

ALAIN MARCEL MOUZAT

A FORMA E O SENTIDO NA TRADUÇÃO:
A TRADUÇÃO DE FILMES POR LEGENDAS

TESE DE DOUTORADO

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

- 1995 -

ALAIN MARCEL MOUZAT

**A FORMA E O SENTIDO NA TRADUÇÃO:
A TRADUÇÃO DE FILMES POR LEGENDAS**

**Tese de Doutorado apresentada no
Departamento de Lingüística da
Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo.**

**Programa de Semiótica e Lingüística
Geral**

Orientador: Prof. Dr. Francis Henrik Aubert

São Paulo 1995

1. INTRODUÇÃO	3
2. AS CONCEPÇÕES DA TRADUÇÃO	6
2.1. A representação "leiga":	6
2.2. As concepções científicas	9
2.3. Dois exemplos de teorização da tradução: ESIT e desconstrução	14
2.4. Análise crítica :	33
3. O CONCEITO DE ENUNCIÇÃO COMO ALTERNATIVA TEÓRICA	46
3.1. A elaboração do conceito em Benveniste	46
3.2. Dois avatares do conceito: Leitura pragmática e leitura subjetivista	50
3.3. A enunciação como quadro teórico formal	53
3.4. A relação da linguagem com o mundo: a referenciação	59
3.5. A Teoria enunciativa das operações	62
4. UM PONTO DE VISTA ENUNCIATIVO SOBRE A TRADUÇÃO	69
4.1. Traduzem-se textos	70
4.2. O contexto do texto (a rede externa)	71
4.3. O texto enquanto forma significante (a rede interna)	75
4.4. A tradução como prática dos textos	80
5. APRESENTAÇÃO DO OBJETO	83
5.1. A fala no cinema	84
5.2. O cinema dos primeiros tempos	86
5.3. A palavra antes do cinema falado	94
5.4. O advento do cinema falado	97
5.5. O cinema falado e a tradução	100

6. A TRADUÇÃO POR LEGENDAS	102
6.1. A técnica	105
6.2. A Problemática	108
6.2.1. Os problemas ligados às limitações de espaço e tempo na legendação.	113
6.2.2. Os problemas ligados à passagem do código oral ao código escrito	115
6.3. O Corpus	116
7. AS SUPRESSÕES	118
7.1. Metodologia e Principios da análise	118
7.2. Resultados	119
7.3. Natureza das supressões	121
7.4. A supressão e as operações enunciativas	123
7.4.1. Apresentação de caso	124
7.4.2. Análise:	125
7.5. As supressões fortes	132
7.5.1. Apresentação	133
7.5.2. Análise	135
7.6. Comentário	139
8. A RELAÇÃO ENTRE O DIÁLOGO E A IMAGEM	139
8.1. "Som in" e "som off"	140
8.2. A fala e a imagem se correspondem	145
8.3. A fala da personagem	148
9. A PASSAGEM DO CÓDIGO ORAL AO CÓDIGO ESCRITO	154
9.1. A ordem das palavras, a elipse, a parataxe	155
9.2. A entoação	156
10. CONCLUSÃO	167
11. BIBLIOGRAFIA	173

1. INTRODUÇÃO

Pelo número de fatores que põe em jogo - línguas, culturas, textos, épocas, públicos etc. - a tradução oferece um campo privilegiado para quem busca levantar uma problemática. As soluções, em contrapartida, só aparecem como pontuais e, no mais das vezes, carecem de argumentos para se justificar.

Assim acontece com o problema da "boa" forma que tradutores e estudantes de tradução conhecem bem: por que tal forma de preferência a tal outra?

Embora não haja uma única boa solução, existem soluções "melhores" do que outras. E o problema da escolha das formas se coloca tanto para o tradutor experimentado - ainda quando este desenvolveu os "macetes" do ofício - quanto, e ainda mais, de maneira aguda, para o tradutor aprendiz.

Propomo-nos, então, abordar o problema começando por examinar algumas das diversas concepções de tradução: a concepção profana à qual se opõem as concepções com embasamento científico, e analisar duas dentre as correntes atuais, aquela a que chamaremos genericamente "da ESIT (École Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs)" e a "desconstrutivista". Analisaremos particularmente a natureza da relação entre a forma e o sentido na perspectiva dessas teorias

e em que medida elas oferecem ou não respostas produtivas para as indagações do tradutor.

Veremos depois que certas teorias lingüísticas contemporâneas oferecem um conceito que parece promissor para abordar o processo de construção do sentido pelas formas: o conceito de enunciação.

Apresentaremos, pois, esse conceito tal como está elaborado nos trabalhos de Benveniste e de Antoine Culioli, e tentaremos mostrar o que a teoria lingüística da enunciação, mediante a representação da atividade de linguagem que propõe, pode trazer à concepção de tradução.

A tradução escapa, em grande parte, à teorização da lingüística; não se trata então de propor a aplicação de um modelo teórico para a tradução, mas de tentar tirar dos conceitos elaborados pela teoria as conseqüências para uma prática tradutória.

Para examinar em que medida a prática pode se valer desses conceitos, ou ilustrá-los, recorreremos a um tipo específico de tradução: a que consiste em traduzir diálogos de filmes mediante legendação. Buscaremos ver que tratamento é dado, nesse caso, à problemática da relação entre forma e sentido.

Para isso, delimitaremos primeiro a função que ocupam os diálogos na construção do sentido no filme. De fato, o diálogo de cinema é um texto particular

tomado num conjunto significativo, e não se pode tratar dele independentemente do lugar que ocupa.

A tradução dos diálogos recorre a uma técnica específica, que apresentaremos rapidamente, cujas consequências são particularmente importantes para a problemática de que estamos tratando: exige, com efeito, que sejam feitos cortes no texto original. Examinaremos os resultados desta prática através de alguns casos precisos que serão analisados na perspectiva de uma concepção enunciativa da tradução.

Abordaremos também um segundo problema específico da tradução por legendas: a passagem de um original oral a uma tradução escrita, o que volta a colocar, sob outro ângulo, os problemas da relação entre a forma e o sentido.

A legendação, mais do que qualquer outra forma de tradução, coloca em destaque a existência dessa relação. Teria sido possível abordar a legendação sob diversos aspectos: o económico, o estético, comparando-a com a dublagem, etc. Não faremos mais do que tocar de leve nesses aspectos, pois parece-nos mais importante para a tradução verificar como, em suas especificidades, a legendação chega a tratar o único problema que ela tem em comum com toda e qualquer tradução: o de como as formas constroem sentido.

2. AS CONCEPÇÕES DA TRADUÇÃO

A tradução é uma prática imposta pela diversidade das línguas, dominada, na tradição ocidental, pelo mito de Babel, ou seja, pelo mito de uma completude impossível, pois que divina. É pois, tentativa, fadada ao fracasso, de restauração de uma unidade perdida e, por certo, o famoso adágio *traduttore traditore* deve seu sucesso tanto à forma paronomástica quanto à evidência do conteúdo que enuncia. Tais evidências, no entanto, jamais pareceram satisfazer aos tradutores. Estes, há já muito tempo, sentiram a necessidade de comentar suas práticas por meio de numerosos escritos. Julgamos necessário, para melhor perceber o que entra em jogo numa concepção da tradução, que se examinem estas diferentes representações: uma representação "leiga", implícita ou explícita, produzida pelos que observam o produto, e uma representação dos tradutores.

2.1. A representação "leiga":

Esta representação comum é descrita com freqüência bastante grande para ser combatida pelos tradutores ou pelos tradutólogos. Assim, Katharina Reiss (1981 p.112) denuncia esta concepção do

"consumidor normal", por ela definido como o "leitor que não domina nem conhece a língua do original e nada sabe dos problemas nos quais esbarra toda tradução" e acrescenta:

"ai incluo também toda a classe dos 'consumidores', que consideram a tradução uma atividade puramente mecânica, a exemplo daquele chefe que, ao entregar a seu tradutor uma complicada descrição, em inglês, de uma patente solicita-lhe: 'Queira, por gentileza, transcrever isto rapidamente em alemão'".

Jean Delisle (1981 p. 34) também apresenta esta idéia nos seguintes termos: "Muitos leigos julgam ser suficiente conhecer duas línguas para se encontrarem em condições de traduzir".

Da mesma forma, Marianne Lederer (1973, p.17), pondo por terra as ilusões da compreensão espontânea, comenta:

"No interior de uma mesma língua, não se toma consciência do processo da compreensão; apreende-se, sempre ou quase sempre, em condições de conhecimento da língua e das coisas, tais que o processo interpretativo escapa à atenção: parece que compreender o que se lê ou o que se diz procede unicamente do

saber da língua, e que nenhuma dificuldade, além da das palavras desconhecidas poderá surgir, mesmo nos textos especializados. Tal atitude conduz a uma concepção empírica da tradução: pensamos que, por sabermos duas línguas, sabemos (e somos capazes de) traduzir".

A tradução, vemo-lo, é percebida comumente como uma atividade de reprodução que decorre naturalmente do conhecimento de duas línguas, atividade esta à qual é negada qualquer especificidade. O único obstáculo capaz de dificultar este processo seria devido à ignorância de um termo ou de uma particularidade sintática, o que seria prontamente resolvido por dicionário ou gramática.

O desconhecimento dos processos da tradução origina-se do caráter "inconsciente", na acepção saussuriana, da atividade de linguagem que ela põe em ação e que é evidenciada pelo próprio termo "tradução", termo este que designa ao mesmo tempo a operação e o produto desta.

Saussure sublinha, no *Cours de Linguistique Générale* (1976, p.38), as consequências, para a língua, de semelhante concepção: "Há, inicialmente, a concepção superficial do grande público: ele vê na língua somente

uma nomenclatura, o que suprime toda pesquisa sobre sua verdadeira natureza".

Assim também, esta representação da atividade tradutória como uma atividade "mecânica" tende, por um lado, a tornar mais difícil sua constituição em objeto de pesquisas, como lamenta Rosemary Arrojo: "o reconhecimento da legitimidade de seu objeto de estudo e a abertura de um campo que lhe seja próprio dependerão dos pesquisadores em tradução", e por outro lado, a conferir ao tradutor um estatuto de pária das letras, como atestam as queixas dos tradutores de todos os tempos e culturas, a exemplo deste dístico de Hugues Salel (1545) (citado em Horguelin, 1981).

*Pois o que quer que faça um perfeito tradutor
A honra cabe sempre ao inventor*

e desta declaração de um tradutor japonês (Osamu Kanamori, in Meta, 33, p.38): "No Japão, o tradutor é um pouco um "escrivinhador", e em qualquer circunstância, o último homem a quem um pai daria a mão de sua filha".

2.2. As concepções científicas

Desde os tempos mais remotos, os tradutores se têm questionado a respeito de sua atividade, por razões às vezes diversas, mas todas elas procedentes do mesmo desejo de justificar sua prática, ou pelo menos de explicitá-la. Certos trabalhos, como *Tradução: a ponte necessária*, de José Paulo Paes (1990), *O Poder da Tradução*, de John Milton (1993), ou *Anthologie de la manière de traduire*, de Paul Horguelin (1981), oferecem-nos um panorama destes testemunhos: dos precursores latinos aos tradutólogos modernos, a sucessão dos tradutores autores de prefácios, de comentários ou de obras específicas desenvolve-se continuamente no decorrer dos séculos, e em todas as línguas. Mais recentemente, numerosos trabalhos e artigos vêm tentando elaborar um quadro destas reflexões. A maioria concorda em identificar uma fase antiga, hoje ultrapassada. Assim, Valéry Larbaud (1946) distingue a "tradução-naturalização dos séculos XVI, XVII e XVIII da tradução dita, ou pretendida, científica da atualidade". Para Mounin (1963), "os tradutores, há dois milênios, só têm disposto, a respeito de sua atividade, de testemunhos, alguns bastante extensos, quase todos muito instrutivos, vários deles importantes, (...). A situação acaba de se modificar..."

Steiner, por sua vez, identifica quatro períodos: de Cícero a Hölderlin, uma produção caracterizada por "uma orientação empírica pronunciada; depois, de A. F. Tytler a Valéry Larbaud, uma corrente de "pesquisa hermenêutica" e, finalmente, duas tendências modernas, a primeira, que reúne o formalismo russo, a lingüística estrutural, as teorias da informação e, por fim, a tradução automática. Quanto à segunda dessas tendências contemporâneas, ela é assim apresentada:

" a bela confiança inspirada pelas virtudes da tradução automática entre 1950 e 1960, decresceu... O estudo e a prática da teoria da tradução instalam-se na conjunção de disciplinas confirmadas e recentes. Ele estabelece uma sinapse que correlaciona as pesquisas levadas a efeito em psicologia, antropologia, sociologia e ramos intermediários, como a etnolingüística, e a sociolingüística".

Ladmiral (1987), por sua vez, distingue uma pré-história do discurso tradutológico" que reúne "ensaios literários, em grande número, sobre o tema "servidão e grandeza do tradutor"...., como os de J. Ortega y Grasset, V. Larbaud, W. Benjamin, etc." e "o discurso clínico sobre a tradução (...) cujo argumento poderia

ser assim resumido: 'Este texto era (é) intraduzível. Sua tradução é esta'. Finalmente, temos a 'teoria da tradução propriamente dita', que começa com Mounin (1963), Catford (1967), Nida (1964), W. Wills (1977)". Depois, mencionando brevemente os nomes de M. Pergnier e D. Séleskovitch, o autor revela o malogro dessas tentativas de "produzir um discurso unitário, rigoroso, coerente, totalizante..." e conclui: "para retomar uma de minhas próprias fórmulas, direi que entendo propor *"uma rapsódia de teoremas disjuntos, defrontando com a tormenta da prática"*. Roger Coffin, num artigo intitulado "A ciência da tradução 1955 - 1985: uma tentativa de balanço provisório", distingue sete tipos de discurso nas correntes teóricas contemporâneas, ligados, em sua maioria, a pesquisas linguísticas (linguística diferencial, linguística estrutural, linguística do texto, análise do discurso e "teoria interpretativa", que "recorre aos complementos cognitivos"). Este mesmo autor parece ir ao encontro das deduções de J. R. Ladmiral ao concluir: " Não seria a ciência da tradução uma ciência teorematizada?".

É chegado o momento de fazer um balanço desses balanços: todos os autores são concordes em ver um período moderno que se inicia logo depois da 2ª Guerra Mundial, durante o qual a tradução, escapando aos comentários epiteóricos, vai tentar fundamentar sua

especificidade num "estudo científico da operação tradutória" (Mounin), "na teoria da tradução propriamente dita" (Ladmiral): na "tradutologia" (B. Harris, 1973, cf. Séleskovitch, 1986 p. 297).

J. Delisle nos fornece as razões do nascimento desta nova abordagem da tradução:

"Embora se traduza há milênios, ensina-se a tradução para formar tradutores há nem bem trinta anos, o que é bastante paradoxal. A evolução das relações internacionais após a 2ª Guerra Mundial, bem como a adoção de políticas oficiais por estados bilíngües, como o Canadá, deram azo a um crescimento fenomenal do volume de traduções. O número de tradutores de assuntos gerais deu um salto prodigioso e ultrapassa de longe o dos literários na maioria dos países".

A tradutologia originou-se, pois, de diversos fatores, que tendem, todos eles, para a necessidade de formalizar os processos da tradução a fim de poder transferi-los e fazê-los reproduzir-se, objetivando formar um maior número de tradutores. Por outro lado, a mudança de objeto - o texto técnico suplanta o

literário - contribuí para construir uma exigência de normalização das práticas.

Parece mesmo, pois, que um discurso pedagógico da tradução é o principal motor da tradutologia. Não se trata de dar aqui uma descrição exaustiva das diversas tendências, mas de tentar perceber como, através de certas correntes, se elaboram algumas concepções teóricas.

2.3. Dois exemplos de teorização da tradução: ESIT e desconstrução

As diferentes constatações do impasse de uma teoria totalizante, que possa dar conta de toda prática de tradução, conduzem numerosos autores a questionar-se sobre a legitimidade de tal tentativa (ver, acima, J. R. Ladmiral e R. Coffin, op. cit.) e mesmo a interrogar-se sobre os progressos das reflexões teóricas desde São Jerônimo (Steiner, citado por R. Arrojo in *O Signo desconstruído*, p. 72): "Entretanto, como observa Steiner, durante mais de dois milênios de "argumentação" e "recomendações" a tradutores, as "crenças" e as "desavenças" expressas sobre a natureza da tradução "têm sido praticamente as mesmas". Retomemos, pois, as reflexões do santo padroeiro dos tradutores: "... quando traduzo os gregos, ... não é uma

palavra por outra, mas uma idéia por uma idéia que eu expresso" E São Jerônimo cita, entre outros, o testemunho de seu amigo Evagro, tradutor da vida de Santo Antão: "A tradução de uma língua para outra, quando feita literalmente, oculta o sentido; é como erva daninha por demais serrada que pode abafar a sementeira" (*De optimo genere interpretandi*, citado cf. Horguelin, 1981). Em outras palavras: não há correspondência entre o sentido e a forma. É inevitável constatar que, até o presente, os termos do debate só variaram muito pouco.

De fato, não são apenas a sintaxe e o vocabulário que deixam de corresponder-se termo a termo entre as línguas: não há em alemão, por exemplo, equivalente para a distinção, como em francês ou em português, entre o perfeito e o imperfeito; não existe em francês vocábulo correspondente ao português "saudade", e no entanto a tradução é possível. Há mais: dois enunciados que são sentidos por locutores bilingües como de "sentido idêntico" podem ser constituídos por materiais verbais difíceis de se corresponder: assim, por exemplo, um enunciado comum como "bati o carro", pode ser reproduzido, em francês, por "j'ai eu un accrochage", onde parece nada haver que possa fundamentar lingüisticamente a equivalência.

Àquilo que é percebido pelos tradutores como uma não-coincidência entre sentido e forma, as teorias tradutológicas tentaram trazer uma resposta. Tomaremos dois exemplos de tentativas de construção teórica da realidade de uma prática que parece dar-se, a despeito de evidências elementares.

Nossa escolha é evidentemente redutora, mas é ditada pelo cuidado de preservar a ligação entre as teorias tradutológicas e seus objetivos de ensino da tradução: eis por que nos decidimos, pois, a examinar, por um lado, as posições de autores ligados à École Supérieure d'Interprètes et Traducteurs - ESIT - da Universidade de Paris III (Marianne Lederer, Danica Séleskovitch et Jean Delisle, este ensinando no Canadá) e por outro lado, as teorias da desconstrução, de Derrida e Paul de Man, de cujo ensinamento Rosemary Arrojo, docente na Universidade de Campinas, retoma alguns aspectos. Os primeiros partem de uma longa prática profissional de intérpretes e de uma preocupação pedagógica ligada à sua prática docente, os segundos, partem de uma reflexão teórica desvincilhada da prática e que inspira de teorias hoje em voga no seio da universidade americana.

Não se trata, é claro, de reduzir as posições de uns às dos outros, mas de pôr em destaque suas respectivas linhas gerais para identificar os modos de

problematização da relação da forma com o sentido e aquilo que estas abordagens podem fornecer à teoria da tradução. É possível, porém, produzir algumas propostas que, até certo ponto do raciocínio, serão comuns às duas abordagens.

Para tratar do problema da "alternativa" (pois é assim mesmo que o fundamenta São Jerônimo e assim que o desenvolvem numerosas teorizações, por exemplo M. Lederer, 1973, p. 18: "traduzir a língua ou transmitir o sentido é o objeto mesmo da tradução que está em questão nesta alternativa") do sentido ou da forma, ser-nos-á necessário recorrer a uma análise dos termos que compõem a relação antes de examinar a natureza desta última, pois é a natureza dos termos que define a orientação da relação.

A questão do sentido não é, por certo, apanágio dos tradutores; é levantada por inúmeros textos de filósofos, semanticistas, gramáticos, semióticos, linguistas e afins, dos quais Alain Rey, em sua obra *Théories du signe et du sens* (dois volumes!, 1973, o primeiro, 1976 o segundo) procura dar um apanhado através da publicação de excertos precedidos de análises. Nas páginas de encerramento, intituladas "Au résumé", o autor, numa tentativa de balanço das interrogações sobre o sentido, pergunta: "mas, que *progressos*, de Heráclito a Heidegger?", fórmula esta que

parece fazer eco à constatação desiludida dos tradutólogos. "No máximo, acrescenta Alain Rey, chega-se a isolar "deslocamentos": "as teorias do sentido não têm um sentido, uma direção, um horizonte único; não têm uma leitura, um posicionamento." Diante desta asserção, que ocorre no final de dois volumosos tomos, nossa ambição pode satisfazer-se a com uma tentativa apenas de colocar em evidência - embora, é claro, de forma arbitrária e redutora - algumas propostas em torno das quais se agrupam diferentes autores e "escolas" que abordam os problemas teóricos da tradução.

Primeira proposta: o sentido não é um objeto acabado e formalizável.

Esta proposta tem como base, implícita ou explicitamente, posicionamentos teóricos a respeito de objetos diferentes (texto literário original, textos de conferências, textos técnicos), por esta razão encontrá-la-emos revestida de formulações identicamente diversas.

Em Marianne Lederer (1973, p. 15), por exemplo ela é afirmada de maneira bem direta:

"Toda compreensão é, por definição, subjetiva e o sentido pode apenas aproximar-se do querer-dizer do autor. Este sentido, que

precisa ser apreendido e reexpresso, não é nem formalizável, nem quantificável: corresponde a um processo e não a um fato."

Rosemary Arrojo (1986 p.12), por sua vez, ao rejeitar as concepções que atribui a Eugene Nida. e também a A. F. Titler, assim as descreve:

"Se pensamos o processo de tradução como um transporte de significados entre língua A e língua B, acreditamos ser o texto original um objeto estável, "transportável" de contornos absolutamente claros, cujo conteúdo podemos classificar completa e objetivamente."

Em outro texto (1992), Arrojo denuncia novamente essa ilusão:

"A possibilidade (implicada pelo conceito de tradução "correta") da preservação de significados estáveis é pressuposta pela maior parte do saber produzido pelo homem ocidental e atravessa, naturalmente, todas as nossas concepções clássicas da linguagem."

Reconhecemos nesta condenação aquilo que Derrida empreendeu como "desconstrução" (*De la Grammatologie*, 1967) e o anúncio, por Foucault (*Les Mots et les choses*, 1966, p. 315) da passagem do classicismo à

modernidade, limiar que foi "definitivamente transposto quando as palavras deixaram de entrecruzar-se com as representações e de quadricular espontaneamente o conhecimento das coisas". Os pontos comuns teóricos consistem em mostrar que a "tradição ocidental" está alicerçada no conceito de "logos", ou seja, na postulação da existência de um sentido primeiro e verdadeiro, manifestado pelo verbo e que deve ser encontrado pela hermenêutica. Concepção que importa desmascarar, uma vez que funda um "positivismo logocêntrico" (Arrojo, 1991), fundamentado na "ilusão da autonomia do sujeito consciente, "senhor da racionalidade" (id.,ibid) que as obras de Freud e Nietzsche, "implícita e explicitamente", derrubaram de seu trono.

Deixemos que o próprio Derrida conclua:

"A ruptura marca a impossibilidade, para um signo, para a unidade de um significante e de um significado, de produzir-se na plenitude de um presente e de uma presença absoluta. Eis por que não há palavra plena, mesmo que queiramos restaurá-la pela psicanálise ou contra ela." (1967, p. 135).

Desta primeira proposta podemos passar para uma segunda, que parece ser seu corolário: o sentido é fluido, evanescente: ele escapa, apaga-se.

É esta segunda proposta que julgamos encontrar no conceito de "texto palimpsesto", tal como está formulado por R. Arrojo (1986, p. 24):

"Assim como nos ilustrou o conto de Borges (trata-se de Pierre Ménard, autor do Quixote, que a autora analisa na esteira de Georges Steiner), o texto de Dom Quixote não pode ser um conjunto de significados estáveis e imóveis, para sempre "depositados" nas palavras de Miguel de Cervantes. O que temos, o que é possível ter, são suas muitas leituras, suas muitas interpretações - seus muitos "palimpsestos", sendo o palimpsesto o texto que se apaga, em cada comunidade cultural e em cada época, para dar lugar a uma outra escritura (ou outra interpretação, outra leitura outra tradução) do "mesmo" texto".

Texto "palimpsesto" ou "evanescência" do sentido, segundo o termo de Marianne Lederer, essas visões colocam um problema fundamental que é imperioso resolver, se não quisermos chegar à seguinte aporia: traduzir é efetuar transferências de sentido. Ora, o

sentido não é mensurável nem quantificável; é, ao contrário, fluido e evanescente. A tradução é, pois, um processo de transformação do evanescente num imprevisível imponderável expresso em outra língua.

Ora, traduz-se o sentido, isto é constantemente reafirmado por todas as teorias: Danica Séleskovitch sublinha-o na introdução de *Études de linguistique appliquée* N° 12 (1973):

"'Exégèse et traduction', qual é a razão da escolha deste título para o presente número de 'Études de Linguistique Appliquée'? Em primeiro lugar, para marcar-lhe a orientação: o desejo de situar a tradução em relação ao sentido, considerado como o objeto a ser apreendido e transposto. Depois, para nos distanciarmos das teorias que se contentam em confrontar as duas línguas que intervêm na operação tradutória, privando-se assim da dimensão suplementar que é o sentido".

Consideramos esta declaração um exemplo das posições contemporâneas, adotadas não só por numerosos teóricos da tradução, mas também por linguistas como O. Ducrot (1972), que consideram o sentido "o resultado de uma somatória".

