UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

MARCELA ROSSI MONTEIRO

A tradução de marcadores culturais do filme *O auto da Compadecida* nas
legendas em inglês: uma proposta de análise

SÃO PAULO

2017

MARCELA ROSSI MONTEIRO

A tradução de marcadores culturais do filme *O auto da Compadecida* nas
legendas em inglês: uma proposta de análise

Versão Corrigida

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Estudos da Tradução do Departamento de Línguas Modernas da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, como
requisito para a obtenção do grau de mestre em Letras.**

Orientadora: Professora Doutora Adriana Zavaglia.

De acordo: _____

Prof.^a. Dr.^a. Adriana Zavaglia

SÃO PAULO

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M775t Monteiro, Marcela Rossi
A tradução de marcadores culturais do filme O auto da Compadecida nas legendas em inglês: uma proposta de análise / Marcela Rossi Monteiro ; orientadora Adriana Zavaglia. – São Paulo, 2017.
154 f.

Dissertação (Mestrado)– Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos da Tradução.

1. Marcadores Culturais. 2. Legendagem. 3. Modalidades Tradutórias. 4. Tradução Subordinada. 5. O auto da Compadecida. I. Zavaglia, Adriana, orient. II. Título.

Nome: MONTEIRO, Marcela Rossi.

Título: A tradução de marcadores culturais do filme *O auto da Compadecida* nas legendas em inglês: uma proposta de análise.

Defesa da dissertação de mestrado de Marcela Rossi Monteiro, intitulada “A tradução de marcadores culturais do filme *O auto da Compadecida* nas legendas em inglês: uma proposta de análise”, orientada pela Profa. Adriana Zavaglia, apresentado à banca examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós Graduação em Estudos da Tradução da Universidade de São Paulo, em ____ de _____ de 2017.

Aprovada em: __/__/__

Banca Examinadora

Orientador: Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, por ter me dado a oportunidade e condições necessárias para a realização desta pesquisa e por ter colocado pessoas maravilhosas no meu caminho durante este processo.

Aos meus pais, pelo apoio constante, em especial à minha mãe, pela participação e incentivo em todas as etapas da minha vida. Sem você, nada disso teria sido possível.

Ao meu namorado, Rodrigo, pela paciência, compreensão e incentivo para que esta pesquisa fosse realizada.

À minha orientadora, Prof^ª. Dr^ª. Adriana Zavaglia, por ter acreditado em minha pesquisa e por suas valiosas palavras, não apenas em âmbito acadêmico, mas também profissional e pessoal.

Aos professores que ministraram as matérias cursadas durante o Mestrado, Prof. Dr. João Azenha Júnior, Prof. Dr. John Milton e Prof. Dr. Marcelo Tápia, pelo conhecimento proporcionado e pelas sugestões para que esta pesquisa evoluísse.

Às Prof^ª. Dr^ª. Lenita Esteves, Prof^ª. Dr^ª. Nilce Pereira e Prof^ª. Dr^ª. Érica Luciene Alves de Lima, por terem aceitado participar da banca de defesa desta pesquisa e por suas contribuições valiosas.

Ao tradutor e intérprete, Nick Magrath, que, gentilmente, aceitou fazer uma entrevista para enriquecimento desta pesquisa.

Ao amigo Bruno Anselmi Matangrano, pelo incentivo e pelas longas e deliciosas conversas ao longo da graduação.

Aos amigos Carlos Daniel Vieira, Giovana Marchese, Isabela Sabbatini, Renata Tonini Bastianello, Barbara Jordão, Daniel Cavalheiro, Mariana Vieira e Marília Torchi Daccache, pelo companheirismo e suporte ao longo desta caminhada.

A Ronald Guttman, por me fazer ver novas possibilidades em mim mesma.

Agradeço àqueles que, mesmo não participando de perto, torceram e vibraram pelo meu sucesso neste processo.

Agradeço imensamente a todos.

MONTEIRO, M. R. A tradução de marcadores culturais do filme *O auto da Compadecida* nas legendas em inglês: uma proposta de análise. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

RESUMO

A tradução para legendas compreende, além de fatores culturais e linguísticos, questões técnicas específicas, as quais exercem grande influência no momento de fazer as escolhas tradutórias. É frequente a sensação, para os conhecedores da língua fonte, de que a legenda não compreende tudo o que está sendo dito na tela. Entretanto, o conhecimento das restrições técnicas, bem como a análise de fatores extratextuais envolvidos no material, permitem ao espectador discernir as possíveis intenções do legendador. Nesta pesquisa, analisamos o *script* do filme *O auto da Compadecida*, de Guel Arraes (2000), a fim de identificarmos marcadores culturais e quais os tratamentos dispensados a eles nas traduções para as legendas disponíveis no DVD oficial do filme, a partir do conceito de modalidades tradutórias de Aubert (2006). Após o levantamento dos marcadores e as análises das traduções, observamos as relações estabelecidas entre a tradução textual, as restrições técnicas da legendagem e os elementos extratextuais presentes no filme, conforme Titford (1982), e o quanto essas relações favorecem a compreensão da natureza dos marcadores por parte dos espectadores estrangeiros. Como resultado, apresentamos quatro tipologias de legendas combinadas com as modalidades, com o propósito de favorecer futuros estudos que versarão sobre a tradução de marcadores culturais e tradução para legendagem.

Palavras-chave: Legendagem. Marcadores Culturais. Modalidades Tradutórias. Tradução Subordinada. O auto da Compadecida.

MONTEIRO, M. R. The translation of cultural markers of the movie A dog's will in the English subtitles: a proposal for analysis. Master's Dissertation – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

ABSTRACT

Translation into subtitles includes, in addition to cultural and linguistic factors, specific technical concerns, which exert great influence in the moment of making translation choices. It is often felt by those who have a solid knowledge of the source language, that the subtitle does not consist of everything that is displayed on the screen. However, the knowledge of specific technical constraints, as well as the analysis of extratextual factors involved in the material, allow the viewer to discern the possible intentions of the subtitler. In this research, we analyzed the movie script of *O auto da Compadecida* (A dog's will) by Guel Arraes (2000) in order to identify cultural markers and what treatments were given to them in the official subtitles which are available in the DVD, based on the concept of translation modalities by Aubert (2006). After selecting the cultural markers and having analyzed the translations, we observed the relations established between the textual translation, the technical constraints and the extratextual elements present in the movie, according to Titford (1982), as well as how these relations allow the comprehension of the nature of the markers by the foreign viewers. As a result, we present four typologies of subtitles united with the modalities, with the purpose of providing support for future studies that deal with translation of cultural markers and translation for subtitling.

Keywords: Subtitling. Cultural Markers. Translation Modalities. Constrained Translation. A dog's will.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa do DVD oficial do filme O auto da Compadecida (2000)	52
Figura 2 - Legenda Introdutória Omitida (marcador Seu Eurico)	81
Figura 3 - Legenda Introdutória Omitida (marcador Seu Cabo)	82
Figura 4 - Legenda Introdutória Omitida (marcador Seu Vicentão)	83
Figura 5 - Legenda Introdutória Emprestada (marcador Chicó)	84
Figura 6 - Legenda Introdutória Omitida (marcador Rosinha).....	85
Figura 7 - Legenda Introdutória Emprestada (marcador Rosinha, na mesma cena)	85
Figura 8 - Legenda Introdutória Emprestada (marcador Ceará).....	86
Figura 9 - Legenda Introdutória Emprestada (marcador Paraíba).....	87
Figura 10 - Legenda Introdutória Decalcada (marcador [meu padre] Cícero)	88
Figura 11 - Legenda Introdutória Literal (marcador Diabo)	89
Figura 12 - Macambira	90
Figura 13 - Xique-xique	90
Figura 14 - Legenda Introdutória Explicitada (marcadores Macambira e Xique-xique)	91
Figura 15 - Legenda Introdutória Omitida (marcador Padre João)	93
Figura 16 - Cenas auxiliares prévias que favorecem o reconhecimento de Padre João	93
Figura 17 - Legenda Introdutória Modulada (marcador Macacos)	95
Figura 18 - Legenda Introdutória Modulada (marcador Macacada)	96
Figura 19 - Legenda Introdutória Adaptada (marcador Cangaceiro)	97
Figura 20 - Legenda Espaço-Temporal Omitida (marcador Meu Padrinho [Padre Cícero]) ...	99
Figura 21 - Legenda Espaço-Temporal Emprestada (marcador Glória de Goitá).....	100
Figura 22 - Legenda Espaço-temporal Decalcada (marcador [Meu] Padre Cícero)	101
Figura 23 - Legenda Espaço-temporal Literal (marcador macaxeira).....	102
Figura 24 - Legenda Espaço-Temporal Explicitada (marcador Farinha)	103
Figura 25 - Legenda Espaço-temporal Implícitada (marcador Padre Cícero).....	104
Figura 26 - Cuscuz nordestino de milho com leite	105
Figura 27 - Legenda Espaço-Temporal Modulada (marcador cuscuzinho com leite)	105
Figura 28 - Legenda Espaço-Temporal Adaptada (marcador Cangaço)	106
Figura 29 - Cena inicial do filme ilustra Eurico e Dora como casal	108
Figura 30 - Legenda Introdutória Emprestada (marcador Eurico)	109
Figura 31 - Legenda de Fundo Decalcada (marcador Antônio [Moraes])	110
Figura 32 - Legenda Fundo-Sonoplasta TPP (marcador Nossa Senhora).....	112

Figura 33 - Legenda Fundo-Sonoplasta Modulada (marcador Peixeira)	113
Figura 34 - Legenda Fundo-Sonoplasta Implicitada (marcador Cangaceiro)	115
Figura 35 - Rifle Winchester 1873 (papo amarelo).....	116
Figura 36 - Legenda Fundo-Sonoplasta Modulada (marcador Papo Amarelo).....	117
Figura 37 - Legenda Fundo-Sonoplasta Modulada (marcador Romarias)	118
Figura 38 - Legenda Fundo-Sonoplasta Modulada (marcador Macacada)	119
Figura 39 - Legenda Fundo-Sonoplasta Adaptada (marcador Cinco Tostões)	121
Figura 40 - Legenda Fundo-Sonoplasta Adaptada (marcador Cangaceiro)	122
Figura 41 - Cenas auxiliares da tradução do marcador Cangaceiro).....	123
Figura 42 - Legenda de Fundo-Sonoplasta Adaptada (marcador Irmandade das Almas).....	125
Figura 43 - Legenda Gestual-Entoadada Omitida (marcador Seu João Grilo)	126
Figura 44 - Legenda Gestual-Entoadada Decalcada (marcador Manuel)	127
Figura 45 - Legenda Gestual-Entoadada Literal (marcador Nossa Senhora, Mãe de Deus de Nazaré).....	128
Figura 46 - Ferro de marcar atribuído ao cangaceiro José Baiano	130
Figura 47 - Legenda Gestual-Entoadada Modulada (marcador Ferro na tábua do queixo)	132

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Candidatos a marcadores culturais no início da pesquisa.....	43
Tabela 2 – Marcadores culturais definitivos da pesquisa	45
Tabela 3 - Tempo vs número de caracteres para legendas com 32 caracteres por linha	67
Tabela 4 - Tempo vs número de caracteres para legendas com 42 caracteres por linha	68
Tabela 5 – Tipos de legendas segundo a combinação com as modalidades tradutórias	78

LISTA DE MAPAS

Mapa 1 – Práticas de transferência linguística para obras cinematográficas exibidas na Europa	63
Mapa 2 – Práticas de transferência linguística para obras exibidas na televisão em países europeus.....	64

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO UM: <i>AUTO DA COMPADECIDA</i>	16
1.1 A APROPRIAÇÃO DO POPULAR E AS TRADUÇÕES DA PEÇA	16
1.2 O <i>AUTO</i> NO CINEMA: A ADAPTAÇÃO DE GUEL ARRAES	25
1.2.1 Contextualização da obra: Produção e Exibição.....	30
CAPÍTULO DOIS: OBJETO E FERRAMENTAS DE ANÁLISE.....	39
2.2 MODALIDADES TRADUTÓRIAS: O MODELO DE AUBERT E A RELAÇÃO COM A LEGENDAGEM.....	45
2.3 A IMPORTÂNCIA DA LEGENDAGEM E A DOMINÂNCIA LINGUÍSTICA	53
2.3.1 A legendagem no Brasil, Europa e Estados Unidos	56
2.4 ESPECIFICIDADES TÉCNICAS DA LEGENDAGEM.....	66
2.4.1 Processo de Produção de Legendagem d’ <i>O auto</i> : entrevista com Nick Magrath.....	68
CAPÍTULO TRÊS: RESTRIÇÕES DA LEGENDAGEM E OS MARCADORES CULTURAIS D’<i>O AUTO DA COMPADECIDA</i> – ANÁLISES	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS	133
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	136
APÊNDICE 1 – TELAS DE LISTA DE PALAVRAS.....	144
APÊNDICE 2 – ENTREVISTA COM NICK MAGRATH	146

INTRODUÇÃO

Esta dissertação se propõe a analisar as traduções de marcadores culturais presentes no filme *O auto da Compadecida*, dirigido por Guel Arraes (2000), nas legendas para o inglês, disponíveis oficialmente no DVD.

A legendagem é uma técnica de tradução que, embora exista desde os primórdios do cinema, ganhou maior amplitude de acesso a partir da década de 1980 com a popularização do vídeo cassete, que permitia ao consumidor assistir a filmes em sua casa no momento em que preferisse, e com o advento da televisão por assinatura (ou televisão a cabo) na década de 1990 (NUNES, 2012, p. 20-21).

Por ser uma técnica de custo mais baixo em relação à dublagem, os materiais legendados chegaram ao mercado brasileiro com bastante força, ainda que fosse num contexto de acesso mais restrito (fitas cassetes legendadas e quase a totalidade da programação da televisão paga) do que, por exemplo, a televisão aberta, que exibia a programação integralmente em português, fossem programas nacionais (programas de auditório, jornais e novelas) ou programas internacionais dublados (filmes, desenhos animados e seriados).

Desse modo, a partir da década de 1990, a legendagem passou a chamar a atenção de pesquisadores da área dos Estudos da Tradução por ser uma forma de tradução que conta com muitas imposições técnicas e estilísticas, as quais restringem as escolhas do tradutor. Pautando-nos nesse cenário, fundamentamo-nos no conceito de tradução subordinada (*constrained translation*), de Titford (1982), associando-o a características específicas do material audiovisual, como o plano de fundo, a fotografia, a sonoplastia, a trilha sonora, os gestos das personagens, bem como suas entoações de fala, de modo a observar o quanto a legenda influencia e o quanto auxilia as traduções propostas, no tocante à compreensão do enredo e de particularidades do material analisado.

Neste trabalho analisaremos, segundo a óptica da tradução subordinada, os marcadores culturais presentes no léxico de três esferas culturais: a regional nordestina, a brasileira e a ocidental. Segundo Aubert (1993), uma das maneiras de se vivenciar uma determinada realidade cultural se dá através da linguagem, pois ela permite que um indivíduo crie “relações de intimidade” com o mundo do qual faz parte (1993, p.36). Em seu livro *As (in)fidelidades do tradutor*, o autor explica que a visão de mundo de um povo encontra manifestações intrínsecas à estrutura e uso de uma

língua, representando a identidade e o modo como cada falante se sente participante de determinado grupo (1993, p. 37). Portanto, manifestações linguísticas, como gírias, expressões e ditos populares, trocadilhos, construções, estruturas sintáticas, ênfase, figuras de linguagem, prosódia e musicalidade da língua, ou ainda, referências populares como forma de reconhecimento de um determinado grupo social e/ou estereótipos culturais precisam ser tratadas com cautela.

O conceito de marcas e marcadores culturais (Aubert, 2006), ainda em debate na área, foi de extrema importância para que o *corpus* de análise fosse delimitado. Segundo Tinka Reichmann e Adriana Zavaglia (2014), as marcas culturais definem-se por serem relações abstratas, as quais se estabelecem entre “esquemas culturais mais gerais e esquemas culturais mais específicos” (2014, p. 52), isto é, as relações que permeiam a concepção de mundo de um determinado grupo. Tais relações manifestam-se linguisticamente numa cultura e recebem o nome de *marcadores culturais*. Esses marcadores podem ter um significado que se tornou, com o tempo, mais acessível a outras culturas regionais do mesmo país e outros podem ainda remeter a conceitos mais intrínsecos àquela cultura num momento histórico e contexto sociocultural pontuais e, portanto, menos acessíveis às demais.

Para verificarmos a existência de marcadores culturais e delimitarmos o escopo a ser analisado nesta pesquisa, fundamentamo-nos nas definições revisadas e discutidas por Reichmann & Zavaglia (2014) e, a fim de entendermos as escolhas tradutórias de cada marcador, utilizamos o conceito de modalidades tradutórias, inspirado no trabalho de Vinay e Darbelnet (1958) e revisado por Aubert (2006).

A partir da junção desses conceitos, proporemos uma análise de legendas pautada, não apenas no texto, mas na combinação dos sentidos textuais da tradução com os sentidos proporcionados pelos elementos audiovisuais, bem como nas restrições técnicas da legendagem. Assim, apresentaremos quatro tipos de legendas combinadas com as modalidades tradutórias, exemplificando-as com cenas do filme *O auto da Compadecida* (2000).

Tais combinações foram desenvolvidas considerando: (i) o momento inicial em que um marcador aparece pela primeira vez no enredo (*Legendas Introdutórias*); (ii) marcadores cuja referência não pode ser verificada nas imagens e no som e, portanto, recorrem apenas ao texto para que o espectador possa compreendê-los (*Legendas Espaço-Temporais*); (iii) marcadores cuja referência

é reconstruída com o apoio do plano de fundo, como ambientação e sonoplastia (*Legendas Fundo-Sonoplastas*); (iv) marcadores cuja referência é reconstruída com o apoio do primeiro plano, isto é, os gestos e feições das personagens, além da entoação de suas falas (*Legendas Gestual-Entoadas*).

A adaptação de Guel Arraes para a peça de Ariano Suassuna chamou-nos atenção pelo cuidado com que trabalhou a variante linguística nordestina e pela repercussão da obra, tanto no país – pelos números registrados de bilheteria, contexto cinematográfico à época do lançamento do filme, número de cópias distribuídas nacionalmente, entrada nos circuitos de cinema após ter sido exibida pela Rede Globo no ano anterior e pela comparação com o cenário cinematográfico atual e com concorrentes da época – quanto pela repercussão no exterior, verificada pela participação em festivais e mostras de cinema, bem como premiações em festivais estrangeiros, tornando-se, dessa forma, um representante significativo do cinema nacional.

Desse modo, esta dissertação organiza-se da seguinte maneira: no capítulo 1 contextualizaremos o leitor a respeito da peça de Ariano Suassuna e o processo de apropriação da cultura popular nordestina por parte do autor, a fim de criar uma obra única e nova, e abordaremos a amplitude da obra através das traduções elaboradas para diferentes línguas e culturas desde a década de 1960 até os primeiros anos do século XXI; no capítulo 2, elucidaremos o conceito de marcas e marcadores culturais, conforme os concebemos para a análise deste *corpus*, apresentaremos as modalidades tradutórias de Aubert (2006), adaptando-as para que atendam as demandas da tradução audiovisual, discutiremos as especificidades técnicas da legendagem e ilustraremos o processo de legendagem d'*O auto da Compadecida* através de uma breve entrevista com seu legendador, Nick Magrath; por fim, no capítulo 3, retomaremos o conceito de tradução subordinada, conforme discutido por Titford (1982), para podermos, então, apresentar as tipologias de legendas desenvolvidas para facilitar a análise de tradução para legendas. Nessa parte do capítulo, exemplificaremos cada tipo de legenda encontrada através de exemplos retirados do filme.

Esperamos que essas observações e discussões contribuam para a análise e pesquisa de traduções em materiais audiovisuais legendados.

CAPÍTULO UM: *AUTO DA COMPADECIDA*

1.1 A APROPRIAÇÃO DO POPULAR E AS TRADUÇÕES DA PEÇA

Ariano Suassuna escreveu o *Auto da Compadecida* em 1955. Trata-se de uma peça em formato de auto: estrutura surgida na Idade Média, de linguagem simples, caráter alegórico, métrica pautada na redondilha maior e duração curta, contendo elementos cômicos ou moralizantes, com personagens que representavam, por si, comportamentos viciosos ou virtuosos, ou ainda representavam seres da religião cristã, como anjos, demônios ou santos. O aspecto cômico, mais característico dos autos de Gil Vicente, também se torna muito marcante no auto de Suassuna (PETRY, 2010, p. 13-16). O *Auto* conta com três atos cujas histórias são baseadas em contos populares nordestinos e personagens do coletivo, pressupondo uma encenação simples.

A obra é uma comédia, ao estilo circense (o palco se assemelha a um picadeiro e a personagem Palhaço é quem faz o papel do narrador e apresentador), cujas personagens representam tipos pertencentes a uma estrutura social. É composta por três atos. O primeiro aborda a trama de João Grilo e Chicó: para conseguirem que o cachorro doente do padeiro e de sua esposa (seus patrões) receba a benção de padre João, fazem com que o padre acredite que o cachorro seja de Antônio Moraes, autoridade da cidade, o que favorece que uma confusão entre os dois (padre João e Antônio Moraes) se instale. Tendo sido esclarecida a confusão, João Grilo inventa a história de um testamento que o cachorro, supostamente, teria assinado, deixando uma quantia em dinheiro para a Igreja.

No segundo ato, as personagens centrais criam outro plano para garantirem seus lugares como beneficiários do testamento; para isso, enganam a mulher do padeiro, vendendo-lhe um gato que “descome” dinheiro, de modo que o animal supriria as suas duas grandes alegrias: animais e dinheiro. Descobertos, são confrontados e, nesse momento, todas as personagens recebem a visita inesperada do cangaceiro Severino de Aracaju e seu bando. Todas as personagens são roubadas e mortas e, João Grilo e Chicó, para se livrarem da pena, tentam enganar o cangaceiro com a história de uma gaita, que, quando tocada, tem o poder de ressuscitar os mortos.

Entrando no terceiro ato, todas as personagens, com exceção de Chicó, terminam mortas e são julgadas por seus crimes perante o diabo (Encourado), o demônio, Jesus Cristo e Nossa Senhora Compadecida. Após se justificarem, João Grilo consegue que as demais personagens sejam enviadas ao purgatório e, apelando para a intercessão da Compadecida, consegue retornar ao

mundo dos vivos, a fim de obter uma segunda chance e se comportar melhor. Ao retornar e encontrar-se com Chicó, João Grilo propõe usar o dinheiro que os demais haviam deixado para retomar o funcionamento da padaria; entretanto, não conseguiram realizar seu intento e continuaram pobres, já que Chicó, pedindo que o amigo voltasse à vida, prometeu doar todo o dinheiro à paróquia caso alcançasse essa graça.

A peça foi encenada pela primeira vez em 11 de setembro de 1956 pelo Teatro Adolescente do Recife, no Teatro Santa Isabel, na capital pernambucana, sob a direção de Clênio Wanderley, e contava com dezesseis personagens (SUASSUNA, 2005, p. 12). O Teatro Adolescente de Recife participou com a encenação do *Auto da Compadecida* do I Festival de Amadores Nacionais, promovido pela Fundação Brasileira de Teatro, segundo a Enciclopédia Itaú Cultural¹.

A edição de 20 de outubro de 1957² do jornal *Diário de Pernambuco* traz, na coluna de Gastão de Holanda, observações a respeito da peça: uma “comédia de moldes clássicos e inspiração popular, que vem responder às exigências da vida em sociedade, castigando maus e velhos costumes, através de um cômico magnífico, que nos encanta tanto por palavras quanto por gestos e situações”. Holanda ainda complementa:

É uma peça em que o autor, sem pensar em tese um só momento, opõe as ideias de esperança, liberdade, alegria, à filosofia existencialista do aniquilamento. [...] ninguém pode negar que o *Auto da compadecida* traz ao teatro brasileiro contribuições inesperadas, como toda peça de indiscutível valor. Não me ocorrem outros exemplos de personagens primitivos que tragam o supra-realismo nas entranhas como Chicó nas suas narrativas (respondendo sempre com um “Não sei, só sei que foi assim” às interpelações de seu amigo, o “amarelo” João Grilo); não me ocorrem exemplos como o de João Grilo, tão “amarelo”, tão safado, tão rico em barganhas quanto em astúcia, muito de anjo e demônio (HOLANDA, 1957).

O jornal *Suplemento Literário* de 1º de fevereiro de 1958³ apresenta, na coluna de Edgard Cavalheiro, a informação de que a Editora Agir pretendia oferecer aos leitores brasileiros as

¹ CLÊNIO Wanderley. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa434092/clenio-wanderley>>. Acesso em: 18 mai. 2017.

² HOLANDA, Gastão de. Recado do auto. *Diário de Pernambuco*, Pernambuco, 20 out. 1957, 2ª seção, p.1-6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_13&pesq=O%20Auto%20da%20Compadecida&pasta=ano%20195>. Acesso em: 02 fev. 2016.

³ CAVALHEIRO, Edgard. A semana e os livros: teatro em livros, São Paulo, 1 fevereiro 1958, *Literatura brasileira*, p.4. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=098116x&pasta=ano%20195&pesq=Auto%20da%20Compadecida>> Acesso em: 2 fev. 2016.

melhores peças teatrais estrangeiras e nacionais em uma coleção intitulada *Teatro moderno*. A coleção naquele ano receberia o *Auto da Compadecida*. Escreve Cavalcante:

Diante desse trabalho do jovem pernambucano, a crítica, em sua grande maioria, reconheceu estarmos diante de uma obra de indiscutível valor, e que representa, sob muitos aspectos, uma verdadeira renovação do nosso teatro, uma seiva pura numa arte simples quanto à forma, mas rica e densa no conteúdo e intenções (CAVALHEIRO, 1958).

De um modo curioso, Ariano Suassuna, em “aula-espetáculo” intitulada “Raízes Populares da Cultura Brasileira”, ministrada no programa *Sempre um papo* e disponível online em quatro blocos no site da TV Câmara⁴, afirmou que, ao ver o público aplaudir incessantemente sua peça *Auto da compadecida*, se sentia às vezes envergonhado, uma vez que a história não partira dele, mas fora apropriada da cultura popular brasileira, de um folheto de cordel escrito por um homem, segundo o autor, semianalfabeto (referindo-se a Leandro Gomes de Barros e ao poema adaptado para o primeiro ato da peça: *O enterro e testamento do cachorro*), e tudo o que ele fizera foi teatralizá-lo e dar uma pequena contribuição ao enredo e personagens. A cultura popular e a inventividade brasileira são, de fato, para ele, extraordinárias.

Segundo o escritor e poeta Bráulio Tavares, em seu artigo “Tradição Popular e Recriação no Auto da Compadecida”, publicado na 36ª edição de *Auto da compadecida* da Editora Nova Fronteira, do ano de 2005, três textos de tradições populares serviram de fonte para a criação do *Auto*: o folheto *O dinheiro* de Leandro Gomes de Barros (1865-1918), que conta a história de um cachorro cujo dono destina uma quantia para que os eclesiásticos da cidade façam o enterro desse cachorro em latim; o folheto atribuído também a Leandro Gomes de Barros chamado *História de um cavalo que defecava dinheiro*, utilizado para a criação do segundo ato da peça, sendo substituído por um gato e tendo a palavra “defecar” trocada pelo neologismo de caráter cômico “descomer”; e um auto popular chamado *O castigo da soberba*, poema colhido por Leandro Mota junto ao cantador cearense Anselmo Vieira de Souza (1867-1926), que contava a história de um julgamento de personagens no céu e a intercessão de Nossa Senhora “Compadecida” por eles.

⁴ RAÍZES populares da cultura brasileira. In: Sempre um papo. 2013, 4 blocos. Disponível em: <[http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/tv/materias/SEMPRE-UM-PAPO/436921-ARIANO-SUASSUNA-MINISTRA-AULA-ESPETACULO-%E2%80%9CRAIZES-POPULARES-DA-CULTURA-BRASILEIRA%E2%80%9D-\(BL.1\).html](http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/tv/materias/SEMPRE-UM-PAPO/436921-ARIANO-SUASSUNA-MINISTRA-AULA-ESPETACULO-%E2%80%9CRAIZES-POPULARES-DA-CULTURA-BRASILEIRA%E2%80%9D-(BL.1).html)> Acesso em: 19 fev. 2016.

Tavares ainda ressalta que, geralmente, se tem na crítica e consenso geral a expectativa de que uma determinada história deva ser fruto originalmente da mente e da criatividade de um autor. Segundo ele, “um autor que se apropria de cenas concebidas por outra pessoa pode parecer, por um tal critério, uma pessoa desonesta” (TAVARES, 2005, p. 178), entretanto, reafirma que tanto no *Auto* quanto em outras comédias, Suassuna procura recuperar ferramentas narrativas medievais e renascentistas europeias e amalgamá-las à cultura popular do Nordeste brasileiro e personagens do coletivo.

Ainda segundo Tavares, o teatro de Suassuna procura manter uma tradição popular e o caráter tradicional e coletivo (da fonte coletiva, na qual vários artistas de diversas vertentes bebem e da qual criam suas obras). A criação da arte de Suassuna é pautada na “colaboração implícita de uma comunidade inteira”, o autor utilizando-se desses textos, porém, como sendo seus, modificando o que acha conveniente (TAVARES, 2005, p.179). A relação de Suassuna com a obra popular, tradicional e coletiva é de apropriação e muitos textos não são diretamente mencionados ou conhecidos, justamente por não participarem do cânone literário.

Não canônico, um dos autores fonte de Suassuna, Leandro Gomes de Barros, foi, no entanto, um dos mais reconhecidos poetas populares do sertão e um dos poucos a, de fato, viver de seus poemas, os quais frequentemente imprimia com dinheiro próprio para vender. Em *O dinheiro*, disponível no acervo da coleção digital da Fundação Casa de Rui Barbosa⁵, o autor faz uma crítica à igreja a partir da história de um inglês que, estando no Brasil com seu cachorro, ao ver-se frente à morte do bicho, pede ao vigário da cidade que enterre seu animalzinho em troca de dinheiro:

Um inglez tinha um cachorro
De uma grande estimação
Morreu o dito cachorro
E o inglez disse então:
Mim enterra esse cachorro
Inda que gaste um milhão
(BARROS, 1909, p.4-5⁶)

No pequeno trecho anterior da obra de Barros, notam-se os contornos da história vivida na pele das personagens aprofundadas por Suassuna, João Grilo e Chicó, mas verdadeiramente de origens

⁵ BARROS, Leandro Gomes de. **O dinheiro**. Recife, 1909. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/leandro_colecao_docpro_lista_ctd.html>. Acesso em: 19 fev. 2016.

⁶ Mantivemos a grafia conforme encontrada no folheto disponibilizado pelo site da Fundação Casa de Rui Barbosa.

populares e sertanejas, das quais brotam inúmeras anedotas cômicas que, graças a trabalhos de apropriação, podem se perpetuar.

No segundo ato da peça de Suassuna, narra-se a história de um gato que “descomia” dinheiro, por conta de uma confusão criada por João Grilo, a fim de fazer com que a mulher do padeiro acreditasse tratar-se de um bicho de estimação bastante lucrativo. A inspiração para esse ato é proveniente de um folheto de João Martins de Athayde, mas cuja autoria documentos anteriores atribuem também a Leandro Gomes de Barros intitulado *O cavalo que defecava dinheiro*⁷:

Foi na venda e de lá trouxe
Três moedas de cruzado
Sem dizer nada a ninguém
Para não ser censurado
No fiofô do cavalo
Foi o dinheiro guardado

Do fiofô do cavalo
Ele fez um mealheiro
Saiu dizendo: — Sou rico!
Inda mais que um fazendeiro,
Porque possui o cavalo
Que só defeca dinheiro.
(ATHAYDE, 1976, p.2)

Em entrevista à Revista Fórum, Ariano Suassuna afirma que a autoria do terceiro repente utilizado por ele para criação do *Auto da Compadecida*, intitulado *Castigo da soberba*, é dada a dois autores chamados Anselmo Vieira de Souza e Silvinho de Pirauá (Revista Fórum, 2014)⁸. Em pequeno trecho desse longo repente verifica-se a passagem em que um soberbo, ao ver-se morto e sendo julgado por Jesus e acusado pelo “cão”, apega-se a Nossa Senhora para que interceda por ele:

(Jesus) – Assim agora, alma ingrata,
Vai cumprir teu triste fado,
Que tu não fez pela vida
De purgar os teus pecado,
Na minha Glória só entra
Coração purificado.”

(Alma) – “Vala-me, ó Virgem Maria,

⁷ ATHAYDE, João Martins de. **História do cavalo que defecava dinheiro**. Juazeiro, 1976.
Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordell/leandro_colecao_docpro_lista_ctd.html>
Acesso em: 19 fev. 2016.

