela o tradutor toma conhecimento das características do potencial destinatário da tradução, o seu grau de familiaridade com a língua e cultura estrangeiras, etc.

Como veremos mais à frente, em tradução audiovisual é imprescindível saber se a tradução vai ser usada para dobragem ou legendagem; no caso dos filmes de

entretenimento deve ter-se em conta o público a que se destina, a faixa etária, o modo de distribuição (cinema, televisão e canal: público, privado, generalista, etc., o formato: VHS, DVD), inclusivamente, por exemplo, se for uma tradução para um filme que vai passar na televisão, o horário em que vai ser emitido, a rubrica em que se insere, etc. Todas as variáveis determinadas, tanto pelos clientes ou *iniciadores da encomenda* como pelos possíveis destinatários, têm importância, uma vez que a tradução da variação linguística pode ser determinada mais pelos clientes e os destinatários do que pelo próprio TO.

◆ *Agost (1999)*

Agost (1999) apresenta as bases para um modelo de análise da tradução para a dobragem baseado em três variáveis: contextual, profissional e técnica. A dimensão contextual assenta nas três dimensões contextuais caracterizadoras do texto: pragmática, comunicativa e semiótica (*cf.* Hatim e Mason: 1995), sendo que as mesmas serão usadas como critérios de classificação dos textos audiovisuais (Agost, 1999: 28). A autora adapta este modelo para a TAV, em particular para a modalidade de dobragem que, como é sabido, partilha algumas características com a tradução para a legendagem. Agost, no estudo da dimensão comunicativa, considera importantes as variedades de uso e usuário, apresentando exemplos de diferentes tratamentos do campo, entendido apenas como o tema. Dentro desta variável, sublinha a relevância das questões terminológicas, justificadas pelos variadíssimos assuntos com que se pode deparar um tradutor de textos audiovisuais. Relativamente ao teor, este incide sobre os diversos graus de formalidade dos textos audiovisuais. Finalmente, o modo reflecte as características do código linguístico, a relação entre oralidade e escrita, um “cajón de sastre” onde se combinam as características de ambos os canais.

Nas variedades de usuário, a autora incide nas questões relativas à variação temporal – tanto a diacronia como a variação generacional – ao idiolecto, às dificuldades de tradução derivadas da variação geográfica e social e ainda às decorrentes da presença de línguas diferentes no mesmo texto original. Como a autora aponta, o tradutor deve ter um domínio perfeito da língua original e da língua de chegada em todas as suas variedades.

◆ *Hurtado (2001)*

Em relação aos problemas derivados da variação no uso, Hurtado (2001: 582) defende que não se trata de reproduzir fielmente os elementos linguísticos do texto original incluídos nas variáveis de campo, teor e modo, mas sim de criar um texto de chegada que, seguindo as directrizes marcadas pela finalidade da tradução, reproduza um registo adequado às convenções que regem a cultura de chegada. Amiúde, as marcas do registo do novo texto irão incidir em elementos linguísticos distintos do original, poderão ser eliminadas ou serão criados outros novos marcadores através de técnicas de tradução, como a eliminação, a compensação ou a ampliação. Além do mais, as categorias de campo, teor e modo aparecem geralmente sobrepostas e interrelacionadas. A tradução deve tentar reflectir toda esta estrutura segundo a finalidade pretendida e seguindo os meios genuínos e as convenções próprias da língua de chegada.

Relativamente aos problemas de tradução derivados das diferenças de usuário, Hurtado (2001: 585) começa por distinguir entre textos monodialectais, quando um texto está escrito totalmente num dialecto; parcialmente dialectais, quando num texto aparece apenas um dialecto e de modo parcial para caracterizar as personagens; e pluridialectais, se no mesmo texto intervêm vários dialectos, de modo parcial ou em todo o texto.

Para a autora, é importante a distinção entre marcas padrão e não padrão, quando o seu uso obedece a uma função significativa e motivada independentemente de ser a localização social ou geográfica de uma personagem. Neste caso, o tradutor deve transportar estas marcas onde e quando convir, de acordo com as normas da língua de chegada e independentemente da existência ou não de um equivalente linguístico directo.

Sobre a tradução dos dialectos geográficos e a sua viabilidade na tradução, esta autora partilha da proposta de Julià²³, privilegiando uma concepção funcional, com soluções dinâmicas que, dependendo de cada caso concreto, adoptam técnicas para solucionar esta questão, entre outras, a adaptação, a compensação, a variação e a elisão. No entanto, o posicionamento a favor da opção dialectal não implica que cada marca dialectal deva ser traduzida por outra.

²³ A proposta de Julià (1995, *apud* Hurtado) baseia-se nas características dialectais de duas línguas, italiano e catalão, cujas especificidades não coincidem com o par linguístico trabalhado no nosso *corpus*. Possivelmente não são exportáveis a outros pares linguísticos. Porém, pela bibliografia consultada sobre o tema a que tivemos aceso, trata-se de um dos poucos trabalhos onde é reivindicada a necessidade de tradução entre dialectos.

Sobre os dialectos sociais, Hurtado tece as mesmas considerações, admitindo que todas as línguas reproduzem uma estratificação social, ainda que numas sociedades esta estratificação possa ser mais marcada do que noutras. As soluções serão sempre dinâmicas e em função do papel desempenhado.

Para o tratamento dos dialectos temporais, a autora oferece as mesmas soluções que nos dialectos sociais e geográficos.

Quando trata dos problemas derivados da variação idiolectal, a autora aponta o facto de, se as marcas idiolectais produzem um determinado efeito, isto é, são uma maneira especial de falar que caracteriza um determinado autor ou uma personagem, a sua reprodução no texto traduzido tem de ter em conta a relevância destas marcas no texto original e as possibilidades de serem reproduzidos na língua de chegada, por meio dos recursos que esta dispõe.

◆ *Marco (2002)*

Marco (2002) desenvolve um modelo para a análise da tradução de textos literários onde aglutina contributos dos estudos sobre a tradução, a linguística e os estudos literários. Neste modelo, o ponto de partida para a tradução de um texto reside na realização de uma análise prévia do texto original com o intuito de identificar, prever e sistematizar os problemas de tradução que o texto pode apresentar. Como o próprio autor indica (Marco, 2002: 16), a ideia subjacente é que a leitura realizada por um tradutor está orientada para a posterior tradução, trata-se, portanto, de uma leitura analítica direccionada para a apreensão do texto na sua totalidade (forma e conteúdo).

Os exemplos apresentados pelo autor pertencem todos ao âmbito literário e ao par de línguas inglês/catalão, mas podem ser aplicados a outros géneros e a outras línguas. A orientação, desde os estudos da linguística, parte da premissa de que as ferramentas metodológicas proporcionadas por esta disciplina constituem um instrumento necessário para o estudo de todo tipo de textos, pois, em última instância, os textos, independentemente do uso literário ou não que façam da linguagem, estão enraizados no sistema linguístico.

No seu trabalho propõe um modelo de análise estilística baseado na linguística funcional sistémica, embora admita pontos em comum com as teorias aplicadas por Hatim e Mason (1990 e 1997).

Marco (2002), divide a sua proposta de análise em três grandes partes: contexto situacional, o contexto de cultura e a linguagem. Dado que a nossa dissertação se ocupa dos pontos incluídos por Marco no contexto situacional apenas apresentaremos este ponto.

Dentro do contexto situacional e no caso do texto literário bem como no do texto fílmico, Marco (2002: 63-90) distingue entre um contexto de situação interno, dado pelo acto comunicativo que tem lugar no mundo ficcional entre as personagens que intervêm em cada acto comunicativo, e outro externo, estabelecido a partir do acto comunicativo que pressupõe toda obra artística, entre o autor e o destinatário.

O contexto de situação caracteriza-se através das variáveis que integram o registo. Marco integra a perspectiva enunciada por Halliday com algumas modificações posteriores adicionadas por Martin (1992) e Eggins (1994).

Assim, por campo entende a natureza da actividade como acção socialmente reconhecida, a realidade a que se refere o texto, ou seja, aquilo que está a acontecer. O tema será apenas um dos componentes do campo.

O teor indica a relação entre os participantes do discurso decorrente do espaço que estes ocupam no sistema social. Marco (2002: 71) enumera como parâmetros a ter em conta: a relação de poder, o grau de familiaridade e o grau de implicação afectiva.

No modo do discurso distingue entre canal o fónico e o gráfico, o meio oral e o escrito, e remete, também, para as distintas possibilidades combinatórias recolhidas no esquema de Gregory e Carroll (1978)²⁴. Eggins (*apud* Marco, 2002: 70-71) relaciona o campo com o modo, distinguindo entre campos de transmissão oral e campos de transmissão escrita que comportam distintos graus de especialização e tem lugar em situações comunicativas diferentes.

Marco sintetiza a perspectiva de sistematização do modo elaborada por Eggins (1994, *apud* Marco: 2002: 72) com a finalidade de articular dois aspectos da variável modo: por um lado, a distância interpessoal ou o grau de interacção, relacionado com o contacto visual e/ou auditivo, e o grau de espontaneidade sujeito ao factor tempo. E, por outro lado, a distância experiencial, ou seja, a relação entre a linguagem e o processo social em curso. Estes *continua* apresentam situações semelhantes às descritas por Koch e Oesterreicher (1990: 12, *apud* Castellà Lidón, 2002), onde os parâmetros de proximidade e distância guardam uma estreita relação, em termos de gradação, entre o

²⁴ *Vd.* o capítulo dedicado ao *continuum* oralidade/escrita (§ 2.2.5).

modo e o canal, de maneira que uma maior proximidade física corresponde ao canal fónico e, ao invés, uma maior distância entre emissor e receptor corresponde ao canal gráfico.

Da perspectiva da tradução, a análise do registo terá como principal objectivo a predição do significado, uma predição limitada e provisória que terá de ser completada com a análise linguística dentro do contexto cultural.

La caracterizació del registre ens forneix, així, un punt d'entrada al text i una interpretació limitada i provisional: limitada i provisional perquè s'ha de validar per referència al llenguatge del text, però també perquè s'ha de completar amb la informació que ens proporcionarà l'anàlisi del pla semiòtic superior, el del context de cultura. (Marco, 2002: 74)

Sobre a variação dialectal e a tradução, Marco (2002: 77-86) revisa algumas das propostas disseminadas na bibliografia sobre tradução que, em geral, costumam ser vagas e genéricas.

Concordamos com Marco ao apontar que, as estratégias para traduzir elementos dialectais têm de ser precedidas tanto pela determinação da sua função como pelo seu contributo ao significado global, seja no TO seja no TC. Assim, se os elementos dialectais realizarem uma função caracterizadora, a sua eliminação vai comportar uma perda dessa mesma caracterização; todavia, se a opção for a sua incorporação, o tradutor tem de ter presente que está a “transgredir” uma tendência geral que pode acarretar “perigos adicionais” dado que, por exemplo, nem sempre será possível a transposição de elementos do registo informal ou coloquial no texto traduzido para atingir uma pretendida “homofuncionalidade” (Marco, 2002: 83), pode acontecer ainda que, pela falta de hábito ou tradição, o destinatário da tradução reaja negativamente.

Se a tradução não incorpora os traços dialectais do original não se correm riscos. O resultado será uma simplificação mas, ao mesmo tempo, haverá uma perda das especificidades do texto original que terá sido simplificado e possivelmente padecerá uma desvirtuação do original.

A solução destes problemas não é simples e, possivelmente, cada caso terá uma solução. Apesar de tudo, as soluções tendentes a minimizar as perdas serão sempre preferíveis pelo facto de serem adequadas à língua da cultura alvo sem deixar de serem fiéis ao texto original. De qualquer maneira, como indica Marco (2002: 86), para os valores semióticos que a cultura original associa a cada dialecto não há equivalência possível, há sim a possibilidade de reprodução da função estilística ou do contributo ao

significado que, de acordo com a interpretação do tradutor, o dialecto desempenhava no texto original.

2.2. Segunda parte: Tradução Audiovisual

2.2.1. Introdução: enquadramento geral

Os estudos de tradução constituem, indubitavelmente, uma disciplina consolidada dentro dos estudos académicos. Prova disso é o espaço, cada vez maior, dedicado à formação universitária de tradutores em licenciaturas e pós-graduações, o incremento da investigação nesta área e ainda a assiduidade e qualidade de encontros internacionais sobre estudos de tradução em geral e de tradução audiovisual em particular²⁵. Aliado ao reconhecimento académico e impelido pela necessidade de permanentes intercâmbios de conhecimento e de comunicação, e ainda pela exigência das constantes mudanças da sociedade actual, encontramos, cada vez mais, o reconhecimento social da profissão, a exigência e a consciência do trabalho feito com rigor.

A tradução audiovisual é uma área pertencente aos estudos de tradução que, com o passar do tempo e a crescente importância cultural, económica e social dos produtos audiovisuais, atingiu a solidez de um âmbito de estudo e trabalho cujo campo de acção não pára de se alargar. Se, no início, a tradução de filmes e séries televisivas constituía o labor principal dos profissionais desta área, nestes momentos, a chegada de outros suportes (DVD, programas multimédia, consolas de videojogos, etc.) e de outros produtos (publicidade, ópera, programas informáticos, etc.) alteraram o panorama da TAV.

Neste trabalho, de cariz empírico-descritivo, debruçar-nos-emos sobre a problemática da TAV com o intuito de nos aproximarmos de alguns aspectos relevantes que, não sendo exclusivos da TAV, nem da legendagem, se revestem, nesta modalidade,

²⁵ Portugal segue a tendência de outros países. Como exemplos destacamos a realização em 2001 do «I Congresso Ibérico sobre Tradução», em Lisboa, que deu origem à Associação Ibérica de Estudos de Tradução e Interpretação (AIETI); a realização, em 2004, em Lisboa, do «IV Congresso de Tradução da European Society for Translation Studies» e finalmente, o congresso, subordinado ao tema da TAV, a realizar em Novembro de 2007, em Leiria. De sublinhar que os três encontros mencionados contam com uma organização na qual participaram entidades portuguesas e estrangeiras.

de especial interesse. Referimo-nos à tradução da variação linguística, em particular à variação de uso.

Apesar das raízes linguísticas e culturais comuns nas duas línguas e culturas ibéricas, existem, no entanto, nítidas divergências entre as mesmas, sobretudo diferenças de cariz pragmático no uso linguístico. Centraremos o nosso estudo no exame das convenções relativas ao uso da língua em contextos concretos e no modo como estas se modificam de uma língua para outra. A este facto há que adicionar as mudanças próprias da passagem do modo oral ao escrito e as particularidades da TAV, nomeadamente as restrições derivadas da exigência de sincronia espacial e temporal, bem como a condensação da linguagem derivada das mesmas limitações.

2.2.1.1. A TAV e os estudos de tradução

A tradução audiovisual é uma variedade ou modalidade de tradução e, como tal, o seu estudo integra-se dentro da disciplina de Estudos de Tradução. Optámos por usar esta designação por ser a mais estendida na língua portuguesa, no entanto, como é sabido, nas diversas línguas coexistem diferentes denominações²⁶.

2.2.1.2. Definição de tradução

Existem numerosas tentativas de definir o que é traduzir. A problemática de assumir uma única definição como válida prende-se com duas causas fundamentais: por um lado, a dificuldade de compendiar numa única descrição a multiplicidade de factores que intervêm num processo tão complexo, por outro, porque sendo a tradução objecto de estudo de práticas disciplinares diferentes, cada uma delas com pontos de partida e objectivos distintos, existe uma tendência para salientar determinados factos em detrimento de outros.

Um enquadramento global do nosso trabalho obriga-nos a uma introdução genérica ao conceito de tradução que actue como fio condutor no percurso agora iniciado.

Em geral, nas diversas definições do termo, incide-se nos pontos que cada autor considera chave para cada teoria concreta a partir do enfoque pretendido. Nós optámos

²⁶ Sobre a diversidade terminológica da disciplina, *vd.* Hurtado (2001: 133-135).

pela definição proposta por Hurtado (2001), que abrange aspectos basilares para o nosso estudo empírico-descritivo sobre TAV. Apresentamos de forma sintética os princípios básicos para a definição do termo tradução apontados pela autora:

- a- Primazia da comunicação e da adequação à língua alvo;
- b- Actualização textual: o sentido;
- c- Importância do contexto;
- d- Atenção aos aspectos culturais e aos destinatários da tradução;
- e- Importância da adscrição textual e da finalidade da tradução;
- f- Tradução como processo mental.

Seguindo estes princípios, Hurtado (2001: 41) define a tradução como um processo de comunicação e interpretação que consiste na reformulação de um texto com os meios de outra língua, inserido num contexto social e com uma determinada finalidade. Nesta descrição encontram-se presentes: a dimensão social e comunicativa da língua, o processo de negociação do significado realizado pelo mediador, tendo como objecto de trabalho o texto original (TO) e o texto de chegada (TC), e estando estes inseridos em marcos sociais diversos e dirigidos a destinatários também diversos²⁷.

Estes aspectos levam Hatim e Mason (1995:13) a definirem, muito sinteticamente, a tradução como “un proceso comunicativo que tiene lugar en un contexto social.”

Assim, todo acto comunicativo é um acto complexo devido à multiplicidade de factores intervinientes, contudo, esta complexidade aumenta no caso da tradução em que estão em jogo duas línguas, duas culturas e, sobretudo, dois contextos sociais e culturais diferentes. Se pensarmos que todo o texto original acontece num determinado contexto social e cultural e numa determinada situação, o texto traduzido resultante terá de obedecer aos princípios que regem o novo contexto no qual se insere. O contexto afigura-se, portanto, como um elemento chave do acto comunicativo e, consequentemente, da tradução.

²⁷ Como apontam Hatim e Mason (1995) «La traducción es un buen banco de pruebas para examinar, en su conjunto, el papel del lenguaje en la vida social. Al crear un nuevo acto de comunicación a partir de otro preexistente, los traductores están, quiéranlo o no, bajo la presión de sus propios condicionamientos sociales y, al mismo tiempo, tratando de colaborar en la negociación del significado entre el productor del texto en la lengua de salida, u original, y el lector del texto en la lengua de llegada, o versión.» (Hatim e Mason 1995: 11).

A definição de tradução tem de ser o suficientemente flexível e abrangente para poder abarcar as novas realidades exigidas pelas mudanças sociais²⁸ e tecnológicas. Mayoral (2001 e 2003) destaca essa abertura quando alude à necessidade de definições abertas e dinâmicas que possam ser modificadas para conter novas realidades.

2.2.2. A Tradução Audiovisual (TAV)

Es fácil tener una “mala opinión” sobre la traducción TAV pues ésta, aparentemente, actúa suprimiendo, omitiendo (parcialmente), cortando, substituyendo, condensando y abreviando. (Gambier, 2001a: 94)

Em primeiro lugar, e por uma simples questão de precisão terminológica, queremos indicar que optámos por utilizar o termo Tradução Audiovisual porque reúne os aspectos básicos deste tipo de texto: a junção do canal acústico com o visual.

Esta designação tem vindo a alternar com outras, modificando-se ao longo dos tempos de acordo com as necessidades surgidas no campo da tradução. Nos trabalhos de Mayoral (2001) e Chaume (2004: 30) é apresentada uma listagem da terminologia usada por outros autores com a correspondente explicação e datação do seu uso.

2.2.2.1. Definição

A já clássica classificação de Jakobson (1963 [1959]), surgida no contexto do estruturalismo, distingue três tipos de tradução:

- intralingual, que consiste em interpretar os signos linguísticos por outros signos na mesma língua;
- interlingual, em que os signos linguísticos se interpretam através de uma outra língua;

²⁸ Uma área que tem vindo a ganhar importância no espaço ibérico devido aos grandes fluxos migratórios ocorridos nos últimos anos é a tradução e a interpretação em ambientes sociais problemáticos, o que exige, além da componente linguística, uma preparação mais diversificada e completa por parte do mediador. Em Portugal, o Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas (ACIME) disponibilizou, a título experimental, em 2006, um serviço de tradução telefónica destinado a ajudar os imigrantes nos locais públicos. As informações recolhidas indicam que o serviço garantiu a tradução em 50 línguas.

- intersemiótica, em que os signos linguísticos são interpretados através de sistemas de signos não linguísticos.

Centraremos o trabalho no estudo de alguns aspectos linguísticos da TAV, designadamente na legendagem, ocupando-nos apenas da tradução interlingual²⁹. Julgamos, porém, que qualquer tradução, além dos signos linguísticos referidos por Jakobson, tem em conta os elementos não linguísticos. No caso do cinema em particular, é óbvio que o contributo semiótico da imagem não pode ser esquecido na tradução, dado que permanece sempre presente e inalterado e a informação que transmite auxilia, tanto o tradutor como o receptor final na interpretação do texto. Os dois canais, o visual e o auditivo, complementam-se tornando-se inseparáveis; a imagem, em cinema, tem tanto ou mais peso que a palavra³⁰, por isso, o tradutor deve conseguir o equilíbrio entre ambos, de modo a que se complementem e funcionem como um todo.

Existe relativo consenso quanto aos traços que definem a tradução audiovisual, distinguindo-a de outras modalidades de tradução. Quando se fala de tradução de textos audiovisuais, faz-se referência à tradução da componente linguística, a única que pode ser traduzida na sua totalidade; todavia, existem outros elementos que vão influenciar e justificar determinadas opções do tradutor. Para Delabastita a complexidade deste tipo de textos vem dada pelo facto de que «[The] filme establishes a multi-channel and multicode type of communication» (Delabastita, 1989: 116). A particularidade e a complexidade deste tipo de tradução assentam no facto de se tratar de textos caracterizados por transmitir, em simultâneo, informação através de dois canais: o auditivo e o visual, destinados a serem exibidos nos ecrãs de cinema e de televisão.

Adoptámos as definições de Chaume (2003 e 2004) por considerá-las mais completas e, conseqüentemente, mais ajustadas ao objecto de estudo.

La traducció audiovisual és una modalitat de traducció que inclou els processos de transferència interlingüística i intercultural d'aquells textos que transmeten, com a mínim, informació acústica i informació visual simultàniament. (Chaume, 2003: 15)

²⁹ Dentro da TAV existem outras modalidades de legendagem intralingual com diferentes finalidades: legendagem para surdos, a usada na aprendizagem de línguas e ainda como divertimento, o karaoke.

³⁰ Sobre o conhecido estereótipo “Uma imagem vale mais do que mil palavras”, ver o trabalho de Tusón (2001) onde contesta esta ideia a favor da língua como suporte do pensamento e elo de ligação entre a comunidade.

Esta descrição de tradução audiovisual reúne não só a ideia de transferência entre línguas, mas também a de transferência entre culturas, aglutinando e explicitando assim as directrizes que, nas últimas décadas, têm vindo a estudar o fenómeno da tradução de uma perspectiva integradora da língua e da cultura. Num trabalho posterior, o mesmo autor elabora uma definição partindo das características deste tipo de textos. Desta vez é omitida a referência explícita à interculturalidade, possivelmente pelo facto de esta questão ter sido suficientemente debatida, de modo que língua e cultura se apresentam como dois aspectos inclusivos de uma mesma realidade.

La traducción audiovisual es una variedad de traducción que se caracteriza por la particularidad de los textos objeto de la transferencia lingüística. Estos textos, como su nombre indica, aportan información (traducible) a través de dos canales de comunicación que transmiten significados codificados de manera simultánea: el canal acústico (las vibraciones acústicas a través de las cuales recibimos las palabras, la información paralingüística, la banda sonora y los efectos especiales) y el canal visual (las ondas luminosas a través de las que recibimos imágenes, pero también carteles o rótulos con textos escritos). En términos semióticos, como ya se ha apuntado, su complejidad reside en un entramado sígnico que conjuga información verbal (escrita y oral) e información no verbal, codificada según diferentes sistemas de significación de manera simultánea. (Chaume, 2004a: 30)

A seguir apresentamos algumas das definições elaboradas para esta variedade de tradução. Todas focam aspectos semelhantes e partilham os termos definidores da TAV, algumas delas apresentam-se excessivamente simplistas e óbvias, outras, porém, conseguem reflectir a complexidade do processo:

Por traducción audiovisual nos referimos a la traducción, para cine, televisión o vídeo, de textos audiovisuales de todo tipo (películas, telefilmes, documentales, etc.) en diversas modalidades. (Hurtado, 2001: 77)

La traducción audiovisual es una traducción especializada que se ocupa de los textos destinados al sector del cine, la televisión, el vídeo y los productos multimedia (Agost, 1999: 15)

La traducción audiovisual supone el trasvase de un texto audiovisual de una lengua a otra, es decir, el trasvase de un texto destinado a su difusión a través del cine, la televisión, el vídeo, el DVD o el ordenador. (Lorenzo, 2000: 17)

Le transfert linguistique regroupe les méthodes mises en oeuvre pour rendre un film ou un programme télévisé compréhensible à un public ciblé ne connaissant pas la langue originale. Le transfert linguistique peut-être écrit, auquel cas le texte se superpose à l'image (sous-titrage), ou oral, auquel cas la piste vocale originale du film ou du programme est entièrement remplacée par une piste nouvelle. (Luyken, 1991: 11-12)

the rendering in a different language of verbal messages in filmic media, in the shape of one or more lines of written text, presented on the screen in sync with the original verbal message. (Gottlieb, 2001: 87, itálico no original)

Mayoral, Kelly e Gallardo (1988), seguindo a proposta de Titford (1982), preferem usar o termo tradução subordinada (*constrained translation*), quando o texto escrito é apenas um dos componentes da mensagem ou, então, constitui um estágio intermédio para a leitura em voz alta ou a dramatização (Mayoral, Kelly e Gallardo, 1988: 356). A tradução subordinada acontece em duas circunstâncias aplicáveis à legendagem fílmica: quando existem vários sistemas de comunicação e quando, devido a uma mudança de canal na transmissão da mensagem, o texto escrito tem de se adequar às normas do texto oral (Mayoral, Kelly e Gallardo, 1988: 363-364)³¹.

2.2.2.2. Modalidades

Em geral, os autores coincidem quanto às variedades de tradução audiovisual. Chaume (2003 e 2004) agrupa sob esta denominação a tradução para a dobragem, a legendagem, as vozes sobrepostas (*voice-over*)³², a interpretação simultânea de textos audiovisuais, a narração, a dobragem parcial e o comentário livre.

Agost³³ (1999) opta por agrupar sob a denominação “modalidades de traducción” a dobragem, a legendagem, as vozes sobrepostas e a interpretação simultânea, porque estas formam um grupo homogéneo «en cuanto al ámbito de uso y a la utilización de unas técnicas determinadas» (Agost, 1999: 16).

Titford (1982), Mayoral, Kelly e Gallardo (1989) e Rabadán (1991), preferem utilizar o termo *tradução subordinada*, onde incluem, além das modalidades citadas por Chaume (2003), Agost (1999) e Hurtado (1994), a tradução de banda desenhada, a legendagem teatral, a tradução de canções, de anúncios publicitários e de produtos informáticos e multimédia³⁴.

³¹ «The text is only one of the components of the message or when it constitutes only one intermediate stage for a speech read aloud or dramatized» (Mayoral, Kelly e Gallardo, 1988: 356)-

³² A bibliografia consultada, em espanhol, usa os dois termos em simultâneo.

³³ Coincidindo com Hurtado (1994).

³⁴ O recente estudo de Chaume (2003: 16-17) recolhe ainda outras denominações que, desde a década de setenta até à actualidade, têm sido usadas na tentativa de abranger todas as possibilidades de TAV. Desde a mais antiga, tradução para o cinema, até à mais recente, tradução de produtos informáticos. Nos últimos tempos tem surgido um novo termo *Tradução Audiovisual e Multimédia*, de forma a cobrir todas as

Díaz Cintas (2001: 37-41), seguindo as tipologias propostas por Gambier (1996) e Luyken (1991), distingue os seguintes tipos de transferência multilingue no marco da tradução audiovisual: interpretação consecutiva, interpretação simultânea, legendagem simultânea, *voice over*, narração, comentário, difusão multilingue e dobragem.

Por seu lado, Gambier (2003: 172-177) distingue dois grupos: *dominant types* e *challenging types*.

No primeiro inclui a legendagem interlingual que, em alguns países, pode ser bilingue; a dobragem – que pode ser intralinguística –; a interpretação consecutiva e a simultânea; as vozes sobrepostas; o comentário livre; as produções multilingues (*multilingual production*), como por exemplo, as duplas versões, ou seja, nos casos em que num determinado filme cada actor interpreta o seu papel na sua língua, sendo posteriormente dobrado numa única língua; e, por último, os *remakes* ou filmes recontextualizados de acordo com os valores dominantes, a ideologia e as convenções narrativas da nova cultura de chegada.

Ao segundo tipo pertencem a tradução de guião do filme, realizado com o propósito de solicitar financiamentos internacionais – co-produções –; a legendagem intralingual; a legendagem realizada em tempo real; a legendagem de teatro ou óperas; a descrição para invisuais (*audio description*), que inclui a dobragem da banda sonora³⁵ e a descrição das imagens, e a legendagem para surdos. Esta variedade tem-se revelado muito útil para familiarizar os imigrantes com a nova língua.

As citadas variedades de tradução partilham a característica de utilizarem mais do que um código na transmissão da mensagem, assim, para além das peculiaridades intrínsecas a este e qualquer outro tipo de tradução, defrontam-se com problemáticas e soluções próprias.

2.2.2.3. Caracterização

A característica fundamental da TAV reside no facto de se tratar da tradução de um texto cuja mensagem é transmitida, em simultâneo e em sincronia, através de dois

transferências linguísticas e culturais de textos transmitidos através de vários canais de comunicação e de diversos códigos. Heiss (1996) propõe a seguinte definição do termo: «The term *multi-medial* is therefore used to apply to text dependent one more than one acoustic medium for their full realization, hence as soon as visual elements, music, screen or stage proprieties are includes.» (Heiss, 1996: 31).

³⁵ Neste trabalho, utilizamos o termo banda sonora para designar as realizações acústicas que tanto os espectadores do texto original como os do texto de chegada ouvem quando visionam um filme. Em espanhol é utilizado o termo equivalente *banda sonora* ou *pista sonora* (Díaz Cintas, 2003).

canais, o visual e o sonoro. Estes canais são veiculados por elementos verbais e não verbais, ambos portadores de significado e com valor comunicativo ou expressivo. Esta peculiaridade acrescenta determinadas dificuldades ao trabalho do mediador, possivelmente a maior prende-se com a passagem do código oral ao código escrito, que não se encontra noutra tipo de texto onde o canal é sempre único, designadamente nos casos da tradução escrita ou na interpretação, que contam com um único canal: o visual ou o sonoro.

Existem, então, dois canais que fornecem em simultâneo e complementarmente, por vezes até de forma redundante, a mensagem transmitida pelo emissor. Ambos agem em conjunto, tanto da perspectiva do(s) emissor(es), que os concebem como uma unidade, como dos receptores, que os percebem e recebem da mesma maneira. Pensemos na estranheza de vermos um filme sem som, de ouvirmos o som de um filme sem as imagens ou de lermos o guião de um texto audiovisual sem termos à frente o produto final.

Mayoral (2001b: 35-36 e 2003: 109) aponta quatro tipos de particularidades da tradução audiovisual mas adverte que, devido aos constantes avanços tecnológicos relacionados com os produtos audiovisuais e a sua tradução, a definição do que é um produto multimédia não pode ser fechada, devendo permitir a inclusão de novos produtos que possam surgir no mercado e que respondam às características que definem a TAV:

1. A comunicação realiza-se através de diferentes canais (auditivo e visual) e de diversos sinais (imagem em movimento, imagem fixa, texto, diálogo, narração, música e ruído). Todos os elementos citados têm de estar sincronizados para a transmissão eficaz da obra;
2. O resultado final da tradução audiovisual não é da responsabilidade exclusiva do tradutor, para além dele, há uma série de intervenientes (actores, directores de dobragem, directores de legendagem, legendadores, clientes, etc.);
3. Em alguns casos, o espectador percebe o produto audiovisual em duas ou mais línguas diferentes, em simultâneo e pelos mesmos canais (*voice-over*, *half-dubbing*, tradução simultânea), ou por diversos canais (legendagem). Mayoral lembra que, nestas circunstâncias, se produz sempre um ruído importante na comunicação. No caso da legendagem,

há pelo menos duas línguas que chegam ao espectador por diferentes canais e em modos diferentes;

4. A TAV possui uma série de convenções³⁶ assumidas quase inconscientemente entre o produto traduzido e o receptor.

Agost (1999: 24-26 e 2001: 233-235), tendo como ponto de partida o modelo proposto por Hatim e Mason (1990/1995), para quem a análise textual se centra na dimensão pragmática, comunicativa e semiótica, realiza uma caracterização geral dos textos audiovisuais centrada nessas três dimensões:

Do ponto de vista pragmático, os textos audiovisuais caracterizam-se pelo tipo de participantes no acto comunicativo, as situações de comunicação e a intenção comunicativa. Os receptores formam um grupo indeterminado que pode ou não ser heterogéneo e, por sua vez, os emissores, na tentativa de seleccionar o público, podem utilizar diferentes estratégias no momento de divulgar o produto. Para a autora, emissor(es) e receptores são sempre variados e, de uma maneira ou outra, todos os intervenientes condicionam o produto final: pensemos no realizador, no guionista, na estação televisiva que emite o programa, na distribuidora cinematográfica, etc.

Em segundo lugar, da perspectiva da situação comunicativa, Agost (1999 e 2001) destaca a prevalência de critérios economicistas uma vez que a televisão e o cinema são potentes indústrias movidas por interesses económicos e audiências. Neste ponto, refere as variedades de uso e usuário, lembrando que todos os níveis de linguagem e todos os temas imagináveis têm lugar nos produtos audiovisuais. A heterogeneidade e a variedade são características dos textos audiovisuais, assim como a intenção comunicativa que também pode ser variada: distrair, informar, convencer, modificar atitudes, formar, etc.

Em terceiro lugar, do ponto de vista semiótico, os textos audiovisuais, segundo Agost, caracterizam-se por possuir um formato convencional, isto é, pelo género a que pertencem, podendo ser dramático, informativo, publicitário, etc., este é um aspecto em constante renovação, entre outros motivos, para suscitar o interesse do público.

Para Mayoral, Kelly e Gallardo (1988), o trabalho do mediador complica-se quando está perante um texto audiovisual resultante da combinação de texto escrito e outras formas/sistemas de comunicação – imagem, música e outras fontes orais –. Daí o

³⁶ Sobre as convenções usadas para a legendagem *vd.* Díaz Cintas (2003: 157-189) e para a dobragem Chaume (2003 e 2004).

uso do termo tradução subordinada. Quando a tradução é entendida como processo comunicativo, os aspectos linguísticos são inseparáveis dos aspectos não linguísticos e são transmitidos através do canal visual e/ou auditivo, importando pelo seu valor semiótico. O tradutor somente traduz o texto falado, permanecendo inalteráveis os restantes meios empregues na transmissão da mensagem. Porém, a tradução do texto falado estará, em grande medida, constrangida pelos elementos não verbais. Para estes autores, a sincronia necessária entre a mensagem expressa pelos signos linguísticos e os não linguísticos vai conferir a característica fundamental da TAV.

A definição e as peculiaridades desta modalidade de tradução apontam três aspectos basilares no estudo deste campo: as relações entre a produção verbal, as imagens e a banda sonora; as relações entre a língua/cultura original e a língua/cultura traduzida e, finalmente, as relações entre o código oral e o escrito (Gambier, 2003: 172). O nosso estudo ocupa-se fundamentalmente do terceiro aspecto, especialmente no que diz respeito às questões relacionadas com a variação linguística na perspectiva do uso e do usuário. Porém, esta problemática não é indissociável de factos como: a permanência das imagens e da banda sonora original que, além de proporcionar informação, actuam, ao mesmo tempo, como *tertium comparationis* na perspectiva do espectador final. Neste sentido, dadas as peculiaridades das duas línguas/culturas escolhidas (a espanhola e a portuguesa), e apesar da inquestionável proximidade, cada uma delas espelha duas sociedades bem distintas.