Esta teorização do sentido permite escapar da aporia introduzindo uma proposta que vai possibilitar distinguir dois elementos: o *sentido* e a *significação*, proposta que poderíamos formular desta maneira: o **sentido é um suplemento para a significação.**

Assim, encontramos, com surpresa, uma quase unanimidade em afirmar: a significação é um fato de língua, o sentido, um fato que "ultrapassa a formulação linguística". (Marianne Lederer, 1973, p. 13), "o sentido apoia-se em significações linguísticas, mas não se limita a elas." (p. 9)).

Vemo-la enfatizada por Delisle (1981): "A significação é dada pela língua, ao passo que o sentido deve sempre ser construído por significações linguísticas às quais se acrescentam (grifo nosso) parâmetros não lingüísticos."

Tendo atingido este estágio de elaboração, as teorias tradutológicas divergem, segundo os autores, quanto à natureza do "externo" à língua que convém acionar para "completar" o sentido.

Antes de tratar mais detalhadamente algumas destas propostas teóricas e alguns exemplos concretos, é bom recapitular as propostas que nos conduziram até este ponto de elaboração:

1- O sentido não é um objeto compacto que deva ser descoberto depositado no fundo do texto.

2- O sentido é instável, fluido, desaparece, apaga-se.

3- É necessário distinguir "significação" em língua e "sentido" em discurso.

4- A significação ligada à forma lingüística é apenas um elemento de composição do sentido

5- Para que o sentido seja produzido há que se acrescentar elementos "extralingüísticos".

Compreende-se facilmente o que está em jogo na questão: Por que é que traduzir não é somente efetuar operações de sintaxe e de léxico? Importa, em termos de tradutores, explicar por que uma tradução não-literal é preferível a uma tradução ao "pé da letra". Ou, em outras palavras, por que se pode dizer a mesma coisa de maneira diferente. Este ponto é de dupla importância para a tradução: trata-se, por um lado, de fundamentar teoricamente sua existência (é possível traduzir, mesmo que uma língua possua formas sintáticas e léxicas completamente estranhas à outra) e, por outro lado, de reconhecer a especificidade da prática tradutória: a sintaxe de uma língua e seu vocabulário não são elementos suficientes para se traduzir. Este último

ponto vai ao encontro da recriminação feita, como vimos, ao não-especialista da tradução e chega também, com bastante frequência, a uma posição de defesa em relação à tradução automática e à "linguística" (voltaremos a falar disto mais adiante).

Como se constitui o sentido?

O sentido vem, não das palavras, mas dos discursos: essa resposta é a dos teóricos da ESIT. Para estes, o discurso se define como um objeto linguístico em situação.

Para esquematizar, poderíamos resumir a proposta explícita de J. Delisle: as palavras possuem "virtualidades de significação" que são atualizadas em orações e estas significações se atualizam em sentido somente em textos em situação ("o discurso").

A proposta de Marianne Lederer é relativamente diferente, embora proceda da mesma conduta: o sentido provém do encontro de um texto e de saberes depositados no sujeito:

" o sentido é, pois, o encontro, na mente, da formulação lingüística que se vê no papel e dos conhecimentos de que se dispõe na leitura". (1973, p. 13).

Danica Séleskovitch (1986) vê o sentido nascendo dos textos e dos "complementos cognitivos" (p.75) ou "da bagagem cognitiva que se situa fora da língua": "é bom que se faça a distinção entre língua e discurso, entre significação linguística das orações e sentido dos enunciados. Os enunciados das orações tiram, de fato, seu sentido, tanto da significação da língua quanto "daquilo que é *compreendido*" por aquele que os vive" (p.80). Os "complementos cognitivos" englobam ora as representações de um sujeito ("sua experiência interiorizada"), ora o "contexto",- entendendo-se por contexto a situação física da interlocução e também a "situação de enunciação", ou ainda, aquilo que outros designaram por "co-texto", o contexto linguístico.

A questão da origem do sentido torna-se mais delicada quando abordamos a teoria de Derrida, tal como a reproduz Arrojo: pode parecer aqui que o sentido se define por predicados negativos, como nos informa a apresentação da "desconstrução" feita na capa de uma coletânea de artigos que traz o sugestivo título de "O signo desconstruído":

"Não é fácil definir "desconstrução", palavra-chave em torno da qual se reúnem os artigos desta coletânea. Como sugere o próprio Derrida, criador do termo e iniciador de um tipo de reflexão que agita os círculos

intelectuais da Europa Ocidental e dos Estados Unidos há mais ou menos vinte anos, talvez fosse mais adequado dizer o que a desconstrução não é: Não é um método, nem uma técnica, menos ainda um modelo de crítica que possa ser sistematizado e aplicado regularmente a teorias, a textos ou a conceitos."

Compreende-se, pois, que a tradução, enquanto manifesta a não conformidade do sentido à "língua", oferece um terreno por excelência propício ao exercício da desconstrução. Assim, a análise da tradução francesa do termo *pharmakon*, em Platão, fornece a Derrida (1972, p.80) ocasião de denunciar "o efeito de análise" que o termo sofre nas traduções "herdeiras e depositárias da metafísica ocidental". Em outras palavras: a polissemia de *pharmakon* (remédio e veneno) e o valor filosófico do termo em Platão perdem-se quando traduzido por "remédio", e esta é uma redução da multiplicidade, uma demonstração da inacessibilidade do significado. O essencial da teoria da desconstrução é retomado por Rosemary Arrojo (1986): porque não pode haver texto original soberano e detentor de uma verdade do sentido, não há, pois, senão leituras que dependerão de um "sujeito", apagando-se o texto palimpsesto para dar lugar a cada leitura para o texto do "sujeito". Esta construção de um aparelho desconstrutor, vimo-lo, corre

o risco de chegar a uma aporia: se não podemos invocar uma estabilidade, como podemos compartilhar o sentido? Como há sentido? Como pode haver tradução? O recurso de que se vale Rosemary Arrojo para escapar do impasse é denominado, "seguindo os passos de Stanley Fish", "a comunidade interpretativa" (1986, p. 41): "Contudo, quando um leitor "produz" um texto, sua interpretação não pode ser exclusivamente sua, da mesma forma que o escritor não pode ser o autor soberano do texto que escreve". De expulsões em exclusões, o sentido termina, pois, como um contrato tácito de uma comunidade que concorda num sentido:

"Em outras palavras, nossa tradução de um texto, poético ou não, será fiel não ao texto "original", mas ao que consideramos ser o texto original, ao que consideramos constituir-lo, ou seja, à nossa interpretação do texto de partida, que será, como já sugerimos, sempre o produto daquilo que somos, sentimos e pensamos."

Em resumo, os teóricos da ESIT, como os desconstrutores, retomam a alternativa sentido/forma colocada pela tradição clássica e decidem em favor do sentido: a tradução literal não é jamais uma boa tradução. Donde, concluem, a relação do sentido com a forma é uma relação enganosa. A fórmula "as palavras

ocultam o sentido" de São Jerônimo é então lida de duas maneiras: as palavras têm um excesso de sentidos que o contexto, a bagagem cognitiva, a situação irão filtrar (ESIT), ou então as palavras são apenas signos materiais (significantes?) cujo significado está inscrito na falha, no hiato, na lacuna, na ruptura; numa palavra, na *Différance* do sujeito (Derrida).

Pode parecer abusivo reduzir as posições de uns às dos outros, mas o recurso aos exemplos bem mostra que as duas interpretações conduzem aos mesmos tipos de demonstração e a conclusões que, embora não similares, possuem uma consequência comum.

É imperioso recorrer a esses exemplos para compreender como condutas inspiradas a priori por pressupostos teóricos algo distantes terminam por se encontrar em seus efeitos últimos.

Podemos então convocar o exemplo de Danica Séleskovitch (1986, p. 118): "Os lógicos descobrem que o sentido de uma frase ultrapassa a soma de significações que lhe atribui a língua". Assim o enunciado "I just came from New York" poderia ser "transcodificado" por "Acabo de chegar de Nova York", mas poderia ter como tradução "estou vindo de lá!", ou "mal cheguei de Nova York" ou então "Sou nova-iorquino e estou desembarcando!". A tradução, comenta a autora,

"adota formulações diversas segundo o sentido que toma um mesmo enunciado; isso demonstra que o sentido não é determinado unicamente pela composição linguística do enunciado."

Um segundo exemplo, que fomos buscar em Delisle (1980, p. 65), vem confirmar este procedimento:

"Seja a frase '*Her surgeon was able to do just that,*' extraída de um artigo de divulgação médica da revista *Time* (14 de abril de 1975)... O meio lingüístico e cognitivo do enunciado obriga a optar pela solução '*Era exatamente o que seu cirurgião podia fazer*'. Mas o contexto possibilita também a expressão idiomática '*Ela batera à porta certa*'".

O terceiro exemplo nos vai ser fornecido por Rosemary Arrojo (1986). A partir de um pequeno poema de William Carlos Williams, *This is just to say*, a autora tenta demonstrar que a palavra inglesa *plums* poderia ser traduzida, em português, por outra que não ameixas, valendo-se do argumento de que ameixas não são necessariamente *plums*: "Quando falamos de ameixas, hoje, na comunidade cultural em que vivemos, pensamos em ameixas pretas, frutas secas e enrugadas, que dificilmente seriam associadas ao sensual...". A

solução escolhida dependerá então da "comunidade interpretativa":

"para tal comunidade, a única tradução possível de "plums" seria, com bastante probabilidade, 'ameixas', ou no máximo, 'ameixas vermelhas'. Podemos imaginar, ainda, uma outra comunidade interpretativa para a qual todo texto traduzido devesse, de algum modo, se incorporar ou se adaptar ao contexto cultural da língua alvo. Tal comunidade poderia, por exemplo, considerar 'pêssegos' ou 'caquis' como opções melhores ou mais 'fiéis' do que 'ameixas'".

Contentar-nos-emos, por enquanto, com observar a regularidade do procedimento: tal termo ou tal frase, até mesmo tal enunciado poderiam ter uma tradução literal (ou, segundo os teóricos da ESIT, "uma transcodificação"), mas existe solução melhor que esta: a que muda os termos mas forma sentido, pois leva em conta elementos que escapam ao lingüístico.

Assim, para Danica Séleskovitch, "I just came from New York" pode ser traduzido por "Sou novaiorquino e estou desembarcando", de acordo com o contexto; para Delisle, "Her surgeon was able to do just that", por "Ela batera à porta certa", em razão do

meio textual; e para Arrojo, "plums", poderia ser traduzido por "caquis" ou qualquer outro termo, até mesmo por "ameixas", dependendo da comunidade interpretativa. Deve-se observar que cada um desses autores está disposto a aceitar uma tradução diferente: todos eles deixam espaço a outras possíveis.

É justamente neste ponto que vem se manifestar um impasse na elaboração teórica destas concepções da tradução: se não podemos deixar de estar de acordo quanto a certos princípios básicos, parece que, no caminho, insinuou-se outro elemento que desviou a reflexão para uma conclusão tautológica: o sentido não preexiste ao texto, é construído pelo texto. Contudo, o sentido não está nas palavras: está no texto, sendo o texto uma unidade de discurso: é língua em ação, é língua *mais* um sujeito regulado por uma comunidade interpretativa, *mais* um contexto, *mais* um meio textual... Isso não explica por que reconheço um sentido num enunciado e principalmente por que posso dizer que é "o mesmo sentido" (ou com alguma diferença): por que formas diferentes podem ser reconhecidas por um sujeito como construindo as mesmas significações.

Agora, há que preencher esses claros a fim de podermos compreender quais pontos de interesse teóricos eles escamoteiam.

2.4. Análise crítica :

Por termos traçado em linhas gerais algumas descrições dessas teorias, esboçamos também algumas críticas. Importa agora sistematizá-las para tentar delimitar, *in absentia*, o terreno no qual poderemos tentar elaborar nossas próprias respostas teóricas e mostrar-lhes as consequências.

" Já faz muito tempo que nenhum teórico afirma que traduzir é transcodificar ao pé-da-letra. O princípio é rejeitado, não há ninguém que defenda o método. Traduzir ao pé-da-letra, a própria expressão é pejorativa! e no entanto, a cada vez que se colocam questões sobre a tradução, é mesmo a correspondência entre as palavras que está no centro do debate."

(Lederer, 1973 p. 18).

É, de fato, estranho que a maioria dos métodos de tradução ou as reflexões por nós abordadas tenham por princípio apoiar-se em condenações: para a ESIT, condenação da tradução ao pé da letra, para a desconstrução, condenação de uma concepção de um sentido original preexistente e soberano, o *logos*. Ora, ninguém defende, nem adota, nem propaga semelhantes concepções entre os tradutores que, pelo menos desde

São Jerônimo, sabem por experiência que não é possível traduzir à letra e que não existe um "verdadeiro" sentido do texto. É necessário que se inclua aqui a preocupação pedagógica presente nas elaborações metodológicas da ESIT: a prática tradutória se efetua a partir de "unidades de sentido" que implicam uma rejeição da tentativa de construir um sentido a partir das unidades meramente reduzidas à sua definição lexical ou sintática - tentativa aliás natural no aprendiz de tradução - e implica que seja levada em conta a dimensão do texto: não se traduzem frases, mas texto.

Ao denunciar este engano - de que as palavras e as estruturas sintáticas constroem um sentido como os tijolos constroem uma parede - os docentes de tradução não fazem senão combater a ilusão do neófito; mas o problema permanece inteiro, pois as palavras e o sentido têm mesmo relações: pode-se traduzir, mas não se trata de uma construção por acréscimo.

A segunda ilusão denunciada pela desconstrução é de que o sentido seria um objeto preexistente e acabado e que seria preciso, então, alcançar a verdade do sentido: com isso também não podemos deixar de concordar, sem contudo compreender a quem se dirige esta crítica do *logos*, pois a multiplicidade das

traduções é realmente a melhor prova dessa matização do sentido.

A desconstrução e as tendências modernas - para não dizer "da moda" - de algumas teorias, entre as quais certas teorias "enunciativas" (como em Catherine Kerbhat Orechionni, o papel do "implícito"), tem como objeto denunciar as certezas do sentido: apoiando-se numa leitura um tanto parcial da psicanálise, particularmente de Lacan, cujos textos, por sua complexidade, se prestam de maneira especial a tais abusos, os desconstrucionistas apresentam o sentido como uma falta, uma falha, proveniente da própria natureza do sujeito, barrado, como todos sabem, desde a descoberta do inconsciente. Semelhante leitura quer ignorar que objetivo da psicanálise não é tanto de denunciar a ilusão de um sujeito dono de si mesmo, - isso de fato constitui a grande revolução freudiana - mas de propor um modelo de construção coerente que leve em conta o inconsciente. Nesse quadro, a tentativa de Lacan se singulariza por retomar a explicação mítica de Freud (O Édipo) e propor uma resposta baseada primeiro na lingüística e, mais tarde, na lógica (os "matemas").

O vigor das teorias desconstrucionistas, especialmente nos Estados Unidos, provocaram reações indignadas de numerosos intelectuais, críticas por vezes polêmicas, como a de Camille Paglia, ou mais

teóricas, como a de Jean Molino (1989), (Não escapando este da polêmica com a criação da personagem de M. Dertyfish - Derrida, Rorty e Fish), ou até filosóficas, como a de Christian Ruby (1989).

No que diz respeito à tradução, as teorias desconstrucionistas, como vimos, levam à aporia: o sentido depende do sujeito, e portanto, a cada sujeito, seu sentido. A esta aporia elas pretendem escapar por meio de um sujeito superior: a comunidade interpretativa, que não resolve muito em termos de pedagogia da tradução. Ou como diz Jean Molino, "A verdade só pode ser concebida como acordo dentro de uma comunidade - conforme o projeto de M. Dertyfish - porque os seres humanos são seres cuja essência consiste em falar: tudo deve, pois, começar e terminar, senão por canções, ao menos por conversas."

Por não ter interesse algum pelas relações da língua com o real, a desconstrução elimina o problema do sentido, na medida em que a estabilidade já não existe e, em última análise, não é mais que uma questão social. O perigo "desta koinè filosófica pós-analítica e pós-moderna" (Molino, op.cit.) é conduzir a um relativismo absoluto, com tudo equivalendo a tudo, uma vez que só depende de cada sujeito. Assim sendo, parece difícil conceber-se a possibilidade de tradução. No entanto, mesmo que hoje ninguém defenda a idéia de que

as línguas são redutíveis umas às outras, sempre é possível traduzir, e por vezes até satisfatoriamente, de forma que " dê certo".

Podemos avaliar as diferenças entre as posições da ESIT e as da desconstrução. A primeira denuncia a literalidade como insuficiente, não dando conta do sentido, mas apenas da "significação em língua": há pois que se levar em conta o texto e elementos extralingüísticos, há que se acrescentar algo às palavras. A segunda denuncia a impossibilidade de se chegar a uma verdade do sentido, pois não há verdade da (na) relação da linguagem com o sentido. Insistiremos, porém em encontrar entre elas um ponto comum: a recusa em pensar num modelo da linguagem que possa dar conta ao mesmo tempo da estabilidade (afinal nós nos comunicamos e nos compreendemos) e da deformabilidade (sempre é possível dizê-lo de outra maneira).

Esta recusa de teorização da linguagem tem como consequência uma rejeição da lingüística, manifestada na maioria dos autores na forma de uma condenação prioritária da Gramática Gerativa e Transformacional de Chomsky (Séleskovitch, 1976, p. 72 e seg., Georges Steiner, 1978, p. 49, p. 113, p. 222, e Roger Coffin, art. cit, p. 31 etc.).

O lugar concedido ao sentido é pois relegado nas periferias da linguagem, aos limbos de um implícito cujo acesso nos é barrado por se encontrar no além da linguagem: situação, bagagem cognitiva, comunidade interpretativa, contexto e até, curiosamente, texto.

Semelhante atitude só pode esvaziar o ensino da tradução: ou se propõem receitas (neste caso, é preciso fazer isto ou aquilo), ou se explica que, no fundo, toda tradução é válida (dependendo dos casos).

Também é verdade que se traduzem palavras, o que nenhum dos autores perde de vista no momento de propor exemplos: são sempre análises que têm por objeto o sentido de certa unidade, as "conotações" evocadas por certo termo, etc. Mesmo que se devam fazer algumas concessões, reconhecendo que nossas práticas não podem sempre estar isentas das ilusões que denunciam, não se pode aceitar a contradição que consiste em colocar um princípio teórico fundamental - o sentido está em outro lugar que não nas palavras - e uma prática que não deixa de reproduzir aquilo que denuncia: o sentido desta palavra não é este, mas aquele ou, versão menos peremptória, esta tradução é preferível àquela outra.

Existe mesmo - pois a prática não mente - uma falha teórica fundamental: há traduções melhores que outras e, se podemos infundir algo no tradutor

aprendiz, é exatamente a capacidade de elaborar soluções e efetuar escolhas.

Em suma, estamos diante de dois tipos de representação de tradução que, embora se proponham objetivos diversos, têm como ponto comum denunciar a insuficiência da forma em dar conta do sentido.

Tanto as teorias da ESIT como as da desconstrução apoiam-se numa rejeição da abordagem totalitária, representada pela Gramática Gerativa e Transformacional de Chomsky, que propõe o modelo da organização sintática e exclui o semântico enquanto irregular.

Sem analisar profundamente as motivações de tais orientações, podemos contudo observar que o modelo chomskiano efetua escolhas visando à obtenção de resultados "não-triviais" e à possibilidade de "produzir" formas, escolhas estas nitidamente impregnadas de utilitarismo e que levarão, em tradução, à concepção da "máquina de traduzir".

Perante a teoria chomskiana, os tradutores da ESIT valem-se de longa prática profissional reconhecida que não pode encontrar sua justificação teórica num modelo classificatório. Impelidos pela necessidade pedagógica, enquanto docentes, de teorizar sua prática a fim de ensiná-la, recorreram ao exemplo. Mas como os

exemplos não encontram aparelho teórico capaz de explicar por que dois enunciados sintaticamente diferentes podem ser considerados equivalentes, eles concluíram que há necessidade de acrescentar o extralinguístico, sem contudo teorizar o modo de articulação de um ao outro: o texto, o contexto, a bagagem cognitiva, a situação... permitem traduzir de outra maneira. A relação desta outra maneira com o texto original nunca é elucidada, e assinala-se mais positivamente seu desvio: "de outra maneira" é uma tradução melhor que a "mesma", reduzida, nesta concepção, à literalidade.

Para os desconstrucionistas, o importante é mostrar que não existe lei do sentido, ou melhor, que a lei é uma construção ideológica totalitária que se perpetra sempre em detrimento de um outro possível e igualmente justificável.

Em tradução, esta atitude conduz a um desmonte da ilusão de um sentido único e completo, da ilusão da possibilidade de uma tradução total, mas que, como sublinha Christian Ruby em *Les Archipels de la Différence* (p. 147), é suscetível de levar a abandonar qualquer tentativa de construir um saber:

"Este (o saber) procura em vão se
revelar a nossos olhos, prosseguir suas

pesquisas; é posto à parte, como se não importasse interrogá-lo e dispor do conhecimento do mundo e das sociedades. A diferença (i.e. as teorias de Foucault, Derrida, Lyotard, que o autor reagrupa sob esta denominação) se esvazia da preocupação de saber. Ela mantém com ele uma relação de neutralidade que equivale, em grande medida, a um abandono."

Um dos impasses teóricos dessas duas abordagens parece, para nós, residir no recurso a dicotomias saussurianas, como língua/fala (ou, mais modernamente, língua/discurso) e significante/significado, que constitui o objeto de suas críticas mas de que parecem não poder se desvencilhar, como o sugere Derrida (1967, p 26) a respeito do conceito saussuriano de signo: "haveria, pois, alguma ingenuidade em chegar à conclusão de que ele pertence uma época que seja preciso "passar a outra coisa" e se desvencilhar do signo, deste termo desta noção." Porque, ainda que estas dicotomias sejam denunciadas como insuficientes ou totalitárias pelos diversos autores examinados, elas não deixam de fundamentar suas abordagens, e é neste sentido que nenhuma delas pode apresentar uma alternativa à proposta saussuriana, mas somente sugerir que seja preciso acrescentar-lhes algo. Não pretendemos

com isso empreender uma leitura dos fundamentos saussurianos, nem esboçar uma crítica do aparelho que serviu de base a numerosas posições teóricas linguísticas, por vezes até contraditórias; contentar-nos-emos em lembrar que Saussure funda signo, valor, sincronia e língua, num quadro bem particular do final do século XIX, como sublinha Claudine Normand (1990):

"De fato, no fim do século XIX, uma exigência teórica se afirma e se repete em numerosos linguistas; após um longo período de descrições comparatistas e históricas, parece urgente passar da coleção empírica à síntese dos resultados, ou, para retomar os termos de um filósofo da época, de 'uma ciência dos fatos', a uma 'ciência das leis'. (...) É nesta corrente de exigência teórica que é tomado o CLG. Ao contrário de uma linguística geral, que não podia ser senão um programa cujo culminância ideal em ciência da linguagem dependia de um recenseamento concreto exaustivo (todos os fatos de todas as línguas)", Saussure elabora uma série de princípios metodológicos que vão permitir isolar uma ordem linguística independente de qualquer outra ciência conexa (sociologia, psicologia, lógica...) e

empreender a descrição no sentido de um modelo formalizado".

Não se trata de justificar ou condenar o corte, o "golpe de força", segundo a expressão de C. Normand, instaurado por Saussure ente língua e fala, mas de compreender que ele foi motivado pela exiguidade do caminho epistemológico que então se oferecia.

Todavia, a mais simples das práticas demonstra que esta bipartição, esta "opção pela língua", tal como a define Saussure, enquanto objeto da linguística, é insuficiente para dar conta das operações efetuadas em tradução.

Mas a solução não está, por certo, numa adaptação nem numa complementação dos conceitos, mas sim numa remodelagem do aparelho conceitual. Disto depende, por um lado, a legitimidade da lingüística, e por outro, a possibilidade de teorização da tradução. Mounin já expressava em *Os Problemas Teóricos da Tradução* (1963, p.8):

"A atividade de tradução suscita um problema teórico para a lingüística contemporânea: se aceitarmos as teses correntes a respeito da estrutura dos léxicos, das morfologias e das sintaxes, seremos levados a afirmar que a tradução deveria ser impossível.

Mas os tradutores existem, eles produzem, recorreremos com proveito às suas produções. Seria quase possível dizer que a existência da tradução constitui o escândalo da linguística contemporânea"

Mesmo que a tentativa de Mounin se limite, quanto ao essencial, em provar que a tradução é possível em certa medida ("Em lugar de afirmar, como faziam os antigos práticos da tradução, que esta é sempre possível, ou sempre impossível, sempre total, ou sempre incompleta, a linguística contemporânea chega a definir a tradução como uma operação, de sucesso relativo e variável nos níveis de comunicação por ela atingidos"), recorrendo às categorias da experiência ("as situações divididas") ela continua a ser uma apresentação lúcida da questão central de uma teorização linguística da tradução.

Qualquer teorização da atividade de linguagem não pode deixar de se pronunciar sobre o estatuto da tradução, pois ela deve levar em conta a multiplicidade das línguas, se não quiser correr o risco de, ao descrever uma só língua, construir categorias que não fazem mais que reproduzir as características próprias do objeto, como mostra Benveniste a respeito das categorias gramaticais de Aristóteles (1966, cap. 6). A mesma censura foi por vezes dirigida à Gramática

Gerativa e Transformacional (Hilary Putman em *Théories du langage théories de l'apprentissage* p. 424, 425, e o artigo de Jakobson no *New Yorker* de 8 de maio de 1971, citado por Steiner in *After Babel*, p. 222, sobre o monolingüismo das teorias gerativas). A lingüística deve, pois, pronunciar-se sobre a relação entre as línguas. Por outro lado, excluindo de seu campo uma atividade tão diversificada quanto a tradução, ela passa uma navalha radical que mais parece a pá do coveiro: a tradução enquanto atividade de linguagem, não pode desmentir os fundamentos de uma teoria lingüística coerente, mas deve, pelo contrário, poder encontrar nela um espaço para suas práticas.