⁸ SUASSUNA, Ariano. **Só nos dão o osso** – releia entrevista com Ariano Suassuna. Revista Fórum, 2014.
Disponível em: <http://www.revistaforum.com.br/2014/07/26/so_nos_dao_o_osso_-_entrevista_com_ariano_suassuna/> Acesso em: 25 ago. 2015.

Pelo vosso resplendor,
Pelo dia em que nasceu
Pelo nome que tomou,
O nome do vosso filho
Que no ventre carregou!”

(Maria) – “Alma, já que me chamaste,
Na presença te cheguei,
Tu falaste com fiança
Neste nome que eu tomei,
No nome do meu filhinho
Que no ventre carreguei.
(PIRAUÁ; SOUZA., s/d)⁹

Anselmo Vieira tornou-se um repentista famoso em sua época no município de Ipueiras, ainda que não vivesse desse ofício regularmente. Apesar disso, em épocas extremas de seca, procurava sobreviver através de sua criatividade repentista. Como se pode notar, o trecho acima ilustra a passagem de invocação de uma alma a Nossa Senhora para que atue como intercessora em seu julgamento final. Na peça de Ariano, a invocação da santa pela personagem João Grilo ocorre no terceiro ato e também na terceira parte do filme, dirigindo-os ao ensejo da história.

Portanto, a peça *Auto da Compadecida* foi tecida a partir de diferentes enredos e personagens típicas de literatura de cordel, de modo que, ao apropriar-se deles, o autor também lhes conferia novas nuances e, entremeando-os, criou uma peça completamente nova, mas que deixa evidente a influência das diferentes fontes.

Para entender a relação entre a inspiração de Suassuna e o texto que criou, é oportuno mencionar Julie Sanders (2006), que procura fazer uma distinção entre a adaptação de uma obra e a apropriação de uma obra. Segundo a autora, uma adaptação aponta diretamente para uma relação com um texto original ou textos fonte, como, por exemplo, reformulações de *Hamlet*. Ainda que a obra teatral seja reformulada para o cinema, por exemplo, com a colaboração do diretor, do produtor, dos atores, dos escritores do *script*, considerando as necessidades técnicas da passagem do teatro para o cinema, ela sempre será *Hamlet*. Por outro lado, uma apropriação pressupõe, segundo ela, uma espécie de jornada mais decisiva para longe do texto fonte em direção a um domínio cultural completamente novo. Portanto, um texto apropriado não deixa claramente marcado os textos fonte utilizados para esse processo: “o texto ou textos apropriados nem sempre

⁹ PIRAUÁ, Silvinho.; SOUZA, Anselmo Vieira de. **O castigo da Soberba.** s/d. Disponível em: <<http://cordelparaiba.blogspot.com.br/2014/03/o-castigo-da-soberba-obra-recolhida-por.html>>. Acesso em: 25 ago. 2015.

são tão claramente assinalados ou reconhecidos como no processo de adaptação”¹⁰ (2006, p.26, tradução nossa)¹¹.

A partir de Sanders (2006), portanto, a criação do *Auto da Compadecida* é, a nosso ver, um processo de apropriação de textos populares, dos quais alguns pontos foram alterados, como a mudança de linguagem (da poesia para a prosa) e a concatenação de histórias, de maneira a produzir algo novo, sem menção às fontes, mas ao mesmo tempo com a indicação de que se trata de uma criação pautada na colaboração coletiva popular.

Como se viu anteriormente, os textos fonte de Suassuna são cordéis ou folhetos que, por serem específicos de uma tradição popular regional, têm menos visibilidade e, por isso, são menos reconhecíveis pelos leitores em geral. Contudo, é importante ressaltar que o autor sempre admitiu pautar a obra em estudo no coletivo dessa tradição popular nordestina, imprimindo nela o sentimento de apropriação de textos e histórias orais, da música e das artes plásticas de outros autores, num processo de criação artística singular.

Ariano Suassuna também foi citado no *Diário de Pernambuco*, ainda na coluna de Gastão de Holanda, como um autor que dava liberdade ao encenador para mexer e alterar o que lhe conviesse para que a encenação da peça fosse funcional, o que colabora para o conceito previamente discutido da produção coletiva e colaborativa de uma obra.

Quanto à liberdade para a técnica utilizada pelo encenador, Gastão de Holanda pontua: “Nem me ocorre técnica ou sabor de simplicidade como o de ler certas recomendações do autor ao encenador, deixando-o à vontade para cortar cenas ou preferir cenários, dividir os atos ou levar a peça corrida” (HOLANDA, 1957, p.1 e 6).

Assim que o *Auto da Compadecida* se tornou, a partir das apropriações populares que faz, uma espécie de obra canônica moderna brasileira, foi fonte de diversas adaptações, conforme definição de Sanders (2006). Dentre elas, podemos citar as três feitas para o cinema: em 1969, adaptação dirigida por George Jonas e em 1987, por Roberto Farias, ambas com roteiro em parceria com Ariano Suassuna, e em 2000, por Guel Arraes. Esta última foi feita a partir da

¹⁰ “The appropriated text or texts are not always as clearly signaled or acknowledged as in adaptive process” (SANDERS, 2006, p.26).

¹¹ Todas as citações em língua inglesa reproduzidas em português no corpo do texto são de tradução nossa.

edição de uma prévia adaptação do mesmo diretor no ano anterior para a televisão com o formato de minissérie em quatro capítulos exibida pela Rede Globo.

Ainda que *O auto da Compadecida*, de Arraes, obra que compõe o *corpus* desta pesquisa, tenha sido a única adaptação para o cinema cujo roteiro não contou com a colaboração de Ariano Suassuna, fez-se notório o fato de que o autor deu liberdade para que o diretor e amigo adaptasse a obra à sua maneira, o que lhe permitiu apropriar-se de outros textos de Suassuna, dentre os quais *O santo e a porca* (1964) e *A pena e a lei* (1971).

Como vimos, a peça *Auto da Compadecida* foi escrita no ano de 1955 e encenada pela primeira vez no ano seguinte em Recife, no estado do Pernambuco. Sua primeira publicação ocorreu em 1959 pela Editora Agir, do Rio de Janeiro. No mesmo ano, a Editora Gráfica Portuguesa publicou a obra em Lisboa. Não foi possível obter informações a respeito de possíveis mudanças ortográficas nem do espectro de visibilidade da obra para leitores lusófonos.

Durante o já mencionado programa *Sempre um papo*¹², Ariano Suassuna afirmou que nunca escreveu suas peças com o intuito de serem traduzidas; pelo contrário, criticou esse tipo de preocupação dos escritores dizendo se tratar de uma preocupação infantil. Em anedota, contou que um amigo, também dramaturgo, durante a época em que escrevia o *Auto da Compadecida*, o questionou a respeito dos nomes das personagens protagonistas (João Grilo e Chicó) e o fato de eles não terem sido pensados para serem traduzidos para o inglês nem para o francês. No texto em que trabalhava à época, o amigo afirmava ter escolhido o nome de sua protagonista de Martim, pois poderia ser facilmente traduzido para os dois idiomas sem muitos problemas, ao que Suassuna replicou: “pois o meu é João Grilo e Chicó e quem quiser que traduza”. Mais tarde, ainda comentou arrancando risos da plateia: “os textos dele [do amigo dramaturgo preocupado com a tradução] nunca foram traduzidos, mas quiseram traduzir o *Auto da Compadecida*” (Sempre um papo, 2013).

Segundo o acervo digital mantido pelo Online Computer Library Center, Inc. (OCLC) – o *WorldCat*¹³ –, que conta com a participação de centenas de bibliotecas-membro ao redor do mundo, a tradução para o alemão foi feita por Willy Keller, sob o título *Das Testament des*

¹² Idem 4.

¹³ WorldCat.org **WHOIS, DNS, & Domain Info** – DomainTools. Disponível em: <<https://www.worldcat.org/default.jsp>> Acesso em: 19 fev. 2016.

Hundes oder das Spiel von unseren lieben Frau der Mitleidvollen, e publicada em 1962 pela Gustav Kiepenheuer Bühnenvertriebs, de Berlim. Foi, segundo pudemos observar pelas datas de publicação, a primeira tradução da peça e a primeira vez que um título das traduções da obra tornou o cachorro, centro da ação do primeiro ato da peça, protagonista da mesma, dedicando-lhe a posição central do enredo. A primeira apresentação da peça na Alemanha¹⁴ ocorreu em 21 de setembro de 1962, no *Schaubühne am Halleschen Ufer*, em Berlim.

A segunda tradução, da qual se tem notícia, é a tradução para o inglês, de Dillwyn F. Ratcliff, publicada pela University of California Press, das cidades de Los Angeles e Berkeley, em 1963, sob o título *The rogue's trial*. O título em inglês concentra-se no terceiro ato da peça, que corresponde ao julgamento das personagens no céu e a intercessão de Nossa Senhora por eles – mesmo ato escolhido para nomear a obra em português –, mas sem manter a referência religiosa.

Avesso abertamente à cultura anglófona, tendo optado, na apropriação do folheto *O dinheiro*, por transformar o dono do cachorro, que era inglês, em brasileiro, Suassuna comenta a respeito da tradução de sua peça para o inglês: “João Grilo em inglês ficou *John Cricket*! Ridículo, né? Mas eu tive que engolir!” (Sempre um Papo, 2013)¹⁵.

Em seguida, em 1964, foi publicada a tradução para o holandês do romanista e lusitanista Joseph Jacobus van de Besselaar, *Het testament van de hond*, pela Editora Bossum. Em holandês, foi privilegiado o primeiro ato, uma vez que o título refere-se ao cachorro e seu testamento.

Em 1965, a tradução para o espanhol feita por José María Permán, *Auto de la Compadecida*, foi publicada pela Madrid Ediciones Alfíl. Hipoteticamente, o título da obra em alemão pode ter motivado, no final daquela década, mais especificamente em 1970, também a tradução para o francês feita por Michel Simon-Brésil, cujo título também se apresenta com uma alternativa, entretanto em posição contrária ao título alemão: *Le jeu de la miséricordieuse ou Le testament du chien*, publicada pela Gallimard. A primeira encenação da peça na França ocorreu em 16 de dezembro de 1971, no Théâtre de l’Odéon, em Paris.

O *Auto da Compadecida* foi ainda traduzido para o hebreu (em 1972), o tcheco (1972), o italiano (1990), o eslovênia (1992), o polonês (1993), o bretão (1999) e o japonês (2001). Nota-se,

¹⁴ Kiepenheuer Bühnenvertrieb. **Gustav Kiepenheuer Bühnenvertriebs** GmbH 2007. Disponível em: <https://www.kiepenheuer-medien.de/Werke/data_werke/795/showWerk>. Acesso em: 2 fev. 2016.

¹⁵ Idem 4.

portanto, que em poucos anos após o lançamento da peça em Portugal e também nas décadas seguintes, o teatro de Suassuna cruzaria fronteiras linguísticas e culturais através da tradução para idiomas e culturas os mais diversos.

1.2 O *AUTO* NO CINEMA: A ADAPTAÇÃO DE GUEL ARRAES

Conforme mencionado anteriormente, a peça *Auto da Compadecida* foi adaptada para o cinema três vezes: a primeira foi em 1969, dirigida por George Jonas, com roteiro adaptado pelo diretor em parceria com Ariano Suassuna, sob o título *A Compadecida*. O filme foi gravado na cidade de Brejo da Madre de Deus, em Pernambuco, e contou com Regina Duarte como a Compadecida, Armando Bógus como João Grilo e Antônio Fagundes como Chicó.

A segunda adaptação foi feita em 1987, dirigida por Roberto Farias e com roteiro adaptado também a quatro mãos por ele e Ariano Suassuna, sob o título *Os Trapalhões no auto da Compadecida*, por ter sido interpretada pelo quarteto humorístico Os Trapalhões. Contou com Renato Aragão (o Didi) como João Grilo, Dedé Santana como Chicó, Mussum como Jesus Cristo e Zacarias no papel de padeiro, além de Cláudia Jimenez no papel de Margarida, a mulher do padeiro. O filme apresenta elementos circenses bem marcados, como a presença do palhaço, que funciona como uma espécie de narrador e comentador, ou o cenário religioso remetendo a um picadeiro onde se passa a cena do julgamento. Como exemplo, mencione-se a chegada de Nossa Senhora a cavalo: é colocada com manto, coroa e flores nas mãos em um balanço circense, do qual chega a Cristo por uma espécie de salto; ela é jovem e tem uma fala mais ativa, enquanto na adaptação de 2000, ela é idosa e mais serena.

A terceira e mais recente adaptação feita de *Auto da Compadecida* para o cinema é a que será analisada neste trabalho e foi feita em 2000. O filme é uma edição da minissérie televisiva homônima de 1999, com quatro capítulos, exibida pela Rede Globo. À época, Ariano Suassuna, avesso à tecnologia, relembra, em entrevista, que, ao se deparar com notícias como “Ariano se rende à televisão”, replicava: “Eu não. Quem se rendeu foi ela” (Sempre um papo, 2013)¹⁶.

A obra foi dirigida por Guel Arraes e o roteiro foi fruto da colaboração entre o diretor e Adriana Falcão e João Falcão, contando, entretanto, com a “bênção” do autor e amigo que deu a Arraes liberdade de criação para a adaptação:

¹⁶ Idem 4.

Para mim esse trabalho é pessoalmente muito importante, porque eu e o Ariano tínhamos uma espécie de acordo palavreado, de que, um dia, eu faria o *Auto*. Ariano sempre me dizia, e eu achava que era meio na brincadeira, mas ele falava bastante sério, que só cederia o *Auto* para mim. Ele cumpriu a palavra e me deu total liberdade (O AUTO DA COMPADECIDA, 2000).

O fato de a minissérie ter sido produzida e exibida pela Rede Globo parece ter gerado algumas expectativas negativas, especialmente em relação ao tratamento dispensado às variedades linguísticas regionais da obra por conta de produções anteriores a essa. Alguns regionalismos e sotaques brasileiros são frequentemente estereotipados nos programas da emissora, os quais transformam simbolicamente os personagens em caricaturas, ainda que tenha havido em sua programação algumas tentativas bem sucedidas de se levar em rede nacional a representação de um Nordeste mais próximo da realidade, como os programas comandados por Regina Casé¹⁷. A respeito da caricatura nordestina feita pelas produções da empresa, a dissertação de mestrado de Giana Mello reproduz a opinião do professor universitário pernambucano José Lucas Alves Filho:

[...] a caricatura do povo nordestino, apresentado como sub-nação, e ridicularizado em suas maneiras e modo de vida é, indevidamente, uma imagem falsa, mas, que de tanto ser repetida durante décadas pela rede nacional da Globo, acabou por ser aceita como verdade, quebrando a auto-estima desse povo, que se ridiculariza a si próprio, e ri de si mesmo com as humilhantes alegorias feitas aos pobres por “Caco Antibes” no programa “Sai de Baixo” nos domingos globais (Artigo publicado na Revista Novae, 2004 apud MELLO 2005, p. 128-129).

Em relação à preocupação com o falar nordestino, que em si próprio é bastante diverso, Fred Navarro, autor do Dicionário do Nordeste, afirma que dentro do “labirinto” da língua portuguesa coabita a língua “brasileira”, que apresenta contornos próprios distintos de sua língua-mãe:

No seu interior, da mesma forma, coabitam os subdialetos regionais, marcas registradas de áreas geograficamente extensas e culturalmente heterogêneas: o sertão cearense não é o pampa, o pantanal não é a falésia potiguar e o coqueiral alagoano em nada se parece com a floresta tropical, a serra gaúcha ou a megalópole paulistana. As populações desses ecossistemas trazem consigo características particulares herdadas do meio físico e que costumam se apresentar ou se revelar através da linguagem, sotaque, vestuário, culinária, costumes e outros aspectos da vida cotidiana.

Acreanos e paraibanos falam a mesma língua, sim, mas vivem em realidades tão distintas que apenas uma língua com forte ossatura como a portuguesa, dotada de capacidade de sobrevivência em ambientes distintos da matriz, poderia servir para a comunicação entre os povos da floresta, os moradores do sertão, do litoral, do cerrado, do pantanal e da serra gaúcha (NAVARRO, 2013, p. 18-19).

¹⁷ Programa temático de entrevista com anônimos e famosos como *Muvuca*, exibido pela Rede Globo de 1998 a 2000, e o programa de variedades *Esquentando*, exibido desde o ano de 2011.

Para Navarro, um mundo sem as particularidades locais e regionais seria muito plano e pasteurizado; de certa forma, sem graça. E, segundo Braulio Tavares, na apresentação do mesmo dicionário, a fala nordestina, em sua diversidade, sobrevive:

O jeito de falar nordestino envolve muito mais coisas além da nordestinidade. Envolve tradição linguística. Muita coisa do que já vi ser chamado de “fala de matuto” são modos de dizer arcaicos, mais fáceis de encontrar na literatura portuguesa de 300 anos atrás do que na literatura ou na imprensa de hoje (TAVARES, 2013, p. 12).

Marcos Bagno, em seu livro *Preconceito linguístico – o que é, como se faz*, reitera que a língua portuguesa não é a norma-padrão, isto é, ela é também a língua que não provém de livros, a língua que de fato é falada no Brasil, apresentando uma quantidade muito grande de variedades, algumas delas com mais prestígio que outras, o que resulta no preconceito linguístico com as variantes estigmatizadas da língua. Segundo ele, a ideia de que no Brasil há uma língua única é um mito que deve ser desconstruído, já que o que se considera como “língua” é a variante falada em meios urbanos por pessoas com escolaridade superior, de modo que os que não a dominam poderiam ser considerados “sem-língua”:

Como a educação ainda é privilégio de muito pouca gente em nosso país, uma quantidade gigantesca de brasileiros permanece à margem do domínio de uma norma culta. Assim, da mesma forma como existem milhões de brasileiros sem terra, sem escola, sem teto, sem trabalho, sem saúde, também existem milhões de brasileiros sem língua. Afinal, se formos acreditar no mito da língua única, existem milhões de pessoas neste país que não têm acesso a essa língua, que é a norma literária, culta, empregada pelos escritores e jornalistas, pelas instituições oficiais, pelos órgãos do poder — são os sem-língua. É claro que eles também falam português, uma variedade de português não-padrão, com sua gramática particular, que no entanto não é reconhecida como válida, que é desprestigiada, ridicularizada, alvo de chacota e de escárnio por parte dos falantes do português-padrão ou mesmo daqueles que, não falando o português-padrão, o tomam como referência ideal — por isso podemos chamá-los de sem-língua (BAGNO, 1999, p. 15-16).

Percebe-se que essa preocupação está presente na adaptação de Guel Arraes, que, ressalte-se, é pernambucano. Em seu filme, o tratamento dado ao falar das personagens resultou em uma expressão mais natural, contribuindo para que a obra atingisse um *status* de obra-prima. Para tanto, como se vê na nota dos extras do DVD do filme, após a escrita do texto, o diretor e a diretora de arte viajaram para o sertão a fim de ajustarem o conceito da obra com a locação de filmagem, percorrendo a região e gravando conversas para a construção dos personagens. Visitaram trinta e oito cidades, incluindo Taperoá (local onde se passa a história), e permaneceram três dias na região do Cariri. Contribuiu igualmente para o ótimo resultado da minissérie e do filme o investimento em imagem e elenco. Os atores convidados para comporem o elenco da série e, por consequência, do filme, já eram indicativos de que a obra estava a

caminho do “sucesso”, justamente por se tratar de “estrelas globais”, dentre eles, Matheus Nachtergaele, Selton Melo, Rogério Cardoso, Lima Duarte, Paulo Goulart, Marco Nanini, além da indicada ao Oscar, Fernanda Montenegro.

Segundo consta nos extras do DVD, a ideia de adaptar o *Auto* já era antiga e “a oportunidade veio com a minissérie em que ele, em vez de cortar a trama, pôde desenvolvê-la. Os únicos cortes que existiram foram nas falas, que são teatrais e muito longas” (O AUTO DA COMPADECIDA, 2000). Na adaptação feita em parceria, foram utilizados, além do texto da peça, também personagens e trechos de outros textos de Suassuna, como *A pena e a lei* e *O santo e a porca*.

Afirma-se que o diretor “completou [a adaptação] com uma pesquisa extensa, partindo de teorias – compartilhadas inclusive por Ariano – que traçam um paralelo entre o Nordeste e a Idade Média”. Em sua composição, o diretor ainda afirma traçar um paralelo entre as personagens centrais do *Auto* – o “sabido” João Grilo e o mentiroso Chicó – com os “criados” das peças de Molière e com características da Commedia dell’Arte, uma vez que o teatro de Suassuna recria características muito semelhantes a esses dois tipos teatrais, além do próprio auto, de criação medieval, essencialmente ibérica, e a literatura de cordel, tipicamente nordestina.

A trilha sonora ficou a cargo de João Falcão, também pernambucano, que trabalhou em Recife com o grupo Sá Grama, formado pelos estudantes do Conservatório Pernambucano de Música, dirigido pelo maestro Sérgio Campelo, cujo trabalho de pesquisa é baseado em música de raiz. Essa foi uma exigência que Suassuna, décadas antes, fez a um primeiro interessado em adaptar a peça: não usar guitarras, não pelo que elas são, mas pelo que elas significam (a hegemonia de outras culturas sobre a brasileira); esse interessado desistiu e, futuramente – Suassuna completa – não foi preciso lembrar aos adaptadores interessados de que a trilha teria que fazer uso de instrumentos tradicionais, como a viola e a rabeca.

O filme foi gravado em película 16mm, bitola cinematográfica utilizada em documentários, filmes experimentais e amadores, de uso abandonado desde os anos 1980, mas que resulta em boa qualidade e é mais ágil que o atual 35mm, com um equipamento menos sofisticado.

As filmagens aconteceram na cidade de Cabaceiras, no estado da Paraíba, conhecida como a Hollywood brasileira¹⁸, por ter sido palco das gravações de mais de vinte e cinco filmes, tais

¹⁸ VESSONI, Eduardo. **Cabaceiras, no interior da Paraíba, é a ‘roliúde’ brasileira e terra de outros cenários cinematográficos**. In: Uol Viagem, 2011.

como *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), de Marcelo Gomes, *Romance* (2008), de Guel Arraes, e *Canta Maria* (2006), de Francisco Ramalho Júnior.

Em entrevista a Marina Person para o programa *Papel da vida* exibido pelo Canal Brasil no ano de 2013¹⁹, Matheus Nachtergaele, que dá vida a João Grilo, comenta que, em geral, a gravação se dava a “um por um”, isto é, as cenas eram gravadas uma única vez e não havia improvisações no texto. O ator ainda comenta que, pela particularidade de o diretor preferir trabalhar por eixos, isto é, por posição da câmera, não havia uma sequência a ser gravada, mas optava-se em filmar todas as cenas, independentemente do ponto do filme, do qual faziam parte, utilizando a mesma posição da câmera, o que provavelmente, em palavras do entrevistado, os teria deixado “loucos” se não tivesse havido incessantes períodos de ensaio.

Em pesquisa disponibilizada pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA) da Agência Nacional do Cinema (Ancine)²⁰, dos 477 filmes brasileiros produzidos de 1970 até hoje e que obtiveram um mínimo de 500 mil espectadores, *O auto da Compadecida* ocupa a 95ª posição, contando com 2.157.166 espectadores. Se observarmos o primeiro lugar, *Os dez mandamentos – o filme*, dirigido por Alexandre Avancini, que contou com 11.259.128 espectadores, pode-se pensar que o êxito d’*O auto* não tenha sido tão memorável assim. Entretanto, faz-se necessário lembrar que, dos filmes lançados no ano 2000, *O auto* ocupou a segunda maior bilheteria, perdendo apenas para *Xuxa popstar*, que levou ao cinema 2.394.326 espectadores, mesmo tendo sido transmitido no ano anterior em formato de minissérie pela Rede Globo. O fato é que, em termos de qualidade de produção e de humor, a obra foi aclamada pela crítica como uma comédia brilhante²¹, dando início a um novo momento para o cinema brasileiro: um momento em que o público passou a consumir mais produção nacional. A partir do século

Disponível em: <<https://viagem.uol.com.br/noticias/2011/03/15/cabaceiras-no-interior-da-paraiba-e-a-rolide-brasileira-e-terra-de-outros-cenarios-cinematograficos.htm>> Acesso em: 03 fev. 2016.

¹⁹ Programa *O papel da vida*, apresentado por Marina Person e transmitido pelo Canal Brasil. Disponível em: <<http://canalbrasil.globo.com/programas/o-papel-da-vida/videos/2737217.html>> Acessado em: 19 fev. 2016.

²⁰ RODRIGUES, João Carlos (org.). **Listagem de filmes brasileiros com mais de 500.000 espectadores 1970 a 2016**. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual da Agência Nacional do Cinema. Disponível em: <<http://oca.ancine.gov.br/cinema>>. Acessado em: 19 fev. 2016.

²¹ DELLA BARBA, Mariana. **Cinema bom, sim senhor**. In: Uol Omelete, 2000. Disponível em: <https://omelete.uol.com.br/filmes/criticas/o-auto-da-compadecida/?key=21173#.VEBBC_ldVqU>. Acesso em: 16 out. 2014.

XXI, o cinema nacional passa a ampliar seu público, não ficando mais restrito apenas ao Brasil, mas exportando grandes produções para o mercado internacional, como *Cidade de Deus* e *Tropa de elite*.

Em relação à recepção do filme (e da minissérie) no Brasil, parece ser quase unanimidade (ainda que naturalmente haja críticas de diferentes tipos) que o público brasileiro ficou bastante satisfeito com o resultado e toma o filme como uma das obras mais significativas do cinema nacional, uma genuína comédia de costumes com o pano de fundo perfeito para as aventuras das personagens, que é o sertão nordestino²².

A respeito da recepção do filme fora do Brasil, poucas informações estão disponíveis. O filme foi alvo de algumas pequenas sinopses em sites de jornais, dentre elas a do jornal americano *New York Times*²³, e uma resenha positiva no jornal *Variety*²⁴ em 2001, por Deborah Young, que escreve: “apesar do pano de fundo ilusoriamente simples da aspereza do Nordeste, o diretor Guel Arraes movimenta suas personagens com hábil teatralidade. O diálogo ágil é acompanhado de uma edição ágil. A partitura de Sá Grama é excelente para criar o clima sem sentimentalismo” (Variety, 2001)²⁵.

1.2.1 Contextualização da obra: Produção e Exibição

Durante as décadas de 1970 e 1980, o cinema brasileiro viveu uma fase decadente em sua produção e, durante o governo Collor, no início da década de 1990, essa fase atingiu seu ponto mais crítico com a extinção da Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (Embrafilme), criada em 1969, do Conselho Nacional de Cinema (Concine), da Fundação do Cinema Brasileiro e do Ministério da Cultura. A produção cinematográfica do país atingiu o número surpreendente de um só filme produzido em 1992, último ano do governo Collor.

²² AUTO da Compadecida, O. **Fórum de críticas de cinema Adorocinema**. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-120824/criticas/espectadores/recentes/>>. Acesso em: 16 out. 2014.

²³ Crítica disponível em: <<http://www.nytimes.com/movies/movie/248891/O-Auto-da-Compadecida/overview>> Acessado em: 02 fev. 2016.

²⁴ YOUNG, Deborah. **Review: A dog's will**. Variety Film, 2001. Disponível em: <<http://variety.com/2001/film/reviews/a-dog-s-will-1200468935/>>. Acesso em: 02 fev. 2016.

²⁵ “Against the deceptively simple backdrop of the Northeast scrub brush, director Guel Arraes moves his characters with skillful theatricality. The rapid-fire dialogue is matched by rapid-fire cutting. Sa Grama’s score is excellent in creating a mood without sentimentality” (Variety, 2001).

No governo de Itamar Franco (1992-1995), após o *impeachment* do presidente antecessor, foi assinada a Lei do Audiovisual, que fomentava o investimento em produções e coproduções de obras cinematográficas (e audiovisuais) e em exibição dessas obras, tendo entrado em vigor a Lei Rouanet (Lei Federal de Incentivo à Cultura, de 1991), assinada ainda no governo Collor. Esta dá incentivos fiscais para empresas e cidadãos que invistam parte do seu Imposto de Renda em obras ou ações culturais.

A aprovação dessas leis permitiu que a produção nacional passasse a crescer nos anos seguintes. O primeiro filme fruto do chamado “Cinema da Retomada” foi *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*, de Carla Camurati (1995), com mais de um milhão de espectadores, depois do período mais crítico. A partir desse momento, o cinema brasileiro, aos poucos, conseguiu retomar sua produção.

A Lei do Audiovisual, assinada em 1993, deveria vigor até 2003, entretanto foi prorrogada para o ano de 2023. Por conta desse incentivo, no ano de 2013 apenas, o Brasil viu sua produção atingir o número de 129 longas-metragens produzidos (BORGES, 2015, p. 183), entretanto, segundo Daniela Senador (2003)²⁶, a produção brasileira abarcada pelos incentivos das duas leis não mostrou resultados tão positivos quanto no passado. De acordo com a autora, entre os anos de 1995 e 2002, foram produzidos por volta de 200 longas-metragens e 750 curtas-metragens, o que é “um número bastante significativo, mas que é quase quatro vezes menor se comparado ao total das películas lançadas na década de 70 (794 longas) e na década de 80 (946 longas)”.²⁷

Os resultados em torno da produção nessa década sugerem que o governo correspondente tenha “alavancado o cinema nacional dando-lhes subsídios necessários, o que, de fato, é bastante discutível”²⁸, uma vez que as avaliações não são feitas pelo viés qualitativo. Entretanto, não é pertinente a esta pesquisa discutir as motivações ou interesses políticos que embasaram tais decisões de incentivo, apenas fundamentar o panorama da época, para que se possa compreender o momento cultural que permeavam as produções cinematográficas no Brasil.

²⁶ SENADOR, Daniela Pinto. Um roteiro ainda a ser escrito. In: **Jornal da USP**. São Paulo, 2003, ano XVIII, n°657. Disponível em: <<http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2003/jusp657/pag1213.htm>> Acesso em: 18 ago. 2016.

²⁷ Idem 26.

²⁸ Idem 26.

Ainda de acordo com a pesquisa de Senador (2003), ao citar a fala do cineasta e atual chefe de gabinete da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, Leopoldo Nunes, José Carlos Avellar, ex-diretor da Embrafilme, reitera o fato de que, mesmo com o país produzindo mais filmes, os produtos do “cinema da retomada” acabavam sendo consumidos majoritariamente por um círculo intelectual restrito, excluindo a “maioria dos produtores culturais”.²⁹

Outro fator importante para se compreender o cenário do audiovisual brasileiro da década de 1990 é a presença dos filmes nacionais no cinema. A cota de tela, sistema que determina um número mínimo de obras cinematográficas nacionais a serem exibidas no cinema, faz-se necessária para que o cinema seja compelido a transmitir filmes produzidos aqui. Embora a cota de tela nem seja nova (criada em 1930) e nem tenha sido criada no Brasil, é uma ferramenta importante (e, ao mesmo tempo, controversa) para se fomentar a ampliação do cinema nacional no país, uma vez que ainda é, apesar de todos esses esforços e bons resultados, responsável por uma pequena parcela no mercado cinematográfico brasileiro, conforme artigo publicado pela Ancine, em dezembro de 2015.³⁰

De 1996 até o ano de 1999, ano de exibição da minissérie *O auto da Compadecida* e um ano antes da exibição do filme homônimo, o público de filmes nacionais aumentou de 1,7 milhão para 3,6 milhões, de acordo com a consultora Filme B. Na década de 1980, a produção nacional era responsável por 35,9% do mercado, enquanto, ao final da década de 1990, atingia apenas 12%.

O cenário mercadológico mudou nos últimos 15 anos e melhorou sua abrangência. Segundo a Agência Nacional do Cinema (Ancine), os números vêm crescendo e, em 2015, houve um aumento de 12,3% de títulos brasileiros no cinema em relação ao ano anterior (114 lançamentos). Isso significa dizer que, no ano passado, foram produzidos 128 longas-metragens (80 do gênero ficção e 48 do gênero documentário); produções essas provenientes de 116 produtoras diferentes. Nesse mesmo ano, o público que foi ao cinema assistir produções nacionais chegou a 22,5

²⁹ Idem 26.

³⁰ Publicado decreto que estabelece a Cota de Tela para 2016. Agência Nacional do Cinema. 2015. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/publicado-decreto-que-estabelece-cota-de-tela-para-2016>> Acesso em: 08 ago. 2016.

milhões de pessoas, enquanto em 2014 o público foi de 1,91 milhão³¹. De acordo com a Agência, esses foram os maiores resultados obtidos nos últimos cinco anos.