2.2.3. O texto audiovisual e a tradução

O texto audiovisual é um texto polissemiótico (Gottlieb, 2004), uma vez que a mensagem é transmitida conjuntamente por dois canais. Neste contexto, os aspectos verbais junto com os não verbais formam a textura da mensagem, já que conferem as peculiaridades a este tipo de texto. O texto do discurso falado não é a simples transcrição das palavras ditas, também inclui o contexto de situação imediato em que as palavras são proferidas. Gottlieb (2004: 88) distingue entre tradução isossemiótica, palavras traduzidas por palavras, e diassemiótica, tradução em legendagem onde há uma passagem da oralidade para a escrita.

2.2.3.1. A linguagem cinematográfica

O cinema é o produto da confluência de diversos códigos comunicativos, os pertencentes à imagem e os próprios do som, que, isolados ou combinados, determinam as características da tradução cinematográfica e audiovisual. Delabastita (1990: 101-102) distingue quatro tipos de signos presentes nos filmes:

- os verbais transmitidos acusticamente nos diálogos;
- os não verbais, também transmitidos acusticamente (ruídos, música);
- verbais transmitidos visualmente (créditos, cartas e outros documentos que aparecem no ecrã);
- os não verbais transmitidos visualmente.

De todos eles, o tradutor de filmes trabalha apenas os signos verbais, sem deixar de ter presentes os não verbais. O texto audiovisual torna-se um texto mais complexo sendo que a sua informação chega ao receptor através de diversos canais e códigos, omnipresentes e complementares, se bem que no cinema, entendido como actividade artística, a imagem possa, por vezes, prevalecer sobre a palavra. Contudo, julgamos que nem sempre é assim, o peso de cada um dos códigos depende do género em que se inserem os filmes, da finalidade, do realizador, etc.

A peculiar configuração do texto cinematográfico confere à tradução audiovisual uma idiossincrasia própria: imagem e som actuam em conjunto, conseqüentemente, a interacção entre a informação verbal e não verbal existente no produto original tem de ser contemplada no produto final traduzido. A tradução para legendagem não pode obviar este facto, nem na perspectiva do tradutor, nem na do estudioso do tema. Desta forma, os elementos verbais e não verbais irão funcionar como um todo coeso em relação de complementação. Todavia, existem determinados géneros cinematográficos em que o maior volume de informação é transmitido através da imagem. É o caso do cinema de acção norte-americano, sobretudo aquele mais popular e de maior sucesso económico, enquanto no cinema europeu, em geral e comparativamente, os diálogos ganham importância em relação à imagem.

A Linguística oferece ferramentas úteis para investigar no campo da tradução audiovisual. Contudo, seguindo a proposta de alguns especialistas em TAV, os estudos em tradução deveriam enquadrar-se dentro de uma teoria global da comunicação que integrasse os intercâmbios comunicativos dos textos audiovisuais, que, no fundo,

reflectem esses mesmos intercâmbios entre as pessoas (Chaume, 2000). Num trabalho posterior, Chaume (2004) constrói um modelo de análise baseando-se nos diversos códigos de significação que operam nos filmes. Além do código linguístico e paralinguístico, códigos fotográficos, de planos, de som, musicais, etc.

2.2.3.2. Dobrar ou legendar: uma discussão estéril

Muita da bibliografia publicada sobre TAV pondera os prós e os contras das duas modalidades de tradução audiovisual por excelência: dobragem e legendagem, sobretudo quando centrada nos filmes que vemos nos ecrãs de cinema ou de televisão. Encontramos sempre apologistas e detractores das duas modalidades com base em critérios históricos, culturais, sociológicos, económicos, estéticos ou apenas baseados no simples gosto pessoal. Em nossa opinião, um estudo de campo sério seria assaz útil para dar termo a esta falsa questão, deformada desde o início, uma vez que se centra em discutir o que é melhor, estabelecendo duas dicotomias apresentadas como antagónicas e excludentes. Porém, somos conscientes da dificuldade de tal estudo pela infinidade de variáveis que teriam de ser tidas em conta, possivelmente as mesmas usadas na defesa e no ataque a qualquer uma das soluções.

Possivelmente, a escolha de uma ou outra modalidade ter-se-á devido a questões arbitrárias mas necessárias aquando do momento de optar entre uma das duas, relacionando-se também com fundamentos economicistas (é mais barato legendar do que dobrar), com a possibilidade de exercer censura política e social (a dobragem permite maior facilidade de manipulação do filme), critérios proteccionistas (dobrar pode implicar a “ilusão” de estarmos perante um produto e uma realidade “nacional”, enquanto a legendagem conta com a presença da língua estrangeira, que afasta de imediato essa miragem). No fundo as duas modalidades de tradução representam males menores, com os que fomos habituados a conviver. Sem esquecer que, por vezes, a opinião individual sobre o assunto se liga às particularidades de cada indivíduo inserido num contexto social que o habituou a uma determinada prática e o educou numa forma de se relacionar com o cinema. É de referir também que os critérios comerciais e económicos impedem a possibilidade de uma escolha individual³⁷.

³⁷ O espectador raramente tem a possibilidade de escolha, no sentido de poder ver nos ecrãs das salas de cinema, o mesmo filme dobrado ou legendado. Em Portugal apenas se verifica esta opção nalguns filmes para crianças. Em Espanha os habitantes de algumas grandes cidades contam com esta opção (*vide supra*)

O cinema é uma arte, mas também é, da óptica economicista, uma indústria e um negócio. Oferecer as duas possibilidades de escolha nas salas comerciais seria a solução ideal, mas resultaria inviável devido aos elevados custos económicos, sobretudo em países como Portugal, onde o consumo de cinema não é uma prioridade cultural. No caso espanhol os custos poderiam ser, em parte, reduzidos se fosse aproveitada a tradução feita para a dobragem.

As duas opções são boas e más, dependendo da qualidade final do trabalho, mas sempre necessárias. Assim, a responsabilidade final assenta na vasta indústria cinematográfica e não apenas no papel dos tradutores, pois o resultado final não depende apenas deles.

Alguns autores, numa perspectiva histórico-social, relacionam o uso de ambas as práticas com a existência de uma política estatal de carácter nacionalista. Neste sentido, escreve Agost (2001):

El doblaje y la subtitulación representaron en sus orígenes dos sistemas culturales diferentes. Con el doblaje se pretende crear la ilusión de que una producción extranjera es propia. Uno de los objetivos principales es el de delimitar las influencias foráneas. La subtitulación, en cambio, evidencia que el producto que vemos es extranjero. (Agost, 2001: 49-50)

Na perspectiva do usuário, conhecemos duas realidades: a espanhola e a portuguesa. No sistema espanhol a regra é dobrar (excepto em determinados cinemas e determinados horários televisivos), no sistema português, legenda-se sempre (as únicas excepções seriam os filmes destinados a um público infanto-juvenil, alguma telenovela sul-americana dobrada no Brasil e alguns documentários). Os espectadores habituaram-se a conviver com estas modalidades e a indústria audiovisual também. O homem é um animal de hábitos que se conformam ao longo da vida, guiamos pela esquerda ou pela direita conforme fomos habituados, seguimos determinados rituais colectivos. As mudanças podem ser impostas, mas leva muito tempo transformar radicalmente uns hábitos adquiridos ao longo do tempo³⁸. Contudo, Díaz Cintas (2001: 32) menciona uma evolução das tendências: assim, em países com tradição na dobragem, aumenta o público consumidor de filmes legendados, enquanto noutros, como a Dinamarca,

nota 7). Por outro lado, o formato DVD permite uma escolha múltipla relativamente à legendagem e/ou a dobragem. Tanto quanto sabemos, em Portugal os DVD permitem escolher a língua de legendagem dentro de um leque não muito alargado. Todavia, ao espectador muito raramente é dada a possibilidade de ver o filme dobrado em português ou qualquer outra língua distinta da original.

³⁸ Zabalbeascoa (1993: 222), citado por Chaume (2003: 36), manifesta-se na mesma direcção «(...) dubbing and subtitles on television are question of national habit and taste.»

começam a ser introduzidos filmes dobrados nos circuitos comerciais de vídeos de consumo doméstico.

Zaro (2001) apresenta alguns conceitos tradutológicos para a análise da legendagem e da dobragem. Este autor, explica uma preferência ou outra a partir do conceito de *habitus* de Bourdieu, definido como «el producto de la internalización y generalización de principios culturales arbitrarios emitidos originalmente por un poder cultural también arbitrario.» (Zaro, 2001: 52). Legendagem ou dobragem são resultado do *habitus* cultural predominante. O conceito de capital simbólico ou cultural, também de Bourdieu, explica, na sua opinião, a perspectiva da legendagem como modalidade de prestígio, reivindicada e desfrutada por uma minoria mais preparada intelectualmente. Como tal, formaria parte de um dos traços de capital cultural, propriedade de um reduzido grupo da massa, distinguido da maioria.

Creemos que o conceito de capital simbólico ou cultural não é aplicável no caso português, cujo público foi habituado à legendagem sem nunca questionar este facto. Concordamos com a teoria do *habitus*, mas a do capital cultural pensamos que não se ajusta ao caso português que, achamos, poderia ser explicado como consequência dos custos mais baixos e da menor complexidade do trabalho, visto não serem necessários actores de dobragem, etc. Além do mais, se retrocedermos á época anterior ao 25 de Abril, isto é, ao chamado Estado Novo, a legendagem justifica-se como uma forma de potenciar o cinema português e a língua e a cultura portuguesas, e é fundamentalmente um entrave à entrada de costumes alheios e a outras realidades que poderiam questionar o poder estabelecido. A legendagem não deixava de ser uma ferramenta eficaz para afastar o público mais popular do cinema, sobretudo se pensarmos nos elevados índices de analfabetismo de há alguns anos.

De facto, em países onde predomina a prática da legendagem, ler no ecrã do televisor constitui uma das formas mais populares de acesso à palavra escrita e uma interessante ferramenta de leitura para jovens e adultos. É importante que todos os implicados no processo de tradução para legendagem sejam conscientes desta realidade.

Certamente, entre os cinéfilos portugueses ou simplesmente entre pessoas com níveis de escolaridade médios/altos, são defendidos outros argumentos, perfeitamente válidos e relacionados com uma posição cultural e um prestígio superiores, como são a maior fidelidade ao produto original, o prazer pelo filme, aparentemente menos manipulado, a possibilidade de ouvir as interpretações dos actores originais, etc.

Há países³⁹ que têm por hábito legendar os filmes estrangeiros, como a Holanda, a Bélgica, Portugal, a Noruega, a Suécia, a Finlândia, a Grécia e a maior parte de países latino-americanos (excepto o Brasil). Outros habitualmente dobram-nos, como acontece em Espanha (inclusive na televisão e no cinema das comunidades autónomas com língua própria), na França, em Inglaterra, no Brasil, na Itália, na Alemanha, na Tailândia, ou no Japão.

Mostramos, a título de resumo, os argumentos comumente usados a favor e contra a legendagem ou a dobragem esquematizados por Díaz Cintas (2001: 49-50). Neste quadro são contrastadas as opiniões mais generalizadas sobre o assunto.

Doblaje	Subtitulado
⇒ Caro	⇒ Barato
⇒ Pérdida del diálogo original	⇒ Respeto la integridad del diálogo original
⇒ Más laborioso y lento	⇒ Relativamente rápido
⇒ Pretende ser un producto doméstico	⇒ Fomenta el aprendizaje de idiomas
⇒ Las voces de los actores de doblaje pueden ser repetitivas	⇒ Mantiene las voces originales
⇒ Mejor para (semi)analfabetos y niños	⇒ Mejor para sordos e inmigrantes
⇒ Respeto la imagen del original	⇒ Contamina la imagen
⇒ Menos reducción del texto original	⇒ Mayor reducción del texto original
⇒ Permite la solapación de diálogos (varios actores hablan a la vez)	⇒ No permite la solapación de diálogos
⇒ Espectador puede centrarse en la imagen	⇒ Dispersión de la atención: imagen + texto escrito + pista sonora original
⇒ Permite mayor manipulación del diálogo	⇒ Difícil de manipular
⇒ Canaliza más calcos lingüísticos del original	⇒ Canaliza menos calcos lingüísticos
⇒ El espectador puede seguir la historia incluso si se distrae de la imagen	⇒ El espectador se pierde si se distrae y no lee
⇒ Subordinado a la sincronía labial	⇒ Subordinado a las limitaciones de espacio y tiempo
⇒ Un único código lingüístico	⇒ Dos códigos lingüísticos diferentes y al mismo tiempo, lo que puede desorientar
⇒ Se mantiene en la oralidad	⇒ Paso de un texto oral a uno escrito
⇒ Permite una mayor ilusión cinematográfica	⇒ Puede restar ilusión cinematográfica

³⁹ Agost (2001: 224) refere que os países nórdicos e da Europa Central, defensores da legendagem, dobram todos os produtos destinados a crianças e idosos com dificuldades em ler as legendas. Os canais abertos da televisão portuguesa costumam dobrar os programas dirigidos às crianças, o mesmo não acontece com aqueles que possam ter um potencial público com certa idade.

Chaume (2003: 28-36 e 2004: 52-59) fornece uma excelente revisão dos critérios de preferência de uma ou outra modalidade concluindo que se trata de uma falsa polémica

aquesta em sembla una falsa polèmica: doblatge i subtitulació no són més que dues modalitats de traducció audiovisual que poden perfectament conviure juntes i donar servei als espectadors que així ho preferesquen. lingüística o culturalment, no hi ha raons sòlides per a preferir una manifestació o altra; encara més, la confrontació no escau. (Chaume, 2003: 36)

Independentemente das opiniões e das polémicas sobre as preferências entre uma ou outra modalidade há outras questões a serem levantadas. Inicialmente os estudiosos justificavam a opção entre legendagem ou dobragem em termos técnicos e de rentabilidade económica, de forma que, após a chegada do cinema sonoro, países com maior população como Espanha, França, Alemanha ou Grã-Bretanha optaram pela dobragem; em contrapartida outros como Bélgica, Suíça, Holanda ou os países escandinavos, viram-se obrigados a legendar por causa do tamanho dos seus mercados (Ballester, 2001). Todavia, não podem ser esquecidos factores determinantes como as políticas educativas, linguísticas e sociais que contribuem para uma compreensão das identidades nacionais e culturais (Gambier e Suomela-Salmi, 1994).

O estudo do contexto histórico e social desde a introdução do cinema sonoro, das opções tomadas pelos responsáveis governamentais de cada país, não só sobre as traduções, mas também sobre as políticas de importação e produção de filmes, deve ter em conta todo um conjunto de factores políticos, económicos, culturais, ideológicos e linguísticos⁴⁰. Neste ponto julgamos de interesse um estudo aprofundado numa perspectiva histórica sobre os factores referidos aplicados ao âmbito português.

⁴⁰ Sobre esta temática *vd.* os estudos de Goris (1991) no âmbito francófono, Ballester (2001) em Espanha, Agost (1998b) no âmbito catalão e Etxebarria (1994) no âmbito vasco.

2.2.4. A legendagem

2.2.4.1. Origens

O aparecimento da tradução audiovisual, designadamente das duas principais modalidades, a legendagem e a dobragem, encontra-se ligado à chegada do cinematógrafo, em 1895, a Paris. No início o cinema era mudo, e só a partir de princípios do século XX aparecem os intertítulos intercalados nas cenas do filme com duas funções: resumir ou explicar o diálogo e dar continuidade ao argumento, indicando mudanças no espaço ou no tempo da cena⁴¹. A partir de então, com a necessidade de exportar os produtos cinematográficos para outros países, surge a tradução. Primeiro foram as denominadas legendas que depois irão designar-se intertítulos, posteriormente, nos princípios do segundo quartel do século XX aparecem os primeiros filmes completamente falados⁴². Surge, então, a verdadeira necessidade de tornar acessível o produto a um destinatário mais alargado. Os primeiros filmes são legendados em alemão, francês e espanhol. Os países com outras línguas apenas podiam ter acesso à legendagem naquela língua que lhes fosse mais próxima. Rapidamente alguns países optaram por dobrar os filmes devido ao importante grau de analfabetismo e às políticas linguísticas proteccionistas. Outros optaram pela legendagem por ser um método mais económico – segundo Ivarsson (2002: 7), entre dez e vinte vezes um preço mais reduzido em relação ao processo de dobragem – ou porque já naquela altura o nível cultural seria mais elevado, como seria o caso dos países do Norte da Europa.

2.2.4.2. Definição

Legendar consiste em incorporar, normalmente na zona inferior do ecrã, um texto escrito na língua de chegada, onde se lê aquilo que se diz ou se lê na língua original. O resultado será um texto que mantém o código visual e o código linguístico originais aos quais se acrescenta um novo código linguístico escrito.

⁴¹ Para uma visão mais completa sobre o assunto, *vd.* Carroll e Ivarsson <http://www.transedit.se/code.htm>

⁴² Em 1927 estreia o filme *The Jazz Singer*, um filme que combina os intertítulos convencionais com a banda sonora e alguns diálogos falados. Porém, segundo Chaves, desde 1900 já tinham sido realizados alguns filmes com som (Chaves, 2000: 20).

A seguir apresentamos outras definições desta modalidade de tradução, como se pode ver todas incidem nos aspectos basilares:

Una práctica lingüística que consiste en ofrecer, generalmente en la parte inferior de la pantalla, un texto escrito que pretende dar cuenta de los diálogos de los actores, así como de aquellos elementos discursivos que forman parte de la fotografía (cartas, pintadas, leyendas, pancartas...) o la pista sonora (canciones, voces en *off*, etc.). (Díaz Cintas, 2001: 23 e 2003: 32)

Le mot “sous-titrage” désigne dans un film parlant étranger présenté en version originale, la traduction condensée du dialogue projeté au bas des images. Le sous-titrage consiste à traduire aussi fidèlement que possible un dialogue de film exprimé dans une langue plus ou moins ignorée du public. La traduction s’effectue au moyen d’une brève apparition à l’écran d’une inscription lumineuse rédigée dans la langue réceptrice. (Marleau, 1982: 273)

El subtítulado consiste básicamente en la sobreimpresión o sobreprotección en la película de un texto escrito que traduce lo que se oye en la pantalla en la lengua original. (Mayoral, 1993: 50)

the rendering in a different language of verbal messages in filmic media, in the shape of one or more lines of written text, Presented on the screen in sync with the verbal message. (Gottlieb, 2004: 86)

2.2.4.3. Caracterização

Os filmes legendados articulam-se à volta de três componentes: a palavra oral, as imagens e a palavra escrita (legendas). As características deste modo de tradução advêm dos seus traços definidores: as restrições de espaço e tempo. O espectador recebe pelo canal visual a informação transmitida no original pela via auditiva. Esta informação tem de chegar ao mesmo tempo que é emitida e encontra-se forçada a um limite espacial (máximo de duas linhas, aproximadamente entre 32 e 37 caracteres por linha)⁴³ e temporal (a legenda, para poder ser lida, deve permanecer no ecrã entre 4 e 6 segundos).

Estas particularidades obrigam a que esta modalidade de tradução seja selectiva e sucinta (Chaves, 2000)⁴⁴. Selectiva na medida em que devido à restrição do espaço e do tempo, o tradutor tem que seleccionar alguns dados do original eliminando outros

⁴³ Existem pequenas variações dependendo dos autores e dos formatos em que se apresenta o filme. De qualquer modo, não é a nossa intenção abordar os pormenores técnicos desta modalidade.

⁴⁴ «En efecto, es imposible conservarlo todo, lo fundamental es preservar las emociones suscitadas por el diálogo. Se trata de un ejercicio de virtuosismo sintético. Hay que evitar la redundancia. La inmediatez de la imagen, la interpretación de los actores, sus movimientos y sus gestos sirven de vehículo a un número importante de informaciones. El sonido, la entonación, el ritmo, la expresión y el tono de voz se añaden a la percepción visual para favorecer la comprensión global de la película.» (Chaves, 2000: 51).

menos significativos patentes através da imagem ou do som, como a função fática, as interjeições, os vocativos, as fórmulas de cortesia, as fórmulas dilatórias para entrar em matéria, os automatismos de socialização, os elementos supérfluos numa enumeração, as fórmulas enfáticas, os pleonasmos, os titubeios, as interrupções ou as frases incompletas, no fundo, a maior parte dos elementos caracterizadores da linguagem oral. Sucinta porque o tradutor tem que reproduzir a mensagem de forma compacta e reduzida substituindo perífrases por formas verbais breves, orações subordinadas de relativo por adjectivos, usando nomes colectivos para sintetizar enumerações, etc. Tudo isto tem de ser feito sem afectar o valor semântico transmitido através da linguagem oral.

Para Castro (2001a), a síntese é o aspecto distintivo da legendagem. Em função do filme e da quantidade de texto que contenha, a redução pode atingir até 75 % de palavras, mas não da mensagem, uma vez que a tarefa principal do tradutor de legendas é «lograr transmitir el mensaje reduciendo notablemente las palabras necesarias para expresarlo.» (Castro 2001a: 19)

El traductor debe dar prioridad al suministro de información al espectador sobre cualquier otra cosa. Y eso significa sintetizar, adaptar extremadamente o suprimir muchos elementos retóricos connaturales al habla: marcadores del discurso, onomatopeyas, titubeo, tartamudeo, acentos de tipo regional o social, localismos y dialectalismos, ironía, parresia, dislalias, disfasias o ecolalias propias de un personaje, circunlocuciones intencionadas, elipsis, omisiones, etcétera. (Castro, 2001a: 20)

Torregrosa (1996: 82) que, como Castro (2001a), se dedica profissionalmente à tradução, considera as legendas como um mero instrumento para a compreensão do filme, advogando pelo “uso inteligente da tesoura”. A imagem, o enquadramento e a banda sonora não directamente linguística – barulhos, silêncio, música, etc. – proporcionam toda a informação que as legendas não podem transmitir. Afinal, segundo a autora, em cinema, o maior volume de informação provém da imagem, o som é considerado apenas um complemento.

As reduções podem ser parciais ou totais, no primeiro caso são eliminados os elementos da mensagem verbal prescindíveis para a compreensão da mensagem original, enquanto os elementos considerados pelo tradutor essenciais na percepção são reformulados em função das sincronias. Nas reduções totais são eliminados os elementos considerados redundantes e inteiramente prescindíveis do ponto de vista da recepção do produto final.

Os processos de redução e eliminação do código verbal estão sujeitos, como indica Gambier (1994), às diferenças funcionais implicadas em todo acto de comunicação intercultural.

it is useless to reflect on the process as a mere difference in lexical quantity (amount of words). Such a reductionist standpoint means ignoring the functional differences between oral and written discourse, between psycho-auditive, if not audiovisual, perception (comprehension-interpretation) and linear perception (comprehension-readability), and the culture bound differences involved in both oral and written discourse. (Gambier, 1994: 281)

De qualquer modo, é importante reter a ideia de que a síntese afecta o volume, nunca o conteúdo. A redução tem de ser feita de modo selectivo, sem nunca perder de vista o público a quem está dirigida a tradução. Ivarsson (1992: 48) opina que os espectadores que percebem, pelo menos parcialmente, a versão original e a ouvem, apreciam a coincidência entre a legendagem dos diálogos e aquilo que ouvem na banda sonora original. Aconselha, então, a não encurtar o texto além do estritamente necessário e a permanência das legendas no ecrã o máximo de tempo permitido. Também Kovačič (1994: 245 *apud* Díaz Cintas, 2001: 124) defende que quanto mais similares e próximas forem as línguas envolvidas, menor será a necessidade de reduzir o material original. A estratégia de corte seria selectiva, já que uma excessiva escassez de legendas poderia causar tédio no espectador que desconfiaria da tradução em relação ao original, sobretudo no caso em que o espectador perceba parcialmente a versão original.

Estas características, por um lado, vêm determinadas pelas restrições técnicas que operam na tradução para a legendagem; por outro, incidem num dos aspectos mais problemáticos e emblemáticos da legendagem: a passagem da língua oral para a escrita que, sendo incontornável, obedece a critérios como a verosimilhança dos diálogos de modo a transmitirem a “ilusão” da espontaneidade típica do código oral.

A legendagem afecta também o conjunto da imagem ao introduzir um elemento novo no ecrã que tem de ser lido. Deste modo, a junção da palavra oral, da imagem e das legendas, determina as características diferenciais deste tipo de tradução subordinada (Lorenzo, 2001: 11).

Marleau (1982: 274) distingue as seguintes funções linguísticas na legendagem:

- Substituição: uma vez que o texto escrito ocupa o lugar do texto falado, acompanhando-o;

- Função de comunicação: o texto escrito junto com a imagem e a banda sonora original mediatizam a comunicação da mensagem entre o emissor e o receptor;
- Função de ancoragem: porque as palavras delimitam o sentido da imagem que pode ser polissémica;
- “*Relais*”: ao explicitar a informação não incluída na imagem;
- Redundância: na medida em que imagem e texto proporcionam, em geral, a mesma informação.

2.2.4.4. Sincronia: tipologia

A exigência de sincronia é uma das características que afecta as duas modalidades de tradução audiovisual mais usadas: a legendagem e a dobragem. A tradução para a legendagem obriga a uma rigorosa conformidade entre a palavra escrita e os restantes elementos que formam a mensagem cinematográfica.

Para Fodor (1976: 9), a tradução audiovisual exige três tipos de sincronia necessários para que os receptores dos produtos audiovisuais traduzidos percebam o texto de forma similar aos espectadores do texto original: a sincronia fonética, a sincronia de caracterização e a sincronia de conteúdo. A partir desta classificação, outros autores, por exemplo Santamaría (2001: 437-445), adaptam-nas à legendagem denominando-as de: sincronia visual, de caracterização e de conteúdo⁴⁵.

A sincronia visual substitui a sincronia fonética, característica da dobragem onde existe uma perfeita harmonia entre os movimentos articulatórios dos actores e o texto que se ouve. Em legendagem os aspectos como o tom de voz, a velocidade da fala, a relação entre gesticulação e linguagem, a proximidade/distância entre os interlocutores, etc. são aspectos que não se interpretam da mesma forma nas diversas culturas e que condicionam a escolha linguística das legendas. Os gestos⁴⁶ formam parte da cultura e da idiosincrasia de um povo, por isso nem sempre coincidem, representando um problema adicional para a tradução⁴⁷. As legendas têm de fornecer pistas para a sua correcta interpretação na cultura de chegada não deixando lugar a erros ou ambiguidades. Na descrição da sincronia visual Santamaria (2001) inclui a sincronia

⁴⁵ Em Agost (1999: 58-72) é caracterizada a sincronia aplicada à dobragem.

⁴⁶ Sobre a linguagem gestual *vd.* Calbris, Montredon, de Zaï (1986) e Nascimento (2005).

⁴⁷ Apesar da proximidade cultural há muitos exemplos de não coincidência gestual para exprimir sensações entre a cultura espanhola e a portuguesa: o gesto que exprime medo, o que exprime que uma comida é excelente, etc.

que Chaume (2005: 7) denomina de cinésica, referida à simultaneidade da legenda com os gestos e os movimentos do corpo que podem variar bastante entre culturas e que, em última instância, podem provocar o ruído comunicativo que se produz quando coexistem dois sistemas culturais diferentes (Mayoral, Kelly e Gallardo, 1988).

A sincronia de caracterização afecta a legendagem na medida em que as legendas tem que ser concisas devido às restrições de espaço e tempo. Há tendência para eliminar os elementos conativos e expressivos, e a neutralizar os registos, além de outras restrições próprias da passagem de um texto oral a escrito. Estes aspectos afectam a transmissão da informação que permite caracterizar personagens, comportamentos, etc. Nessa perspectiva, a legendagem pode obrigar à perda de informação verbal, compensada, no entanto, pela imagem.

Relativamente à sincronia de conteúdo, isto é, à congruência dos diálogos do texto traduzido com a acção, Santamaría (2001: 441) sugere que as condensações imprescindíveis na legendagem são, normalmente, um repto para verter com êxito o argumento.

Mayoral, Kelly e Gallardo (1988: 359) entendem a sincronia como «the agreement between signals emitted for the purpose of communicating the same message». Distinguem entre sincronia temporal, espacial, de conteúdo, fonética e de *caracterização*, entendida, esta última, como a harmonia entre a personagem, a sua voz e as suas palavras. A falta de sincronia origina ruído na comunicação, o que pode acontecer, entre outras circunstâncias, quando a imagem não corresponde à legenda, quando os gestos e as expressões do rosto têm significados diferentes nas duas culturas, etc.

Aos três tipos básicos de sincronia já citados, Mayoral (1993: 49) acrescenta, no caso da legendagem, a sincronia gráfica, que estabelece em termos de espaço e tempo a relação entre as intervenções dos actores e as suas legendas correspondentes. Isto implica, por um lado, que a legenda deverá permanecer no ecrã durante o tempo que o actor enuncia a sua fala; por outro, que a legenda deve ser comodamente lida durante o mesmo espaço de tempo em que é ouvida. Mais uma vez no caso do espanhol/português, a atenção deverá ser extremada, porque o espectador português acompanha, com relativa facilidade, o texto original, neste sentido é um público “deformado” atento à tradução e às possíveis falhas.

Directamente relacionado com o assunto vertebral que ocupa a nossa dissertação, poder-se-ia incluir uma sincronia de variação de uso e usuário, de modo a

responder à necessidade de atenção, à harmonização entre as peculiaridades do uso linguístico do texto original e o seu reflexo nas legendas. Como as restantes sincronias mencionadas, o papel desta traria benefícios ao resultado final, designadamente em termos de conferir uma maior verosimilitude ao TC, e ainda um maior equilíbrio entre a adequação ao texto original e a aceitabilidade em relação à cultura receptora.

A procura das diversas sincronias faz com que os procedimentos ou técnicas de tradução, como a redução (síntese ou omissão) e a expansão, não sendo exclusivas da TAV, ocupem um lugar central e obedeçam a normas que estabelecem níveis de tolerância (Mayoral, 2003).

2.2.4.5. A legendagem: uma modalidade de tradução vulnerável

A inevitável proximidade geográfica, cultural e linguística entre Portugal e Espanha e o nosso conhecimento das duas culturas, leva-nos a considerar que a tradução para a legendagem de espanhol para português deve ser incluída no conjunto do que Díaz Cintas (2003) qualifica de tradução vulnerável.

El texto traducido (...) ha de someterse al escrutinio comparativo y evaluador de una audiencia que, por regla general, suela tener conocimiento (variable y discutible) de la lengua original, sobre todo si se trata de (...) idiomas cercanos al español (...). Para los espectadores que están familiarizados con las dos lenguas, los subtítulos ofrecen el pretexto ideal para jugar a la «búsqueda del error. (Díaz Cintas, 2003: 44)

O conceito de tradução vulnerável relaciona-se com os conceitos de *overt/covert translation* de House (2001). Esta autora distingue dois tipos de tradução: *overt translation*, quando o texto traduzido é recebido na cultura de chegada como uma evidente tradução de um outro texto ideado numa outra língua e numa outra cultura. Isto sucede quando o texto permanece ligado ao contexto social e cultural da língua de origem. Pelo contrário, na *covert translation* a tradução não está ligada ao contexto da cultura de origem, podendo gozar na cultura de chegada do estatuto de texto original. No filme legendado torna-se inquestionável a pertença da outra cultura⁴⁸. O diálogo chega sempre através de dois códigos linguísticos diferentes, o da língua original e o da tradução, e através de dois canais simultaneamente, o visual e o auditivo. Deste modo, o espectador nunca pode abstrair-se do facto de estar perante um produto originalmente

⁴⁸ Obviamente, não nos referimos às legendas destinadas a receptores com problemas auditivos.

surgido numa outra cultura. O mesmo acontece nas traduções em *voice over* e na modalidade de interpretação, ao contrário dos filmes dobrados, em que o espectador pode ter ilusão de estar perante um produto originário da sua própria cultura.

Em legendagem, o espectador de um filme recebe a informação/mensagem mediatizada através de três elementos: a banda sonora original, a imagem e a palavra escrita. Isto implica que, independentemente do grau de conhecimento dos elementos linguísticos e culturais da língua e cultura de origem, as características intrínsecas desta modalidade de tradução estão a fornecer-lhe todos os dados que lhe permitirão, primeiro, dispor de todos os elementos para ver, entender e especialmente usufruir do filme, e em segundo lugar, dispor do original e sua tradução em simultâneo ainda que mediante diferentes canais, permitindo-lhe, deste modo, a possibilidade de avaliar o trabalho do tradutor. À partida, a perspectiva não tem de ser necessariamente negativa, o problema surge quando as avaliações são feitas sem se ter em conta as complexas peculiaridades deste tipo de tradução, em particular as restrições impostas pelo meio e as condições laborais em que se inserem os profissionais da legendagem.

A sobreposição espaço-temporal do texto verbal original e do traduzido, transmitido em simultâneo por canais distintos, entende-se como característica específica da legendagem, sublinhando e reforçando o carácter estranho e estrangeiro do filme. Nesse sentido, as estratégias de naturalização, entendidas como adaptação de referentes culturais à cultura alvo, deixam de fazer sentido no caso português, onde os filmes estrangeiros sempre têm sido legendados. O espectador entra numa sala de cinema sabendo que vai ver, ouvir e ler⁴⁹ uma história de ficção contada seguindo critérios de verosimilhança narrativa. Possivelmente a constante exposição a filmes estrangeiros, uma vez que a produção nacional foi durante muito tempo exígua, pode acabar por esbater a consciência de estar perante um produto pertencente a uma cultura alheia.

2.2.4.6. O papel do receptor

A presença do destinatário ou usuário, neste caso o espectador da tradução audiovisual, resulta tão evidente que não podemos deixar de dedicar umas breves notas ao papel central desempenhado por este. Dado que iremos centrar a análise do *corpus* na

⁴⁹ Porque, no fundo, os filmes vêem-se, ouvem-se e lêem-se, no caso dos filmes legendados, apesar de ser sempre “ver” o verbo que acompanha o substantivo “filme” na combinação lexical “ver um filme”.

perspectiva da tradução de um produto textual inserido no meio cultural da sociedade portuguesa, uma das prioridades do nosso enfoque alicerça-se na necessidade imperativa de dilucidar o equilíbrio entre pólo da adequação, quando encontrarmos concessões a favor do TO, ou relativamente ao pólo da aceitabilidade, quando a prioridade for a facilidade de recepção do produto por parte do público-alvo.

Concordamos com Sousa (2001) e Mayoral (2001b) quando indicam que o acto de tradução apenas conclui no momento em que se projecta ou se consome um determinado filme. Neste instante, a recepção de um texto cinematográfico transforma-se numa operação de teor individual e pessoal, em que cada receptor vai entender a mesma mensagem de forma diferente de acordo com uma diversidade de factores, como são a idade, a bagagem cultural, o conhecimento prévio da obra, o autor, o género, o estado anímico, etc.

Em relação a esta matéria, a bibliografia consultada aponta preciosas pistas para a elaboração de um trabalho mais aprofundado. Entre elas sublinhamos a distinção entre receptor activo e passivo apontada por Díaz Cintas (1997: 225-226), segundo a qual, e aplicada ao espectador português, as legendas não seriam a única fonte na percepção dos diálogos, uma vez que a compreensão procede tanto da leitura das legendas como da audição dos diálogos originais. Consideramos oportuna a distinção, mas não concordamos com a nomenclatura utilizada, na medida em que consideramos que todo receptor, ao fazer a *sua* leitura pessoal de qualquer texto, tem sempre uma atitude activa.

Resulta de utilidade, também, a distinção entre tradução documental e tradução instrumental (Nord, 1997: 47-48). Nesta perspectiva, para um público com noções da língua original, é necessária uma tradução quer documental quer instrumental.

Num trabalho de Mayoral (2001b) sobre o espectador e a TAV, o investigador centra as suas reflexões sobre o tema focando o papel activo do espectador, a especificidade da TAV, as restrições do meio, a heterogeneidade do espectador, a consideração da perspectiva diacrónica, as especificidades consoante a idade, o nível cultural, a familiaridade com a língua estrangeira, os hábitos de ver cinema, o género do filme⁵⁰, etc., aspectos estes que influem na percepção do produto e que devem ser tidos em conta no acto da tradução para a legendagem.