É necessário, portanto, antes de tentar compreender as operações que agem na tradução, propor elementos teóricos que possam, ao mesmo tempo, satisfazer as exigências da lingüística e incluir em seu campo a prática da tradução.

3. O CONCEITO DE ENUNCIÇÃO COMO ALTERNATIVA TEÓRICA

O objetivo desta parte é mostrar como podemos tentar dar conta da relação das formas com o sentido.

Na parte precedente vimos que, diante da insuficiência de uma teoria sintática, os tradutólogos tendem ou a reportar a origem do sentido ao extralingüístico, ou mesmo a negar qualquer possibilidade de acesso ao sentido a partir das formas lingüísticas.

Para nós, o que importa não é produzir uma teoria semântica, mas mostrar:

1- em que medida a forma participa da construção do sentido, examinando a alternativa teórica que a teoria da enunciação representa;

2- em que medida semelhante representação da atividade de linguagem inclui a tradução em seu campo e quais perspectivas ela pode oferecer a uma atividade de tradução.

3.1. A elaboração do conceito em Benveniste

Entre as tentativas contemporâneas, uma das mais fecundas na produção teórica em lingüística,

explicitamente dedicada à tarefa de definir as relações da forma com o sentido, é a de Emile Benveniste. Por certo não é a única, nem a primeira, como sublinha Patrick Dahlet (1988), mas ela reintroduz a problemática do "homem dentro da língua", propondo-lhe um quadro de análise mais preciso.

Assim, no capítulo XV de *Problemas de Linguística Geral* (t.II, 1974, p. 215 - 238) intitulado "A forma e o sentido na linguagem", Benveniste chama a atenção para o fato de que o assunto que aborda parece proceder mais da filosofia do que da linguística e que os próprios linguistas - citando Bloomfield como prova - recusam-se a tratar dele. Porque, diz Benveniste, "as manifestações do sentido mostram-se tão livres, tão fugazes, tão imprevisíveis quanto são concretos, definidos, descritíveis os aspectos da forma" e, somente esta parece, pois, "dizer respeito à linguística".

Benveniste propõe então reinterpretar a oposição forma/sentido, "convenção simples e cujos próprios termos parecem desgastados", à luz do "funcionamento da língua".

O problema central é o da significação: "a língua significa, isto quer dizer que a significação

não é algo que lhe é dado por acréscimo, é o seu próprio ser; se ela não fosse isto, não seria nada."

Perante o problema da significação, Benveniste examina a resposta de Saussure: o signo é a unidade "semiótica" cujo significante é a forma sonora que condiciona e determina o significado. Mas se a noção de signo corresponde mesmo ao princípio geral da significação, ela não pode dar conta de seu funcionamento "no nível da frase". Este nível introduz, no domínio da língua em ação, o "semântico". Portanto, resume Benveniste, "o semiótico se caracteriza como propriedade da língua, o semântico resulta da atividade do locutor que põe a língua em ação".

Em outros termos, para Benveniste, a noção de signo, tal como ele a lê em Saussure, pode dar conta do princípio geral da significação, pode ser aplicada à palavra em sua composição fonemática, mas não pode servir para a significação da frase, que, esta, é estritamente "particular": "o sentido de uma frase é algo que não é o sentido das palavras que a compõem"... "o sentido de uma frase é a idéia que ela exprime".

Ora, esta "idéia" expressa pela frase está "ligada às coisas de fora da língua": "o locutor reúne palavras que neste emprego têm um sentido particular".

Os termos do problema, como é proposto por Benveniste no capítulo XV, vão, pois, ao encontro da preocupação dos tradutólogos, em especial dos teóricos da ESIT: a noção de signo pode funcionar para um signo isolado, mas a frase exige a elaboração de um outro modo de descrição do funcionamento da significação.

Entretanto, para encontrar uma resposta explícita para o problema levantado no capítulo XV, precisamos voltar ao capítulo V, publicado pela primeira vez em 1970, portanto, depois da publicação daquele nos Atos do XII^o Congresso das Sociedades de Língua Francesa, em 1967. Esta resposta, proposta como "uma outra abordagem da significação", leva o título de "O aparelho formal da enunciação".

Neste capítulo, Benveniste, retomando a análise do signo saussuriano, volta a afirmar que, se este permite compreender "a semantização da língua" ("como o sentido se forma em palavras"), ele não chega a dar conta do funcionamento da linguagem. É preciso, portanto, recorrer ao conceito de "enunciação" que supõe a "conversão individual de língua em discurso".

O que é a enunciação? Para Benveniste, - a fórmula ficou famosa - "é esta colocação em funcionamento da língua por um ato individual de utilização". Definida como "processo de apropriação da

língua" pelo locutor, ela implica que esta presença do locutor em sua fala vai manifestar-se "por um jogo de marcas específicas".

Quais são estas marcas específicas? Em primeiro lugar, as marcas da pessoa: "eu" e "tu", sendo que o primeiro denota o indivíduo que profere a enunciação, o segundo, " o indivíduo que nela está presente como alocutário". Os pronomes pessoais e os demonstrativos, e certos advérbios como "aqui", fazem parte destas formas que "se determinam em relação ao *ego*, centro da enunciação". As formas temporais também são indícios desta presença da fala no mundo: "o presente, diz Benveniste, é co-extensivo a nossa própria presença". A rigor, toda forma de modalidade atesta a presença do sujeito na linguagem e, Benveniste acaba finalmente por conceder, a própria asserção é uma destas marcas do sujeito na língua.

3.2. *Dois avatares do conceito: Leitura pragmática e leitura subjetivista*

O aparelho formal da enunciação, elaborado para responder ao impasse do signo saussuriano ao deparar-se "com o funcionamento da língua", visa a dar conta do "emprego da língua", deste "mecanismo total e constante que, de um modo ou de outro, afeta a língua inteira,

tão simples que parece confundir-se com a própria língua, tão necessário que escapa à vista".

Mas esse aparelho se encontra na mira de dois perigos aos quais, é preciso reconhecer, Benveniste deixa a porta aberta. O primeiro seria reduzir a atividade de linguagem a suas condições de produção, e o segundo, limitar a enunciação às marcas da presença do sujeito no enunciado.

Ao primeiro, que podemos chamar de "avatar pragmático", Benveniste por vezes demonstra ceder: "é mesmo o ato de produzir um enunciado, e não o texto que é nosso objeto" (1974, p. 80). Este ato de produção pode ser atingido por dois caminhos: o da situação concreta de produção, que procederia mais de uma sociologia da comunicação ou o caminho do enunciado. Afirmações como esta: "sem as circunstâncias, não compreendemos" (p. 226), poderiam levar a pensar que Benveniste tende para uma abordagem sociológica do "contexto", se ela não fosse acompanhada da definição de "referência": "estado de coisas que ela (a frase) provoca, a situação de discurso ou de fato com a qual ela se relaciona e que não podemos jamais prever ou adivinhar". Ora, se a situação é única, imprevisível, parece difícil que ela possa fundamentar a construção do aparelho da enunciação. É a esta mesma observação que chega Catherine Kerbrat Orecchioni (1980, p.28 -

29) no capítulo "a problemática da enunciação", onde, ao analisar as interpretações do conceito, a autora alerta contra o perigo da interpretação da pragmática. Retomando a definição de Anscombe e de Ducrot (1970, p.12), "A enunciação será, para nós, a atividade de linguagem exercida por aquele que fala, no momento em que ele fala", C. Kerbrat Orecchioni sublinha que "os lingüistas são também unânimes em reconhecer a impossibilidade de constituir em objeto de estudo a enunciação assim concebida: é na realidade `o próprio arquétipo do inconhecível, pois `sempre reconheceremos somente as enunciações enunciadas' (Todorov, Langages, p. 3)". Diante dessa impossibilidade, C Kerbrat Orecchioni propõe conceber a enunciação como "as marcas da presença do locutor no interior de seu enunciado" e determina como objetivo cercar estes "subjativemas": "nosso fito é localizar e circunscrever estes mais evidentes pontos de fixação da subjetividade de linguagem".

Esta proposta constitui, a nosso ver, uma segunda leitura a que chamaremos "avatar subjativista". A enunciação concebida como "marca da subjetividade" implica que seja previamente concebido um ponto neutro de referência, ou como propõe a autora, um "modelo da competência de um sujeito artificialmente neutralizado" (op.cit., p. 222), o que nos conduziria a um modelo

idealizante da linguagem e a conceber a atividade de linguagem do sujeito em termos "de desvios". A própria C. Kerbrat Orecchioni reconhece-o nas páginas de conclusão:

"Certamente traímos a "verdadeira natureza" da enunciação ao encará-la como marca e não como ato; certamente Barthes tem razão ao declarar: "a enunciação não é o enunciado (é evidente), tampouco é (proposta sutil e revolucionária) a simples presença da subjetividade no discurso; é o ato renovado pelo qual o locutor toma posse da língua (apropria-se dela, diz exatamente Benveniste)". A única coisa que poderemos alegar em nossa defesa é que nem sempre é possível, para um lingüista, fazer de outra maneira" (p.225)

3.3. A enunciação como quadro teórico formal

Em *A Transparência da Enunciação*, (1979), François Recanati, utilizando a distinção cartesiana entre o que é pensado e o fato de pensá-lo, propõe estendê-la a toda representação: "Quando o dedo aponta para a lua, não se deve, a exemplo do imbecil de um conhecido provérbio olhar para o dedo ". O signo deve estar presente para representar a coisa significada,

mas é preciso aboli-lo para ter acesso a ela. Existe, pois, uma dupla característica para o signo: sua transparência e sua opacidade, transparência no modo de significar a coisa significada, e opacidade na medida em que, quando nos demoramos no signo, ele acaba por ocultar o sentido.

Em toda representação estão presentes o objeto representado e o ato de representá-lo: "o ato deve refletir-se como distinto do objeto para poder representar este objeto como objeto distinto do ato". Daí uma concepção da representação, que Recanati atribui a Brentano, numa dupla dimensão:

"@x----->.y onde x é o representante e y, o representado. "O representante se reflete sobre si mesmo (que assinalamos aqui por @) ao mesmo tempo que representa o representado", em outros termos, "quando pensamos algo, não pensamos somente aquilo que pensamos, pensamos também que o pensamos".

Posso suspirar quando me sinto aliviado, mas enunciar a frase "sinto-me aliviado" implica não só que eu me sinto aliviado (interpretação aliás contestável), mas o fato de que eu enuncio meu alívio (seja ele real ou simulado, pouco importa). Falaremos, pois, de *enunciação* para designar o fato de que eu enuncio aquilo que enuncio.

Dai, a anulação do paradoxo do mentiroso: "Eu sou um mentiroso", numa interpretação logicista, é um paradoxo absoluto (se eu designa um individuo que é mentiroso, trata-se, então de uma verdade, e portanto de uma impossibilidade na boca de um mentiroso), enquanto numa interpretação enunciativa distinguiremos o enunciado: $x \rightarrow y$ "eu, ser mentiroso", e a enunciação @ x : eu diz "eu sou um mentiroso".

Uma interpretação pragmática iria além: qual é a relação de eu que diz "eu sou um mentiroso" com o individuo em situação real? É uma relação de sinceridade ou de mentira, por exemplo, ou um ato de confissão ou de provocação? A solução vai depender, a cada vez, das condições em que foi produzido o enunciado. É assim, aliás, que Recanati termina por interpretar o conceito de enunciação (p. 27, op. cit.): "O fato de se considerar os enunciados como evento discursivo inseridos num contexto acrescenta à significação das frases uma determinação semântica suplementar, sem a qual os enunciados apresentam apenas um sentido incompleto; logo, o sentido de um enunciado não é independente do fato de sua enunciação".

Deixaremos Recanati no caminho da pragmática para voltar à enunciação como ato de enunciar aquilo que se enuncia. A dificuldade, salienta Benveniste, é que o ato se apaga em seu produto. Esta característica

é mencionada também por Wittgenstein (1961 p. 70-71) nos seguintes termos:

4.002 - O homem possui a faculdade de produzir linguagens pelas quais cada sentido pode expressar-se sem ter noção alguma da maneira pela qual cada palavra significa, nem do que ela significa - Do mesmo modo que falamos sem saber como são emitidos os sons particulares de cada fala. A linguagem quotidiana é uma parte do organismo humano, e não menos complicada do que este. É humanamente impossível extrair-lhe a lógica da linguagem. A linguagem mascara o pensamento. E especialmente de uma forma tal que, segundo a forma externa da roupagem, não podemos concluir a forma do pensamento travestido; isto porque a forma externa do pensamento visa a algo completamente diferente de permitir ver a forma do corpo."

Se tal é o caso, então para abordar a enunciação, dispomos do enunciado. Voltando ao esquema proposto por Recanati: $@x \dashrightarrow y$, atribuiremos a $x \dashrightarrow y$ o valor do sentido, de acordo com a proposta 4.022 do *Tractatus*: "a proposição mostra seu sentido. A proposição mostra seu sentido quando é verdadeira". "E, acrescenta Wittgenstein, ela diz que é assim" ($@x$).

Podemos esquematizar estas diferentes representações da enunciação da maneira seguinte:

1 - uma concepção pragmática: há enunciados produzidos por locutores em situações reais de comunicação: a enunciação, são as condições e a consequência, no real (o ato enquanto intervindo na situação), da produção do enunciado (os "enunciados performativos"; dizer é fazer).

2- uma concepção subjetivista: o enunciado põe em jogo um sujeito enunciador (compreendido como o locutor na medida em que encontramos a marca de sua presença no enunciado).

3- uma concepção que consiste em colocar em relação $x \dashrightarrow y$ (isto é, um enunciado dotado de sentido) e $@x$, isto é, a produção de x .

Ora, vimos que, se concebermos as condições produção de x como condições materiais, derivaremos para uma pragmática impossível. Importará, pois construir um quadro que homogeneize as condições de produção e seja determinável à partir do enunciado. Esta concepção é a que desenvolve certa corrente da linguística, principalmente no círculo de Antoine Culioli, e que podemos encontrar explicitada em J.J. Franckel (1989).

A enunciação será, pois, um quadro teórico acionado por todo enunciado e compreendendo uma situação de enunciação (que não tem relação determinada com a situação real de interlocução) e "co-enunciadores" (e não mais um sujeito enunciador único, marca no enunciado da presença de um locutor) numa dupla atividade de produção e de reconhecimento de formas. A enunciação já não é então o quadro material e circunstancial da produção do enunciado, mas "o produto de uma construção da teoria (*un construit théorique*)", condição e ao mesmo tempo consequência de todo discurso; condição, na medida em que "ele é a origem de todo sistema de demarcação (*repérage*) que organiza o discurso e determina seus enunciados, e consequência, na medida em que "é engendrado pelo discurso e não tem estatuto independentemente das operações que se organizam a partir dele". Em outras palavras, "a enunciação não é o lugar de práticas de linguagem efetivas, mas um conceito inscrito numa necessidade teórica: ela corresponde à construção de coordenadas demarcatórias da enunciação, funcionando como origem de todo o sistema de determinação dos enunciados". (Franckel, 1989 p. 19).

A enunciação é, portanto, um quadro teórico. Interno ao enunciado, ele limita uma problemática a uma classe de objetos, o conjunto dos enunciados (os

textos), e aos meios que os acionam, as linguas. Semelhante posição não julga dos "valores de verdade" dos enunciados, isto é, de sua relação com o mundo, nem descarta que eles tenham um, mas mediatiza a relação da linguagem com o mundo.

3.4. A relação da linguagem com o mundo: a referenciação

A relação que esta concepção da enunciação estabelece entre a linguagem e o mundo não é mais uma relação de ostensão, como a que Benveniste atribui, por exemplo a "este" e "aqui" (1974, p. 83), nem mesmo um valor de nominação - a palavra não é uma etiqueta aposta ao objeto, mas sim uma relação de referenciação. Falar de referenciação não é dizer que o real é um componente da linguagem, mas que o fato de se referir ao mundo é uma propriedade intrínseca da linguagem. O que é interno à linguagem não é o mundo, mas a relação com o mundo. Esta distinção foi definitivamente operada em filosofia da linguagem, segundo Meyer (1982, p. 50), por Wittgenstein:

"Para Wittgenstein, a relação com o mundo é um fato da linguagem, e para compreendê-la não há necessidade de sair dela, supondo-se que isto fosse possível. A

referência não é um além da linguagem que seria ao mesmo tempo inacessível pela linguagem, e no entanto necessário à compreensão. A referencialidade como possibilidade de atingir o mundo está inscrita na proposição. Trata-se aí de um possível intrínseco. A realidade não cai no interior da linguagem, como um idealismo sumário poderia levar a supor, mas está presente no discurso em forma de exterioridade intransponível."

Evidentemente, isto não é negar a existência do mundo, mas é devolver ao mundo o estatuto de "condição necessária da situação de discurso", e não de "hipótese explicativa", como sublinha Jacques, F. (1985, p. 556):

"A existência (ou a não-existência) dos objetos materiais não é uma hipótese explicativa entre outras, que deva ser confirmada. (...) A rigor, as pessoas só podem entrar originariamente em relação considerando-se aquele permanente que as une (mas também as separa parcialmente) à semelhança da mesa que une os convivas: porque se encontra entre eles."

O real não significa, ele é "idiota", no sentido etimológico que lhe atribui Clément Rosset em seu livro

Le Réel, Traité de l'idiotie (1977), isto é, o real é indistinto, singular: "toda realidade é necessariamente qualquer uma, ao mesmo tempo determinada e fortuita, logo insignificante" (p.39). Portanto o sentido não está escondido nas coisas, como um tesouro a ser descoberto, mas é uma construção da atividade de representação de dois sujeitos, atividade que o autor ilustra por meio da metáfora do caminho: num real indeterminado, todos os caminhos são possíveis, isto é, que não existe um só; dar um sentido é construir um caminho, estabilizar o real pela construção de representações fundada na identificação e na demarcação de objetos para orientar-se.

Esta mesma metáfora é retomada por Meyer (1982, p. 56), a respeito de Wittgenstein: o sentido ("a forma lógica da proposição", em Wittgenstein) "é aquela construção, por sujeitos, que confere uma direção espacial pela imagem que atribui ao mundo, àquilo de que, sem ela, ele estaria desprovido".

O sentido não jaz no mundo, nem se encontra depositado no sujeito (o pensamento inefável), mas é o resultado da atividade significativa dos sujeitos sobre representações.

Esperando ter elaborado o quadro teórico do conceito de enunciação, mostrando que este permite conceber o enunciado como o produto de uma operação de construção de uma forma significativa pela atividade dos sujeitos, resta-nos propor uma esquematização desta atividade. Para tanto, recorreremos ao aparelho teórico e aos conceitos da teoria linguística de Antoine Culioli.

3.5. A Teoria enunciativa das operações

Vamos expor brevemente a teoria elaborada por Antoine Culioli e desenvolvida atualmente por numerosos pesquisadores em direções variadas (ver *La théorie d'Antoine Culioli - Ouvertures et incidences*, Ophrys, 1992).

Esta exposição não tem o objetivo de apresentar um instrumento de análise elaborado que se deva aplicar a um objeto - um corpus -, mas ampliar a perspectiva de uma abordagem teórica da tradução, e é esta, afinal, que colocaremos em ação em nossas análises.

Para tanto, partiremos da constatação de que o ato se apaga em seu produto: o enunciado traz apenas as marcas das operações efetuadas pelos sujeitos. Importa, pois, propor uma esquematização da atividade de

linguagem a partir dos enunciados e das línguas: é o que declara Culioli em *Pour une Linguistique de l'énonciation* (Paris, Ophrys, 1990):

Direi que a lingüística tem por objeto a atividade de linguagem apreendida através da diversidade das línguas naturais (e da diversidade dos textos, orais ou escritos). Insisto particularmente nestes dois pontos: por um lado, digo que o objeto é a atividade de linguagem (ela própria definida como operações de representação, de referenciação e de regulação); por outro lado digo que esta atividade, só podemos apreendê-la para estudar-lhe o funcionamento, através de configurações específicas, de agenciamentos numa língua determinada. A atividade de linguagem remete a uma atividade de produção e de reconhecimento de formas; ora estas formas não podem ser estudadas independentemente dos textos, e os textos não podem ser independentes das línguas".

Nesta perspectiva, todo texto se constitui em "agenciamento de marcadores", isto é, num conjunto intrincado de marcas de operações de natureza diversa.

Estas operações situadas no nível 1 são operações cognitivas às quais não temos acesso direto, "trata-se, neste nível, de operações que organizam experiências que elaboramos desde nossa mais tenra infância, que construímos a partir de nossas relações com o mundo, com os objetos, com o outro, do fato de pertencermos a uma cultura, do interdiscurso em que estamos imersos" (id., p. 21).

O que podemos observar são as marcas dessas operações no nível 2, nível das "representações lingüísticas, que são marcas de representações do nível 1", sem que exista "uma relação termo a termo entre as representações do nível 1 e do nível 2".

O nível 3 será "o nível da construção explícita de representações metalingüísticas", de tal modo que o nível 3 estará numa relação de adequação (correspondência) com o nível 2, de modo que, pelo viés dessa relação explícita entre 2 e 3, possamos simular a correspondência entre 1 e 2" (id., p. 23).

Como vemos, a lingüística enunciativa tem por ambição propor formas metalingüísticas abstratas que permitem uma "homogeneização teórica" (retomo o termo de Dahlet, 1994) da atividade de linguagem fundamentalmente heterogênea.

Sylvain Auroux (1992, p.42) propõe representar a proposta culioliana com o seguinte esquema:

Nível 1	Nível 2	Nível 3
operações	marcadores	representações metalinguísticas
	representantes 1	representantes 2
M _i	O _i	C _i

no qual O_i são os fenômenos observáveis, C_i, os conhecimentos destes fenômenos e M_i, segundo os termos de Auroux, "o espírito ou a Maquinaria Intelectual que consideramos como o conjunto dos elementos M_i. Este contém, segundo o autor (pelo menos):

i) os mecanismos psicofisiológicos (PP_i) de produção da palavra no sujeito;

ii) as representações conscientes (RC_i) que o sujeito tem de sua atividades linguísticas.

A função da representação metalingüística consiste, pois, em propor uma simulação da atividade de linguagem a partir dos dados observáveis (a forma lingüística tal como aparece em enunciados providos de sentido num contexto globalmente determinado).

A teoria de Culioli propõe, pois, uma representação metalingüística (C_i) que possa articular o nível do observável (a forma dos enunciados, O_i) e a "caixa preta" constituída pela atividade de produção dos enunciados no sujeito (as diversas operações cognitivas e de linguagem, M_i)

Esta representação metalingüística é constituída por uma série de operações invariáveis, em cascata, que, efetuando-se sobre "noções", conduzem, por uma série de delimitações, ao enunciado.

Este processo compreende três etapas.

A primeira etapa é chamada de *lexis*. Trata-se de um esquema vazio de três lugares (X,Y,R) composto de uma função (R) e dois argumentos (X, Y). Nesta fase, o enunciador seleciona as noções. A "noção", segundo Culioli (1985), "corresponde a um sistema complexo de representações constituído a partir de propriedades "físico-culturais" e, acrescenta Franckel (1990, p. 207), " das quais somente pode dar conta a forma compacta de uma relação predicativa: ser X". "A noção,

sublinha também Franckel, situa-se aquém de todo recorte em unidades lexicais estabilizadas".

A segunda etapa é a das operações predicativas: etapa da designação e da orientação da lexis, em que os argumentos vão ser lexicalizados e ordenados, a partir de um termo de partida, para um termo-alvo, pela escolha do sujeito, mas também pelas propriedades das noções solicitadas (transitividade, agentividade, por exemplo).

A terceira etapa é a das operações enunciativas propriamente ditas. É durante esta etapa que os valores são estabilizados por uma série de operações (demarcação em relação à situação de enunciação e aos enunciadores, aspectualização, modalização).

Exemplificaremos a seguir o esquema de operações que leva das noções ao enunciado:

1 - Operações de lexis, tralanhando sobre "noções", ou seja, numa fase anterior a lexicalização: X Y R que notaremos entre barras / Y/, /X/, /R/.

Exemplo: /Carro/ /mecânico/ /consertar/

2 - Operações predicativas (Lexicalização dos argumentos e orientação da lexis)

Exemplo: Carro ser consertado mecânico

ou: Mecânico consertar carro

3 - Operações enunciativas (demarcação em relação a situação de enunciação e aos enunciadores, determinação, aspectualização, modalização; essas operações não são independentes nem seqüenciais, será só por efeito de demonstração que as distinguiremos)

- mecânico consertar o carro (determinação)

- O carro foi consertado pelo mecânico (determinação + aspectualização)

- Um mecânico teria consertado o carro (modalização).

Semelhante esquematização da atividade de linguagem apresenta diversas vantagens; uma das mais importantes é integrar as três dimensões: sintática, semântica e pragmáticas. De fato, se partimos dos enunciados tentando destacar os princípios organizadores de suas variações, não é à custa de um escamoteamento do sentido, nem das condições de utilização destes enunciados: trata-se de partir de enunciados dotados de sentido e de um contexto possível.

Uma segunda vantagem é que esta teoria permite conceber as formas linguísticas enquanto marcas de operações, formando os textos, conforme a expressão de

Culioli, "um agenciamento de marcadores". A equivalência da significação de dois enunciados (por exemplo em línguas diferentes, se um enunciado pode ser considerado semanticamente a tradução do outro) não se deve, pois, à combinação de léxico e sintaxe, mas às semelhanças das configurações de operações que os engendraram.