O auto da Compadecida, de Guel Arraes, faz parte, portanto, do cenário do Cinema da Retomada, num período em que o número de brasileiros interessados em ir ao cinema prestigiar a produção nacional ainda aumentava timidamente. Entretanto, foi a segunda maior bilheteria do ano de 2000, atraindo para o cinema mais de 2 milhões de espectadores. O longa-metragem de Guel Arraes perdeu o primeiro lugar apenas para o filme Xuxa Requebra, entretanto, um fator importante é que, enquanto o filme em que estrela a apresentadora Xuxa Meneghel distribuiu ao Brasil 216 cópias, *O auto* distribuiu apenas 86³², além de ter sido exibido gratuitamente no ano anterior pelo canal Globo de televisão. Portanto, em termos de proporção, a adaptação da peça de Ariano Suassuna foi de grande importância para o novo cenário brasileiro que estava se solidificando.

Em lista do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA) da Agência Nacional do Cinema que enumera os filmes brasileiros que obtiveram bilheteria de mais de 500 mil espectadores entre os anos de 1970 e 2015, *O auto da Compadecida* ocupava o 93º lugar de bilheteria numa pesquisa composta por 486 filmes³³. Atualmente, *O auto* ocupa a 94ª posição, uma vez que o filme *Os dez mandamentos*, produção da Rede Record em associação com Paris Filmes lançada em 2016, passou a ocupar o primeiro lugar em bilheterias de filmes nacionais.

Outro dado importante para a compreensão da configuração da produção cinematográfica no Brasil é o de que, segundo o mesmo relatório do OCA, desses 486 filmes de bilheterias mais significativas no país, apenas 12 foram produzidos fora do eixo composto pelos estados de Rio de Janeiro e São Paulo, sendo 11 deles produzidos no estado do Rio Grande do Sul (9 deles na década de 1970 e os outros dois nos anos 2000).

³¹ TAXA de crescimento no Mercado de cinema de 2015 são as maiores dos últimos cinco anos. Agência Nacional do Cinema, 25 jan. 2016. Disponível em: <<https://ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/taxas-de-crescimento-do-mercado-de-cinema-de-2015-s-o-maiores-dos-ltimos-1>> Acesso em: 19 ago. 2016.

³² AGENCIA ESTADO. “Auto da Compadecida” é segunda maior bilheteria nacional. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 18 set. 2000, Cultura. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,auto-da-compadecida-e-2-maior-bilheteria-nacional,20000918p1618>> Acesso em: 19 ago. 2016.

³³ Idem 20.

Portanto, pode-se perceber que *O auto da Compadecida*, dentro do total geral de filmes nacionais assistidos no cinema nos últimos 45 anos, ocupa uma posição significativa se forem considerados o número de cópias distribuídas pelo território nacional e o fato de ele ter sido previamente transmitido pela televisão aberta.

Trata-se de um marco do Cinema da Retomada, pois simboliza uma característica essencial dessa fase: a união entre o cinema e a televisão. Durante o declínio do cinema na década de 1970, a televisão, no Brasil, fortaleceu-se de maneira considerável e, após a decadência e extinção da Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (Embrafilme), responsável pelo fomento da produção e distribuição de filmes nacionais, uma emissora consolidou-se nacionalmente e tornou-se uma “potência audiovisual mundial” (BUTCHER, 2005, p. 69).

Pedro Butcher (2005) explica a influência da televisão no cinema materializada essencialmente na figura da Rede Globo:

O crescimento da televisão gerou transformações em todas as cinematografias do mundo, mas, no Brasil, ganhou características particulares. Um único grupo midiático conseguiu concentrar a produção audiovisual nacional tanto no campo narrativo (ficção) como no campo da informação (jornalismo), conquistando um grande poder de intervenção na vida do país em todos os seus níveis (econômico, político, social e cultural). Todos os filmes para cinema feitos no Brasil a partir da década de 90 não escapam desse novo referencial. Eles podem ser observados como adesões ou reações à nova hegemonia que se formou no campo audiovisual brasileiro, o “padrão Globo de qualidade” (BUTCHER, 2005, p. 69).

A TV Globo e sua produção internacionalmente conhecida de novelas haviam despertado na retomada o adormecido interesse em estabelecer um padrão de qualidade internacional. De acordo com Butcher, a TV Globo conseguiu conquistar sua hegemonia, entre vários fatores, por sua produção de conteúdo próprio, exibindo-o quase que integralmente. Foi necessário, portanto, a fim de colaborar com o restabelecimento do cinema nacional, firmar uma espécie de parceria entre os dois meios: o cinema e a televisão. Nota-se nas produções da retomada muitas características televisivas, bem como a participação de atores e atrizes consagrados e popularizados pela Rede Globo.

Nesse contexto, a TV Globo desenvolveu, a cargo do diretor Daniel Filho, no final dos anos de 1990, um departamento encarregado de coproduzir longas-metragens para o cinema. No início, sua ação foi oscilante, mas, a partir de 2000, a Globo Filmes passou a atuar mais solidamente com o lançamento de *O auto da Compadecida* (BUTCHER, 2005, p. 73).

Conforme previamente mencionado, *O auto da Compadecida* foi produzido como minissérie exibida pela Rede Globo e, ao longo de sua produção, o diretor Guel Arraes, bastante defensor da união das linguagens televisiva e cinematográfica, preparou uma versão mais curta pensada para ser exibida no cinema.

Arraes torna-se, segundo Butcher, figura importante no papel exercido pelo *Auto*, não apenas por ter sido seu idealizador, mas por ter, enquanto diretor, um discurso voltado à valorização da linguagem televisiva, uma vez que:

A produção audiovisual de escala industrial no Brasil se transferiu para a TV e nela encontrou um espaço legítimo, apesar de este [meio] ser considerado culturalmente inferior ao cinema. Sempre foi sua bandeira a valorização da TV e a necessidade de se produzir programas de qualidade, em respeito aos seus espectadores. Sua vontade de fazer o caminho contrário (levar um produto da TV para o cinema) foi um gesto para reafirmar essa crença (BUTCHER, 2005, p. 73).

O sucesso de *O auto*, primeiro na televisão (geralmente o último veículo de exibição de um filme) e, posteriormente, no cinema, deixou perceptível que ser inédito não era qualidade essencial para que um produto fizesse sucesso nas grandes telas e que a rapidez da linguagem televisiva, bem como as celebridades consagradas por ela, tornam-se ferramentas que contribuem grandemente para o sucesso de um filme.

Aliado a elas, a Globo Filmes conta com um fator decisivo para o sucesso de bilheteria de suas coproduções (e *O auto* não foi exceção, senão um dos pioneiros): a ampla divulgação da Rede Globo à época de lançamento do filme, fato que se torna decisivo justamente por conta da consolidação (previamente mencionada) da emissora como veículo nacional informativo e de entretenimento. Dessa forma, o *marketing* exercido pela Rede Globo alavanca a projeção dos filmes da coprodutora, ainda que isso não aconteça, necessariamente, com todos os filmes lançados por ela.

André Gatti (2007) atribui o resultado significativo na produção e na bilheteria dos filmes da produtora a algumas estratégias consideráveis de produção e promoção de seus títulos: (i) a empresa é responsável por promover filmes que contam com a participação de grandes celebridades midiáticas populares, como as apresentadoras Xuxa³⁴ e Angélica, o padre Marcelo Rossi e o “trapalhão” Renato Aragão; (ii) produção de custo relativamente baixo frente ao grande

³⁴ De 1986 a 2015, a apresentadora Xuxa Meneghel integrou a equipe da Rede Globo. Ao fim do contrato, assinou contrato com a emissora Rede Record, para quem trabalha atualmente.

público atraído; (iii) grande divulgação tanto de coproduções quanto de produções, por conta de todos os canais de mídia da Rede Globo; (iv) esquema de distribuição com grandes *majors* americanas, como Columbia, Fox e Warner; (v) associação com as produtoras mais proeminentes do mercado nacional, como Diler & Associados, O2, Conspiração, entre outras; (vi) o processo de reciclagem de materiais, isto é, utilização de materiais da televisão para a produção de filmes, como personagens e minisséries de sucesso da TV Globo.

Esses fatores resultam em uma produção, segundo o autor, praticamente industrial de filmes, o que faz com que suas produções sejam rentáveis e estejam nos circuitos de exibição quase que o ano inteiro, isto é, com poucos filmes, a Globo Filmes mobiliza um público considerável. A produtora, no ano de 2003, “passou a deter 21% do mercado cinematográfico total brasileiro. Tal situação de hegemonia do público representa 92% do mercado para o filme nacional” (GATTI, 2007, p. 135-136).

O mercado cinematográfico brasileiro, em termos de bilheteria, ainda é formado, majoritariamente, por produtos internacionais, essencialmente estadunidenses, que abrangem apenas um número pequeno de gêneros, como comédia, aventura e ação. Apesar disso, o número de produtos nacionais aumentou consideravelmente desde a retomada até o presente momento, porém não se pode esconder o fato de que a influência de grandes *blockbusters* é visível nas produções nacionais com maiores índices de bilheteria, como é o caso de comédias, cujos enredos são perceptivelmente similares ou baseados nos norte-americanos.

De acordo com Borges (2015), dos 66 filmes nacionais com maior audiência³⁵ no cinema, entre os anos de 1995 e 2014, aproximadamente 48% são comédias e 19% são dramas ou filmes baseados em histórias reais e os roteiros são, por vezes, adaptados ou baseados em roteiros norte-americanos ou provenientes de programas já consagrados pela TV Globo (BORGES, 2015, p. 191).

O auto da Compadecida foi, portanto, fruto de algumas dessas estratégias da Globo Filmes: um filme vindo de uma minissérie de sucesso da TV Globo, a qual contava com artistas já

³⁵ Pelo termo “maior audiência” entende-se mais de um milhão de espectadores.

consagrados por suas participações em novelas, e distribuído pela Columbia, cujo investimento em distribuição de produções brasileiras chegou a 35 milhões de dólares entre 1995 e 2003.³⁶

Portanto, conforme mencionado, dentro do país, a obra foi considerada um sucesso de bilheteria no ano de 2000 (mais de dois milhões de espectadores), levando em conta o número de cópias distribuídas para todo o território nacional. Entretanto, a indicação de filmes para concorrer a prêmios e festivais de cinema também são indícios de sua qualidade e aceitação de público.

O Brasil, atualmente, possui 16 festivais de premiação, sendo os mais importantes o Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, oferecido pela Academia Brasileira de Cinema desde 2002 (antigo Grande Prêmio BR do Cinema Brasileiro), e o Festival de Gramado, oficializado pelo Instituto Nacional de Cinema em 1973. Ocorrem no país, também, mais de 60 festivais de cinema e audiovisual.

Em relação ao incentivo à expansão do acesso a filmes nacionais fora dos principais circuitos de cinema do país, existem alguns canais que podem colaborar com a internacionalização das produções brasileiras: a produção, distribuição, exibição e negociação de filmes nacionais são taxadas por uma contribuição à Ancine; trata-se da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (CONDECINE), que compõe o Fundo Setorial Audiovisual (FSA) e funciona como fomento do setor³⁷. Como incentivo à distribuição de filmes nacionais no exterior, a Ancine propõe a isenção da CONDECINE a filmes que sejam exibidos em mostras e festivais em cidades distantes dos grandes centros, bem como em mostras e festivais internacionais³⁸.

Em termos de festivais, a minissérie *O auto da Compadecida* recebeu o Grande Prêmio da Crítica, em 1999, concedido pela Associação Paulista dos Críticos de Arte. Já no cinema, venceu quatro categorias do Grande Prêmio do Cinema Brasileiro: Melhor Diretor, Melhor Roteiro,

³⁶ VALIM, Carlos Eduardo. “Luz, camera, câmbio”. **Revista Isto é Dinheiro**, n. 1026 07.07, 21 fev. 2014. Disponível em: <<http://www.istoedinheiro.com.br/noticias/negocios/20140221/luz-camera-cifrao/10066.shtml>> Acesso em: 22 ago. 2016.

³⁷ O QUE é a Condecine. Agência Nacional do Cinema. Ministério da Cultura. Governo Federal. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/condecine>> Acesso em: 08 set. 2016.

³⁸ A IMPORTÂNCIA dos festivais e mostras de audiovisual. Agência Nacional do Cinema. Ministério da Cultura. Governo Federal. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/conteudo/importancia-dos-festivais-e-mostras-de-audiovisual>> Acesso em: 08 ago. 2016.

Melhor Ator (prêmio concedido a Matheus Nachtergaele) e Melhor Lançamento. Nesse festival, também foi indicado para a categoria de Melhor Filme.

No exterior, *O auto* foi indicado à categoria de melhor filme no *Cartagena Film Festival* (Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias), da Colômbia; foi indicado para a categoria de Melhor Edição e ganhou a categoria de Prêmio da Audiência no *Miami Brazilian Film Festival* (Festival de Cinema Brasileiro de Miami), e Matheus Nachtergaele ganhou a categoria de Melhor Ator no *Viña Del Mar Film Festival* (Festival de Cine Viña Del Mar), do Chile. A participação no *Miami Brazilian Film Festival* é um feito importante para a obra, já que desde 1997, o festival procura facilitar a exportação de materiais nacionais para o mercado norte-americano, além de contar com uma premiação dada pelo público³⁹.

³⁹ BRAZILIAN FILM FESTIVAL OF MIAMI, 5. Miami, 19 a 26 mai. 2001. Disponível em: <http://www.brazilianfilmfestival.com/miami/2010/miami_past_2001.html> Acesso em: 08 ago. 2016.

CAPÍTULO DOIS: OBJETO E FERRAMENTAS DE ANÁLISE

2.1 MARCAS E MARCADORES CULTURAIS: DEFINIÇÃO E CATEGORIAS EMPREGADAS

Um ponto que ainda desperta muito interesse aos estudiosos da tradução é a existência de termos, palavras e construções linguísticas específicas de uma cultura e a dificuldade proveniente de sua tradução para uma língua estrangeira devido a seus contextos, conceitos e referentes particulares.

Diversos trabalhos acadêmicos vêm se dedicando ao estudo dessas unidades, como Mayoral Asensio (2000), Molina Martínez (2001), Nadal (2009) e Aixelá (1996). Nesta pesquisa, discorreremos a respeito da perspectiva que nos guiou durante o levantamento e análise desses itens: os conceitos de marcas e marcadores culturais. Antes, porém, é necessário delimitar os parâmetros que balizaram o conceito de cultura utilizado aqui. Para tanto, nos ancoraremos na Antropologia, a qual se mostra bastante congruente com a definição que utilizamos para as marcas e marcadores culturais.

No século XVIII, os alemães possuíam, segundo explica Laraia (2011), dois termos para definir o que compreendemos hoje por cultura: *Kultur* lidava e descrevia aspectos espirituais da vida humana, enquanto *Zivilisation* voltava-se às realizações materiais de um povo. Os ingleses utilizavam, em contrapartida, apenas um termo, o qual abrangia todas essas realizações: *culture*. Entende-se por *culture*, segundo o antropólogo cultural do século XIX Edward Tylor, “o conhecimento, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade”. (TYLOR apud LARAIA, 2011, p. 25) Essa foi, portanto, a primeira definição do termo cultura conforme aceitamos atualmente.

Graças à sua capacidade comunicativa, o homem foi o único animal que conseguiu, com pouca ou nenhuma mudança física evolutiva, adaptar-se às necessidades do meio ambiente, fazendo de toda a Terra seu habitat. (LARAIA, 2011, p. 39-41) A cultura tornou-se, portanto, predominante no que diz respeito a justificar as ações humanas, suplantando, dessa forma, a força da herança genética. Assim, pode-se dizer de acordo com o autor que a biologia humana pouco tem de influência sobre seus comportamentos, uma vez que o homem age de acordo com seus padrões culturais. E esses padrões, por sua vez, são mantidos e perpetuados por sua capacidade comunicativa, tornando a cultura cumulativa e baseada em todo o processo histórico vivido por um determinado grupo.

Sendo assim, consideramos que a cultura é toda manifestação (material ou imaterial) criada pelo homem e que guia seu comportamento e sua vida como membro de um grupo social. Essas criações humanas estão ligadas a contextos históricos, sociais, econômicos e políticos específicos, os quais podem apresentar grande influência para o surgimento de determinados padrões, pois contribuem para a forma como o grupo pertencente a ele apreende a realidade. Esses contextos devem, portanto, ser considerados no estudo sistemático da cultura enquanto objeto, já que podem definir a visão de mundo de um grupo.

Essa visão de mundo particular, por sua vez, apresenta, segundo Reichmann e Zavaglia (2014), marcas culturais, as quais se definem, repetimos, como “relações abstratas que se estabelecem espaço-temporalmente entre esquemas culturais mais gerais e esquemas culturais mais específicos” (p. 52) e não são “transponíveis pela língua nem pela tradução” (p. 51).

Essas marcas culturais expressam-se cotidianamente nos usos linguísticos de um grupo. Esses usos linguísticos concretos são denominados marcadores culturais. Segundo as autoras, também repetimos, “marcadores culturais são objetos textuais que representam essas relações [as marcas culturais]”. (REICHMANN & ZAVAGLIA, 2014, p. 52). Isso pressupõe que tais objetos textuais podem existir em qualquer nível linguístico, do fonético ao textual.

As autoras descrevem as diferenças entre documentos escolares brasileiros, franceses e alemães. Os marcadores em questão foram observados no nível textual da língua e são assim considerados por demonstrarem concretamente a perspectiva que as culturas analisadas têm de Educação/Ensino, do processo educativo, de como ele deve ser organizado, quem deve participar dele e do que é pertinente constar em um documento que “resuma” a vida escolar de um indivíduo e a apresente formalmente. Essa concepção particular de Educação/Ensino é chamada de marca cultural, já que é fruto de uma realidade particular de um grupo.

Desse modo, entendemos que o uso de um marcador cultural, seja ele um fonema, uma lexia ou mesmo um gênero textual, pressupõe, como condição *sine qua non* para a sua existência enquanto marcador, um pensamento coletivo específico e intrínseco à realidade de um grupo cujos indivíduos o compartilham; a esse pensamento coletivo damos o nome de marca cultural. Assim sendo, para esta pesquisa, um item linguístico só pode ser considerado marcador cultural se relacionar-se com uma marca cultural.

A título de exemplo, apresentamos a lexia *cangaço* identificada no *corpus* de análise: essa palavra, diferentemente de muitas outras, só existe por conta de uma realidade cultural coletiva e específica de um grupo, a qual favoreceu seu surgimento e uso; ela é, portanto, inerentemente dependente dessa realidade. Por detrás do uso da palavra *cangaço* (e outras que dela derivam, como *cangaceiro*) existem necessariamente as configurações histórica e socioeconômica características do sertão nordestino, as quais geraram um movimento particular, considerado por alguns uma espécie de banditismo social entre o final do século XIX e início do século XX, ou seja, uma resposta às injustiças sociais e ao abandono do governo; para outros, uma luta armada de bandos organizados para defenderem a honra da família por motivo de desafetos e desavenças pessoais. De todo modo, os motivos históricos, geográficos, sociais e econômicos que levaram àquela configuração social complexa, àqueles hábitos locais, àquela maneira de resolver determinada situação são inerentes àquele povo, naquela época e lugar e, tudo o que deriva disso, em termos de manifestações linguísticas, pode ser considerado marcador cultural.

Em nossa pesquisa, observamos a existência de marcadores culturais na obra cinematográfica *O auto da Compadecida*, de Guel Arraes (2000), essencialmente no nível lexical. As marcas culturais possuem uma natureza intransponível, contudo os marcadores, por serem linguísticos e concretos são passíveis de tradução e as escolhas tradutórias dos legendadores e tradutores são passíveis de análise.

Os marcadores culturais são manifestações linguísticas concretas oriundas de uma visão de mundo particular de um grupo. Estas estabelecem uma relação com as marcas culturais, as quais são concebidas como as configurações culturais próprias desse povo. Consideramos que um determinado universo cultural é capaz de gerar essas marcas e, portanto, marcadores culturais. Da mesma forma, concebemos uma obra literária como um universo em si mesma, já que possui regras e dinâmicas particulares, o mesmo ocorrendo com uma obra cinematográfica.

Dessa maneira, analisamos marcadores componentes de três esferas culturais que colaboram para a organização do esquema cultural da obra em estudo: a esfera ocidental (o que ambos têm em comum), a brasileira (trabalhada em oposição ao esquema cultural falante de língua inglesa, o idioma para o qual a obra foi traduzida) e a nordestina (em oposição tanto ao esquema cultural de língua inglesa quanto em oposição ao esquema cultural brasileiro).

No caso d’*O auto da Compadecida*, por exemplo, entendemos as personagens como marcadores culturais, uma vez que remetem o leitor/espectador, instantaneamente, ao universo da obra. João Grilo, Chicó e Padre João, por exemplo, são personagens associadas imediatamente à obra; e mesmo personagens como Jesus Cristo, Nossa Senhora e Diabo, que estão presentes em muitas obras literárias mundiais, apresentam características específicas condizentes com a configuração dessa obra em particular. De modo que uma personagem Jesus Cristo, em uma determinada obra, por exemplo, não possui as características aceitáveis para compor o grupo de personagens de uma outra obra, num outro contexto sociocultural.

Quando pensamos em obras de caráter regional, percebemos que as lexias que trazem um caráter exótico ou poético à linguagem podem ser consideradas marcadores culturais. Ainda que tais lexias, de fato, contribuam para a poeticidade de uma obra, o que as caracteriza como marcadores culturais é a existência de sua relação com as marcas culturais abstratas.

Lexias como *corno* ou *cara lisa*, as quais, muitas das vezes, podem ser consideradas marcadores culturais em obras regionais nordestinas por seu caráter exótico em relação à língua padrão, não estabelecem relação com marcas culturais específicas daquela cultura. A imagem do homem traído (*corno*) ou do homem despudorado (*cara lisa*) são comuns a muitas culturas, isto é, não são exclusivas da concepção de mundo nordestina ou brasileira. Portanto, não constituem marcadores culturais nesta pesquisa.

A fim de guiar o leitor no processo de levantamento e escolha de candidatos a marcadores culturais, apresentaremos na tabela 1 os candidatos a marcadores culturais no início da presente pesquisa. Esses candidatos foram obtidos através da metodologia e ferramentas da Linguística de *Corpus* (LC) e dois *corpora*, um de referência e outro de estudo. O de referência, com 2.243.823 palavras, foi extraído do Lácio-Ref; o de estudo, por sua vez, é composto pelo original – *script* em português do filme em questão (16.701 palavras) – e as legendas em inglês (14.419 palavras). Desse modo, podemos chamar nosso *corpus* de estudo de paralelo, uma vez que é composto por um original e sua tradução. Do cruzamento do *corpus* de estudo em português e o *corpus* de referência, obtivemos uma lista de palavras-chave da obra para chegarmos aos candidatos a marcadores culturais (as telas de lista de palavras e de palavras-chave elaboradas no software Antconc 3.4.4 encontram-se disponíveis no Apêndice 1). Em seguida, foi realizado o alinhamento

do *script* em português com as legendas em inglês para analisar as traduções de cada candidato em seu contexto de uso.⁴⁰

Tabela 1 – Candidatos a marcadores culturais no início da pesquisa

Referentes a	Candidatos a marcadores culturais no início da pesquisa								
Bispo	Bispo	Senhor Bispo	O senhor	Do senhor	Vossa Reverendíssima	Vossa Senhoria	Eminência		
Cabo 70	Cabo 70	Seu Cabo 70	Cabo	Seu Cabo	O senhor				
Chicó	Chicó	Doutor Chicó	Seu Chicó	O senhor					
Compadecida	Compadecida	Nossa Senhora	Nossa Senhora do Perpétuo Socorro	Nossa Senhora, Mãe de Deus de Nazaré	Santa	Minha Mãe	Mãe	A senhora	
Diabo	Diabo	Cão	Demônio	O senhor					
Dora	Dora	Dona Dora	A senhora	Ai, que eu adoro homem brabo!					
Eurico	Eurico	Seu Eurico	Euriquinho	O senhor	O excelentíssimo senhor padreiro	Patrão	Meu/teu patrão	O patrão	
Jesus Cristo	Jesus Cristo	Jesus	Manuel	Deus	Cristo	Santo Cristo	O Leão de Judá	Filho de Davi	O senhor
João Cristo	João Grilo	João	Grilo	Seu João Grilo	Seu João	O senhor			
Major Antônio Moraes	Major Antônio Moraes	Seu Major Antônio Moraes	Antônio Moraes	Seu Major	Major	O senhor	Meu patrão	Vossa Senhoria	
Padre João	Padre João	O senhor							
Rosinha	Rosinha	Dona Rosinha	Dona Rosa	A senhora					
Vicentão	Vicentão	Seu Vicentão	O senhor						
Severino de Aracaju	Severino de Aracaju	Severino	Seu Severino	O senhor	Capitão				
Religiosidade	São Francisco de Assis	Meu Padrinho Padre Cicero	Meu Padre Cicero	Padre Cicero	Meu Padrinho	Irmandade das Almas	Romarias		
Topônimos	Amazonas	Bahia	Cabaceiras	Ceará	Glória de Goitá	Juazeiro do Norte	Paraliba	Recife	Sergipe
	Serra do Araripe	Serra Talhada	Taperoá						
Fauna/Flora	Macambira	Macaxeiras	Pirarucu	Preá	Urubu	Xique-xique			
Culinária	Cuscuzinho com leite	Farinha							
Sertão	Retirante	Seca	Sertanejo						
Cangaço	Cangaceiro	Cangaço	Dar com o ferro na tábua do queixo	Esfolar o couro de alguém	Fazendeiro	Macacada	Macacos	Papo amarelo	Peixeira
	Rei do Cangaço	Volante	Sangrar alguém pelo pescoço						
Moedas	Contos de réis	Contos	Tostões	Tostão					

A base para que as lexias fossem consideradas marcadores culturais foi sua relação com marcas culturais específicas, como se pode observar na primeira coluna da tabela. O cangaço, os topônimos, as moedas ou a religiosidade constituem marcas culturais presentes nas três esferas culturais analisadas. A partir disso, observamos a existência de lexias, cujos significados atrelam-se intimamente a tais marcas: os marcadores culturais.

Entretanto, após uma segunda análise, percebemos que algumas lexias não necessariamente constituíam marcadores, pois a marca cultural referente a elas não era específica das esferas observadas aqui. *Urubu* e *preá*, por exemplo, apesar de terem nomes de origem indígena, dando a sensação de serem tipicamente brasileiros, têm uma marca cultural comum a muitas outras

⁴⁰ Para mais detalhes sobre essa metodologia, muito comum nos estudos sobre tradução, V. Bastianello (2017).

culturas, isto é, o referente do animal em si. Desse modo, não compõem a lista final, já que há urubus e preás no Brasil e, provavelmente, em todos os países e continentes do globo.

Referências às personagens foram, inicialmente, tomadas todas como marcadores, entretanto percebemos que, nem todas as lexias apresentam relação exclusiva com as esferas culturais analisadas. *Vossa Senhoria*, *Eminência* e *Meu patrão*, apesar de usadas para se referirem às personagens, não se conectam exclusivamente a elas e a nenhum contexto específico nordestino, brasileiro ou ocidental, pois são usuais em outras esferas culturais.

Desse modo, os marcadores foram novamente triados e obtivemos o número de 101 marcadores correspondentes a três esferas culturais: a ocidental, a brasileira e a regional, todas correspondentes ao contexto histórico do enredo da obra (início do século XX). Esses marcadores foram agrupados por afinidade temática, a fim de facilitar a análise. Parte dos marcadores apresentou apenas uma ocorrência no texto, porém muitos deles apresentaram variantes, totalizando 594 ocorrências analisadas, conforme ilustrado pela tabela 2.

Tabela 2 – Marcadores culturais definitivos da pesquisa

Referentes a	Marcadores culturais definitivos analisados nesta pesquisa						
Bispo	Bispo	Senhor Bispo	O senhor	Do senhor			
Cabo 70	Cabo 70	Seu Cabo 70	Cabo	Seu Cabo	O senhor		
Chicó	Chicó	Doutor Chicó	Seu Chicó	O senhor			
Compadecida	Compadecida	Nossa Senhora	Nossa Senhora, Mãe de Deus de Nazaré	A senhora			
Diabo	Diabo	Cão	Demônio	O senhor			
Dora	Dora	Dona Dora	A senhora				
Eurico	Eurico	Seu Eurico	Euriquinho	O senhor	O excelentíssimo senhor padreiro		
Jesus Cristo	Jesus Cristo	Manuel	O senhor				
João Cristo	João Grilo	João	Grilo	Seu João Grilo	Seu João	O senhor	
Major Antônio Moraes	Major Antônio Moraes	Seu Major Antônio Moraes	Antônio Moraes	Seu Major	Major	O senhor	Meu patrão
Padre João	Padre João	O senhor					
Rosinha	Rosinha	Dona Rosinha	Dona Rosa	A senhora			
Vicentão	Vicentão	Seu Vicentão	O senhor				
Severino de Aracaju	Severino de Aracaju	Severino	Seu Severino	O senhor	Capitão		
Religiosidade	Romarias	Meu Padrinho Padre Cicero	Meu Padre Cicero	Padre Cicero	Meu Padrinho	Irmandade das Almas	
Topônimos	Amazonas	Bahia	Cabaceiras	Ceará	Glória de Goitá	Juazeiro do Norte	
	Serra do Araripe	Serra Talhada	Taperoá	Paraíba	Recife	Sergipe	
Fauna/Flora	Macambira	Macaxeiras	Pirarucu	Xique-xique			
Culinária	Cuscuzinho com leite	Farinha					
Sertão	Retirante	Seca	Sertanejo				
Cangaço	Cangaceiro	Cangaço	Dar com o ferro na tábua do queixo	Esfolar o couro de alguém	Fazendeiro	Macacada	
	Rei do Cangaço	Volante	Macacos	Papo amarelo	Peixeira		
Moedas	Contos de réis	Contos	Tostões	Tostão			

2.2 MODALIDADES TRADUTÓRIAS: O MODELO DE AUBERT E A RELAÇÃO COM A LEGENDAGEM

A fim de analisar quais foram as escolhas tradutórias empregadas para cada um dos marcadores culturais levantados, elegemos como ferramenta adequada as modalidades tradutórias revistas por Aubert (2006), já que permitem o cotejo simultâneo dos originais e suas traduções.

É importante ressaltar que, apesar de terem demonstrado ser de grande contribuição para outras pesquisas, as modalidades precisaram ser associadas a aspectos específicos da legendagem, de modo que a análise foi pautada na combinação da tradução textual e de elementos audiovisuais e específicos da legendagem. Em relação aos aspectos técnicos avaliados, focamo-nos em: (i) a

quantidade de caracteres disponíveis para o tempo de fala da personagem e a relação estabelecida com o tempo de permanência da legenda na tela; (ii) o momento do filme em que aparecem as primeiras ocorrências dos marcadores durante o qual o espectador estabelece as primeiras relações referentes a esses marcadores; (iii) a imagem, intimamente ligada a (ii), a qual permite – seja dentro de uma sequência de quadros ou ao longo do filme – que o espectador reconstrua a marca cultural associada ao marcador; (iv) as expressões faciais das personagens, sua linguagem corporal e suas entoações de fala; e (v) a sonoplastia.

No que concerne às modalidades tradutórias para análises textuais, Aubert propõe, em seu artigo “Em busca das refrações na literatura brasileira” (2006), uma metodologia para o seu uso, organizando-as num *continuum* que se desloca da indiferenciação entre original e tradução até o erro. Dessa forma,

a cada unidade lexical do texto fonte será necessário indagar qual o seu equivalente no texto meta, o que exige efetuar uma análise extremamente precisa, observando, a um só tempo, a unidade lexical em si e o seu co-texto e contexto de ocorrência e, para tanto, dispor de um instrumento capaz de designar e identificar a grande variedade de fenômenos linguístico-estilísticos que podem tornar-se visíveis no processo do cotejo (AUBERT, 2006, p. 63).

As modalidades definem-se da seguinte maneira:

- (1) Omissão: abrange segmentos textuais do texto-fonte que não podem ser recuperados no texto-meta; incluem-se aqui também as referências das informações que não são passíveis de resgate. Como exemplo, apresentamos o topônimo *Cabaceiras*. O nome da cidade não foi traduzido em sua única ocorrência e, cotejando os dois textos, bem como considerando o contexto da tradução, pode-se notar que qualquer referência a ela não é passível de ser retomada ou reconstruída pelo espectador/leitor ao longo de sua convivência com o texto. Em casos assim, tem-se a omissão.

<Português>Chicó: Por que não? Eu conheci um sujeito em *Cabaceiras* que se encontrou com Jesus Cristo.

<English>Chicó: Why not? I met a man who met Jesus.

- (2) Espelhamento: esta é uma categoria de modalidades que permite verificar o texto-fonte no texto-meta sem mudanças ou com pequenas alterações. Divide-se em:
 - (2a) Empréstimo: trata-se de um segmento textual marcado no texto-meta e idêntico ao texto fonte com a presença, ou não, de destaques específicos do empréstimo (itálico, negrito, etc). No caso a seguir, apresentamos o topônimo *Glória de Goitá* emprestado na legenda, com a escrita do idioma original preservada sem destaque.