⁵⁰ Tem a ver com o tipo de espectadores que irão ver o filme, porque a diferença de géneros prende-se com a importância da mensagem transmitida através da palavra. O tipo de consumidor do produto depende do tipo de produto.

O objectivo final deste ponto é apenas fornecer uns apontamentos sobre o papel central do receptor na TAV. Na realidade, pensamos que praticamente todo o trabalho de investigação sobre TAV gira à volta deste aspecto dado que, em última instância, é no receptor que o tradutor pensa ao realizar a tradução, assim, cabe-lhe a tarefa de fixar os *standards* de qualidade do texto audiovisual. Porque, em palavras de Delabastita:

Film translation are therefore not just a matter of language conversion, and the actual reality of film translation is conditioned to a large extent by the functional needs of the receiving culture and not, or not just, the demands made by the source film. (Delabastita, 1990: 99)

2.2.5. Características do código linguístico: o *continuum* língua oral / língua escrita

O se habla o se escribe. Así es, pero el hecho de reconocer una serie de diferencias polares entre una transmisión oral y una transmisión escrita, entre producir un mensaje fónica o gráficamente, respecto a su planificación, al tiempo de ejecución de éste, (...) no impide reconocer la existencia de manifestaciones de lo oral en lo escrito y de lo escrito en lo oral (Briz, 1998: 19)

Uma vez que a passagem do modo oral para o escrito pode ser entendida como a característica basilar à volta da qual giram as dificuldades da tradução para a legendagem, abordaremos nesta epígrafe algumas das implicações que esta mudança comporta no processo da tradução para a legendagem de filmes.

A problemática das convergências/divergências entre oralidade e escrita relaciona-se com o conceito de registo⁵¹, designadamente com uma das três variáveis que o caracterizam: o modo. Escrever e falar são, entre outros, dois modos de representar a experiência, a relação com o mundo e com os outros, ou de acordo com Halliday, (1989: 92) «different modes for expressing linguistics meanings». O uso socialmente instituído e normativamente vigente, indica ao usuário, dependendo da situação de comunicação e da finalidade, o modo a usar em cada caso em concreto.

Tradicionalmente, as características atribuídas à língua oral e à escrita eram apresentadas de forma dicotómica. A oralidade era adscrita à conversa oral espontânea, visto ser esta considerada a forma protótipo da língua oral, e a escrita estava apenas relacionada com determinados géneros escritos. Pelo contrário, os estudos actuais⁵²

⁵¹ Com efeito, a noção sociolinguística de registo tem constituído o marco teórico por excelência no estudo da oposição língua oral/ língua escrita.

⁵² Cf. Castellà (2001), onde é elaborado um completíssimo percurso sobre os teóricos que insistem na ideia da gradação entre as manifestações orais e escritas da língua.

provam que na prática, dada a inexistência de discursos que encaixem na perfeição num dos dois modos sem que possam deixar de lhes ser atribuídos traços do outro, verifica-se uma escala gradual, um *continuum*⁵³, de tal forma que constantemente nos deparamos com discursos cujas características se situam a meio caminho entre a oralidade e a escrita. É o caso dos apontamentos que os alunos tiram nas aulas, muitos dos discursos políticos previamente preparados, etc.

À primeira vista parece pertinente a compilação confrontada de atributos pertencentes a um ou outro modo. A título de exemplo apresentamos o compêndio organizado por Horowitz e Samuels (1987)⁵⁴.

THE ORAL – WRITTEN DICHOTOMY	
Oral language – Talk	Written language – Text
Face-to-face conversation	Face-to-text
Reciprocity speaker-listener	Limited reciprocity author-reader
Narrativelike	Expositorylike
Action-Event-Story oriented	Idea-argument oriented
Here and now in given space-time	Future and past not space-time bound
Informal	Formal
Primary discourse	Secondary discourse
Natural communication	Artificial communication
Interpersonal	Objective and distanced
Spontaneous	Planned
Sharing of situational context	No common situational context
Ellipsis	Explicitness in text
Structureless	Highly structured
Cohesion through paralinguistic cues	Cohesion through lexical cues
Simple predication	Multiple predication
Repetition	Succinctness

⁵³ Cf. Halliday (1985) insiste na ideia da escassa produtividade da formulação dicotómica, pouco elucidativa no estudo da linguagem. Em palavras de Halliday: «There are relatively few absolute and clearcut categories in language; there are many tendencies, continuities and overlaps.» (Halliday, 1985: 54). Biber (1988: 22), citando Hymes (1974: 41), partilha da mesma ideia ao assinalar a inexistência de motivos para admitir que a variação seja estudada de forma dicotómica, atendendo a que há, na realidade, uma gradação.

⁵⁴ *Apud* Castellà, (2004: 23).

Simple linear structures	Complex hierarchical structures
Paratactic patterns	Hypotactic patterns
Limited subordination	Multiple subordination
Fleeting	Permanent
Unconscious	Conscious-restructures consciousness

De facto, não se pode negar a funcionalidade de alguns destes elementos atribuídos, em abstracto, a um dos modos. Contudo, na prática resulta mais difícil manter categorizações tão rígidas e, no tipo de análise a que nos propomos, resultam claramente inadequadas. Pensemos que muitas das características referidas ao modo oral funcionam apenas nas conversas espontâneas, mas não se ajustam a outras manifestações da comunicação oral, como os discursos, as entrevistas, os debates, etc., o mesmo acontece com as particularidades admitidas para o código escrito.

Ora, ainda que ambas as formas de expressão possuam traços definidores específicos, outros não se circunscrevem apenas a um dos modos, sendo compartilhados pelo discurso oral e pelo escrito, o que faz com que o seu estudo de forma excludente se manifeste insustentável.

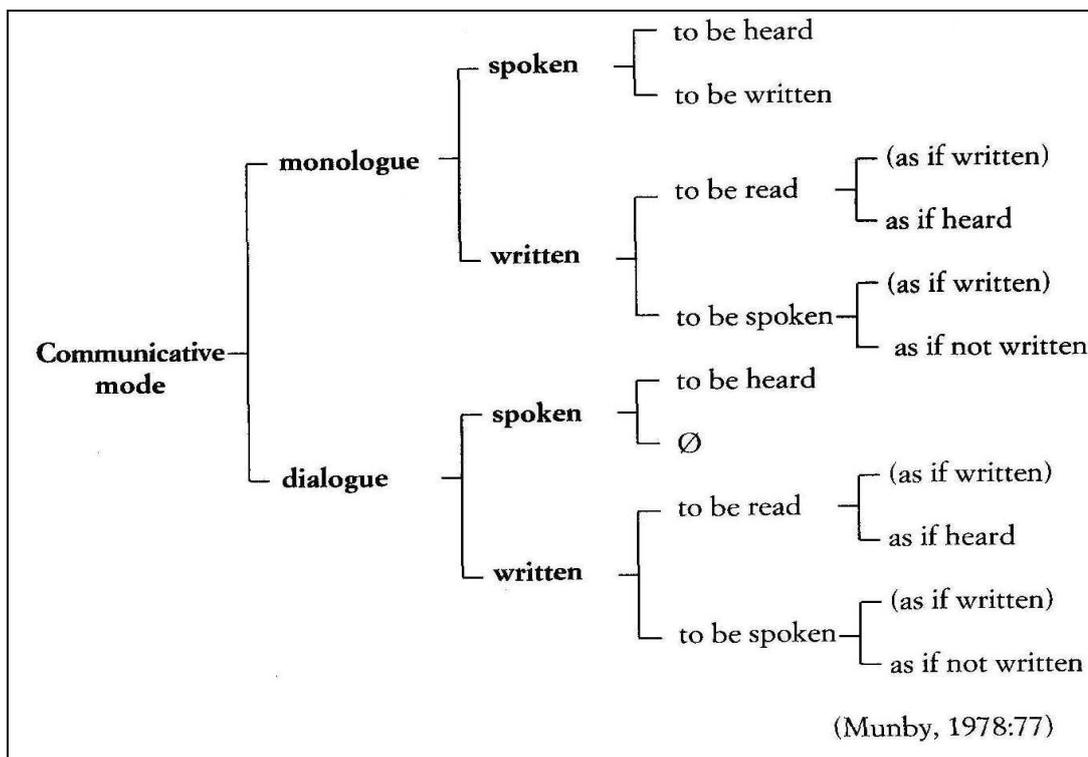
O esquema elaborado por Gregory e Carroll (1978) e ainda o descrito por Munby (1978 *apud* Castellà 2004: 25) mostram o leque das combinações possíveis entre o modo oral e o escrito, de maneira que a divisão dicotómica oralidade/escrita é ultrapassada pela multiplicidade de possibilidades combinatórias, ao mesmo tempo que se complementa com a distinção entre preparado/espontâneo.

A síntese de Gregory e Carroll (1978: 82) descreve algumas das combinações praticáveis entre os discursos escritos e os orais, classificadas como a relação entre o usuário e o modo utilizado em cada caso. O lado esquerdo do quadro, corresponde à oralidade, e o direito à escrita, o centro acolhe toda uma série de modalidades situadas entre a oralidade e a escrita que cada vez se tornam mais presentes num quotidiano invadido pelos meios de comunicação de massas.



(Gregory i Carroll, 1978:82)

O quadro anterior completa-se com a divisão descrita por Munby (1978), onde é realizada uma segmentação entre o modo oral e o escrito. Como pode ser constatado, este abarca uma maior quantidade de possibilidades combinatórias, ao mesmo tempo que a ideia de *continuum* é apresentada com mais nitidez. Além do mais, este ponto de vista coloca em paralelo o monólogo e o diálogo.



(Munby, 1978:77)

Relativamente à legendagem cinematográfica, os dois esquemas registam as peculiaridades dos textos objecto deste tipo de tradução: textos monologados ou dialogados, escritos para serem ditos/falados sob a aparência da espontaneidade.

Quando se tenta reproduzir a linguagem oral no modo escrito, somos confrontados com a dificuldade ou, por vezes, impossibilidade de verter determinadas características intrínsecas à linguagem oral. Referimo-nos às características prosódicas e às paralinguísticas. As prosódicas, como outros recursos gramaticais, formam parte do sistema linguístico, acarretando diferenças de significado (entoação, ritmo, acentuação, pausas), as paralinguísticas, não sendo sistemáticas, nem formando parte da gramática, apoiam a transmissão da mensagem através dos gestos corporais e faciais (Halliday, 1989: 30).

A linguagem oral prototípica é espontânea, realiza-se no “aqui” e “agora” e comporta determinados traços: hesitações, dúvidas, desordem aparente, etc. A linguagem escrita, pelo contrário, devido à ausência do destinatário e por não carecer do carácter imediato proporciona um certo distanciamento. Neste modo escrito, características como o ritmo, a entoação, os traços fonéticos peculiares, etc., resultam, em opinião de Halliday (1989), irrelevantes e intransmissíveis. Concordamos com a dificuldade de serem transmitidos, mas discordamos da irrelevância. Em qualquer mensagem interessa tanto o que se diz como o modo em que as coisas são ditas: o tom, o ritmo, a entoação. Além disso, o que Halliday denomina de traços fonéticos peculiares informam sobre a identidade do locutor.

Partindo da inexistência de antagonismo entre os dois modos, algumas das particularidades adscritas à oralidade, nomeadamente as suprasegmentais e as prosódicas, não se perdem completamente devido à presença, no modo escrito, de sinais ortográficos de pontuação que permitem a sua transposição. Na legendagem do filme *Todo sobre mi madre* alguns traços mantêm-se através de recursos ortotipográficos; como são o uso de reticências quando a fala de uma personagem ocupa mais do que uma legenda, ou ainda o uso de aspas para indicar que se trata de um texto lido por uma das personagens, etc.

Não entanto, a presença da banda sonora original no filme legendado permite a preservação de características da oralidade, como a velocidade da enunciação, a ênfase, a entoação, as variações de timbre, os sotaques, etc., além dos elementos não verbais da oralidade – elementos proxémicos e cinésicos – que, combinados com estruturas verbais

e paralinguísticas, possuem um elevado valor comunicativo. Num filme legendado, o canal visual e auditivo, ou subtexto verbal e visual, formam uma unidade. A consciência deste facto ajuda a mitigar as possíveis deficiências da mudança de código ou canal (Chaume, 1997b).

2.2.5.1. Para uma análise do discurso oral: características do facto comunicativo

Este ponto baseia-se no trabalho de Tusón (2003) inserido no estudo do discurso oral num contexto concreto de sala de aula que, não obstante, pensamos que pode ser extrapolado a outros âmbitos.

Tusón (2003: 79-81) a partir dos contributos da etnografia da comunicação, da psicolinguística, da sociologia e da ciência cognitiva, elabora uma proposta de análise da produção do discurso oral cujos pressupostos básicos assentam nas seguintes circunstâncias:

1. A língua faz parte da realidade social e cultural sendo ao mesmo tempo sintoma dessa sociedade. Assim, ao observarmos os comportamentos linguísticos entendem-se melhor os comportamentos sociais, as normas e os valores dos usuários e das sociedades em que se inserem;
2. A língua é heterogénea no uso oral e, embora aparentemente caótica, existem normas que condicionam o seu uso social. O conceito de competência comunicativa incide sobre aquilo que o falante tem de saber para comportar-se de forma adequada e eficaz nas diferentes situações comunicativas próprias de uma determinada comunidade de fala;
3. Em relação ao uso oral não resulta pertinente falar de correcção ou incorrecção, mas sim de usos adequados, ou não, à situação em que se produz o acto de fala;
4. O uso oral é comumente dialogal, intervindo nele elementos linguísticos, paralinguísticos (prosódia, qualidade da voz, ruídos de concordância ou discordância) e não linguísticos (cinésica e proxémica);
5. O sentido constrói-se localmente através da interacção e da criação de um contexto, entendido como uma noção social activa referida aos processos cognitivos através dos quais a bagagem de conhecimentos culturais e de outro tipo activam os processos de interpretação.

Para Tusón (2003: 81-86), todo o facto comunicativo se organiza a partir dos seguintes componentes:

1. A situação: relacionada com a localização espacial e temporal em que se produz uma determinada interacção, condicionando, em última instância, os intercâmbios comunicativos;
2. Os participantes: elemento que diz respeito aos intervenientes no acto comunicativo, às suas características socioculturais, aos factores como a idade, o sexo, o estatuto, as relações hierárquicas, o grau de conhecimento mútuo, etc;
3. As finalidades: referidas aos objectivos e aos resultados da troca verbal;
4. A sequência de actos: referida à organização e à estrutura da interacção;
5. A chave: tem a ver com o grau de formalidade ou informalidade condicionada pela relação entre os participantes, os objectivos da interacção, o tema, o contexto de situação, etc.;
6. Os instrumentos, directamente ligados ao modo oral e ao canal audiovisual: o repertório verbal, os elementos quinésicos e proxémicos;
7. As normas: as de interacção, que regulam a tomada da palavra, e as de interpretação, relacionadas com a existência de um quadro de referências ou de conhecimentos comuns que possibilitam a interpretação adequada do que se diz e do que não se diz de modo a poder inferir os aspectos implícitos que ocorrem em qualquer interacção verbal, permitindo que cada interlocutor possa interpretar as intenções comunicativas do outro;
8. O género: referido ao tipo de interacção e às sequências discursivas que o integram.

2.2.5.2. Da oralidade à escrita

A mudança de modo implica uma mudança no código e no canal de percepção/recepção: lemos as palavras escritas e ouvimos as palavras pronunciadas. Ler e ouvir envolvem faculdades cognitivas de desigual complexidade. Por outro lado, a leitura de um texto escrito é um processo mais demorado do que a audição do mesmo texto (Marleau, 1982: 276). Ora, da perspectiva da recepção, não é a mesma coisa ler uma folha de papel impressa do que ler os diálogos no ecrã ao mesmo tempo que os

ouvimos numa língua estrangeira sobre um fundo de imagens em movimento⁵⁵. O esforço cognitivo é completamente diferente. A palavra escrita demora mais tempo a ser percebida do que a oral. Do mesmo modo, pode-se dizer que a mensagem veiculada pela palavra impressa no papel permite a re-leitura e uma maior autonomia de recriação – realiza-se *in absentia* –; pelo contrário, a transmitida pela palavra dita é efémera e, de certo modo, mais explícita, porque ocorre acompanhada de gestos, movimentos, modulações de voz, tons, etc.

Se a estes aspectos acrescentarmos as especificidades da tradução para a legendagem já mencionadas, a sincronia de caracterização, de conteúdo e gráfico, a necessidade de síntese, de corte selectivo que afecte apenas o volume mas não o teor da mensagem, etc., encontraremos os aspectos que, em linhas gerais, explicam e regulam o processo de tradução de um texto cinematográfico.

2.2.5.3. A linguagem verbal: do guião à legenda

A mensagem verbal do discurso cinematográfico percorre um triplo caminho

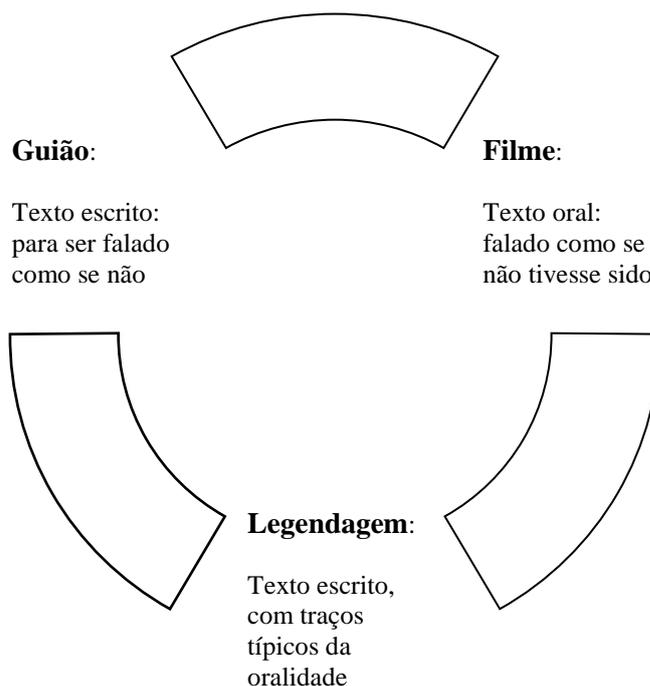
1. o guionista escreve o texto/guião → MODO ESCRITO
2. os actores interpretam o texto do guião → MODO ORAL
3. o tradutor traduz o texto para ser sobreimpresso na película → MODO ESCRITO

As alterações sofridas pelo texto devem-se, em primeiro lugar, à dificuldade de escrever um texto (legível) que conserve todas as características da oralidade. Em segundo lugar, aquilo que ouvimos no filme aproxima-se mais ao modo oral e ao registo coloquial devido aos contributos pessoais dos actores na interpretação do seu papel. Não obstante, se compararmos o guião publicado do filme *Todo sobre mi madre* com os diálogos ouvidos no filme, existem pequenas alterações, não em relação ao conteúdo, mas sim quanto à forma.

No que diz respeito à tradução podem acontecer perdas de significado, de estilo e de caracterização devido a questões como o sincronismo exigido, a necessidade de

⁵⁵ Como indica Martinet (1976 [1973]: 26-9, *Apud* Mayoral, 2001:36) se se perceber a mesma mensagem duas vezes através do mesmo canal em duas línguas diferentes produzir-se-á um ruído importante na comunicação.

síntese, a mudança de modo e de canal, a dificuldade de transmitir determinadas idiossincrasias culturais e linguísticas da língua/cultura de origem para a língua/cultura alvo, etc. De qualquer modo, as perdas de significado devem ser avaliadas pelo tradutor para que interfiram o mínimo possível na recepção dos elementos fulcrais da mensagem; quanto às perdas de estilo e caracterização, estas serão compensadas por diferentes recursos linguísticos; além do mais, a imagem e o som originais permanecem inalterados.



A passagem do modo escrito para o oral é concebida como um processo de interpretação, e não apenas uma simples conversão mecânica entre sistemas. Não há uma leitura ou interpretação única dos elementos gráficos que indicam pausas e inflexões do tom; o leitor/falante, de acordo com o seu estilo pessoal e em função de factores relacionados com as características das variedades dialectais e funcionais que conhece e domina, decide, em cada caso específico, como interpretar cada texto.

2.2.5.4. O código linguístico no cinema: o critério de verosimilhança

O código linguístico cinematográfico caracteriza-se, em primeiro lugar, por ser um discurso oral duplamente *falso*: na origem – a mente do guionista – e,

posteriormente, na tradução para a legendagem, com a finalidade de parecer verosímil e imitar a realidade⁵⁶.

Em termos gerais, legendar implica representar por escrito as variações que acontecem de forma espontânea na língua oral, mas isto apresenta uma série de problemas de ordem linguística. O tradutor confronta-se com a dificuldade de transpor as barreiras da oposição código oral/código escrito, com o constrangimento de a língua escrita constituir o principal factor de unificação linguística⁵⁷, cuja transformação se desenvolve mais lentamente do que a falada. As línguas, do ponto de vista léxico, fraseológico e combinatório, evoluem mais rapidamente na sua manifestação oral do que escrita. Os dicionários são uma excelente constatação desta circunstância.

Do ponto de vista da língua usada num acto comunicativo, a verosimilhança constitui uma das especificidades dos guiões cinematográficos que diz respeito aos dois subtextos: o verbal, pensado e escrito para ser dito pelos actores num contexto narrativo específico e sobretudo para ser consumido pela audiência, e o visual, para que as situações mostradas no ecrã, sem serem reais, resultem verosímeis (Chaume, 1997b: 318-319). Os diálogos, ditos pelos actores num filme e ouvidos, no caso da dobragem, ou lidos, quando a tradução é legendada, pelos espectadores, têm de criar esta ilusão conforme o que Chaume⁵⁸ (2003: 214) denomina de acordo tácito entre emissor e receptor. Com efeito, os receptores estão à espera de umas legendas tão fiéis quanto possível ao texto falado na língua original. O problema surge quando por fidelidade se entende literalidade.

Na legendagem, o critério de verosimilhança condiciona as estratégias de tradução que o mediador deve pôr em prática para conservar as características da oralidade quando reproduzida por escrito (Chaume, 1997 e 2000). A impossibilidade de transportar na totalidade o que se ouve para a forma escrita afecta o conjunto. Os diálogos lidos/ouvidos num romance, numa peça de teatro ou num filme foram pensados, trabalhados, estruturados com finalidades concretas: caracterização de

⁵⁶ Chaume (2003 e 2004) utiliza a metáfora da “oralidad prefabricada”, Whitman (1992) denomina-o “written to sound spoken”, Gambier e Suomela-Salmi (1994) falam de “written discourse imitating the oral”.

⁵⁷ Os meios audiovisuais têm reforçado a uniformização e a standardização linguística tanto no modo oral como no escrito. Este facto pode ser observado a nível fonético, morfológico, sintáctico e lexical. Carroll e Ivarsson (1998), no seu *Code of Good Subtitling Practice*, reforçam esta ideia ao afirmar que «The language should be (grammatically) "correct" since subtitles serve as a model for literacy.»

⁵⁸ Ainda que as reflexões de Chaume (1997 e 2003), neste ponto, se destinem à prática da dobragem, em linhas gerais podem ser aplicadas à tradução para a legendagem.

personagens, progressão da acção, inclusão no espaço e no tempo, etc⁵⁹. No caso do teatro e do cinema acrescenta-se o facto de o texto escrito chegar ao espectador pela voz/interpretação de um actor que tem de os verbalizar de forma que resultem tão espontâneos quanto possível. Centrando-nos no cinema, os espectadores são certamente conscientes de todo o processo, já que forma parte do tal acordo tácito. No entanto, o espectador, cada vez mais exigente, impõe um rigor que passa pelo ajuste, pela conservação da naturalidade do discurso oral quando transferido para as legendas e pela adequação desses mesmos aspectos à língua alvo. O fingimento acontece em duas circunstâncias: na ilusão da oralidade espontânea e na sua conservação na escrita através de legendas. O primeiro é da responsabilidade do guionista e do actor do filme, o segundo cabe ao tradutor, que deverá estabelecer uma série de prioridades de modo a que o texto seja recebido pelos receptores de forma coerente, garantindo a sua inteligibilidade.

Este critério ganha peso se pensarmos que a proximidade linguística e geográfica⁶⁰ torna a língua espanhola bastante perceptível aos ouvidos do público português de cultura média/alta, que é o espectador habitual dos filmes de realizadores espanhóis. Certamente, esse mesmo espectador pode estar atento aos diálogos que ouve, caindo na tentação da ‘crítica fácil’.

A linguagem verbal cinematográfica é construída com base em discursos orais que simulam situações verídicas através de um uso coloquial pretensamente espontâneo. Da perspectiva do contexto de situação ou contexto comunicativo, os seguintes traços situacionais favorecem o uso da linguagem coloquial (Briz, 1998: 41):

- Relação de igualdade entre os interlocutores, quer social (determinada pelo estrato sociocultural, a profissão, etc.) quer funcional (papel que desempenham numa determinada situação);

⁵⁹ Os diálogos do cinema, como em qualquer obra de ficção, são ‘autênticos’ apenas no sentido de «the script-writer is, like a novelist, constructing discourse for the sake of the effect it will have on its receivers». (Hatim e Mason, 1997: 82).

⁶⁰ O critério da inteligibilidade é reforçado pelo facto de os portugueses, em geral, terem alguma facilidade em perceber o espanhol falado por estarem habituados a ouvi-lo, além de que, é comumente aceite uma certa facilidade no domínio e na reprodução de sons de outras línguas. A tradição de legendar programas audiovisuais em televisão e cinema contribui substancialmente para o conhecimento e, consequentemente, domínio de línguas estrangeiras. A teoria contrária tem vindo a ser utilizada ultimamente. A revista “magazine” de 21/01/07 sugere que para melhorar a aprendizagem do inglês deve-se «desconectar el doblaje en cine y televisión».

- Relação vivencial de proximidade, relacionada com o conhecimento mútuo, o saber e a experiência partilhados;
- O marco discursivo familiar, determinado pelo espaço físico e a relação concreta dos participantes com esse espaço;
- A temática não especializada, uma vez que quotidianamente são abordados temas ao alcance de todos.

Em síntese, ainda que o cinema não pretenda ser um retrato da realidade serve-se de usos linguísticos que o aproximam vivencialmente do espectador e a miragem da proximidade advém, entre outros recursos, do uso coloquial da língua que acontece em relações de afinidade social, funcional, vivencial e situacional.

2.2.5.5. O discurso oral na legendagem cinematográfica

Para este ponto em particular, tomámos como base os critérios linguísticos sobre tradução e dobragem publicados pela *Televisió de Catalunya* (1997)⁶¹ onde, depois de indicar que a ficção se aproxima ao máximo da linguagem coloquial, que corresponde ao modo oral espontâneo, a espontaneidade desaparece quando o texto é pensado com anterioridade, o que faz que os diálogos da obra audiovisual apresentem “de forma controlada” quase todas as características da linguagem coloquial (*Televisió de Catalunya* 1997: 12). Na obra estabelece-se uma série de conselhos de grande utilidade para a prática da dobragem, muitos dos quais podem ser aplicados à legendagem.

Os textos de ficção audiovisuais legendados obedecem a uma série de critérios mais ou menos estipulados que podem ser resumidos nos seguintes aspectos:

- Uso do registo coloquial não espontâneo: sem digressões nem redundâncias, com sintaxe pouco complexa elaborada à base de frases curtas coordenadas ou justapostas, com abundância de estruturas conversacionais estereotipadas, clichés, deícticos, elipses, etc. e um uso de um léxico comum;

⁶¹ Desconhecemos a existência de uma publicação similar sobre este tema em português.

- Do ponto de vista da variação linguística, é desaconselhado o uso de dialectalismos, cultismos e anacronismos, porém, é estimulada a adequação das personagens ao seu registo convencionalmente atribuído;

Em relação aos elementos suprasegmentais, como o tom, o acento de intensidade e a entoação, o tradutor utiliza uma série de recursos ortotipográficos⁶², mais ou menos instituídos, para reproduzir a oralidade na escrita, designadamente o negrito, as maiúsculas, os sinais exclamativos e interrogativos, as reticências, etc. de modo a que o receptor seja capaz de reconhecer os seus valores significativos dentro da mensagem.

Uma outra forma de representar a oralidade é mediante os denominados marcadores discursivos, elementos cuja função é normalmente a de prolongar a comunicação na língua oral e na escrita, fazendo com que o diálogo transcrito se torne mais vivo e real. Existe, em suma, uma tendência para a uniformização na escrita da língua falada, processada através de normas consagradas pela comunidade, ou seja, da standardização.

A procura da verosimilhança obriga a que os diálogos dos guiões cinematográficos recriem a ficção de uma oralidade espontânea através de marcas da oralidade variáveis de língua para língua. Certamente não se pode falar de uma cópia literal das conversas naturais e instintivas que acontecem na realidade. O guionista só as recria.

A banda sonora dos filmes analisados caracteriza-se por um uso quase exclusivo do registo coloquial e informal, ainda que, por vezes, encontremos pequenos desvios no sentido quer de um registo mais formal, quer de um registo próximo ao vulgar. Contudo, após o processo de tradução, a maior parte dos traços típicos da oralidade sofre um processo de standardização, situando o subtexto verbal numa linha flutuante com matizes coloquiais, fruto do léxico usado, tornando-o um discurso mais formal relativamente a aspectos sintácticos e fonéticos, sem deixar, no entanto, de ser familiar.

2.2.5.6. A linguagem verbal em *Todo sobre mi madre*

Da mesma maneira que a sociedade não é homogénea, a língua também não o é. Os estudos sociolinguísticos demonstraram a existência de uma relação entre as distintas

⁶² Cf. algumas normas ortotipográficas em Castro (2001b: 279).

variáveis diastráticas (idade, género, classe social, etc.) e determinados traços linguísticos. Os falantes são capazes de reconhecer, seleccionar e utilizar as diversas variedades linguísticas de acordo com o contexto geral. Isto explica que o sujeito, utilize um ou outro registo dependendo da situação, das suas intenções, da imagem que tem de si próprio e do seu interlocutor, da sua vontade de aproximação ou distanciamento, das relações interpessoais, etc.

Os filmes de Almodóvar caracterizam-se por apresentar um variadíssimo leque de personagens provenientes das mais variadas tipologias humanas. Estas personagens representam protótipos de diversos grupos que habitam os palcos urbanos. A sua origem geográfica e social manifesta-se, além das atitudes e comportamentos, no uso que fazem da linguagem verbal; nessa perspectiva, a linguagem usada constitui um elemento essencial na caracterização das personagens e das situações narradas no filme. É mais um dado utilizado para recriar o mosaico social que se nos quer mostrar.

A narração cinematográfica suportada pelos signos verbais reúne manifestações da linguagem oral e escrita transmitidos através de diálogos, monólogos, vozes *off*, cartazes, textos escritos e intertítulos. Em *Todo sobre mi madre*, Almodóvar serve-se de todas estas possibilidades de interacção linguística. Diálogos e monólogos ocupam um lugar central na progressão narrativa, como a voz *off* dos monólogos interiores de Manuela, a personagem principal, quando viaja no comboio entre Madrid e Barcelona à procura de um passado que lhe permita viver o futuro; ou de Esteban, quando lê passagens do seu diário, continuamente à procura de respostas. No fundo, estas vozes *off* são, ao mesmo tempo, diálogos das personagens consigo mesmas e com o público usados pelo realizador, também autor do guião, para dialogar com o espectador, concebendo o diálogo não apenas como a comunicação em voz alta de pessoas colocadas face a face, mas como toda a comunicação verbal, independentemente da sua tipologia⁶³. Há uma forte presença de monólogos que não deixam de ser diálogos, é o caso do brilhante monólogo de Agrado perante o público que enche o teatro, onde a actriz relata, quase a modo de confissão, a história da sua vida cujo dramatismo se atenua, aliás como sempre, através do humor, da cumplicidade com o espectador, e da aparente ingenuidade da confissão pública. Há também os textos escritos em forma de

⁶³ O monólogo também como diálogo interiorizado entre um 'eu' locutor e um 'eu' ouvinte que pode não intervir, mas cuja presença se torna necessária para que a enunciação do 'eu' locutor se torne significante (Benveniste, 1989).

carta ou diário; os cartazes que anunciam a peça de teatro *Un tranvía llamado deseo*; os intertítulos que situam a narração no espaço ou no tempo.

Tudo isto é contado com palavras e com imagens que definem cada personagem em relação ao “outro” sempre presente, a palavra como ponte entre o “eu” e o “outro”, a palavra como território comum.

Contudo, e sintetizando, podemos dizer que a presença das vozes originais na legendagem permite preservar características da matéria fónica, como são a qualidade e a modulação das vozes, as diferenças entre inflexões e acentuações, a velocidade, a melodia, a intensidade, etc. Também o suporte da imagem nos permite acompanhar os elementos gestuais, a configuração do espaço da interacção, os movimentos, a distância física entre falantes que se apercebem da sua relação interpessoal e relacionam com a situação, o teor e inclusive o campo. Finalmente, as convenções ortotipográficas da escrita das legendas contribuem para uma maior e melhor aproximação dos modos, ainda que não proporcionem uma representação real da fala.

De qualquer modo, e visto que «a veces lo hablado aparece en lo escrito y lo escrito en lo hablado» (Briz, 1998: 19), a disjuntiva oralidade e escrita diz respeito ao canal ou meio de comunicação, que pode ser acústico ou gráfico. Ora, uma vez que o cinema está dotado de uma especificidade condicionadora da língua, tanto na sua expressão acústica como gráfica, a aparente disjunção entre as características da linguagem oral e escrita são ainda mais atenuadas, uma vez que os modos de verbalização são constringidos pelas condições de comunicação.

2.2.6. Legislação sobre a tradução dos produtos audiovisuais em Portugal

A legislação portuguesa relativa à tradução de produtos audiovisuais ⁶⁴ encontra-se regulamentada no Diário da República, Decretos-Lei do Ministério da Cultura e Leis da Assembleia da República.

Os seis pontos seguintes resumem os aspectos mais relevantes dispersos por diversos Decretos-Lei, posteriores ao 25 de Abril de 1974, que incidem directamente nas traduções de produtos audiovisuais.

⁶⁴ Esta secção baseia-se na consulta da página <http://www.linguas.com/lei> (acedido em Janeiro de 2007).

1. Os direitos de autor do tradutor encontram-se protegidos por lei, à semelhança dos direitos de autores de obras originais;
2. É obrigatória a indicação da autoria da tradução na obra traduzida e nos cartazes que a anunciem;
3. As traduções devem conservar o “sentido” da obra original;
4. É obrigatório legendar ou dobrar em português os filmes destinados à exploração comercial falados originalmente noutras línguas, excepto os filmes destinados exclusivamente à projecção em salas de cinema especializadas na exibição de filmes estrangeiros na língua do país de origem;
5. As traduções para legendagem deverão ser efectuadas em estabelecimentos portugueses ou dos Estados membros da Comunidade Europeia;
6. As legendas, a locução e os diálogos dos filmes e videogramas publicitários deverão ser, obrigatoriamente, em língua portuguesa, sem prejuízo de se poder admitir a utilização excepcional de palavras ou de expressões em língua estrangeira, quando necessárias à obtenção do efeito visado no original.

Efectivamente, em Portugal, nos genéricos de todo o filme legendado, consta o nome do tradutor e do legendador, ainda que, por vezes, apenas encontremos o nome da empresa responsável pelo trabalho. Quando os trabalhos de tradução e de legendagem não forem feitos pela mesma pessoa, normalmente consta o nome do tradutor e o do legendador ou da empresa responsável pela introdução das legendas. Porém, não temos conhecimento de que estes mesmos dados venham mencionados nos cartazes promocionais dos filmes.