4. UM PONTO DE VISTA ENUNCIATIVO SOBRE A TRADUÇÃO

Chamar de enunciativo um ponto de vista sobre a tradução é definir de imediato um limite para as ambições da perspectiva.

De fato, o adjetivo caracteriza um aparelho teórico elaborado para dar conta da atividade de linguagem; a tradução, por sua vez, é uma prática, e, como tal, não pode por certo invalidar os conceitos teóricos elaborado pela teoria, mas excede amplamente o quadro da abordagem linguística da atividade de linguagem.

Porém, antes de definir-lhe os limites, é bom que se precise seu quadro.

4.1. Traduzem-se textos

Esta colocação pode parecer banal, mas ainda importa estabelecer um acordo sobre a noção de "texto". Jean Michel Adam (1990, p. 23) propõe partir de uma distinção "bastante comumente admitida hoje em dia":

*DISCURSO = Texto + Condições de
produção*

Em outras palavras, um discurso é um enunciado caracterizável por propriedades textuais, mas principalmente como ato de discurso efetuado numa situação

(participantes, instituições, lugar, tempo) (...) O texto, em contrapartida, é um objeto abstrato que resulta da subtração do contexto operada sobre o objeto concreto (discurso)".

Trata-se aí de uma dupla dimensão: o texto, como discurso, pertencendo ao conjunto das manifestações significantes e sendo, como tal, uma intersecção entre diversos universos de representações (as culturas, os textos, os sujeitos individuais, etc.), "o objeto concreto", e o texto, como forma única, não mais em função das mudanças de parâmetros situacionais, mas

enquanto construção significante determinada (o objeto abstrato).

A tradução é uma prática. Ela toma, pois, o texto em sua dimensão concreta, em sua mais completa dimensão de objeto: objeto material significante para sujeitos em situação.

Mas esta prática tem a particularidade de se exercer sobre a linguagem e de recorrer às línguas para reconstruir formas significantes: o objeto "abstrato". Não se trata, pois, de eliminar uma de suas dimensões. Entre a dimensão do texto enquanto objeto do mundo (o texto e seu contexto) e a do texto enquanto forma significante, não há escolha; é preciso, não recortar o território de um e de outro, mas mostrar como se articulam um ao outro.

4.2. O contexto do texto (a rede externa)

A tradução é uma forma de re-produção dos textos, e como tal ela reativa o problema do "contexto".

Existe uma grande dificuldade em definir os limites do contexto: Bronckart (1985, p. 25), por exemplo, insurge-se contra a tendência do "contextualismo", "para a qual o contexto constitui na

realidade todo o "possible word" em torno do texto (cf. Stalnaker, 1978), isto é, a extralinguagem em seu conjunto". " Nesta ótica, comenta o autor, elaborar uma teoria do contexto significaria formular um modelo do mundo, isto é, de tudo, ou ainda, provavelmente de qualquer coisa!"

É por isso que Bronckart propõe distinguir:

1 - uma extralinguagem, definida como o conjunto teoricamente infinito de todas as entidades "mundanas" de "fora da língua". "Este conceito, acrescenta o autor, tem principalmente um valor teórico e programático, e seu poder heurístico é frágil."

2 - um espaço de extralinguagem investido pela atividade de linguagem, que inclui o referencial e o contexto, mas, precisa Bronckart, "este não têm, pois, nenhuma existência estável independentemente da (ou previamente à) atividade; são, ao contrário, produtos dela".

Esta atividade vai determinar, segundo Bronckart, três "espaços":

a - o espaço referencial que ele apresenta como "as representações psicológicas não lingüísticas, que todo ser humano é capaz de construir a respeito da

totalidade das entidades que pertencem à extralinguagem",

b - o espaço do ato de produção, que compreende:

- o produtor (ou locutor) da atividade de linguagem: a instância física,

- os interlocutores: organismos humanos fisicamente presentes

- o espaço-tempo de produção,

c - o espaço da interação social, que compreende quatro parâmetros: o lugar social, "zona de cooperação na qual se desenvolve a atividade de linguagem; o destinatário, o "público"; "o enunciador" (em Bronckart, o termo assume uma acepção muito particular que vamos evitar), "instância social de onde emanam as condutas verbais"; e por último, a finalidade, efeito específico que a atividade de linguagem presumivelmente produz sobre o destinatário".

A lista assim estabelecida parece exaustiva. Mas seu mérito, a nosso ver, está principalmente em definir o contexto, enquanto produto do investimento do mundo pela atividade de linguagem. É o que Charaudeau (1992, p. 11) formula nestes termos: "Todo signo remete, pois, àquela realidade construída como percepção significativa da realidade".

Isto acarreta três consequências importantes: primeiro, não há limites para o "contexto", existem somente contextos pertinentes. Depois, o contexto não é o real, mas o acionamento de uma representação do real pela atividade de linguagem ("o mundo"). Como tal, o contexto não tem existência autônoma: não há contexto senão para - e através de - um texto (entendido aqui como todo produto da atividade de linguagem). Finalmente, o contexto não pode servir de "suplemento" ou de "complemento" à atividade de linguagem; é uma de suas funções (até mesmo um "produto", segundo Bronckart).

Observaremos, enfim, que o termo "contexto" pode designar o meio verbal, enunciado ou texto, no qual surge uma ocorrência, o "contexto lingüístico", para alguns, (por exemplo, em Charaudeau, 1992 : "Todo signo depende, pois, de redes de associações e de regras de combinação, cujo conjunto constitui o contexto lingüístico"). Certos autores houveram por bem distinguir esta acepção criando, para designá-la, o termo de "co-texto".

A tradução, enquanto re-produção de um texto, põe em ação o conjunto de fatores contextuais (na mais ampla acepção), e isto a tal ponto que parece mesmo difícil falar de um campo homogêneo da tradução: traduzir poesia por puro prazer não é a mesma coisa que

traduzir um manual de instruções de um aparelho eletrônico para fins comerciais. Alguns até pretendem que o tradutor seja principalmente determinado pelas exigências do campo de sua prática: assim, um tradutor de poesia deveria ser poeta e um bom tradutor técnico, engenheiro. Mas tamanha é a multiplicidade dos campos que isso, a nosso ver, destruiria a possibilidade de determinar qualquer parâmetro comum a esta prática e, conseqüentemente, de esvaziá-la de qualquer especificidade. No entanto permanece o óbvio: a tradução é uma prática dos textos, e estes são produtos da atividade de linguagem.

4.3. O texto enquanto forma significativa (a rede interna)

O texto é uma forma significativa.

Os enunciados são dotados de sentido, mas este lhes é conferido pela dupla atividade não-simétrica de produção/reconhecimento dos sujeitos.

Além disso, as formas lingüísticas são "agenciamentos de marcadores", isto é, configurações de marcas de operações que se executam sobre "noções". As noções, situadas aquém de qualquer recorte de unidades lexicais estabilizadas" (Franckel, 1990, p. 207), estão diretamente ligadas às experiências do sujeito ou a um

feixe de relações físico-culturais que as organiza. Elas acabam por constituir conjuntos (os "domínios nocionais", na terminologia culioliana), dotados de propriedades diversas, que codificam o "conhecimento empírico que os sujeitos têm do mundo" (Bronckart, 1985,p.28). Neste nível, são todas as experiências cognitivas dos sujeitos (das quais não podemos excluir o domínio afetivo) que são postas em ação. As noções são, pois, tributárias dos universos físico-culturais que as estruturam e da experiência individual dos sujeitos.

A estabilização destas noções é efetuada por operações de delimitação de duas espécies: uma delimitação por parâmetros situacionais (instanciação: o fato de uma ocorrência pertencer a uma classe de ocorrência. Ex: uma mesa é um exemplar de mesa) que permitem distinguir uma ocorrência de outra (minha mesa não é a mesma coisa que a tua mesa), e uma delimitação por recorte no domínio nocional (identificação e diferenciação, ex.: minha mesa e não minha cadeira).

Podemos ilustrar, por analogia, estas operações utilizando o exemplo citado por J. C. Pariente (1973, p. 42), ao descrever as dificuldades de aprendizagem da linguagem que encontra Victor, o menino selvagem do

Aveyron (cf. Itard, *Rapport sur les derniers developpements de Victor de l'Aveyron*, 1806):

Itard (o médico que acompanha o desenvolvimento de Victor) percebe, com "inexprimível aborrecimento", que seu aluno se recusa a associar a mesma palavra [a palavra "livro"] a outro livro que não aquele com o qual ele a aprendera. É que Victor aplica com rigor o princípio de que cada objeto é individual.[...]Tão logo o mestre se põe a refrear o ardor com que Victor diferencia, o aluno dedica-se com igual intemperança à "arte das aproximações" e põe-se a designar indistintamente pelo nome de livro, um maço de papel, um caderno, um jornal, um bloco, uma brochura"

Não cabe aqui fazer um paralelo estrito entre as etapas de aquisição da linguagem, como as identifica a psicologia cognitiva, e as operações culiolianas, que, é bom lembrar, são conceitos metalingüísticos, hipóteses formais. Todavia temos que observar que estas não poderiam ser invalidadas pelos resultados obtidos pelos psicólogos da linguagem. Mas o exemplo de Victor evidencia o papel das operações mentais na elaboração da linguagem.

Victor não consegue passar do real do objeto em sua singularidade irredutível à designação do objeto pela linguagem, etapa fundadora do mundo significado.

A idiotia radical do real, investida pela atividade simbólica do sujeito torna-se um mundo significado, não por nominação de objeto (um rótulo para cada coisa), mas por um complexo processo de estabilização

1) da heterogeneidade radical: é necessário estabilizar as diferenças: uma mesa é um exemplar de objetos a que posso dar o nome de mesa (existem objetos, o mundo não é indistinto),

2) da alteridade radical: existe uma mesa que pode ser distinta de uma cadeira (há aquele objeto diferente de outro, duplo movimento que implica, num primeiro tempo, a anulação das diferenças, a identificação, e num segundo tempo, o restabelecimento das diferenças, a diferenciação).

Deste modo, as formas lexicais podem ser consideradas como os traços da construção dos domínios e, ao mesmo tempo, da integração das noções no discurso. Isto significa que não é possível separar léxico e sintaxe, pois a própria natureza do léxico vai determinar a natureza das operações que lhe dizem respeito. É o que distingue, por exemplo, as operações

em lógica formal das operações em "lógica natural", segundo o termo de J. B. Grize (1990, p. 21-22); se os objetos nos quais se baseia a lógica formal são objetos quaisquer (vazios), o mesmo não acontece quanto à "lógica natural": são objetos não quaisquer: são *noções*, i.e, são ao mesmo tempo preconstruídas na cultura e localizadas numa atividade de discurso.

Mas, conceber o texto como um "agenciamento de marcadores de operações" implica, por outro lado, que estes marcadores são apenas "os índices" destas operações, ou como os apresenta Franckel (1988, p. 12), "verdadeiros operadores que funcionam como sinais de efetuar, em reconhecimento, operações realizadas em produção".

Essas operações visam à estabilização de representações, e o texto só existe, como "objeto abstrato", na e pela atividade significativa dos sujeitos. Logo, o texto pode ser considerado uma estabilização local de significações, se entendemos por "local" o espaço intersubjetivo da atividade de linguagem.

4.4. A tradução como prática dos textos

Não se trata, como dissemos, de reduzir uma dimensão do texto em benefício da outra; o texto existe nesta dupla dimensão: enquanto objeto, ele pertence ao mundo, enquanto significante, é dotado de uma forma específica. Ignorar uma destas duas dimensões, é impossível; privilegiar uma é certamente a atitude mais comum: ou privilegiamos a rede externa e chegamos aos "problemas de tradução", como a não-correspondência do universos culturais, o problema da recepção, a análise de texto (o autor e sua época), ou privilegiamos o problema da forma, considerada exclusivamente na lógica das relações gramaticais e sintáticas.

Nenhuma destas duas dimensões deve ser abandonada; elas devem ser articuladas. Para as posições dos teóricos da ESIT ou da desconstrução, existe uma não-adequação da linguagem a seu objeto, e é aquilo que é externo à linguagem que vai permitir quer resolver a ambigüidade, quer traduzir de outra maneira. Resta então para a forma a dimensão da evidência: a linguagem significa "naturalmente".

Esta "transparência" da linguagem, vamos repetir, oculta seu modo de representação: o modo de significação é "opaco". Propor um modelo enunciativo do texto é considerar que os enunciados são marcas de

operações realizadas no aquém, uma estabilização local de significações construída por uma série de operações sobre noções. Nesta ótica, a tradução dos textos é um percurso completo: pela leitura, inscrevo-me como co-enunciador do texto, construo sentido a partir das formas significantes, mas que se investem de minhas representações de sujeito - afetivas e socioculturais. Para produzir sentido, devo ativar toda a rede externa do texto. Ativar sempre novas redes é, por exemplo, o papel da análise literária. Para traduzir é preciso, primeiro, ler, isto é dar ao objeto o estatuto de texto, dar-lhe acesso ao domínio do sentido, torná-lo significativo. Mas o tradutor se diferencia do leitor comum no que aspecto de que o objetivo dele é produzir formas acabadas. Não se trata unicamente de produzir sentido, mas formas que o reproduzem. Estas não podem ser consideradas como meras categorias formais do léxico ou da sintaxe, são marcas de operações que não são diretamente perceptíveis na superfície do enunciado. A forma do texto original regula então a forma a produzir, não na literalidade, mas, numa escuta metalinguística, na sua relação com esquemas de formação que são, em parte, reconstructíveis.

É aqui, por certo, que uma perspectiva enunciativa da tradução vem renovar as abordagens tradicionais que pudemos identificar. De fato, quer nos

refiramos à abordagem "contextualista" da ESIT ou à posição da desconstrução, fica claro que ambas eliminam o problema da forma, ou quando recorrem ao exemplo, acabam por tratar a forma com um rótulo que cola mal em seu objeto (ver exemplos analisados anteriormente). A rejeição da lingüística por estas correntes condena bem mais "determinada lingüística" do que a lingüística, como observa Antoine Culioli (1987, p. 4) que acrescenta: "é verdade que uma lingüística que não trata da relação necessária entre uma teoria da atividade de linguagem e uma teoria da análise das línguas não pode ser uma teoria que ataque os problemas de tradução".

Falar em concepção enunciativa da tradução não é voltar a uma concepção de tradução palavra por palavra, nem a concepções que eliminam as matizações do sentido, mas a uma concepção da tradução que toma em conta a forma lingüística na sua relação com o sentido, o que pressupõe, no ato tradutório, uma etapa de atividade metalingüística que nem sempre se explicita como tal e que, por isso, chamamos de "escuta metalingüística". Esta atividade, por certo, não é a do lingüista que precisa explicitar os conceitos a que recorre e elaborar modelos rigorosos, mas pode encontrar nos modelos propostos pela lingüística ferramentas eficientes de estruturação.

5. APRESENTAÇÃO DO OBJETO

Nossa proposta é estudar uma prática muito específica, que é a da tradução por legendas dos diálogos de filme.

A fim de delimitar nosso objeto, teremos de situá-lo dentro do quadro em que ele aparece, isto é, o filme e depois, definir sua função neste quadro. Esta colocação irá levar-nos a destacar-lhe as especificidades. Numa segunda etapa, examinaremos as práticas efetivas de tradução, particularmente em função do tratamento dado às características destacadas, o que vai permitir propor orientações metodológicas.

Começaremos, pois, por uma definição geral cujos termos deveremos comentar durante nosso desenvolvimento: A tradução por legendas é uma prática utilizada no cinema para possibilitar a compreensão dos diálogos do filme".

Esta definição requer alguns esclarecimentos: trataremos especificamente das traduções por legendas de filmes ditos "de sala", termo que define dados técnicos (filme de 35 mm) e um tipo de filme a que

chamaremos, a exemplo de C. Eizykman (1976, p. 10-11), Narrativo, Representativo, Industrial (NRI). Este tipo define *grosso modo* algumas condições: uma história e personagens, uma imagem que representa o quadro físico da história - a "diégese" - e, finalmente, um feixe de condições técnicas e sócio-econômicas, isto é, um filme destinado a ser visto por grande público. Este critério elimina de nosso campo alguns tipos de filme, como por exemplo os documentários e os filmes "experimentais". Isto posto, voltemos aos termos de nossa definição e veremos que aí se destacam três eixos: o do objeto de partida, o do fazer e o do produto. Começaremos pelo objeto de partida: o diálogo de filme.

5.1. A fala no cinema

Falar de "diálogo" remete-nos à dupla natureza do narrativo cinematográfico: são falas trocadas entre personagens no quadro de uma história contada, falas numa imagem. Ora, se hoje em dia a narratividade se mostra "natural" no cinema - C. Metz diz ter o cinema a narratividade "bem cravada no corpo"- nem sempre foi assim. Para demarcar o território do verbal no filme e a natureza de sua relação com a imagem teríamos de escolher entre pelo menos dois procedimentos: um procedimento semiológico e um histórico.

O procedimento semiológico, característico das abordagens teóricas dos anos 60 e 70, e que tem em Christian Metz seu principal representante francês, parece-nos pouco eficaz para nossa proposta, não tanto por seus resultados às vezes decepcionantes, mas principalmente por causa de seu desinteresse pelo estudo do som no cinema. Os poucos estudos realizados chegam, na maioria das vezes, a propor tipologias da relação som/imagem (em S. Kracauer, P. Schaeffer, D. Percheron, D. Chateau, citados por Odin, 1990) que evocaremos oportunamente, mas que não podem se constituir em instrumentos de análise.

Julgamos que o segundo procedimento, histórico, está mais em condição de nos fornecer um esclarecimento mais eficaz, na medida em que permite ver se instalarem as modalidades e os instrumentos técnicos da narratividade. Assim, a abordagem histórica é reivindicada por numerosos críticos contemporâneos, como André Gaudreault, que assim justifica o retorno que efetua ao "cinema dos primeiros tempos":

"Aquilo que doravante se convencionou chamar de cinema dos primeiros tempos está em vias de tornar-se um objeto de estudo cujo valor supera, a título de campo de pesquisa seu único estatuto de período da história do cinema. Aliás, talvez não seja paradoxal que se

trate, provavelmente do único período histórico do cinema do qual diversos especialistas confirmados sejam mais teóricos do que historiadores. É que, querendo ou não, em nome mesmo do que entra em jogo no lugar que ele ocupa na diacronia e em nome do contexto que presidiu sua recente redescoberta, este período levanta problemas tanto (senão mais) teóricos quanto históricos. É a razão pela qual as trocas atuais a respeito do cinema dos primeiros tempos interessam tanto ao historiador quanto ao teórico, o que é um fenômeno novo, por sua amplitude, na história da reflexão sobre o cinema." (1989, p. 17).

5.2. O cinema dos primeiros tempos

Quanto a nós, valer-nos-emos do cinema dos primeiros tempos para colocar em evidência o que Noël Burch (1990) chama de "o modo de representação institucional (MRI)". O cinema, na verdade, não traz em si narratividade específica, pois, lembra Michel Chion (1988, p. 166), "só há história na linguagem, e as convenções da montagem, do recorte, da narração cinematográfica são totalmente do domínio da linguagem, mesmo que não houvesse fala alguma escrita ou

pronunciada em todo o filme". O que o cinema oferece é um modo específico de construir esta narratividade, esta ilusão de real que coloca o espectador em posição de testemunha não livre, fascinado numa representação que o constitui ao mesmo tempo como ponto fixo da origem da imagem (o olho da câmara) e como sujeito dotado da possibilidade de ver tudo, posição a que Burch chama "a unidade-ubiquidade do espectador sujeito".

Em razão da própria natureza dos signos empregados - a imagem - existe um "modo específico" de construção da narratividade no cinema a que Gaudreault chama, para distinguir do modo de narratividade da escrita, "a mostração" (1989, p. 83). A construção deste modo, sempre segundo Gaudreault (1987, p. 117 e seg.), implica a intervenção de uma instância de produção em três níveis: no nível do dispositivo profilmico, no nível do dispositivo de tomadas de vista e do dispositivo do tratamento de imagem (já rodadas). A distinção destes dispositivos repete a que foi operada por Tom Gunning (citado segundo Gaudreault) "the profilmic", "the camera determined", "the process of editing and printing"

Esquemáticamente, o que constrói o modo de representação do cinema é:

1- "tudo o que se encontrou diante da câmara e impressionou a película" (definição de profilmico dado por Souriau, citado por Gaudreault),

2- todas as manipulações da aparelhagem cinematográfica (movimentos de aparelho, enquadramento, filmagem), a filmagem propriamente dita e

3- todas as operações que podem ser associadas à edição de imagens (corte e colagem, sincronização, trucagens, etc).

Ligar a instalação do modo de narratividade cinematográfica à evolução dos meios técnicos levanta uma questão que Burch (1990) formula nestes termos: haveria um modo de representação diferente no cinema dos primeiros tempos, um modo primitivo de representação (MPR)?

Examinando os primeiros filmes, Burch reconhece certas particularidades, entre as quais uma que ele chama de "*Primitive externality*": muitas vezes, em razão de imposições técnicas (câmara fixa, plano único, comprimento do filme) e de tradições culturais (teatro mambembe, exposições públicas), os filmes são rodados em plano fixo com uma câmara colocada frontalmente, o que dá forte impressão de representação teatral; o espectador assiste à representação de uma cena, ele se encontra, pois, em posição externa à cena.

A segunda característica que Burch identifica é que este modo de representação não é fechado. Citando o filme de Porter *Uncle Tom Cabin*, ou *Slavery Days* (1903), o autor observa que a obra de quinze minutos é composta de vinte quadros, todos articulados por enormes elipses: grandes buracos na continuidade narrativa. Por que processos o espectador consegue criar a continuidade? Burch sugere, e a nosso ver isto é pertinente, que são os conhecimentos do espectador que são solicitados: é por já conhecer a história que ele entende o filme.

Estas duas características, a exterioridade do espectador e o não fechamento da narratividade, são confirmadas pelos títulos das obras. O título já anuncia o conteúdo visual que se apresenta como ilustração de um esquema de ação tipificado: *L'arroseur arrosé* (1895) dos irmãos Lumière, por exemplo. Além disso, estes argumentos são retomados pelos concorrentes e tendem assim a se constituir como gêneros. Méliès roda também, em 1896, um *Arroseur arrosé* bem como uma *Chegada do trem*, uma *Saída de fábrica*, etc. A linguagem já é, de alguma forma, o suporte destes filmes que se mostram bem mais como ilustrações de um argumento-título do que como construtores de esquemas narrativos. O recurso a histórias conhecidas do público confirma o caráter não

fechado do modo de representação do cinema dos primeiros tempos. A mais célebre e a mais reproduzida será a *Paixão do Cristo*, de que Sadoul (1949) menciona cinco, além de duas *Vida de Nosso Senhor Jesus Cristo*. Vêm depois as cenas históricas (*O assassinato do Duque de Guise*, de 1908) ou de atualidade, como *Assassinato do Presidente Mac Kinley*, *Morte do Papa*, etc.

Do quadro, ilustração de um argumento-tipo, ao filme que conta uma história de uma forma autônoma, há a distância da técnica, particularmente no âmbito da montagem.

Gauldreault (1989, p. 21) distingue três períodos ligados às técnicas que utilizam a montagem para fins de constituição da narratividade: até 1902, o período do plano único; de 1903 a 1910, o período do filme com diversos planos não contínuos, e depois de 1910, o período com diversos planos contínuos.

O princípio da montagem é ilustrado pela célebre experiência realizada por Lev Koulechov em 1918-1919, citada aqui segundo, entre outros, C. Ezykman (1976). Montando alternativamente um plano de um ator (Mojouskine) com um plano de um prato com comida, depois com o de um homem inerte estendido no chão, os braços em cruz, e, por fim, com as imagens de uma mulher seminua, o realizador soviético demonstra que o

público "interpreta" a expressão do ator, alternadamente, como de "apetite" de "gravidade" e de "desejo". Apesar dos protestos de Dominique Chateau (1983, p. 137), que vê nisso "testes trucados", há que se reconhecer que além da construção de um espaço diegético (interpretação: "o homem olha para um prato, um cadáver, uma mulher") é difícil não investir esta construção de um sentido. A montagem não é em si mesma significante, mas constrói os planos na continuidade do tempo e do espaço. Esta diégese assim constituída não propõe por certo um sentido, mas permite o exercício das representações do sujeito.

O segundo elemento técnico, além da montagem, que vai modificar profundamente a percepção é a modificação da distância entre a câmera e o objeto filmado e, em particular, a utilização do "close" ou "primeiro plano". Burch (1983, p. 44) observa que certas cenas, como por exemplo em *Musketeers of Pig Alley*, de Griffith (1912), podem ser de leitura difícil para um público atual: o plano de conjunto não permite ver o vilão despejar no copo da Pequena Dama um pó destinado, com certeza, a "colocá-la à mercê de sua lubricidade". No entanto, este gesto é que motiva a entrada de outro personagem que observa a cena às escondidas. "O tamanho do plano, o posicionamento deste gesto no quadro, e principalmente a co-apresentação

espaço-temporal dos diferentes elementos da ação fazem com que o espectador moderno seja ludibriado do mesmo modo que a Pequena Dama e não veja o gesto maldoso do vilão". Um "primeiro plano" teria certamente permitido dar destaque a este detalhe importante da cena. Contudo, se Griffith não utiliza o recurso, não é por falta de meios técnicos, uma vez que já era usado há muito tempo. Burch, por exemplo, observa um uso dele em 1903 no filme *The Gay Shoe Clerk*, no qual as mãos do vendedor da calçados deslizam para o tornozelo, depois para a perna da "bela cliente" e "o close central mostra o jogo das mãos do vendedor e da dama que ergue um pouco a saia".