<Português>Chicó: Se converteu ao protestantismo e foi viver numa igreja batista lá em *Glória de Goitá*. Há uns dois anos soube que ele morreu de velhice.

<English>Chicó: He became a Protestant and left to a Baptist church in *Glória de Goitá*. I heard he died of old age.

(2b) Decalque: esta modalidade engloba os segmentos que estão presentes no texto-meta com algumas adaptações gráficas ou morfológicas, a fim de permitir que o segmento se adapte às convenções da língua fonte. Na ocorrência apresentada a seguir, verifica-se o decalque do nome da personagem, sem o acento circunflexo.

<Português>Eurico: Major *Antônio* Moraes! Há quanto tempo não aparece em nossa cidade!

<English>Eurico: Major *Antonio* Moraes! I haven't seen you in town in so long!

(3) Literalidade: esta categoria “manifesta-se como um conjunto de soluções tradutórias aparentemente desprovidas de ‘ruído’” (AUBERT, 2006, p.64), de modo que os contextos interculturais e interlinguísticos permitam a sinonímia sem ruídos. Esta categoria divide-se em:

(3a) Transcrição: aqui encontram segmentos que pertencem a ambos os códigos linguísticos envolvidos na análise ou não pertencem a nenhum dos dois. Não houve transcrição de marcadores, pois eles não incluem segmentos não pertencentes ao português nem ao inglês, nem incluem segmentos pertencentes aos dois acervos, como números ou fórmulas.

(3b) Tradução palavra por palavra: nesta modalidade, observam-se, no cotejo do material, algumas características que devem ser cumpridas para justificá-la, como o mesmo número de palavras, na mesma ordem sintática, com as mesmas categorias gramaticais, contendo opções consideradas sinônimos interlinguais. Na pesquisa, trabalhamos com marcadores culturais no nível lexical, portanto nos focamos na sinonímia interlinguística e intercultural, a fim de identificar a modalidade. Como exemplo, apresentamos o marcador *Nossa Senhora, Mãe de Deus de Nazaré*, que, na tradução de sua segunda ocorrência, apresenta a mesma sequência de palavras, exatamente com as mesmas classes gramaticais da língua-alvo.

<Português>João Grilo: Valha-me, nossa senhora, Mãe de Deus de Nazaré! A vaca mansa dá leite, a braba dá quando quer. A mansa dá sossegada, a braba levanta o pé. Já fui barco, fui navio, mas hoje sou escalor. Já fui menino, fui homem, só me falta ser mulher. Valha-me, *Nossa Senhora, Mãe de Deus de Nazaré*!

<English>João Grilo: "Our Lady, save us all Hear us when we call Milk from the gentle cow From the stubborn, not now The gentle one has calmed down The stubborn one put her foot down I was once a brand new boat The finest ship afloat I've been a boy and man I haven't been a woman yet Aid me *Our Lady Mother of God of Nazareth*!"

(3c) Transposição: a transposição é marcada pela ausência de pelo menos uma das características específicas da tradução palavra por palavra. Qualquer deslocamento, desdobramento ou condensação de palavras ou morfemas caracteriza uma transposição, por isso é frequente observá-la, na legendagem, em associação com outras modalidades. A ocorrência abaixo do nome da personagem *Padre João* exemplifica a transposição através da condensação de palavras (duas na língua fonte tornam-se uma na língua alvo) e implicitação de categorias gramaticais (o substantivo próprio *João*), permitindo uma tradução próxima do texto fonte, mas não palavra por palavra.

<Português>Bispo: *Padre João*, o senhor será suspenso.
<English>Bispo: You'll be suspended, *Father!*

(3d) Explicitação: segundo Aubert, esta modalidade tenta garantir a literalidade semântica do segmento textual fazendo uso de paráfrases de diferentes tipos, tais quais apostos explicativos, notas (tanto de fim quanto de rodapé), glossário, prefácio e posfácio. Os dois últimos podem funcionar como ferramentas de explicitação, pois permitem que sejam fornecidas chaves de leitura ao leitor.

Na legendagem não há a possibilidade de usos dessas estratégias conforme enumeradas acima, uma vez que existe, de início, o impedimento proveniente da falta de espaço para uma nota de rodapé ou de fim, por exemplo. Ainda assim, é possível pensar em explicitação no meio audiovisual.

Podemos, talvez, pensar em explicitação aos moldes de Aubert para os filmes se considerarmos as capas dos DVDs, os pôsteres e materiais de divulgação dos cinemas, bem como de fóruns na internet⁴¹, análogos aos prefácios, posfácios e até notas de rodapé. Especialmente, se ponderarmos, por exemplo, que muitos internautas em sites dedicados a filmes, disponibilizam informações culturais sobre um determinado filme, em geral, utilizando o idioma inglês, de modo a tornar a informação acessível a um número maior de espectadores internacionais.

Por outro lado, a concepção de explicitação de Aubert não ganha muito espaço durante o processo de legendagem em si, isto é, o tradutor/legendador não possui espaço físico nem

⁴¹ Conforme pudemos observar em alguns fóruns como: REVIEWS & RATINGS FOR. **O auto da Compadecida**. IMDb.com, Inc. Produto de amazon.com Company, Copyright 1990-2017. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0271383/reviews?ref_=tt_ov_rt>. Acesso em 20 ago. 2015.

liberdade criativa para o desenvolvimento de mecanismos de explicitação. Entretanto, podemos considerar a explicitação presente no processo tradutório se ampliarmos sua definição.

Nesta pesquisa, observamos a existência de alguns marcadores culturais bastante “fechados” na cultura fonte, isto é, de significados bastante específicos, até mesmo desconhecidos, inclusive, por outros grupos culturais do mesmo país. Em casos assim, no momento da tradução, verificou-se o uso de modalidades, como a modulação, com a finalidade de favorecer a “abertura”, ou seja, o acesso ao significado de um marcador ao espectador da cultura alvo.

Dessa forma, notamos que, ainda que a mudança de registro caracterize essencialmente uma modulação, em casos em que a abertura do significado do marcador é significativa, ou seja, que um marcador muito específico na cultura fonte torne-se, pela tradução, amplamente acessível na cultura alvo, a explicitação faz-se visível em associação com a modulação através da mudança de registro.

No exemplo abaixo, temos, associada à modalidade modulação, a explicitação do marcador *farinha*, que o espectador da cultura fonte entende como farinha de mandioca, amplamente usada como uma das bases da culinária nordestina e elemento de subsistência sertaneja, uma vez que aparece traduzido por *manioc* (mandioca), tornando mais explícito ao espectador da cultura alvo o marcador em português, desfazendo, por exemplo, possíveis associações com qualquer outro tipo de farinha, como a de trigo, caso a tradução privilegiasse a literalidade formal de *flour*.

<Português>João Grilo: Acabou-se! O poço secou, Chicó! Nem uma gota de pensamento, nem um clarão de entendimento. Estou como um quarto sem porta e para onde quer que eu me vire, dou com as ventas na parede. Franzino! Pobre! E agora burro? O meu destino é me matar. Adeus... Chicó! Nunca mais... vou comer *farinha*...

<English>João Grilo: He's gone, Chicó. The well is dry. Not a single thought, not a spark of an idea. I'm surrounded by walls in a room without a door. Skinny, poor, and, to top it off, stupid! The only way out is death! Farewell... Chicó! Never again... will I eat *manioc*!

- (4) Equivalência: nas modalidades de equivalência, a atuação (autoria) do tradutor é mais facilmente percebida, pois leva “o texto traduzido – ou segmentos desse – à reescrita interpretativa na óptica da cultura de recepção” (AUBERT, 2006, p.65). Esta categoria divide-se em:

(4a) Implicitação: esta modalidade é, formalmente, o reverso da explicitação, pois permite que informações explícitas no texto-fonte tornem-se referências implícitas no texto alvo.

De acordo com o autor,

seu efeito, no entanto, não guarda relação evidente – ainda que inversa – com a explicitação. Resulta, por vezes, em simples condensações, ou eliminação de aparentes redundâncias (...). Pode, no entanto, constituir um recurso de evitação de dificuldades, afastando a necessidade de estabelecer equivalências sobre barreiras culturais mais desafiadoras, caso em que a implicitação assemelha-se à omissão (AUBERT, 2006, p.66).

Para efeito de esclarecimento, ainda que haja semelhança entre a implicitação e a omissão, a diferença mais marcante entre as duas modalidades resguarda-se no fato de que, numa omissão, não é possível recuperar, de forma alguma, qualquer referência ao segmento textual traduzido, enquanto numa implicitação é possível inferir referências ao segmento implicitado.

No exemplo abaixo, temos a implicitação de uma das ocorrências do marcador cultural *Recife*. Ainda que ele não esteja presente na legenda, ocorrências anteriores foram traduzidas por empréstimo, isto é, o nome da cidade e a relação entre ela e uma das personagens já apareceram previamente nas legendas, de modo que o espectador pode inferir e resgatar, pelo contexto e personagens mencionadas, a referência ao topônimo.

<Português>Antônio Moraes: Rosinha, você já está uma mocinha. Eu tenho que tomar providências para proteger a sua honra. Eu quero que você volte para o *Recife* casada.
<English>Antônio Moraes: Rosinha! You're all grown up now, and I have to protect your honor. You'll get married before leaving.

(4b) Modulação: esta é uma das mais multifacetadas modalidades e, portanto, mais difícil de ser caracterizada. “Registra-se como modulação a solução tradutória que resulta em uma alteração perceptível na estrutura semântica de superfície, embora retenha fundamentalmente o mesmo efeito geral de sentido denotativo, no contexto em questão” (AUBERT, 2006, p.66).

Nesta pesquisa, observamos modulações que marcam: (i) mudança de registro, em geral, de uma natureza mais específica (mais regional) para uma mais genérica (menos regional), por exemplo, na tradução do marcador *macambira* para *plants* (também resultando em uma explicitação, conforme discutido acima); (ii) mudança de registro de um uso que guarda maior *status* ou polidez para um registro menos marcado; (iii) mudança na perspectiva do enunciado, por exemplo, na tradução do nome da personagem

Cabo 70 para *the bullies*, implicando na referência à aliança entre ele e Vicentão contra Chicó.

Abaixo apresentamos a tradução do marcador *macacos* por modulação para *police*, onde podemos observar a mudança de registro para uma tradução com caráter menos regional.

<Português>Cangaceiro: Ih... os *macacos* estão chegando! Capitão?

<English>Cangaceiro: The *police* are coming! Captain?

(4c) Adaptação: de acordo com Aubert, a adaptação como modalidade tradutória se caracteriza essencialmente pelo “abandono da equivalência plena” (p.67) utilizando-se de mecanismos culturais da cultura-alvo, os quais apresentam intersecção de sentido. A ocorrência abaixo representa a adaptação de moedas tipicamente brasileiras do começo do século XX para a moeda britânica *crown*.

<Português>Chicó: Os *dez contos de réis*?

<English>Chicó: *Two hundred crowns*?

- (5) Tradução Intersemiótica: dentro do contexto das modalidades tradutórias, a tradução intersemiótica é, para o autor, no texto literário, marcada pelas ilustrações que estão introduzidas no texto, bem como a capa.

Poderíamos pensar aqui, portanto, na capa do DVD, a qual apresenta, na metade superior, as duas personagens principais, João Grilo e Chicó, recortadas de cenas diferentes num fundo de céu; João Grilo (acompanhado do nome do ator) com o dedo em riste e uma feição de esperteza e Chicó (também acompanhado do nome do ator) engasgado com as mãos no pescoço e a língua para fora. Com esse recorte, percebe-se a característica mais marcante de João, a esperteza, e a natureza possivelmente atrapalhada de Chicó (possivelmente, já que de antemão não se pode determinar), bem como o fato de o filme ser uma comédia.

Sobre eles, no céu encontra-se a imagem da cabeça de Nossa Senhora coberta com o manto (abaixo o nome da atriz), o que confere à obra a relação com o religioso e de qualidade, dada a imagem da conhecida atriz brasileira indicada ao Óscar em 1999. Na metade inferior da capa, de cor marrom clara com gravuras ao fundo, tem-se o título da obra em branco, a letra T da palavra *auto* simbolizada por uma cruz e abaixo dele a referência ao autor da peça, Ariano Suassuna, e do diretor, Guel Arraes, e o inscrito “A comédia mais engraçada do ano” e, ao lado, a lista dos atores participantes.

No verso, novamente a figura da santa, mais uma referência escrita ao sucesso da comédia, seguida dos itens presentes no *menu* e da sinopse da obra entremeadas a duas imagens: Chicó e João Grilo carregando uma cruz fina e artesanal de madeira e novamente as duas personagens sentadas numa carroça, pobremente vestidas, interagindo uma com a outra (João Grilo com uma feição de riso) e um cenário de natureza e, simultaneamente, de pobreza.

A capa serve aqui tanto como tradução intersemiótica quanto como explicitação, já que fornece, como mencionado anteriormente, algumas chaves de “leitura” para o espectador. Abrindo-se uma hipótese em relação à tradução intersemiótica, podemos pensar no fato de que, se o tradutor, de antemão, tiver acesso à integralidade da obra e, a partir dela, estruturar sua tradução, esse produto poderá ser considerado integralmente como uma tradução intersemiótica.

Figura 1 – Capa do DVD oficial do filme O auto da Compadecida (2000)

fonte: O AUTO da Compadecida. Direção: Guel Arraes, Produção: Globo Filmes. Rio de Janeiro, RJ: Sony Pictures do Brasil, 2000, 2 DVDs.

- (6) Erro: esta modalidade caracteriza casos cujos limites da adaptação são ultrapassados, “resultando em troca injustificada de sentidos” (AUBERT, 2006, p. 68).

Na ocorrência abaixo, verifica-se um empréstimo do pronome de tratamento *dona*, o qual resulta em um erro, uma vez que a legenda sugere ao espectador que o nome da personagem é um composto de *Dona* e *Dora* e não seu sentido mais geral, o qual poderia

ter sido representado pela escolha, por exemplo, de *Mrs. Dora*, isto é, o espectador não consegue pressupor o pronome de tratamento, ao invés disso, compreende que *Dona* seja um nome próprio. Em termos de interpretação de sentido, tem-se um erro.

<Português>JG: *Dona Dora!* Aconteceu uma coisa desagradável com um ente muito querido seu.

<English>JG: *Dona Dora!* A terrible thing has happened to one of your loved ones.

É importante ressaltar que na análise há, frequentemente, a ocorrência de uma modalidade mais facilmente identificável ou a coocorrência de mais de uma modalidade na tradução de um determinado segmento textual, em cujo resultado se verifica a existência de outra modalidade mais marcante. Como exemplo, temos a ocorrência abaixo que traz o marcador cultural brasileiro *Conde dos Arcos*. Sua tradução foi feita palavra por palavra, facilmente identificável; entretanto, no resultado da tradução do sentido verifica-se a adaptação, uma vez que os conceitos não são passíveis de intersecção semântica. Assim, o espectador da cultura-alvo pode fazer associações semânticas com figuras de condes, conforme concebidas em sua própria esfera cultural, trazendo, portanto, para sua interpretação elementos típicos de seu universo cultural.

<Português>Antônio Moraes: Baixa qualidade?! Fique sabendo que meu nome todo é Antônio Noronha de Brito Moraes. E esse “Noronha de Brito” veio do *Conde dos Arcos*, ouviu?! Gente que veio nas caravelas, ouviu?!

<English>Antônio Moraes: “Inferior beings”! My full name is Antonio Noronha de Brito Moraes! “Noronha de Brito” comes from the *Count of Arcs*! My people came in the caravels!

2.3 A IMPORTÂNCIA DA LEGENDAGEM E A DOMINÂNCIA LINGUÍSTICA

Que a tradução diminuiu distâncias e fronteiras culturais é notório. Sua importância é vista, desde os tempos mais antigos, em todas as instâncias das relações interculturais do homem. Com o desenvolvimento das tecnologias, novos campos se abriram para a tradução, de modo que todo esse novo conhecimento pudesse ser compartilhado e aprimorado.

Manuais de instrução, pesquisas acadêmicas, tratados científicos e novas descobertas tecnológicas são alguns dos exemplos de documentos e informações que surgem constantemente e os quais a tradução precisa propagar. Dentre eles, o cinema, a televisão e, mais atualmente, a Internet foram e são responsáveis pela divulgação de uma quantidade imensurável de informações, as quais têm, em grande parte, na tradução o apoio e o meio para a sua transmissão.

No que concerne aos materiais audiovisuais, a tradução encontrou espaço através de técnicas diversas, como a dublagem, o *voice over* e a legendagem, sendo esta última a de custo mais baixo

e, com a criação de *softwares* para legendagem de acesso via *download*, a de maior propagação, não tendo mais sua produção restrita, diferentemente das demais, a empresas exclusivas do ramo.

Entretanto, algumas dessas formas de tradução nem sempre tiveram um papel de destaque no meio acadêmico, como é o caso da tradução para a legendagem, que passou a ser mais estudada somente a partir da década de 1990. Elaine Alves Trindade Nunes (2012, p. 17) afirma que, embora a legendagem exista praticamente desde o início do cinema, na forma de um resumo das falas das personagens, ela era vista como “uma adaptação linguística entre dois idiomas” e, portanto, não recebia tanta atenção na academia, apesar do papel fundamental que desempenhava na exportação dos produtos audiovisuais para o mundo.

Segundo a autora (NUNES, 2012, p. 20-21), essa situação passou a mudar por conta de dois fatores importantes: (a) o surgimento dos aparelhos reprodutores de fita cassete (VHS) que, a partir dos anos 1980, passaram a veicular os filmes legendados que outrora só eram vistos no cinema, bem como os clássicos e *blockbusters*; e (b) o surgimento da televisão paga, cuja programação era majoritariamente legendada, situação que vem mudando nos últimos anos pela transmissão de uma grande gama de programas dublados ou brasileiros.

O desenvolvimento e o acesso à Internet cresceram de tal forma que, nos últimos dez anos, internautas anônimos brasileiros, bem como grupos de internautas que operam semelhantemente a empresas de tradução, aumentaram a oferta de legendas para consumos de seriados, documentários e programas estrangeiros, os quais eram apenas transmitidos via canais de televisão a cabo ou que sequer chegavam ao acesso das grandes massas no país⁴².

No tocante ao consumo via Internet, não apenas produções estadunidenses passaram a ser mais assistidas (e independentemente da mídia nacional), como também materiais vindos de outros países ganharam mais público no país. Apesar de toda a produção de legendas amadoras promoverem o acesso a novos materiais, ela também gera preocupação da indústria fonográfica, pois também promove a realização de *downloads* ilegais que favorecem a pirataria⁴³.

⁴² Tais fatos foram observados, de maneira geral, a partir da minha experiência pessoal com materiais disponibilizados na Internet e em sites de *streaming* e a partir de discussões estabelecidas durante a minha participação no curso “Legendagem: Aspectos Teóricos, Técnicos e Práticos”, ministrado pela Prof^a. Elaine Alves Trindade Nunes, pelo Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP, em 2012.

⁴³ Idem 41.

Em relação à exportação de material brasileiro, nota-se um aumento na exportação de produtos nacionais. Muitos filmes que abordam temáticas de grandes cidades, por exemplo, chegam a grandes mostras e encontram lugar no mercado internacional, como foi o caso da franquia *Tropa de elite*, dirigida por José Padilha, cuja primeira parte foi ganhadora do Urso de Ouro, principal premiação do Festival Internacional de Cinema de Berlim, no ano de 2008. Entretanto, é possível que obras que retratam culturas regionais mais específicas possam ter seu consumo diminuído por conta de questões linguísticas ou até mesmo conhecimento de mundo.

Contudo, é visível que exista, naturalmente, um fenômeno de dominância entre línguas (SNELL-HORNBY, 2006, p. 140) e culturas, isto é, em geral, as culturas que detêm maior poder econômico tendem a ter uma visibilidade muito maior do que as outras, haja vista, por exemplo, a propagação da cultura estadunidense, de forma geral, durante os séculos XX e XXI nas grandes capitais e cidades brasileiras. Com o aumento do acesso a materiais estrangeiros, foi quase inevitável o surgimento de uma língua influente o suficiente para intermediar espectadores e materiais que, outrora, seriam linguisticamente inacessíveis.

Nesse contexto de intensa globalização, a partir dos anos de 1990, tornou-se consenso o fato de que a língua inglesa havia assumido uma posição-chave no inter-relacionamento entre povos. Snell-Hornby (2006, p. 140) argumenta que a amplitude do uso da língua inglesa tomou tal proporção que é possível dizer atualmente que ela reverteu seu estado de língua franca – língua que é “mais ou menos livremente aceita como um sistema de comunicação para compreensão mútua” (2006, p. 139) – para o de língua dominante.

Por conta disso, o inglês tornou-se uma espécie de ponte para que duas culturas distantes possam se encontrar “no meio do caminho” e ter acesso uma à outra. Isso é bastante perceptível quando se verificam, por exemplo, no segmento cultural, as diferentes disponibilidades de legenda presentes nos DVDs comercializados nos mercados nacional e internacional.

No contexto brasileiro, as línguas dominantes das legendas comercializadas em DVDs são o inglês e o espanhol. É também bastante usual que DVDs de alguns filmes brasileiros apresentem legendas em inglês. Isso é compreensível, uma vez que o inglês assumiu o papel da língua que “une” as mais diversas culturas.

Além das legendas disponibilizadas em DVDs no mercado, com o maior acesso e possibilidades propostas pela Internet, a veiculação de legendas consideradas amadoras – feitas por pessoas que

não são profissionais da tradução nem da tradução audiovisual, mas que têm um razoável conhecimento do par linguístico trabalhado – também vem aumentando consideravelmente, seja porque se pretende legendar materiais relativamente desconhecidos no país ou de circulação limitada, seja porque o consumidor de materiais estrangeiros pretende, em sua concepção, “melhorar” a tradução já veiculada pelas empresas no mercado, ou ainda, transcrever as falas das personagens, o mais próximo da língua fonte possível⁴⁴.

Esse fato aumenta a oferta de legendas na Internet, mas pode, conseqüentemente, comprometer sua qualidade, uma vez que legendadores amadores, ainda que possam ter bom conhecimento do par de línguas necessário para uma determinada tradução, podem desconhecer especificidades técnicas e procedimentais da legendagem, o que faz com que a qualidade técnica das legendas, disponíveis gratuitamente, diminua⁴⁵.

2.3.1 A legendagem no Brasil, Europa e Estados Unidos

Especificamente no Brasil, a legendagem teve início no final da década de 1920. Segundo Freire (2015), a primeira exibição de um filme sonoro foi realizada em 13 de abril de 1929; entretanto, a obra não possuía diálogos e, sim, vozerio, trilha sonora e ruídos. Não havia no país uma tendência inicial a se exibirem filmes falados no cinema; contudo, um mês depois, o filme *Anjo pecador* (*The shopworn angel*, Richard Wallace, 1928/1929br) apresentava alguns pequenos diálogos ao final, os quais precisavam ser adaptados para que o público pudesse compreender o enredo, uma vez que à época a grande maioria dos espectadores não dominava o idioma inglês. A solução encontrada foi a distribuição de livretos, semelhantes aos de ópera, os quais ofereciam os diálogos traduzidos aos espectadores (FREIRE, 2015, p. 188).

Ainda que essa medida tenha sido inicialmente elogiada, não havia entre os distribuidores a menor intenção de torná-la padrão, já que, à medida que os filmes apresentavam maiores quantidades de diálogos, os livretos ficavam maiores e comprometiam a compreensão simultânea do áudio e do texto.

Como os espectadores não dominavam o inglês norte-americano, o enredo ficava à mercê das estratégias de compreensão de cada espectador, isto é, o enredo era basicamente adivinhado pelo público. Naquele mesmo ano, de acordo com Freire, o empresário precursor do Cinema do Brasil

⁴⁴ Idem 41.

⁴⁵ Idem 41.

e fundador da Cinelândia, Francisco Serrador Carbonell, estreou o cinema no Rio de Janeiro com um longa-metragem intensamente falado e cantado em inglês, o que teria sido considerado um equívoco, dada a falta de conhecimento do idioma por parte do público, conforme mencionado (FREIRE, 2015, p. 190).

O exibidor criou, então, o que teria sido a primeira legenda brasileira sobreposta ao filme. Essas legendas foram feitas no Brasil a pedido da agência brasileira da Metro:

Serrador tinha percebido seu equívoco e mandando fazer um contratipo – material negativo feito a partir de filme positivo que pode dar origem a novas cópias de exibição – contendo palavras breves correspondentes ao que os atores falavam (FREIRE, 2015, p. 190).

Entretanto, o autor resgata parte desse primeiro processo, o qual se distancia do processo atual:

(...) os diálogos do filme não foram integralmente traduzidos e legendados em português. As *legendas sobrepostas* continham provavelmente apenas um resumo dos principais diálogos e acontecimentos ou concentravam-se somente nos momentos-chave do filme. (...) foram revelados e copiados no laboratório brasileiro trechos legendados que substituíam as partes dialogadas, sendo preciso, portanto, remontar a cópia para inclusão dessas partes contratipadas. Isso parece indicar que a cópia de *Melodia da Broadway* exibida e legendada era sonorizada no sistema Vitaphone, cujo som estava registrado em outro suporte, o que só permitia a substituição de trechos da película desde que por outros trechos exatamente da mesma extensão (ou seja, com o mesmo número de fotogramas, para não resultar em perda da sincronia) (FREIRE, 2015, p. 192, grifo do autor).

Em seguida, um procedimento mais simples foi amplamente adotado no Brasil: a inserção de intertítulos, textos filmados e intercalados às cenas de um filme [geralmente] mudo, os quais visavam a facilitar a compreensão do enredo por parte do público. Paralelamente, a distribuidora United Artists, da qual um dos fundadores era o já renomado ator Charles Chaplin e atualmente comandada por Tom Cruise, anunciava a exibição do filme *Bulldog drummond* (JONES, RICHARD, 1929) com diálogos dublados em espanhol (FREIRE, 2015, p. 194).

Por algum tempo, versões faladas ou sonoras e silenciosas de filmes (pela supressão de diálogos e inserção de intertítulos, processo chamado de adaptação) eram exibidas concomitantemente nos circuitos de cinema; as versões silenciosas sofriam críticas duras.

Como o processo de introduzir legendas sobrepostas era complicado, a dublagem ainda não era frequente e a questão idiomática ainda consistia uma grande barreira entre o público e o filme. Os intertítulos (já utilizados amplamente nos primeiros anos do cinema) tiveram continuidade, desta vez, entrepostos ao filme sonoro e, não mais, ao mudo. Entretanto, os cortes para encaixe de intertítulos frequentemente alteravam de modo abrupto a continuidade do áudio, bem como

ocasionava silêncios incômodos. Dessa forma, não havia uma solução que abarcasse satisfatoriamente todos esses problemas.

Com o aumento da chegada dos filmes falados, o constante declínio do uso de orquestras em grandes teatros e a crescente crítica em relação ao uso de intertítulos, “as salas de cinemas começaram a motivar a discussão de projetos de leis para a elevação de impostos que limitassem a importação de filmes sonoros estrangeiros” (FREIRE, 2014 apud FREIRE, 2015). Entretanto, os tempos estavam mudando e os filmes mudos já não eram tão atraentes como no passado.

Conforme Freire (2014), três alternativas surgiram naquele cenário:

A primeira foi o lançamento das primeiras *versões em língua estrangeira* – produções de Hollywood que, mantendo o roteiro, cenário e figurinos originais, eram refilmadas em outros idiomas com elenco internacional. No Brasil, as versões em espanhol começaram a ser exibidas em meados de 1930. A segunda novidade naquele ano foi a exibição dos primeiros filmes estrangeiros dublados em português. Enquanto nas versões em língua estrangeira e nas dublagens havia a substituição de um idioma por outro, na terceira alternativa experimentada em 1930 mantinha-se o costumeiro oferecimento da informação verbal sob a forma de informação escrita. Entretanto, tratava-se de não mais *substituir* os diálogos pelo texto escrito e nem *intercalar* cartelas entre as imagens, mas sim *sobrepor* ambas. Ao invés de trocar uma informação (verbal, em inglês) por outra (escrita, em português) ou alterná-las (texto / imagem e som / texto / imagem e som), *elas passaram a ser oferecidas simultaneamente* (FREIRE, 2015, p. 204).

As novas legendas eram feitas nos Estados Unidos e impressas nas cópias a serem exportadas, oferecendo maior qualidade e sincronização, novidades que acarretaram um sucesso considerável do primeiro filme legendado exibido no país em 1930, porém, seu alto custo não favorecia a utilização da legendagem em todos os filmes que chegavam ao Brasil, ainda que o número de legendas sobrepostas estivesse aumentando cada vez mais, já que das três alternativas ainda era a mais acessível financeiramente (FREIRE, 2015, p. 206). O início da década de 1930 marcou um período de mudanças nas produções de filmes, fato que promoveu a ampliação do número de salas de cinema devidamente aparelhadas para exibirem tais filmes.

As legendas estavam num momento de consolidação no país, apesar de somente atingirem a parcela alfabetizada da população. Com relação à aceitação das legendas pelo público e crítica, Freire cita matéria do jornal *O Globo* que, no ano de 1932, explicitou “(...) o que é mais notável ainda é o acerto das legendas sobrepostas, as melhores que da América nos tem mandado. Elas traduzem os diálogos numa síntese admirável, em palavras rápidas, de conversa comum e tem a vantagem de ser em letras gordas, bem legíveis” (O GLOBO, 1932: 5 apud FREIRE, 2015, p. 208).

Nos últimos anos, o público do cinema brasileiro tem demonstrado maior interesse pelas cópias dubladas. Segundo pesquisa elaborada pelo portal Filme B e disponibilizada pela Folha Ilustrada de agosto de 2015⁴⁶, 59% do público de 2014 assistiu a filmes estrangeiros em versão dublada, 28% em versões legendadas e 13% consumiu produtos nacionais. Ainda segundo a pesquisa, da renda total de bilheterias no país, 57% corresponde às versões dubladas, 32% às legendadas e 11% às produções brasileiras (FOLHA ILUSTRADA, 2015).

Esse cenário nem sempre foi assim, já que “há 20 anos, salvo em infantis, a dublagem era exceção no circuito. Até porque pesava no orçamento: eram necessárias duas cópias em película do mesmo longa, problema inexistente no formato digital” (FOLHA ILUSTRADA, 2015). Tal mudança está intimamente vinculada ao acesso da audiência das classes C e D, bem como ao aumento de oferta de salas de cinemas em shoppings de grande acesso e na periferia. Outros fatores que contribuem para a alteração do cenário é o aumento da oferta do formato 3D, que dificulta a leitura da legenda, e a influência dos canais de televisão aberta⁴⁷.

Apesar de ser um processo de tradução/condensação/adaptação, a legendagem apenas começou a render pesquisas no Brasil a partir da década de 1990, como já dito, em âmbito acadêmico, e, conforme Vera Lúcia Santiago Araújo, mesmo que as dissertações e teses defendidas sobre o tema levem em conta o contexto e a condição de produção de legendas, não existia ainda, à época da publicação de seu artigo, a troca de informações entre a academia e os profissionais da área, diferentemente da Europa, cujas pesquisas são desenvolvidas pelas próprias empresas legendadoras, distribuidores e canais a cabo (ARAÚJO, 2006, p. 156).⁴⁸

Durante as décadas de 1990 e 2000, as legendas continuaram frequentes em materiais disponibilizados na Internet, nos canais de televisão a cabo e cinemas, uma vez que o procedimento tornou-se muito mais simples e com baixo custo. Entretanto, a partir dos anos de 2010, notou-se um aumento considerável da presença da dublagem em salas de cinema e em alguns canais a cabo, os quais atualmente disponibilizam a programação em língua portuguesa e

⁴⁶ GENESTRETI, Guilherme. Pesquisa revela que 6 em 10 brasileiros preferem filmes dublados. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 9 ago 2015, Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/08/1666126-pesquisa-revela-que-6-em-10-brasileiros-preferem-filmes-dublados.shtml>>. Acesso em: 24 out. 2016.

⁴⁷ Idem 46.

⁴⁸ Em palestra recente realizada na Universidade de São Paulo, em 26 de outubro de 2017, Vera Lúcia Santiago Araújo comenta que no cenário brasileiro o diálogo entre academia e mercado a respeito é, ainda hoje, problemático.

oferecem opção de áudio original e legendas através de configuração disponível nos controles remotos, provavelmente pelo aumento da demanda de consumo desses meios de comunicação e entretenimento por mais extratos sociais do que nos anos das décadas passadas.

Segundo pesquisa de Julho/2016⁴⁹ realizada pela Associação Brasileira de Televisão por Assinatura (ABTA), em 2002, o país contava com 3,5 milhões de assinantes de televisão (de diferentes tecnologias); já em 2014, contava com mais de 20 milhões. Tal aumento contribuiu para a preferência à dublagem em relação à legendagem, feito que proporcionou um aumento de audiência em canais, os quais ofereciam programação completamente legendada⁵⁰.