3. APLICAÇÃO PRÁTICA

3.1. *Corpus*

3.1.1. Sinopse do filme

A personagem principal, Manuela (Cecilia Roth), é a coordenadora da Organização Nacional de Transplantes (ONT) no hospital Ramón y Cajal, em Madrid. Vive sozinha com o seu filho de dezoito anos, Esteban (Eloy Azorín), um amante de literatura.

No início da acção encontram-se os dois diante da televisão para assistir ao filme *Eva al desnudo*, título que inspira Esteban a dar um nome ao relato que se encontra naquele momento a escrever, sobre a sua mãe *Todo sobre mi madre*.

O aniversário de Esteban é no dia seguinte e Manuela oferece-lhe como prenda de anos um livro de Capote, autor de quem ele gosta especialmente. Ao recebê-lo, Esteban pede-lhe que lhe leia um pouco, como quando era pequeno, cena em que é evidente a relação próxima e cúmplice dos dois. Para celebrar o aniversário de Esteban vão os dois ao teatro ver *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams. Tanto Esteban como Manuela nutrem uma especial admiração por Huma Rojo (Marisa Paredes), que interpreta o papel principal da peça. Quando termina o espectáculo está a chover, mas Esteban insiste em ficar à espera de Huma para lhe pedir um autógrafo. Durante o tempo que esperam debaixo do guarda-chuva, perto da porta das traseiras, Manuela confessa que outrora contracenou com o pai de Esteban naquela mesma peça,

interpretado o papel de Stella, e Esteban pede-lhe que um dia lhe conte a verdadeira história do seu pai, independentemente do que tenha acontecido. Manuela explica que é um pouco difícil explicar, mas promete que o fará quando chegarem a casa.

Entretanto saem as duas actrizes, Huma Rojo (Marisa Paredes) e Nina Cruz (Candela Peña) e entram num táxi. Esteban corre em direcção ao veículo e bate no vidro de Huma, com o caderno que o acompanhava a todos os lados, na esperança de obter um autógrafo. O táxi arranca e Esteban persegue-o. Naquele momento, e por entre a chuva, Manuela ouve um chiar de pneus e vê o seu filho estendido no chão, as actrizes, emaranhadas na sua discussão, não se apercebem do acidente. Só se ouve o barulho das gotas de chuva e os gritos de Manuela abraçada ao corpo inerte. Esteban chega sem vida ao hospital onde trabalha a sua mãe e quando os médicos vêm na direcção de Manuela esta já sabe que o seu filho tinha morrido.

O coração de Esteban acaba por salvar uma vida na Corunha e Manuela, apesar de saber que era ilegal conhecer os receptores dos transplantes, vai até ao hospital onde estava o receptor do coração do seu filho e observa-o a sair com a sua família.

Após isto, Manuela demite-se do cargo de coordenadora da ONT e parte em direcção a Barcelona, de onde saíra 18 anos antes, com Esteban no ventre. Se há 18 anos partira para fugir do pai de Esteban, agora, e em seu nome, partia em sua busca. Queria satisfazer pelo menos parte do desejo de Esteban e contar ao seu pai que tinha tido um filho e que este tinha morrido, queria mostrar-lhe o caderno que ele levava para todos os lados, molhado pela chuva, e em que Esteban confessava ter encontrado fotografias da sua mãe cortadas “ontem à noite a mamã mostrou-me uma fotografia de quando era mais nova, faltava metade, não lhe quis dizer, mas à minha vida falta exactamente esse pedaço...”

Já em Barcelona, Manuela procura o pai do seu filho nas zonas de prostituição transexual, já que eram os sítios frequentados normalmente por ele. Após chegar a uma zona denominada *El Campo*, frequentada por prostitutas e transexuais, Manuela vê duas pessoas a discutir violentamente, sai do táxi e depois de atacar o agressor reconhece a amiga de longa data, Agrado (Antonia San Juan). As duas amigas abraçam-se e voltam para casa de La Agrado, onde Manuela lhe cura as feridas e as duas tentam recuperar o tempo perdido. Chegadas a casa de Agrado surge na imagem uma fotografia com três pessoas: Manuela, Agrado e Lola. Nesse momento retoma-se um assunto incómodo e Manuela pergunta se há notícias de Lola, ao que Agrado lhe responde que não tem notícias dela desde que esta lhe assaltou a casa e partiu.

No dia seguinte as duas amigas aprontam-se para arranjar trabalho e La Agrado apresenta Manuela à Irmã Rosa (Penélope Cruz). Esta última prontifica-se de imediato a ajudar Manuela a arranjar trabalho e leva-a até a casa da sua mãe (Rosa María Sarda) que se dedica a falsificar obras de Chagall e que se recusa a dar-lhe trabalho por se ter dedicado à prostituição.

Manuela aprende agora a viver sem Esteban e vai ao teatro ver *Un Tranvía llamado deseo* para recordá-lo. No final da peça dirige-se ao camarim de Huma Rojo e acaba por fazer-lhe um favor. Nina é viciada em droga e tinha saído para comprar mais, pelo que Huma lhe pede que a leve de carro para ir buscá-la, visto não ter carta de condução. O favor é retribuído e Manuela obtém o cargo de assistente pessoal de Huma.

Sabe-se pouco depois que a Irmã Rosa está grávida do transexual Lola e Manuela acompanha-a à consulta médica. Neste momento pedem também que se faça o teste de HIV, que mais tarde se confirma positivo. A evolução do relacionamento das duas é notório e Manuela vê a irmã Rosa um pouco como sua filha, deixando-a mudar-se para sua casa e cuidando-a durante o período de gravidez.

Numa noite de espectáculo, Nina está completamente drogada e não pode representar. Manuela sabe de memória todas as falas e propõe ocupar o seu lugar, obtendo uma grande aceitação por parte do público. Após ter sido acusada de mentirosa por Nina, Manuela despede-se, mas não sem antes contar o porquê de estar a trabalhar onde está e a importância daquela peça na sua vida. Conta-lhes que foi onde conheceu Lola, o pai de Esteban, como contracenou com ele há vinte anos e que ver a peça foi a última coisa que fez com o filho.

Após conversarem em casa de Manuela, Huma entrega-lhe o autógrafo que Esteban tanto ansiava e La Agrado acaba por ocupar o antigo lugar de Manuela como assistente da actriz Huma Rojo.

Rosa corre sérios riscos de não sobreviver ao parto e pede a Manuela que tome conta do filho, Esteban. O bebé nasce seropositivo e Rosa falece durante o parto. No seu funeral aparece Lola, a quem Manuela diz finalmente que tinha tido um filho e que este já tinha morrido.

Vendo a instabilidade a que estava sujeito o pequeno Esteban em casa dos avós, Manuela volta para Madrid. Só regressa a Barcelona algum tempo depois, para assistir a um congresso sobre SIDA, já que o bebé tinha negativizado o vírus a uma velocidade incrível. No fim, as três mulheres reencontram-se, a amizade e a solidariedade continua a uni-las.

3.2. Análise da versão legendada em português

Como indica Mayoral (1999), o estudo da variação linguística só tem sentido quando aplicado a textos com várias vozes, em que se trabalham segmentos situacionais definidos pelo contexto em que as personagens se situam em cada momento. Os textos de uma única voz não admitem variação relativa ao usuário, e o seu uso é determinado pelo tipo de texto. Nessa lógica, a variação linguística encontra-se no texto em dois níveis: o macrotexto, relacionado com a situação e os eventos comunicativos entre o autor ou tradutor do texto e o receptor, e o microtexto que diz respeito à situação e aos eventos comunicativos entre as personagens que intervêm no texto.

Por outro lado, o processo de acima-abaxo (*top-down*), relacionado com o macrotexto, permite, tendo em conta o texto como unidade de tradução, apreciar soluções de tradução coerentes para uma mesma situação em todo o texto, enquanto o estudo do particular ao geral (*bottom-down*) se aplica à informação sobre a variação de uso e usuário, permitindo considerar a variação em relação às mudanças situacionais. Neste capítulo focaremos a nossa atenção no microtexto pelo que seleccionaremos casos concretos. A reflexão a nível do macrotexto será enunciada na epígrafe final dedicada às conclusões.

Neste capítulo, onde analisamos a tradução da versão traduzida do texto em português, utilizamos a transcrição completa⁶⁵ do texto original efectuada por nós. Relativamente à versão traduzida, servimo-nos das legendas em português exactamente como aparecem no filme. Mesmo no caso de existirem erros gramaticais, estes nunca são acompanhados da indicação *sic*.

3.2.1. A tradução do campo: o léxico

En uso, una unidad léxica no es sólo su significado, hay varias voces tras ellas, unos usuarios, unos estilos, una situación, un mundo individual, y social, una historia y, casi siempre, un propósito. (Briz, 1998: 95)

⁶⁵ Excluimos a transcrição dos fragmentos da peça de teatro *Um eléctrico chamado desejo* bem como o excerto do filme *All About Eve* que aparece logo no início do filme.

A variável campo diz respeito à realidade a que se refere o texto, na medida em que aponta para a esfera da actividade e a temática abordada. Efectivamente, temáticas e realidades diferentes darão lugar a textos diferentes.

Assim, o estudo da variação lexical vai fornecer pistas para caracterizar o registo do texto. Na conversa oral, o léxico indicia a finalidade perseguida pelos interlocutores, bem como as características socioculturais dos participantes e do grupo em que se inserem. Nesse sentido, o estudo das traduções informa sobre aspectos como o uso que as diferentes culturas fazem da linguagem, o modo como lexicalizam uma mesma realidade, a maior ou menor frequência de vocabulário especializado em qualquer área, o uso e a aceitação ou rejeição que cada sociedade desenvolve relativamente a termos tabu, vulgarismos, etc.

Nesta epígrafe iremos reflectir sobre a tradução do léxico num discurso *oralizado* e *coloquializado* (cf. §2.2.5.5) como é o constituído pelo guião do filme *Todo sobre mi madre*.

Em primeiro lugar, escolhemos o léxico que, seja pelos campos semânticos em que se insere, seja pela frequência com que ocorre, nos pareceu mais significativo em relação à variável campo do registo. A fim de analisar o processo de tradução, centrámo-nos, em primeiro lugar, na frequência com que ocorrem no texto original e no traduzido os seguintes aspectos;

- a. termos e expressões tabu, onde incluímos os termos relativos ao sexo, os insultos, os vocábulos grosseiros e os vulgarismos⁶⁶;
- b. léxico do mundo da droga ;
- c. léxico do campo médico.

Em segundo lugar, ocupar-nos-emos dos procedimentos de tradução desenvolvidos nos casos mais significativos.

A escolha dos três itens referidos fundamenta-se pela sua relevância na ficção, uma vez que os temas e as situações onde se inserem formam parte do quotidiano das personagens e se prendem, sobretudo, com as suas origens sociais, as suas profissões e o tipo de relacionamento estabelecido entre as mesmas personagens. Na realidade, através das palavras, dos espaços, das imagens, da estética, etc., o realizador quer mostrar como ficciona uma “realidade” normalmente dada apenas a conhecer por intermédio do cinema ou da literatura.

⁶⁶ Usamos o termo vulgarismo no sentido de elementos lexicais considerados *subestándard* (Vd. Álvarez, 2000: 533).

Em geral, o léxico do filme de Almodóvar é muito variado, confluindo nele tanto vozes restritas, como termos de gíria profissional ou social, de grupos socialmente aceites e de outros marginalizados, expressões da moda, recursos à metáfora, à metonímia, etc.

Os usos linguísticos não respondem apenas à descrição de acções, mas fundamentalmente às caracterizações das personagens e à valoração do seu comportamento. A origem geográfica e social, o lugar de residência, a profissão, o género, a idade, as crenças, a ideologia, etc., são factores que favorecem o surgimento de idiolectos e sociolectos linguisticamente marcados que regem os intercâmbios comunicativos quotidianos. O léxico é, no fundo, um potente marcador de pertença a um grupo.

Na língua espanhola, nas últimas décadas, numerosas vozes originadas em ambientes juvenis e em tribos urbanas – *pasotas*, *punkis*, *drogatas*, *progres*, *yupis*, *modernos* ou delinquentes – passaram à linguagem coloquial, até ao extremo que alguns dos termos, inicialmente restritos às interacções entre indivíduos desses mesmos grupos, acabaram por perder as marcas sociais do grupo que as originou passando a integrar a fala coloquial comum. Como aponta Briz (1998), «es un conjunto de voces extendidas y generalizadas entre la comunidad, que han pasado a formar parte de la lengua general. A pesar de ser más productivas en la modalidad lingüística del registro coloquial.» (Briz, 1998: 101).

O mesmo fenómeno parece-nos mais raro em português, uma língua onde os limites entre o registo formal e o informal são, em geral, mais rígidos. Este facto pode verificar-se tanto em textos orais como escritos. Basta, para isso, confrontar géneros textuais idênticos nas duas línguas envolvidas, como por exemplo, entrevistas na imprensa ou na rádio, artigos de opinião na imprensa oral ou escrita, etc. Por este motivo, a tradução de um registo informal ou coloquial do espanhol para o português, ou vice-versa, corre o risco ser mal interpretado pelos receptores, na medida em que as duas culturas codificam de forma diferente aspectos relativos ao nível de (in)formalidade nos registos. Para evitar erros de interpretação por parte do receptor alvo, o mediador deve ter especial cuidado ao apurar as estratégias usadas na tradução, o que resulta num complicado exercício de equilíbrio entre adequação e aceitabilidade (Toury, 1995). Entenda-se, tem de resolver os problemas decorrentes da eterna dicotomia entre aproximar o texto à cultura receptora ou aproximar a cultura receptora ao texto original.

O nível léxico é o que mais facilmente se adequa à emulação do discurso oral espontâneo dos textos audiovisuais. É através deste nível que, segundo Chaume (2004), o discurso pré-fabricado dos textos audiovisuais adquire a verosimilhança que o vai aproximar do espectador, uma vez que é fundamentalmente no léxico que se concentram os elementos partilhados pelo discurso oral real e pelo oral pré-fabricado. O mesmo investigador cita os elementos divergentes que actuam como normas tácitas ou explícitas e que se podem resumir nos seguintes pontos:

- ✓ Evitar termos ofensivos, grosseiros e vulgares. É preferível substituí-los por eufemismos;
- ✓ Evitar tecnicismos desnecessários;
- ✓ Evitar dialectalismos e tentar seguir as convenções léxicais da língua padrão;
- ✓ Evitar anacronismos;
- ✓ Evitar termos não normativos.

3.2.1.1. A tradução de termos e expressões tabu, vulgarismos e termos grosseiros

É difícil distinguir os conceitos de linguagem familiar ou coloquial, léxico calão ou gíria e termos grosseiros ou vulgares. Optamos, portanto, por usar estes pares como sinónimos. Referimo-nos a léxico vulgar, grosseiro e/ou tabu quando se trata de termos chocantes ou ordinários usados tanto com finalidade expressiva como caracterizadora das personagens e dos diálogos e da situação. Em geral, estes termos costumam ser agrupados sob o rótulo de vulgarismos, termo referido a todo tipo de usos léxicos considerados não padrão. Álvarez (2000: 534) refere-se a eles como termos ou expressões que costumam caracterizar a linguagem oral e que são, normalmente, utilizados por pessoas de pouca cultura. Nesse sentido opõem-se aos cultismos, ou seja, aos termos introduzidos na língua através da escrita, da literatura ou de outras formas de cultura.

Nos diálogos do filme, os vulgarismos, além do valor estilístico e da função identitária, caracterizam socialmente as personagens (variação diastrática), fornecem indícios sobre sua origem geográfica (variação diatópica), caracterizam a situação (variação diafásica) e, sobretudo, contribuem para dar vida e cor à linguagem e naturalidade ao discurso.

Muitos dos vulgarismos encontrados nos diálogos do filme reproduzem a pronúncia incorrecta ou descuidada de palavras e expressões e, na sua maioria, verificam-se nos discursos de Agrado e Nina. Ao longo do filme, são as personagens de Agrado e Nina que mais utilizam este recurso.

A tradução do léxico tabu e dos termos e expressões grosseiras é, sem dúvida, um ponto problemático que deve ser tratado com muito tacto para que, sem deixar de transmitir o seu valor funcional e comunicativo, seja percebido como adequado na cultura de chegada. A transferência da linguagem tabu tem maior impacto quando se dá por escrito do que quando a ouvimos, por isso, os especialistas em TAV recomendam «ser muy discretos en la utilización de los subtítulos» Mayoral (1993: 57). A mesma indicação é dada pela maioria dos guias que orientam a actividade da tradução audiovisual. Gambier (2002) revê este ponto, concluindo que a ausência de regulamentos, de rigor e de exemplos fazem com que cada tradutor se guie pelos seus próprios critérios e normas, acabando, finalmente, por acatar pressões indirectas que o encaminham para o uso de uma língua homogeneizadora e próxima da padrão. O resultado pode implicar, de facto, uma forma de auto-censura consciente ou inconsciente.

non pas dirigée par des directives externes mais par sa propre idéologie, par ses propres représentations de ce que cherche la compagnie, de ce qu'attendent les spectateurs, par son propre sentiment linguistique. Rien ne lui dicte si telle ou telle expression choque le « bon goût », la morale, la décence: il est censé connaître ce « bon goût », cette morale, cette décence -catégorie de moindre résistance face aux pesanteurs et clichés de la langue (...). (Gambier, 43: 2002)

Díaz Cintas (2001a) compartilha idêntico cuidado ao indicar que

aunque, en principio, no debería haber problemas de censura, la tónica general es la discreción en su uso (...) Da la impresión de que el subtitulador se siente en la obligación moral de atenuar el impacto, y podríamos quizás especular si no es excesivo celo. Tanta moderación suele suscitar la crítica del espectador quien, habiendo oído ciertas palabras, se siente engañado al no ver su equivalente en los subtítulos, o al considerar que la traducción es demasiado timorata. (Díaz Cintas, 2001a: 130)

O texto original de *Todo sobre mi madre* é um filme rico no recurso a este tipo de termos e cuja utilização se explica pelos temas abordados, pelas situações em que ocorrem, pela caracterização das personagens que os empregam e pelo mundo que se intenta retratar. Sem querermos ser categóricos, poder-se-ia dizer que, em geral, a

cultura espanhola tem menos reparos ou mostra-se mais desinibida no momento de usar este tipo de linguagem em contextos mais variados.

Sobre este aspecto, o tradutor tem de saber avaliar o impacto que a leitura de alguns termos tabu possa ter nos receptores do texto, assim como conhecer o nível de aceitação social de termos tabu e grosseiros na cultura receptora (Díaz Cintas, 1998a). No entanto, revela-se imprescindível calcular até que ponto as estratégias de tradução escolhidas poderão afectar o impacto pretendido pelo realizador do produto original.

Existe consenso em considerar este vocabulário mais ofensivo na letra impressa do que na oralidade, quiçá porque, como aponta Gambier (2002), o poder estabelecido apoia-se na palavra escrita, revestindo os textos escritos de “autoridade”. Mesmo assim, há toda uma série situações plausíveis de matizar esta afirmação, como é o facto de os termos tabu e grosseiros e as alusões sexuais explícitas não originarem a mesma rejeição nos textos literários, ou, ainda, a necessidade de distinguir entre: ver um filme na televisão e em família ou fazê-lo na sala de cinema, onde a escuridão propicia a sensação de anonimato. Finalmente, cabe apontar o facto de que qualquer indivíduo pode comprar ou alugar uma obra em formato DVD e quando o faz tem referências e expectativas em relação ao produto que está a adquirir. As três circunstâncias podem demandar diferentes políticas de tradução, o problema reside em que nem sempre os responsáveis (produtoras, distribuidoras, directores de programação, etc.) são sensíveis a estas realidades.

A listagem do léxico e as expressões a que dedicamos esta epígrafe é copiosa, pelo que optámos por apresentá-la em anexo (*vd.* Anexo 3/III/C. as tabelas 1.1, 1.2 e 1.3.). Sobre este apêndice queremos aclarar que foram elaborados dois levantamentos diferentes: o primeiro inclui o léxico tabu e os grosseirismos, ou seja, termos considerados obscenos e de mau gosto, com indicação da personagem que o profere; o segundo levantamento é organizado por tipos, distinguindo entre coloquialismos, léxico da gíria médica e léxico da gíria das drogas. Com esta organização pretende-se mostrar de que modo o léxico caracteriza tanto as situações como as personagens que nelas participam.

Neste espaço apenas comentaremos os casos mais problemáticos. Partimos dos seguintes pressupostos;

A – Assumimos um contexto social, cultural e laboral em que o tradutor usufrui do pleno direito à liberdade de expressão;

B – O tradutor avalia o contexto em que o termo, especialmente o categorizado como tabu, é proferido, bem como o impacto que pode ter no público alvo. O condicionamento contextual diz respeito à situação – as cenas do filme – e às características intrínsecas de quem fala: idade, sexo, educação, classe social, papel que representa, etc., sendo que estes constituem um conjunto de factores decisivos na escolha da linguagem usada por uma determinada personagem, tanto no texto original como no traduzido. Em suma, as variações diatópicas, diastráticas e diafásicas da versão original e da traduzida;

C – Todas as línguas têm os seus próprios recursos linguísticos face à expressão da coloquialidade e variam, particularmente, na frequência de uso dos impropérios, na sua intensidade, inclusive dentro de regiões da mesma área linguística. Estes factos redundam na verosimilitude do produto final;

D – Há que ter em conta a existência de filtragens próprias dos meios audiovisuais que incidem sobre o texto de partida e sobre o texto de chegada.

Resulta evidente que a tradução de termos e expressões não pode ser guiada pelo significado denotativo nem pela tradução literal, dado que o objectivo final deve ser uma equivalência pragmática que reproduza o impacto do texto original. Este aspecto atinge proporções de destaque relativamente ao léxico tabu.

Todos os termos tabu encontrados estão relacionados com alusões sexuais (*puta* e variantes, *polla* e variantes, *coño*, etc.). A seguir seleccionamos alguns dos exemplos para analisar o trabalho de tradução.

○ *Puta/hijo de puta*

O termo mais usado é *puta* e as suas variantes: *hijo(a) de puta*, *hija de la gran puta*, *putón*. Independentemente de serem sempre palavras “fortes” nas duas línguas, o seu uso difere, umas vezes são conscientemente usadas com valor de insulto, conservando o seu valor negativo denotativo, ao passo que noutras ocorrências os termos são pronunciados, pelas mesmas personagens, com valor afectivo para realçar a emotividade. O português e o espanhol partilham ambos valores: nas duas línguas os termos são considerados inapropriados, sobretudo se pronunciados pelo sexo feminino. Os exemplos apresentados a seguir revelam esses valores:

a – Usados com valor denotativo, podem ter a função de insulto, como Nina quando acusa Manuela de ter usurpado o seu lugar (ex. 1), ou quando a mãe de Rosa se refere a Manuela, dado que crê que esta se dedica à prostituição (ex. 3). Pode, ainda, indicar o exercício de uma profissão. No exemplo nº 3 Agrado conta como primeiro foi camionista e depois mudou de profissão e se tornou *puta*.

Exemplo 1

Versão original	Versão traduzida
Nina: ¡Aquí llega la mosquita muerta!	Olha a mosquinha morta.
Manuela: ¿Qué pasa?	
Nina: ¿Qué pasa? Si lo tenías todo planeado ¡Hija de puta!	Tinhas tudo planeado, não era, <u>filha da puta</u> ?
Huma: ¡Nina, no insultes!	Nina, não insultes.

Exemplo 2

Versão original	Versão traduzida
Agrado: Sí, de joven fui camionero.	Sei, em nova fui camionista.
Huma: ¡Ah, si!	
Agrado: En París, justo antes de ponerme las tetas. Luego dejé el camión y me hice <u>puta</u> .	Em Paris, antes de pôr as mamas. Depois deixei o camiãõ e fiz-me <u>puta</u> .
Huma: ¡Qué interesante!	Que interessante.

Exemplo 3

Versão original	Versão traduzida
Madre: ¿Cómo te atreves a traer una <u>puta</u> a casa?	Como ousas trazer uma <u>pêga</u> cá a casa?
H. Rosa: No es fácil encontraros servicio, mamá. Nadie os aguanta.	Não é fácil arranjar-lhes pessoal, ninguém vos aguanta.
Madre: ¡Pero una <u>puta</u> !	Mas uma <u>pêga</u> !
H. Rosa: ¡Eso no justifica que seas grosera con ella!	Não é razão para seres tão grosseira.
Madre: No me gusta que una extraña me vea falsificando chagales. ¿Tan difícil es eso de entender Rosa?	Não gosto que estranhos me vejam falsificar Chagalls; será tão difícil de perceber?
H. Rosa: De todas formas, Manuela ya no es <u>puta</u> , lo ha dejado.	E aliás ela resolveu deixar de ser <u>puta</u> .

b – Usados com carácter não insultuoso, cumprem a função de demonstrar familiaridade e afecto. É sempre Agrado que o usa em contextos coloquiais e como

manifestação de carinho pela amiga Manuela. No primeiro exemplo a tradução acrescenta o possessivo *minha*, que em português precede habitualmente este termo usado em sentido afectuoso.

Exemplo 1

Versão original	Versão traduzida
Manuela: ¿Agrado, eres tú?	És tu?
Agrado: ¡Manolita, Manolita, Manolita, mi Manolita!	Manolita!
Agrado: ¿Estás herida?	Estás ferida?
Manuela: ¡No, no, no, Me has manchado tú!	Não, sujaste-me tu.
Agrado: No es porque me hayas salvado la vida pero ¡cuánto te he echado de menos! Dieciocho años sin decir ni mu, ni una carta, ni una mala llamada... ¡creí que te habías muerto, <u>hija puta</u> ...! ¡Anda, vamos a casa y me lo cuentas todo!	Salvaste-me a vida, e as saudades que tive de ti; dezoito anos sem um pio, uma carta, um telefonema... Julgava-te morta, <u>minha filha da puta</u> !

Exemplo 2

Versão original	Versão traduzida
Manuela: ¿Qué llevas en esa bolsa? ¡Ven entra!	Que trazes aí no saco? Anda, entra...
Agrado: Cava y helado.	Vinho e gelado.
Manuela: ¿Y eso?	
Agrado: Pues para celebrar tu éxito de anoche en el teatro. ¡ <u>Cabrona</u> !	Para comemorar o teu êxito de ontem no teatro, <u>puta</u> !

Em todos os casos registados a estratégia de tradução é semelhante, respeita a forma e o conteúdo do texto original adequando-o ao texto de chegada. Tendo em conta que uma das constantes da tradução para a legendagem é a redução e a condensação do texto original, e que amiúde os tradutores, guiados por convenções, usos pragmáticos ou culturais, tendem a reduzir os termos tabu. Como indicámos nas hipóteses de partida, esperávamos uma considerável moderação na frequência de aparecimento destes termos na versão traduzida pelos motivos supra referidos e, quiçá, também, por estarmos mais habituados a ouvir este léxico na língua espanhola do que na portuguesa, seja em filmes seja em conversas informais de rua. Porém, logo no início do levantamento constatamos uma surpreendente persistência dos termos originais nas legendas do filme. Em

concreto os termos *puta/hija de puta* e variantes ocorrem 16 vezes na versão original e 17 na traduzida, onde se incluem duas ocorrências do sinónimo *pêga* (uma variante mais “apropriada” quando dita por uma mulher adulta e de estatuto social superior). Como resultado da procura da equivalência pragmática, o tradutor opta por verter a mesma palavra de distintas maneiras em português, por esse motivo duas ocorrências são substituídas por *pêga* e encontramos, ainda, um caso em que o termo espanhol *cabrona*, é vertido para *puta* dado que em português, sobretudo no Norte, o termo poderia ter um sentido mais forte (ex.2).

○ *Outros termos tabu*

Em relação a outros termos tabu, como *mamar*, *polla* e respectivas variantes, como *follar*, *rabo*, *tetas*, etc., o tradutor segue a mesma tendência a mantê-los. Quando se trata de termos usados no seu valor denotativo, procura a solução portuguesa mais natural em cada contexto. A este respeito apresentamos o exemplo 1, em que o termo *follar* é vertido para português com a forma mais habitual e atenuada, *ir para a cama com*. Pensamos que neste caso se pode falar de neutralização ou atenuação, pois trata-se apenas de encontrar o equivalente mais natural e, portanto, mais ajustado à cultura de chegada, dado que o uso de uma tradução mais literal pode soar mais forte aos ouvidos portugueses e, ao mesmo tempo, é menos usada para referir o acto sexual.

Exemplo 1

Versão original	Versão traduzida
H. Rosa: Soy seropositiva.	Estou seropositiva.
Manuela: ¡Repetiremos los análisis! ¡Pero cómo se te ocurrió <u>follar</u> con Lola! ¡No sabes que se pincha desde hace quince años! ¿En qué mundo crees que vives, Rosa? ¿En qué mundo?	Repetimos as análises. Como pudeste tu <u>ir para a cama</u> com a Lola?! Não sabes que se injecta há quinze anos? Em que mundo crês tu viver? Em que mundo?!

Exemplo 2

Neste exemplo a tradução oferece diversas soluções para os sinónimos espanhóis *mamar* e *comer* traduzidos como *fazer um bico* e *mamar*, de acordo com o contexto linguístico.

Versão original	Versão traduzida
Mario: Bueno...anoche no dormí bien, ¿sabes? Llevo todo el día nervioso. ¿Tú no me harías una <u>mamada</u> ?	A noite passada mal dormi, ando todo o dia nervoso... Não me fazes um <u>bico</u> ?
Agrado: Oye, ¿aquí no os entra en la cabeza que yo estoy jubilada?	Não lhes entra na cabeça que já me reformei?
Mario: Bueno, no quiero que pienses eso, lo que pasa es que como estoy todo el día nervioso, pues...Creo que <u>una mamada</u> me relajaría.	Não é isso, é que visto passar todo o dia nervoso, pensei que <u>uma mamada</u> me acalmava.
Agrado: <u>Mámamela</u> tú a mí, que yo también estoy nerviosa.	<u>Mama</u> tu o meu, também me sinto nervosa.
Mario: Bueno, pues...sería la primera vez que le <u>como la polla</u> a una mujer, pero si es necesario.	Seria a primeira vez que <u>faço um bico</u> a uma mulher, mas sendo necessário.
Agrado: Qué obsesión os ha entrado a toda la compañía con mi <u>polla</u> ¿que ni que fuera la única! ¿Tú no tienes <u>polla</u> ? (...)	Vocês vivem obcecados pela minha <u>picha</u> , até parece que é a única... Tu não tens <u>picha</u> ? (...)
Agrado: ¿Y te va la gente pidiendo por la calle que le <u>comas la polla</u> porque tú tengas <u>polla</u> ? ¿A que no?	E lá por teres andam todos pela rua a pedir que <u>mames</u> nas deles? Não?
Mario: No	
Agrado: ¿Entonces? Pues <u>te la voy a comer</u> , para que veas lo abierta que soy y lo sensible que soy yo a esas cosas.	Pois então. Mas eu <u>faço-te o bico</u> para veres como sou aberta e sensível a coisas dessas...

Outras palavras são usadas como expletivos, com valor enfático e expressivo próprio da oralidade. Acontece, sobretudo, com termos originariamente conotados sexualmente em espanhol, habitualmente ditos em contextos coloquiais e desprovidos do seu significado inicial, ainda que o falante tenha consciência de se tratar de um termo forte. Queremos chamar a atenção para a tradução atenuada de *joder* por *credo*, uma equivalência que, não sendo invulgar em português, resulta, no mínimo, inverosímil dito por Mario, uma das raras personagens masculinas do filme e que, em outras circunstâncias, não mostra reparos quanto à linguagem que utiliza (ex. 1).

Exemplo 1

Versão original	Versão traduzida
Agrado: Han estado a punto de matarse la una a la otra.	Porquê, que aconteceu? Iam-se matando uma à outra.
Mario: ¡ <u>Joder</u> !	<u>Credo</u> .

A palavra *coño* usa-se em diferentes contextos, no guião original só a encontramos com função de marcador estilístico. A tradução para português oferece o equivalente adequado *porra*.

Exemplo 2

Versão original	Versão traduzida
Nina: Tú eres igualita que Eva Harrington! ¡Y tú, te aprendiste el texto de memoria a propósito! ¡Coño que es imposible aprenderse solo por los altavoces! ¿Por quién me has tomado, por gilipollas?	És igual à Eva Harrington, decoraste o papel de propósito! Ias lá aprendê-lo todo só de o ouvir pelo intercomunicador! Julgas-nos estúpidas, ou quê?

Exemplo 3

Versão original	Versão traduzida
Nina: ¡Que no me toques tía!	Não me toques!
Manuela: Oye Nina, Huma está esperando.	Olá, Nina. A Huma está ali à espera
Nina: ¿Y tú quien coño eres? (...)	E tu quem <u>porra</u> és? (...)
Manuela: ¡Joder, el bolso!	<u>Merda</u> , a mala.

Em geral, este tipo de vocabulário resulta muito difícil de verter para outra língua, sobretudo quando constatamos a fraca ajuda prestada pelos dicionários gerais, onde muitos destes termos não se encontram registados. É certo que, por vezes, estamos perante termos “da moda” ou neologismos, mas não é de estranhar algum género de censura por parte das editoras de dicionários. Quiçá este facto explique casos de traduções menos adequadas ou erros, como traduzir *rabo* (pénis) por *cu* e *tirarse* (expressão muito coloquial usada, em espanhol, equivalente à expressão portuguesa *comer alguém* com o sentido de *dormir com alguém*) por *atirar-se*.

○ *Outros insultos*

No decorrer do texto encontramos outros insultos (vd. tabela 1.3. do anexo 3/III/C), sendo que a maior parte deles são ofensivos e têm como único objectivo insultar, no entanto, há outros que, ainda que sejam ofensivos, são usados de maneira afectuosa, a este grupo pertencem os exemplos número 2, 6, 7, 8 e 9.

A tradução usa o equivalente literal quando o termo existe nas duas línguas com o mesmo uso *mosquita muerta/ mosquinha morta, grosera/ tão grosseira; mamarrachas / mamarrachas; bolleras / fufas; machista / machista; gordo / gordo; horroroso / horroroso; feísimo / feíssimo; no eres un ser humano / não és um ser humano; eres una epidemia / és uma epidemia* (vd. tabela 1.3. do anexo 3/III/C).

Nos casos em que as duas línguas não partilham a mesma forma o tradutor escolhe os termos que, nestes contextos, seriam usados em português: *gilipollas /*

estúpidas; cabrona / puta; gilipollas / burra; cabrón / estupor; bruta / néscia; bruta / estúpida; bruta / burra (vd. tabela 1.3. do anexo 3/III/C).

As legendas fazem-se sempre acompanhar do seu *tertium comparationis*, ou seja, o *soundtrack* original, o que torna o trabalho do tradutor para legendagem alvo de críticas fáceis, na medida em que, no caso de línguas e culturas próximas, o tradutor se vê forçado a “ser mais fiel” em relação ao original ou arrisca-se a ser alvo de crítica por falta de rigor e fidelidade por parte de um público desconhecedor dos constrangimentos próprios do meio audiovisual. O mesmo não acontece com a tradução para a dobragem, em que o público não tem possibilidade de comparar os dois textos⁶⁷.

Praticamente todas as personagens, em maior ou menor medida e independentemente do seu nível social, económico e cultural, recorrem a termos grosseiros. Sem querer dizer que o seu uso seja habitual ou aceite, é necessário indicar que o seu uso poderá gerar no receptor uma imagem negativa ou depreciativa das personagens. Não obstante isto não acontece, antes pelo contrário, se pensarmos em Agrado, uma personagem que normalmente usa um vocabulário pouco “adequado” e que, no entanto, gera simpatia e ternura entre o público.

Em geral a tradução mantém o registo vulgar dos termos grosseiros, se bem é certo que muitos dos termos são mais comumente em espanhol e podem não chamar tanto à atenção do receptor que está mais habituado a ouvi-los.