Burch conclui que, em 1912, na opinião de Griffith, o primeiro plano relacionava-se ainda com uma insistência demasiado grosseira e "distanciadora", e que só alguns anos mais tarde é que seu uso se mostra como "natural"

O Modo de Representação Institucional, que fornece esta ilusão de narratividade natural do cinema, se estabelece, pois, pela integração de processos técnicos que visam à linearização espaço-temporal (representar um mundo) e, em particular, à hierarquização da imagem. Assim, Franckel, (1989) sublinha a diferença entre linguagem e imagem:

"a imagem é um sistema bi-dimensional que dá simultaneamente um conjunto de relações, e o leitor da imagem pode fazer de cada elemento da imagem o objeto da construção de uma relação por qualquer outro elemento. As relações construídas para dar eventualmente um sentido à imagem não são impostas. Uma operação não poderia ser definida sem linearizar a configuração. Assim a imagem só permite ressituar uma configuração temporal na medida em que, de um modo ou de outro, foi imposta uma ordem de leitura da imagem ou das imagens (história em quadrinhos, cinema). O tempo então é externo às imagens. Procede de uma atividade do leitor que põe em relação as imagens e reconstrói uma linearidade.

A integração dos processos técnicos (montagem, utilização de planos), ou seja, sua percepção como processo signficante pelo espectador, não é "natural", é construída progressivamente na história do cinema, até a instalação do modo de representação atual, para a qual a introdução do cinema falado representa um passo decisivo.

5.3. A palavra antes do cinema falado

O aumento das ambições narrativas dos filmes vai acarretar um recurso cada vez maior à palavra; os títulos se multiplicam, aparecem intertítulos, letreiros, subtítulos, que M. Chion (1988, p. 88) assim comenta: "deste fenômeno do subtítulo - ler "intertítulo", em nossa terminologia - tender-se-ia a minimizar lhe a importância, que entretanto é considerável". E cita, como base, um comentário de Brunius:

"Entre 1924 e 1928, a querela dos subtítulos está no auge. Há já muito, todos os amigos do cinema alarmam-se com o crescente número dos títulos na produção corrente. As distribuidoras os acrescentam nas versões francesas de filmes americanos que, originariamente, só comportavam muito poucos (En marge du cinéma français, p. 65)".

Mas o recurso à palavra é com frequência percebido como uma impureza. Assim, numerosos diretores irão valer-se de imagens convencionais: calendário com as folhas voando para substituir "passaram-se vários dias" etc. Seguiu-se, segundo os termos de Brunius, citado por Chion (id, ibid), uma verdadeira "epidemia

de relógios nas paredes e de calendários simbólicos que se abateu sobre o cinema".

Entretanto a palavra está presente desde os primórdios do cinema, na forma do "comentador", encarregado de apresentar, até mesmo de explicar, as cenas propostas à admiração do público, na forma de títulos cujo valor de argumento já sublinhamos, e por fim, na forma de "intertítulos" ou "letreiros".

O papel dos intertítulos é variável de acordo com os filmes e com as épocas e por vezes tributário do bel prazer dos distribuidores. Entretanto é possível distinguir diversas práticas, como o intertítulo que anuncia simplesmente o conteúdo do quadro seguinte, conhecido do espectador: "A fuga para o Egito", por exemplo, na *Vida de Cristo* de Giulio Antamoro, de 1916. Mas pode também fazer-se comentário, como, no mesmo filme, o curioso "O Cenáculo de Leonardo da Vinci" anunciando uma cena que representa efetivamente uma ilustração da Santa Ceia, repetindo com muita exatidão a composição da tela do pintor. É somente com o desenvolvimento das ambições narrativas do cinema que o intertítulo vai assegurar a continuidade ("alguns dias depois", "no dia seguinte") e às vezes até mesmo uma função também descritiva como no do filme *O Dinheiro* (1929) de Marcel L'Herbier: "Jogadora obstinada, mulher

ambiciosa, a Baronesa não lhe deu mais sinal de vida" (citado por M. Chion).

A percepção dos intertítulos como imperfeição da narrativa vai levar à sua supressão, pelo menos na sua função narrativa. Em compensação, eles se multiplicam numa função especializada de transcrever a fala da personagem. Sadoul (1949, p.230) cita, por exemplo, o filme de Carl Dreyer, *Le maître du Logis* : "...longe de suprimir os sub-títulos, ele os multiplicou e os fez desempenhar o papel de um diálogo no teatro". O mesmo fenômeno pode ser observado em outros filmes da época como *Os Niebelungen* de Fritz Lang.

Finalmente cabe mencionar também o fato de que "a estética dos letreiros podia ser objeto do mesmo cuidado que hoje se dá as capas de disco, isto é, procurar pelo grafismo, pelo tamanho dos caracteres, o ritmo de aparecimento dos títulos, um valor expressivo, evocador e decorativo que superam sua simples função utilitária e indicativa". (Chion, 1988, p. 88).

A palavra antes do cinema falado é, pois, onipresente no filme; da função de comentário à função de fala da personagem, passando por uma fala de narrador, ou até de comentador, ela ocupa diversas posições enunciativas em relação à diégese construída pela imagem.

5.4. O advento do cinema falado

Convencionou-se reconhecer o filme *The Jazz Singer*, de Alan R. Crossland (1927), como o primeiro filme falado e principalmente como ato de nascimento do movimento que vai acarretar o desaparecimento do cinema mudo. Corlet (1994) assinala que em 1929 não há mais um filme mudo sequer em primeira exclusividade nos Estados Unidos e que, na mesma data, na França, os filmes "100% falados" também se impõem.

A introdução do cinema falado vai provocar revoluções em diferentes planos.

No plano técnico: No início, a necessidade de se isolar a câmara numa cabina insonorizada vai, num primeiro tempo, causar um retrocesso da técnica dos movimentos de câmara, já bastante elaborada durante o período do cinema mudo, além do que a filmagem em externo torna-se impossível, sendo preciso recorrer ao estúdio.

No plano humano e ideológico, os atores devem abandonar a mímica e descobre-se também que alguns atores do cinema mudo têm a voz horrível. Para escrever os diálogos, Hollywood vai recorrer às pessoas do teatro que introduzem o "imoralismo" no cinema, o que

vai dar origem ao célebre Código Hays, o "Código do Pudor".

Finalmente, no plano comercial e econômico, surgem os cinemas nacionais e, em consequência, o problema da comercialização internacional dos filmes. Corlet (id. p. 66) observa que "o cinema falado refreia por algum tempo as exportações do cinema americano antes que a dublagem lhe permita reaver sua hegemonia". Por outro lado, os detentores das patentes são as grandes companhias elétricas, como a General Electric Western, nos Estados Unidos e, por seu intermédio, os grandes trustes bancários vão dominar o mercado. (ver Marie, 1980, p. 198-200, e Sadoul, 1949, cap. XII).

Os diversos problemas trazidos pelo cinema falado serão resolvidos tecnicamente pela introdução da pós-sincronização, pela elaboração de um material mais eficiente, como câmaras auto-silenciosas, microfones sensíveis etc. (Rouyer, 1990, p. 70-74).

Apesar da necessidade dos ajustes técnicos, o cinema falado vai impor-se imediatamente e contribuir para o estabelecimento do modo de representação institucional, com as características que Burch lhe atribui: a ilusão de realidade de um mundo representado (a diégese) e, como corolário, a unidade-ubiquidade do sujeito espectador, totalmente cativado em sua posição

de origem de uma imagem que produz seu próprio som, e capaz de ver tudo de todos os ângulos.

A preocupação dessa diegetização máxima vai inspirar, nos primeiros tempos do cinema falado, certas experiências técnicas visando a constituir uma cena sonora integral, que contém todos os sons diegéticos, para terminar por fixar a voz num "plano aproximado dominante" (perspectiva sonora de Mamoulian em *Applause*, 1929). Salvo raras exceções, como em *Tati*, os diálogos das personagens produzem um primeiro plano sonoro constante que contribui para "constituir um fator de continuidade na montagem" (Chion, 1988, p. 156).

O diálogo, por sua natureza sonora, vai representar um elemento suplementar de composição da diégese, como observa D. Avron: "Uma das primeiras funções do diálogo é fixar, ancorar a imagem". (1973, p.209)

Todavia é curioso constatar que o cinema, desde antes da introdução do cinema falado, conseguira compor um modo de representação eficaz: o espectador do cinema mudo, perto do final do anos 1920, compreende a história, "participa" dela tanto quanto o espectador moderno. Quais são então as modificações trazidas pela introdução da fala no cinema?

Durante as análises de diálogo teremos ocasião de voltar a este assunto e propor algumas respostas. Por enquanto, contentar-nos-emos com observar dois fatos: o cinema mudo, em suas versões mais elaboradas, como no expressionismo alemão (*Metropolis*, 1927), no cinema de Eisenstein (*O Encouraçado Potemkin*) dá uma dimensão metafórica à imagem, até mesmo uma dimensão estética nitidamente simbólica. A imagem se distancia de uma pura constituição de uma diégese "realista" para alcançar uma densidade própria. A segunda constatação diz respeito às personagens do cinema mudo. Trata-se bem mais de tipos que de personagens: Carlitos, o Gordo e o Magro, o Meliante, a Pobre Orfã possuem características físicas reconhecíveis e obedecem a esquemas de comportamento - atitudes e ações - tipificados

5.5. O cinema falado e a tradução

Com o advento do cinema falado, em sua manifestação sonora da fala das personagens, a palavra vai, pois, ocupar um lugar preponderante no cinema e então vai ser levantado o problema da tradução. Diversas tentativas de solução serão postas em prática.

Desde 1930 imaginam-se três soluções: a dublagem, a legendação e a "versão múltipla". Em seu

artigo "Hollywood Babel" (1988), Ginette Vincendeau traça a história desta última forma tão particular de tradução: refilma-se o roteiro nos mesmos cenários em outra língua, por vezes até com os mesmos atores, quando são políglotas. O primeiro filme em versões múltiplas, *Atlantic* (versões inglesa e alemã em 1929, versão francesa em 1930), vai provocar as reações dos estúdios de Hollywood, que instalam rapidamente estúdios na Europa, encarregados de filmar versões estrangeiras. A Paramount instala-os em Joinville, para constatar, em 1931, que seu custo de operação é alto demais e os transforma pouco a pouco em laboratórios de dublagem. Esta técnica efêmera, utilizada de 1929 a 1933, pode entretanto ser considerada precursora do "remake" praticado atualmente pelo cinema americano.

A dublagem revela-se muito rapidamente a solução comercial mais equilibrada, o que não significa que seja a mais satisfatória. Assim, a generalização da dublagem suscita reações escandalizadas de alguns, como Artaud ("*Les souffrances du dubbing*", de 1933, citado por Yampolsky, 1993) e Jorge Luis Borges que escreve, em 1945 (artigo citado por Corazisnky, 1978):

Os gregos engendraram a Quimera, monstro com cabeça de leão, cauda de dragão, corpo de cabra; os teólogos do século II^o, a Trindade, no seio da qual articulam-se inextricavelmente

o Pai, o Filho e o Espírito; os zoólogos chineses, o ti-yang, pássaro sobrenatural e escarlate, com seis patas e quatro asas mas sem rosto nem olhos; os geômetras do século XIX, o hipercubo, figura com quatro dimensões, que contém um número infinito de cubos e é limitado por oito cubos e vinte e quatro quadrados. Hollywood acaba de enriquecer este vão museu teratológico; graças a um artifício pernicioso que se chama "dublagem", propõe monstros que combinam os traços ilustres de Greta Garbo e a voz de Aldonza Lorenzo. Como não tornar pública nossa surpresa diante deste prodígio aflitivo, diante destas industriosas anomalias fonético-visuais?"

A terceira solução técnica para a tradução dos diálogos de filmes é a fornecida pela aposição de legendas, técnica utilizada (segundo Tomaszkievicz, 1993, p. 21) já no primeiro filme falado a ser apresentado ao publico francês em 1929, *Broadway melody*.

6. A TRADUÇÃO POR LEGENDAS

O *Dictionnaire du Cinéma* (1991, p. 625) apresenta os subtítulos como uma das primeiras soluções imaginadas para resolver o problema suscitado pelos filmes em língua estrangeira, mas, sublinha o verbete, "como ainda acontece hoje, apesar da evolução cultural, os subtítulos permitiam atingir apenas uma fração do público" Por isto, ainda segundo o verbete, prevaleceu a dublagem.

Entretanto esta constatação, que se mostra natural, é invalidada pela prática no Brasil: os filmes de salas de "grande público" são, salvo raras exceções, legendados. E não se trata de uma prática marginal, visto que o Brasil representa, segundo Michalet (1987, p.96), o nono mercado mundial da distribuição, e isto em estatística de 1983. Lembrando que os filmes, mesmo as mais comerciais produções americanas, precisam do mercado internacional. *Superman 2*, por exemplo, só deu em retorno 1,2 dólares por dólar investido no mercado norte-americano (Estados Unidos e Canada)., Michalet demonstra, segundo suas próprias palavras, que "o cinema-mundo precisa de um mercado mundial"

As justificativas para a exceção brasileira - pois o Brasil parece mesmo ser o único mercado importante a adotar a prática da legendação no circuito

comercial - são de ordem econômica e técnica. A legendação é mais barata que a dublagem e é muito mais rápida, e poucas salas de projeção estão equipadas com sistema de som de boa qualidade. (Cf. artigo da *Folha de São Paulo* de 9 de outubro de 1992, "Cinemas da cidade param na década de 70"). Ademais, o uso de um ou de outro processo depende dos hábitos do público. Para um público francês, a versão legendada - que os franceses chamam de V.O. (versão original) é reservada aos cine-clubes e festivais, ao passo que o público brasileiro aceita as versões legendadas em salas e em vídeo e as dubladas, na televisão. Por outro lado, o público americano assimila dificilmente produções estrangeiras, dubladas ou legendadas. Duas técnicas são então utilizadas para penetrar no mercado americano: a pós-sincronização dos diálogos em inglês, numa versão original para exportação - prática comum no cinema italiano - ou a venda dos direitos comerciais a um produtor americano para que seja feito um "remake", um filme cujo universo diegético e cultural deve ser americano.

A difusão no mundo todo das produções culturais, a necessidade comercial de atingir o mercado mundial multiplicam os problemas e, portanto, as soluções, de tradução. Neste quadro, a legendação continua a ser uma prática difundida e existe enquanto solução em

numerosos países de línguas "minoritárias", como a Holanda e Israel, onde é prática dominante. Ademais ela se torna cada vez mais frequente em razão das evoluções técnicas e comerciais, como a locação de fitas de vídeo, e em consequência da "globalização" dos intercâmbios (reportagens, debates internacionais retransmitidos pela televisão, etc.).

6.1. A técnica

A caracterização das soluções adotadas para a tradução dos diálogos de filme é essencialmente técnica. Portanto, se faz necessário expor rapidamente o processo técnico da legendação, na medida em que estas características vão definir certas formas de limitações e, conseqüentemente, certas práticas.

A legendação propõe uma tradução escrita sincronizada dos diálogos do filme. A sincronização se faz por divisão e marcação dos diálogos escritos que são traduzidos e depois impressos na película, na parte inferior do quadro, em duas linhas, cada qual com máximo de 34 espaços para os filmes de 35 mm e de 22 para os de 16mm.

Os diálogos escritos são divididos em unidades que podem representar toda uma réplica ou parte dela,

conforme o comprimento. Estas unidades são depois demarcadas por sua posição na fita: início de fala, fim de fala. A marcação é feita por meio de uma mesa de edição sonora (mesa de montagem, *moviola*) que permite contar cada quadro. As unidades de comprimento do filme são tradicionalmente o pé, que tem 16 quadros, para o formato de 35 mm, e o fotograma ou "quadro". O filme se desenrolando com uma velocidade de 24 quadros por segundo, uma réplica que dura um pé e oito quadros, ou seja, um pé e meio ou, ainda, 24 quadros, corresponde a um segundo de projeção.

Esta primeira etapa, realizada por um montador, determina a posição da réplica no filme e, portanto, seu tempo de permanência na tela. Assim, uma réplica como

Você sabe que eu não gosto destas coisas.

(Nº 15, Rolo 1, Perfume de Gardênia)

começa em 351.08 (351 pés, 8 quadros) e termina em 354.08 (351 pés, 8 quadros), isto é, tem um comprimento de 3 pés ou 48 quadros (16 quadros x 3), o que significa uma duração de 2 segundos. É preciso lembrar que a velocidade atual do desenrolar é de 24 quadros por segundo para o cinema e de 25 para o vídeo. A réplica então vai durar na tela exatamente dois segundos. Dai a principal imposição da legendação: é

necessário que a permanência da legenda na tela permita sua leitura. Não existem critérios precisos para avaliar o tempo de leitura do espectador; esta avaliação é fruto de práticas e se expressa muito aleatoriamente. Um tradutor consultado, M. De Rossi, dá a regra empírica de 16 quadros de permanência mínima (um pé), mesmo para uma única palavra, mais oito imagens por "palavra importante". Por sua vez, Hugo Toschi (1983), tradutor profissional, fornece as cifras de 15 caracteres para dois pés, de 25, para três pés e de 35 para quatro pés, que ele apresenta como dados da prática. O *Dictionnaire du Cinéma* propõe um "número de ouro", $N/2$, que deve ser interpretado da forma seguinte: O número de caracteres de uma legenda deve ser igual à metade do número de quadros que a réplica ocupa.

Assim, o exemplo que utilizamos poderá ser traduzido por uma legenda de $48/2 = 24$ caracteres (fórmula $N/2$) ou 25, para Toschi. Seja como for, uma observação se faz necessária: a réplica original comporta 41 espaços, o que implica que ela é demasiado longa para ser lida sem inconveniente, qualquer que seja o critério de julgamento. Esclarecemos outrossim que não faremos distinção entre espaços e caracteres.

Uma vez traduzidos, os diálogos são impressos na película por diversos processos: químicos (o processo

mais comum no Brasil), óticos ou por laser (processo mais recente e que está em via de dominar o mercado, na França). O vídeo permite fazer uso de caracteres magnéticos que oferecem maior facilidade de manipulação. Mas, seja qual for o processo de impressão do texto no quadro, o princípio permanece essencialmente o mesmo: o importante é sincronizar a tradução escrita ao texto oral dos diálogos.

6.2. A Problemática

A legendação é uma forma particular de tradução fortemente determinada por limitações técnicas do suporte em que aparece: o filme. Nem por isso é considerada uma prática cinematográfica: a maior parte dos cineastas a consideram, e com razão, uma agressão à obra original. Aceitam-na na medida em que é inevitável para comercializar seu trabalho internacionalmente, mas raros são os diretores que exercem algum controle sobre a tradução do seu filme. No entanto há exceções como Fellini que processou a legendação francesa do seu filme *Intervista* (fato citado por Chion, 1988, p. 99).

A legendação não é prática de cinema, mas nem por isso é simples prática de tradução. Ela é pois fortemente condicionada pelos fatores comerciais e técnicos do cinema. No Brasil, por exemplo, a grande maioria dos filmes 35mm é legendada por uma única

empresa, a Titra Films do Brasil. A necessidade de ter acesso a equipamento de montagem (moviola, por exemplo) e o alto custo do processo, limita por outro lado a divulgação dessa prática. Consequentemente o mercado profissional torna-se fechado às aprendizagens, e a legendação, uma prática reservada, técnica e comercialmente, que não sente necessidade de questionar-se. A legendação para vídeo, mesmo não sendo submetida às mesmas restrições técnicas, não escapa a este caráter confidencial.

Por isso a bibliografia é extremamente limitada, o assunto é pouco abordado em livros técnicos sobre cinema, e só raramente em revistas e livros sobre tradução.

Entretanto as legendas constituem regularmente na imprensa o alvo de comentários, diversamente esclarecidos. É um assunto que interessa ao grande público, e a legendação presta-se especialmente ao exercício dos críticos, como o salienta Hugo Toschi : "a fala original está presente, sendo ouvida e comparada, à vezes maliciosamente, com as legenda, numa verdadeira aula audio-visual". Daí a publicação episódica em jornais de grande circulação de artigos jogando à vindita pública os erros de legenda. Os exemplos são, infelizmente, fáceis de citar. Certos erros de tradução já fazem parte do anedotário, como,

numa versão vídeo do *Último Tango em Paris*, a tradução de "le Petit Robert" por "o Robertinho" e, em *Betty Blue* (37º 2, *le matin*), a tradução de "Souris!", fala pela personagem tirando um retrato, traduzido por "Ratinho!"! Tal atitude parece mais proceder do museu dos horrores. Ora, pelo que se sabe, um monstro só é monstro por fugir das características da espécie, e a teratologia nunca pode se constituir em ciência do geral. Os artigos adotando essa atitude são numerosos e seus títulos esclarecedores: "Pândega esquizóide ou surrealista" (*Folha de São Paulo*, 18/03/1988, p.1,), "Traduções ou gozações" (*Iris foto*, sem data). Longe de querer desculpar as prática muitas vezes injustificáveis, notaremos que é fácil remediar os erros: basta uma boa revisão, como afirma N. Bonfim em *Set* (1995, p. 34). Isto sendo verdade também para qualquer tradução.

Outro comportamento consiste em descrever a dificuldade da prática de legendação: "Legendar filmes em vídeo é trabalhoso e difícil" (em *Folha de São Paulo*, 7/09/89), ou "Como se traduz um filme (e porque nem sempre fica bom)" em *Set* (1995).

As publicações especializadas (revistas e coletâneas de artigos) em tradução também oferecem algumas contribuições (*Meta*, XXVII, e *A tradução técnica e seus problemas, Le Français dans le monde*,

1987). Trata-se de artigos bem documentados de profissionais da área, oferecendo os dados técnicos do problema, e apresentando as dificuldades encontradas e as soluções julgadas interessantes. Mas nenhuma se constitui em estudo exaustivo do assunto, pendendo mais para o exemplo pontual.

Mais recentemente alguns trabalhos acadêmicos foram realizados: dissertações de mestrado, na França particularmente, (referências citadas em Tomaszckiewicz, 1993), e uma no Brasil (Paes Cardoso Franco, 1990). Este último trabalho tenta mais precisamente dar um retrato da formação em língua dos tradutores que trabalham em laboratórios de legendação de vídeo, e de suas condições de trabalho.

Podem também encontrar-se artigos esparsos, (Minchinton, Vol 56, n° 4, in *Sight and sound*, e B. Nedergaard-Larsen, in *Perspectives* 1993:2). Um deles, o de Birgit Nedergaard-Larsen, sugere que se dê uma atenção específica à prática, argumentando que os problemas ligados às "fronteiras culturais" são problemas gerais de tradução, e não problemas específicos à legendação. Nos termos da autora, a legendação constitui, com efeito, "um tipo especial de transferência de linguagem: uma tradução escrita, condensada, de um original predominantemente oral". Ela destaca, pois, duas séries de problemas ligados ao

gênero: "o problema do caráter transitório e condensado da legenda, e o "da passagem do oral ao escrito". Apesar de serem citados em vários trabalhos, esses dois tipos de problemas não obtêm reconhecimento tão claro quanto neste autor.

Finalmente devemos mencionar um livro a que só recentemente pudemos ter acesso, intitulado *Les opérations qui sous-tendent le processus de sous-titrage*, editado em 1993 pela Editora Universitária de Poznan (Polonia), cuja autora, Teresa Tomasziewicz, após ter deplorado a quase ausência de bibliografia sobre o assunto acrescenta:

"E mesmo que se encontrem alguns artigos contemporâneos dedicados à tradução no cinema, estes se limitam a debater do problema comparando dublagem e legendação, ou a sublinhar o lado puramente técnico do processo de legendação, sem colocar efetivamente se essa técnica pertence à tradução, sem tentar fornecer dela uma definição plausível no quadro da tradutologia."

A autora continua caracterizando a legendação como uma triplíce operação a partir do original: "a tradução, a transformação da forma oral em forma

escrita e a adaptação desta forma escrita às imposições técnicas relativas ao comprimento das réplicas".

Esta apresentação no entanto parece separar operações que seriam distinguíveis como se se traduzisse primeiro para em seguida adaptar o texto a uma forma escrita e às imposições técnicas. Não nos parece possível determinar uma ordem para essas operações mesmo se, efetivamente, elas são realizadas: procura-se uma forma escrita mais curta que possa se constituir em tradução da forma original, da qual faz parte a entoação.

No entanto achamos que as diferentes fontes encontradas concordam em reconhecer a especificidade da legendação na passagem de um código escrito para um código oral e na necessidade de produzir um texto mais curto que o original. A única fonte que trata especificamente um desses assuntos - as supressões - é o de Teresa Thomaszkiewics e veremos no momento oportuno em que nossa abordagem pode diferir da sua.

6.2.1. Os problemas ligados às limitações de espaço e tempo na legendação.

Vimos, numa breve exposição, os dados técnicos que determinam essas limitações. Mas podemos relembra que a sincronização dos diálogos orais à sua tradução

escrita impõe uma passagem rápida da legenda na tela, entre um mínimo de um segundo (não desejável) e um máximo de cerca de 4,5 segundos (os autores divergem quanto ao número exato, mas este parece ser o mais comumente aceito). A velocidade de passagem não permite a leitura de textos longos, e o texto é portanto limitado a duas linhas de 34 espaços, isto para os filmes de formato 35mm.

A consequência dessas limitações é a obrigatoriedade de um desbaste dos diálogos originais, pois é impossível traduzir tudo. A. e G. Dutter avançam a cifra de "40% de queda" (1987, p.97) e T. Tomaszkievicz afirma que "as imposições técnicas e estéticas só permitem transferir na língua de chegada 50 a 70 % do texto original". Parece muito difícil avaliar tais números. De fato se tomarmos por base a transcrição do diálogo original e compararmos com sua tradução escrita da legenda, poderemos fazer várias perguntas quanto aos critérios adotados para julgar. Trata-se do número de caracteres, de palavras ou das perdas semânticas?