Outro nicho que começou a crescer foi o de legendas não oficiais feitas por internautas. Por conta do advento da Internet, os seriados e filmes, outrora vistos apenas nos canais de televisão a cabo, passaram a chegar ao país com menos atraso em relação às estreias nos países de origem (especialmente nos Estados Unidos, de onde as produções são mais consumidas no Brasil). Isso gerou uma demanda muito grande no consumo de legendas e favoreceu a criação e desenvolvimento de grupos de internautas que se dedicam à legendagem não oficial de programas, como o InSUBs e o ManiacSubs, grupos que atualmente contam com um quadro que vai de 50 a 70 funcionários. Esses legendadores e revisores são selecionados a partir de formulários e testes linguísticos⁵¹.

Contudo, muitos desses legendadores atuam por motivações pessoais, como aprimoramento de idioma estrangeiro ou gosto pelos programas, o que pode resultar em falta de preparação técnica para atuar no campo da tradução para legendagem. Do ponto de vista técnico, muitas dessas legendas não abarcam questões centrais do procedimento, como a estética (formatação), a quantidade de legendas por tela, a quantidade de caracteres e o tempo de leitura mínimo exigido,

⁴⁹ EVOLUÇÃO do número de assinantes de TV por assinatura. Associação Brasileira de Televisão por Assinatura. 2012. Disponível em: <http://www.abta.org.br/dados_do_setor.asp> Acesso em: 19 out. 2016.

⁵⁰ BRITTO, Thaís. **Novo público também provoca mudanças na TV fechada**. O Globo, Rio de Janeiro, 20 jun. 2012. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/novo-publico-tambem-provoca-mudancas-na-tv-fechada-4934966>> Acesso em: 19 out. 2016.

⁵¹ GONZAGA, Rafael. **Nem todo herói usa capa: quem é a galera que legenda suas series e filmes de graça**. Elástica, 23 fev. 2016. Disponível em: <<http://elastica.abril.com.br/nem-todo-heroi-usa-capa-quem-e-a-galera-que-legenda-suas-series-e-filmes-de-graca>> Acesso em: 19 out. 2016.

e, como o público consumidor desconhece esses quesitos e recebe o material gratuitamente, o respeito a e o aperfeiçoamento da parte técnica não se mostram prioritários.

Na Europa, os intertítulos em filmes silenciosos apareceram pela primeira vez em 1903 e nesse período nunca haviam sido sobrepostos ao filme. Segundo o acadêmico sueco Jan Ivarsson (2004), em alguns casos, como o do filme *College chums*, de 1907, a obra era apresentada com atores representando as falas ao vivo por trás da tela.

Algumas das dificuldades vivenciadas pelo público brasileiro com o advento do filme falado foram vividas alguns anos antes pelos europeus: diversas formas de suprir a barreira linguística foram desenvolvidas, tais quais cópias do mesmo filme com diferentes versões linguísticas ou dublagem, processos dispendiosos e caros.

Comparativamente mais barata, a inserção de títulos sobrepostos aos filmes surgiu como opção viável para suprir a necessidade de compreensão dos filmes estrangeiros (geralmente “hollywoodianos”) que chegavam à Europa, sendo que alguns países conseguiram se destacar no desenvolvimento desse processo, apresentando já filmes devidamente legendados entre os anos de 1927 e 1929. Segundo Ivarsson (2004),

já que a técnica é comparativamente mais barata (a legendagem custa entre 1/10 e 1/20 do custo da dublagem), esta se tornou o método preferido de comunidades linguísticas menores, como os Países Baixos e países da Escandinávia.

Nos primeiros anos da legendagem, o principal problema era dispor as legendas nas cópias de distribuição, uma vez que o negativo, geralmente, ficava resguardado no país de origem. Noruega, Suécia, Hungria e França rapidamente passaram a liderar o processo de desenvolvimento de técnicas para a legendagem de filme⁵².

Assim, a projeção manual de transparências diretamente na tela foram, aos poucos, se transformando em “títulos fotografados copiados no próprio filme”⁵³ (IVARSSON, 2004). Processos óticos, mecânicos, térmicos e químicos foram desenvolvidos durante a década de 1930 e os avanços tecnológicos passaram a permitir que a legendagem a laser abrangesse o mercado a partir do final da década de 1980.

⁵² “Since this technique is comparatively cheap (subtitling only costs between a tenth and a twentieth of a dubbing), it became the preferred method in the smaller language areas, such as the Netherlands and the Scandinavian countries. In the early days of film subtitling the main problem was to place the subtitles on the distribution copies, as the negative was usually in safe keeping in the country of origin. Norway, Sweden, Hungary and France quickly took the lead in developing techniques for subtitling films” (IVARSSON, 2004).

⁵³ “Methods of copying photographed titles on to the film copy itself” (IVARSSON, 2004).

Um processo natural proveniente do surgimento da televisão foi a transmissão de filmes outrora exibidos apenas no cinema. E dele, a necessidade de se legendarem filmes especificamente para esse meio, uma vez que a utilização das mesmas legendas do cinema não obteve bons resultados por conta da velocidade de leitura do público e da gama menor de contrastes disponíveis na televisão.

Novamente, diversas técnicas foram desenvolvidas ou atualizadas para a legendagem televisiva e de *videotapes* e, na década de 1970, surgiram os primeiros equipamentos eletrônicos que se dedicavam a isso, compostos por um editor de texto e programas específicos de legendagem que permitiam a inserção das legendas como as mostradas na televisão.

Contudo, a recepção das legendas pode variar de um país a outro. Isto é, mesmo sendo um processo consideravelmente mais barato e, atualmente, prático, existem países que dão preferência a filmes e programas dublados em sua grande maioria.

Conforme mencionado anteriormente, na Europa, as pesquisas concernentes ao âmbito audiovisual, como a dublagem ou a legendagem, são executadas pelas próprias empresas legendadoras e distribuidoras de programação. Esses dados tornam-se valiosíssimos para a pesquisa acadêmica desenvolvida nessas áreas.

Em 2008, a empresa francesa de consultoria, Media Consulting Group, realizou uma pesquisa a respeito das necessidades e práticas de dublagem e legendagem na indústria audiovisual europeia. Dentre os aspectos analisados estavam a utilização, por país, de cada uma dessas duas técnicas em filmes exibidos no cinema e em filmes exibidos na televisão. Apesar do uso de diferentes técnicas ou da concomitância das mesmas, dos 31 países analisados na pesquisa, todos apresentam a exigência de exibir programas infantis dublados, tanto no cinema quanto na televisão.

A figura abaixo ilustra as preferências dos países europeus para filmes exibidos no cinema. Os países em amarelo utilizam-se da legendagem; os coloridos em vermelho, da dublagem; e os países coloridos em vermelho listrado em preto utilizam a dublagem e/ou a legendagem:

Mapa 1 – Práticas de transferência linguística para obras cinematográficas exibidas na Europa

fonte: MEDIA Consulting Group. **Study on dubbing and subtitling needs and practices in the European audiovisual industry.** Media Committee, 28 jul. 2008.

A figura a seguir ilustra a preferência das técnicas em programação de televisão transmitidas na Europa. Os países representados em amarelo utilizam legendagem; os países representados em vermelho, a dublagem; os países ilustrados em verde utilizam a técnica de *voice-over*; e o país representado em azul (Luxemburgo) utiliza exclusivamente o *voice-over*:

Mapa 2 – Práticas de transferência linguística para obras exibidas na televisão em países europeus

fonte: MEDIA Consulting Group. **Study on dubbing and subtitling needs and practices in the European audiovisual industry.** Media Committee, 28 jul. 2008.

Uma informação importante a ressaltar, segundo o material disponibilizado pela Media Consulting Group, é o fato de que, apesar de a Convenção de Berna, adotada em 1886, reconhecer os direitos do autor, estipular o reconhecimento do tradutor como autor, tal conceito é questionado por alguns dos signatários, os quais levam em conta apenas o aspecto técnico da atividade sem atribuir-lhe [ao tradutor] o papel criativo de sua atividade (2008, p. 11).

Contudo, o fato de alguns países utilizarem majoritariamente legendagem em produtos estrangeiros não significa que o consumo desses produtos seja alto, isto é, ainda que o Reino Unido, por exemplo, faça uso de legendagem na maioria dos produtos estrangeiros que chegam ao país, o consumo desses produtos pode ser relativamente baixo. De acordo com Jones (2014, p.5)⁵⁴, o Reino Unido apresenta – desconsiderando-se filmes provindos dos Estados Unidos – o menor consumidor de filmes estrangeiros da Europa. Por conta disso, é importante entender cada mercado e sua relação com a técnica mais utilizada.

⁵⁴ Jones, H. D. **The Market for Foreign Language Films in the UK.** Paper presented at the Migrating Texts colloquium. University College London. October 31, 2014. Disponível em: <<http://mecetes.co.uk/outputs/conference-papers/>> Acesso em: 19 fev. 2016.

Já no tocante aos Estados Unidos, o país não compartilha dos usos de legendas, especialmente, porque constitui o grande produtor e exportador de obras televisivas e cinematográficas do mundo. Além da produção e exportação dos mesmos, o país é também um grande consumidor de sua própria produção, o que faz com que o costume de se assistir a filmes e programas não anglófonos seja baixo ou quase inexistente e, conseqüentemente, o consumo de legendas seja significativamente menor do que em outros países.

Artigos, pesquisas acadêmicas ou pesquisas de mercado que abrangem o consumo de filmes estrangeiros legendados nos Estados Unidos são mais escassos e o que o senso comum aborda é o fato de que o público estadunidense, simplesmente, não tende a consumir esse tipo de filme ou programação. Três principais razões são levantadas: (i) a intromissão da legenda na imagem; (ii) a necessidade de mais atenção a um filme; (iii) a necessidade de entender uma trama através do texto.

A revista eletrônica IndiWire, em maio de 2014, trouxe à luz, em seu artigo *The lonely subtitle: here's why u.s. audiences are abandoning foreign-language films*, a significativa queda de bilheteria de filmes estrangeiros nos Estados Unidos entre os anos de 2007 e 2014: 61%. Segundo a revista, em 2016, os cinco lançamentos em língua estrangeira com mais bilheteria alcançaram, coletivamente, apenas 15 milhões de dólares no mercado americano; em 2007, o total foi de 38 milhões. (Isso não inclui filmes que provêm especificamente de populações imigrantes, sejam filmes de língua espanhola para hispano-americanos ou filmes de *Bollywood* para indiano-americanos) (INDIWIRE, 2014).^{55 56}

Portanto, o consumo de legendas por parte do público norte-americano caminha em constante declínio, bem como o consumo de filmes estrangeiros, se levarmos em conta que as dez maiores bilheterias americanas nos últimos anos são compostas de produções nacionais.

⁵⁵ “In 2013 the top five foreign-language releases earned collectively just \$15 million at the U.S. Box office; in 2007, the take was \$38 million. (this doesn’t count films catering specifically to immigrant or diaspora populations, whether spanish-language films for hispanic americans or bollywood films for indian-americans.)” (IndiWire, 2014).

⁵⁶ KAUFMAN, Anthony. The lonely subtitle: here’s why U.S. audience are abandoning foreign language films. **IndiWire**, 6 mai. 2014. Disponível em: <<http://www.indiewire.com/2014/05/the-lonely-subtitle-heres-why-u-s-audiences-are-abandoning-foreign-language-films-27051/>> Acesso em: 24 out. 2016.

2.4 ESPECIFICIDADES TÉCNICAS DA LEGENDAGEM

Vera Lúcia Santiago Araújo (2002) define a tradução pelo uso de legendas como “a interpretação condensada ou não das falas de um filme ou programa de televisão”. Entretanto, ainda que seja uma modalidade de tradução, a legendagem é realizada seguindo procedimentos e exigências técnicas, as quais delimitam e cerceiam o trabalho criativo do tradutor.

Portanto, para se analisar traduções para legendas, é necessário conhecer toda a gama de regras impostas para a sua realização. No caso de nossa pesquisa, é analisada a tradução para legendas abertas, as quais são sobrepostas “à imagem antes da transmissão ou da exibição, ou seja, sempre aparece[m] na tela e não depende[m] de um decodificador para ser acionada” (ARAÚJO, 2002, p. 2).

Segundo a autora, as legendas podem ser classificadas por dois tipos de parâmetros: o linguístico e o técnico. Quanto ao parâmetro linguístico, as legendas podem ser intralinguais (legendas elaboradas na mesma língua do texto falado) e interlinguais (legendas elaboradas em língua diferente da do texto falado). As legendas interlinguais são as mais conhecidas, pois são amplamente utilizadas no cinema, na televisão e na Internet.

Quanto ao parâmetro técnico, as legendas são classificadas em abertas e fechadas. As legendas fechadas, também conhecidas como *closed caption*, apresentam acesso de acordo com a escolha do telespectador, isto é, ele pode ou não optar por elas através do controle remoto. As legendas fechadas podem ser classificadas ainda do tipo *roll-up*, pois as linhas sobem da parte inferior da tela para cima, ou *pop-on*, pois as frases aparecem e desaparecem como um todo na tela. Em geral, apresentam letras brancas ou sobrepostas em tarja preta e caixa alta.

Já as legendas abertas, mais comumente acessadas em cinemas, televisão e Internet, operam sob algumas regras técnicas concernentes ao tempo de duração da tela e à quantidade de caracteres exigidos para o tempo de duração da fala das personagens. Nunes (20--) compilou, baseando-se em manuais de empresas contratantes de legendas, tanto brasileiras quanto do exterior, as técnicas básicas, cujo domínio é exigido pelo legendador. As regras, às quais nos deteremos, dizem respeito ao tempo, à quantidade de caracteres, à marcação da legenda e ao registro linguístico, pois são as que mais influenciaram as análises do *corpus*.

As legendas abertas possuem tempos mínimo e máximo de permanência na tela e esse tempo é definido pela duração da fala no vídeo. Esse tempo precisa ser devidamente calculado, pois o

tempo de assimilação do espectador e o de decodificação da mensagem são fatores essenciais para seu regimento. Segundo as normas exigidas para uma legenda de qualidade, o tempo mínimo de permanência de uma legenda na tela é de 1 segundo e o tempo máximo é de 6 segundos.

Por conta do tempo de duração das falas e, conseqüentemente, do tempo de permanência da legenda na tela, a quantidade de caracteres é limitada, levando em consideração, também, fatores como o tamanho disponível da tela e a velocidade média de leitura do espectador, que, no Brasil, é de 14 caracteres por segundo. Convencionou-se, portanto, o uso de 32 caracteres (contando-se os espaços) por linha de legenda transmitida na televisão e 42 caracteres por linha para DVDs. Quando a duração de uma fala ultrapassa os 6 segundos disponíveis, o legendador deve “quebrar” a legenda. Segundo Nunes, o intervalo entre as legendas também pode variar, mas segue a média de ½ segundo de duração.

O legendador, através do uso de *softwares* especializados, é responsável, não apenas pela tradução das legendas, como também da contabilização do tempo e dos caracteres, além de fazer a marcação de tempo de entrada e saída de cada legenda. Considerando todos esses fatores, Nunes disponibiliza, em seu manual, as seguintes tabelas (3 e 4), as quais consideram a relação entre o número de caracteres de uma legenda e seu tempo de duração, de modo que o legendador possa fazer a marcação do tempo de cada uma:

Tabela 3 - Tempo vs número de caracteres para legendas com 32 caracteres por linha

Tempo de duração da fala	Número de caracteres por legenda
De 1 a 1,5 segundos	14 caracteres
De 1,6 a 2,5 segundos	28 caracteres
De 2,6 a 3,5 segundos	42 caracteres
De 3,6 a 4,5 segundos	56 caracteres
De 4,6 a 6 segundos	64 caracteres

fonte: NUNES, Elaine Alves Trindade. **Técnicas de tradução para legendagem**. s.n.t. 5 p.

Tabela 4 - Tempo vs número de caracteres para legendas com 42 caracteres por linha

Tempo de duração da fala	Número de caracteres por legenda
De 1 a 1,5 segundos	21 caracteres
De 1,6 a 2,5 segundos	35 caracteres
De 2,6 a 3,5 segundos	49 caracteres
De 3,6 a 4,5 segundos	63 caracteres
De 4,6 a 6 segundos	84 caracteres

fonte: NUNES, Elaine Alves Trindade. **Técnicas de tradução para legendagem**. s.n.t. 5 p.

Além dessas especificidades técnicas, as quais limitam a liberdade criativa do tradutor, como já dito, algumas imposições estilísticas por parte das empresas contratantes também contribuem para essa limitação, como é o caso do tipo de registro linguístico recomendado para ser utilizado nas legendas. O grande trabalho do legendador é transpor um texto oral com sua gramática e recursos específicos para um texto escrito, o qual deve seguir a norma culta, bem como reduzir a quantidade de gírias, além de excluir ou amenizar palavras de baixo calão. A questão do estilo, muitas vezes, acaba homogeneizando os registros, variantes linguísticas e idioletos.

2.4.1 Processo de Produção de Legendagem d'O auto: entrevista com Nick Magrath

O auto da Compadecida de Guel Arraes foi disponibilizado no formato de DVD pela Globo Filmes e oferece, além de um menu interativo, entrevistas e bastidores, também a legenda da obra para o inglês; não existem outras opções de legenda nem áudio que não seja o original em português do Brasil.

A tradução foi feita pela Videolar, que atualmente se dedica apenas à produção de resinas termoplásticas, filmes, chapas e transformados plásticos. Na década de 1990 e início da década de 2000, a Videolar contava com uma divisão especializada na gravação de fitas e legendagem. A partir do início da década de 2000, a divisão de legendagens foi desmembrada da empresa e ficou a cargo da nova 2 Pontos Digital.

Ao final dos créditos do filme no DVD, encontram-se dois contatos técnicos: a Casablanca como responsável pela remasterização do DVD e a Videolar como responsável pela legendagem do filme, porém não se encontram referências ao tradutor.

A fim de identificar o tradutor, fez-se uma primeira tentativa de contato através do *website* da empresa Videolar, porém atualmente sequer há menção do departamento responsável por legendagens. A segunda tentativa foi procurar a empresa Casablanca, que se dispôs a nos atender. Um dos diretores de pré-masterização demonstrou surpresa ao saber que à empresa estava creditado o processo técnico de pós-produção, pois não se recordava de nenhum registro ligando as duas empresas.

Esse mesmo diretor explicou-me como se dá o processo de legendagem de DVDs nacionais, bem como sua importância para o mercado: a exportação desse material para o mercado internacional é, na verdade, pouco significativa e, na grande maioria dos casos, as legendas para línguas estrangeiras constituem apenas uma formalidade que fica a critério do cliente. O contato mostrou-se muito produtivo para esclarecimentos do aspecto técnico, entretanto não me levou à empresa nem à pessoa que havia, de fato, feito as legendas.

Posteriormente, contatamos a empresa Videolar, mesmo sabendo que ela não trabalhava mais com a gravação de fitas e DVDs nem com a produção de legendas. Numa das repartições da empresa, um dos funcionários me explicou a situação da Videolar e como havia sido desmembrada. Foi através dele que chegamos à atual 2 Pontos Digital.

A tradução para a legendagem do filme, segundo a proprietária da empresa, havia sido mesmo feita no Brasil por um tradutor contratado por eles, entretanto não havia registro disponível a respeito de quem fora o profissional responsável por esse trabalho. Dessa forma, não foi possível determinar, no início da pesquisa, qual seria seu *background*: se brasileiro, se estrangeiro, sua formação acadêmica e pessoal, se proveniente de família estrangeira falante de inglês ou se possuiu contato com algum país falante do inglês em sua formação.

Após auxílio do Prof. Dr. John Milton, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP e colegas pesquisadores, conseguimos contatar o tradutor contratado para legendar a primeira fita com o filme: a fita original que foi exportada para os circuitos de mostras e festivais internacionais.

Nick Magrath é nascido em Londres, de pai inglês e mãe italiana. Por conta do emprego do pai, morou no México, na República Dominicana e na Europa, mas desde os quatro anos de idade tem como base o Brasil. Frequentou escola inglesa no Rio de Janeiro e tinha babá que falava apenas o português, de modo que aprendeu simultaneamente, em época de alfabetização, os três idiomas. Aos oito anos mudou-se para a Inglaterra e lá residiu até os 16 anos; seus primeiros estudos formais de idioma foram na língua inglesa. Já adulto e de volta ao Brasil, começou a dar aulas de inglês e, durante um curso executivo, teve como um de seus clientes Geraldo Casé, poeta e diretor da primeira versão do programa infantil *Sítio do Pica-Pau Amarelo*, produzido e exibido pela TV Globo. Seus trabalhos com a emissora passaram a ser cada vez mais frequentes e sua relação com a divisão internacional foi “longa e frutífera”, como ele mesmo mencionou. Trabalhou também com a Globosat, empresa do grupo Globo, e dirigiu a Gemini Media, empresa especializada em Tradução Audiovisual Personalizada. Atualmente, trabalha como intérprete especializado em áreas como Combustíveis Fósseis, Mineração e Esporte.

Muito gentilmente, o senhor Magrath nos concedeu uma entrevista a respeito da legendagem feita da fita original d’*O auto da Compadecida*, a qual se encontra parcialmente transcrita no Apêndice 2 e que favorece a compreensão de como se deu esse processo⁵⁷. Em resumo, pudemos entender, após essa conversa, que todo o processo de legendagem de um filme enviado a mostras internacionais – como é o caso d’*O auto da Compadecida* – é complexo, a começar pelo fato de que as divisões da distribuidora (Globo Filmes) responsáveis pela distribuição do filme fora do país e pela distribuição nacional do DVD são distintas.

A tradução do material destinado às mostras e premiações internacionais deve ser realizada cuidadosamente, já que ele deverá atender a um público internacional variado, cujo idioma de integração é o inglês padrão. Segundo Magrath, a decisão de qual variante do inglês utilizar nas legendas e como traduzir o material é crucial para atingir o público ao qual o filme se destina. Apesar disso, ainda que o tradutor faça as escolhas, a decisão final é sempre do cliente. No filme, isso pôde ser verificado, por exemplo, nos nomes das personagens: alguns não foram traduzidos (como Chicó, Rosinha, Eurico, Dora), outros foram (como Vicentão) e outros que eram homônimos foram traduzidos de maneiras distintas (como João Grilo e Padre João). A decisão de

⁵⁷ A entrevista foi pensada a este trabalho como apêndice por ter sido pouco utilizada como apoio para as análises aqui apresentadas e pelo fato de poder servir no futuro como documento para estudos posteriores de nossa própria autoria ou de outras.

quais nomes traduzir ficou a cargo da empresa contratante. A esse respeito, ele afirma: “*eu ofereci as traduções, mas a escolha foi do cliente*”. Sobre a opção de traduzir Padre João para *Father John* e João Grilo para *Jack, the Cricket*, Magrath conta que o bom senso desempenha um papel importante: “*tem coisas no inglês que eu não consigo explicar. Jack Cricket [para a personagem João Grilo] funciona melhor*”.

Embora o tradutor tenha em mãos uma tarefa exigente ao legendar um filme como *O auto*, pelo caráter fortemente regional, algumas das decisões tomadas acabam, de fato, sendo aleatórias, como verificamos nos marcadores culturais “moedas”, os quais passaram de tostões e contos de réis a *crown*, *penny* e *cent*. Dessa forma, para um material fortemente marcado pelo regionalismo, a legendagem pode se tornar um grande desafio, ultrapassando as barreiras das imposições técnicas e se deparando com diferenças culturais significativas. Ainda sobre esse quesito, Nick Magrath afirma que não é necessariamente imprescindível para o legendador ter experiência prévia com aquele tipo de vocabulário, mas “*ser curioso e saber onde procurar*” [as informações].

Segundo ele, ainda que a importância da legenda seja grande, já que o tradutor é responsável por favorecer a troca de conhecimento, a qualidade do material é fundamental para o sucesso da obra: “*uma má legenda pode fazer com que o produto não ganhe um prêmio? Pode. Uma boa legenda pode fazer ele ganhar? Não, não aparece a esse ponto*”. Dessa forma, ele deixa claro que o filme em si é uma obra de arte, mas, por suas características específicas (regionalismo, velocidade das falas das personagens, o humor), a legenda precisa ser feita com cautela, pois é essencial para a compreensão do enredo.

Até o material original chegar ao formato comercializado no DVD, muitos legendadores e revisores, aparentemente, trabalharam com ele. Nick Magrath não reconheceu todas as legendas do filme em DVD como suas, demonstrando que, ao longo do processo, há, frequentemente, alteração nas escolhas tradutórias e, sobre isso, muitas vezes, o legendador não possui controle. O título, por exemplo, não é o mesmo título disponibilizado hoje: inicialmente, *O auto da Compadecida* tornou-se *A Brazilian Tale*, mas, ao ser comercializado no país, passou a se chamar *A dog's will*.

Apesar de a entrevista ter sido pouco utilizada nas análises em si, o panorama oferecido por Nick Magrath enriqueceu a nossa pesquisa, pois permitiu que fosse possível entender o caminho por

que passa um material brasileiro até chegar em mostras culturais internacionais e no mercado nacional. O marketing, o público-alvo e as negociações com o contratante também influenciam consideravelmente o processo tradutório, além das questões técnicas da legendagem.

CAPÍTULO TRÊS: RESTRIÇÕES DA LEGENDAGEM E OS MARCADORES CULTURAIS DO AUTO DA COMPADECIDA – ANÁLISES

No filme *O auto da Compadecida* (2000), aspectos como a atuação, os cenários e os diálogos contribuem significativamente para a análise das traduções dos marcadores culturais levantados.

Os cenários são reduzidos no filme, formando o eixo central igreja-padaria, onde os diferentes núcleos da trama do enredo se concentram, incluindo o julgamento das personagens. Breves deslocamentos ocorrem para a fazenda do Major Antônio Moraes ou para as ruas da cidade de Taperoá, mas em situações mais pontuais. Em relação aos marcadores culturais, as paisagens apresentadas no filme, bem como as interpolações de imagens de uma determinada temática ao longo do filme (como sertão e cangaço, por exemplo), favorecem a reconstrução de algumas marcas culturais, conforme analisaremos posteriormente.

Os diálogos, por sua vez, constituem, nessa adaptação, elemento fundamental para a construção do humor e desenvolvimento do enredo, já que as intenções das personagens e o desenvolvimento da trama se dão intensamente através das falas; consequentemente, personagens são de vital importância para a caracterização das nuances dessas falas. Cada personagem possui características, tanto psicológicas quanto físicas, além de entoação e expressões corporais, detalhadamente escolhidas para que possam configurar o universo da obra. Nesse sentido, são, em si, marcadores culturais da obra e essas características colaboram, conforme analisaremos, para a compreensão dos marcadores culturais ocidentais e regionais também.

Assim, a combinação desses elementos (cenários e imagens, linguagem corporal e diálogos, além de elementos como trilha sonora e sonoplastia) favorece a reconstrução, por parte dos espectadores, das marcas culturais associadas aos marcadores tratados no filme. Juntos, esses elementos corroboram para que a legendagem possa auxiliar os espectadores nesse processo e consiga, satisfatoriamente, conectar os conteúdos visual e verbal presentes no filme.

Isso posto, não é apenas a tradução do conteúdo verbal que deve ser levada em conta para a análise dos marcadores culturais, uma vez que ela opera em conjunto com uma série de fatores que sustentam seus significados.

Pautando-nos na perspectiva de que a tradução audiovisual caracteriza-se por ser uma tradução subordinada a restrições de ordem técnica, nos fundamentaremos no artigo *Sub-Titling – Constrained Translation*, de Titford (1982), no qual o autor discute a legendagem do ponto de vista das restrições a ela impostas, as quais podem gerar dificuldades de tradução.⁵⁸

Segundo ele, existem três dimensões concomitantes de restrições, cada uma com as suas respectivas subdivisões, que afetam diretamente o trabalho do legendador: (i) o fato de que existem duas naturezas de informações que “disputarão” a atenção ocular do espectador (a dinâmica: a ação; e a estática: o texto); (ii) elementos de coerência e coesão textual das legendas; e (iii) relação de interação entre fatores visuais e linguísticos.

A primeira dimensão diz respeito à necessidade imposta ao espectador em assimilar, através da visão, dois tipos de informação ao mesmo tempo: uma dinâmica (a ação do filme) e uma estática (o texto da legenda). Embora, segundo o autor, não se saiba qual dos dois tipos de informação é privilegiada pelos olhos do espectador, existe uma tensão entre as duas, e isso deve ser considerado pelo legendador no momento da tradução. Essa dimensão envolve três fatores concorrentes ao longo do filme (TITFORD, 1982, p. 113-114). Primeiramente, momentos em que a informação dinâmica é muito importante para a compreensão do enredo quando a legenda restringe-se a oferecer apenas as informações mais essenciais, já que a câmera favorece o desenvolvimento da história. Em segundo lugar, momentos em que a informação estática é mais importante do que a dinâmica, isto é, quando o enredo ou uma situação se desenvolve essencialmente por meio da fala das personagens, o que gera legendas com o máximo de informação possível para o espectador. Em tais situações, a legenda precisa traçar um caminho entre dois picos de ação, isto é, quando a ação “voltar a acontecer” no filme, o espectador não pode ficar surpreso ou confuso por falta de informações essenciais. E, finalmente, o modo como o legendador apresentará os elementos sintáticos, considerando o espaço e tempo disponíveis, dando conta de construções sintáticas complexas e, ao mesmo tempo, facilitando a leitura e a compreensão do espectador.

⁵⁸ Essas restrições continuam valendo ainda hoje. Para o escopo deste trabalho, foi suficiente utilizar os trabalhos de Titford (1982) e de Araújo (2002, 2006). Pouco se avançou teoricamente sobre o tema. No entanto, para mais detalhes atuais, o leitor interessado poderá consultar principalmente os trabalhos do Grupo Transmedia Catalonia da Universidade Autônoma de Barcelona, de cujos membros citamos os nomes de Pablo Romero Fresco, Anna Matamala, Pilar Orero, Helena Casas-Tost, Judit Castellà, Olga Soler e Sara Rovira-Esteva.

A segunda dimensão aborda questões de textualidade, mais especificamente, a coerência e a coesão do texto da legenda em relação ao filme (TITFORD, 1982, p. 114-115). Titford elucida brevemente a definição utilizada por ele dos dois termos: a coesão é marcada pela presença de ligações formais explícitas entre as falas de um diálogo. Em um diálogo como:

- A -Você sabe onde estão as chaves?
B -Sei. Na mesa da sala⁵⁹.

Existem elementos textuais que deixam claro ao espectador a relação direta estabelecida entre as falas das personagens. No exemplo acima, o uso do verbo “saber”, na pergunta e na resposta, e a relação entre o advérbio “onde” na pergunta e o adjunto adverbial de lugar “na mesa da sala”, na resposta, explicitam essa relação direta. Já a coerência refere-se à presença de ligações implícitas entre as falas das personagens, isto é, a ausência de elementos textuais formais. Apesar dessa ausência, a compreensão do espectador consegue ser estabelecida. Em um diálogo como:

- A -Festa amanhã à noite! Vamos?
B -Tenho prova na faculdade⁶⁰.

Não existem elementos linguísticos explícitos que relacionem uma fala diretamente com a outra, mas o contexto permite ao espectador compreender que se trata de uma negação ao convite por haver um compromisso mais importante.

De acordo com o autor, o discurso no filme pode ser coerente e coeso, contudo, com o suporte de imagem, a coesão pode diminuir sem ser perdida completamente. As legendas, por outro lado, justamente porque são textos, precisam tanto de coerência quanto de coesão. Entretanto, como elas sofrem com as restrições de espaço/tempo, ainda que mantenham a coerência, o espectador terá, frequentemente, de aplicar a coesão por si mesmo (TITFORD, 1982, p.114).

Assim, a relação entre a presença de coerência e coesão nas legendas é descrita como parte de um *continuum* que apresenta três pontos marcados: texto completamente coerente e coeso (muito raro); texto coerente, mas não totalmente coeso; texto coerente, mas minimamente coeso.

A terceira dimensão refere-se à interação entre fatores linguísticos e visuais no filme, da qual derivam problemas de ordem linguístico-visual típicos da legendagem (TITFORD, 1982, p. 115-116). Esses problemas podem ocorrer, por exemplo, em situações, cujo material linguístico corresponde ao material visual (como em casos de espelhamento da imagem com o discurso na

⁵⁹ Exemplo nosso.