Na tentativa de encontrar as razões que justifiquem a persistência de tais palavras, concluímos que, mesmo não sendo habitual nos filmes programados nas salas de cinema nem nos canais abertos, em Portugal, manter as palavras grosseiras e tabu contrariam hábitos da cultura portuguesa o que pode ser explicado por duas considerações: a primeira relacionada com uma indicação explícita na encomenda de tradução de manter-se tão fiel/literal quanto possível ao texto original. A segunda, com a opção consciente do tradutor, partindo do princípio que o público português conhece o estilo do realizador (que tem a ver com o tipo de linguagem, temática apresentada, a estética...), que, por sua vez, sente que não pode ou não deve defraudar as expectativas do receptor. Neste caso o legendador terá em mente o espectador ideal, que não irá ficar chocado com a linguagem usada. Isto pode-se explicar porque o público dos filmes legendados não se pode abstrair do facto de se encontrar perante um produto alheio, estranho, uma vez que a banda sonora original está sempre presente. Sendo assim, a

⁶⁷ A este respeito, ver os trabalhos de Ávila (1997), Ballester (2001) ou Gubern (2001), entre outros, sobre a censura em filmes dobrados para espanhol.

legendagem é sempre uma modalidade de tradução orientada para a cultura de origem, já o mesmo não acontece na dobragem, onde numerosos estudos apontam para a naturalização do produto. No trabalho de Goris (1993), sobre as estratégias de tradução para a dobragem em francês de filmes norte-americanos, este chega à conclusão que o tradutor tenta sempre aproximar o produto da cultura de chegada, recorrendo, para isso, a estratégias naturalizadoras. Em legendagem isto não acontece assim, o tradutor, de certo modo, vê-se obrigado a gerir soluções adequadas ao TO e aceitáveis do ponto de vista do TC.

De qualquer modo, a observação de Templer (1995) sintetiza a perspectiva que, em nosso entender, governa a equivalência em tradução:

En un diálogo en que proliferan los reniegos -que son quizá los términos de más difícil traducción- no se puede conservar el contenido, y el colorido del original exacto (...) pero dependiendo del medio social del personaje, de la situación que lo ha provocado a expresarse así, y de a quién va dirigido el mensaje, se conseguirá una expresión (...) que transmita el estado de ánimo de quien la profiere y que resulte inmediatamente asimilable para los espectadores (...). (Templer, 1995: 153, *cit.* por Fontcuberta, 2001: 310)

3.2.1.2. A tradução do léxico do mundo da droga

Seguindo a tendência constatada nos itens atrás analisados, a tradução do léxico do campo semântico da droga segue os mesmos parâmetros, revelando-se tanto equivalente ao texto original quanto adequada ao texto de chegada. De facto, seria chocante uma censura perante tais realidades, uma vez que, durante todo o filme, o tradutor tem mantido uma postura de não censura em relação ao original (*vd.* tabela 1.4. do anexo 3/III/C).

Nesta epígrafe deparamo-nos com uma terminologia própria de contextos marginais, os diálogos da ficção retratam situações algo incómodas do ponto de vista social. Apenas queremos destacar que a tradução resulta, por vezes, mais explícita do que o original, devido aos diferentes modos de lexicalizar uma mesma realidade (*cf.* os exemplos números 1, 2, 7, 14 e 19).

	Versão original	Versão traduzida
1.	ponerte hasta el culo de todo lo que pillas	drogares-te com tudo o que apanhas à mão
2.	con todo o que se mete	com tudo o que se injecta

3.	desintoxicarse	desintoxicar-se
4.	mono	ressaca
5.	tiene problemas con el caballo	É viciada no cavalo
6.	pillar	comprar
7.	le está haciendo la pirula a todo el mundo	está a dar produto estragado a todos
8.	tengo de todo	tenho tudo
9.	éxtasis,	ecstasy
10.	farlopa	coca
11.	ansiolítico	ansiolítico
12.	lexatin	lexatin
13.	sida	sida
14.	está puesta hasta las trancas	pedrada
15.	soy seropositiva	estou seropositiva
16.	se pincha	se injecta
17.	enganchada al caballo	viciada no cavalo
18.	fumar un chino	fumar um charro
19.	con todo lo que te metes	as merdas que ingeres
20.	caballo	cavalo

É no nível léxico onde se consegue mais facilmente reproduzir o registo oral coloquial, uma vez que, em legendagem, são permitidos usos de léxico coloquial e vulgar. O mesmo não acontece quando se tentam reproduzir realizações coloquiais a nível fonético e sintático. A norma tácita nas traduções de textos audiovisuais é a conservação do tom do texto na língua de chegada, até porque uma das normas comumente assumidas é que as especificidades próprias da linguagem não padrão do texto original se vão concentrar, no texto de chegada, no nível léxico.

Contudo, não se permite o distanciamento definitivo da norma padrão e o texto de chegada deverá ser adequado à audiência à qual se destina a tradução. Sobre esse aspecto apenas queremos indicar a estranheza que nos causou constatar que a mesma tradução serviu na legendagem do filme no sistema VHS, na posterior comercialização em DVD e na emissão do filme através da RTP2 numa sessão à noite.

3.2.1.3. A tradução do léxico do campo médico

Relativamente ao léxico do campo médico, todas as ocorrências encontradas no texto original são transportadas para o texto de chegada através dos equivalentes correspondentes. O resultado final é uma adequada transposição do registo mais formal

dos textos e das situações onde surge a terminologia médica. No anexo 3/III/C (vd. tabela 1.5.) apresentamos um levantamento pormenorizado relativo a este campo.

Versão original	Versão legendada
Organización Nacional de Transplantes	Organização Nacional de Transplantes
donante	dador
electroencefalograma	encefalograma
grupo sanguíneo	grupo sanguíneo
O positivo	O positivo
UVI	CI
enfermera	enfermeira

3.2.2. A tradução do modo

3.2.2.1. A tradução dos marcadores do discurso oral.

Na última década muitos estudos linguísticos têm centrado o seu interesse no estudo das unidades denominadas de marcadores do discurso⁶⁸. Portolés (2001) define estes elementos morfologicamente invariáveis como

unidades lingüísticas invariables, no ejercen una función sintáctica en el marco de la predicación oracional y poseen un cometido coincidente en el discurso: el de guiar, de acuerdo con sus distintas propiedades morfosintácticas, semánticas y pragmáticas, la inferencias que se realizan en la comunicación. (Portolés, 2001: 25-26)

Incluímo-las neste estudo por dois motivos: em primeiro lugar, porque os marcadores não têm a mesma distribuição nos textos escritos e nos orais, e vale a pena relembrar que o nosso *corpus* linguístico é constituído por um texto escrito – um guião cinematográfico – escrito para ser dito como se não tivesse sido escrito – através das falas dos actores –, que depois será novamente escrito/traduzido num formato legendado – conservando, na medida do possível, características da língua oral/coloquial.

Em segundo lugar, porque, como indica Portolés (2001), o seu significado é, na essência, de processamento. Isto implica que, na tradução dos marcadores discursivos, se deve ter em conta tanto as instruções de processamento de cada marcador, como o seu contributo pragmático num determinado texto. É provável que a língua de chegada

⁶⁸ Seguimos a terminologia usada por Schiffirin (1987) e Portolés (2001), entre outros.

precise de um marcador, mas também pode acontecer que os mecanismos para comunicar a mesma coisa sejam diferentes e se consiga por outros meios. Como veremos nos exemplos retirados do *corpus*, um mesmo marcador pode, também, ser traduzido num contexto concreto de uma determinada forma e, noutro a seguir, exigir uma solução diferente.

Nesta epígrafe procedemos ao levantamento de alguns dos marcadores discursivos considerados característicos da oralidade, procedentes de categorias gramaticais diferentes e cuja função, em traços gerais, podemos enunciar como sendo elementos que dotam de coerência o discurso oral, realçam as intenções do locutor, possuem valor funcional e comunicativo, são utilizados no encadeamento de unidades da fala, na transição de sequências de texto e na manutenção do fio condutor do discurso e da comunicação. Portolés (2001), partindo do princípio da pertinência ou relevância de Sperber e Wilson (1986), aponta como principal cometido dos marcadores do discurso o de guiar, de acordo com as propriedades morfosintáticas, semânticas e pragmáticas, as inferências que se realizam na comunicação.

O estudo pormenorizado do comportamento e a distribuição dos marcadores em espanhol e português, pela sua extensão, constitui matéria de um outro trabalho, assim, optamos por apresentar alguns exemplos ilustrativos⁶⁹. Neste grupo incluímos partículas como: *venga, anda, vamos ves, oye, bueno mujer, verdad*, etc., bem como as inerjecções do tipo: *!ah!, si!, ¿eh?, ¡oh!, mmm, etc.* Seleccionámos os marcadores *pues, mira* e algumas interjeições.

A língua espanhola (Portolés, 2001: 50) inclui neste grupo as seguintes categorias gramaticais: conjunções, advérbios, interjeições, além das formas apelativas com base nominal (*hombre/mujer*) ou verbal (*mira/oye*).

◆ *pues*

Pues (Portolés, 2001: 55-56) é um caso especial no que se refere à sua distinção categorial, dado que pode ser usado em três contextos diferentes:

- Como conjunção com valor causal, introduzindo uma oração que justifica a oração anterior.
- Como advérbio com significado consecutivo.

⁶⁹ Apresentamos a listagem completa no anexo 3/III/C, tabela 2.1.

– Como comentador, sendo mais frequentemente usado no discurso oral e o que reúne maior complexidade. Nesta circunstância *pues* apresenta um comentário novo ao discurso anterior, pelo que este *pues* comentador não se inclui nem na categoria das conjunções nem na dos advérbios.

No que respeita ao marcador *pues*, no *corpus* encontramos vinte e oito ocorrências deste conector em espanhol, que podem ser consultadas no respectivo anexo. Observando a tradução dos trechos onde aparece, constatamos que: em cinco ocasiões é traduzido pelo marcador equivalentes em português *pois*, uma por *então*, uma por *bom e* duas pelo marcador português *mas*. O cômputo final indica que em dezoito ocasiões não foi traduzido por um marcador discursivo. Obviamente isto não comporta necessariamente qualquer tipo de deficiência na tradução, uma vez que as línguas possuem mecanismos linguísticos diferentes para exprimir o mesmo. De facto é o que se verifica na tradução do marcador espanhol *pues*. Com isto não queremos dizer que, o tradutor, em alguma ocasião poderia ter optado por introduzir outros marcadores como *então* ou *bom* para vincar mais o cariz coloquial e informal dos diálogos que, no fundo, acaba sempre por diluir-se na tradução. Nas vinte ocorrências restantes a omissão é a técnica preferida na tradução para a legendagem.

Além do valor como comentador assinalado por Portolés (2001: 56 e 137), o marcador discursivo castelhano *pues* cumpre diversas funções ao longo do texto, principalmente como estruturador e organizador da informação.

	Versão original	Versão traduzida
1.	Mamen: Manuela, no estás para viajar sola, estás enferma. Tienes que descansar y recuperarte. Me quedo contigo esta noche.	Devias lá viajar sozinha, estás doente. Descansa e recupera. Eu durmo cá esta noite.
	Manuela: No.	--
	Mamen: <u>Pues</u> vente a casa.	<u>Então</u> vem tu lá para casa.
	Manuela: Quiero estar sola, Mamen.	Eu quero ficar sozinha.
2.	H. Rosa: Yo voy a sustituir a unas monjas que asesinaron.	Vou substituir uma freira assassinada.
	Agrado: <u>Pues</u> no sé...si lo que mejor me viene ahora en este momento es una guerrilla.	Não sei se o que mais me convém neste momento será uma guerra.
3.	Manuela: ¿Has ido al médico?	Foste ao médico?
	H. Rosa: No	---

	Manuela: <u>Pues</u> tendrías que ir, puede ser una simple gastritis.	<u>Pois</u> é melhor que vás, isso pode ser só uma gastrite.
	H. Rosa: ¿Te importa que vaya a tu casa hasta que se me pase?	Importas-te que vá para tua casa até me passar?
	Manuela: <u>Pues</u> ...	---
4.	Manuela: ¿Sabes que me han salido sabañones desde que estoy en Barcelona?	Sabem que me vieram frieiras desde que cá cheguei?
	Huma: ¡Ah sí! Déjame ver... <u>pues</u> mi madre tenía una receta para ...	-----
5.	Huma: Qué dos hermanas tan distintas, ¿verdad?	Que irmãs menos parecidas...?
	Agrado: Ah, pero ¿son hermanas?	Ah, elas são irmãs?
	Huma: Eso me ha dicho Manuela.	Foi o que disse a Manuela
	Agrado: <u>Pues</u> si ella lo dice.	<u>Bom</u> , se ela disse...
6.	Nina: ¿Qué... aprendiéndote el papel tú también?	Também tu estudas o papel?
	Agrado: Yo...no, mujer.	Eu cá, não.
	Nina: <u>Pues</u> deberías hacerlo, por si acaso	<u>Mas</u> aprende, nunca se sabe.

A omissão pode ser justificada por duas razões, a primeira pode dever-se à necessidade de encurtar o texto escrito, motivada pela inevitabilidade da sincronia espacial e temporal, pois, como é sabido, as reduções incidem sempre nos elementos não considerados essenciais para a transmissão da mensagem. Embora o texto possa perder a plasticidade, naturalidade e espontaneidade da fala, a expressividade veiculada pela imagem e pelo som poderá compensar estas perdas; a segunda relaciona-se com o facto de este tipo de marcadores serem os mais susceptíveis de sofrer os efeitos da tesoura.

◆ Interjeições

Alvar (2000: 489) define a interjeição como «una llamada fonético-afectiva, fuertemente marcada, situada en cualquier lugar del discurso, con significado propio, con valor diferencial y cuyo origen puede ser etimológico o extraído de cualquier motivo oracional». As interjeições encontram-se muito ligadas aos gestos e à entoação,

e os dois aspectos contribuem para dotar este elemento de significado. Alvar refere ainda o seu carácter gestual, conativo, quando se dirige ao receptor, e fático, como elemento para articular o discurso. Por seu lado, Castellà (2004: 93) atribui-lhes valor de modalizadores expressivos, conativos e fáticos.

Das interjeições encontradas centramos a atenção em *¡ah!* e *¿eh?*:

– A interjeição *¿eh?* veicula um pedido de acordo. O exemplo número 3 é traduzido por uma expressão portuguesa equivalente do ponto de vista pragmático: *não era?* Porém, no exemplo 6, o pedido de acordo dado pelo *¿eh?* espanhol é transmitido por uma construção interrogativa em português. Uma terceira circunstância é-nos apresentada nos exemplos 1 e 6, onde a mesma interjeição é omitida. Podemos dizer que, nas três circunstâncias, o significado do texto de chegada não é alterado pelos diferentes tratamentos dados à tradução da interjeição.

– A interjeição *¡Ah!* tem um valor expressivo quando indica assentimento, dor, desagrado, surpresa, alegria, lamento, etc., é, também, usada no início do turno de palavra com uma função mais conectiva, matizando ou negando o que o interlocutor anterior disse (Castellà, 2004). Como acontece no exemplo anterior, o tradutor alterna diferentes soluções: omissão (ex. 6, 1), tradução pelo equivalente português *ah!* (ex. 2), e utilização de outros mecanismos para conseguir um efeito equivalente (ex. 4).

	Versão original	Versão traduzida
1.	Esteban: ¡ <u>Ah</u> sí! me encantaría verla	Adorava vê-las
2.	Agrado: ¿ <u>Ah</u> , sí?	<u>Ah</u> sim? Não sabia.
3.	Nina: Lo tenías todo planeado, ¿ <u>eh</u> ?	Tinhas tudo planeado, <u>não era</u> , filha da puta?
4.	Nina: ¿ <u>Ah</u> , sí? ¡Qué casualidad!	Olha a coincidência.
5.	Huma: Qué dos hermanas tan distintas, ¿verdad?	Que irmãs menos parecidas...?
	Agrado: <u>Ah</u> , ¿pero son hermanas?	<u>Ah</u> , elas são irmãs?
6.	Agrado: De joven fui camionero	Em nova fui camionista.
	Huma: ¡ <u>Ah</u> sí!	--
7.	Huma: Me parece que sois un poco liantas. ¿ <u>Eh</u> ?	Vocês são um pouco aldrabonas?

◆ *Oye*

O marcador discursivo *oye* surge a partir da forma imperativa do verbo *oír*, sendo usado muito frequentemente na linguagem coloquial espanhola. A sua função primeira é a função fática, ainda que o termo tenha um significado literal, que implica um convite a ouvir. As ocorrências apresentadas possuem, principalmente, valor fático, cuja finalidade é a de estabelecer contacto com o ouvinte. Para além da função fática é utilizado para reforçar o já dito ou o que se vai dizer, esta ênfase relaciona-se com a modalidade.

Na linguagem oral/coloquial portuguesa é habitual o uso de formas equivalentes como *ouve* ou *ouve lá*, mas nem sempre o valor pragmático coincide com o espanhol nem julgamos que a sua frequência de uso seja semelhante. O facto de encontrarmos apenas uma ocorrência no texto português frente às catorze do original espanhol deve-se, também, a que os marcadores discursivos usados como elementos iniciadores da conversa, tendem a desaparecer nas traduções para a legendagem.

	Versão original	Versão traduzida
1.	Manuela: <u>Oye</u> , creo que no me gusta que escribas sobre mí.	Não gosto que escrevas sobre mim.
2.	Manuela: <u>Oye</u> , ¿y si no sale nadie?	E se não sai ninguém?
3.	Manuela: <u>Oye</u> , ¿el chanel es de verdad?	Esse é mesmo Chanel?
4.	Agrado: <u>Oye</u> , que Bona nit. Mira, perdona que te haya despertado. <u>Oye</u> ven acá para acá.	Olá, boas noites. Desculpa ter-te acordado...Anda, chega-te cá.
5.	Manuela: Sí, supongo que sí. <u>Oye</u> , tienes mala cara.	Suponho... Estás com tão má cara...
6.	Manuela: Tienes que decírselo a tu madre, Rosa. Necesitas que alguien te cuide. Conseguí trabajo ayer y voy a estar ocupada todo el día. <u>Oye</u> Rosa, tú me estás pidiendo que sea tu madre y no tienes ningún derecho (...).	Tens de dizer à tua mãe, precisas de alguém que te trate. Eu ontem arranjei trabalho e vou passar o dia ocupada. <u>Ouve</u> , pedes-me que seja tua mãe e não tens esse direito(...).

Podemos concluir que a tradução dos marcadores discursivos deve prestar uma atenção especial ao seu significado pragmático dado que se espera que a sua tradução produza, nos receptores do texto traduzido, efeitos/inferências similares às produzidas nos receptores do texto original. Por outro lado, embora, como vimos, não convenha

reproduzir a fala oral real, precisamos que os diálogos tenham, na justa medida, a sua dose de marcas de oralidade a fim de torna-lo mais ágil, mais natural, e mais verosímil.

Em TAV, a necessidade de redução e/ou omissão de elementos do texto original afecta principalmente os elementos linguísticos com valor fático, os elementos com função interpessoal, as perguntas retóricas, as redundâncias, etc. A sua exclusão justifica-se, não apenas pelas limitações de espaço e pela necessidade de sincronia, mas também para não sobrecarregar o receptor com um excesso de material para ler. Entre os especialistas, é aceite que 40% do texto original seja ser omitido (Díaz Cintas, 2001a), ainda que dependerá, certamente, do tipo de filme. No caso concreto do filme de Almodóvar, o texto original contém 8223 palavras, enquanto a versão traduzida apresenta 7230 palavras. A redução é, portanto, mínima comparada com a percentagem atrás referida, apresentando apenas uma diminuição de 12% do texto original.

3.2.2.2. O diminutivo

O diminutivo é um recurso típico da oralidade presente nas conversas com um elevado grau de familiaridade e coloquialidade, tanto na língua portuguesa como na espanhola. Além da função expressiva ou afectiva partilhada pelas duas línguas, é utilizado nesta longa-metragem como recurso linguístico que visa atenuar qualidades positivas ou negativas. Tanqueiro (2002) aponta ainda outros valores do diminutivo português, como são o uso como intensificador ou aumentativo e, ao nível da função apelativa, o uso do diminutivo com a finalidade de influir, normalmente de forma positiva, sobre a vontade do interlocutor.

Na versão espanhola encontramos treze ocorrências de diminutivos distribuídos por substantivos, adjectivos e nomes próprios. Na portuguesa, por seu lado, apenas se verificam nove ocorrências nas mesmas categorias⁷⁰.

Além destes valores dos diminutivos, na tradução portuguesa encontramos dez vezes o adjectivo, *sozinho/a/ao/as*, frente a uma única ocorrência do adjectivo *só*, que pode ser interpretado como uma forma genérica de compensar a linguagem coloquial e familiar que percorre todo o texto original. No espanhol peninsular, no entanto, a forma diminutiva do adjectivo *solo/a (solito/a)* é utilizada em raríssimas ocasiões.

⁷⁰ Vd. no anexo 3/III/C a tabela 2.2.

A seguir mostraremos alguns dos casos encontrados no *corpus* e classificá-los-emos conforme a função desempenhada. Observaremos também que, em quase todas as ocasiões, há uma tendência para manter o diminutivo nas interações não formais ou quando a finalidade é equivalente.

Nos exemplos transcritos é evidente o uso do diminutivo com valor de aproximação afectiva ou como expressão de ternura e, conseqüentemente, como atenuador de aspectos de realidades menos positivas. A maioria das situações envolve as duas personagens principais, Manuela e Agrado, que representam personagens com papéis protectores e maternais. As estratégias de tradução utilizadas contribuem para preservar esta característica na língua de chegada.

A – Diminutivos utilizados como atenuadores afectivos:

O carácter inicialmente negativo dos adjectivos ou substantivos é moderado pelo uso do diminutivo:

Exemplo 1

Versão original	Versão traduzida
Manuela: Por favor, venga, come, tienes que hacer unos <u>kilitos</u> por si en algún momento tienes que hacer la carrera para mantenerme.	Vá, come, tens de pôr uns <u>quilinhos</u> nesse corpo, para se tiveres de ir para uma esquina sustentar-me.

Exemplo 2

Versão original	Versão traduzida
Agrado: Ya sé que cuando se es joven, bueno, tampoco eres una niñata, esas cosas no tienen valor. Pero eres mona, ... <u>proporcionadita</u> , <u>chiquitina</u> pero mona. Has adelgazado, bueno (...). Tienes talento, <u>limitadito</u> , pero tienes tu talento, y sobre todo una mujer que te quiere.	Bem sei que quando se é nova apesar de não seres nenhum bebé essas coisas não têm valor. Mas tu és gira, bem <u>feitinha</u> , para o pequeno mas gira... Estás magra, (...). Tens talento. Limitado, mas algum tens. E sobretudo tens uma mulher que te adora.

Exemplo 3

Versão original	Versão traduzida
Manuela: Que exagerada, estás un poco <u>hinchadita</u> nada más.	Que exagero. Estás só um pouco inchada.

B – Diminutivos utilizados para exprimir ternura e afecto:

Exemplo 1

Versão original	Versão traduzida
Agrado: Manolita, Manolita!	Manolita, Manolita!

O nome próprio em diminutivo, num contexto de reencontro e no primeiro contacto, trata-se de um cumprimento que alia a função fática e a emotiva, enfatizando a proximidade e a informalidade entre os interlocutores.

Exemplo 2

Versão original	Versão traduzida
Agrado: Dos de las actrices que diariamente triunfan sobre este escenario, hoy no pueden estar aquí. ¡Pobrecillas! (...)	Duas das actrices que diariamente triunfam neste palco não podem estar aqui hoje, <u>pobrezinhas</u> . (...)

C – Diminutivos que desempenham uma função meramente expressiva da linguagem coloquial:

Exemplo 1

Versão original	Versão traduzida
Manuela: De <u>jovencilla</u> estuve en un grupo de aficionados	Em nova pertenci a um grupo de amadores,

Exemplo 2

Versão original	Versão traduzida
Manuela: Échate en mi cama, si quieres. (...)	Queres deitar-te um <u>bocadinho</u> ? (...)
Manuela: El marido ahorró un <u>dinerito</u> y se instaló en Barcelona para montar un bar	O marido juntou uns <u>dinheirinhos</u> para montar um bar em Barcelona.

Exemplo 3

Versão original	Versão traduzida
Esteban: Espera un <u>poquito</u> , es mi cumple. (...)	Espera um <u>bocadinho</u> , são os meus anos. (...)
Esteban: Léeme algo como cuando era pequeño.	Lê um <u>bocadinho</u> , como quando era miúdo.

Como podemos verificar em quase todos os exemplos, o tradutor mantém a utilização do diminutivo, sempre que este transmita o mesmo significado que em espanhol (*vd.* exemplos A1, A2, B1, B 2, C2 e C3). Quando o uso na língua portuguesa não coincide com a utilização da forma diminutiva em espanhol, o tradutor utiliza a fórmula que, na mesma situação, usaria um falante português (*vd.* exemplos A2, A3 e C1). Em duas ocasiões (*vd.* exemplos C2 e C3) a versão portuguesa utiliza o diminutivo sem que ele exista na versão original, este facto pode ser interpretado como uma forma de compensação a nível do microtexto para equilibrar o registo coloquial do texto original e do texto traduzido.

Para concluir este ponto, podemos dizer que, no que diz respeito à tradução do diminutivo, o tradutor consegue estabelecer uma relação de equilíbrio entre *adequação* e *aceitabilidade*, de acordo com Toury (1995).

3.2.3.3. Estratégias de compensação do modo oral⁷¹

Cada língua dispõe de mecanismos específicos para marcar a oralidade e, dentro desta, o discurso informal. Sabendo à partida que os diálogos dos filmes tentam imitar o discurso oral e informal, acrescenta-se assim à dificuldade de redigir um texto para ser dito como se não tivesse sido escrito – de acordo com as possibilidades enunciadas por Gregory e Carroll (1978) – um segundo obstáculo: verter numa outra língua um texto cuja oralidade foi pré-fabricada e, desta vez, na forma escrita.

Nesta epígrafe trataremos de dois recursos dos que a língua portuguesa se socorre nas suas manifestações orais. São elementos sem equivalência formal em espanhol, mas com equivalentes pragmático-discursivos.

Ao longo da análise do *corpus* temos vindo a deparar-nos com diferentes técnicas de tradução que recaem sobre aspectos do microtexto e afectam o resultado final do texto, ou seja, o produto. A técnica da compensação⁷², em particular, é uma estratégia de tradução que consiste em introduzir, num lugar diferente do texto, um efeito de estilo ou um elemento de informação que não se pôde incluir no lugar exacto em que se situava no texto original (Hurtado, 1999: 36). Dado que a não inclusão do

⁷¹ *Vd.* no anexo 3/III/C a tabela 2.3.

⁷² A técnica de tradução denominada compensação não faz parte da proposta pioneira de Vinay e Darbelnet (1977/1958: 52-53), encontra-se referida em Vázquez Ayora (1977: 376) bem como em Hurtado (1999: 36).

elemento compensador pode significar uma perda de significado, o tradutor deve sempre equilibrá-lo noutra parte do texto (Vázquez Ayora, 1977).

3.2.3.3.1. Cá / Lá

A gramática tradicional portuguesa indica que as formas *cá* e *lá* pertencem à categoria dos advérbios de lugar com o significado locativo de *aqui, neste lugar, a este lugar*, ou *ali*, respectivamente. Para além da categoria adverbial, Lindley e Cintra (1984/1989: 548) incluem *cá* e *lá* nas designadas palavras denotativas com valor de realce, cujo uso se circunscreve, principalmente, a textos orais ou escritos, mas sempre inseridos num diálogo não formal.

Como exemplo da segunda qualificação apresentamos duas breves intervenções (ex. 1 e 2) que exprimem este valor. São casos que interpretamos como sendo estratégias de compensação localizadas no microtexto, mas cuja função abrange o macrotexto na procura de uma equivalência pragmático-comunicativa. Como se pode verificar, os diálogos revelam características do discurso oral e informal, reforçado, na tradução, a partir da inclusão dos termos *cá* e *lá*.

Exemplo 1

Versão original	Versão traduzida
Manuela: Bueno, eso son cosas nuestras, pero para ti es ideal.	<u>cá</u> por coisas, mas para ti era ideal.

Exemplo 2

Versão original	Versão traduzida
Nina: Tú Eres igualita que Eva Harrington! ¡Y tú, te aprendiste el texto de memoria a propósito! ¡Coño que es imposible aprendérselo oyéndolo solo por los altavoces! ¿Por quién me has tomado, por gilipollas?	És igual à Eva Harrington, decoraste o papel de propósito! Ias <u>lá</u> aprendê-lo todo só de o ouvir pelo intercomunicador! Julgas-nos estúpidas, ou quê?

Por outro lado, existem expressões convencionadas e vinculadas a situações mais ou menos estandardizadas. Algumas delas, com o passar do tempo e o repetido uso, acabaram por se fossilizar, fixando-se como unidades idiomáticas através de processos de lexicalização, é o caso das expressões: *diz lá, sei lá, até lá* e *desculpem lá*,

(Vd. no anexo 3/III/C a tabela 2.3.) que são próprias da relaxação da conversa e incluídas nos seguintes excertos:

Exemplo 1

Versão original	Versão traduzida
H. Rosa: ¿Cómo está papá?	Como está o papá?
Madre Rosa: Como siempre. No sé, peor.	<u>Sei lá</u> , como sempre. Pior.

Exemplo 2

Versão original	Versão traduzida
Agrado: A los que quieran se les devolverá el dinero de la entrada, pero a los que no tengan nada mejor que hacer y para una vez que venís al teatro, es una pena que os vayáis. Si os quedáis yo os prometo entreteneros contando la historia de mi vida. Adiós, lo siento eh.	Aos que o quiserem será devolvido o dinheiro dos bilhetes. Mas para os que não tenham nada de melhor para fazer e já que vieram ser uma pena irem-se embora, se ficarem prometo entretê-los com a história da minha vida. Adeus, <u>desculpem lá</u> .

3.2.3.3.2. Pronto

Uma situação semelhante à anterior é a do uso de *pronto*. A gramática tradicional adscrevia-lhe um valor de bordão, constantemente repetido mas sem valor comunicativo. O paradigma da linguística do discurso atribui-lhe o papel de marcador discursivo com função fática e com o objectivo de manter o contacto. É o caso do exemplo seguinte em que é usado como elemento iniciador de conversa.

Nesta situação, como na anterior, reforça-se a coloquialidade compensando possíveis perdas disseminadas pelo texto no seu conjunto⁷³.

Exemplo 1

Versão original	Versão traduzida
Manuela: No, no, ahora vamos a comer.	<u>Pronto, pronto</u> , já vamos comer, pois.

⁷³ Vd. o quadro 2.3.1. do anexo 3/III/C

3.2.3. A tradução do teor

3.2.3.1. A tradução das fórmulas de tratamento

A escolha de determinadas formas de tratamento representa um aspecto esclarecedor de como os participantes estabelecem as interações, como se vêem a si próprios e como vêem os outros. As preferências, produto da educação, reflectem relações muito complexas de simetria ou assimetria, baseadas em relações de solidariedade ou de poder, de intimidade ou da falta dela, de proximidade ou afastamento.

Nas duas línguas implicadas, as relações explícitas em todo o tipo de troca linguística são codificadas pelas suas gramáticas na chamada deixis social, sendo o seu uso bem vivo. Já Lindley Cintra, no clássico estudo de 1972 sobre as formas de tratamento em português, começa por referir a estranheza que causa no falante de outra língua moderna europeia a complexidade do sistema das formas de tratamento em português. De facto, os estudos consultados chamam a atenção para essa complexidade, chegando alguns a aproximar as fórmulas de tratamento do português aos tratamentos honoríficos das línguas orientais (Carreira, 2001).

Lindley Cintra (1972) assinala três tipos de formas de tratamento em português: a pronominal, a verbal e a nominal. Nos tratamentos pronominais distingue as formas *tu, você, V. Ex.^a* e respectivos plurais. Nos tratamentos nominais, as formas *o senhor, a senhora*, e respectivos plurais; *o senhor Dr., o senhor Ministro; o pai, a mãe, o avô; o António, a Maria, etc.; o meu amigo, o patrão*, etc. E, por último, há ainda os tratamentos verbais formados com a utilização da desinência do verbo como referência ao interlocutor-sujeito. O recurso à terceira pessoa é interpretado como uma forma de evitar o tratamento, isto é, uma forma não marcada. Carreira (2001) chama-a de grau zero na expressão do respeito e dá-se nas circunstâncias em que o locutor não sabe exactamente que forma escolher.

As formas de tratamento pronominais e verbais não caracterizam o interlocutor, são mais abstractas e apenas chamam a sua atenção para o enunciado que lhe diz respeito, enquanto as nominais, recolhem alguma característica própria da pessoa com quem falamos, como o sexo, a categoria social, a profissão, o parentesco ou o nome próprio. Estas, apesar de possuírem um carácter individualizador e uma extraordinária

variedade e frequência de emprego na língua portuguesa, são menos usadas em outras línguas românicas.

O autor (Lindley Cintra, 1972: 14) estrutura as formas em três planos:

1. formas próprias de intimidade (tu);
2. formas usadas no tratamento de igual para igual, ou de superior para inferior e que não indicam intimidade (você);
3. formas de reverência ou de cortesia: repartidas em vários níveis consoante a distância entre os interlocutores. Isto deve-se, quiçá, à existência de uma sociedade altamente hierarquizada.

Não é nossa intenção aprofundar no sistema das formas de tratamento do português. Passamos então a referir apenas aquelas que interessam ao nosso estudo. Além das referidas por Lindley Cintra (1972), convém acrescentar o uso das formas (*o*) *senhor*, (*a*) *senhora* e (*a*) *menina*, consideradas fórmulas de respeito ou cortesia em oposição a *tu* e *você* em Portugal (Cunha e Lindley Cintra, 1984/1989).

Em palavras do próprio autor, o sistema português

parece ligar-se intimamente, por um lado, a uma sociedade fortemente hierarquizada, por outro, a um certo comprazimento, a um gosto na própria hierarquização ou, talvez, a uma dificuldade consciente ou subconsciente em aceitar uma nivelção maior. (Lindley Cintra, 1972: 15-16)

Como conhecedores da sociedade portuguesa, observamos um sistema em crise, em fase de mudança, à procura de um novo equilíbrio, apesar de alguma tendência conservadora em meios díspares como o académico e o rural. Observamos também diferenças geográficas significativas e notamos, sobretudo, a influência dos meios de comunicação, principalmente da televisão, como elemento impulsionador de transformação. Consequentemente, será impossível partir de um esquema inflexível que oriente o seu uso e, sobretudo, que oriente o tradutor na equivalência de usos entre a língua espanhola e a portuguesa.

Contudo, como refere Carreira (2002), dada a complexidade das formas e, apesar das mudanças, o seu estudo e o seu uso não pode ser reduzido ao clássico esquema de Brown e Gilman (1960), que distinguia entre o paradigma dos pronomes de poder e de solidariedade.

O uso das formas de tratamento em português europeu contrasta claramente com a estruturação do sistema espanhol peninsular, onde apenas existem dois planos *tú/usted*. Estes, para além do seu valor deíctico, estabelecem um tipo particular de relação social.

Brown e Gilman (1960) desenharam o quadro para o estudo dos pronomes pessoais de segunda pessoa a partir de duas dimensões de base semântica. Uma dimensão simétrica ou de solidariedade, caracterizada pelo uso do *tú*, e uma dimensão assimétrica ou de poder, caracterizada pelo uso do *usted*.