Seja como for, todos reconhecem a necessidade de um desbaste, mas adotam posições nuançadas. Alguns tradutores defendem um desbaste drástico, a exemplo de uma profissional, citada por E. Cardoso Franco (1990, p. 48) que recorre à fórmula '*The shorter, the better*',

repetida em português por "Enxugar a fala". Outros, por sua vez, como A. e G. Dutter (1987, p. 97) defendem uma posição inversa: "Certo esnobismo pretende que nos contentemos em mostrar uma linha geral, que demos unicamente "pistas". Não é uma boa solução".

Suprimir, muito ou pouco, é um dos principais aspectos da legendação e, no entanto, pouco estudado na sua realização concreta. Eis por que julgamos indispensável examinar essa prática e analisá-la.

6.2.2. Os problemas ligados à passagem do código oral ao código escrito

O fato da legenda aparecer de modo sincronizado à fala poderia mostrá-la como mera transcrição do oral ou, segundo os termos de J. Rey-Debove (1986, p. 81), uma "transcodagem". Ora sabemos os numerosos problemas que colocam a transcrição de *corpus* orais: "A transcodagem natural tem uma norma um pouco flutuante, na medida em que uma correspondência exata é impossível, e em que as convenções são mal conhecidas" (Idem, p. 81). *A fortiori*, a passagem de um original falado a uma tradução escrita levanta questões complexas e de ordem muito diversa.

A problemática que levantamos não visa pois a elaborar uma crítica das práticas de legendação, mas

sim a identificar as conseqüências das imposições específicas, a localizar e analisar as soluções adotadas pelos tradutores e a tentar extrair algumas conclusões.

6.3. O Corpus

Selecionamos um *corpus* variado de filmes franceses, de acordo com os critérios NRI, isto é, deixando de lado os filmes documentários e os experimentais. Entretanto nossa escolha é ampla e compreende desde filmes reconhecidos como "intelectuais", como *Je vous salue Marie*, de Jean Luc Godard, a pequenas comédias como *Le téléphone sonne toujours deux fois*.

Para nossas análises dispusemos de fitas de vídeo destes filmes. Embora as imposições sejam um pouco diferentes das dos filmes de sala, preferimos esta solução por razões práticas de manejo do material e de facilidade de acesso. Os diálogos e os textos das legendas foram assinalados. Selecionamos unidades de diálogos (cenas) correspondentes à divisão da montagem do filme, isto é, mudança de plano. Por outro lado, recorreremos a réplicas isoladas tomadas em diversos filmes vistos em circunstâncias variadas (televisão, salas).

Fundamentamo-nos também em nossa experiência, pois traduzimos diversos diálogos de filmes brasileiros para o francês objetivando sua leitura no papel e por vezes sua legendação.

Finalmente, valemo-nos de filmes de 16 mm, que pudemos examinar no âmbito de nosso curso de especialização em tradução.

A variedade de gêneros de filmes e de seu suporte material (35 mm, 16 mm e vídeo) permitiu-nos abordar diferentes tipos de diálogos em diversas relações com a imagem, falados em velocidades muito diferentes de um filme a outro e, portanto, com limitações técnicas severas ou não tanto. O filme de 16 mm, por exemplo só oferece a possibilidade de duas linhas de 22 espaços.

Não se trata de reduzir o diálogo a uma função única de um filme a outro. Cada filme apresenta imagens e personagens e inscreve o diálogo de um modo sensivelmente diferente, o que levaremos em conta em nossas análises. Mas, acima destas diferenças, há as limitações técnicas comuns que conduzem a comportamentos relativamente estáveis, como tentaremos mostrar.

7. AS SUPRESSÕES

7.1. Metodologia e Princípios da análise

Para abordar os problemas ocasionados pela imposição duração/espaco/tempo de leitura e pelo desbaste que dela decorre, assinalamos as supressões efetuadas e as analisamos numa dupla dimensão: por um lado, naquilo que elas podem revelar das práticas diante das limitações, e por outro lado, em seus efeitos sobre a forma significativa do texto.

Partimos, conforme os princípios teóricos expostos, de uma equivalência semântica reconhecida - este enunciado é mesmo a tradução daquele - sem que seja posta em jogo a correspondência termo a termo. O reconhecimento de unidades suprimidas parte, pois de uma intuição do mesmo sentido, "*modulo quelque chose*", retomando uma expressão de A. Culioli.

Seja, por exemplo, a réplica "*Mais, je veux bien*". Não irá tratar-se de reconhecer como equivalente uma tradução como "*Mas eu, eu quero*", identificando "*bien*" como supressão, mas de reconhecer que enunciados como "*Para mim, tudo bem*" podem constituir uma tradução na qual poder-se-ia identificar "*mais*" como estando suprimido. Isto a partir de um contexto explícito, como para nosso exemplo: A pretende que se não X, é porque B

não quer, e B responde que não é o caso, e que ele, ao contrário, "aceita".

Esta atitude baseia-se no princípio de que as equivalências não se fundamentam num paralelismo léxico-sintático. Não é com isto pretender que as formas de superfície não entrem em jogo. Ao contrário. E nós procuraremos demonstrar que, se certas formas são recebidas, num mesmo contexto, como boas traduções, é que num determinado nível de análise, elas apresentam certas configurações de operações comuns que podem ser reconhecidas em suas marcas específicas de superfície.

Assim, quando "*Il est beau, lui!*" é traduzido por "Olha só!", trata-se de uma boa tradução, não em função do contexto, mas em função dos marcadores de superfície, entre os quais é preciso mencionar a importância da entoação.

Não é o caso de pretender que haja apenas uma boa tradução (a tradução exata), mas que há formas que se ajustam melhor que outras e que, em algumas, falta algo.

7.2. Resultados

Todas as legendas dos filmes examinados apresentam supressões, mas a prática não é homogênea:

pode ir de algumas palavras numa parte inteira de filme, como no caso de *Je vous salue Marie* (que designaremos por JVSM), a supressões de parte de uma réplica, até de uma réplica inteira, como em *Cousin cousine* (CC). Elas dependem essencialmente da rapidez com que a réplica é pronunciada.

Para ilustrar a diferença entre uma réplica de elocução rápida e uma réplica de elocução lenta, tomaremos um exemplo em *Le Crabe Tambour*.

Trata-se de um diálogo, durante a manobra de um navio de escolta, entre um jovem oficial e o Comandante. O jovem oficial não consegue realizar corretamente a manobra e o Comandante assume o controle. O navio é tirado da dificuldade e o comandante devolve o comando ao oficial.

Officier

Merci Commandant. Excusez moi.

Commandant

Vous n'avez pas à vous excuser ni à dire merci à un supérieur. C'est un de nos privilèges.

Trata-se de um filme de 16 mm para o qual o pé tem 40 quadros.

A primeira réplica começa em 95.17 e termina em 97.32, tendo, portanto, duração de dois pés e 15 quadros, ou 95 quadros, ou ainda 4,5 segundos, o que corresponde a 47,5 espaços disponíveis.

A segunda réplica começa em 97.32 e termina em 98.16, ou um pé e 24 imagens, ou ainda 2,75 segundos, com 30 espaços disponíveis.

A primeira réplica ocupa, como a transcrevemos, 30 espaços, enquanto a segunda ocupa 99.

Mesmo com algumas tolerâncias quanto ao número de espaços, constatamos que a primeira réplica pode ser transposta integralmente, ao passo que a segunda deverá ser drasticamente reduzida, isto é, de 99 para 30 espaços.

7.3. Natureza das supressões

A natureza das supressões é variável, já o dissemos, mas importa examinar de mais perto as práticas efetivas. Para tanto, podemos começar pelas supressões "fracas" da primeira parte de JVSM. Em razão da elocução lenta do texto, elas constituem verdadeiras escolhas do tradutor. Estas são as que destacamos:

*Mais.../ Mais non.../ Mais/ Dis plutôt que/ de
toute façon/ Même pour Marie ça ne va pas/ Ah oui/
Quand même Paul/ Moi je crois que/ c'est pas rien/ un
peu plus/ Ce que je sais (c'est que)/ D'accord/ Quand
même/ non plus*

A supressão destes elementos, ou a opção de não traduzi-los, revela que são percebidos como pouco significantes. Deve-se observar que não são "figurativos" em sua maioria, isto é, podem ser considerados como não evocadores de uma representação: "mais", "quand même", "de toute façon", e que os grupos de palavras suprimidas "Dis plutôt que", "c'est pas rien", "ce que je sais, c'est que" não constituem por si só enunciados interpretáveis. Apenas um enunciado completo, "Même pour Marie ça ne va pas", foi suprimido. Podemos observar também que a posição sintática dos elementos é periférica, externa ao núcleo Sujeito-Verbo.

Como analisar o construído semântico de que participam estas expressões?

Por enquanto, contentar-nos-emos em observar que, por si só, estas supressões podem tecer a trama de um diálogo. A cena é uma discussão entre o pai e a mãe de Maria. Se repartirmos estas supressões, eis o que obteremos:

Le père:
Mais...
La mère:
Mais...Mais...
Le père:
Dis plutôt que...
La mère:
De toute façon... Quand même Paul..., c'est pas rien, moi je crois que...
Le père:
..., d'accord,... quand même... un peu plus
La mère:
Ce que je sais c'est que...

Vemos que se delineiam, em negativo, os termos de um diálogo que, mesmo com espaços em branco, não deixa de ter uma orientação polêmica. Certamente podemos argumentar que o conjunto do texto compensa estas supressões, mas não podemos pretender que estes termos não participem da construção de uma significação.

7.4. A supressão e as operações enunciativas

O desbaste do texto se faz primeiro nos elementos que são sentidos como periféricos, como excrescências que, se suprimidas, deixariam o texto mais eficaz, como tornamos mais reto o tronco da árvore cortando-lhe os galhos baixos. Ora, percebemos que as aparas, na verdade, podem servir de suporte a uma orientação do diálogo. Para melhor delimitar os efeitos semânticos valer-nos-emos de um segundo exemplo, tirado

do filme *Une femme à sa fenêtre*, (FF) que vamos transcrever:

7.4.1. Apresentação de caso

Na Grécia, no período que precede a 2ª Guerra, o meio diplomático internacional conhece uma vida social agitada, enquanto, no mundo, instauram-se os regimes fascistas e se desenrolam os processos de Moscou. Malfosse, um empresário "que tem negócios nos Bálcãs", frequenta aquele meio, mas se interessa também pela política. Ele comparece a uma reunião organizada pelos militares gregos.

Numa grande sala, diante de um público de uma centena de pessoas em pé, um general faz um discurso. Malfosse entra, coloca-se discretamente junto a um diplomata e eles iniciam um curto diálogo:

Dialogue de Une femme à sa fenêtre

Legendas de Uma Mulher na Janela

Malfosse

Ça fait longtemps qu'il parle, comme ça?

Faz tempo que ele fala?

Diplomate

Il a fini c'est la péroraison.

Acabou de terminar é a conclusão

M

Concrètement, quel est leur programme?

Qual o seu programa?

D

La loi martiale, la dissolution du parlement

la mise hors la loi des communistes,

bref, une dictature militaire parrainée par la couronne.

Général

....le travail n'en seront dispensés que les vieillards, les malades et les chômeurs...

M

Bravo pour les chômeurs!

D

C'est la fin de la Petite Entente.

M

La porte ouverte à la pénétration économique allemande dans les Balkans.

C'est un coup dur pour la France!

D

Quelle France, monsieur Malfosse, celle de Léon Blum?

A lei marcial, a dissolução do parlamento...

A retirada dos comunistas daqui...

Uma ditadura militar permitida pela coroa

Do trabalho só serão dispensados, doentes, velhos e desempregados.

Que bom para os desempregados.

É o fim da proclamação.

A porta abre-se para economia alemã.

É um golpe duro para França.

Que França, aquela de Leão Blum?

7.4.2. Análise:

As supressões identificáveis são relativamente poucas: "comme ça", "concrètement", "bref" e "M. Malfosse" e recaem sobre os elementos tão periféricos quanto os que pudemos identificar no diálogo de JVSM.

Mas é possível perceber, ao menos quanto ao três primeiros ("*comme ça*", "*concrètement*", "*bref*"), certa forma de parentesco.

Primeiro, "*comme ça*" apresenta a particularidade de suspender uma determinação qualitativa no espaço intersubjetivo. Interpretaremos: Se posso interpretar uma frase como "*Où vas-tu comme ça?*", é porque dei um valor ao "*ça*": "vou a um casamento" ("é por isso que estou de terno", em que interpretei *ça* como "vestido da forma que está"). Posso também perguntar sobre o "*ça*": "Por que está dizendo isso?", que significará que a estabilização do valor não está construída, mas para construir. O "*ça*" implica, pois, o espaço de uma negociação intersubjetiva que permite atribuir-lhe um valor. Instaure-se, portanto um desnível entre "*il parle*" e "*comme ça*". Quando Malfosse pergunta "*Ça fait longtemps qu'il parle comme ça?*", se trata tanto de comentar que "ele fala" de determinada maneira, quanto de saber a duração de seu tempo de fala. O diálogo se inscreve de imediato numa situação de enunciação de níveis múltiplos articulados um aos outros, no jogo das representações dos sujeitos.

A palavra "*concrètement*", mesmo considerada unicamente no nível do léxico, confirma também esta distanciação de um objeto que, embora se construa como o tema da conversação, aquilo de que se fala - o

discurso do general -, também só tem existência no espaço de um dizer. De fato, "concrètement", constrói o discurso do general como susceptível de ser representado de outro modo: por um lado, "ele fala" e por outro "há o que concretamente ele fala". Essa forma poderia ser glosada por "ele fala, convenhamos, mas construímos uma representação de seu discurso que não tem mais a ver com o fato material de sua fala".

O termo "bref" possui também a mesma função de distanciação. Na réplica "*La loi martiale, la dissolution du parlement, la mise hors la loi de communistes, bref, une dictature militaire parrainée par la couronne*", podemos claramente interpretar os elementos anteriores a "bref" como demarcados em relação a "*leur programme*", mas o elemento posterior fica por conta do enunciador. O general pôde pronunciar as palavras "*loi martiale*", "*dissolution du parlement*", "*mise hors la loi des communistes*", mas por certo não "*dictature militaire parrainée par la couronne*". O termo "bref" que poderia ser apresentado como marcador de uma operação de reformulação, introduz de fato um desnível enunciativo, reformular não é simplesmente relatar as palavras de outro.

Poderíamos interpretar este diálogo como uma negociação entre dois sujeitos, sobre uma representação que vai determinar, em troca, sua posição respectiva em

relação ao objeto construído: somos ambos antifascistas, ou, pelo menos, situamo-nos fora deste discurso. As supressões efetuadas recaem exclusivamente sobre três termos que carregam mais explicitamente esta distanciação enunciativa. Elas acabam por transformar este diálogo num pedido de informações, enquanto o que está em jogo é uma avaliação prudente das respectivas posições.

Fazer recair o desbaste nestes termos que, a priori, não causavam problemas em termos de espaços revela uma concepção da linguagem que atribui a este uma função meramente informativa e para a qual a linguagem está colada à realidade. Ora, como lembra Culioli, " a atividade de linguagem pode construir substitutos inteiramente afastados da realidade exterior" (1990, p. 37), mesmo quando ela está presente na forma de tema de conversação. A dificuldade do tradutor, neste diálogo, em conceber a atividade de linguagem como algo que não um decalque da situação "real" de comunicação levou-o também a esbarrar em duas formas que se mostram reveladoras: "*Il a fini*" e "*leur programme*", traduzidos respectivamente por "Acabou de terminar" e "seu programa".

Por que uma personagem pode declarar que o general " acabou", quando ele continua falando?

Uma das explicações mais convenientes seria recorrer ao argumento da "expressão figurada". O que não resolve nada, pois seria confiar à exceção o que é um fato fundamental da atividade de linguagem: a linguagem não se constrói a partir de uma situação "real" de comunicação, mas a partir de marcas de referência internas à própria atividade, as coordenadas enunciativas. O verbo "*finir*", é particularmente revelador desta construção pois permite construir o processo numa relação de conformidade entre o "para ser feito no plano temporal coexistindo com o já feito construído pela imaginação" (Franckel, 1989, p. 51). Seria possível glosar "*Il a fini*", não como "ele parou de falar" mas como "ele já disse o que tinha para dizer". A situação de comunicação é um efeito da linguagem e não o inverso. Podemos observar o mesmo quanto a "*leur*" em "*leur programme*". Se a forma "*leur*" é utilizada, não é em relação ao número de pessoas que falam, mas, inversamente, ela constrói o discurso do general como o de uma unidade (*il*) remetida à sua inclusão numa classe (*leur*), donde seu efeito depreciativo. A escolha de não marcar o plural recorrendo a forma "seu" e não à forma "deles", deve ter oferecido, aos olhos do tradutor, a vantagem de estar em correspondência com a imagem, reforçando uma perspectiva para a qual a linguagem seria numa relação de ostensão com o real.

A ilusão de uma linguagem em ligação direta com o real, onde as palavras apontam coisas do mundo, é particularmente forte no tipo de "discurso em situação" representado pelos diálogos dos filmes NRI.

Esta ilusão tem como consequência conceber a fala como uma redundância da imagem e, portanto, justificar as recomendações de alguns laboratórios de legendação para vídeo, de "cortar até o osso", como cita Eliana P. Cardoso Franco, "*Cut the speech down to its bare bone*" (1991, p. 48).

Todo marcador de superfície, toda palavra, e em particular toda palavra desprovida de "figuratividade", é um marcador de operação que permite fixar a relação predicativa a uma situação enunciativa. Isto equivale a dizer que toda supressão efetuada na forma de superfície implica a supressão de uma operação, logo, uma alteração da significação. A construção da significação não se dá por encaixe de palavras dentro de um esquema sintático, mas por um jogo complexo de operações efetuadas dentro de um quadro de relações intersubjectivas. Recorrendo à metáfora, diríamos que o texto não é o fio linear que sua forma escrita sugere, mas um objeto resultando de múltiplas "dobras", e que a supressão, na legendação, de pequenas palavras acaba "achatando".

A prática da legendação desbasta prioritariamente os marcadores de operações enunciativas para conservar essencialmente a relação predicativa "figurativa", portadora de valores lexicais, aparentemente mais estáveis e portanto mais "carregados de sentido". Mas nem todo texto se presta a tal prática indiscriminada e, no caso do exemplo de *Une femme à sa fenêtre*, tal comportamento acaba atingindo o cerne mesmo do diálogo.

É possível reformular esta análise a partir da dimensão do sentido, trajeto inverso, no qual as formas são interpretadas como a manifestação de um querer-dizer do autor. Este é o trajeto da análise de texto, ou do comentário de tradução. Ela poderia ser formulada assim: O filme de Pierre Granier Deferre retoma um romance de Pierre Drieu La Rochelle, escritor acusado de colaboração na 2ª Guerra Mundial, de quem grande parte da obra consiste em um olhar para si mesmo. Ao escolher adaptar para o cinema este romance de Drieu, Pierre Granier Deferre realiza um trabalho complexo de "mise en abîme" da obra. Ele desloca as datas: o romance é de 1929 e o filme faz alusão a acontecimentos posteriores, como o processo de Moscou, e até mostra, nas últimas cenas, um Drieu La Rochelle envelhecido e amargo (1945). Evidentemente, o filme pode ser interpretado como uma tentativa de leitura dos erros

políticos do escritor, então compreendemos o que está em jogo na cena entre Malfosse e o diplomata. Drieu, assim como Malfosse, não é um fascista "barato", uma simples vítima do discurso demagógico dos militares, sua posição é muito mais complexa...

Percebe-se claramente que o tradutor dos diálogos não procurou conhecer os dados históricos do romance, nem fazer a menor análise dele. A tradução de "*la Petite Entente*" por "a proclamação" é de deixar perplexo. Mas, uma análise seria suficiente para fornecer elementos a fim de determinar as decisões de uma prática? E esta análise não se baseia, aliás em formas?

7.5. As supressões fortes

A prática de redução do diálogo não se contenta em suprimir algumas palavras curtas isoladas. Esta solução é impraticável em cenas com falas rápidas. Mas as limitações técnicas não são as únicas razões: há também a opção de privilegiar a legibilidade.

Vejamos o diálogo de uma cena de *Tenue de Soirée* (TS):

7.5.1. Apresentação

Um casal sem rumo, Antoine (A) e Monique (M), encontra um ladrão elegante e sedutor, Bob (B). Este os arrasta para diversos roubos a residências, um dos quais fracassa, pois os proprietários estavam em casa e o dono os persegue ameaçando-os com um revólver. Eles se refugiam numa casa cujos donos estão ausentes e, sem cerimônia, começam a lanchar.

DIALOGO DA CENA

LEGENDAS

Antoine

N'empêche qu'avec tes conneries on a bien failli se faire poisser.

Pour un mec qui a du pif tu pourrais commencer par éviter les propres. Surtout quand ils sont armés.

Bob

C'est ta faute, t'as qu'à pas me troubler

Antoine

Comment ça, c'est ma faute! Il est beau, lui!

Bob

Parfaitement tu me troubles, alors moi je fais des conneries

A gente quase se fode com tuas burricies.

Teu fare podia evitar os danos... sobretudo os armados.

A culpa é tua

Como minha. Olha só.

Você me perturba.

Antoine

Comment ça, je te trouble?

Como assim. "te perturbo"?

Bob

Ta présence me trouble, ton odeur me trouble.

Tua presença! Teu cheiro!

Te sentir derrière moi dans l'obscurité ça me fait perdre mes moyens

Te sentir assim atrás de mim na escuridão,

Quand t'es devant c'est encore pire

Na minha frente, então...

Antoine

Tu le trouves pas bizarre, toi, ce mec?

Você não acha ele estranho?

Monique

A quel point de vue?

Em que nível

Antoine

Tas pas l'impression qu'il aurait derrière la tête comme une idée de m'enculer?

Tenho a impressão que ele quer me comer.

Monique

C'est pas exclus.

Pode ser.

Antoine

C'est tout ce que tu trouves à me dire!

É só isso que me diz?

Bob

Quel effet ça te fait d'être une proie?

Que efeito isso te faz?

Antoine

Ça t'ennuierait pas de retirer la main de ma
braguette, s'il te plaît, quand je mange?

Quer tirar a mão da minha braguilha?

Bob

Pourquoi?

Por que?

Antoine

Parce que ça me gêne.

Incomoda

Bob

La première fois ça gêne toujours. Faut savoir
patienter pour y prendre du plaisir.

A 1ª vez incomoda, o prazer vem depois

Antoine

Je t'ai dit, enlève ta main de ma braguette

Tira a mão.

Bob

Ah ben il est pas aimable.

Ele não é nada amável, bem...

7.5.2. Análise

Em primeiro lugar, faremos uma observação sobre o comprimento das legendas. Do modo como transcrevemos o texto original, elas apresentam uma supressão de 44,8% dos espaços, representam portanto somente um pouco mais da metade do diálogo original, o que confirmaria as cifras de A. e G. Dutter (1987), de 40% "de desbaste".

As supressões que identificamos são as seguintes: "N'empêche que"/ "pour un mec qu"/ "T'as qu'à pas me troubler"/ "alors moi je fais des conneries"/ "me trouble, "me trouble", "me fait perdre mes moyens"/ "C'est encore pire"/ "ce mec"/ "aurait derrière la tête comme une idée"/ "être une proie"/ "Ça t'ennuierait pas", "s'il te plaît, quand je mange"/ "parce que"/ "je t'ai dit".

Estamos diante de formas muito mais extensas que as dos dois trechos que examinamos anteriormente (JVSM e FF); elas comportam verbos e por vezes até constituem proposições inteiras.

Distinguiremos também, entre estas supressões, elementos que apresentam algumas dificuldades de tradução, em diversos pontos de vista, como "N'empêche que" e " pour un mec qui a du pif". Que formas do português poderiam permitir traduzi-las?

As distinções não são porém tão rigorosas: podemos observar claramente que certas unidades foram suprimidas, mas quanto a outras a verificação torna-se mais difícil. Por exemplo, a forma "T'as pas l'impression qu'il aurait derrière la tête comme une idée de m'enculer?", traduzida por "Tenho a impressão que ele quer me comer" permite observar não supressões

propriamente ditas, mas reformulações que ocasionam modificações de percurso das modalizações.

Um fato entretanto deve chamar nossa atenção: entre todas as supressões, há três que recaem em formas muito próximas, *"T'as qu'à pas me troubler"*, *"me trouble"*, *"me trouble"*, *"me trouble"*, e são das falas de Bob. As supressões nas falas de Antoine, em contrapartida, recaem em elementos de natureza bem diferente: *"n'empêche"*, *"pour un mec qui a"*, *"aurait derrière la tête comme une idée"*, *"Ça t'ennuierait pas"*, *"s'il te plaît"*, *"quand je mange"*. Por um lado, ha repetição de uma asserção, a perturbação de Bob, e por outro, uma série de modalizações. Isto nos leva a questionar sobre a economia deste diálogo. Bob reitera sua perturbação enquanto Antoine, por sua vez, coloca distância entre ele e suas próprias palavras. Esquematizando a progressão do diálogo, verificaremos que é Antoine que ataca significando a Bob sua insatisfação: *"N'empêche que... tes conneries"*. Ao que este responde aparentemente da mesma forma: *"C'est ta faute"*, mas encadeando um elemento, em posição de subordinada causal: *"T'as qu'à pas me troubler"*. Antoine continua o jogo da insatisfação, retomando apenas o termo da principal *"Comment ça, c'est ma faute?"*, enquanto Bob recusando o jogo da rejeição de responsabilidade inverte a relação causal em relação de

consequência: "*Parfaitement, tu me troubles, alors moi je fais des conneries*". Naquele instante, já não é mais possível a Antoine fazer ouvidos moucos; nem por isso ele vai aceitar compreender o que ouviu. Antoine pede confirmação, primeiro a Bob, que confirma o mais explicitamente possível, depois, diante do inelutável, a Monique que o remete - resposta cruel - à sua própria compreensão: "*C'est pas exclus*". Em resumo, a cena apresenta uma declaração de desejo por parte de Bob e uma estratégia de evitação de Antoine por fingir-se de tolo, pela recusa de compreender, enfim, pelo pedido de confirmação.