⁶⁰ Idem 59.

ilustração de trocadilhos ou expressões idiomáticas, por exemplo). Nesses casos, a legenda precisa “motivar a ação visual através da informação linguística que ela fornece”⁶¹, isto é, a legenda precisa tentar explicar o que acontece na tela (TITFORD, 1982, p.115). Ou ainda, em relação à escolha que o legendador deve fazer dentre todas as opções disponíveis para traduzir uma determinada fala, de modo que o espectador consiga assimilar a informação mais rápida e facilmente: essa restrição transcende a dificuldade de resumir o discurso; aqui, espera-se que o legendador analise, dentre todas as opções gramaticais possíveis para uma determinada legenda, qual oferece ao espectador a mais fácil assimilação. Por exemplo, se no discurso tem-se uma oração condicional, o legendador precisa observar todas as traduções possíveis para sua legenda e escolher qual delas apresenta essa relação condicional de modo mais claro.

Concluindo, Titford (1982, p.116) afirma que, além dessas, existem outras restrições que devem ser levadas em consideração, em diferentes medidas, como, por exemplo, o quanto variantes dialetais e fonológicas devem ser incorporadas à legenda, qual a importância do nível de conhecimento do público a respeito da língua fonte e como esse conhecimento influencia as escolhas do legendador, ou ainda, o grau em que a legenda consegue mediar conceitos que ocorrem na cultura fonte e que são desconhecidos na cultura alvo.

Nesta pesquisa, tentaremos, considerando os conceitos apresentados por Titford e os elementos que apoiam a tradução para legendagem, conforme expostos no capítulo 2, analisar a tradução de marcadores culturais na obra para as legendas, propondo aqui a elaboração de algumas tipologias de legendas pautadas nos itens observados e suas combinações com as modalidades tradutórias.

Categorizamos quatro tipos de legendas, cada qual passível de ser combinada com cada modalidade tradutória. As legendas consideram questões técnicas, textuais e audiovisuais (som e imagem). Foram divididas em três grupos: as legendas introdutórias, as legendas verbais e as legendas com apoio de imagem e de som.

É importante ressaltar que a análise pode abarcar combinações entre modalidades e que uma mesma legenda pode apresentar mais de uma categorização. Apresentaremos didaticamente os diferentes tipos de legendas com exemplos encontrados na obra. Por restrição da própria obra, nem todas as categorias foram verificadas, porém detalharemos todos os tipos.

⁶¹ “The ST, therefore, has to try and motivate the visual action through the linguistic information that it supplies” (TITFORD, 1982, p.115).

As categorias de legendas encontradas foram: 1. Legendas Introdutórias: esse tipo de legenda apresenta ao espectador uma lexia ou uma informação relevante pela primeira vez. Podem, ou não, ter apoio textual, de imagem ou de som, por isso elas também são frequentemente categorizadas como pertencentes a algum dos outros dois grupos. 2. Legendas verbais: são as legendas nas quais a tradução é analisada fundamentando-se essencialmente no texto, isto é, o apoio de imagem e som é menos relevante para a compreensão da fala. Fazem parte desse grupo as legendas que se pautam essencialmente no diálogo das personagens para a compreensão do enredo, frisando a restrição de número de caracteres e tempo disponível para sua apresentação (Legendas Espaço-Temporais). 3. Legendas com suporte de imagem e de som: são as legendas cujos significados são construídos com o apoio das imagens e também dos sons do filme. Dividimos as legendas desse grupo em legendas que se pautam no plano de fundo, considerando as imagens (e fotografia) e a sonoplastia (Legenda Fundo-Sonoplastia) e as legendas que se pautam no primeiro plano, isto é, nas personagens, considerando o gesto e a entoação das falas (Legenda Gestual-Entoadada).

Apresentamos na tabela abaixo um resumo dos tipos de legendas verificados e as combinações com as modalidades tradutórias de Aubert (2006).

Tabela 5 – Tipos de legendas segundo a combinação com as modalidades tradutórias

Modalidade	Legenda	Legenda	Legenda	Legenda
	Introdutória	Espaço-Temporal	Fundo-Sonoplasta	Gestual-Entoadada
Legenda				
Omissão	Legenda Introdutória Omitida	Legenda Espaço-Temporal Omitida	Legenda Fundo-Sonoplasta Omitida*	Legenda Gestual-Entoadada Omitida
Empréstimo	Legenda Introdutória Emprestada	Legenda Espaço-Temporal Emprestada	Legenda Fundo-Sonoplasta Emprestada	Legenda Gestual-Entoadada Emprestada
Decalque	Legenda Introdutória Decalcada	Legenda Espaço-Temporal Decalcada	Legenda Fundo-Sonoplasta Decalcada	Legenda Gestual-Entoadada Decalcada
Transcrição	Legenda Introdutória Transcrita	Legenda Espaço-Temporal Transcrita	Legenda Fundo-Sonoplasta Transcrita	Legenda Gestual-Entoadada Transcrita
Palavra por Palavra (TPP)	Legenda Introdutória TPP	Legenda Espaço-Temporal TPP	Legenda Fundo-Sonoplasta TPP	Legenda Gestual-Entoadada TPP
Transposição	Legenda Introdutória Transposta	Legenda Espaço-Temporal Transposta	Legenda Fundo-Sonoplasta Transposta	Legenda Gestual-Entoadada Transposta
Explicitação	Legenda Introdutória Explicitada	Legenda Espaço-Temporal Explicitada	Legenda Fundo-Sonoplasta Explicitada	Legenda Gestual-Entoadada Explicitada
Implicação	Legenda Introdutória Implicitada	Legenda Espaço-Temporal Implicitada	Legenda Fundo-Sonoplasta Implicitada	Legenda Gestual-Entoadada Implicitada
Modulação	Legenda Introdutória Modulada	Legenda Espaço-Temporal Modulada	Legenda Fundo-Sonoplasta Modulada	Legenda Gestual-Entoadada Modulada
Adaptação	Legenda Introdutória Adaptada	Legenda Espaço-Temporal Adaptada	Legenda Fundo-Sonoplasta Adaptada	Legenda Gestual-Entoadada Adaptada
Erro	Legenda Introdutória Equivocada	Legenda Espaço-Temporal Equivocada	Legenda Fundo-Sonoplasta Equivocada	Legenda Gestual-Entoadada Equivocada

No tocante às legendas transcritas e transpostas, não as apresentaremos ao leitor com exemplos. A transcrição caracteriza-se por ser a modalidade escolhida para traduzir itens textuais que fazem parte dos dois sistemas linguístico-culturais ou itens que fazem parte de uma terceira língua; tais itens não constituem marcadores culturais nesta pesquisa. A transposição, por sua vez, foi encontrada abundantemente em combinação com outras modalidades mais relevantes para a análise. Portanto, apresentaremos as demais modalidades, reservando pontuais observações a respeito da presença da transposição em cada tipo de legenda.

Faz-se necessário frisar o fato de que as explicitações, conforme discutidas no capítulo 2, foram verificadas somente em alguns casos de modulações. Por questões de apresentação, e para

podermos ilustrar o máximo de legendas possível, optamos por dividi-los entre legendas explicitadas e moduladas, sempre fazendo menção à outra modalidade tradutória.

1. Legendas Introdutórias: essas legendas, conforme mencionado acima, são de grande importância, na medida em que apresentam ao espectador uma determinada informação ou lexia. Sua importância dependerá da relevância que exerce a informação ou lexia para a compreensão do enredo ou das características das personagens e do momento em que ocorrer, já que poderá ser responsável pela formação da perspectiva do espectador. Pelo fato de as legendas introdutórias serem importantes devido ao momento em que ocorrem, elas não dispensam as contribuições do texto, da imagem e do som e, por isso, podem, ao mesmo tempo, ser legendas verbais ou com suporte de imagem e som. Para o *corpus* desta pesquisa, por exemplo, a legenda introdutória terá papel essencial para a compreensão do espectador, pois apresentará a ele o marcador cultural analisado, dependendo de sua relevância para a obra.

Nesta pesquisa, a fim de ilustrar o máximo de tipos de legendas verificadas na análise, priorizaremos os demais tipos, reservando as introdutórias para os casos realmente mais relevantes de primeira ocorrência.

- Legenda introdutória omitida: a primeira ocorrência de um marcador no filme fica omitida na legenda e, neste caso, a imagem e o som não favorecem a reconstrução de sua referência. Para ilustrar esse tipo de legenda, apresentaremos ocorrências do marcador: *seu* (corruptela de senhor).

O título *senhor* pode, em alguns casos cotidianos, ter o equivalente em inglês *mister*, como em Senhor Pereira – *Mister Pereira* (tratamento formal introduzindo um sobrenome); entretanto, também pode preceder cargos e outros títulos, como, conforme verificado na obra, em *Seu Major* ou *Seu Bispo*. O uso de *senhor*, em situações como essas, poderia ser considerado um tratamento tipicamente brasileiro e, portanto, um marcador cultural.

O uso de *senhor*, abreviado muitas vezes pela corruptela *seu*, como pronome de tratamento, fica marcado em relação ao uso de *você* pelo maior grau de formalidade, uma vez que *você*, no Brasil, já não marca formalidade em relação ao *tu*. O uso de *seu* tornou-se corriqueiro e, geralmente, demonstra submissão em relações hierárquicas, relação de formalidade frente a diferenças econômicas, respeito em relação à idade, ainda que nessas relações (especialmente a primeira e a terceira) possa existir, de fato, um relacionamento mais informal ou com um pouco de liberdade.

Por sua vez, o uso de *senhor* também pode adquirir um caráter sarcástico ou irônico, segundo Alexandre Prudente Piccolo, para “fazer notar ao interlocutor atenção, pretensão, soberba ou mesmo falta de modéstia, normalmente para se dirigir a um falante mais novo (quebra da regra)”

⁶².

No *corpus* de análise, verificamos que, em todas as ocorrências, a marca cultural não pode ser reconstruída, pois o marcador fora omitido, isto é, não é possível retomar o tom de cortesia ou de respeito entre os falantes.

Na cena abaixo, Chicó está iniciando um caso amoroso com Dora e, como é covarde, a primeira coisa que pergunta à amante é a respeito do que fazer caso Eurico, o esposo, chegue e os surpreenda. Como Chicó é empregado de Eurico, o discurso é marcado pelo uso de *seu* antes do nome, demonstrando respeito e submissão.

Na legenda, não é possível retomar a postura de Chicó e a omissão do título modifica a relação estabelecida entre as personagens. Na imagem, a postura de Chicó (olhando preocupado para a porta de entrada) diz mais a respeito a sua covardia do que a hierarquia entre ele e Eurico, por isso, neste caso, a imagem não favorece a reconstrução da marca.

Em relação às restrições técnicas, segundo a tabela de caracteres vs tempo, utilizada para filmes em DVD – a qual disponibiliza mais caracteres por legenda do que na televisão –, a fala de Chicó (de aproximadamente 1,5 segundos) disporia de até 21 caracteres para a legenda. Esta possui 24, o que, por si só, já seria uma restrição importante para a escolha de não traduzir o título.

⁶² PICCOLO, Alexandre Prudente. **A alternância entre os pronomes “você” e “senhor”**. Instituto de Estudos da Linguagem. Unicamp. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/a00005.htm>> Acesso em: 23 fev. 2016.

Chicó: E se o seu Eurico chegar?
 Chicó: What if Eurico walks in?

Figura 2 - Legenda Introdutória Omitida (marcador Seu Eurico)

fonte: AUTO da Compadecida, O. Direção: Guel Arraes, Produção: Globo Filmes. Rio de Janeiro, RJ: Sony Pictures do Brasil, 2000, 2 DVDs.

Na cena correspondente à figura 3, João Grilo vai visitar Cabo 70, por conta de um plano que engendra para fazer com que seu amigo Chicó se case com Rosinha, a filha do Major, mesmo sendo apenas um sertanejo pobre. João o cumprimenta, tratando-o por *Seu Cabo*, isto é, mostrando-lhe respeito e cortesia. Mais uma vez, a relação entre as personagens é modificada pela omissão do título, já que João Grilo costuma tratar a todos com a marca de respeito, mesmo que não receba o mesmo tratamento por parte de nenhuma das personagens.

Na legenda, há pouca restrição de espaço, já que a primeira parte da fala de João Grilo (a que contém o marcador) dura aproximadamente 13 segundos, o que favoreceria a utilização de 49 caracteres por legenda. Esta utiliza apenas 33.

João Grilo: Bom dia, seu Cabo. Está bonzinho?
João Grilo: Good morning! How are you?

Figura 3 - Legenda Introdutória Omitida (marcador Seu Cabo)

fonte: AUTO da Compadecida, O. Direção: Guel Arraes, Produção: Globo Filmes. Rio de Janeiro, RJ: Sony Pictures do Brasil, 2000, 2 DVDs.

Na cena correspondente à figura 4, João Grilo, ainda em continuação ao plano para ajudar Chicó, visita Vicentão, a fim de tirar dele algum presente que possa entregar à Rosinha como sendo de seu amigo, assim como fez com Cabo 70. Aproxima-se, expressando a mesma cortesia e respeito presente no discurso das demais personagens quando se relacionam com personagens masculinas: através do uso do título *seu* antes do nome. Mais uma vez, o tratamento fica omitido e a relação das personagens é modificada pelo uso apenas do nome próprio.

A fala de João Grilo dura 1,3 segundos, o que renderia à legenda o uso de até 21 caracteres; nesta legenda, tem-se 20, isto é, beira o limite permitido.

João Grilo: Bom dia, seu Vicentão.
 João Grilo: Good morning, Vince.

Figura 4 - Legenda Introdutória Omitida (marcador Seu Vicentão)

fonte: AUTO da Compadecida, O. Direção: Guel Arraes, Produção: Globo Filmes. Rio de Janeiro, RJ: Sony Pictures do Brasil, 2000, 2 DVDs.

Nem todos os casos apresentados de Legendas Introdutórias Omitidas possuem, como maior restrição, o número de caracteres disponíveis em relação ao tempo de fala da personagem; entretanto, a escolha do tradutor de omitir alguns marcadores pode demonstrar a relevância do marcador para o contexto ou ainda uma solução para a dificuldade que o marcador apresenta. No caso da omissão, os elementos extratextuais não oferecem auxílio para a reconstrução da marca, uma vez que a omissão, em si, conforme concebemos neste trabalho, não permite a reconstrução da marca de nenhuma forma.

- Legenda Introdutória Empréstada: o marcador tem sua tradução feita por empréstimo (a grafia mantém-se). Apresentaremos neste item, a primeira ocorrência dos nomes das personagens *Chicó* e *Rosinha*, topônimos *Ceará*, *Paraíba* e *Sergipe* e o elemento de fauna, *pirarucu*.

Chicó: o primeiro nome a aparecer no filme é o de Chicó. No início do filme, Chicó e João Grilo decidem ir até a padaria de Eurico e Dora, a fim de conseguirem um emprego. Como João Grilo é mais esperto que o amigo, encarrega-se de negociar o salário e de conseguir que o padeiro empregue os dois. Negociando o valor do pagamento, João Grilo pergunta ao amigo se o valor lhe é conveniente. Assim, o espectador já começa a se familiarizar com a personagem. A fala de João Grilo dura 1,9 segundos, dispondo até 35 caracteres, mas utiliza apenas 29.

João Grilo: Cinco tostões tá bom pra tu, Chicó?
João Grilo: Is that good for you, Chicó?

Figura 5 - Legenda Introdutória Emprestada (marcador Chicó)

fonte: AUTO da Compadecida, O. Direção: Guel Arraes, Produção: Globo Filmes. Rio de Janeiro, RJ: Sony Pictures do Brasil, 2000, 2 DVDs.

Rosinha: a personagem também teve seu nome traduzido por empréstimo na obra, entretanto a primeira ocorrência, mencionada por seu pai, sem a presença da personagem na cena, foi omitida. Apesar disso, a relevância do nome da personagem para o enredo naquele momento é baixa, já que quatro falas depois, seu nome é repetido e traduzido por empréstimo. A fala do Major dura por volta de 0,5 segundo (21 caracteres disponíveis) e a legenda apresenta 21 caracteres utilizados, o que, por si só, não favorece a tradução do nome, uma vez que a referência ao grau de parentesco já está estabelecida.

Antônio Moraes: Se alembra da minha filha Rosinha?
 Antônio Moraes: Remember my daughter?

Figura 6 - Legenda Introdutória Omitida (marcador Rosinha)

fonte: AUTO da Compadecida, O. Direção: Guel Arraes, Produção: Globo Filmes. Rio de Janeiro, RJ: Sony Pictures do Brasil, 2000, 2 DVDs.

A segunda fala do Major apresenta aproximadamente 2 segundos (35 caracteres) e utiliza 34, favorecendo a tradução do nome da filha.

Figura 7 - Legenda Introdutória Emprestada (marcador Rosinha, na mesma cena)

fonte: AUTO da Compadecida, O. Direção: Guel Arraes, Produção: Globo Filmes. Rio de Janeiro, RJ: Sony Pictures do Brasil, 2000, 2 DVDs.

Ceará, Paraíba e Sergipe: oito dos doze topônimos que são mencionados na obra tiveram suas traduções por empréstimo. Deles, 5 apresentaram apenas uma ocorrência, o que atribui grande importância à legenda introdutória, dependendo da relevância do marcador para a compreensão do enredo.

Ceará, Paraíba e Sergipe são mencionados nas falas de Chicó, quando este conta suas histórias mirabolantes para o interlocutor. Em geral, os topônimos não apresentam importância relevante

para a compreensão do enredo, nem das histórias de Chicó para o espectador estrangeiro, mas estabelecem certa confiabilidade aos casos contados para as demais personagens e para o espectador brasileiro.

Na cena referente à figura 8, Chicó conta a João Grilo a respeito de uma mulher que “teve” um cavalo “para os lados da Serra do Araripe no Ceará”, em que o nome do estado foi traduzido por empréstimo.

Chicó: Eu não, mas do jeito que as coisas vão, eu não me admiro mais de nada. Mês passado uma mulher teve um lá na Serra do Araripe lá pros lados do Ceará.
Chicó: No, but nothing surprises me anymore. Last month, a woman foaled a colt in Ceará.

Figura 8 - Legenda Introdutória Empréstada (marcador Ceará)

fonte: AUTO da Compadecida, O. Direção: Guel Arraes, Produção: Globo Filmes. Rio de Janeiro, RJ: Sony Pictures do Brasil, 2000, 2 DVDs.

O marcador *Paraíba* é mencionado na cena abaixo, em que Chicó afirma ter conseguido percorrer do estado da Paraíba até o estado de Sergipe em doze horas montado em seu cavalo bento. A fala de Chicó tem duração aproximada de 4 segundos (84 caracteres) e a legenda privilegiou a tradução por empréstimo dos nomes dos dois estados (Paraíba e Sergipe) em 66 caracteres utilizados, omitindo a referência à Taperoá, a qual, neste contexto, não é reconstruída.

Chicó: Cavalo bom como aquele nunca tinha visto. Uma vez corremos atrás de uma garrota das seis da manhã até às seis da tarde sem parar nenhum momento. Comecei a correr na ribeira de Taperoá na Paraíba e, pois bem, quando dei pé já estava em Sergipe.
Chicó: A finer horse, I'd never seen. Once we chased a heifer from dawn to dusk without a rest. We started in Paraíba and before I realized it, we were in Sergipe.

Figura 9 - Legenda Introdutória Emprestada (marcador Paraíba)

fonte: AUTO da Compadecida, O. Direção: Guel Arraes, Produção: Globo Filmes. Rio de Janeiro, RJ: Sony Pictures do Brasil, 2000, 2 DVDs.

- Legenda Introdutória Decalcada: o marcador é traduzido por decalque (a grafia é adaptada à língua alvo). Poucos foram os decalques encontrados dentre os marcadores analisados na obra (apenas os nomes próprios Antônio, Manuel e Cícero). Apresentaremos, para esta legenda, uma das ocorrências do marcador *Meu Padre Cícero*.

Quando utilizado como interjeição por Cabo 70, no momento em que se encontra forçado a participar de um duelo com Vicentão, clama por Padre Cícero demonstrando medo. Esta legenda, conforme mencionado previamente, também pode ser uma legenda espaço-temporal, uma vez que, apesar de ser a primeira ocorrência do marcador, não há nenhuma espécie de elemento extratextual que permita ao espectador estrangeiro reconstruir a marca cultural associada ao marcador *Padre Cícero*. Há, neste caso, também outras modalidades: omissão do pronome pessoal meu e tradução palavra por palavra de padre para *father*.

Cabo 70: Vixi, meu Padre Cícero.
Cabo 70: My Father Cicero!

Figura 10 - Legenda Introdutória Decalcada (marcador [meu padre] Cícero)

fonte: AUTO da Compadecida, O. Direção: Guel Arraes, Produção: Globo Filmes. Rio de Janeiro, RJ: Sony Pictures do Brasil, 2000, 2 DVDs.

- Legenda Introdutória TPP (tradução palavra por palavra): o marcador é traduzido por um elemento da língua alvo que pode ser considerado um sinônimo interlingual da lexia observada. Muitos marcadores que apresentaram apenas uma ocorrência na obra encaixam-se, além de outras categorizações verificadas, também como legenda introdutória. Apresentaremos, a título de ilustração, a personagem *Diabo*.

Consideramos que a primeira ocorrência da lexia *diabo* como marcador cultural é referindo-se diretamente à personagem, uma vez que, a mera utilização da palavra *diabo* não constitui marcador. Quando utilizada para se referir a uma personagem clara ao público, teremos, então, um marcador.

Na cena em que as personagens, agora mortas, esperam seu julgamento, o Diabo aparece para condená-las todas antes da palavra final. Ao apresentar-se, aproveita-se do medo de todos, para dizer que não é tão ruim como acham que ele seja. Referindo-se a si mesmo como *Diabo*, a tradução foi feita palavra por palavra para *devil*. Como a imagem auxilia esta legenda mostrando quem, de fato, é a personagem Diabo, também pode ser considerada uma Legenda Fundo-Sonoplasta TPP (com apoio de imagem e contexto).

Diabo: Estão vendo? O Diabo não é assim tão feio quanto parece.
 Diabo: See? The devil isn't as ugly as they say.

Figura 11 - Legenda Introdutória Literal (marcador Diabo)

fonte: AUTO da Compadecida, O. Direção: Guel Arraes, Produção: Globo Filmes. Rio de Janeiro, RJ: Sony Pictures do Brasil, 2000, 2 DVDs.

- Legenda Introdutória Explicitada: o marcador é traduzido por explicitação, isto é, seu significado cultural, fortemente marcado na língua fonte, torna-se mais acessível na língua alvo. Apresentaremos os elementos de flora *macambira* e *xique-xique*.

Macambira: é uma planta que pode apresentar coloração verde-claro, verde-escuro, verde acinzentado violeta ou amarelo pertencente à família das Bromeliáceas e vista amplamente no Nordeste do Brasil. Essa planta é frutífera e seu fruto se assemelha a um cacho de bananas. Segundo Vaisencher (2009), o trato da macambira é bastante penoso para o sertanejo, que dispõe de poucos recursos para seu sustento:

Do limbo das folhas da macambira, os sertanejos retiram as fibras aproveitáveis. Com golpes precisos de facão, os espinhos são retirados e, depois, juntam-se as folhas em grandes feixes, que ficam macerando durante vários dias. Quando amolecem as partes fermentáveis, as folhas são retiradas da maceração, batidas, espremidas, lavadas e colocadas em jiraus para secar ao sol. Todo esse processo exala um forte mau cheiro, tendo que ser feito bem longe das casas. Caso seja realizado às margens de rios, os pequenos peixes morrem embebedados.

Além de suas fibras serem usadas para cobrir casas, é possível extrair a massa bruta da planta através de um procedimento bastante dolorido às mãos dos sertanejos, uma vez que é composta de uma substância de ação corrosiva. Com essa massa produz-se farinha, pirão e pão. Pelo fato de a massa poder ser estocada de um ano para o outro, representa um grande auxílio à sobrevivência dos sertanejos em época de seca.

Figura 12 - Macambira

fonte: VAINSENER, Semira Adler. Macambira. **Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 19 ago. 2015.

Xique-xique: é uma planta da família das *Cactaceas* e seu nome científico é *Pilosocereus gounellei*, a qual é muito encontrada nas áreas de caatinga do Nordeste Brasileiro. O xique-xique apresenta flores e frutos comestíveis ricos em sais minerais e seus ramos são cobertos por espinhos. Em épocas de seca intensa, o xique-xique é uma opção – ainda que seja uma das últimas – para a sobrevivência do sertanejo e dos animais do sertão.

Figura 13 - Xique-xique

fonte: Disponível em: <<http://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/terra-da-gente/flora/noticia/2014/12/xique-xique.html>> Acessado em: 19 ago. 2015.

A tradução de *macambira* foi feita por modulação e explicitação para *plants*, e a de *xique-xique* para *cactus*, designações de usos mais amplos. A explicitação, conforme descrevemos no capítulo 2, caracteriza-se pela mudança de registro, favorecendo que um marcador muito específico na cultura fonte torne-se mais acessível, em significado, na cultura alvo. Portanto, nestes casos, privilegiamos a explicitação. Contudo, como no filme existe a imagem dos sertanejos e das plantas e cactos típicos do sertão (ainda que não sejam exatamente a *macambira* e o *xique-xique*), podemos caracterizá-la também como uma Legenda Fundo-Sonoplasta Modulada (ou Explicitada).

Compadecida: João foi um pobre como nós, meu filho! E teve que suportar as maiores dificuldades de uma terra seca e pobre com a nossa. Pelejou pela vida desde menino. Passou sem sentir pela infância. Acostumou-se a pouco pão e muito suor. Na seca, comia macambira, bebia o sumo do xique-xique, passava fome e quando não podia mais, rezava. Quando a reza não dava jeito, ia se juntar a um grupo de retirantes que ia tentar sobreviver no litoral: humilhado, derrotado, cheio de saudade. E logo que tinha notícia da chuva, pegava o caminho de volta, animava-se de novo, como se a esperança fosse uma planta que crescesse com a chuva. E quando revia sua terra, dava graças a Deus, por ser um sertanejo pobre, mas corajoso e cheio de fé. Peço-lhe muito simplesmente que não o condene.

Compadecida: He was poor like us, my son. He had to endure difficulties in a poor, dry land, like ours. He's struggled since he was a boy. He had no childhood. He got used to little bread and a lot of sweat. In the drought, he'd eat plants... and drank cactus water. He starved. When he couldn't bear it, he prayed. When prayers were no good, he'd join the migrants... who headed to the coast in search of survival. He was humiliated. Defeated. Homesick. Whenever he heard news of rain, he would go back... in hopes again... as if hope was a plant that grows in the rain. At the very sight of his Hometown, he felt grateful... for being a poor... dry land man, but a brave and a believer. I ask you, simply, do not condemn him.

Figura 14 - Legenda Introdutória Explicitada (marcadores Macambira e Xique-xique)

fonte: AUTO da Compadecida, O. Direção: Guel Arraes, Produção: Globo Filmes. Rio de Janeiro, RJ: Sony Pictures do Brasil, 2000, 2 DVDs.

- **Legenda Introdutória Implícitada:** nesse caso, ocorre o oposto da explicitação, embora o marcador não esteja traduzido na legenda, seu significado pode ser reconstruído por outros elementos, como memórias geradas por cenas prévias, por exemplo. Apresentaremos a primeira ocorrência da personagem *Padre João*.

A primeira menção à personagem Padre João é feita de maneira natural no discurso de Dora, que, preocupada por sua cachorrinha de estimação estar à beira da morte, pede que João Grilo e Chicó, seus empregados, vão chamá-lo para benzê-la. A personagem, em si, ainda não foi apresentada ao público, mas a fala de Dora permite que o espectador entenda de que se trate de alguém conhecido do povoado, isto é, estabelece, *a priori*, uma relação de proximidade entre Padre João e os habitantes da cidade.

Na fala de Dora, a tradução do marcador *Padre João* foi feita palavra por palavra de padre para *priest*, transposição (duas palavras tornaram-se uma) e implícitação do nome da personagem; deter-nos-emos à implícitação do nome do padre, o que, neste caso, marca a familiaridade entre as personagens (Figura 15).

Mesmo lendo apenas *priest*, o espectador pode reconstruir parte da familiaridade estabelecida entre elas, pois a cena de abertura do filme mostra ao espectador uma cidade pequena e pouco habitada, portanto há maiores probabilidades de os moradores se conhecerem e, as cenas dos créditos de abertura mostram uma paróquia pequena com um padre sentado contando o dinheiro recebido por projetarem um filme para a população local dentro da Igreja, conforme Figura 16.

A fala completa de Dora tem duração aproximada de 3,5 segundos, o que permite a utilização de até 63 caracteres. Na legenda, utiliza-se 47.

Dora: Isso! Então vão chamar o Padre João para benzer a minha cachorrinha.
Dora: That's it! Go get the priest to bless my bitch!

Figura 15 - Legenda Introdutória Omitida (marcador Padre João)

fonte: AUTO da Compadecida, O. Direção: Guel Arraes, Produção: Globo Filmes. Rio de Janeiro, RJ: Sony Pictures do Brasil, 2000, 2 DVDs.

Figura 16 - Cenas auxiliares prévias que favorecem o reconhecimento de Padre João

fonte: AUTO da Compadecida, O. Direção: Guel Arraes, Produção: Globo Filmes. Rio de Janeiro, RJ: Sony Pictures do Brasil, 2000, 2 DVDs.

- **Legenda Introdutória Modulada:** a escolha de tradução afasta-se da língua fonte, mas procura garantir efeito de sentido próximo na língua alvo. Para exemplificar este tipo de legenda, apresentaremos os marcadores *macacos* e *macacada*.

Macacos: segundo a quinta acepção do Dicionário Aulete Digital para o verbete *macaco*, este era o nome utilizado, no nordeste brasileiro, como “alcunha ao policial das antigas milícias estaduais”. Milícias estaduais, por sua vez, são organizações regulares de pequeno porte hierarquizadas militarmente e eram bastante comuns na região no início do século XX. Eram, inclusive, enviadas para perseguirem Lampião e seu bando na fase mais conhecida do Cangaço. Essa acepção apresenta caráter pejorativo, pois, supostamente, insinua que os membros da volante eram homens que apenas seguiam ordens de outros.

A lexia *macacos* com essa acepção ocorre uma vez na obra e foi traduzida por modulação (com explicitação) para *police*. A explicitação se dá pelo fato de a lexia *macaco* constituir um marcador cultural muito fechado na cultura fonte, isto é, é necessário conhecimento da realidade, à qual remete, para poder compreender o conceito, enquanto a modulação de registro para *police* resulta em uma lexia muito mais acessível ao membro da cultura alvo.

Na cena, o capanga de Severino de Aracaju, segundos antes de perceber que seu chefe está, de fato, morto, apreende-se com o fato de que a polícia havia chegado à cidade para prendê-los. Essa cena também possui apoio de imagem posterior à ocorrência, auxiliando o espectador (tanto o brasileiro quanto o estrangeiro) a compreender que se trata de uma vertente da polícia chegando, o que faz com que essa legenda também possa ser classificada como uma Legenda Fundo-Sonoplasta Modulada.

Cangaceiro: Ih... os macacos estão chegando! Capitão?
Cangaceiro: The police are coming! Captain?

Figura 17 - Legenda Introdutória Modulada (marcador Macacos)

fonte: AUTO da Compadecida, O. Direção: Guel Arraes, Produção: Globo Filmes. Rio de Janeiro, RJ: Sony Pictures do Brasil, 2000, 2 DVDs.

Macacada: a lexia macacada, neste contexto, refere-se a um grupo de soldados pertencentes à volante, divisão da polícia responsável por perseguir cangaceiros. Consideramos que o marcador cultural *macacada* tenha sido traduzido por modulação (e transposição) do referente por *bunch of monkeys*. Em inglês, a lexia *monkey* não possui associação imediata com a polícia, mas apresenta definições que remetem a “uma pessoa travessa, especialmente uma criança” ou “uma que é dominada ou controlada por outra”, segundo o Dicionário Oxford.

A segunda acepção pode remeter pejorativamente aos policiais, insinuando também a dominação por seus superiores e a disposição para atender ordens, porém, no que tange o uso real da palavra, descobrimos, em consulta ao WordReference Forum⁶³ (que conta com a colaboração de falantes nativos de um idioma), que o uso de *bunch of monkeys* numa situação análoga à da obra exporia um caráter muito mais racial do que de referência à polícia, propriamente. Numa situação de confronto, o uso marcaria claramente um abuso, não importando quem fosse o alvo (se polícia, se criminosos), ao passo que no universo do filme, trata-se claramente de um termo ofensivo à polícia local. Nesse sentido, consideramos que a tradução resultou em modulação.

Esta legenda apresenta apoio de imagem para que o espectador entenda se tratar de uma ofensa à polícia, por isso pode ser classificada também como Legenda Fundo-Sonoplasta Modulada.

⁶³ Discussão disponível em: <<http://forum.wordreference.com/threads/bunch-of-monkeys.3106883/#post-15711006>> Acesso em: 4 dez. 2015.