Assim, a norma peninsular do sistema pronominal espanhol organiza-se à volta do uso de *tú/usted* e as respectivas formas plurais *vosotros/ustedes*. A partir dos postulados de Brown e Gilman (1960), a aplicação destas formas é pautada por dois eixos:

- a) O eixo da solidariedade, em que existe uma relação simétrica. Os interlocutores, neste caso, podem intercambiar *tú* ou *usted*, dado que a solidariedade tanto pode ser formal quanto informal. Os interlocutores estabelecem uma relação baseada na solidariedade, na familiaridade, na intimidade ou na proximidade;
- b) O eixo de poder, manifestado pelo tratamento assimétrico, explicado por diversas razões, como a idade, a relação familiar, a relação de trabalho, a posição social. Mediante o uso de *tú* ou de *usted* constatam-se diferenças de status ou poder. Assim, no seu uso, os interlocutores estabelecem uma relação baseada no poder, na cortesia, na formalidade ou na distância social.

Como em tantas categorizações, existem dificuldades em estabelecer pares de oposição rígidos, dada a possibilidade de encontrarmos sempre casos que não se adequam a esta classificação.

Nos filmes, as formas de tratamento surgem ao nível dos diálogos, com elas, o realizador/guionista indica não só o tipo de relacionamento entre as personagens e o seu estatuto social, mas também o conhecimento que cada personagem demonstra ter das convenções que regulam o seu uso, mais concretamente da variável teor, que abordaremos nesta epígrafe.

Somos conscientes que este é um dos aspectos mais problemáticos no par de línguas espanhol/português, de facto, inicialmente, seguindo a ideia descrita em Tanqueiro (2002), as pessoas tendem a interpretar o outro a partir dos seus referentes, da sua experiência própria, por isso, amiúde, os portugueses com conhecimentos muito estereotipados da sociedade e cultura espanhola tendem a cair no cliché simplista de que todos os espanhóis se tratam por *tú*. De referir que quando um falante de língua

castelhana se aproxima ao estudo do português europeu, tropeça com bastantes dificuldades em ‘acertar’ a forma de tratamento adequada a cada situação.

A fim de tentar perceber as estratégias usadas pelo tradutor e o nível de equivalência e adequação, alcançados após a recolha⁷⁴ e o exame dos excertos dos diálogos onde se referem explicitamente as formas de tratamento usadas na ficção, organizámos a seguinte classificação onde se apresentam as ocorrências mais significativas:

1 – Casos em que se observa um paralelismo entre as convenções que regem as duas línguas envolvidas. Ambas utilizam formas semelhantes e ambos os textos mantêm ora a distância, ora a proximidade. Trata-se de ocorrências não problemáticas, do ponto de vista translático, uma vez que o tradutor, depois de identificar o paralelismo entre as formas de tratamento, usa termos equivalentes, mantendo, assim, um texto aceitável em relação às normas vigentes na cultura receptora, que, por sinal, coincidem com as da cultura original.

Em todos os exemplos se produz uma interação entre duas personagens desconhecidas em que uma presta um serviço à outra (ex. 1: médico/doente; ex. 2 e 3: taxista/cliente; ex. 4: serviço de entrega de flores/cliente receptor). A falta de familiaridade é exprimida nas duas línguas pelo uso do verbo na terceira pessoa e pelos pronomes de terceira pessoa.

De salientar o exemplo 4, um breve diálogo entre Agrado e o distribuidor de flores, em que ela, como aliás acontece durante toda a ficção, trata as personagens com quem contracena por *tú*. Nesta ocasião o tradutor opta por seguir as convenções da cultura portuguesa e a protagonista dirige-se ao interlocutor com a distância veiculada pelo uso da terceira pessoa. Isto nem sempre acontece da mesma forma, pois, como veremos noutros excertos nos quais intervém Agrado (*vide* exemplos 1 e 2 do ponto b), as estratégias de tradução oscilam entre manter o registo coloquial/familiar caracterizador da personagem ou mudá-lo, perdendo-se, assim, elementos caracterizadores, bem como a coerência interna do texto.

⁷⁴ *Vd.* no anexo 3/III/C a tabela 3.1.

Exemplo 1

Versão original	Versão traduzida
Médico: <u>Siéntense</u> . ¿Quién es la paciente?(...)	<u>Sentem-se</u> . Qual é a doente? (...)
Manuela: Mi hermana está embarazada, según nuestros cálculos debe estar de tres meses y esta es la primera revisión que se hace. (...)	A minha irmã está grávida de três meses, calculamos nós. Esta é a primeira consulta a que vem. (...)
Médico: <u>Échese</u> en la camilla y <u>descúbrase</u> la parte de abajo. (...)	<u>Deite-se</u> na marquesa e <u>dispa</u> a parte debaixo. (...)
Enfermera: <u>Póngase</u> esto. (...)	<u>Vista</u> isto. (...)
Médico: En principio según la ecografía el feto está bien. ¿ <u>Viven</u> juntas? (...)	Em princípio e pela ecografia, o feto está bem. <u>Vivem</u> juntas? (...)
Médico: ¿ <u>Suele</u> tener la tensión alta? (...)	<u>Sabe</u> que tem a tensão alta? (...)
Médico: <u>Tiene</u> una amenaza de aborto, debe moverse lo menos posible. (...)	Há riscos de abortar, <u>deve</u> mexer-se o menos possível. (...)
Médico: <u>Su</u> único trabajo es estarse quietecita y no hacer más tonterías.	Trabalho, agora, só ficar quieta e não fazer disparates.
Médico: <u>Dígale</u> a su madre que le vigile la tensión, tiene que hacer dieta sin sal y reposar.	<u>Diga</u> à sua mãe que lhe vigie a tensão; tem de fazer dieta sem sal, e repousar.
Rosa: <u>Doctor</u> , <u> mire</u> , yo trabajo con gente de alto riesgo, así que me gustaría que los análisis <u>me hiciera</u> también la prueba del sida.	Eu trabalho com gente de alto risco, portanto entre as análises quero fazer a da sida.
Médico: ¿En qué <u>trabaja</u> ? (...)	<u>Trabalha</u> em quê? (...)

Exemplo 2

Versão original	Versão traduzida
Manuela: <u>Póngamela</u> ahí, así yo la bajo. (...)	<u>Ponha-ma</u> ali e eu baixo-a. (...)
Manuela: Al Hospital del Mar, por favor.	Hospital del Mar, <u>se faz favor</u> .

Exemplo 3

Versão original	Versão traduzida
Taxista: ¿Seguimos?	<u>Quer</u> continuar por aqui?
Manuela: Sí, <u> siga</u>	Sim, <u> siga</u> .
Manuela: <u> Pare</u>	<u> Pare</u> .

Exemplo 4

Versão original	Versão traduzida
Mensajero: Hola, traigo un ramo para la Agrado y para Huma Rojo. (...)	Trago um ramo para Agrado e para Huma Rojo.
Mensajero: Sí, <u> me firma</u> aquí, por favor.	<u> Assine-me</u> aqui, sim?
Agrado: ¿ <u>Estás seguro</u> de que también son para la Agrado? (...)	Ele é mesmo para a Agrado? (...)

Agrado: ¿Sabes por qué me llaman la Agrado? Porque toda mi vida sólo he pretendido hacerle la vida agradable a los demás.	Sabe por que me chamam Agrado? Por na vida sempre ter querido tornar a dos outros agradável.
--	---

2 – Casos em que as convenções que regem as duas línguas envolvidas divergem:

a) As manifestações de proximidade aceites pela cultura espanhola divergem da cultura portuguesa e a tradução manifesta esse facto.

Exemplo 1

Em castelhano, num diálogo entre a empregada e a filha da patroa, não é estranho a utilização do trato familiar e próximo veiculado pelo *tú* espanhol e pelo vocativo *querida*. Em contrapartida, a versão portuguesa opta por quebrar a solidariedade: a empregada usa a terceira pessoa, habitual nestes contextos, enquanto a irmã Rosa emprega os verbos na segunda pessoa do singular. As distâncias sociais ficam, assim, mais vincadas.

No entanto, o tradutor mantém o vocativo afectuoso *querida*, pouco comum em português neste contexto, ao mesmo tempo que incorpora o trato pelo substantivo *menina* referido normalmente a uma jovem solteira e que, segundo Cunha e Lindley Cintra (1984/89: 294) representa uma forma de respeito ou cortesia oposta a *tu* e *ocê*. Quiçá uma tradução de *querida* (esp.) por *meu amor* (port.) pudesse transmitir a ideia de proximidade.

Versão original	Versão traduzida
Rosa: ¡Hola Vicenta!	Olá, Vicenta.
Vicenta: ¡Rosa, <u>querida</u> ! ¡Qué delgada estás! ¿Qué no <u>comes</u> ?	Rosa, <u>querida</u> ! Que magra... <u>A menina não come?</u>
Rosa: Sí, como. ¿ <u>Has visto</u> a una chica rubia abajo? (...)	Como, claro... <u>Passaste</u> por uma rapariga loura? (...)
Vicenta: <u>cúdate</u> y come	<u>Cuide de si e coma.</u>

Exemplo 2

Neste caso observamos que a tradução vai ao encontro da norma portuguesa: dois estranhos, num primeiro encontro, ainda que conheçam aspectos íntimos um do

outro, tratam-se com distância. Todavia, é de notar que a versão traduzida emprega apenas três marcadores, ao passo que a original emprega seis, talvez este facto possa ser explicado por uma tentativa de neutralizar a distância através de uma menor explicitação das formas próprias de tratamento.

Versão original	Versão traduzida
Huma: ¿ <u>Sabes</u> por qué me puse Huma?	<u>Sabe</u> por que o escolhi?
H. Rosa: Sí, me lo ha contado Manuela.	Sei. A Manuela contou-me.
Huma: ¿Y qué más <u>te</u> ha contado?	E que mais contou?
H. Rosa: Pues todo, me lo ha contado todo, lo <u>tuyo</u> con Nina, lo del caballo y que lo vuestro tiene muy mal final.	Tudo, contou-me tudo. O que há entre vocês, aquilo do cavalo. E que terão um final muito triste.
Huma: ¿Ah, sí? ¿Y qué más <u>te</u> ha dicho? Es que soy muy curiosa.	Ai sim? E que mais? Eu sou muito curiosa.
H. Rosa: Que <u>tú</u> , como actriz <u>eres</u> maravillosa, pero como persona <u>estás</u> muy equivocada.	Que, como atriz, <u>é</u> maravilhosa. Mas que, como pessoa, <u>está</u> muito baralhada

Exemplo 3

Mais uma situação entre desconhecidos que se tratam com proximidade, demonstrando solidariedade. O falante espanhol usa a segunda pessoa enquanto o português opta pela terceira pessoa, dado que no português europeu o uso da segunda pessoa do plural é apenas encontrado actualmente em determinadas regiões (no Minho, por exemplo) e normalmente usam-no as pessoas de mais idade e em zonas rurais.

Versão original	Versão traduzida
Monja: Hola, ¿ <u>buscáis</u> a alguien o puedo <u>ayudaros</u> yo?	<u>Procuram</u> alguém ou posso ajudá- <u>las</u> eu?
Agrado: Sí venimos a ver a esa que va al campo, esa tan mona que tiene el pelo largo.	Vimos ver a que vai à Zona, aquela muito bonita.
Monja: Ah!, la hermana Rosa. Está en el taller, <u>pasad</u> .	Ah, a irmã Rosa. Está na oficina; <u>entrem</u> .

Exemplo 4

O diálogo do exemplo refere-se ao segundo encontro entre a mãe da irmã Rosa e Manuela, que, desta vez, se dá em condições diferentes da primeira. O espaço é a casa de Manuela onde Rosa está a viver em repouso absoluto enquanto se aproxima o momento do parto. A mãe de Rosa usa o verbo na segunda pessoa do singular e os pronomes de segunda pessoa para se dirigir a Manuela. Este uso pode ser entendido

como uma forma de tratamento de superior para inferior ou de pessoa de mais idade para mais nova. Manuela, porém, mantém a distância por meio do verbo na terceira pessoa. Aqui, mais do que diferença de grupo social, há falta de intimidade e preconceitos surgidos após o primeiro encontro entre as duas personagens. Na versão portuguesa o tradutor intensifica o distanciamento entre as duas mulheres através do emprego da terceira pessoa e acrescentando a forma *a senhora*, com o qual se perde a caracterização e matizes nas relações entre estas, mas se adequa o uso à cultura de chegada.

Versão original	Versão traduzida
Madre R: ¡Hola! ¿Qué tal?	Olá, <u>como está?</u>
Manuela: ¡Hola! Pase.	<u>Entre.</u>
Madre R: ¿Dónde está? (...)	Onde está ela? (...)
Manuela: ¿Quiere tomar algo? Me estoy preparando un té. (...)	Sirvo- <u>lhe</u> alguma coisa? Estou a fazer chá. (...)
Madre R: ¿Crees que debería llevármela a casa? Ya <u>sabes</u> como está el padre, tengo que estar pendiente de él como si fuera un niño	<u>Acha</u> que a devia levar para casa? <u>Sabe</u> como está o pai, depende de mim como um bebé.
Manuela: Ya, <u>usted es</u> su madre, pero creo que Rosa está mejor aquí	<u>A senhora é</u> mãe dela, sim, mas ela está melhor aqui.
Madre R: Esa es la impresión que me ha dado. Si necesitáis dinero <u>me lo pides</u> y, por favor, <u>tenme</u> informada	Também tive essa sensação. Se precisarem de dinheiro, <u>peça</u> . E por favor, <u>mantenha-me</u> a par.
Manuela: Sí, <u>descuide.</u> (...)	<u>Fique</u> descansada. (...)
Manuela: <u>La acompaño.</u>	Eu <u>acompanho-a</u>
Madre R: No <u>te molestes.</u> (...)	Não <u>se incomode.</u> (...)
Madre R: No sé qué es lo que he hecho mal con Rosa, desde que nació fue como un extraterrestre. ¿ <u>Tú tienes</u> hijos? (...)	Não sei em que falhei com a Rosa. Desde que nasceu que como uma extra-terrestre. <u>Tem</u> filhos? (...)
Madre R: ¿Y <u>te entiendes</u> bien con él?	E <u>dá-se</u> bem com ele?

b) As manifestações de proximidade aceites pela cultura espanhola divergem das da cultura portuguesa, contudo, a tradução não revela essa circunstância.

Nas seguintes ocorrências o tradutor não é coerente com as opções tomadas noutros casos (*vide supra*, exemplo 5 do ponto 1), como se pode ver nos dois primeiros exemplos, em que verificamos que a tradução das intervenções de Agrado conserva o procedimento informal em relação a desconhecidos, ainda que com estatutos sociais distintos: o empregado da farmácia e a atriz Huma Rojo.

No contexto do filme em questão, o facto de uma personagem como a Agrado fazer uso do tratamento por *tú/tu* revela implicações diferentes, sendo, da perspectiva da língua e da cultura portuguesas, muito mais transgressor, mais estranho e mais ‘incorrecto’.

Exemplo 1

Versão original	Versão traduzida
Agrado: <u>Oye</u> , que Bona nit. Mira, perdona que <u>te</u> haya despertado. <u>Oye ven acá pra cá.</u>	Olá, boas noites. Desculpa ter- <u>te</u> acordado. Anda, chega- <u>te</u> cá.
Empleado: No, ¿qué <u>queréis</u> ?	Não, que é que <u>querem</u> ?
Agrado: Que <u>vengas hombre</u> , que no te vamos a comer.	Que <u>te chegues</u> , homem, não <u>te</u> comemos
Empleado: ¿Qué <u>queréis</u> ?	Que <u>querem</u> ?

Exemplo 2

Versão original	Versão traduzida
Manuela: Huma, esta es Agrado. (...)	Huma, ela é a Agrado. (...)
Huma: ¿Qué tal?	---
Agrado: Huma, <u>tú</u> eres una diosa, una leyenda viva. Ya <u>te</u> digo que soy fans, así en plural. (...)	Huma, <u>tu</u> és uma deusa, uma lenda viva. Sou tua fãs assim plural e tudo (...)

c) Os exemplos seguintes mostram os dois primeiros encontros entre a atriz Huma Rojo e Manuela. O original e a tradução comportam-se de igual forma. No início (ex. 1) Huma e Manuela mantêm a distância própria de quem não conhece o interlocutor, ambas conhecem as normas de cortesia bem como a sua manifestação linguística, a ficção revela ao espectador que as duas personagens detêm um leque considerável de registos. Porém, muito rapidamente Huma reduz distâncias e expõe-se a uma desconhecida ao confidenciar questões muito íntimas, este salto vai acompanhado de uma mudança no tratamento que passa à proximidade do *tú* (ex. 1). Manuela, quiçá atendendo à idade e ao facto de estar perante uma atriz famosa, continua com o tratamento de consideração até ao exemplo nº 2, em que as distâncias se reduzem e a intimidade aumenta. A partir deste momento, tendo Huma já abordado temas pessoais como a sua homossexualidade e os problemas da companheira com a droga, Manuela passa a usar fórmulas de familiaridade e proximidade.

A versão portuguesa recolhe todo o processo. O tradutor opta por traduzir literalmente sem ter em conta as diferenças de usos, neste caso usa uma estratégia exotizante que não se corresponde com as anteriormente usadas.

Exemplo 1

Versão original	Versão traduzida
Huma: ¿Manuela? <u>Usted</u> no puede estar aquí.	<u>Você</u> não pode entrar aqui!
Manuela: Nina se ha ido. (...)	A Nina saiu. (...)
Huma: Si me dijo que me esperaba en su camerino...no puede ser... llevamos solo dos semanas, ¿No puede hacerme esto! ¿ <u>Tienes</u> coche?	Disse que me esperava no camarim dela! Não pode ser...Estamos só há duas semanas, não pode fazer-me isto. <u>Tu tens</u> carro?
Manuela: No, ¿ <u>dónde quiere</u> ir?	Não, mas aonde <u>queria</u> ir?
Huma: No lo sé, ¿ <u>sabes</u> conducir? (...)	Não sei... <u>Sabes</u> guiar? (...)
Huma: No lo <u>comentes</u> pero Nina tiene problemas con el caballo. No conozco Barcelona... ¿ <u>tú sabes</u> dónde ha podido ir a pillar a estas horas? (...)	Não <u>digas</u> nada, mas ela é viciada no cavalo. Não conheço Barcelona; <u>sabes</u> onde pode ter ido comprar a esta hora? (...)
Huma: Yo no sé conducir, Nina es quien conduce. ¿ <u>Quieres</u> ?	Não sei guiar, quem guia é a Nina... <u>Queres</u> ?
Huma: Humo es lo único que ha habido en mi vida.	O fumo é a única coisa que tenho de meu.
Manuela: También <u>ha tenido</u> éxito. (...)	Também <u>tem</u> o êxito. (...)

Exemplo 2

Versão original	Versão traduzida
Huma: ¡Hola! <u>Te</u> estaba esperando. No sabía donde mandarte el bolso. Aquí lo <u>tienes</u> . (...)	Ainda bem que <u>vens</u> , não sabia para onde <u>te</u> mandar a mala. Aqui a <u>tens</u> . (...)
Huma: Me encantaría quedarme hablando <u>contigo</u> , pero voy fatal de tiempo.	Adorava ficar a conversar, mas já estou atrasada.
Manuela: ¿ <u>Quieres</u> que te ayude en algo?	<u>Precisas</u> de alguma ajuda?
Huma: Ay sí, por favor abróchame.	Se me abotoasses isto.
Huma: ¿Cómo <u>te</u> llamabas?	<u>Tu</u> chamas-te.
Manuela: Manuela.	Manuela
Huma: Manuela. ¿ <u>Te</u> gustaría trabajar conmigo? (...)	<u>Gostavas</u> de trabalhar para mim? (...)
Huma: Necesito una asistente personal. Alguien en quien pueda confiar.	Preciso de assistente particular, de alguém de confiança.
Manuela: ¡ <u>Tú</u> no me conoces!	Mas não me <u>conheces</u> .

d) No texto original alternam formas de tratamento em terceira pessoa, sinal de formalidade e distanciamento, com outras de segunda pessoa, que implicam familiaridade e conhecimento mútuo. Esta alternância deve-se ao facto de o guionista, na caracterização da personagem de Agrado, se socorrer, além de outros aspectos, do (des)conhecimento que esta tem das convenções linguísticas e sociais. O excerto do texto transcrito a seguir é um exemplo paradigmático deste facto.

Na conhecida cena do monólogo de Agrado, perante uma plateia que enche o teatro para assistir a uma representação da peça *Un tranvía llamado deseo*, a actriz improvisa uma hilariante representação. A comicidade reside tanto no conteúdo do monólogo, quanto na forma. Neste contexto, o público está à espera de um discurso formal, um texto preparado com anterioridade. Mas o que vai escutar é um texto totalmente improvisado, elaborado com uma linguagem umas vezes pretensiosa, outras, desajustadamente familiar. Agrado tenta adequar-se, sem sucesso, ao contexto da situação, mas não foi nem educada nem treinada para usar os registos com pertinência e correcção.

No texto original, a personagem ora se dirige ao público com familiaridade (segunda pessoa do plural), ora com distanciamento e formalidade (terceira pessoa, *señora*). A tradução para a legendagem perde esta distinção devido à escassa vitalidade que o uso da segunda pessoa do plural tem actualmente em português.

Versão original	Versão traduzida
<p>Agrado: Por causas ajenas a su voluntad, dos de las actrices que diariamente triunfan sobre este escenario, hoy no pueden estar aquí. ¡Pobrecillas! Así que se suspende la función. <u>A los que quieran</u> se les devolverá el dinero de la entrada, pero <u>a los que no</u> tengan nada mejor que hacer y para una vez que <u>venís</u> al teatro, es una pena que <u>os</u> vayáis. Si <u>os</u> quedáis yo <u>os</u> prometo <u>entreteneros</u> contando la historia de mi vida.</p> <p>Adiós, lo siento eh. Si <u>les</u> aburro <u>hagan</u> como que roncan. Así rrrrrr yo me cojo enseguida y para nada <u>herís</u> mi sensibilidad, eh, de verdad.</p> <p>Me llaman la Agrado porque toda mi vida solo he pretendido hacerles la vida agradable a los demás. Además de agradable, soy muy auténtica. <u>Miren</u> qué</p>	<p>Por razões alheias à sua vontade, duas das actrizes que diariamente triunfam neste palco não podem estar aqui hoje, pobrezinhas. O espectáculo foi, por isso, cancelado. <u>Aos que o quiserem</u> será devolvido o dinheiro dos bilhetes. Mas para <u>os que não tenham</u> nada de melhor para fazer e já que <u>vieram</u> ser uma pena <u>irem-se</u> embora. Se <u>ficarem</u> prometo <u>entretê-los</u> com a história da minha vida. Adeus, desculpem lá. Se <u>os</u> aborrecer <u>ronquem</u> assim. Eu percebo imediatamente e juro que não me <u>ferem</u> a sensibilidade.</p> <p>Chamam-me Agrado por toda a minha vida só ter querido tornar a vida agradável aos outros. Além de agradável, sou muito genuína. <u>Reparem</u> neste corpo, todo feito por</p>

cuerpo: todo hecho a medida. (...) Bueno, lo que <u>les</u> estaba diciendo, que cuesta mucho ser auténtica, <u>señora</u> , y, en estas cosas no hay que ser rúcana. (...)	medida. (...) O que dizia é que custa muito ser genuína, <u>minha senhora</u> . E nestas coisas não há que ser forreta. (...)
--	--

3.2.4. A Tradução dos referentes culturais

A competência cultural ou extralinguística ocupa um lugar central dentro das variadas competências que o tradutor tem que reunir para realizar, com êxito, a tarefa de mediador⁷⁵. Como argumenta grande parte dos teóricos da tradução, nos últimos anos, (Bassnett (1991), Snell-Hornby (1988), Hatim e Mason (1990), Nord (1997) e Hurtado (2001), entre outros), para traduzir não basta possuir conhecimentos linguísticos, porquanto a língua não é um fenómeno isolado, pelo contrário, faz parte da cultura.

Como apontam Hatim e Mason (1990, 1995):

Los traductores median entre culturas (...) con el objetivo de vencer las dificultades que atraviesan en el camino que lleva a la transferencia del significado. Lo que tiene valor como signo en una comunidad cultural puede estar desprovisto de significación en otra, y el traductor se encuentra inmejorablemente situado para identificar la disparidad y tratar de resolverla. (Hatim e Mason, 1995: 282)

O tradutor tem de guiar os destinatários do texto traduzido na compreensão do que no texto original está implícito para os destinatários da cultura da versão original. O que implica, mais do que um tradutor bilingue, um tradutor bicultural (Hurtado, 2001).

Para a análise dos referentes culturais iremos auxiliar-nos dos conceitos de *culturema* e *marca cultural*. O primeiro, descrito por Nord (1997), oferece uma perspectiva mais vasta e abrangente, o segundo, usado por Tanqueiro (2003), restringe-se às manifestações colectivas idiossincráticas de uma dada cultura, deixando de parte aquelas manifestações culturais plausíveis de ser partilhadas por indivíduos de culturas diferentes, mas incluídos na cultura ocidental. A proposta de Nord (1997) define o conceito de *culturema* como:

⁷⁵ Hurtado (2001) refere uma série de competências que distinguem o tradutor de outras pessoas com conhecimentos de línguas estrangeiras, inclusive todo tipo de bilingues. Estas competências são: a linguística, a cultural, o domínio e o conhecimento das habilidades instrumentais e de transferência e a competência estratégica.

A social phenomenon of a culture X that is regarded as relevant by members of this culture and, when compare with a corresponding social phenomenon in a culture Y, is found to be specific to culture X. (Nord, 1997: 34)

Tanqueiro entende a marca cultural como:

As denominações ou expressões ou referências presentes num texto literário a analisar, cujo valor conotativo e/ou carga afectiva (no macro-texto da obra literária e no micro-texto do segmento em que aparecem) são entendidas e partilhadas de forma implícita, pelo autor apenas com os integrantes da área cultural a que se dirige a obra e que estão vetadas ou provocam associações diferentes aos integrantes da área cultural a que vai dirigida a tradução. (Tanqueiro, 2003: 537)

A tradução dos referentes culturais é um ponto sobre o qual se têm debruçado muitos estudiosos da tradução⁷⁶. Nesta parte do trabalho, o principal objectivo é observar as estratégias⁷⁷ utilizadas pelo tradutor deste texto concreto a fim de transpor, com sucesso, tais elementos para o texto traduzido.

Este problema, não sendo específico do texto audiovisual (Zabalbeascoa, 2001b: 51-52), exige soluções condicionadas por esta modalidade de tradução, em particular pela simultaneidade dos canais sonoro e visual, que obrigam o destinatário a dispersar a sua atenção pelos diferentes códigos envolvidos, ou seja, pelo som, pelo texto escrito e pelas imagens em movimento, bem como pela necessidade do ajuste das sincronias.

No estudo das estratégias usadas estabelecemos dois grandes grupos: em primeiro lugar, debruçar-nos-emos sobre o tratamento dos elementos culturais partilhados por ambas as culturas, a seguir, estudaremos os referentes não partilhados.

Esta distinção é baseada no nosso próprio conhecimento das duas línguas e culturas implicadas, a portuguesa e a espanhola. Trata-se, certamente, de um conhecimento em parte intuitivo, uma vez que não é possível saber ao certo até que ponto os indivíduos partilham determinado saber enciclopédico. Apesar de que, mais ou menos conscientemente, tanto o emissor do texto original como o tradutor, têm em mente o destinatário ideal. Existe, todavia, uma série de elementos que, dada a sua especificidade, dificilmente poderão ser percebidos pela cultura de chegada sem o auxílio do tradutor. Do mesmo modo que há também referências difíceis de apreender, seja para os receptores da versão original, seja para os da traduzida.

3.2.4.1. Referentes culturais partilhados

⁷⁶ Tanqueiro (2002), Santamaría (2001b), Carbonell (1999), Bassnett (1991), entre outros.

⁷⁷ Sobre estratégias de tradução, em geral, *vd.* Newmark (1992), entre outros.

Todo sobre mi madre marca o ponto de viragem na carreira cinematográfica de Pedro Almodóvar, na medida em que a sua internacionalização se evidencia a partir deste filme, o primeiro a atingir verdadeiro renome internacional. Com ele obtém o galardão de melhor realização no Festival de Cannes, em 1999, o Óscar da Academia de Hollywood para melhor filme de fala não inglesa, em 2000, e sete prémios Goya na edição de 2000⁷⁸.

Até à altura, realizara doze curtas-metragens e treze longas-metragens, porém, Almodóvar atinge a maturidade, tanto literária como cinematográfica, com *Todo sobre mi madre*, deixando de ser um cineasta preferentemente de consumo nacional. Os textos, sem perder a multiplicidade de sinais que o ancoram na cultura espanhola, ganham uma dimensão e uma projecção internacionais. Nesse sentido, *Todo sobre mi madre* apresenta características universalizantes, de modo que, a par das referências culturais, mais facilmente identificáveis por destinatários da língua e cultura originais (§ 3.2.4.2.) e, conseqüentemente, de difícil apreensão para o espectador de línguas e culturas distintas da original, encontramos outras marcas perfeitamente reconhecíveis pelo receptor da versão traduzida, as quais passamos a referir no ponto seguinte.

Uma das características da produção de Almodóvar⁷⁹ é a capacidade que tem vindo a demonstrar para incorporar na sua obra referências às diversas artes narrativas e cinematográficas, conferindo-lhes, ainda, a sua marca pessoal de modo a que se integrem em perfeita consonância nos filmes (Colmenero, 2001).

Tanto as alusões literárias como as cinematográficas formam parte da intertextualidade, isto é, da presença efectiva de um texto em outro. A referência intertextual adopta formas variadas e mais ou menos veladas, esta pode ser feita através da menção ao título da obra literária ou do filme, a autores, a personagens de ficção, a actores, a alusões indirectas incorporadas no novo produto ou, ainda, da presença de fragmentos de peças de teatro, filmes ou romances na narrativa do filme.

As questões relativas à intertextualidade, não podem deixar de se relacionar com os problemas que apresenta a transposição das referências culturais entre o TO e o TC.

⁷⁸ Outros prémios atribuídos ao filme foram o Prémio Fipresci, o British Independent Film Awards, o Premio Ondas, o Prémios Europeus do Cinema, o National Board of Review of Motion Pictures, Los Angeles Film Critics Association, New York Film Critics Circle, Globo de Oro, Associação de Críticos do Brasil, Associação de Críticos de Boston, festival de Palm Springs, Prémio Guldbagge 1999 e L'Academie des Lumières (Colmenero, 2001: 147).

⁷⁹ Como aponta Eco (2003/2005), uma constante da literatura e da arte é o diálogo entre textos.

A seguir apresentamos uma série de exemplos representativos retirados dos textos analisados. Nesta ocasião, as referências são transparentes, são citadas obras e autores, facilmente reconhecíveis, quer pelos destinatários (ideais) do texto original, quer por aqueles da versão portuguesa.

3.2.4.1.1. Referências cinematográficas

É muito provável que as referências cinematográficas sejam conhecidas por qualquer espectador (ideal) dos filmes de Almodóvar, independentemente de este ser espanhol ou português, isto porque, tanto os filmes como os actores referidos constam do saber enciclopédico do público de uma determinada idade, que nutre um certo gosto pelo cinema. Assim, o reconhecimento dos referentes e da sua função no filme é independente da cultura de origem e situa-se no acervo cultural ocidental.

Passamos a citar alguns exemplos⁸⁰ que nos parecem elucidativos quanto a este aspecto.

Exemplo 1

O excerto pertence ao início do filme. Manuela está a acabar de preparar o jantar na cozinha para comer junto ao filho. Esteban espera na sala, sentado em frente à televisão. Durante a conversa, o pequeno ecrã mostra o início de um filme e o título em inglês, enquanto uma voz *off*, proveniente da televisão, anuncia o título em espanhol. Em seguida, Esteban anota no seu caderno *Todo sobre mi madre*, o título para o romance que está a escrever sobre a mãe.

Versão original	Versão traduzida
Esteban: Mamá, la película va a empezar	Mamã? Vai começar o filme!
Manuela: Voy, voy.	Sim, vou já
Voz TV: <i>Eva al desnudo</i>	<u>"Uma Despida Eva."</u>
Esteban: Qué manía de cambiar el título.	Mania de mudarem títulos! " <u>All About</u>
<u>All about Eve</u> significa Todo sobre Eva	<u>Eve</u> " significa Tudo Sobre Eva.
Manuela: <i>Todo sobre Eva</i> suena raro.	Tudo Sobre Eva soa mal
Manuela: ¿Qué escribes?	Que escreves?
Esteban: Nada, futuros premios Pulitzer.	Nada, futuros prémios Pulitzer.

⁸⁰ Vd. no anexo 3/III/C a tabela 4.1.

Este referente, como os restantes que encontraremos nesta secção, tem uma primeira leitura ligada ao reconhecimento de um produto artístico, como é o caso do filme *All about Eve* de Mankiewicz, interpretado por Bette Davis, uma das actrizes a quem o realizador dedica o filme⁸¹. Numa leitura mais aprofundada, a cena tem uma função premonitória na narrativa. Bette Davis interpreta a personagem de uma actriz, assim como Manuela, que finge ser enfermeira no hospital durante um seminário sobre transplantes de órgãos no qual se simula uma situação em que os médicos lhe comunicam a morte do marido. Pouco depois, o filho de Manuela morre atropelado e a então simulação torna-se realidade. Além deste episódio, a cena antecipa o momento em que Manuela substitui a personagem de Nina, actriz da peça de teatro *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams. Iremos saber, depois, que Manuela, na sua juventude, interpretou esta mesma personagem junto ao pai de Esteban, na Argentina. Como vemos neste exemplo, Almodóvar reestrutura os dados existentes, encaixando-os no lugar certo, como se de peças de um puzzle se tratasse, para comunicar a história que quer contar.

A legendagem de produtos audiovisuais restringe a possibilidade de manipular o texto, dado que a imagem e a presença da língua original obrigam ao tradutor a uma maior literalidade ou fidelidade ao texto original. O tradutor tem de aproximar a cultura original aos seus destinatários, ora, qualquer tentativa de mudança é facilmente detectada pelo receptor. Logo, o TC indica o nome do filme tal como é conhecido na cultura receptora.

Exemplo 2

Neste excerto, uma das cenas mais divertidas e desprovidas de carga dramática de todo o filme acontece quando Agrado, Huma, a irmã Rosa e Manuela se reúnem em casa desta última. Todas bebem *cava* para celebrar o êxito de Manuela quando, na noite anterior, teve de substituir Nina, impossibilitada de actuar por causa da ressaca, na peça de Tennessee Williams. Argumentalmente esta cena relaciona-se com a descrita no exemplo anterior.

Versão original	Versão traduzida
Agrado: Pero bueno, ¡qué sorpresa! Tres	Mas que surpresa. Três mulheres sozinhas

⁸¹ O filme termina com a seguinte dedicatória “A Bette Davis, Gena Rowland, Romy Schneider... A todas las actrices que han hecho de actrices. A todas las mujeres que actúan. A los hombres que actúan y se convierten en mujeres. A todas las personas que quieren ser madres. A mi madre.”

chicas solas, en una casa con pocos muebles me recuerda siempre “Cómo casarse con un millonario”. ¿Qué tal hermana Rosa?	numa casa quase sem mobília faz-me sempre pensar em "Como Casar com um Milionário".
H. Rosa: ¡Hola Agrado!	
Manuela: Huma, esta es Agrado.	Huma, ela é a Agrado
Agrado: Encantada, soy fans.	Prazer, sou sua fã.
Huma: ¿Qué tal?	

Do ponto da vista da tradução, e uma vez que o filme, interpretado por Marilyn Monroe é sobejamente conhecido, e que tem repercussões no argumento, o tradutor não pode tomar outra opção a não ser a de mencionar o título com que o filme é conhecido em Portugal.

3.2.4.1.2. Referências literárias

No âmbito das referências literárias, o tradutor vê-se obrigado a seguir o mesmo processo que nos exemplos anteriores, em primeiro lugar identificar a referência, a seguir valorizar o grau de conhecimento que dela tem o público potencial e, por último, escolher a estratégia mais adequada à situação. Por trás da sua decisão, estão sempre presentes duas constantes: as indicações da encomenda de tradução que recebeu, e a função da tradução.