As supressões atingem, pois, as estratégias de fala de cada personagem: a afirmação direta de seu desejo, em Bob, e a evitação, em Antoine. Lido sem a presença da imagem, este diálogo perde certamente em comicidade, entretanto a saída será a mesma: Antoine não escapará.

Cabe mencionar aqui que os diálogos de "*Tenue de Soirée*" são assinados pelo diretor Bertrand Blier, também escritor e autor de romance. Sua elaboração minuciosa não pode confirmar o preconceito relativamente freqüente que quer que o diálogo seja um oral superabundante e que o desbaste só poderia torná-lo mais eficaz.

7.6. Comentário

As supressões são, antes de tudo o resultado das limitações específicas da legendação. De nada serviria criticar a prática, pois ela é inevitável. Mais ainda, ela é aconselhável. De fato, é melhor uma legendação que suprime drasticamente do que uma ilegível que frustra a leitura.

É certo que a prática é tributária de imposições técnicas rígidas, mas os exemplos mostram que não há relação entre a qualidade de uma legendação e a rigidez das imposições. Se, no excerto de FF que escolhemos, as supressões são pouco importantes, elas não deixam de atingir o essencial do diálogo que tem como ponto nevrálgico definir a posição política das personagens. Em contrapartida, no trecho de TS, que apresenta uma taxa de supressões muito mais importante, se podemos avaliar que o texto perde em sabor, não podemos negar que ele conserva seu objetivo principal que é representar a esquiva de Antoine perante o desejo de Bob.

Sempre há perdas. A questão que se coloca é saber em que medida estas atingem o conjunto do filme.

8. A RELAÇÃO ENTRE O DIÁLOGO E A IMAGEM

As supressões na legendação voltam a colocar, pois, o problema da natureza do diálogo e de sua relação com o conjunto filmico "fala-imagem". Vimos, na apresentação histórica, o papel da palavra na constituição do modo de representação moderno; como, de uma instância narrativa externa, a palavra acaba por fundir-se com a diégese e por tornar-se quase exclusivamente fala de uma personagem.

Historicamente, a introdução do som na imagem foi objeto de numerosos debates teóricos e de posicionamentos estéticos em muitos diretores (Eisenstein e o "contraponto orquestral", Godard e a "montagem vertical", por exemplo). Portanto, não podemos ver nisto uma relação "natural", ainda que seja este o sentimento do espectador contemporâneo.

8.1. "Som in" e "som off"

As análises desta relação propostas pelos teóricos do cinema destacam diversas oposições, uma das quais tem uma implicação direta na legendação. Trata-se da distinção que se opera geralmente entre "som off" e "som in" (D. Percheron, A. Gardies, por exemplo, citados por Odin, 1990, pp 225-255). A menção OFF no

texto dos diálogos é susceptível de comandar o uso de caracteres itálicos.

Esta distinção possui duas interpretações, conforme se considera "off" exterior ao campo da câmara ou exterior à diégese. Assim, na primeira interpretação, se durante um diálogo de duas personagens, a câmara deixa fora de seu campo aquele que fala, consideraremos sua fala como "off".

Esta interpretação da oposição "in/off" traz diversos problemas técnicos.

Primeiro, no nível da tomada de vista. De fato, isto implica que a regra geral seria que a personagem que fala deve ser a que aparece no campo da câmara. Esta regra é, tradicionalmente, a do diálogo filmado em plano americano e em plano/contra-plano, muito utilizada até hoje e que encontramos nos intermináveis diálogos das novelas de televisão: a câmara passa alternadamente de uma personagem a outra no ritmo da troca de palavras. Contudo, recentemente constatam-se modificações sensíveis desta técnica: uma personagem pode estar parcialmente no campo, isto é, fora do campo em início de fala, ela pode ser progressivamente integrada no campo, para aparecer perfeitamente enquadrada em fim de fala.

Quanto à legendação, há então o problema de optar por utilizar os caracteres itálicos. Mesmo quando o roteiro escrito traz a menção "off", é raro que se recorra a eles.

Podemos também interpretar "off" como externo à diégese. O caso mais comum da "voz de narrador", extradiagética: um narrador anônimo (uma voz sem corpo) apresenta a situação inicial, como no filme *Sábado*, de Ugo Giorgetti (1995).

A esta interpretação podemos contrapor o caso do narrador intra-diegético: uma personagem, dentro do campo da câmara, apresenta a história sem abrir a boca, como por exemplo na cena filme *Le Crabe Tambour*, tal como foi transcrita pela *Avant Scène* (no 208)

Carré des Officiers - Intérieur soir

En plan rapproché de profil, le Docteur est assis sur la banquette contre le panneau; il songe, le regard dans le vague, indifférent aux images qui défilent au fond sur un récepteur de télévision dont le son indistinct se mêle au ronronnement lointain des turbines;

Docteur (voix off). Je m'appelle Pierre, j'ai cinquante ans. J'avais choisi ma vie, Et puis qu'importe. (Il jette un coup d'oeil distrait à la télé) J'ai lâché prise. J'ai peur de moi. J'entre dans le rang.

Le circuit intérieur diffuse un ordre de la passerelle;

INTERPHONE. Aux postes de manoeuvre générale. Aux postes de manoeuvre générale.

Au moment de se lever, le docteur prête l'oreille à la rumeur de la télévision où passe un reportage déjà commencé au début de la scène; le commentaire est difficilement audible.

SPEAKERINE (voix off)... On croit rêver... Le soldat a seulement dit: je suis un soldat... Une histoire d'honneur et de discipline... poussée jusqu'à l'absurde.

Gros plan du docteur de face, les yeux rivés sur l'écran. Retour au cadre précédent; la speakerine enchaîne sur un autre sujet (images de danseurs de samba);

SPEAKERINE (voix off). Rio de Janeiro. La capitale du Brésil prépare fiévreusement le Carnaval. Sur toutes les collines qui entourent la ville, dans toutes les favelas...

Le docteur se lève, avec une certaine lourdeur, et sort du champ.

Podemos ver neste exemplo dois empregos bem diferentes do termo "voz off": A voz do médico está "off", embora ele esteja presente na imagem, pois ele não abre a boca. E a voz da locutora está também declarada "off", mesmo que ela apareça falando na televisão ("On croit rêver..."). É preciso observar também que a voz do "interfone" difundindo uma ordem é uma voz sem origem mostrada e que portanto poderia também ser declarada "off".

O termo "off" não está, pois, ligado à presença ou não da origem física da voz na tela, mas à relação que o texto mantém com uma instância enunciativa. O uso dos itálicos marca uma ruptura da relação enunciativa instaurada na diégese: a fala constrói-se a partir de

outras coordenadas. Assim, normalmente, não são as falas da personagem fora do quadro que recebem itálicos, mas elementos que não mais podem ser lidos em relação às marcas enunciativas estabelecidas pelo conjunto do diálogo. Não é mais a personagem que está falando, é o narrador. O discurso da locutora não se apoia nas mesmas marcas que a voz do interfone, e é por isso que ela recebe a menção "off", apesar de ambos serem motivados diegeticamente (A televisão está presente na sala, mais ainda que o interfone, que não vemos).

Assim na legendação de *Perfume de Gardênia*, os itálicos foram utilizados para o texto da peça de teatro a que as personagens assistem, para distinguir os diálogos de um filme projetado dentro do filme, e para as palavras que emanam do rádio.

Outro caso de ruptura enunciativa a observar é o do texto escrito utilizado as vezes nos filmes como recurso narrativo: inserção de títulos de jornais, painéis diversos, e que se convencionou reproduzir, na legendação, por maiúsculas.

In/Off, texto escrito, são casos particulares que possuem implicações técnicas relativamente limitadas (uso de caracteres diferenciados), mas que

não entram especificamente em jogo no problema colocado pela imposição da supressão.

8.2. A fala e a imagem se correspondem

Essencialmente fala de personagem, o diálogo de filme pode, contudo, contribuir para construir a narratividade produzida pela imagem, sendo isso particularmente sensível nas técnicas de montagem que consistem em encadear uma cena numa palavra do diálogo. O filme *Le Crabe Tambour* oferece grande número de exemplos desse processo.

DOCTEUR (off) Wilsdorff, vos connaissez? (um tempo). On l'appelait le Crabe-Tambour.

Le fleuve-extérieur matin

Le Crabe Tambour en plan rapproché et contreplongée trône dans un fauteuil de mandarin sur le toit d'un petit bâtiment qui remonte lentement le fleuve...

Ou também:

BABOUC. On leur en a fait voir, vous vous rappez? Le fleuve... putain!

Le fleuve-extérieur soir

L'eau est comme un miroir d'argent, on distingue à peine dans la brume les formes vagues de la berge.

A fala comanda, pois, a imagem, e adquire assim uma função narrativa relevante, não raro percebida como

artificial no modo contemporâneo de representação, o que não escapa ao autor da apresentação de *Le Crabe Tambour*, Jean-Paul Törlök, que assim comenta esta opção, (*L'Avant- Scène*, Nº 208).

Em sua preocupação de manter com o espectador uma relação imediata, o cinema de narração, pelo menos desde que se pretendeu "moderno", fez a economia daquele intermediário arcaico que é o narrador "em ação", porque, em seu discurso, é primeiro o ouvido, e não o olho que se dispõe. (...) Mas não em Le Crabe Tambour. (...) Voz "off" ou ausente, a palavra jamais deixa de manter a comunicação com o público cativado, de imprimir ao desenrolar da narrativa seu ritmo próprio, sua tonalidade que constitui o fundo da escuta por detrás do leque de imagens.

Trata-se aqui de uma decisão que submete a narrativa à fala. Será, pois, impossível suprimir, na tradução por legendas, estes elementos propriamente narrativos, se não quisermos perder a coerência da história.

Esta relação da palavra com a imagem é peculiar, mas não é raro encontrar pontualmente este mesmo jogo

imagem/fala que se constitui em ruptura da ilusão de um texto sem origem narrativa.

Assim, em CC, a primeira cena mostra uma família dirigindo-se a um casamento. No carro, o pai recomenda aos filhos que se comportem bem, pois, diz ele, "o casamento é uma coisa séria". Pois bem, a imagem seguinte nos transporta para o casamento, onde a noiva, em pé em cima da mesa, esvazia um enorme caneco de cerveja, sob os incentivos dos convidados. A réplica está totalmente suprimida na legendação, e sua supressão apaga este desencadeamento humorístico. Ao inverso, muito mais raramente, a imagem pode motivar a fala. Assim, em *O Telefone sempre toca duas vezes*, a réplica "A propos, où il est Momo?" vem depois de uma imagem que mostra a personagem parada diante de um cartaz de um camelo. Momo é árabe, e é a visão do camelo que motiva a pergunta da personagem que, em troca, fornece uma leitura retrospectiva da imagem, motivação sublinhada nas palavras "A propos", suprimidas na legenda.

Quer seja o texto que se constitua em comentário da imagem, ou a imagem em comentário do texto, o efeito é sempre uma distanciação, a instauração de uma exterioridade, que freqüentemente visa ao cômico. Mas são ainda processos localizados, embora intensamente construtores de significações.

8.3. A fala da personagem

Michel Chion (1988, p. 92-100), propõe distinguir três grandes tipos de "vozes" no cinema: a voz da personagem, que compara ao diálogo do teatro; a voz de narrador, que tem o poder de mobilizar as "imagens" e que pode ser de um narrador extra ou intra diegético, e enfim a voz de comentador, que ele chama de "voz de fofoca", voz de plano de fundo, indistinta, da qual não chegam senão fragmentos em primeiro plano sonoro, como é utilizada, por exemplo por Jacques Tati. As categorias assim delimitadas recorrem a critérios de ordem diferente: à relação com a diégese (voz da personagem), com o conteúdo da fala (voz de narrador) e com o plano sonoro (primeiro plano, plano de fundo).

Todavia a natureza dominante do diálogo é a que Michel Chion qualifica de "fala teatral", que se dá como as falas pronunciadas por uma personagem no quadro de uma troca de réplicas. Para delimitar a natureza desta fala no filme, recorreremos agora ao conceito de "diálogo" tal como desenvolvido por F. Jacques em *Dialogues II, L'Espace dialogique de l'interlocution* (1985). Toda fala é essencialmente dialógica, isto é, constrói-se por e entre sujeitos, e é esta fala que por

sua vez constitui os locutores como sujeitos. Assim concebida, a atividade de linguagem já não é o produto de dois sujeitos, mas são os indivíduos que se constituem como sujeitos através desta atividade. Esta concepção corresponde à de Benveniste, para quem o humano é um efeito do linguageiro ("a linguagem ensina a própria definição do homem". in PLG I, 1958, p. 259), e, ao menos parcialmente, ao conceito de sujeito exposto por Lacan:

"O efeito de linguagem, é a causa introduzida no sujeito. Por este efeito, ele não é causa de si mesmo, ele carrega em si o verme da causa que o refende. Pois a sua causa é o significante sem o qual não teria sujeito algum no real" (Lacan, 1966, p. 840).

Isto é, para ter acesso ao estatuto de sujeito significante, é preciso que o sujeito se inscreva ele mesmo como significante, e isto ocorre pela atividade de linguagem. Vemos que esta concepção pode ser interpretada em diversos níveis, sociológico, antropológico, psicanalítico. Quanto a nós, limitaremos-nos a aplicá-la na função do diálogo no filme. O diálogo não é mais a fala produzida por uma personagem, mas é a personagem que se significa através das falas pronunciadas por um ator.

Certamente a fala não é o único meio significativo posto em ação no filme. Com efeito, e nós o mencionamos no apanhado histórico que fizemos do cinema, o cinema mudo conseguia significar por meio de imagens, mas, repetimos também, não sem o uso da palavra, esteja esta escrita nos intertítulos, chamada em socorro na forma de história conhecida, ou mesmo na mímica das personagens, a tal ponto que Michel Chion propõe não mais falar de "cinema mudo", mas de "cinema surdo".

Com o advento do cinema falado, a mímica dos atores do cinema mudo dá lugar a uma forma de representação mais sóbria: o ator representa. Mas, o que ele representa? As respostas são variadas segundo as tradições profissionais, as escolas e até os diretores. Numa entrevista na televisão francesa, Gérard Depardieu ironizava o trabalho de preparação dos atores americanos. Tratava-se, no caso, do estágio feito por Robert De Niro junto aos taxistas de Nova York antes de representar este papel em *Taxi Driver*. Para Depardieu, o importante não era o realismo do "tipo", mas a credibilidade que o ator poderia dar à personagem. Certos produtores, como Eric Rohmer, chegam mesmo a solicitar aos atores que não "teatralizem", mas que "representem" somente o diálogo. Numa entrevista à

Avant-Scène (1990) Rohmer declara, a respeito de *Conte de Printemps*,:

"Contento-me em filmar as pessoas um pouco de longe, sem nunca sublinhar seu pensamento. (...) Meus filmes atestam uma grande confiança na palavra, tudo está no 'dizer'. A verdade é conhecida pela palavra, e, desta palavra não se pode duvidar. Pessoalmente, prefiro mostrar pessoas falando das coisas".

A importância dos diálogos é, pois, variável de acordo com os filmes, mas torna-se maior à medida em que se renuncia aos elementos não verbais (paralinguagem da representação dos atores, esquemas narrativos) para construir a significação. Quanto mais o filme recorrer a elementos estereotipados, menos importância terá a palavra. Um filme da série *Desejo de Matar*, por exemplo, apresenta uma situação inicial e atitudes de personagens que antecipam o desenrolar de seu enredo. O herói é identificado desde a cena inicial - os atores chegam a especializar-se em determinados papéis - os vilões possuem características físicas que só confirmam seus gestos, e o filme, afinal, não será mais do que a ilustração do esquema narrativo conhecido: a vingança de um homem comum contra os odiosos assassinos que violentaram e mataram sua mulher, sua filha.

O gênero pouco varia e é isso, com certeza, que lhe proporciona o seu sucesso comercial: o público já conhece a história e vai ver as imagens, e por isso é possível produzir séries -I, II, III, O Retorno - a partir de heróis como Superman, Rambo, que terminam por suplantam os atores. Tarzan, por exemplo, sobrevive a numerosas gerações.

O cinema atual é herdeiro direto do cinema mudo, na medida em que funciona com base em tipos identificados e reconhecidos e de certos gêneros como "perseguições", "cenas de amor" ou "final feliz", que aliás integram quase obrigatoriamente as produções mais declaradamente comerciais. Nesta perspectiva, o diálogo aparece, então como um suplemento para a imagem, e muitas vezes só vem sublinhar um traço da ação, a coragem ou o enorme coração do herói. A tradução por legendas, em sua versão mais rigorosa, convém perfeitamente a estes filmes, e as perdas são amplamente compensadas pela imagem e pela estrutura narrativa tipificada.

Porém, toda tentativa de contar uma história que não procura passar por elementos estereotipados vai privilegiar o pólo da palavra. Quer seja o filme "taçarela" ou sóbrio em diálogos, a fala será essencial para a construção da personagem. Todo enunciado traz as marcas de sua enunciação, tanto no cinema de "produção

de massa" como no "de autor", mas, quanto a este, a construção da personagem, por não apoiar-se em um tipo, vai escorar-se em grande parte nas palavras. Entre estas, as marcas de modalização tornam-se essenciais, quer sejam do sujeito em relação à sua fala ou do sujeito em relação à fala do outro. O exemplo que tratamos, o de FF, é representativo disto: nada na imagem ou no jogo das personagens permite compreender o que está em jogo naquele curto diálogo e teria sido melhor suprimir toda uma réplica do que descarnar o texto. O problema torna-se muito mais grave quando se trata de filmes que têm uma relação ainda mais privilegiada com a fala. É o caso de filmes baseados em textos em versos, como *Cyrano de Bergerac*. A legendação, em razão das limitações por ela impostas, torna-se a pior solução.

9. A PASSAGEM DO CÓDIGO ORAL AO CÓDIGO ESCRITO

A passagem de um código oral para um código escrito se dá em condições específicas. Trata-se do mesmo texto, mas não é uma mera transcrição, é tradução e reformulação mais curta. Trata-se de uma escrita transitória que, ao contrário da escrita tradicional, que permite movimentos de leitura, pausas, retomadas e passeios no texto, deve ser lida por fragmentos de 1 a 4,5 segundos, que desaparecem logo depois da leitura. Finalmente, trata-se de um texto escrito em paralelo a um texto oral que permanece presente, e dentro de um conjunto simultâneo de informações visuais. Essas características não permitem considerar a legenda como uma escrita completa. É uma escrita com autonomia limitada, que não se basta a si só.

As limitações do tempo de leitura, já vimos, impõem cortes, mas também certos remanejamentos da economia do oral. Gadet e Mazière (1990 p.136-137), analisando as especificidades do oral em relação à escrita notam duas peculiaridades: primeiro, que o oral recorre à parataxe, a entoação que permite compensar, e, segundo, que a ordem das palavras é flexível.

9.1. A ordem das palavras, a elipse, a parataxe

Tanto o francês como o português não possuem marcas específicas da função sintática comparáveis com as flexões das declinações em latim. A ordem das palavras torna-se então um marco forte na escrita, mas que no oral pode ser compensado pela entoação. Assim uma frase como "*La télé / j'aime pas*", atestada no oral, torna-se mais dificilmente compreensível na escrita. Levando-se em conta o curto espaço de tempo de que dispõe o espectador, os legendadores recomendam que se restabelece a ordem da sintaxe escrita. Assim uma fala como "*Le pognon, faut qu'on le trouve nous-mêmes, et vite!*" transformou-se, na legenda de *L'Appât*, em: "Temos que arranjar a grana."

O mesmo acontece quando se trata de parataxe ou de elipse. Assim para a frase (exemplo de Gadet e Mazière) "*Il dit qu'il peut / je suis d'accord / il part pas / qu'est-ce que tu veux que je fasse.*", as autoras propõem a transposição escrita seguinte: "*Après sa première proposition avec laquelle j'avais été d'accord, que faire dès lors qu'il ne part pas?*". Obviamente esta forma proposta não poderia ser usada na legenda em razão do seu comprimento. Numa forma legendada poderia se pensar em "Quando ele disse que ia, concordei, agora não vai mais.." que recorre a explicitação por elementos verbais ("quando", marca de

tempos verbais) e ao uso da pontuação sugerindo uma entoação (reticências por "o que quer que eu faça?").

9.2. A entoação

Uma das mais sensíveis marcas da inscrição do sujeito em sua fala é a da entoação. Marca oral supra-segmental que contribui grandemente para a significação do enunciado, a entoação subsiste no filme legendado, pois o som do diálogo original é percebido pelo espectador, na medida em que podemos reconhecê-la na língua estrangeira. Resta a saber em que medida pode a entoação em francês, em inglês ou mesmo em chinês ser reconhecida por um espectador de língua portuguesa do Brasil.

Por outro lado, a legenda é um texto escrito, mas nem por isso desprovido de entoação, pois, na verdade, qualquer leitura é entoada. Coloca-se, então, o problema das marcas escritas da entoação. Para ilustrar este ponto, vamos reconstruir um exemplo a partir de um diálogo de um filme canadense a que assistimos pela televisão. Dois casais estão passeando no campo, e as mulheres estão conversando. Uma delas, com mais de trinta anos, conta à amiga que decidiu, com o marido, que vão ter um filho, "*enfin*". A palavra estava traduzida em legenda por "Até que enfim". No

entanto, a entoação não deixava dúvida alguma: não se tratava de uma expectativa satisfeita, mas da expressão de uma esperança reprimida "Enfim... vamos ver...". Tecnicamente, o erro da legendação é explicável, pois o tradutor, mesmo tendo assistido ao filme, só dispõe do texto escrito para o seu trabalho, e depende, portanto, da qualidade da transcrição dos diálogos, para a qual a pontuação tem um papel importante, embora constituindo apenas "um equivalente muito aproximativo" da entoação (Gadet e Mazière, p. 138). Comparemos "Enfim!" e "...enfim..." ou "enfim...!". A interpretação do tradutor não se baseava numa entoação, mas numa inferência contextual: o filme apresentava uma mulher com mais de trinta anos fazendo um balanço de sua vida, e como tal, aos olhos do tradutor, ela só podia, decerto, desejar ardentemente esta maternidade.

Embora difícil de ser transcrita, a entoação é capital para a compreensão. Na peça de teatro, a didascália ajuda na leitura ("ironicamente", "suavemente"), mas para a legenda não há tal. Sublinharemos ainda uma vez a particularidade da tradução por legendas: ela não possui margem, não fornece notas de rodapé, nem glossário e não dispõe de espaço para comentário.

Uma das soluções consiste em assinalar uma orientação entonativa por meio da pontuação.

Reticências, pontos de exclamação podem ser recursos, mas não chegam a orientar a entoação com precisão suficiente. Seja o exemplo de uma réplica como "Olha!". O número de leituras pode ser muito grande e poderia corresponder a valores que iriam da ordem do ato "dirija o olhar para..." a uma entoação bastante irônica como em francês "*Tiens!*" que poderia ser glosado por "Olha! o que você está dizendo (fazendo) é estranho!"; ou mesmo um valor de ameaça, etc.. Para dirigir a entoação para uma interpretação, sempre é possível recorrer ao verbal que, embora não explicita o valor entonativo, permitirá reduzir-lhe o leque de opções. "Olha só!", por exemplo, sugere que a interpretação se desloque para uma expressão intensamente entoada, e que ponha em jogo uma forte modalização do sujeito em relação a seu dizer.

"Olha só!", tirado do excerto de TS que analisamos acima, traduz "*Il est beau, lui!*". A tradução, embora houvesse outras possíveis, parece-nos justa. Formas mais "literais" como "Que legal, ele!" seriam também possíveis. Mas estaríamos dizendo que a forma "Olha só!" não tem mais nenhuma relação com "*Il est beau, lui!*" além de ter mais ou menos os mesmos empregos nos mesmos contextos?

Isso equivaleria a dizer que o sentido não se constrói sobre formas, mas sobre o que é externo à

linguagem, sobre circunstâncias. Em nossa exposição teórica, pretendemos o contrário, e julgamos que mesmo sendo difícil analisar com precisão esta forma, podemos contudo fazer algumas considerações a seu respeito. Primeiro, a forma "*Il est beau, lui!*" faz parte de uma série de formas relativamente estáveis em francês: "*Elle est bonne, celle là*", "*Il est sympa, le mec*", etc., onde se observa a permanência de uma retomada do pronome pessoal por uma forma oblíqua (*lui*), por um pronome demonstrativo ou por um substantivo, com determinante definido, vindo por último. Podemos também observar que a interpretação da forma, seja ela considerada irônica ou não, é exclamativa, ao passo que a forma "*Lui, il est beau.*", seria dotada de uma interpretação polêmica (Você, em compensação...). O "*il*" de "*Il est beau, lui!*" não é demarcável em relação à situação de enunciação, se não em ruptura e a única marcação que lhe é fornecida é o "*lui*" que, remetendo a "*il*", não demarcado, encerra numa identificação circular. "*il*" não é demarcado pelo enunciado: ou ele tem uma demarcação já fundada no discurso - então "*il*" é uma retomada - ou ele está fundado deicticamente ("*Tu as vu? Il est beau, lui!*"). Na ausência de qualquer coordenada, "*il*" não pode ser reconhecido senão como um posição a ser preenchida. É a construção de um percurso sem saída, onde toda significação só pode voltar em reflexo. Daí certos valores de "imagem especular" que

podemos encontrar em outras expressões lexicalmente bem diferentes, mas de sentido próximo em francês: "Tu t'es vu?", "Tu t'es bien regardé?", que lexicalizam por verbos como "voir" e "regarder" estas operações de percurso indecível que a forma "il...lui" realiza. Não causa, pois, surpresa, encontrarmos na tradução em português uma forma que utiliza o verbo "olhar".