Cangaceiro: Ô, capitão! Capitão? Ah, Grilo amaldiçoado! Você matou o capitão, não é? É para matar, não é? Tome chumbo, macacada!
 Cangaceiro: Come one, captain! Captain! Damn you! You killed the captain, didn't you? Do you want some killing? Take this, bunch of monkeys!

Figura 18 - Legenda Introdutória Modulada (marcador Macacada)

fonte: AUTO da Compadecida, O. Direção: Guel Arraes, Produção: Globo Filmes. Rio de Janeiro, RJ: Sony Pictures do Brasil, 2000, 2 DVDs.

- Legenda Introdutória Adaptada: o marcador é traduzido por adaptação, isto é, por um elemento da língua e cultura fontes, o qual contribui para a assimilação do público de uma realidade que não é a dele. Para exemplificar este tipo, apresentaremos uma das ocorrências do marcador *cangaceiro*.

Na cena, João Grilo cria mais um plano para que Chicó consiga se casar com Rosinha: fingindo sua morte para que Rosinha, sob o pretexto de ter ficado “louca” por causa da perda do marido, fuja e vá encontrá-lo. Para convencer o amigo covarde, João Grilo forja uma briga com um suposto cangaceiro. Ao saber que terá de enfrentar um cangaceiro, Chicó demonstra a intenção de desistir. A tradução de *cangaceiro* foi feita por *bandit*.

O verbete *bandit* é definido pelo Dicionário Oxford como “um bandido ou fora-da-lei pertencente a uma gangue e operando, tipicamente, em uma área isolada ou sem lei”; tem-se, portanto, a referência à criminalidade, à participação em grupos (bandos no nordeste brasileiro e *gangs* no inglês) e à ação em áreas isoladas ou sem leis. Em busca por imagens na Internet (especificando *western bandit*)⁶⁴, as mais frequentes são bandidos típicos do faroeste norte-americano.

Na primeira ocorrência ainda não é possível estabelecer relação entre a imagem do cangaceiro e a personagem Severino de Aracaju, o que pode ser verificado em outras ocorrências.

João Grilo: Um cangaceiro. Você vai morrer feito herói defendendo a cidade.
João Grilo: A bandit. You die a hero, defending the town.

Figura 19 - Legenda Introdutória Adaptada (marcador Cangaceiro)

fonte: AUTO da Compadecida, O. Direção: Guel Arraes, Produção: Globo Filmes. Rio de Janeiro, RJ: Sony Pictures do Brasil, 2000, 2 DVDs.

⁶⁴ Pesquisa por imagem em bancos de imagens do Google. Verbetes *king of bandits*. Resultado disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=king+of+bandits&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiGkZmahbXMAhVDEZAKHfZpA60Q_AUIBygB&biw=1366&bih=667#tbm=isch&q=western+bandits> Acesso em: 27 ago. 2015.

- **Legenda Introdutória Equivocada:** nas legendas equivocadas, o distanciamento semântico da tradução resulta em uma alteração injustificada de sentido, isto é, a referência ao marcador não pode ser recuperada de nenhuma forma e o resultado não se conecta de forma alguma com a lexia analisada. Não encontramos marcadores traduzidos por erro nesta categoria.

2. As legendas verbais apresentam o diálogo, em si, como fator mais relevante para a compreensão do enredo ou das personagens, por isso, o plano de fundo e mesmo os gestos das personagens podem ser relevados.

Legenda Espaço-Temporal: é a legenda caracterizada essencialmente pela restrição de espaço e de tempo. Nela, os marcadores culturais ficam sujeitos aos limites de números de caracteres e de tempo que cada legenda tem disponível na tela e sua tradução subordina-se intensamente ao discurso, já que os demais elementos de auxílio (imagem, som, gestos) não corroboram para a construção da marca cultural, por isso apresentaremos as informações de tempo e número de caracteres dessas legendas.

- **Legenda Espaço-Temporal Omitida:** o marcador fica omitido e a reconstrução de sua marca não pode ser feita por parte do espectador. Para ilustrar esta legenda, apresentaremos o marcador *meu padrinho padre Cícero*.

Conhecido por ser um povo bastante religioso, uma marca cultural bastante significativa do povo nordestino é a fé católica e a relação estabelecida entre os fiéis e suas crenças. Na obra, a presença do líder religioso Padre Cícero no discurso das personagens é frequente, o que promove a ocorrência de muitos marcadores culturais que representam a relação entre o povo e Padre Cícero. Analisamos a tradução do marcador *meu padrinho padre Cícero*, que é a forma como um grande número de fiéis se refere ao religioso.

Carinhosamente, Padre Cícero era chamado pelos fiéis de *meu padrinho Cicho* (com pronúncias como meu “padim Cicho”, “meu padrinho”, “meu padim”) e, segundo consta no Dicionário do Nordeste, era uma figura altamente admirada e idolatrada pelos fiéis, pois mantinha relações próximas com as camadas populares, o que gerou um senso de intimidade bastante grande por parte dos fiéis em relação à imagem de Padre Cícero.

Observamos sete ocorrências: quatro do marcador *meu padrinho padre Cícero* e três do marcador *meu padrinho*. A parte do marcador que iremos analisar nesta legenda é *meu padrinho*. Em todas

as ocorrências, essa parte do marcador ficou omitida, isto é, não há elementos que colaborem para a reconstrução da marca cultural referente ao tratamento dispensado pelos fiéis ao padre, chamando-o de *meu* e de *padrinho*.

Na cena abaixo, João Grilo oferece ao cangaceiro, Severino de Aracaju, uma gaita supostamente benzida por padre Cícero e que teria o poder de ressuscitar uma pessoa morta.

A fala de Severino tem aproximadamente 4,5 segundos (63 caracteres) e utiliza 47.

Severino de Aracaju: Minha nossa senhora! Só tendo sido abençoada pelo meu padrinho padre Cícero. Você não está sentindo nada?
Severino de Aracaju: Virgin Mary! Father Cicero must have blessed it! Don't you feel anything?

Figura 20 - Legenda Espaço-Temporal Omitida (marcador Meu Padrinho [Padre Cícero])

fonte: AUTO da Compadecida, O. Direção: Guel Arraes, Produção: Globo Filmes. Rio de Janeiro, RJ: Sony Pictures do Brasil, 2000, 2 DVDs.

- Legenda Espaço-Temporal Emprestada: o marcador é traduzido por empréstimo e não conta com apoio de imagem nem de som. Exemplificaremos com o marcador *Glória de Goitá*.

A cidade localiza-se na Zona da Mata do estado do Pernambuco. É pequena, com pouco mais de 29 mil habitantes, atualmente. Sua economia é baseada em agricultura de pequenas lavouras e comércio e é terra natal de Madame Satã, transformista e boêmio brasileiro, e de José Gomes, conhecido como “o Cabeleira”, um dos primeiros cangaceiros. O nome da cidade homenageia Nossa Senhora da Glória e o rio Goitá (proveniente do tupi que significa “pedra baixa”).

Na cena, Chicó conta que teve um papagaio que, de tanto ouvir as pregações do padre, decorou a bíblia e dispensava, ele mesmo, os sacramentos, quando passou a morar em uma cidade, onde não

havia padre. Perdera o contato com o animal desde que o papagaio se convertera ao Protestantismo e fora viver em uma Igreja Batista na cidade de Glória de Goitá. Apesar da grande quantidade de caracteres e da baixa relevância para o enredo principal, o tradutor favoreceu o empréstimo.

Chicó: Se converteu ao protestantismo e foi viver numa igreja batista lá em Glória de Goitá. Há uns dois anos soube que ele morreu de velhice.

Chicó: He became a Protestant and left to a Baptist church in Glória de Goitá. I heard he died of old age.

Figura 21 - Legenda Espaço-Temporal Emprestada (marcador Glória de Goitá)

fonte: AUTO da Compadecida, O. Direção: Guel Arraes, Produção: Globo Filmes. Rio de Janeiro, RJ: Sony Pictures do Brasil, 2000, 2 DVDs.

- Legenda Espaço-Temporal Decalcada: aqui, o marcador (ou parte dele) traduzido por decalque. Em oito ocorrências do marcador *Padre Cícero*, sete foram traduzidas por literalidade de padre para *father* e decalque do nome próprio para *Cicero*.

Na cena, Chicó conta, a fim de enganar o devoto cangaceiro, Severino de Aracaju, que esteve no céu e viu Padre Cícero, de modo a convencê-lo a deixar-se morrer para encontrá-lo no paraíso.

Chicó: Completamente morto. Vi nossa senhora e meu padre Cícero no céu.
Chicó: Absolutely. I saw Our Lady and Father Cicero in heaven.

Figura 22 - Legenda Espaço-temporal Decalcada (marcador [Meu] Padre Cícero)

fonte: AUTO da Compadecida, O. Direção: Guel Arraes, Produção: Globo Filmes. Rio de Janeiro, RJ: Sony Pictures do Brasil, 2000, 2 DVDs.

- Legenda Espaço-Temporal TPP: o marcador é traduzido palavra por palavra e não conta com o auxílio de nenhum recurso extratextual para reconstrução da marca. Apresentaremos o marcador *macaxeira* que foi traduzido por sua sinonímia interligual *cassava*.

Na cena, Dora conta a Chicó e João Grilo que anda preocupada com sua cachorrinha de estimação, pois mostra ter pouco apetite. A ironia da cena é o fato de que Dora faz uma lista considerável de coisas que a cachorra, aparentemente sem apetite, comera em um dia, quantidade significativamente maior de comida do que os dois sertanejos comem em mais tempo. Dentre os itens, está a macaxeira. Não há elementos de imagem e som que auxiliando a construção da referência, por isso se tratar de uma legenda espaço-temporal.

A fala de Dora dura 1,5 segundos (35 caracteres disponíveis) e são utilizados 27.

Dora: Um tantinho assim de macaxeira...
 Dora: ... a tiny bit of cassava...

Figura 23 - Legenda Espaço-temporal Literal (marcador macaxeira)

fonte: AUTO da Compadecida, O. Direção: Guel Arraes, Produção: Globo Filmes. Rio de Janeiro, RJ: Sony Pictures do Brasil, 2000, 2 DVDs.

- Legenda Espaço-Temporal Explicitada: a tradução dos marcadores é feita por explicitação, justificando-se pelo fato de traduzir um marcador cultural regionalmente bem carregado por outro de natureza semântica próxima e mais acessível ao espectador. Para exemplificar, apresentaremos o marcador *farinha*.

A farinha de mandioca tem um papel muito importante como matéria-prima para a produção de muitos produtos industriais, bem como geração de renda e emprego. Atualmente no Brasil, a produção de farinha de mandioca representa 13,46% da produção mundial, segundo dados da Embrapa de 2013⁶⁵.

No filme, que se passa na década de 1930, a farinha de mandioca já representava um produto muito presente e importante para a vida do sertanejo, por ser mais acessível e, portanto, mais frequente na alimentação da camada pobre da população. Era, em geral, acompanhada de carne e é, no universo da obra, um dos pratos que os pobres sertanejos João Grilo e Chicó mais têm acesso em tempos difíceis.

⁶⁵ GOMES, Jayme de Cerqueira.; LEAL, Edna Castilho. **Cultivo da mandioca para a região dos Tabuleiros Costeiros.** Embrapa Mandioca e Fruticultura. Sistemas de Produção, 11 jan. 2003. ISSN 1678-8796. Disponível em: <https://sistemasdeproducao.cnptia.embrapa.br/FontesHTML/Mandioca/mandioca_tabcosteiros/importancia.htm> Acesso em: 07 set. 2015.

A tradução foi feita por explicitação (e modulação) para *manioc*. A tradução privilegiou uma lexia que remete à natureza da farinha (a mandioca) e não ao produto em si, uma vez que a lexia *flour* poderia remeter instantaneamente à farinha de trigo, o que no universo sertanejo não faria sentido.

Na cena, João Grilo confessa a Chicó que pretende se matar porque não consegue ter uma ideia para tirar a ele e ao amigo de mais um problema e não conseguiria viver sendo, além de franzino e pobre, burro. Empunha a faca e afirma nunca mais ter de comer *farinha*. A encenação de sua morte é, em si, uma amostra de mais uma ideia que teve para favorecer a ele e a Chicó, a qual será explicada nas cenas seguintes.

A fala de João Grilo dura aproximadamente 0,5 segundo (21 caracteres) e utiliza-se de 18. A lexia *manioc* apresenta apenas 1 caractere a menos do que farinha.

Figura 24 - Legenda Espaço-Temporal Explicitada (marcador Farinha)

fonte: AUTO da Compadecida, O. Direção: Guel Arraes, Produção: Globo Filmes. Rio de Janeiro, RJ: Sony Pictures do Brasil, 2000, 2 DVDs.

- **Legenda Espaço-Temporal Implicitada:** a referência ao marcador cultural é implicitada por ocorrências anteriores. Na obra, a última ocorrência do marcador *padre Cícero* aparece implicitada pelo contexto.

Após dar um tiro em seu chefe Severino de Aracaju, sob o pretexto de encontrar com Padre Cícero no céu, o capanga fica preocupado com a chegada da polícia e tenta ressuscitar o cangaceiro tocando a gaita que supostamente traz os mortos de volta à vida. João Grilo, quem inventou a mentira, convence o capanga a deixá-lo morto, para que ele possa conversar um tempo a mais com o religioso no céu. Pelo contexto da conversa das personagens, é possível entender que deixar Severino morto é permitir que ele converse mais tempo com Padre Cícero, quem ele acreditava que veria no céu.

A fala de João Grilo tem aproximadamente 3 segundos (49 caracteres) e utiliza-se de apenas 25.

João Grilo: Deixe o capitão falar mais um bocadinho com Padre Cícero!
João Grilo: Leave him a little longer!

Figura 25 - Legenda Espaço-temporal Implicitada (marcador Padre Cícero)

fonte: AUTO da Compadecida, O. Direção: Guel Arraes, Produção: Globo Filmes. Rio de Janeiro, RJ: Sony Pictures do Brasil, 2000, 2 DVDs.

- **Legenda Espaço-Temporal Modulada:** neste tipo de legenda, o marcador é traduzido por modulação, isto é, há mudança de perspectiva ou de registro. Apresentaremos o marcador *cuscuzinho com leite*.

Na mesma cena em que ocorre o marcador *macaxeira*, verificamos o marcador *cuscuzinho com leite*. O marcador foi traduzido por modulação (e tradução palavra por palavra) para *manioc and milk*, porém nenhum elemento extratextual favorece a compreensão da marca. É uma comida tipicamente nordestina e consiste no cuscuz simples feito com milho (farinha de milho)

misturado com leite (não confundir com o cuscuz paulista), daí a modulação para *manioc* (mandioca).

Figura 26 - Cuscuz nordestino de milho com leite

fonte: BESSA, Bráulio. Nação Nordestina. Página do Facebook, 2011. Disponível em: <<https://www.facebook.com/nacaonordestina/photos/a.306157526084157.82461.306125182754058/1057825330917369/?type=3&theater>> Acesso em: 04 nov. 2015.

A fala de Dora dura aproximadamente 2,5 segundos (35 caracteres), utilizando 40 caracteres, ou seja, a legenda apresentou excesso de caracteres.

Dora: De manhã cedo comeu só um cuzcuzinho com leite...
Dora: She had manioc and milk in the morning...

Figura 27 - Legenda Espaço-Temporal Modulada (marcador cuzcuzinho com leite)

fonte: AUTO da Compadecida, O. Direção: Guel Arraes, Produção: Globo Filmes. Rio de Janeiro, RJ: Sony Pictures do Brasil, 2000, 2 DVDs.

- Legenda Espaço-Temporal Adaptada: a tradução do marcador é feita por adaptação, entretanto os elementos extratextuais não colaboram para a construção da marca cultural. Apresentamos o marcador *cangaço*, que apesar de ter apenas uma ocorrência na obra, não apresenta imagem nem som que auxilie na compreensão da marca cultural.

A lexia *cangaço* foi traduzida por transposição e adaptação do conceito para *robbery enterprise*. No que concerne o conceito de *enterprise*, o dicionário Oxford apresenta como primeira e terceira acepções, respectivamente, “um projeto ou empreendimento, que é, tipicamente, difícil ou requer esforço” e “um negócio ou companhia”. No contexto do Cangaço, tem-se o roubo e crimes bastante associados à imagem do movimento, dando-lhe o contorno de uma espécie de negócio (*a business*). Apesar disso, não é possível reconstruir a nuance social pautada em conflitos socioeconômicos.

A primeira parte da fala de Severino tem aproximadamente 2 segundos (35 caracteres) e utiliza 39.

Severino: É mesmo? É possível? Numa terra em que o bispo tem sete contos, o padre deve ter no mínimo três. Ah, olhe lá. Não disse? Três contos! Estou quase pensando em largar o cangaço e me empregar como sacristão.

Severino: Really? Is it possible? If a Bishop had 50, a priest should have 10, at least. Look at that! Just like I said. Ten crowns! I may even quit my robbery enterprise... and get a job as a sacristan!

Figura 28 - Legenda Espaço-Temporal Adaptada (marcador Cangaço)

fonte: AUTO da Compadecida, O. Direção: Guel Arraes, Produção: Globo Filmes. Rio de Janeiro, RJ: Sony Pictures do Brasil, 2000, 2 DVDs.

- Legenda Espaço-Temporal Equivocada: aqui, o marcador tem sua tradução muito distante do limite da adaptação, o que resulta em erro. Não encontramos nenhum caso de tradução por erro em Legendas Espaço-Temporais.

3. Legendas com suporte de imagem e som: apesar das restrições de caracteres e tempo, esta categoria de legendas recebe apoio dos elementos audiovisuais: as cenas de fundo, a sonoplastia e trilha sonora, a interpretação das personagens, bem como a entoação de suas falas. Todos esses elementos, de maneira mais ou menos significativa, permitem que o espectador consiga reconstruir os elementos do discurso e do enredo. Esses elementos podem ser concomitantes à fala da personagem ou fragmentados ao longo do filme. Observamos a existência de legendas que operam em dois planos diferentes: o plano de fundo, em que são consideradas as imagens e a sonoplastia (também trilha sonora) e o primeiro plano, em que são considerados os gestos das personagens e a entoação das falas. As legendas que se apoiam no plano de fundo e sonoplastia chamaremos de Legenda Fundo-Sonoplasta, e as legendas que se apoiam no primeiro plano chamaremos de Legenda Gestual-Entoadada.

3.1 Legenda Fundo-Sonoplasta: conforme mencionado, essas legendas complementam seu significado pelas imagens de plano de fundo e pela sonoplastia do filme. Nesses casos, o contexto se torna vital para que o espectador reconstrua elementos do diálogo e enredo.

- Legenda Fundo-Sonoplasta Omitida: a marca cultural referente ao marcador fica omitida, entretanto como as imagens e o contexto colaboram para a compreensão, não é possível ter uma legenda que omita um marcador se a imagem de fundo, a sonoplastia ou o contexto fornecem informações importantes para o espectador. Portanto, pensamos que este tipo de legenda seja inviável.
- Legenda Fundo-Sonoplasta Emprestada: o marcador é emprestado e a imagem favorece a compreensão da marca cultural. Apresentaremos uma ocorrência do nome da personagem *Eurico*.

A primeira ocorrência do nome *Eurico* aparece traduzido por empréstimo. Apesar de ser, também, uma legenda introdutória e a personagem não estar presente, o espectador pode retomar a referência da personagem pelas cenas iniciais do filme, em que Eurico e sua esposa aparecem juntos na padaria e a inferência da fala de João Grilo “Aconteceu uma coisa desagradável com um ente muito querido seu” deixa ao espectador a pressuposição de que o ente muito querido seja

o marido. A figura 28 retoma as cenas iniciais em que o casal aparece junto na padaria e a figura 29 ilustra a legenda do marcador analisado.

A fala de Dora tem duração aproximada de 1,7 segundos (35 caracteres disponíveis), utilizando apenas 20 caracteres.

João Grilo: Dona Dora! Aconteceu uma coisa desagradável com um ente muito querido seu.

Dora: Pois eu quero que Eurico se dane.

João Grilo: Dona Dora! A terrible thing has happened to one of your loved ones.

Dora: To hell with Eurico!

Figura 29 - Cena inicial do filme ilustra Eurico e Dora como casal

fonte: AUTO da Compadecida, O. Direção: Guel Arraes, Produção: Globo Filmes. Rio de Janeiro, RJ: Sony Pictures do Brasil, 2000, 2 DVDs.

Figura 30 - Legenda Introdutória Emprestada (marcador Eurico)

fonte: AUTO da Compadecida, O. Direção: Guel Arraes, Produção: Globo Filmes. Rio de Janeiro, RJ: Sony Pictures do Brasil, 2000, 2 DVDs.

- Legenda Fundo-Sonoplasta Decalcada: apresentamos uma das ocorrências no nome da personagem *Major Antônio Moraes*.

Na cena, a chegada do Major Antônio Moraes à cidade de Taperoá causa pânico em João Grilo, que utilizou seu nome como pretexto para conseguir fazer com que Padre João benzesse a cachorra de estimação da mulher do padeiro. Ao perceber que poderia ser descoberto, pede ajuda a Chicó que, sendo covarde, nega a ajuda por medo do Major.

A tradução de *Antônio Moraes* foi feita por decalque do primeiro nome e empréstimo do sobrenome. A imagem anterior permite que o espectador saiba quem é o Major.

Chicó: É, mas acontece que o Antônio Moraes pode ter alguma coisa de cavalo, de bento é que ele não tem é nada.

Chicó: Antonio Moraes may be a horse, but he sure isn't blessed!

Figura 31 - Legenda de Fundo Decalcada (marcador Antônio [Moraes])

fonte: AUTO da Compadecida, O. Direção: Guel Arraes, Produção: Globo Filmes. Rio de Janeiro, RJ: Sony Pictures do Brasil, 2000, 2 DVDs.

- Legenda Fundo-Sonoplasta TPP: neste tipo de legenda, o marcador é traduzido palavra por palavra, resultando numa sinonímia interlingual apoiada pelas imagens de fundo. Apresentaremos o marcador *Nossa Senhora*.

Nossa Senhora da Conceição Aparecida foi considerada a padroeira do Brasil em 16 de julho de 1930 por decreto do papa Pio XI. A partir da década de 1980, o dia 12 de outubro foi considerado dia de devoção à santa, celebrado com feriado nacional.

Todas as Nossas Senhoras referem-se à Virgem Maria. Os diferentes nomes lhe são atribuídos segundo o local da aparição (como Nossa Senhora de Lourdes, na França), o modo como é vista pelos fiéis (como Nossa Senhora Rainha) ou por quem a santa roga (como Nossa Senhora dos Desamparados). De acordo com a fé católica, a Virgem Maria ocupa um lugar especial de

veneração, recebendo pagas e festas (festas marianas) e é a intercessora dos seus fiéis junto a Jesus Cristo.

Embora, a referência à santa seja comum a diferentes culturas, retomamos o argumento de que a personagem constitui marcador da obra, já que é constituída para compor o universo ficcional da obra. Assim, as referências à personagem também integram o conjunto dos marcadores culturais analisados.

Nossa Senhora, chamada, na obra, de *Compadecida*, é mencionada no título, o que já indica sua importância. Referências e sua imagem permeiam todo o filme, seja pelo uso nas falas das personagens, seja nas imagens presentes nos cenários e na figuração, porém os marcadores analisados foram aqueles que se referem especificamente à personagem.

Pela presença que perpassa a obra em imagens, consideramos as legendas, em que essas referências ocorrem Fundo-Sonoplastas e suas traduções se dão palavra por palavra para *Our Lady*.

João Grilo: Quer dizer que eu posso voltar?
 Jesus Cristo: Pode, João, vá com Deus.
 João Grilo: Com Deus e com nossa senhora que foi quem me valeu. Até a vista, grande advogada. E não me deixe de mão, não. Estou decidido a tomar jeito, mas a senhora sabe que a carne é fraca.

João Grilo: So, am I free to return?
 Jesus Cristo: Yes, Jack. God be with you.
 João Grilo: God and Our Lady, who came to my rescue. So long... great lawyer and advocate. Don't give up on me. I want to straighten up... but you know the flesh is weak!

Figura 32 - Legenda Fundo-Sonoplasta TPP (marcador Nossa Senhora)

fonte: AUTO da Compadecida, O. Direção: Guel Arraes, Produção: Globo Filmes. Rio de Janeiro, RJ: Sony Pictures do Brasil, 2000, 2 DVDs.

- Legenda Fundo-Sonoplasta Explicitada: aqui, a tradução torna-se acessível tanto pela mudança de registro, a qual favorece a compreensão de um marcador bastante específico, quando pelas imagens e sonoplastia. Apresentaremos o marcador *peixeira*.

O verbete *peixeira* pode ser usado para designar uma “faca de lâmina larga, usada na limpeza de peixe” ou um “facão curto e pontiagudo usado como arma”. Ainda é frequentemente utilizada como arma branca e sua associação com crimes ambientados, especialmente (mas não exclusivamente), na região nordeste do país contribuiu para consolidar a ligação do instrumento

com a região, reforçada pelo fato de que era costumeiro ver civis armados nos povoados. Esse costume ainda pode existir em regiões sertanejas, porém já não é mais tão frequente em grandes cidades.

Na cena, Dora, quando surpreendida pelo marido e tendo dois amantes em casa (Vicentão e Chicó), pede a Vicentão, o conhecido valentão da cidade, que finja ter vindo à sua casa para matar Chicó, assim nenhum dos três seria apanhado em adultério. Para isso, pede que Vicentão pegue sua peixeira e saia gritando a esmo que vai matar alguém, enquanto Chicó ficaria escondido para provar que estava fugindo da peita. *Peixeira* foi traduzida por explicitação (e também modulação) para *knife*, mas a cena permite ao espectador ver não só que Vicentão, conforme costume do local e da época, anda com a faca na cintura, mas também o modelo da faca, ainda que brevemente.

Dora: Pois nem precisa entender. Pega essa tua peixeira e sai por aí gritando assim “eu te pego cabra safado! Eu te pego!”, entendeu?

Dora: You don't have to. Get your knife and run out shouting...“I'll get you, you bastard!” Got it?

Figura 33 - Legenda Fundo-Sonoplasta Modulada (marcador Peixeira)

fonte: AUTO da Compadecida, O. Direção: Guel Arraes, Produção: Globo Filmes. Rio de Janeiro, RJ: Sony Pictures do Brasil, 2000, 2 DVDs.

- **Legenda Fundo-Sonoplasta Implícitada:** a imagem colabora para a compreensão do marcador cultural, que, por sua vez, fica implícitado na legenda devido a ocorrências anteriores ou ao contexto. Para exemplificarmos, apresentaremos uma das ocorrências do marcador *cangaceiro*.

Na cena em que a Compadecida intercede por Dora e Eurico, a santa relembra do perdão que o marido deu a mulher antes de serem fuzilados pelo cangaceiro do bando de Severino. Como a cena favorece que o espectador estrangeiro veja a imagem do cangaceiro interpolada à memória do momento da morte, o marcador cangaceiro não é traduzido, mas fica implícitado.

Compadecida: Mas a hora da morte às vezes, sim. Na oração da Ave Maria os homem me pedem para eu rogar por eles na hora da morte. Eu rogo. E olho para eles nessa hora. E vejo que muitas vezes é na hora de morrer que muitos finalmente encontram o que procuraram a vida toda. Foi o que aconteceu com Eurico e Dora quando iam ser fuzilados pelo cangaceiro.

Compadecida: But it may, at the time of death. In the Hail Mary, I am asked to pray for men when they die. I do. And I look unto them at this hour. Often, it is when they die... that they finally find what they'd been looking for all their lives. That's what happened to Eurico and Dora... when they were about to be shot.

Figura 34 - Legenda Fundo-Sonoplasta Implícita (marcador Cangaceiro)

fonte: AUTO da Compadecida, O. Direção: Guel Arraes, Produção: Globo Filmes. Rio de Janeiro, RJ: Sony Pictures do Brasil, 2000, 2 DVDs.

- Legenda Fundo-Sonoplasta Modulada: aqui, o marcador é traduzido por modulação, entretanto o contexto ou as imagens permitem que o espectador reconstrua, mesmo que parcialmente, a informação necessária. As traduções mais relevantes foram encontradas nesse tipo de legenda e, em termos quantitativos, também foi uma das que mais apresentaram ocorrências. Nas cenas abaixo, apresentamos dois marcadores, cuja

tradução modula o registro, mas cujas cenas permitem compreensão do enredo. São eles: *papo amarelo*, *romarias* e *macacada*.

Papo amarelo: segundo consta no site Lampião Aceso⁶⁶, o rifle *Winchester* – modelo 1873, calibre 44 é uma “carabina de origem americana, popularmente conhecida como Papo Amarelo (por ter o elevador de munição em metal amarelo), foi durante muitos anos a espinha dorsal do Cangaço. As mais usadas aqui geralmente tinham 20 polegadas com cano octogonal e 12 tiros. Era uma arma tão comum que podia ser comprada até em armazéns de secos e molhados”. De acordo com Fábio Carvalho, escritor do blog, fazendeiros e coronéis compravam caixas fechadas de papos amarelos contendo várias unidades.

Figura 35 - Rifle Winchester 1873 (papo amarelo)

fonte: NETO, Carlos. F. P. Rifles e Carabinas Winchester “Lever-Action”. In: Armas On-line, 8 out. 2013. Disponível em: <<https://armasonline.org/armas-on-line/os-rifles-e-carabinas-winchester-de-acao-por-alavanca/>> Acesso em: 17 ago. 2015.

Na obra, Severino de Aracaju responde o Bispo, quando este afirma, durante o assalto, ser pobre e não ter dinheiro para dar ao cangaceiro, dizendo que Severino é ainda mais pobre, pois não tem ninguém que o defendesse, a não ser “seu velho e pobre papo amarelo” (O AUTO DA COMPADECIDA, 2000), ou seja, o velho rifle com o qual saqueava cidades e cometia assassinatos.

A tradução foi feita por modulação (e também por explicitação) para *old gun*, mantendo-se a referência à arma com a qual o cangaceiro andava o tempo toda e a referência ao modelo do rifle, muito comum durante o Cangaço, foi reconstruída pela cena. O pronome demonstrativo *this* colabora para a referência da arma mostrada pela personagem.

⁶⁶ CARVALHO, Fábio. **As armas do cangaço**. In: Lampião Aceso, 29 out. 2008. Disponível em: <<http://lampiaoaceso.blogspot.com.br/2008/10/armas-do-cangao-por-fbio-carvalho.html>> Acesso em: 17 ago. 2015.

Figura 36 - Legenda Fundo-Sonoplasta Modulada (marcador Papo Amarelo)

fonte: AUTO da Compadecida, O. Direção: Guel Arraes, Produção: Globo Filmes. Rio de Janeiro, RJ: Sony Pictures do Brasil, 2000, 2 DVDs.

Romaria: é uma lexia bastante popular no Brasil, utilizada para se referir à peregrinação religiosa feita a pé ou em carros (atualmente) para algum destino sagrado ao fiel católico. A tradução foi feita por modulação para *procession*. Procissão, que seria a tradução literal de *procession*, refere-se, por sua vez, a uma peregrinação feita pelas ruas de uma cidade carregando um santo, sacralizando um lugar essencialmente secular.

A lexia *romaria* foi escolhida como marcador cultural da obra, pois remete a uma das maiores romarias feitas no Brasil (até hoje): a de Juazeiro do Norte, no estado do Ceará, cujo centro das devoções é o Padre Cícero Romão Batista (o “padim Ciço”), referência frequente entre as personagens da obra.

Na cena, Chicó conta que no céu as romarias são mil vezes maiores do que as de Juazeiro. Apesar de a reconstrução da marca não ser favorecida, o plano de fundo apresenta uma pequena amostra de romaria aos moldes nordestinos, ainda que se trate da referência às romarias feitas no céu.

Chicó: Por que não? Eu conheci um sujeito em Cabaceiras que se encontrou com Jesus Cristo.

João Grilo: Aonde, Chicó?!

Chicó: No céu. Diz que lá a romaria é mil vezes maior que a de Juazeiro. Esse camarada me contou que viu Jesus Cristo sentado no trono com um monte de anjinho ao redor. Igualzinho na pintura. Ele me falou que o paraíso fica lá pelos lados da Bahia, por isso que o Cristo é escurinho.

Chicó: Why not? I met a man who met Jesus.

João Grilo: Where, Chicó?

Chicó: In Heaven. He said there are huge processions there. He said Jesus was on His throne, surrounded by angels... like in paintings. He said Paradise is near Bahia, that's why Christ is dusky.

Figura 37 - Legenda Fundo-Sonoplasta Modulada (marcador Romarias)

fonte: AUTO da Compadecida, O. Direção: Guel Arraes, Produção: Globo Filmes. Rio de Janeiro, RJ: Sony Pictures do Brasil, 2000, 2 DVDs.

Macacada: encontramos o caso do marcador *macacada*, entretanto, como ele já foi apresentado como exemplo para Legenda Introdutória Modulada, apenas mostraremos o porquê de também poder ser categorizado aqui.