Exemplo 1

Nesta passagem, Manuela oferece ao filho um presente de aniversário, o livro *Música para Camaleões*, do escritor norte-americano Truman Capote. Já na infância Esteban gostava de ler, por isso, pede à mãe para lhe ler um fragmento, como quando era pequeno. Agora, no fim da adolescência, gosta também de escrever. Para além do seu diário está a escrever um romance cujo título é *Todo sobre mi madre*, inspirado numa cena inicial do filme referido no início do filme (ficção) e inspirado no filme (real) *All about Eve*.

Versão original	Versão traduzida
Manuela: ¡Feliz cumpleaños!	Parabéns.
Esteban: ¿Ya?	Já?
Manuela: Son las doce, mi vida.	É meia-noite e meia.
Esteban: “Música para camaleones”	"Música para Camaleões". Como sabias

¿Cómo sabías que lo quería?	que o queria?
Manuela: Porque sé que te gusta Capote.	Gostas tanto do Capote.
Esteban: Léeme algo, como cuando era pequeño.	Lê um bocadinho, como quando era miúdo.
Manuela: Prefacio: empecé a escribir cuando tenía ocho años.	O prefácio. "Comecei a escrever tinha eu oito anos...
Esteban: ¿Lo ves? No soy el único.	Vês, não sou o único?
Manuela: Entonces no sabía que me había encadenado de por vida a un noble pero implacable amo. Cuando Dios le entrega a uno un don, también le da un látigo; y el látigo es únicamente para autoflagelarse.	Sem saber ter-me agrilhoadado para a vida a um nobre mas implacável amo; quando Deus nos dá um dom dá-nos também um chicote, destinado a autoflagelar-nos".
Manuela: Es como para que se te quiten las ganas de escribir.	Para ver se perdes a vontade de escrever.
Esteban: No seas bruta es un prefacio maravilloso.	Não sejas néscia, o prefácio é lindíssimo.

Além desta ligação directa existem outras referidas por Colmenero (2001), que retratam o interesse de Almodóvar por tudo o que se relaciona com a escrita, ele próprio é escritor incansável e autor de muitos dos guiões dos seus filmes. Esteban é, neste sentido, “un pequeño *alter ego*”⁸² do realizador. A escrita é, para Esteban, e para Almodóvar, “una cruel losa de la que no pueden desprenderse”⁸³.

O tradutor transpõe as intertextualidades directamente através da citação dos títulos do filme, do romance e do escritor da obra pelos mesmos motivos que nas ocorrências anteriores conserva a referência. Se assim não o fizer, a história contada perderia muitas das suas implicações. Os receptores do produto traduzido não poderiam realizar uma leitura do texto traduzido semelhante àquela que experimentam os receptores do texto da versão original,

podem concretar l’ideal de la traducció completa; ho serà si se li pot aplicar la regla de tres.....: l’obra original és al lector tipus de l’obra original com la traducció és al lector tipus de l’obra traduïda (per tant el mateix tipus de lector), amb un grau equivalent de comprensió, de plaer, d’acceptació o de rebuig. En ambdós casos el lector tipus – vull dir el que forma part del públic habitual mitjà, de la clientela, d’un autor o d’un gènere determinats – tindrà una receptivitat, una formació o una inquietud semblants. (Mallafre, 1991: 62)

⁸² Vd. Colmenero (2001: 24-25).

⁸³ Vd. Colmenero (2001: 25).

Quer no texto original quer no de chegada, é-lhes exigido aos receptores o mesmo processo de inferência em relação às pistas oferecidas.

No âmbito do teatro queremos referir duas ocorrências representativas do *corpus* analisado. O texto de onde foram retiradas pode ser consultado nos anexos (*Vd.* no anexo 3/III/C a tabela 4.2.).

Exemplo 2

Sem dúvida, a referência mais explícita que encontramos no filme é a dedicada à peça de teatro de Tennessee Williams *Un tranvía llamado deseo*. Ao longo de todo o filme assistimos a três fragmentos da sua representação nos palcos de Madrid e Barcelona, em diversas ocasiões a câmara mostra o cartaz que anuncia o espectáculo e, mais significativas ainda, são as duas ocasiões em que Manuela relata as recordações que evoca a peça, a primeira ao filho e a segunda às atrizes Huma e Nina. A função desta obra no filme é múltipla: narra o passado, antecipa o futuro e faz com que a protagonista reveja nela fragmentos da sua vida. A tradução mantém-se fiel ao original de modo a que o espectador, com base na informação recebida através da imagem e da palavra, possa tirar as suas ilações.

Exemplo 3

Um exemplo de intertextualidade não detectável, nem pelo público da versão original, nem pelo da versão traduzida, é o veiculado pelo monólogo de Agrado. Segundo declarações de Almodóvar⁸⁴, o monólogo foi inspirado num facto real acontecido na Argentina à actriz Lola Menbriles. Devido a uma falha de luz o espectáculo ia ser cancelado, pelo que a actriz entrou em palco para improvisar a história da sua vida, fazendo neste momento a melhor representação da sua carreira. Este é um exemplo de intertextualidade tão implícita e tão velada que se torna imperceptível para a generalidade do público. Um facto real serve de inspiração para criar um momento fictício, todavia, o seu (re)conhecimento, não sendo importante para o desenrolar dos acontecimentos, passa inadvertido ao espectador.

Em anexo (*Vd.* no anexo 3/III/C) apresentamos a relação de todos os referentes partilhados mencionados no filme. A listagem está composta por autores, títulos de obras e atrizes. Em todas as ocasiões a tradução mantém o equilíbrio entre adequação e

⁸⁴ Citado por Colmenero (2001: 113).

aceitabilidade (Tourey, 1985/95), o que se torna possível graças à existência de uma bagagem cultural partilhada pelos falantes das línguas/culturas envolvidas. Assim, os factores externos ditam ao tradutor os procedimentos a seguir perante os problemas que possa colocar a tradução dos referentes culturais.

O público do filme, seja espanhol ou português, vai reconhecê-los, ou não, dependendo da sua cultura literária e cinematográfica geral e do seu saber enciclopédico nesta área. Além do mais, nenhum dos elementos culturais analisados neste parágrafo pertence, em exclusividade, à cultura espanhola, ainda que não se possam negar as suas influências numa geração de espectadores/cidadãos nascida depois da década de 50 e que viveu a agonia de uma ditadura, o surgimento de um país diferente e dançou ao som da “movida”. A literatura, o cinema, etc. de uma língua ou cultura nutrem-se também de outras culturas, e o conhecimento que os espectadores possuem de línguas e culturas alheias pode variar.

3.2.4.1.3. Antropónimos e macrotoponímia

Para o estudo da tradução dos nomes próprios (NP) tomamos como base o trabalho que, sobre o mesmo tema, realizou Nord (2002). A função do NP é a de identificar um indivíduo, uma instituição, um espaço geográfico, etc. No artigo, a autora distingue antropónimos (nome próprio, apelido, hipocorístico e alcunha ou pseudónimo), topónimos, realidades culturais e produtos comerciais. Nesta epígrafe iremos abordar apenas os NP compartilhados pelos receptores prototípicos do filme.

Quanto à toponímia macrotoponímia, verificamos uma falta de uniformidade de critérios na tradução que podem ser sintetizados em dois pontos:

- Os topónimos *Madrid*, *Barcelona* e *Argentina* (este último precedido em português pelo artigo ‘a’) são iguais nas duas línguas. O português adopta-os do espanhol através do procedimento do empréstimo, sem efectuar qualquer tipo de adaptação fonética ou ortográfica. Apenas uma excepção, *El Salvador*, em português também com a mesma denominação, é referido sete vezes, sempre com o artigo, excepto uma ocasião em que é erradamente omitido: “em *Salvador*”.
- O topónimo, na sua forma castelhana, da cidade galega *La Coruña*, é substituído, em português, pela forma específica adaptada ou exónimo *A Corunha*.

Quanto aos antropónimos, deparamo-nos com duas situações diferentes que dão lugar a dois tratamentos diferentes: os antropónimos de pessoas reais e os das personagens fictícias.

Os nomes das pessoas reais que surgem no texto, sejam eles costureiros internacionalmente conhecidos, como Chanel ou Prada, sejam nomes ligados a acontecimentos históricos, como o do ex-presidente argentino Videla, ou famosos cirurgiões plásticos, como Pitanguí, conservam, em ambas as línguas, a mesma forma que nas respectivas culturas de origem (francesa, italiana, argentina e brasileira respectivamente). A versão original e a do texto traduzido usam o procedimento do empréstimo, sendo a sua tradução um reflexo desta realidade.

Os nomes próprios referidos às personagens fictícias constituem uma marca cultural, dado que, normalmente, ligam a ficção ao espaço geográfico onde esta decorre. Neste grupo distinguimos os nomes transparentes dos opacos (Mayoral, 2000). Para os primeiros o tradutor adopta a prática generalizada, que consiste em traduzir mediante empréstimo léxico não modificado. No *corpus* analisado encontramos os casos de Manuela, Rosa, Esteban, Mamen, Nina, Vicenta, Mario e Lola. Alguns deles inevitavelmente relacionados com a cultura de partida (o caso de Lola, Vicenta, e, talvez em menor medida, os hipocorísticos Nina e Mamen). É de referir que o tradutor tem o cuidado de não realizar qualquer adaptação ortográfica dos nomes da língua original com equivalentes na língua de chegada, como o caso dos NP *Mário* / *Mário* e *Esteban* / *Estêvão*.

Face aos nomes próprios das personagens da ficção dentro da ficção, o tradutor segue o mesmo método conservando-os, estamos a referir-nos às personagens de Blanche, Stella e Kowalski, da peça de Tennessee Williams.

Incluímos nesta epígrafe a alcunha ou nome artístico de (La) Agrado, usado pela atriz Antonia San Juan. As duas línguas atribuem o mesmo significado ao substantivo “agrado”, além do mais, a atriz explica duas vezes o motivo pelo qual optou por usar esse nome. Desta forma, perante a alcunha (La) Agrado, os receptores do texto original e da versão contam com a mesma informação para tirar as respectivas ilações.

Versão original	Versão traduzida
Fragmento do monólogo de Agrado: Me llaman la Agrado porque toda mi vida solo he pretendido hacerles la vida agradable a los demás. Además	Chamam-me Agrado por toda a minha vida só ter querido tornar a vida agradável aos outros. Além de agradável, sou muito genuína.

de agradable, soy muy auténtica	
Agrado com o mensageiro: ¿Sabes por qué me llaman la Agrado? Porque toda mi vida sólo he pretendido hacerle la vida agradable a los demás.	Sabe por que me chamam Agrado? Por na vida sempre ter querido tornar a dos outros agradável.

Há um aspecto importante que se perde na tradução, é o desaparecimento da ideia de incorrecção linguística, associada ao uso, incorrecto em espanhol, do artigo *la* ante nome de pessoa. De facto, a personagem é chamada indistintamente no filme de *la Agrado* ou *Agrado*, não apenas pelos outros, mas também por ela mesma.

Os nomes das personagens fictícias, por não serem compartilhados, serão analisados na epígrafe infra (§ 3.2.4.2.3.)

3.2.4.2. Referentes culturais não partilhados

3.2.4.2.1. Referentes gastronómicos

As referências a comidas e bebidas formam parte da cultura do quotidiano de cada indivíduo e de cada comunidade. A presença de aspectos do dia-a-dia das personagens dos filmes pode ter diversos objectivos em relação ao universo ficcional, como aponta Tanqueiro (2003).

Em *Todo sobre mi madre*, os referentes gastronómicos auxiliam indirectamente na caracterização de personagens e na descrição dos ambientes onde se movimentam. Julgamos que a escolha de uma comida ou bebida contém informação implícita sobre a sua personalidade, o nível económico, os gostos, a proveniência geográfica, etc.

Assim, a descrição das personagens pode ver-se modificada na medida em que os destinatários da tradução são capazes de conceder a estes referentes valores semelhantes àqueles que tinham na versão original. Obviamente, isto dependerá da habilidade do tradutor para fornecer pistas de modo a que possam ser interpretados da mesma forma que os receptores prototípicos da cultura originária do filme.

O filme inclui os referentes gastronómicos em cinco ocasiões, a seguir passaremos a comentar os mais significativos.

Exemplo 1

Retiramos este exemplo do momento em que Manuela prepara o almoço para Agrado depois do reencontro, na noite anterior, com a velha amiga. Agrado está ferida e a comida da amiga é reconfortante. O tradutor, neste caso, utiliza dois procedimentos distintos. Quando se trata de pratos que existem na tradição culinária portuguesa, opta por traduzi-los, adaptando-os ao equivalente culinário português mais próximo, neste caso estamos perante dois pratos conhecidos nas duas culturas *ensalada / salada* e *dulce de leche / doce de leite*. Porém, perante um prato argentino, a *provoleta*, confeccionado por Manuela, menos conhecido pela cultura portuguesa do que pela espanhola devido às relações históricas e culturais entre Espanha e Argentina, o tradutor opta por manter a marca, deixando o receptor português sem ter acesso a esta informação.

Versão original	Versão traduzida
Manuela: Venga, a comer.	Anda é comer.
Agrado: Mujer, ¿por qué te has molestado?	Mulher, tu não devias.
Agrado: ¡Ay, <u>ensalada</u> , qué rica! (...)	<u>Salada</u> , que bom! (...)
Manuela: Hoy no debes ir a trabajar.	Hoje não deves ir trabalhar
Agrado: (...) ¡Ay qué bueno <u>dulce de leche</u> , ay mi <u>provoleta</u> !	(...) Que bom, <u>doce de leite</u> . E <u>provoleta</u> !
Agrado: ¡Ay, sí! Desde que te fuiste no he vuelto a comer como Dios manda (...)	Desde que desapareceste nunca mais comi como deve ser. (...)

As duas opções referidas por Venuti (1995), domesticar e distanciar (*domesticating* e *foreignizing*), convivem no mesmo fragmento. Na tradução para a legendagem é pouco frequente o recurso a uma domesticação do produto que implique uma mudança radical, já que o receptor não o iria aceitar. No caso de um texto escrito, o tradutor pode sempre optar por uma pequena explicitação no próprio texto ou por uma nota de rodapé, em legendagem, estas possibilidades não existem.

Exemplo 2

Manuela observa, escondida, à saída do hospital, o homem que recebeu o transplante do coração do filho. O homem vai acompanhado por mulheres da família que, felizes pelo sucesso da intervenção, prometem fazer *escaldadillos*. Neste caso o cotexto (*Tampoco te vayas a pasar/ Também não exageres*) e a situação (saída do hospital após ter recebido um transplante) fornecem pistas para que qualquer receptor possa inferir que se está a falar de uma comida demasiado forte para um doente.

Versão original	Versão traduzida
Mujer 1: Ya estamos en la calle cariño. ¡Ale!	Pronto, já estamos na rua.
Mujer 2: Ay que bien está Mari Carmen, si parece mentira, que no se lo creía	Que bem ele está, Mari Carmen, até parece mentira. Eu nem acredito.
(...)	(...)
Mujer 1: ¡Qué <u>escaldadillos</u> que te voy a hacer cuando lleguemos!	Os <u>escaldadillos</u> que te faço mal chegemos!
Mujer 2: Tampoco te vayas a pasar hay que tener un poquito de...	Também não exageres...

Exemplo 3

Na seguinte passagem, as protagonistas do filme, Manuela, Huma e Agrado encontram-se em casa de Manuela. Agrado propõe festejar o sucesso de Manuela no teatro com *cava* e gelado.

Versão original	Versão traduzida
Manuela: ¿Qué llevas en esa bolsa? ¡Ven entra!	Que trazes aí no saco? Anda, entra...
Agrado: <u>Cava</u> y <u>helado</u> .	<u>Vinho</u> e <u>gelado</u> .
Manuela: ¿Y eso?	
Agrado: Pues para celebrar tu éxito de anoche en el teatro. ¡Cabrona!	Para comemorar o teu êxito de ontem no teatro, puta!
Manuela: Gracias, venga, entra.	
Agrado: Pero bueno, ¡qué sorpresa! Tres chicas solas, en una casa con pocos muebles me recuerda siempre “Cómo casarse con un millonario”.	Mas que surpresa...Três mulheres sozinhas numa casa quase sem mobília faz-me sempre pensar em "Como Casar com um Milionário".

O nosso objectivo neste trabalho é apenas descritivo e nunca prescritivo, não pretendemos criticar as opções tomadas pelo tradutor. Contudo, não podemos deixar de referir o erro cometido quando *cava* é traduzido por *vinho*. O *cava* é uma bebida com uma tradição muito enraizada na Catalunha, não só utilizada para acompanhar as celebrações festivas, costuma igualmente ser consumida em taça em bares e locais de diversão catalães. Aliás, *cava* é a forma como se denomina em castelhano um tipo de vinho semelhante ao fabricado na região da Champanha francesa, aquilo a que, em português, se denomina *espumante*.

Com a mudança do nome específico pelo genérico, perde-se a conotação local, bem como o matiz exuberante, sibarita e festivo do encontro. Além do mais, a tradução contradiz-se com a imagem que mostra uma garrafa de espumante a ser aberta.

Exemplo 4

A atriz Huma Rojo contrata Manuela como assistente pessoal, uma das suas primeiras tarefas será encarregar-se de encomendar o jantar.

Versão original	Versão traduzida
Huma: Manuela, ¿te gustaría trabajar conmigo?	Gostavas de trabalhar para mim?
Manuela: ¿Haciendo qué?	Fazendo o quê?
(...)	(...)
Huma: Necesito una asistente personal. Alguien en quien pueda confiar.	Preciso de assistente particular, de alguém de confiança.
(...)	(...)
Manuela: Bueno, pues ¿Cuándo empiezo?	E começava quando?
Huma: Ahora mismo, si puedes.	Já, se pudesses.
Manuela: De acuerdo.	
Huma: Pregúntale a Nina qué quiere cenar. Para mí solo una <u>esqueixada</u> de Can Pinxo.	Pergunta à Nina o que quer jantar. Para mim só uma <u>exqueisada</u> à Can Pintxo.

A *esqueixada* é um prato típico da Catalunha, uma espécie popular de salada. Ao longo do filme, Huma é-nos apresentada como diva, uma atriz que cria o seu mundo peculiar, de certo modo alheio à realidade. As suas excentricidades passam pelos seus gostos quanto à comida, à roupa, aos gestos, etc. O tradutor opta por deixar a forma original, ainda que com poucos cuidados na ortografia, visto que *esqueixada* se transforma em *exqueisada*. Consideramos que, ainda que possa supor uma perda de informação, a opção exotizante não deixa de ser a mais adequada.

3.2.4.2.2. Presença de outra língua

Em *Todo sobre mi madre*, Almodóvar filma pela primeira vez fora de Madrid, escolhendo a cidade de Barcelona como palco onde decorre a maior parte do filme. As imagens mostram espaços emblemáticos da cidade, como a Sagrada Família, o Bairro Gótico, o teatro Tivoli, La Barceloneta, etc. além das fachadas modernistas espalhadas

por toda a cidade, que o espectador atento não terá dificuldades em reconhecer. Almodóvar opta também por introduzir no guião pequenas intervenções em catalão⁸⁵, o que consideramos que, neste caso, é apenas para dar colorido, e, em nossa opinião, mais um artefacto caracterizador e expressivo.

Exemplo 1

Versão original	Versão traduzida
Agrado: Oye, que Bona nit. Mira, perdona que te haya despertado...	Olá, boas noites. Desculpa ter-te acordado ...
Empleado: No, ¿qué queréis?	Não, que é que querem?

Na primeira situação Agrado dirige-se ao empregado da farmácia de serviço em catalão, não entendemos por que motivo o tradutor verte *Bona nit* para *Boas noites*, fazendo com que uma forma padrão seja interpretada como um modo popular/coloquial de saudação. Julgamos que o uso da fórmula de cortesia catalã deveria ter-se mantido na legendagem, dado que, devido à proximidade linguística entre as formas do catalão, do castelhano e do português: *bona nit*, *buenas noches* e *boa noite*, bem como o contexto situacional da cena, o receptor do texto traduzido não deveria ter dificuldades em perceber o cumprimento. Em contrapartida, não haveria uma perda de riqueza cultural, evidente no texto original, ainda que a actuação do tradutor não se repercute na compreensão final do filme.

Exemplo 2

Versão original	Versão traduzida
Rosa: ¡Hola Vicenta!	Olá, Vicenta.
Vicenta: ¡Rosa, cariño! ¡Qué delgada estás! ¿Qué no comes?	Rosa, querida! Que magra... A menina não come?
Rosa: Sí, sí como. ¿Has visto a una chica rubia abajo?	Como, claro... Passaste por uma rapariga loura?
Vicenta: No.	...
Rosa: ¡Adéu!	∅
Vicenta: Cuídate y come.	Cuide de si e coma.

Na segunda situação, a irmã Rosa despede-se de Vicenta, que trabalha como empregada doméstica em casa da mãe de Rosa, em catalão. O tradutor opta por omitir a intervenção de Rosa. Por vezes, quando não há motivos reais para justificar a omissão

⁸⁵ No guião publicado do filme, encontramos três intervenções em catalão, todavia, uma delas é suprimida na versão filmada.

da intervenção de uma personagem, pode acontecer uma reacção adversa por parte do receptor, que se apercebe da supressão e não percebe o motivo.

As duas intervenções incluem-se nas denominadas expressões de cortesia, a tradução suprime-as, aliás, como em outras ocasiões. Esta prática, ainda que bastante habitual em legendagem, pelos constrangimentos derivados do espaço e do tempo, por vezes, não deixa de provocar algum desconforto e desconcerto no espectador que ouve as personagens falar e fica à espera da respectiva legenda.

3.2.4.2.3. Antropónimos e microtoponímia

Em relação aos nomes próprios transparentes, incluímos nesta epígrafe a alcunha ou nome artístico usado pela actriz Marisa Paredes, que interpreta o papel de uma actriz de teatro, Huma Rojo. O tradutor opta por explicitar o significado com o que o espectador espanhol implicitamente relaciona o nome artístico da actriz, para isso aproveita a cena em que Huma explica a Manuela a origem do seu nome, relacionado com a mítica actriz Bette Davis e o hábito do tabaco que ambas partilham.

Versão original	Versão traduzida
Huma: Empecé a fumar por culpa de Bette Davis. Por imitarla. A los dieciocho años ya fumaba como un carretero. Por eso me puse <u>Huma</u> .	Comecei a fumar por culpa da Bette Davis, para a imitar. E aos dezoito já fumava como um camionista. Por isso me chamo <u>Huma (Fuma)</u> .

A microtoponímia diz respeito aos nomes com que se designam os bairros, as ruas, e os lugares mais idiossincrásicos de um determinado espaço geográfico, aqueles que apenas costumam ser identificados ou ser familiares ao receptor do texto original. A sua relevância depende do facto de serem ou não apresentados como marcadores culturais, de poderem adicionar um conhecimento complementar para que o receptor infira outras informações.

Os topónimos citados são reais, são ruas conhecidas cuja função, além da ancoragem espacial, é a de reforçar a verosimilhança própria do filme. Neste caso não proporcionam qualquer informação adicional.

Analizamos conjuntamente os seguintes exemplos (números 1, 2, e 3), dado que todos se referem a nomes de ruas, quer de Madrid quer de Barcelona, e em todas as

ocasiões, tanto o contexto situacional quanto as imagens, permitem que qualquer receptor as identifique como tal. Por isso, o tradutor limita-se a transferir os topónimos tal qual aparecem na versão original, ou seja, recorre ao empréstimo léxico. Apenas no exemplo nº 3 traduz o substantivo castelhano *plaza* pelo correspondente português *praça*, como é habitual na maior parte das modalidades de tradução. O texto não apresenta maiores dificuldades, uma vez que os topónimos referidos são meros marcadores circunstanciais que não transmitem outra informação além de confirmar que se trata de um filme estrangeiro, cuja acção decorre em cidades espanholas. Perpetua-se, assim, o elemento estrangeirizante.

Exemplo 1

Versão original	Versão traduzida
Manuela: “Un tranvía llamado deseo” ha marcado mi vida. (...) allí conocí a mi marido, él hacía de Kowalski. Hace dos meses vi vuestra versión en Madrid. Fui con mi hijo, (...). Vosotras cogisteis un taxi y él corrió detrás y un coche que venía por <u>Alcalá</u> lo atropelló y lo mató. Esa es la explicación, esa es la explicación Huma.	"Um Eléctrico Chamado Desejo" marcou-me toda a vida. (...). E lá conheci o meu marido, que fazia de Kowalski. Há dois meses vi a vossa peça, em Madrid. Fui com o meu filho. (...). Vocês apanharam um táxi, ele correu atrás dele. E um carro que descia a <u>Alcalá</u> atropelou-o. E matou-o. É essa a explicação, Huma. Eis a explicação.

Exemplo 2

Versão original	Versão traduzida
Nina: ¡Eso del teatro es peor que ser monja de clausura! ¡Taxi!	Fazer teatro é pior que ser freira em clausura.
Huma: Para ti todo lo que no sea salir y ponerte hasta el culo de todo lo que pilles es peor que ser monja de clausura.	Tudo o que não seja drogues-te com tudo o que apanhas à mão é ser freira em clausura
Nina: Pues sí.	Exactamente.
Nina: A <u>Alfonso XII 30</u> .	Para a <u>Alfonso XII, 30</u> .

Exemplo 3

Versão original	Versão traduzida
Manuela: Al Hospital del Mar, por favor.	Hospital del Mar, se faz favor.
H. Rosa: ¿Podemos pasar antes por la Plaza de <u>Medinacelli</u> ?	Podemos passar pela <u>Praça de Medinacelli</u> ?

As seguintes ocorrências, exemplos números 4, 5 e 6, são, quanto a nós, absolutamente diferentes das anteriores. Os topónimos aqui registados: *campo/Zona*,

Barceloneta/Barceloneta, e o substantivo que designa um tipo específico de bar *chiringuito/quiosque*, além das funções de situar espacialmente e de corroborar a sua factualidade, comportam, implicitamente, outras informações.

Nos exemplos 4 e 5 é referido o lugar chamado *el campo*, que designa um conhecido espaço de prostituição de Barcelona situado nas proximidades do estádio de futebol do Barça, o denominado, em catalão, de *Camp Nou*. O filme mostra as imagens deste local após a chegada de Manuela a Barcelona, quando esta encontra a amiga, Agrado. Na legendagem é traduzido por *Zona*, uma vez que em português o substantivo *zona* pode designar este tipo de locais. Pelas pesquisas feitas, entre falantes de português, nem sempre esta leitura é muito linear e directa. Há uma perda de informação, ainda que mínima, uma vez que o contexto situacional e as imagens ajudam o receptor do texto traduzido a desvendar as inferências.

Nos exemplos 4 e 6 é referida *la Barceloneta*, um popular e cêntrico bairro de Barcelona que se estende até ao mar. A sua privilegiada localização permitiu que, durante muito tempo, fosse considerada a praia por excelência dos barceloneses. Agrado e Manuela conservam excelentes recordações dos “velhos tempos” ali passados. O tradutor socorre-se do empréstimo léxico de modo a que o receptor atento possa, sobretudo através da conversa entre Manuela e a irmã Rosa e da referência ao uso do biquini, depreender que se trata de uma praia.

Finalmente, no exemplo número 6, encontramos o termo *chiringuito*, normalmente usado para referir uma espécie de bar/restaurante situado na praia durante o período estival. O tradutor opta pelo substantivo português *quiosque*, cujo significado se refere a locais destinados à venda de bebidas, tabaco e jornais, como se pode ver, o termo aponta para realidades diferentes.

Exemplo 4

Versão original	Versão traduzida
Agrado: ¡Ay, Manolita, <u>la Barceloneta</u> , qué tiempos! ¿Te acuerdas?	Ai, Manolita, a <u>Barceloneta</u> . Que tempos, lembrás-te?
Manuela: (...) ¿Sabes algo de ella?	(...) Sabes alguma coisa dela?
Agrado: ¿De quién, de Lola? por desgracia.	De quem, da Lola? Infelizmente.
Manuela: ¿Qué ha pasado?	Porquê, que houve?
Agrado: La recogí porque estaba mala, como siempre, (...) Y Una mañana, cuando llego del <u>campo</u> , harta de trabajar, descubro que me había desvalijado toda la	Dei-lhe um tecto, de mal que estava. Como sempre, (...) E uma manhã, ao voltar da <u>Zona</u> , cansada de trabalhar, descubro que me tinha esvaziado a casa.

casa (...)	(...)
------------	-------

Exemplo 5

Versão original	Versão traduzida
Monja: Adelante, hola, ¿buscáis a alguien o puedo ayudaros yo?	Procuram alguém ou posso ajudá-las eu?
Agrado: Sí venimos a ver a esa que va al <u>campo</u> , a esa tan mona.	Vimos ver a que vai à <u>Zona</u> , aquela muito bonita.

Exemplo 6

Versão original	Versão traduzida
Manuela: Mi amiga era muy joven, estaba en un país extranjero, no tenía a nadie. Exceptuando el par de tetas nuevas, el marido no había cambiado tanto. Así que terminó aceptándole. (...)	A minha amiga era muito nova, estava num país estrangeiro, não conhecia ninguém. Tirando o par de mamas, ele não tinha mudado muito. E ela acabou aceitando-o. (...)
H. Rosa: Las mujeres somos más tolerantes, pero eso es bueno.	Somos é mais tolerantes, mas isso é bom.
Manuela: (...) Escucha el final de la historia: mi amiga y su marido con tetas se montaron un <u>chiringuito</u> Aquí mismo, en <u>la Barceloneta</u> . Él se pasaba el día embutido en un bikini microscópico, tirándose todo lo que pillaba, y a ella le montaba un numerazo si andaba en bikini o se ponía una minifalda, (...)	(...). Mas ouve o fim da história. A minha amiga e o marido das mamas montaram um <u>quiosque</u> , ali mesmo, na <u>Barceloneta</u> . Ele passava o dia enfiado num biquini microscópico e atirando-se a tudo o que se mexia, mas mal ela punha um biquini ou uma mini-saia, fazia-lhe cenas. (...)

3.2.4.3. Coda

A filmografia de Almodóvar evidencia uma preocupação em retratar aspectos do quotidiano das pessoas, histórias e narrações que acontecem comumente na Espanha urbana, mais especificamente em Madrid ou Barcelona, onde confluem os indivíduos vindos do interior rural com outros cidadãos. As referências mais populares misturam-se com outras mais elitistas, urbanas ou, se preferirmos, “modernas”. Os seguidores do realizador estão habituados a estas amálgamas e, em certa medida, esperam esta forma de relatar histórias.

É interessante ver qual o comportamento do tradutor face a estes elementos, visto que as estratégias de tradução adoptadas podem influir no conhecimento que os indivíduos da cultura de chegada têm sobre a cultura de origem (Santamaría: 2001b).

Nesta perspectiva, através dos filmes de Pedro Almodóvar, o espectador português tem acesso a um conhecimento da variedade cultural espanhola na sua multiplicidade de manifestações. O facto de os ambientes retratados serem tão variados, coloca mais em destaque as profundas imbricações entre o culto e o popular, o centro e a periferia, ou seja, as marcadas diferenças do espaço geográfico espanhol, por vezes, vistas pelos portugueses como um espaço geográfico e cultural único e uniforme.

Contudo, outras marcas culturais como os sotaques e os dialectos, também componentes caracterizadores, somente cumprem o seu objectivo caracterizador se, pela mão do tradutor, o público for guiado no sentido de ser capaz de inferir a informação referencial e expressiva contida em tais elementos. Só assim o receptor poderá penetrar na cultura original e, a partir daí, seguindo os caminhos traçados pela globalização, incorporar, na sua própria cultura, alguns desses elementos.

Após o levantamento e o estudo dos exemplos do *corpus*, podemos concluir que a técnica de tradução escolhida pelo tradutor foi exotizar, mantendo o referente sem nenhum tipo de informação adicional. Se não o faz, é precisamente pelo papel explicitador e redundante da imagem. Nestes casos o espectador do texto de chegada “perde” alguma informação, como por exemplo, em que consistem as comidas. O facto de desconhecer que a *esqueixada* é uma comida habitual na Catalunha, ou a *provoleta* é um prato argentino tem como consequência imediata a impossibilidade de o espectador alvo relacionar a personagem com um espaço, um tempo e uma cultura. Além do mais, seguindo o raciocínio de Santamaría (2001b), quanto maior for a importação de elementos culturais alheios, maior o conhecimento das características da cultura de origem na cultura de chegada, diminuindo, assim, a distância cultural entre as duas culturas envolvidas.

4. CONCLUSÕES

For a translator, however, the most important factors are the subject matter of a text and the level of language required to prepare a text that will be adequately understood by the prospective audience. (Nida, 1999: 81)

Ao longo do trabalho desenvolvemos as coordenadas que, à partida, permitir-nos-iam determinar algumas tendências de tradução sobre o modo como a tradução para a legendagem de filmes transporta a variação linguística relativa ao uso, ou seja, o registo no par de línguas espanhol-português. Somos conscientes de que as características deste trabalho poderiam não permitir alcançar conclusões muito divergentes das encontradas em outros trabalhos semelhantes concernentes a problemáticas análogas. De facto, a singularidade deste estudo radica na aplicação do marco teórico à modalidade de tradução audiovisual na combinação linguística espanhol-português. Daí que convenha sublinhar que as conclusões retiradas se cingem a estas especificidades e devem apenas ser equacionadas dentro do marco enunciado.

Um dos aspectos inicialmente apontados por Catford (1965), que amiúde subjaz, sobretudo, na óptica dos leigos na matéria, é o da impossibilidade de tradução entre modos (oral/escrito), o que implica questionar se nos encontramos perante uma tradução ou uma adaptação⁸⁶.

Consideramos que estamos perante uma modalidade de tradução limitada pela especificidade do tipo de texto (*cf.* § 2.2), o que obriga a soluções mais moderadas

⁸⁶ Sobre este aspecto *vd.* Díaz Cintas (2003: 32-36).

quanto à transposição das especificidades do discurso oral. Além do mais, apesar de termos referido o estudo da variação como um universal de tradução, as características do texto cinematográfico, modificam, obrigatoriamente, tanto os pressupostos quanto os resultados. A estas observações deve-se acrescentar a circunstância de estarmos perante línguas muito próximas, com um léxico e umas regras gramaticais semelhantes⁸⁷.

Julgamos que este tipo de abordagem empírico-descritiva se apresenta como uma via válida de aproximação, quando o que se pretende é um trabalho holístico, fundamentado na apreciação de dados reais, uma vez que consideramos que a óptica descritiva exige uma análise que, tendo como base materiais reais e preexistentes, trabalhe com dados diversificados e representativos que ultrapassem a etapa das intuições e de exemplos pontuais ou *ad hoc*. O estudo do material fónico e gráfico dos filmes brinda-nos com a possibilidade de aceso a um *corpus* onde coexistem diferentes tipos de texto: diálogos, monólogos, cartas, textos publicitários, fragmentos de telejornais, etc., por enumerar alguns dos que encontramos no *corpus* escolhido, e obviamente cada género, cada tipo, e cada voz enquadrados num registo.

Para finalizar este estudo sumariaremos, a seguir, algumas conclusões a retirar:

No processo de transferência linguística do texto audiovisual analisado encontramos uma clara tendência para a estandardização linguística⁸⁸, ou *levelling* patente em três níveis:

1. Estandarização da linguagem oral: manifestada na redução das marcas de oralidade no texto de chegada. Embora, em alguns casos, se conservem características da oralidade, aproximando-as sempre das regras gramaticais;
2. Estandarização dialectal: relativamente aos dialectos geográficos, a legendagem não apresenta qualquer elemento que permita localizar geograficamente as personagens. Todas as marcas fonéticas⁸⁹ dos dialectos

⁸⁷ A observação de Iriarte Sanromán (2001) no âmbito da lexicografia é perfeitamente pertinente no âmbito da tradução. Não é raro, em textos traduzidos dentro deste par de línguas, encontrarmos interferências no TC, seja ele numa ou noutra direcção, devido à proximidade linguística e cultural. «Em casos de línguas tão afins como são o português e o espanhol, com um vocabulário muito semelhante, e até com regras gramaticais também muito próximas, é muito maior a possibilidade de, no processo de codificação da língua estrangeira, se produzirem interferências e de se fossilizarem estruturas incorrectas (...)» (Iriarte Sanromán, 2001: 333).