Se a entoação é decisiva para interpretação da forma, ela não pode, entretanto, recair indiferentemente sobre qualquer forma.

A forma permite uma entoação. Uma prática bem conhecida pelas pessoas de teatro é a de "passar" os diálogos escritos à prova daquilo que, após Flaubert, alguns chamam de "gueuloir" - isto é uma declamação em voz alta - e que permite perceber quando uma forma "soa certo" e, se não, modificá-la com esta finalidade. A leitura em voz alta da legenda permitiria evitar formas por vezes dificilmente entonáveis, ou mesmo eventualmente não significantes.

A dificuldade em entonar as formas da legenda não é mais do que a consequência da supressão dos elementos do enunciado que constroem a relação do sujeito com sua fala.

Entretanto a entoação pode recair sobre formas particulares que não têm outra função além da de lhe

servir de suporte articulado. Assim, em *Le Marxisme et la philosophie du langage*, Bakhtine cita (p.147) um texto de Dostoievski, no qual este se encanta diante da possibilidade de reconhecer ao menos cinco palavras diferentes para um mesmo palavra pronunciado por cinco operários durante uma conversa. Entretanto, comenta Bakhtine, se podemos perceber valores diferentes, não é por causa das circunstâncias, mas de uma marca da fala que é a entoação. Qual seria a legendação possível da cena; o que restaria dela? Poderíamos garantir que uma mesma palavra, em outra língua seria também suscetível das mesmas entoações?

"Não raro, comenta Bakhtine, trata-se de uma interjeição ou de uma locução vazia de sentido. (...) Evidentemente, podemos pronunciar a mesma palavrinha predileta com uma infinidade de entoações diferentes, segundo as diferentes situações ou estados de humor que possam se apresentar".

Poderemos deduzir que uma palavrinha, qualquer que seja, pode prestar-se a todas as entoações? Certos termos parecem prestar-se mais a certas entoações do que outros. "Ai", "Ai, meu Deus" não são suscetíveis de entoações completamente equivalentes, e as especificidades de tais termos aparecem melhor na tradução. Certos termos do português que parecem ter um

equivalente quase direto em francês não se prestam, no entanto, às mesmas entoações nas duas línguas, é o caso de "Ai" e "Aie" por exemplo.

As "interjeições", "locuções vazias de sentido", são particularmente abundantes em certos diálogos de filmes, e via de regra, são suprimidas. Consideradas marcas puramente entonativas, parecem não pertencer ao enunciado, ou pelo menos, não colocar problema de compreensão. Raras são as traduções delas, mas conseguimos destacar duas em TS: "*ho la la!*", em francês, traduzida por "Hi!" e "*Eh ben dis donc!*" traduzida por "Nossa!".

Difícil de traduzir, de ser representada na tradução, a entoação pode, em compensação ser utilizada como forma de tradução: uma entoação sugerida na escrita pela pontuação pode até orientar a significação desenvolvida por todo um enunciado. Temos um exemplo disto na réplica de Bob em TS, "*Te sentir derrière moi dans l'obscurité, ça me fait perdre mes moyens. Quand tu es devant, c'est encore pire*", na qual "*c'est encore pire*" torna-se simplesmente "então...". A tradução integral "fica pior ainda" também teria cabido, mas o ganho de espaço é apreciável: 5 espaços em vez de 14!

A entoação é uma forma de significação importante do oral. Forma transverbal, recai entretanto

em enunciados de formas determinadas: tal forma induzirá tal entoação, e estas formas deverão ser traduzidas. Assim, uma expressão como "Il faut bien vivre", pode ser traduzida por "É preciso viver", dotada de uma entoação que poderíamos reproduzir por escrito por reticências: "É preciso viver...", por uma locução entonativa: "É preciso viver, né?", ou pela lexicalização das operações de percurso sobre valores realizadas por "*bien*": "É preciso viver...né? Fazer o que?". Podemos também interferir nas formas lexicais usando formas mas representativas da língua falada para obter um enunciado que soa "justo": "A gente tem que viver, né? Fazer o que?".

A tradução por legendas, por efetuar-se de uma forma escrita para uma outra forma escrita, raramente leva em conta a entoação, enquanto esta é um elemento capital da significação, em especial nos diálogos ditos "coloquiais", em que as marcas entonativas substituem marcas verbais mais elaboradas. O enunciado escrito é no entanto dotado de uma entoação, que unicamente a leitura pode revelar. Eis por que a leitura em voz alta permite captar a "exatidão de tom" das traduções de diálogo, tanto no cinema quanto no teatro.

O cinema é a arte da imagem em movimento, mas também arte da palavra, e isto desde seu nascimento. Do

cinema mudo ao falado, a palavra impõe-se, da voz do comentador à voz diegética da personagem.

O cinema NRI, tal como o conhecemos hoje, elaborou-se tecnicamente ao longo dos anos e estabeleceu um modo de representação dominante, a ilusão de real, no qual o lugar da fala é essencialmente o da fala da personagem.

Ao examinar duas consequências específicas da tradução por legendas, a supressão de unidades verbais e a passagem do código oral para o escrito, percebemos que as práticas de tradução tendem a uma leitura "surda" ou próxima de certos comportamentos de leitores acometidos de alexia (perturbação da leitura) como assinalados por Andreewsky e Rosenthal (1988, p. 106):

"Propõe-se aos pacientes ler em voz alta frases que tenham a mesma palavra ("car", por exemplo) em posição de substantivo (palavra plena), e em posição de conjunção (palavra funcional) - por exemplo: "le car ralentit car le moteur chauffe". Observa-se que a palavra é sempre enunciada no primeiro caso e nunca no segundo."

De fato, mantendo intacta a relação predicativa, as supressões visam, na maioria das vezes, as palavras não-figurativas e periféricas que são, no

entanto, os marcadores privilegiados das operações enunciativas e, portanto, da inscrição do sujeito em sua fala.

Ora, as falas não são o produto da personagem, são o produto do locutor - o ator - e contribuem, em troca, para construir a personagem. Este é pois, em grande parte, um efeito da fala.

Uma boa tradução por legendas é antes de mais nada uma tradução legível, isto é, cujo tempo de permanência na tela permita a apreensão visual dos caracteres. Mas legível também no sentido em que deve apresentar, não palavras que constroem frases, mas enunciados que possam ser entoados.

A divisão da legenda em unidades muito curtas, sincronizadas à fala e ao desempenho dos atores, acaba por integrar diegeticamente aquela excrescência de letras luminosas na parte inferior da tela que, se tornam, efetivamente, fala de personagem. É por isso que as legendas passam despercebidas quando são satisfatórias, e que as incoerências se mostram escandalosas, enquanto ameaçam apenas muito localizadamente a coerência do texto fílmico.

Sua monstruosidade tão à mostra não faz senão provar, a *contrário*, que a legendação funciona e constitui, apesar das limitações técnicas, um excelente

meio de tradução para o cinema bem como para outras formas de expressão audiovisuais.

10. CONCLUSÃO

A tradução pode mostrar-se, aos olhos dos leigos, uma prática co-extensiva ao conhecimento de duas línguas. Os tradutores, em contrapartida, sempre se questionaram sobre essa prática, da qual sentem as "armadilhas" e as dificuldades. Mas, ao interrogar sua prática, eles, na verdade, mais suscitaram problemas pontuais do que puderam trazer respostas globais. A tentativa, após a guerra, de uma teorização da atividade tradutória deu origem à esperança de se chegar a um modelo reproduzível e, portanto possível de ser ensinado. Da mesma forma, as primeiras pesquisas em tradução automática, alimentadas pelo modelo formalizante da Gramática Gerativa e Transformacional, foram recebidas com otimismo.

O relativo fracasso destes modelos e o desenvolvimento das teorias pragmáticas provocou, entre os tradutores, uma nova orientação para horizontes diversos. Partindo de uma dicotomia, que atribuem a Saussure, entre a língua, abstração, que poderia quando muito servir para as especulações dos linguistas, e a "fala", que é o produto concreto da atividade de linguagem, a maioria das correntes da tradutologia contemporânea propõe renunciar a uma possível

teorização da linguagem que não passasse primeiro por um "exterior à linguagem". A proposta que encontramos em numerosos tradutólogos, aliás na esteira de alguns pragmáticos, consiste em considerar que a tradução passa por significações fornecidas pelas formas linguísticas às quais seria preciso "acrescentar" parâmetros do contexto - para os teóricos da ESIT - ou do sujeito-leitor - para os partidários da desconstrução. Afinal de contas estas teorizações acabam por considerar a significação como estando colada à forma linguística - resultado da combinação de palavras do dicionário e de regras de gramática - e por atribuir ao que é externo - contexto ou sujeito - a determinação das variações do sentido.

Tais modelos voltam frequentemente a valorizar a tradução "diferente" perante a tradução "literal", atribuindo assim toda estabilização possível do sentido aos fatores contextuais, que escapam a qualquer análise.

A relegação da dimensão da significação à evidência, resultado do corte radical entre língua e fala, conduz, pois, a recusar questionar sobre a relação entre forma e sentido, até mesmo a declarar que forma e sentido mantêm uma relação de oposição.

No entanto, a tradução é uma prática que parte de formas e chega a formas.

Por esta razão, a retomada da problemática da significação pelos teóricos da enunciação nos pareceu promissora.

Inscrito numa longa tradição lingüística, o conceito de enunciação assume diferentes valores segundo os autores, de um "aparelho formal" em Benveniste, a um "construído teórico" em Antoine Culioli. Foi na teoria deste que acreditamos ter encontrado conceitos que estejam em condição de não excluir a tradução do campo teórico da lingüística. De fato, fundando a enunciação não como "ato", mas como "construído teórico", a teoria de Antoine Culioli visa a elaborar uma representação da atividade de linguagem que, partindo do enunciado, simula as "operações" que constroem as significações. Trata-se de um percurso inverso ao hermenêutico, para o qual só se pode partir de formas para encontrar um sentido primeiro. O percurso da "lingüística enunciativa" propõe partir de formas dotadas de sentido para tentar estabelecer na representação metalingüística dos processos pelos quais se constrói a significação.

A tradução põe em ação estas duas dimensões: visando o sentido, ela se abastece, com toda certeza,

no armazém da hermenêutica, para a qual o sentido é aquele ponto último que não podemos alcançar, mas para o qual tudo concorre, e que se enuncia na simples questão do querer dizer do autor ou do texto.

No entanto, a tradução, prática de reprodução de textos, deve também re-produzir formas que possam reconstruir o "mesmo sentido". Se a ilusão de um sentido oculto atrás das formas pode alimentar certas análises literárias, a tradução, em sua dimensão, mostra que não é o sentido que se traduz, mas textos.

E é neste momento que o tradutor se vê defrontado com os processos da construção da significação pelas línguas.

O percurso hermenêutico é indispensável à tradução. Quem escreveu o texto? Em que circunstâncias? Para que público? Para que público traduzimos? Mas ele não pode resolver o problema que a forma traduzida levanta: por que esta forma convém mais que aquela outra? É por certo a esse problema que os tradutores devem, na maioria das vezes responder.

A lingüística não pode ter por finalidade produzir traduções; ela é, para o tradutor, aquilo que a astronomia é para o agricultor. Se, para este, a ilusão de um sol que se levanta no Leste e se põe no Oeste pode bastar para plantar sua roça - por vezes

obter boas colheitas - ele terá, porém, tudo a ganhar com as ferramentas teóricas que aquela pode fornecer ao meteorologista.

A decisão de examinar uma prática particular de tradução - a tradução por legendas dos diálogos de filmes - colocou-nos diante da necessidade de interrogar sobre a relação que a língua mantém com a significação. Isto em dois níveis. Primeiro, no interior do filme: que espaço a fala ocupa na construção da significação dentro do conjunto do filme e depois, a respeito da própria prática da legendação.

Examinamos a legendação a partir de duas características específicas: a supressão de unidades verbais e a passagem de um código oral para um código escrito.

Observamos, assim, que as supressões costumam em unidades não figurativas, mas cujo desaparecimento, em certos casos, prejudica profundamente o sentido, e que a passagem do código oral para o escrito ocasionava por vezes desvios de entoação que também não são separáveis das formas e que carregam seus efeitos.

As modificações da forma têm, no âmbito do diálogo de filme, o efeito de modificar a ancoragem do sujeito em sua fala e, por conseguinte, de alterar a

constituição da personagem que, como dissemos, está essencialmente assumida pelo diálogo.

Concluindo, os enunciados não são redutíveis a algumas palavras importantes que poderiam estar carregadas de sentido de maneira privilegiada. As palavras não figurativas, marcadores de operações que trazem a ancoragem enunciativa, são constitutivas da significação, toda mudança da forma acarreta uma modificação do sentido. Se a teoria da tradução relega o sentido para um além da forma, seja contexto ou sujeito, ela não poderá se pronunciar sobre a boa forma. Uma reflexão metalinguística não irá fornecer soluções de tradução, mas irá permitir descobrir as relações que as formas mantêm com as significações, acima das gramáticas específicas das línguas. O ensino da tradução deve com certeza passar pelo exercício prático, mas uma reflexão metalinguística que recorra a conceitos lingüísticos coerentes com a prática das línguas é suscetível de ajudar o tradutor a dominar seu fazer e não mais abandonar seu aperfeiçoamento ao tempo de prática ou à inspiração do momento.

11. BIBLIOGRAFIA

- ADAM, Jean Michel, *Eléments de linguistique textuelle*, Mardaga, Liège, 1990. 264 p.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude, et DUCROT, Oswald, "L'argumentation dans la langue", *Langages* 42, Juin 1976, pp.1-27.
- ANDREWSKY, E, ROSENTHAL, V. "Alexies-aphasies, problème des relations écrit/oral" in *Pour une théorie de la langue écrite*, Editions du CNRS, Paris, 1990.
- ARRIVE, Michel, *Linguistique et Psychanalyse*, Ed. Méridiens/Klincksieck, Paris, 1986.
- ARROJO, Rosemary, article dans *O Estado de São Paulo*, du 22/06/1991.
- ARROJO, Rosemary, *Oficina de Tradução. A teoria na prática*. Editora _tica, São Paulo, 1986.
- AUROUX, Sylvain, "La philosophie Linguistique d'Antoine Culioli" in *La théorie d'Antoine Culioli, Ouvertures et incidences*. Ophrys, 1992.
- AUTHIER, Jacqueline, "Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours", in *DRLAV N° 26*, pp.91-151, 1982.
- AUTHIER, Jacqueline, "Hétérogénéité énonciatives", in *Langages N° 73*, pp. 27-33, 1984.
- AVRON, Dominique, "Remarques sur le travail du son dans la production cinématographique standardisée" in *Cinéma: Théorie, Lectures*, Dominique Noguez org., Editions Klincksieck, Paris 1973. pp.207-218.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Le marxisme et la philosophie du langage, /1929/*, Editions de Minuit, Paris, 1977.

- BELLOUR, Raymond, "Le texte introuvable", in *L'Analyse du film*, Editions Albatros, Paris, 1979.
- BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, vol 1, 1966, vol 2, 1974.
- BOMFIM, Ney, "A traição da tradução" in *Set - Cinema & Video*, n° 5633, Abril 1995.p.34-37.
- BORGES, Jorge Luis, "Au sujet du doublage" in *Jorge Luis Borges: Sur le cinéma*, Edgardo Corazinsky, org. Editions Albatros, Paris 1978 pp.87-89.
- BURCH, Noël, "A Primitive Mode of Representation?" in *Early Cinema - Space - Frame - Narrative*, British Film Institute, Londres, 1990, pp.220-227.
- BURCH, Noël, "Passion, poursuite et linéarisation" in *Communication N°38 Enonciation et cinéma*, Seuil, Paris, 1983. pp.30-50.
- CATFORD, John Cunnison, *Uma Teoria Lingüística da Tradução*, Editora Cultrix, Campinas: Pontificia Universidade Católica de Campinas, 1980. Original: Oxford University Press, 1965.
- CHARAUDEAU, Patrick, *Grammaire du sens et de l'expression*, Hachette Education, 1992.
- CHATEAU, Dominique, "Diégèse et énonciation" in *Communication N°38 Enonciation et cinéma*, Seuil, Paris, 1983. pp.121-154.
- CHION, Michel, *La toile trouée*, Editions de l'Etoile, 1988, Paris.
- HISTOIRE DU CINEMA, Editions CinémAction-Corlet, 1994.
- COFFIN, Roger, "La science de la traduction 1955-1985. Une tentative de bilan provisoire." Photocopie, sans références.

- CULIOLI, Antoine, *Notes du séminaire de D.E.A. 1983-1984*, Université de Paris 7, Département de recherches linguistiques, Poitiers, 1985.
- CULIOLI, Antoine, "Un point de vue énonciatif sur la traduction", In *Le Français dans le monde, Numéro Spécial, Retour à la Traduction*, Août-Septembre 1987, p. 4-10.
- CULIOLI, Antoine, *Pour une linguistique de l'énonciation, Opérations et représentations*, Tome 1, Ophrys, Paris, 1990.
- DAHLET, Patrick, "Heterogeneidade enunciativa e homogeneização teórica", in *Estudos lingüísticos, Anais de Seminários do GEL 1994*. (no prelo).
- DANON-BOILEAU, Laurent, *Enonciation et référence*, Ophrys, Paris, 1987.
- DELISLE, Jean, *L'analyse du discours comme méthode de traduction*. Université d'Ottawa, Ottawa, 1980.
- DERRIDA, Jacques, *De la Grammatologie*, Editions de Minuit, Paris, 1967.
- DERRIDA, Jacques, *Dissémination*, Editions de Minuit, Paris, 1972.
- DICTIONNAIRE DU CINEMA. Editions Larousse, Paris, 1991.
- DRESSLER, Wolfgang, "Der Beitrag der Textlinguistik zur Übersetzungswissenschaft", in *Übersetzer und Dolmetscher*, pp. 61-71, Quelle und Meyer, Heidelberg, 1974.
- DUCROT, Oswald, *Dire et ne pas dire*, Hermann, Paris, 1972.
- DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Editions de Minuit, Paris, 1984.

- DUTTER, Anne et DUTTER Georges, "L'oeil écoute", in *Le Français dans le Monde, Numéro Spécial: Retour à la Traduction*, Août-Sept. 1987.
- EISENSCHITZ, Bernard, "Vive l'original", texte de l'émission de télévision, édité le 3 Décembre 1991, La Sept, Paris.
- EIZYKMAN, Claudine, *La Jouissance Cinéma*, UGE, 10/18, Paris, 1976.
- FRANCKEL, Jean-Jacques et LEBAUD, Daniel, *Les figures du sujet. A propos des verbes de perception sentiment, connaissance*, Ophrys, Paris, 1990.
- FRANCKEL, Jean-Jacques, *Etude de quelques marqueurs aspectuels du français*, Librairie Droz, Genève, 1989.
- GADET, Françoise, MAZIERE, Francine, "L'oral: une voie spécifique pour faire sens", *La Quadrature du sens*, Presses Universitaires de France, Paris, 1990. pp. 131-146.
- GRIZE, Jean-Blaise, *Logique et Langage*, Ophrys, Paris, 1990.
- HORGUELIN, Paul, *Anthologie de la manière de traduire. Domaine français*. Linguatex, Montréal, 1981.
- JACQUES, Francis, *L'espace logique de l'interlocution, Dialogiques II*, Presses Universitaires de France, Paris, 1985.
- KANAMONI, Osamu, "Le traducteur indépendant au Japon", in *Meta*, n°33, . 1° mars 1988
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Librairie Armand Colin, Paris, 1980.
- LADMIRAL, Jean-René, "Technique et esthétique de la traduction: quelle théorie pour la pratique

- traduisante?" in *Encrages, Journées européennes de la traduction professionnelle*, Université Paris VIII Vincennes à Saint Denis, Hachette, Paris, 1987.
- LARANJEIRA, Mário, *Poética da tradução: Do Sentido à Significância*, Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.
- LARBAUD, Valéry, *De la traduction*, Actes du Sud, Hubert Nyssen, Editeur, Nov. 1984. Original : Gallimard, Paris, 1946.
- LEDERER, Marianne, "La traduction: transcoder ou réexprimer?", in *Etudes de Linguistique Appliquée*, n°12, oct-déc 1973, p.8 à 25.
- LYONS, John, *Linguistique Générale, introduction à la linguistique théorique*. Larousse, Paris, 1970. Orig. Cambridge, 1968.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Hachette, Paris, 1976.
- MARIE, Michel, "Son", in *Lectures du film*, Editions Albatros, Paris 1980. pp.198 à 211.
- MEYER, Michel, *Logique langage et argumentation*, Editions Hachette Université, 1982.
- MICHALET, Charles Albert, *Le drôle de drame du cinéma mondial*. Editions La Découverte/ Centre Fédéral FEN, Paris, 1987.
- MILTON, John, *O Poder da Tradução*, Ars Poetica, São paulo, 1993.
- MINCHISTON, John, "Fitting titles", in *Sight & Sound*, Volume 56, number 4, International Film Quarterly. Autumn 1987. pp.279-282.
- MOLINO, Jean, "Interpréter" in *L'interprétation des textes*, Les Editions de Minuit, Paris, 1989.

- MONVALON, Christine de, *Les mots du cinéma*, Belin, Paris, 1987.
- MOUNIN, Georges, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, Paris, 1963.
- MOUNIN, Georges, *Linguistique et traduction*, Dessart et Margada, Bruxelles, 1976.
- NEDERGAARD-LARSEN, Birgit, "Cultural factors in subtitling" in *Perspectives: Studies in translatology*, 1993:2, Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, 1993. p. 07-241.
- NIR, Raphael, "Linguistic and sociolinguistic problem of translation of imported TV films in Israel" in *International Journal of the sociologie of language*, 48, Mouton.
- NORMAND, Claudine (org), "Le CLG: une théorie de la signification?" in *La quadrature du sens*, Presses Universitaires de France, Paris, 1990.
- ODIN, Roger, *Cinéma et production du sens*, Armand Colin, Paris, 1990.
- PARIENTE, Jean Claude, *Le langage et l'individuel*, Armand Colin, Paris, 1973.
- PERGNIER, Maurice, "L'envers des mots" In *Etudes de linguistique Appliquée* N° 24, pp.92-126 Didier, Paris, Oct.-Déc.1976.
- PERGNIER, Maurice, "La traduction, les structures linguistiques et le sens" in *La traduction de la théorie à la didactique*, (Michel Ballard, org.), Université de Lille III, Lille, 1984.
- PERGNIER, Maurice, *Les fondements sociolinguistiques de la traduction*, G.E.L., Université Paris-Val de Marne, Créteil, 1980.

- POTTIER, Bernard, *Théorie et analyse en linguistique*, Hachette, Paris, 1987.
- RECANATI, François, *La transparence et l'énonciation*, Editions du Seuil, Paris, 1979.
- REISS, Katharina, "Miseria y esplendor de la traducción - o bien: Qué tiene que ver la traducción con los hombreritos verdes de madre?" in *Estudios de Traductología I*, (Delton de Mattos, org.), Kontakt, Brasilia, 1981.
- REY-DEBOVE, Josette, "A la recherche de la distinction oral/écrit", *Pour une théorie de la langue Ecrite*, Editions du CNRS, Paris, 1990. pp 77- 93.
- ROHMER, Eric, "La pensée et la parole", interview, in *L'Avant-Scène du Cinéma* numéro 392, mai 1990
- ROSSET, Clément, *Le Réel, Traité de l'idiotie*, Ed. de Minuit, Paris, 1977.
- ROUYER, Philippe, *Initiation au cinéma*, Mediathèque, Edilig, Paris, 1990.
- RUBY, Christian, *les Archipels de la différence - Foucault- Derrida - Deleuze - Lyotard*. Editions du Félin, Paris, 1989.
- RUBY, Christian, *Les Archipels de la différence*, Editions du Félin, Paris, 1989.
- SADOUL, Georges, *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours*, Flammarion, Paris, 1949.
- SCHOENDOERFFER, Pierre, *Le crabe tambour*, texte des dialogues du film, (adaptation du roman, *Le Crabe tambour*, Editions Grasser, Paris, 1976), in *L'Avant-Scène du Cinéma* numéro 208, 15 mai 1978.
- SELESKOVITCH, Danica et LEDERER, Marianne, *Interpréter pour traduire*, Didier, Paris, 1986.

- SELESKOVITCH, Danica, "De l'expérience aux concepts",
Etudes de Linguistique Appliquée, ELA N° 24,
Didier, Paris, Oct.-Déc.1976.
- STEINER, Georges, *Après Babel. Une poétique du dire et
de la traduction*, Albin Michel, Paris, 1978.
Original: Oxford University Press, 1975.
- TOMASZKIEWICZ, Teresa, Les opérations linguistiques qui
sous-tendent le processus de sous-titrage des
films, Adam Mickiewicz University Press, Poznan,
1993.
- VINAY, Jean-Pierre et DARBELNET, Jean, *Stylistique du
français et de l'anglais. Méthode de traduction*.
Didier, Paris, 1976. Ed. originale 1958.
- VINCENDEAU, Ginette, "Hollywood Babel" in *Screen*,
Volume 29, Number 2, Spring 1988. pp.24-39.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractacus logico-philosophicus*, /
1921/Editions Gallimard, 1961
- YAMPOLSKY, Mikhail, "Voice Devoured: Artaud and Borges
on Dubbing" in *October 64*, Spring 1993. pp.58-77.