⁸⁸ Confirmando a opinião de Diaz Fouces (2002) quando afirma que “les activitats de mediació lingüística contribueixen a l’anivellament dialectal i, per tant, a la configuració de la llengua estàndard” (Diaz Fouces, 2002: 89), uma vez que “Pel tipus de feina que desenvolupen, els mediadors afavoreixen la difusió de les formes codificades i, per tant, l’estandardització.” (*Ibidem*). Cf. no mesmo sentido Gottlieb (2001: 92).

⁸⁹ Por convenção, em legendagem não é permitido imitar as particularidades do nível prosódico, típicas da linguagem oral. A este respeito citamos, a título de exemplo, algumas características fonéticas do dialecto

geográficos do espanhol se traduzem pelo padrão português. No entanto, a caracterização das personagens quanto aos seus dialectos sociais, exceptuando também as marcas fonéticas, é mantida no texto de chegada, graças, sobretudo, à utilização do léxico próprio das classes sociais envolvidas;

3. Relativa estandardização idiolectal: dado que as marcas idiolectais se mantêm, praticamente na sua totalidade, através do léxico.

Como indica Alsina (2002), uma tendência própria da tradução consiste em transformar todo o que é linguisticamente marcado em não marcado e, obviamente, o incontornável processo de estandardização a que a legendagem se sujeita, contribui, em grande medida, para acentuar esta tendência. Isto verifica-se sobretudo quando estamos perante um texto oralizado marcadamente coloquial, como é o caso do *corpus* estudado. Em geral, em qualquer língua e em qualquer modalidade de tradução, os textos traduzidos apresentam um nível de estandardização mais alto que os originais, e os textos fílmicos dificilmente poderiam constituir uma excepção.

A nível sintáctico, o texto legendado não apresenta desvios da linguagem sub-padrão e da oralidade espontânea. A legendagem costuma utilizar um discurso próximo da norma, para evitar, quer a dispersão na leitura das legendas, quer a confusão do espectador (Chaume, 2004a). No entanto, são aceites outras características da fala coloquial, como as frases curtas, estruturas conversacionais estereotipadas, etc. Chaume (2004a: 179) aconselha incluir na tradução rasgos do discurso oral espontâneo, como são as expressões de abertura e fecho (*oye/ouve, verdad/verdade, ¿no?/não é?*), o uso de

espanhol meridional, outras pertencentes aos dialectos sociais e incluídas nos vulgarismos fonéticos (Álvarez, 2000), que desaparecem por completo na legendagem:

1. Perda do – r em posição final de palavra: *mujé* por *mujer*, *mejó* por *mejor*.
2. Aspiração do – s em posição final de sílaba e de palavra: *cré* por *crees*, *pué* por *pues*, etc.
3. Pronúncia fricativa do – ch – africado: *chino*, *chiquitina*.
4. Perda de algumas consoantes finais: *Juventú* por *juventud*, *verdá* por *verdad*.
5. Síncope de sons no interior de uma palavra: perda de a maior parte de – d – entre vogais e de todos os – d – dos participios acabados em – ado/a –: *compará* por *camparada*, *preñá* por *preñada*; *proporcionaita* por *proporcionadita*, *adelgazao*, *operás* por *operadas*, etc.
6. Apócope de sons ou sílabas em posição final de palavra: *tó* por *todo*, *ná* por *nada*.
7. Casos de fonética sintáctica: *pacá* por *para acá*, *paqué* por *para qué*

A este respeito, podemos afirmar que a legendagem provoca a perda dos matizes e das implicações caracterizadoras veiculadas pela fonética. A norma da legendagem não permite reproduzir estes usos da língua. Em português raramente encontramos, em filmes legendados, o recurso a elisões, como por exemplo *tá*, *tou*, *p'ra*, etc. Transportar para o texto de chegada as características dialectais do texto original comporta a perda dos efeitos pretendidos no texto de partida, pelo contrário, ao tentar traduzir as marcas dialectais do texto de partida por outras, corre-se o risco de criar efeitos não equivalentes.

interjeições e vocativos, etc., para transmitir a sensação de naturalidade. Aspectos que, como foi indicado, em boa parte, são mantidos na tradução.

De facto, é a nível lexical onde o texto legendado reproduz mais claramente as características da linguagem oralizada. Vimos que no filme *Todo sobre mi madre* a linguagem utilizada é sempre coloquial e muito frequentemente vulgar, por conseguinte, não podemos concluir que, em nenhuma circunstância, se trate de um fenómeno de compensação. Em todo caso, poder-se-ia interpretar ora como uma tendência para a estrangeirização ou o estranhamento do produto, ora como uma tentativa para que o espectador atento, e com conhecimentos da língua original, não se sinta defraudado perante uma tradução excessivamente divergente ou ‘manipulada’ relativamente aos termos grosseiros ou tabu.

Ao longo de todo o trabalho, especialmente no capítulo dedicado à análise de um caso concreto, tivemos sempre presente que este tipo de tradução implica uma mudança de código (tradução intersemiótica) e uma mudança de língua (tradução interlinguística). Em legendagem, a linguagem escrita aproxima-se da oral, com as devidas salvaguardas, exigindo do espectador um esforço muito maior, porque este realiza, em simultâneo, várias tarefas: ver e interpretar as imagens, ouvir – os sons palavras, música, ruídos de fundo, etc. – e, como se isso não bastasse, ler as legendas que, de modo selectivo, lhe oferecem uma leitura do enunciado.

A tradução de *Todo sobre mi madre* pode ser considerada uma tradução adequada em relação ao TO. Porém, como indicámos na epígrafe dedicada às hipóteses de partida, a nível léxico, nomeadamente no que diz respeito ao léxico marcadamente coloquial, onde incluímos os vulgarismos e as expressões tabu, estávamos a espera de uma moderação considerável na frequência de aparecimento destes termos na versão traduzida. Quiçá porque, sendo conhecedores da sociedade portuguesa, sabemos que este tipo de linguagem é muito menos usado nas legendas de filmes, na escrita e mesmo em contextos orais coloquiais. Neste aspecto, a sociedade espanhola é mais tolerante ou mais desinibida. No fundo, estávamos à espera de um TC mais comedido no uso dos termos marcadamente coloquiais, interpretáveis como uma naturalização ou domesticação do produto, seguindo a terminologia de Venuti (1995)⁹⁰, que conduziria a uma marcada atenuação do registo coloquial. Nesta fase final do trabalho, verificamos que, de facto, esta hipótese inicial não é, de todo, confirmada.

⁹⁰ Venuti (1995) usa os termos *foreignizing* e *domesticating*.

Izard (2001) aponta o facto de a tradução em geral, e a audiovisual em particular, serem dois meios que podem funcionar como veiculadores e difusores de registos, dentro de um sistema cultural determinado. A língua portuguesa é uma língua cuja situação de uso está completamente normalizada, por tanto, usa uma série de recursos linguísticos para cada registo. Todavia, há diferenças notórias entre a presença do registo coloquial nas produções audiovisuais espanholas e as portuguesas. Nos últimos tempos assistimos ao eclodir das produções nacionais em televisão, principalmente em formato telenovela, onde os enredos e as personagens, fortemente estereotipados, dão pouco azo ao desenvolvimento do registo coloquial/informal. Estes produtos apresentam pouca variedade: repetem-se continuamente os mesmos estratos sociais, os mesmos modelos linguísticos e semelhantes estereótipos individuais e sociais e, conseqüentemente linguísticos. Observamos esta tendência tanto nas produções televisivas dirigidas ao público adulto como nas dirigidas a um público juvenil. Concordamos com Izard (2001) ao indicar que, em televisão, os produtos dobrados, e em nossa opinião, também os legendados, actuam como difusores de modelos linguísticos, com mais relevo e mais difusão do que outros meios de comunicação, daí também a importância do tema estudado.

Concordamos com Díaz Cintas (2001) no seu apelo à figura do espectador potencial como um factor chave, que condiciona tanto a tradução como as soluções escolhidas pelo legendador. De facto, consideramos necessário um estudo sobre a recepção do cinema espanhol em Portugal que contemple a figura do espectador. Como afirma Mayoral (1999), os escassos contributos realizados até ao momento sobre a audiência procedem de estudos experimentais e frequentemente tendem a generalizações gratuitas e que não têm em conta a adequação dos parâmetros a grupos específicos de espectadores contemporâneos.

Finalmente, queremos sublinhar a seguinte ideia: cada comunidade linguística tem os seus traços próprios, as suas peculiaridades, as suas formas de exprimir a realidade, a oralidade e a familiaridade. Não há regras absolutas, há traduções e soluções melhor ou pior conseguidas do que outras e qualquer tradução é sempre passível de ser melhorada.

Em suma, a eficácia de toda e qualquer tradução irá, sem dúvida, depender do equilíbrio entre a satisfação dos propósitos do emissor do texto original, no caso da tradução fílmica o realizador do filme, e as expectativas do público receptor.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALSINA, V. (2002), “Estandardització i traducció: la llengua col.loquial”, in DIAZ FOUQUES O. *et al.*, (eds.), *Traducció i dinàmica sociolingüística*, Barcelona, Llibres de L’índex, pp. 134-150.
- AGOST, R. (1998a), “La traducció per al doblatge: a la recerca de l’equilibri entre oralitat i escriptura”, in *Quaderns de Filologia. Estudis Lingüístics*, València: Universidad de Valencia, pp. 110-124.
- (1998b), “La importància de la variació lingüística en la traducció”, in *Quaderns. Revista de Traducció* 2, pp. 83-95.
- (1999), *Traducción y doblaje: palabras, voces, imágenes*, Barcelona: Ariel.
- (2000), “Traducción y diversidad de lenguas” in LORENZO, L. e PEREIRA, A. (eds.) *Traducción subordinada (I) El subtitulado: (inglés-español/galego)*, Vigo: Universidad de Vigo, Servicio de Publicacións, pp. 49-67.
- (2001), “Los géneros de la traducción para el doblaje” in DURO, M. (coord.), *La traducción para el doblaje y la Subtitulación*, Madrid: Cátedra, pp. 229-249.
- ALMODÓVAR, P. (1999), *Scénario bilingue. Tout sur ma mère. Todo sobre mi madre*, Paris: Cahiers du Cinéma.
- ÁLVAREZ M., M^a A. (2000), “Vulgarismos y neologismos”, in ALVAR, M. (dir.), *Introducción a la lingüística española*, Barcelona: Ariel, pp. 533-544.
- ASSIS, R. A. (1997), "Variação Linguística e Tradução para Legendagem em Português: um «Case Study»" in *Actas do XVIII Encontro da Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos*, Guarda, Vol. I, pp. 37-56.

- (2001), “Features of oral and written communication in subtitling”, in GAMBIER, Y. e GOTLIEB, H. (eds), *(Multi) Media Translation*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 213-221.
- ÁVILA, A. (1997), *El doblaje*, Madrid: Cátedra Signo e Imagen.
- BASSNET-MCGUIRE, S. (1991), *Translation Studies*, Londres/Nova Iorque, Routledge.
- BAKER, M. (ed.), (2001 [1998]), *Routledge Encyclopedia of Translations Studies*, London, New York: Routledge.
- (1992), *In Other words: A Coursebook of Translation*, London: Routledge.
- BALLESTER, C. A. (2001), *Traducción y nacionalismo. La recepción del cine americano en España a través del doblaje, 1928-1948*, Granada: Comares.
- BOSQUE, I e DELMONTE, V. (1999), *Gramática Descriptiva de la lengua Española*, Madrid: Espasa Calpe.
- BRIZ, A. (1998), *El español coloquial en la conversación*, Barcelona: Ariel.
- BROWN, R. e GILMAN, A. (1960), “The Pronouns of Power and Solidarity” in SEBEOK, T. (ed.), *Style in Language*, New York MIT, pp. 253-276.
- CALBRIS, G., MONTREDON, J. e ZAÛ, D. (1986), *Des gestes et des mots pour le dire*. Paris: Clé International.
- CARBONELL C. O. (1999), *Traducción y cultura. De la ideología al texto*, Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- CARREIRA, A. M^a H. (2001), *Semântica e Discurso. Estudos de Linguística Portuguesa e Comparativa (Português/ Francês)*, Porto: Porto Editora.
- CARROLL, M. e IVARSSON, J. (1998), *Code of Good Subtitling Practice*, <http://www.transedit.se/code.htm>, (consulta, Janeiro 2007).
- CARROLL, M. (1998), “Subtitler training: Continuing training for translators”, in GAMBIER, Y. (ed.), *Translating for the Media*, Turku: University of Turku, pp. 265-266.
- CASADO V. M. (1988), “Lingüística del texto y marcadores del discurso”, in MARTÍN ZORRAQUINO M^a A. e MONTOLÍO D. E. (coords), *Los marcadores del discurso. Teoría y análisis*, Madrid: Arco Libros, pp. 55-70.
- CASAMIGLIA B. H. e TUSÓN V. A. (2002), *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Barcelona: Ariel.

- CASTELLÀ, J. M. (2002), *La complexitat lingüística en el discurs oral i escrit: densitat léxica, composició oracional i connexió textual*, tese de doutoramento, Institut Universitari de Lingüística Aplicada, Universitat Pompeu Fabra, <http://www.tdcat.cesca.es>, (consulta, Outubro 2006).
- (2004), *Oralitat i escriptura. Dues cares de la complexitata del llenguatge*, Barcelona: Publicacions de L'Abadia de Montserrat.
- CASTRO R. X. (2001a), “Solo ante el subtítulo. Experiencias de un subtitulador”, in LORENZO, L. e PEREIRA, A. (eds.) *Traducción subordinada (II) El subtitulado: (inglés-español/gallego)*, Vigo: Universidad de Vigo, Servicio de Publicacións, pp. 19-24.
- (2001b), “El traductor de películas” in *La traducción para el doblaje y la Subtitulación*, DURO, M. (coord.), Madrid: Cátedra, 267-287.
- CATFORD, J. C. (1965), *A Linguistic Theory of translation: An Essay in Applied Linguistics*, Londres: Oxford University Press, (*Uma Teoria Linguística da Tradução: um ensaio de linguística aplicada*, São Paulo: Cultrix, Tradução do Centro de Especialização de Tradutores de Inglês do Instituto de Letras da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, [1980]).
- CHAUME, V. F. (1997a), “La traducción audiovisual: estado de la cuestión”, in VEGA, M. Á. e MARTÍN-GAITERO, R. (eds.), *La palabra vertida. Investigaciones en torno a la traducción*, Madrid: Editorial Complutense/Ediciones del Orto, pp. 339-406.
- (1997b), “Translating non-verbal communication in dubbing,” in POYATOS, F. (ed.), *Nonverbal Communication and Translation*, Amsterdam: John Benjamins, pp. 315-326.
- (2000), “Vínculos de cohesión entre la narración verbal y la narración de textos audiovisuales” in LORENZO, L. e PEREIRA, A. (eds.), *Traducción Subordinada (I) El Doblaje (Inglés-español/galego)*, Vigo: Universidad de Vigo, Servicio de Publicacións, pp. 69-84.
- (2001a), “La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción,” in AGOST, R. e CHAUME, F. (eds.), *La traducción en los medios audiovisuales*, Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 77-88.
- (2001b), “Más allá de la lingüística textual: cohesión y coherencia en los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción”, in DURO, M. (coord.), *La traducción para el doblaje y la Subtitulación*, Madrid: Cátedra, pp 65-82.
- (2003), *Doblatge i subtitulació per a la TV*, Vic: Universitat de Vic.
- (2004a), *Cine y traducción*, Madrid: Cátedra.
- (2004b), “Discourse Markers in Audiovisual Translating”, in *Meta*, XLIX, 4, pp. 844-855.

- (2004c), “Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation”, *Meta*, XLIX, 1, pp. 12-22.
- (2005), “Los estándares de calidad y la recepción de la traducción audiovisual”, in *Puentes* nº 6, MAYORAL A. R. (ed.), Granada: Atrio S.L. pp. 5-12.
- CHAVES, M, J, (2000), *La Traducción cinematográfica. El doblaje*, Huelva: Publicaciones de la Universidad de Huelva.
- COLMENERO S. S, (2001), *Pedro Almodóvar. Todo sobre mi madre*, Barcelona: Paidós.
- COSERIU, E. (1981a), “La lengua funcional” in COSERIU, E. *Lecciones de lingüística general*, Madrid: Gredos, pp. 287-315.
- (1981b), “Los conceptos de ‘dialecto’, ‘nivel’ y ‘estilo de lengua’ y el sentido propio de la dialectología”, in *Lingüística Española Actual* 3, 1-32.
- CUNHA, C. e LINDLEY CINTRA, (1989), *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Lisboa: Edições João Sá da Costa [1984].
- DELABASTITA, D. (1989), “Translation and Mass-communication: Film and TV. Translation as Evidence of Cultural Dynamics”, in *Babel* 35:4, pp.193-318.
- (1990), “Translation and the Mass Media” in *Translation, History & Culture* (eds.) BASSNET, S. e LEFEVERE, A. Londre: Printer, pp. 97-109.
- DIAS, F. (2001), *A Formação em tradução em Portugal* <http://isg.urv.es/cttt/cttt/research/dias.pdf>, (última consulta, Janeiro 2007).
- DÍAZ CINTAS, J. (1998a), “La labor subtituladora en tanto que instancia de traducción subordinada” en ORERO, P. (ed.) *Actes del III Congrés Internacional sobre Traducció*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 83-90.
- (1998b), “Propuesta de un marco de estudio para el análisis de subtítulos cinematográficos”, in *Babel*, 44 (3), pp. 254-267.
- (2001), “Aspectos semióticos en la subtitulación de situaciones cómicas”, in PAJARES, E., MERINO, R. e SANTAMARÍA, J.M. (Eds.) *Trasvases culturales: literatura, cine y traducción* 3, Vitoria: Universidad del País Vasco, pp.119-130.
- (2001), “Sex, (sub)titles and Videotapes” in LORENZO, L. e PEREIRA, A. (eds.), Traducción subordinada (II) *El subtitulado: (inglés-español/gallego)* Vigo: Universidad de Vigo, Servicio de Publicacións, pp. 47-67.
- (2001a), *La traducción audiovisual. El subtitulado*. Salamanca: Almar,
- DIAZ FOUCES, O. (1999), *Didáctica de la traducción (Portugués-Español)*, Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo.

- (2001), “Sociologia de la traducció” in *Quaderns. Revista de Traducció*, 6, pp. 63-77.
- (2002), “La planificació de la mediació lingüística”, in DIAZ FOUQUES O. *et al.*, (eds.), *Traducció i dinàmica sociolingüística*, Barcelona: Llibres de l'índex, pp. 85-110.
- DOLC, M, i SANTAMARIA (1998), “La traducció de l'oralitat en el doblatge” in *Quaderns, Revista de Traducció*, 2, pp. 97-105.
- DURO, M. (2001), *La Traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid: Cátedra.
- ECO, U. (2003), *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione. (Dizer quase a mesma coisa. Sobre a Tradução.* Trad. de José Colaço Barreiros, 2005), Algés: Difel.
- EGUILUZ, F. et al. (ed.) (1994), *Trasvases culturales: Literatura, Cine y Traducción*, Gasteiz: Universidad del País, Vasco-Euskal Erico Unibertsitatea.
- ELEFANTE, C. (2004), “Arg. et pop., ces abréviations qui donnent les jetons aux traducteurs-dialoguistes”, in *Meta* XLIX, 1, pp. 193-207.
- ELENA P. (1990), *Aspectos teóricos y prácticos de la traducción*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- FODOR, I. (1976), *Film Dubbing: Phonetic, Esthetic, Semiotic and Psychological Aspects*. Hamburg: Helmut, Buske.
- FONTANELLA de W. M^a B. (1999), “Sistemas pronominales de tratamiento usados en el mundo hispánico”, in BOSQUE, I e DELMONTE, V. *Gramática Descriptiva de la lengua Española*, Madrid: Espasa Calpe.
- FONTCUBERTA G. J. (2001), “La traducción para el doblaje o el eslabón perdido” in DURO, M. (coord.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid: Cátedra, pp. 299-313.
- GAMBIER, Y. (ed.), (1998), *Translating for the Media*, Turku: University of Turku.
- (2000), “Comunicación audiovisual y traducción: perspectivas y contribuciones” in LORENZO, L. e PEREIRA, A. (eds.), *Traducción subordinada (II) El subtitulado: (inglés-español/gallego)* Vigo: Universidad de Vigo, Servicio de Publicacións, pp. 91-101.
- (2002), *Les censures dans la traduction audiovisuelle TTR: traduction, terminologie, rédaction*, Volume 15, número 2, “Censure et traduction dans le monde occidental”, <http://www.erudit.org/revue/ttr/2002/v15/n2/007485ar.html>, (última consulta, Outubro 2006).

- (2003), “Screen transadaptation: perception and reception” in, *Screen Translation, Special Issue. The translator*, vol. 9 (2) pp. 171-190.
- (2004), La traduction audiovisuelle: un genre en expansion, in *Meta*, XLIX.
- GAMBIER, Y. e GOTTLIEB, H. (eds.) (2001), *(Multi) Media Translation: Concepts, Practices and Research*, Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins.
- GARCÍA I. I. (2000), *Análisis textual aplicado a la traducción*, València: Tirant lo Blanch.
- GARMANDI, J. (1981), *La sociolinguistique*, Paris: PUF.
- GOATLEY, A. (1994), “Register and the redemption of relevance theory”, in *Pragmatics*, vol. 4/2, 139-182.
- GORIS, Olivier. (1993), “The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation”, in *Target*, 5: 2, Amsterdam, pp. 169-190.
- GOTTLIEB, H. (2004), *Screen translation. Seven studies in subtitling, dubbing and voice-over*, Centre for Translation Studies. Department of English, University of Copenhagen.
- GREGORY, M. e CARROLL, S. (1978), *Language and Situation: language varieties and their social contexts*, London: Routledge & Kegan Paul.
- GREGORY, M. (1980), “Perspectives on translation from the firthian tradition”, *Meta*, 25, pp. 455-466.
- GUBERN, R. (2001), “Infidelidades”, in *La traducción para el doblaje y la Subtitulación*, DURO, M. (coord.), Madrid: Cátedra, pp. 83-89.
- HALLIDAY, M.A.K. McINTOSH, A. e STREVENS, P. (1964), *The Linguistic Sciences and Language Teaching*, London: Longman.
- HALLIDAY, M.A.K. e HASAN, R. (1976), *Cohesion in English, English Language*, London: Longman.
- HALLIDAY, M.A.K. e HASAN, R. (1990), *Language, Context and Text: Aspects of Language in a Social-semiotic Perspective*, Geelong, VIC: Deakin University Press.
- HALLIDAY, M.A.K. (1978), *Language as Social Semiotics. The Social Interpretation of Language and Meaning*, London: Arnold Publishers.
- HALLIDAY (1985), “Dimensions of Discourse Analysis and Grammar”, in VAN DIJK (ed.), *Handbook of Discourse Analysis*, vol. 2 London: Academic Press.

- HALLIDAY, M.A.K. (1989), *Spoken and written language*, Oxford: University Press.
- HATIM, B. e MASON, I. (1990), *Discourse and the Translator*, Londres: Longman. (*Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, Trad. de Salvador Peña.) Barcelona, Ariel, 1995).
- (1997), *The Translator as Communicator*, London and New York: Routledge.
- HERMIDA, A. (2003), “Estudios de traducción e interpretación en las universidades españolas y portuguesas: El Cuaderno de Bitácora”, in MARTÍN MUÑOZ, R. (ed) *Actas del Primer Congreso Internacional de la asociación Ibérica de Estudios de T e interpretación*, Granada: AIET
- HOCKETT, C. F. (1958), *A Course in Modern Linguistics*, New York, MacMillan.
- HOLGUÍN, A. (1999), Pedro Almodóvar, Madrid: Cátedra.
- HOUSE, J. (2001), “Translation Quality Assessment: Linguistic Description versus Social Evaluation”, *Meta*, XLVI, 2, pp. 243 - 257.
- HURTADO, A. A. (dir.) (1999), *Enseñar a traducir*, Madrid: Edelsa.
- (2001), *Traducción y traductología. Introducción a la traducción*, Madrid: Cátedra.
- IRIARTE SANROMÁN, A. (2001), *A unidade Lexicográfica. Palavras, Colocações, Frasesmas, Pragmatemas*, (tese de doutoramento), Braga: Universidade do Minho.
- IVARSSON, J. e Carroll, M. (1992), *Subtitling for the Media: A Handbook of an Art*. Stockholm: Transedit.
- IZARD, N. (1992), *La traducció cinematogràfica*. Barcelona: Centre d’investigació de la Comunicació, Generalitat de Catalunya.
- (2001), “La Traducción Audiovisual: Registros Lingüísticos, Función y Modelos de Análisis” in PAJARES, E., MERINO, R. e SANTAMARÍA, J.M. (eds.), *Trasvases culturales: literatura, cine y traducción 3*, Vitoria: Universidad del País Vasco, pp. 399-405.
- (2003), “La verosimilitud en la traducción para el doblaje: una reflexión didáctica” in Martín Muñoz, Ricardo *AIETI Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*, pp. 249-262 [CD-ROM].
- KARAMITROGLOU, F. (1998), *A proposed set of subtitling standards in Europe, Translation*, in *Journal*, vol. 2, <http://accurapid.com/journal/tj.htm>.
- KOVAČIČ, I. (1994), “Relevante as a Factor in Subtitling Reductions” in DOLLERUP, C. e LINDEGAARD, A. (eds.), *Teaching Translation and Interpreting 2*, Amsterdam: John Benjamins, pp. 245-251.

- LEWANDOWSKI, T. (1982), *Diccionario de lingüística*, Madrid: Cátedra. (Trad. de *Linguistisches Wörterbuch*, García-Denche, M.L. e Bernárdez, E.).
- LINDLEY CINTRA L. F. (1972), *Sobre “Formas de Tratamento” na Língua Portuguesa*, Lisboa: Livros Horizonte.
- LORENZO G., L. (2005), “Funcións básicas das referencias intertextuais e o seu tratamento na tradución audiovisual” in *Quaderns. Revista de Traducció* 12, pp. 133-150.
- LORENZO G. L. (2001), “Características diferenciales de la traducción audiovisual (II). El papel del traductor de subtítulos” in LORENZO, L. e PEREIRA, A. (eds.), *Traducción subordinada (II) El subtitulado: (inglés-español/gallego)*, Vigo: Universidad de Vigo, Servicio de Publicacións, pp. 11-18.
- LUYKEN, G. M. et al. (1999), *Vaincre les barrières linguistiques à la télévision. Doublage et sous-titrage pour un public européen*, Manchester: Institut Européen de la Communication.
- MAGALHÃES, F. (1999), *A Tradução Profissional em Portugal*, Lisboa: Colibri.
- MARCO, J. (2000), “Register Analysis in Literary Translation: A functional Approach”, in *Babel*, vol. 46, pp. 1-19.
- (2002), *El fil d’Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literària*. Vic: Eumo Editorial.
- MARLEAU, L. (1982), “Les sous-titres... un mal nécessaire”, in *Meta*, XXVII, 3, pp. 271-285.
- MARTÍN, Z. M^a A. e MONTOLÍO, D. E. (coords), (1988), *Los marcadores del discurso, Teoría y análisis*. Madrid: Arco libros.
- MASON, I. (2000), “Audience Design in translating” *The translator*, vol.6 (1), pp. 1-22.
- MAYORAL, R. (1984), “La traducción y el cine. El subtítulo”, in *Babel*, Revista de estudiantes de la EUTI, 2, pp. 16-26.
- (1990), “Comentario a la traducción de algunas variedades de lengua”, in *Sendebarr*, 1, pp. 35-46.
- (1993), “La traducción cinematográfica: el subtitulado”, in *Sendebarr* 4, pp. 45-68.
- (1999), *La traducción de la variación lingüística*, Monográficos de la revista Hermeneus, Soria: UERTERE.
- (2000), “Parámetros sociales y traducción”, in *Trans*, Vol. 4.
- (2000a), “La traducción audiovisual y los nombres propios” in LORENZO, L. e PEREIRA, A. (eds.), *Traducción subordinada (I) El subtitulado: (inglés-*

- español/galego*) Vigo: Universidad de Vigo, Servicio de Publicacións, pp. 103-114.
- (2001a), “Campos de estudio y trabajo en la traducción audiovisual” in DURO, M. (Coord.) *La traducción para el doblaje y la Subtitulación*, Madrid: Cátedra, pp.19-46.
- (2001b), “El espectador y la traducción audiovisual” in AGOST, R. e CHAUME, F. (eds) (2001), *La Traducción en los medios audiovisuales*. Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I. Estudis sobre la traducció, 7, pp. 33-46.
- (2002), “Nuevas perspectivas para la traducción audiovisual”, in *Sendebarr* 13, pp. 123-140.
- (2003), “Procedimientos que persiguen la reducción o expansión en la traducción audiovisual” in *Sendebarr* 14, pp. 107-125.
- MAYORAL, R., KELLY, D. e GALLARDO, N. (1988), “Concept of constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation”, in *Meta* 33, pp. 356-367.
- MIRA M. M H, BRITO, A. M, DUARTE, I e HUB F. I. (1989), *Gramática da Língua Portuguesa*. Lisboa: Caminho.
- MONTALT I R. V. (2005), *Manual de traducció científicotécnica*, Vic: Eumo Editorial.
- MUÑOZ MARTÍN, R. (1995), *Linguística para traducir*, Barcelona: Teide.
- NASCIMENTO, N. (2005), “Comunicación no verbal. Algunas diferencias gestuales entre España y Brasil,” in *Linguística en la red*, Universidad de Alcalá.
- NIDA, E. A. (1999), “The role of Contexts in Translation” in *Word, text and Translation*, ANDERMAN, G e ROGERS, M. (eds.) pp.79-83, Multilingual Matters.
- NORD, C. (1997), *Translating as a Purposeful Activity, translation Theories Explained*, Manchester: St. Jerome, Publishing.
- (2002), “Los nombres propios en la comunicación intercultural (español-alemán) in *Traducción y Cultura. El reto de la Transferencia Cultural*, in CÓMITE, N. I. e MARTÍN C. M. (ed.), Málaga: Libros ENCASA. Ediciones y publicaciones, pp. 15-38.
- PAYRATÓ, LI. (1998), “Variació funcional, llengua oral i registres”, in *Oralment. Estudis de variació funcional*, Payrató (ed.), Barcelona: Publicacions de L’Abadia de Montserrat.
- (2003), *Pragmática, Discurs i Llengua Oral*, Barcelona: UOC.
- PAZ, O. (1971), *Traducción literatura y literalidad*, Barcelona: Tusquets.

- PERES, J.A. e MÓIA, T. (1995), *Áreas Críticas da Língua Portuguesa*, Lisboa: Caminho.
- PORTOLÉS, J. (2001), *Marcadores del discurso*, Barcelona: Ariel.
- RABADÁN, R. (1991), *Equivalencia y traducción: problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*, León: Universidad de León.
- REMAEL, A. (2001), “Some Thoughts on the Study of multimodal and multimedia translation” in GAMBIER, Y. e GOTTLIEB, H. (eds.), *(Multi) Media Translation*. Amsterdam: John Benjamins, 13-22.
- (2004), “A place for film dialogue analysis in subtitling courses” in ORERO, P. (ed.) *Topics in audiovisual translation*, Ámsterdam/ Philadelphia: John Benjamins, pp. 101-126.
- SANTAMARÍA, L. (2001a), “La evaluación en clase a partir del concepto de sincronización” in PAJARES, E., MERINO, R. e SANTAMARÍA, J. M. (eds.) *Trasvases culturales: literatura, cine y traducción 3*, Vitoria: Universidad del País Vasco, pp. 437-442.
- (2001b), “Función y traducción de los referentes culturales en subtitulación” in LORENZO, L. e PEREIRA, A. (eds.), *Traducción subordinada (II) El subtitulado: (inglés-español/gallego)* Vigo: Universidad de Vigo, Servicio de Publicacións, pp. 237-248.
- SCHIFFRIN, D. (1987), *Discourse markers*, Cambridge: Cambridge University Press.
- SNELL-HORNBY, M. (1988), *Translation Studies. An Integrated Approach*, Amsterdam: John Benjamins (*Estudios de Traducción. Hacia una perspectiva integradora*, Salamanca: Almar, 1999, trad. Figueiredo, C. V.).
- SOUSA, S. (2001) *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura: a Adaptação Cinematográfica e a Recepção Literária do Cinema*, Braga: Centros de Estudos Humanísticos/Universidade do Minho.
- TANQUEIRO, H. (2002), *Autotradução: autoridade, privilégio e modelo* Bellaterra Departament de Traducció i Interpretació, Universitat Autònoma de Barcelona. (Tese de doutoramento, dirigida por Francesc Parcerisas i Vázquez) http://www.tdx.cesca.es/TESIS_UAB/AVAILABLE/TDX-1030103-182232/ht1de3.pdf, (última consulta, Janeiro 2007)
- (2003), “A (auto) tradução de marcas culturais entre línguas próximas”, in MUÑOZ MARTÍN R. (ed) *Actas del I Congreso Internacional de la AIETI*, Granada: AIETI, vol. I, pp. 533-544.
- TELEVISIÓ DE CATALUNYA (1997), *Criteris Lingüístics sobre Traducció i Doblatge*, Barcelona: Edicions 62.

- TORREGROSSA, C. (1996), “Subtítulos: traducir los márgenes de la imagen”, in *Sendebarr*, 7, pp. 73-88.
- TOURY, G. (1980), *In search of a Theory of Translation*, Tel-Aviv: The Porter Institute.
- (1995), *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.
- TUSÓN V. A. (2003), “Iguais perante a língua, desiguais no uso” in LOMAS, C. (ed.) *O valor das palavras (I) Falar, ler e escrever nas aulas*, Porto: Asa.
- TUSON, V. J. (2001), *Una imatge no val més que mil paraules*, Barcelona: Empúries.
- TUSON, V. J. (2003a), *Introducción al lenguaje*, Barcelona: UOC.
- VÁZQUEZ A. G. (1977), *Introducción a la traductología*, Washington: Georgetown University Press.
- VENUTI, L. (1995), *The translator's Invisibility*, Londres: Routledge.
- VIDAL, N. (1994), *El cine de Pedro Almodóvar*, Barcelona: Destino.
- VINAY, P. e DARBELNET J. (1977/1958), *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*, Paris: Didier-
- ZARO V, J. J. (2001), “Conceptos traductológicos para el análisis del doblaje y la subtitulación” in DURO, M. (coord.) *La Traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid: Cátedra, pp. 47-63.
- ZABALBEASCOA, T. P. (2001a), “La traducción del humor en textos audiovisuales” DURO, M. (coord.) in *La traducción para el doblaje y la Subtitulación*, Madrid: Cátedra, pp. 251-263.
- (2001b), “La traducción de textos audiovisuales y la investigación traductológica”, in CHAUME, F. e AGOST, R. (eds.) *La traducción en los medios audiovisuales*, Castelló: Universitat Jaume I, pp. 49-56.

Material Audiovisual

- ALMODÓVAR, P. (realizador), (1999), *Todo sobre mi madre*, Espanha: El Deseo.
- *Tudo sobre a minha mãe*, versão portuguesa distribuida por Atlanta Filmes, 2001.

6. ÍNDICE DE ANEXOS⁹¹

1/I/A. Guião do filme em castelhano

2/II/B. Legendas da versão portuguesa do filme

3/III/C. Tabelas

⁹¹ Dada a extensão dos anexos, optámos por apresentá-los em formato digital. Assim, no CD-ROM que acompanha este volume, podem ser consultados os textos que serviram de apoio à elaboração da presente dissertação.