As cenas de fundo mostram a chegada da volante à cidade, momentaneamente sob o comando dos cangaceiros e a disputa entre os dois grupos armados, muito bem enfatizada pela interpretação do comparsa de Severino de Aracaju, conforme figura 38. Somada a elas, temos a acepção, já discutida anteriormente, de que *monkeys* se refere a pessoas que são controladas por outra, tornando-se uma ofensa à volante, a qual seria um grupo de homens sem autonomia que apenas cumprem ordens.

Figura 38 - Legenda Fundo-Sonoplasta Modulada (marcador Macacada)

fonte: AUTO da Compadecida, O. Direção: Guel Arraes, Produção: Globo Filmes. Rio de Janeiro, RJ: Sony Pictures do Brasil, 2000, 2 DVDs.

- Legenda Fundo-Sonoplasta Adaptada: o marcador é traduzido por um conceito específico da cultura alvo, a fim de que a compreensão ocorra de maneira mais clara. Verificamos a tradução dos marcadores culturais *cinco tostões*, *Irmandade das Almas* e uma das ocorrências do marcador *cangaceiro*.

Cinco tostões: as moedas foram escolhidas como marcadores culturais, pois, embora não estejam imbricadas à cultura nordestina propriamente dita, ajudam a realizar palpavelmente uma marca cultural importante da política econômica da época em que se passa a história e, por terem papel frequente e importante para o enredo, suas manifestações textuais foram consideradas marcadores culturais nesta obra.

Para entender esses conceitos, é necessário entender que, de acordo com o sistema que vigorou até 1971 na Inglaterra, uma libra esterlina (*pound sterling*) valia vinte xelins (*shillings*); por sua vez, cada xelim valia doze *pence* (*pence* sendo o plural do valor de *penny*, uma moeda que valia 1/240 de uma libra, isto é, a mínima parte dela aceitável naquele contexto). A cada cinco xelins, tinha-se uma moeda de coroa (*crown*). Por fim, o *cent* é a centésima parte de uma determinada

moeda, como por exemplo, se usa atualmente nos EUA, Brasil, Canadá, Nova Zelândia, entre outros.

A partir de 1971, o Reino Unido adotou a divisão decimal de suas moedas, o que fez com que essas moedas tivessem seu valor reformulado para os dias atuais, sendo que o *penny* vale aproximadamente 1 *cent*, tornando-se a centésima parte da libra, o *shilling*, dez centavos e a *crown*, 50.

Na cena abaixo, o contexto e a legenda introdutória do marcador auxiliam na compreensão do espectador, uma vez que o diálogo estabelece que o tema trate de dinheiro. João Grilo e Chicó vão até a padaria pedir emprego e negociam o salário e o marcador *cinco tostões* foi traduzido por adaptação para *five crowns*.

Eurico: Quanto é?
Dora: Cinco tostões.
Eurico: Cinco tostões.
João Grilo: Cinco tostões está bom para tu, Chicó?

Eurico: How much?
DO: Five crowns.
EU: Five crowns.
JG: Is that good for you, Chicó?

Figura 39 - Legenda Fundo-Sonoplasta Adaptada (marcador Cinco Tostões)

fonte: AUTO da Compadecida, O. Direção: Guel Arraes, Produção: Globo Filmes. Rio de Janeiro, RJ: Sony Pictures do Brasil, 2000, 2 DVDs.

Cangaceiro: na cena, Dora chega apavorada à padaria, porque um bando de cangaceiros invadiu Taperoá e, conseqüentemente, a violência e o saque serão inevitáveis. Por não se tratar da primeira ocorrência do marcador e pelas imagens de fundo, o espectador consegue entender a perspectiva de criminalidade dos cangaceiros.

Dora: Acabou-se tudo! Os cangaceiros estão aí na cidade!
Dora: It's all over! The bandits are in town!

Figura 40 - Legenda Fundo-Sonoplasta Adaptada (marcador Cangaceiro)

fonte: AUTO da Compadecida, O. Direção: Guel Arraes, Produção: Globo Filmes. Rio de Janeiro, RJ: Sony Pictures do Brasil, 2000, 2 DVDs.

A sonoplastia, nesta situação, se faz essencial para a compreensão do contexto: antes da cena em que Dora chega apavorada, Chicó, pretendendo fingir-se corajoso, começa a falar que gosta de enfrentar cangaceiros e que, para isso, se até alistaria na volante. Sente-se entusiasmado com os tiros, com as balas zunindo nos ouvidos e com as mulheres gritando de medo. Cada um desses três itens (os tiros, as balas zunindo e os gritos) é representado, concomitantemente à sua fala, pela sonoplastia e, refletindo-se na interpretação de seu interlocutor, Eurico, transmitem ao espectador a chegada violenta dos cangaceiros.

Eurico: Homem! Se aquiete! Aquilo lá é uma guerra!
 Chicó: É isso mesmo que eu quero! O pipoco dos tiros! A mulherada gritando! As balas zunindo no pé do ouvido!
 Dora: Acabou-se tudo! Os cangaceiros estão aí na cidade!

Eurico: Take it easy. It's a war out there.
 Chicó: That's what I want. I want to hear the shots! The women screaming! Bullets flying through the air!
 Dora: It's all over! The bandits are in town!

Figura 41 - Cenas auxiliares da tradução do marcador Cangaceiro)

fonte: AUTO da Compadecida, O. Direção: Guel Arraes, Produção: Globo Filmes. Rio de Janeiro, RJ: Sony Pictures do Brasil, 2000, 2 DVDs.

Irmandade das Almas: segundo Vivien Ishaq⁶⁷, pesquisadora do Arquivo Nacional, as Irmandades eram associações criadas por leigos para incrementar a devoção à fé católica e, como a construção de paróquias e bispados ocorreu de maneira irregular pela América portuguesa, a organização da vida religiosa nessas terras ficou, em grande parte, a cargo dessas organizações, as quais se mantinham financeiramente através das doações feitas pelos organizadores.

Além do papel religioso que exerciam, as Irmandades eram responsáveis também por prestar auxílio solidário social. Segundo Ishaq “seus membros, já congregados em torno da devoção ao santo patrono, uniram-se por meio dos laços de solidariedade e de auxílio mútuo, promovendo sepultamentos dignos, sufrágios às almas dos irmãos falecidos, e prestando assistência às suas viúvas e órfãos”. As Irmandades também foram responsáveis por reforçar hierarquias sociais e por difundir padrões morais e de comportamento entre a população.

No período da colonização, as catequeses jesuíticas eram bastante comuns na colônia. Pelo novo território instalavam-se Irmandades que se particularizavam por “por sua organização hierárquica bem retratada no seletivo processo do ato de admissão de seus membros. A admissão em uma irmandade não era mera formalidade; era compromisso, envolvimento, participação ativa” (NUNES, 2015, p.1). As condições de associação de um fiel estavam ligadas aos pagamentos que faziam. Os pagamentos definiam o grau de associação de um membro à irmandade, que poderia ser Simples, Distinto, Honorífico ou Benfeitor.

A tradução foi feita por literalidade (e transposição) para *Brotherhood of Souls*, tradução utilizada em sites portugueses que promovem ou divulgam as Irmandades das Almas ainda hoje no país. Em inglês, a busca por *Brotherhood of Souls* remete a uma coleção de livros de ficção para adultos, de K.C. Falls.

O contexto, por sua vez, permite ao espectador entender que se trata de uma organização religiosa, já que o diálogo se estabelece entre Eurico, Dora e Padre João, numa tentativa de Dora persuadir o padre a benzer sua cachorrinha de estimação ameaçando-o com a demissão do marido (e contribuinte) da Irmandade das Almas. Entretanto, o resultado final é uma adaptação para a

⁶⁷ ISHAQ, Vivien. Comentário. Arquivo Nacional. Disponível em: <<http://www.historiacolonial.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=297&sid=36&tpl=printerview>> Acessado em: 09 fev. 2016.

cultura alvo, uma vez que, o espectador atribuirá ao marcador *irmandade* o significado compreendido em sua própria cultura.

Figura 42 - Legenda de Fundo-Sonoplasta Adaptada (marcador Irmandade das Almas)

fonte: AUTO da Compadecida, O. Direção: Guel Arraes, Produção: Globo Filmes. Rio de Janeiro, RJ: Sony Pictures do Brasil, 2000, 2 DVDs.

- Legenda Fundo-Sonoplasta Equivocada: aqui, o marcador, mesmo sendo favorecido pela imagem de plano de fundo ou contexto, apresenta tradução que ultrapassa o limite da tradução, resultando em erro. Não encontramos marcadores traduzidos por erro nesta categoria.

3.2 Legenda Gestual-Entoadada: no caso desse tipo de legenda, a informação apresentada tem seu significado complementado pelos gestos e pela entoação da fala das personagens. As legendas do tipo Fundo-Sonoplasta foram mais abundantes no *corpus* desta pesquisa do que as legendas do tipo Gestual-Entoadadas, contudo apresentaremos os tipos observados.

- Legenda Gestual-Entoadada Omitida: neste tipo de legenda, os gestos e a entoação das personagens favorecem a compreensão da intenção do interlocutor, entretanto não é

possível reconstruir a marca cultural analisada. Apresentaremos uma ocorrência do título *seu* (corruptela de *senhor*).

Seu João Grilo: as duas personagens que nunca eram tratadas com o mesmo respeito e cortesia que as demais eram justamente as mais pobres: Chicó e João Grilo. A única vez em que João Grilo foi tratado com o título *seu*, estava, na verdade, sendo repreendido pelo Bispo. Não é possível reconstruir a marca cultural relativa ao título *seu* antes do nome próprio com a acepção de desdém, mas a entoação e gestos do Bispo permitem que o espectador estrangeiro entenda que se trata de uma repreensão.

Bispo: Quanto ao senhor, seu João Grilo, vai se arrepender de suas brincadeiras. Jogando a igreja contra Antônio Moraes. É uma vergonha! Uma desmoralização!

Bispo: As for you, Jack the Cricket you'll regret your tricks. Putting the church against Antonio Moraes! It's a shame, a disgrace!

Figura 43 - Legenda Gestual-Entoadada Omitida (marcador Seu João Grilo)

fonte: AUTO da Compadecida, O. Direção: Guel Arraes, Produção: Globo Filmes. Rio de Janeiro, RJ: Sony Pictures do Brasil, 2000, 2 DVDs.

- Legenda Gestual-Entoadada Emprestada: o marcador é traduzido por empréstimo tendo sua marca cultural favorecida pelos gestos e entoação das personagens. Não verificamos exemplos deste tipo na obra.
- Legenda Gestual-Entoadada Decalcada: neste tipo de legenda, o marcador é traduzido por decalque e os gestos e a entoação auxiliam na compreensão da intenção da marca cultural. Apresentaremos o marcador cultural *Manuel*.

Manuel, nome hebraico, é muito popular em Portugal e, por extensão, no Brasil. No Brasil, entretanto, remete a associações jocosas e estereotipadas a portugueses, muito utilizada em piadas e manifestações preconceituosas. Na obra, essa questão é mencionada na cena abaixo: João Grilo pede perdão a Jesus por não querer faltar-lhe com o respeito, mas diz que precisa comentar o fato

de Diabo ter-lhe chamado de *Manuel*, em que pode se pressupor o estereótipo ou falta de respeito. As três traduções resultaram em modulação, pelo uso de *Emmanuel*, tradução da variante português, Emanuel. Pelos gestos, feições e tom de voz desdenhoso de João Grilo pode-se notar que o marcador traz para o contexto o tom de desdém e, portanto, o caráter possivelmente ofensivo. O marcador foi traduzido por decalque.

Figura 44 - Legenda Gestual-Entoadada Decalcada (marcador Manuel)

fonte: AUTO da Compadecida, O. Direção: Guel Arraes, Produção: Globo Filmes. Rio de Janeiro, RJ: Sony Pictures do Brasil, 2000, 2 DVDs.

- Legenda Gestual-Entoadada TPP: nessas legendas, o marcador é traduzido palavra por palavra amparado pela interpretação e entoação das personagens. Observamos o marcador *Nossa Senhora, Mãe de Deus de Nazaré*.

Nossa Senhora, a Compadecida, foi mencionada, ao longo do filme, diferentes formas já bastante conhecidas, como *Nossa Senhora, Nossa Senhora do Perpétuo Socorro* e *Santa*. Entretanto, uma das formas constitui marcador cultural da obra, pois se trata de um tratamento muito específico utilizado na obra, momento no qual João Grilo, de forma irreverente, através de um versinho cômico, roga à santa que interceda por eles, já que as acusações feitas por Diabo são sérias.

Na cena, João Grilo não menciona a quem rogará até o primeiro verso do poema que recitará, para isso, seus gestos durante o recitativo são fundamentais para que o espectador compreenda sua devoção e, ao mesmo tempo, a natureza satírica da personagem. A segunda ocorrência teve sua tradução feita palavra por palavra para *Our Lady Mother of God of Nazareth*:

João Grilo: Valha-me, Nossa Senhora, Mãe de Deus de Nazaré A vaca mansa dá leite A braba dá quando quer A mansa dá sossegada A braba levanta o pé Já fui barco, fui navio Mas hoje sou escaler Já fui menino, fui homem Só me falta ser mulher Valha-me, Nossa Senhora, Mãe de Deus de Nazaré.

João Grilo: "Our Lady, save us all Hear us when we call Milk from the gentle cow From the stubborn, not now The gentle one has calmed down The stubborn one put her foot down I was once a brand new boat The finest ship afloat I've been a boy and man I haven't been a woman yet Aid me Our Lady Mother of God of Nazareth!"

Figura 45 - Legenda Gestual-Entoadada Literal (marcador Nossa Senhora, Mãe de Deus de Nazaré)

fonte: AUTO da Compadecida, O. Direção: Guel Arraes, Produção: Globo Filmes. Rio de Janeiro, RJ: Sony Pictures do Brasil, 2000, 2 DVDs.

- Legenda Gestual-Entoadada Explícita: não foram encontradas na obra legendas deste tipo.
- Legenda Gestual-Entoadada Implícita: não foram encontradas na obra legendas deste tipo.
- Legenda Gestual-Entoadada Modulada: neste tipo de legenda, a tradução do marcador é feita por modulação com o auxílio da postura e da entoação da fala. Observamos o marcador dar com o *ferro na tábua do queixo*.

Segundo o blog do Portal do Cangaço da Bahia⁶⁸, um dos cangaceiros do bando de Lampião, José Baiano, possuía como armas um punhal, uma pistola e um ferro com as iniciais JB, o qual fora utilizado pelo cangaceiro para marcar animais e mulheres nas faces, nádegas, virilhas e *tábuas de queixos*.

⁶⁸ RELÍQUIAS que pertenceu ao cangaceiro José Baiano. In: Portal Cangaço da Bahia, 7 jun. 2012. Disponível em: <<http://portaldocangaco.blogspot.com.br/2012/06/reliquias-que-pertenceu-ao-cangaceiro.html>> Acesso em 24 ago. 2015.

Figura 46 - Ferro de marcar atribuído ao cangaceiro José Baiano

fonte: RELÍQUIAS que pertenceu ao cangaceiro José Baiano. In: Portal Cangaço da Bahia, 7 jun. 2012.
Disponível em: <<http://portaldocangaco.blogspot.com.br/2012/06/reliquias-que-pertenceu-ao-cangaceiro.html>>
Acesso em 24 ago. 2015.

O ferro visto na imagem e as outras armas citadas foram encontrados no estado de Sergipe, no município de Poço Redondo, após a morte do cangaceiro. Entretanto, ainda que José Baiano tenha ficado conhecido por ter sido um “cangaceiro ferrador”, nunca se soube de um caso (a não ser o de Canindé, em Sergipe) em que José Baiano teria, de fato, usado o ferro com esses fins.

Conta-se que Maria Marques e outras três mulheres, por peitarem Lampião e seu grupo a respeito do que os cangaceiros consideravam apropriado no que concerne o comportamento e aparências femininos, foram marcadas na face com um ferro que José Baiano teria encontrado na fazenda em que estavam: o ferro pertencia ao dono da fazenda, João Fernandes de Brito e, após perceber a semelhança das iniciais de seus nomes, teria levado o ferro consigo de recordação, ainda que não o tivesse usado novamente, segundo relatos apurados por Araújo (2010) e José Bezerra Lima Irmão, membro da Academia de Cultura da Bahia e da Academia Literária do Amplo Sertão Sergipano⁶⁹.

Contudo, sabe-se que as mulheres em questão estariam vinculadas a policiais acusados de espancarem a mãe do cangaceiro em troca de informações a respeito do paradeiro do grupo do filho. Ainda que outros cangaceiros possam ter, mais frequentemente, praticado o processo de ferração, quem ficou, segundo Irmão, falsamente atrelado ao ato fora José Baiano.

Na cena em que observamos a legenda, Severino de Aracaju invade a casa do padeiro e Dora, a fim de se proteger da morte, cogita a hipótese de se oferecer ao cangaceiro, sem saber que Severino repudia tal comportamento vindo de mulheres casadas. Ele, então, explica que costuma

⁶⁹ IRMÃO, José Bezerra Lima. Zé Baiano – A saga do cangaceiro ferrador – Sua morte em Alagadiço, 26 jun. 2014. Disponível em: <<http://cangaceirozebaianoalagadicolampiao.blogspot.com.br>> Acesso em: 24 fev. 2016.

“dar com o ferro na tábua do queixo” de mulheres tidas por ele como oferecidas, isto é, costuma marcá-las com ferro quente.

A tradução foi feita por transposição, modulação e explicitação para *I mark them on the chin*. O verbo *to mark*, que significa “fazer uma impressão visível ou uma mancha em algo”, ou seja, uma marca permanente que pode ser feita com uma ampla gama de materiais, foi utilizado em lugar do verbo *to brand* que, segundo o Dicionário Oxford, refere-se a *mark with branding iron* (isto é, marcar alguém com ferro). O *branding iron*, por sua vez, é uma lexia considerada antiquada e refere-se, diretamente, ao ferro de marcar animais.

Severino: Vergonha? Vergonha é uma mulher casada na igreja se oferecer desse jeito.
Sabe o que é que eu faço com as que eu encontro com esse costume?

Dora: Não.

Severino: Ferro na tábua do queixo.

Severino: Ashamed? You, a married woman, should be ashamed... of offering yourself to another man. Do you know what I usually do with such women?

Dora: No.

Severino: I mark them on the chin.

Figura 47 - Legenda Gestual-Entoadada Modulada (marcador Ferro na tábua do queixo)

fonte: AUTO da Compadecida, O. Direção: Guel Arraes, Produção: Globo Filmes. Rio de Janeiro, RJ: Sony Pictures do Brasil, 2000, 2 DVDs.

- Legenda Gestual-Entoadada adaptada: não foram encontradas na obra legendas deste tipo.
- Legenda Gestual-Entoadada equivocada: não foram encontradas na obra legendas deste tipo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nossa pesquisa, pretendíamos colaborar para que as temáticas envolvendo a tradução de marcadores culturais e a tradução audiovisual se ampliassem, partindo, inicialmente, da discussão a respeito dos conceitos de marcas e marcadores culturais e, posteriormente, da relação entre as técnicas de legendagem, as peculiaridades do material audiovisual e a tradução.

Palavras específicas de uma língua, as quais não apresentam correspondentes interlinguais, são alvo de variados estudos e de grande interesse nos Estudos da Tradução. Em diversos trabalhos acadêmicos, tais palavras constituem objeto de pesquisa e foram tratadas por diferentes nomes; apresentando, portanto, diferentes definições. Nesta pesquisa, privilegiamos o conceito de marcas e marcadores culturais. Esses termos foram discutidos, inicialmente, por Aubert (2003) e, posteriormente, por Reichmann & Zavaglia (2014), de modo que um contorno mais nítido passou a se estabelecer em suas definições.

Nesta pesquisa, apresentamos o processo de levantamento e escolha dos marcadores culturais no filme *O auto da Compadecida* (2000). Desde o início da pesquisa, percorremos um total de três listagens de marcadores. A primeira era apenas uma lista de lexias candidatas a marcadores culturais, as quais chamavam a atenção por sua sonoridade, exotividade ou poeticidade. A segunda constituiu-se dessa lista de candidatos a marcadores já analisados somados a outras lexias que causavam dúvidas conceituais. Por fim, a terceira listagem trouxe à luz os marcadores, que, de fato, foram encontrados e analisados. Para esse processo, as definições de marca e marcador cultural de Reichmann & Zavaglia (2014) foram de grande importância, pois favoreceram um levantamento mais objetivo dos marcadores e auxiliaram, igualmente, no processo de exclusão de forma objetiva, ou seja, não considerar o que não constituía marcador cultural dentro do universo do *corpus* de análise.

Assim sendo, podemos afirmar que, das dificuldades apresentadas nesse processo de levantamento, os candidatos a marcadores mais discutidos e revisados foram os concernentes à obra. Para *O auto da Compadecida*, consideramos, por exemplo, que as personagens constituíam marcadores culturais por sua relevância no processo de reconhecimento da obra pelo público e pela caracterização específica de cada uma para a própria configuração da obra. Entretanto, foi preciso repensar diversas vezes a respeito do que, de fato, constituía um marcador cultural no tocante às personagens. Os questionamentos abordaram dúvidas como: se as personagens

constituem marcadores culturais da obra, todas as referências a elas constituem marcadores também? Em que medida sim e, em que medida, não? É possível explicar isso a partir das definições de marcas e marcadores culturais? Durante o desenvolvimento da pesquisa, percebemos a existência de nuances sutis, as quais merecem discussão exaustiva.

A partir do levantamento dos marcadores, passamos a analisar as traduções textuais e, para tanto, pautamo-nos no conceito de modalidades tradutórias revisadas por Aubert (2006), porém, foi necessário repensar os conceitos de erro, adaptação e explicitação em relação às especificidades do material de análise. Como as modalidades foram pensadas para traduções textuais, foi preciso adaptá-las para o universo audiovisual, combinando-as com uma abordagem específica, a de Titford (1982).

Para tanto, ancoramo-nos no conceito de tradução subordinada (*constrained translation*) de Titford (1982), a fim de tentarmos compreender, a partir das questões técnicas que restringem o processo de legendagem, como os elementos extratextuais do material audiovisual contribuem para a reconstrução das marcas culturais de cada marcador presente na legenda. Observamos, portanto, que a imagem, o som e a linguagem corporal das personagens influem na maneira pela qual se traduz o enredo, complementando o texto.

E, levando em consideração as observações feitas, desenvolvemos uma tipologia que se subdivide em quatro tipos de legendas, as quais consideram diferentes elementos textuais e extratextuais para a compreensão e reconstrução das marcas culturais observadas. São elas: legendas introdutórias, legendas espaço-temporais, legendas fundo-sonoplastas e legendas gestual-entoadas, cada qual explicitando a relação entre a tradução e os elementos audiovisuais disponíveis e a potencialidade de reconstrução das marcas culturais por parte do espectador.

Assim, no capítulo 1, discutimos as apropriações de textos populares da cultura nordestina por parte do autor Ariano Suassuna, a fim de compor a peça *Auto da Compadecida*, base da adaptação cinematográfica analisada nesta pesquisa, bem como apresentamos suas traduções para diversas línguas e culturas. No capítulo 2, apresentamos ao leitor os conceitos de *marcas* e *marcadores culturais*, os quais nos guiaram para o levantamento do *corpus* de análise, revimos as modalidades tradutórias de Aubert (2006), adaptando-as às necessidades específicas do material audiovisual e, por fim, ilustramos parte do processo de tradução e legendagem do filme *O auto da Compadecida* (2000), de Guel Arraes, para o inglês, através de uma entrevista com seu

legendador, Nick Magrath. No capítulo 3, retomamos o conceito de *tradução subordinada*, conforme cunhado por Titford (1982), o qual embasou o desenvolvimento das tipologias de legendas apresentadas e exemplificadas com cenas do filme.

Acreditamos que a tipologia de legendas desenvolvida, bem como a revisão dos conceitos que fundamentaram o levantamento do nosso material de pesquisa, contribuíram para que pudéssemos lançar sobre a tradução de legendagem um olhar mais amplo, ao entrecruzá-la com os elementos audiovisuais disponíveis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGENCIA ESTADO. Auto da Compadecida é segunda maior bilheteria nacional. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 18 set. 2000, Caderno de Cultura. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,auto-da-compadecida-e-2-maior-bilheteria-nacional,20000918p1618>>. Acesso em: 19 ago. 2016.

AIXELÁ, Javier Franco. Culture-specific Items in translation. In: ÁLVAREZ, Román; VIDAL, M. Carmen África. **Translation, power, subversion. clevedon: multilingual matters**, 1996, p. 52-78.

ALBUQUERQUE, Túlio Augusto Paz e. **Visões do nordeste e de desenvolvimento no cinema novo e cinema da retomada**. Dissertação de Mestrado em Cultura, Turismo e Desenvolvimento Regional na Universidade Estadual da Paraíba, 2011.

ARAÚJO, Vera Lúcia Santiago. O processo de legendagem no Brasil. In: **Revista do GELNE**, v. 4, n. 1, 2002.

_____. O processo de legendagem no Brasil. In: **Revista do GELNE**, Fortaleza, v. 1/2, n. 1, p. 156-159, 2006.

ARAÚJO, Antônio Amaury Corrêa de; ARAÚJO, Carlos Elydio Corrêa de. **Lampião – herói ou bandido?** São Paulo: Editora Claridade, 2010.

ATHAYDE, João Martins de. **História do cavalo que defecava dinheiro**. Juazeiro, 1976. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/leandro_colecao_docpro_lista_ctd.html>. Acesso em: 19 de fev. de 2016.

AUBERT, Francis Henrik. **As(in) fidelidades da tradução: servidões e autonomia do tradutor**. Campinas: Ed. UNICAMP, 1993.

_____. A tradução cultural e os recursos multimídia: um esboço e um experimento. In: **The ESpecialist**. São Paulo: Educ, v. 20:1, 1999.

_____. Traduzindo as diferenças extralinguísticas – procedimentos e condicionantes. In: **Tradterm – Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia FFLCH/USP**. v. 9. São Paulo, 2003.

_____; ZAVAGLIA, Adriana. Cultural markers in brazilian translation. In: **Perspectives: Studies in Translatology**. v. 13:1, 2005.

_____. Em busca das refrações na literatura brasileira traduzida – revendo a ferramenta de análise. In: **Literatura e Sociedade**. São Paulo: USP/FFLCH/DTLLC, n. 1, 2006.

_____. Indagações acerca dos marcadores culturais na tradução. In: **Revista de Estudos Orientais**. São Paulo, n. 5, 2006.

AUTO da Compadecida, O. **Fórum de críticas de cinema**. Adorocinema. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-120824/criticas/espectadores/recentes/>>. Acesso em: 16 fev. 2014.

AUTO da Compadecida, O. Direção: Guel Arraes, Produção: Globo Filmes. Rio de Janeiro, RJ: Sony Pictures do Brasil, 2000, 2 DVDs.

AZENHA JÚNIOR, João. Transferência cultural em tradução: contextualização, desdobramentos, desafios. In: **Tradterm – Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia FFLCH/USP**. São Paulo, v. 16, 2010.

BAGNO, Marcos. **Preconceito lingüístico** – o que é, como se faz. São Paulo: Loyola, 1999.

BAKER, Mona. SALDANHA, Gabriela. **Routledge encyclopedia of translation studies**. Abingdon: Routledge, 2009.

BANDIT. In: **OXFORD Dictionary (online)**. Oxford University Press, 2017. Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/bandit>>

BARROS, Leandro Gomes de. **O dinheiro**. Recife, 1909. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordell/leandro_colecao_docpro_lista_ctd.html>. Acesso em: 19 fev. 2016.

BASTIANELLO, Renata Tonini. Estudo baseado em corpus paralelo (português-francês) da terminologia da energia solar fotovoltaica para fins terminográficos. Dissertação de mestrado. FFLCH-USP, 2017.

BESSA, Bráulio. Nação Nordestina. Página do Facebook, 2011. Disponível em: <<https://www.facebook.com/nacaonordestina/photos/a.306157526084157.82461.306125182754058/1057825330917369/?type=3&theater>>. Acesso em: 04 nov. 2015.

BORGES, Danielle dos Santos. A produção cinematográfica brasileira (1995-2014) e o atual modelo de políticas públicas para o cinema nacional. In: **Revista Eptic**, v. 17, n. 3, set./dez. 2015. ISSN 1518-2487

BRAZILIAN FILM FESTIVAL OF MIAMI, 5. Miami, 19 a 26 mai. 2001. Disponível em: <http://www.brazilianfilmfestival.com/miami/2010/miami_past_2001.html>. Acesso em: 08 ago. 2016.

BRITTO, Thaís. Novo público também provoca mudanças na TV fechada. **O Globo**, Rio de Janeiro, 20 jun. 2012. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/novo-publico-tambem-provoca-mudancas-na-tv-fechada-4934966>>. Acesso em: 19 out. 2016.

BUTCHER, Pedro. Cinema Brasileiro Hoje. São Paulo: **Publifolha**, 2005. (Folha Explica)

CALDAS Aulete (online). **Lexikon Editora Digital**. 2017. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/>>

CAMBRIDGE Dictionary (online). **Cambridge University Press**. 2017. Disponível em: <<http://dictionary.cambridge.org/us/>>

CAMPOS, Roberta Franco Falcão; FERREIRA, Juliana de França; MANGUEIRA, Mariana Nunes; GONÇALVES, Maria da Conceição Rodrigues. **Gastronomia Nordestina: uma mistura de sabores nordestinos**. XI Encontro de Iniciação à Docência. Universidade Federal da Paraíba.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; Gomes, Paula Emílio Salles. **A Personagem de Ficção**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

CARNEIRO, Caio Porfírio. **Padre Cícero – o santo do agreste**. São Paulo: Editora Claridade, 2007.

CARVALHO, Fábio. **As armas do cangaço**. Lampião Aceso, 29 out. 2008. Disponível em: <<http://lampionaoceso.blogspot.com.br/2008/10/armas-do-cangao-por-fbio-carvalho.html>>. Acesso em: 17 ago. 2015.

CAVALHEIRO, Edgard. **A semana e os livros: teatro em livros**”. Suplemento Literário. São Paulo, 1 fev. 1958, Literatura brasileira, p.4. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=098116x&pasta=ano%20195&pesq=Auto%20da%20Compadecida>>. Acesso em: 2 fev. 2016.

CINTAS, Jorge Díaz. **In search of a theoretical framework for the study of audiovisual**. In: ORERO, Pilar (org.). Topics in Audiovisual Translation. Amsterdam: Benjamins, 2004.

CLÊNIO Wanderley. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa434092/clenio-wanderley>>. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7. Acesso em: 18 mai. 2017.

CRUZ, Antonio Augusto V. PHD ou D? In: **Arq. Brasileiro de Oftalmologia**, 2002, 65: 495-496.

DELLA BARBA, Mariana. Cinema bom, sim senhor. In: **Uol Omelete**, 2000. Disponível em: <https://omelete.uol.com.br/filmes/criticas/o-auto-da-compadecida/?key=21173#.VEBBC_ldVqU>. Acesso em: 16 out. 2014.

DICIONÁRIO Informal Brasileiro (online). 2006-2017. Disponível em: <<http://www.dicionarioinformal.com.br/>>

DIMITROV, Eduardo. **O Brasil dos espertos – uma análise da construção social de Ariano Suassuna como “criador e criatura”**. Dissertação de Mestrado. FFLCH-USP, 2006.

ENTERPRISE. In: **OXFORD Dictionary (online)**. Oxford University Press, 2017. Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/enterprise>>

EVOLUÇÃO do número de assinantes de TV por assinatura. Associação Brasileira de Televisão por Assinatura. 2012. Disponível em: <http://www.abta.org.br/dados_do_setor.asp>. Acesso em: 19 out. 2016

FREIRE, Rafael de Luna. O início da legendagem de filmes no Brasil. In: **MATRIZES**, v. 9, n. 1. São Paulo, jan/jun 2015, pp.187-211.

GATTI, André. **O mercado cinematográfico brasileiro: uma situação global?** In: MELEIRO, Alessandra (org.) Cinema no Mundo: indústria, política e mercado: América Latina. São Paulo: Escrituras, 2007.

GENESTRETI, Guilherme. Pesquisa revela que 6 em 10 brasileiros preferem filmes dublados. **Folha de São Paulo Ilustrada**, São Paulo, 9 ago 2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/08/1666126-pesquisa-revela-que-6-em-10-brasileiros-preferem-filmes-dublados.shtml>>. Acesso em: 24 out. 2016.

GENTZLER, Edwin. **Polysystem Theory**. In: Contemporary Translation Studies. Series: Topics in Translation. Bristol: Multilingual Matters, 2001.

GOMES, Jayme de Cerqueira.; LEAL, Edna Castilho. **Cultivo da mandioca para a região dos Tabuleiros Costeiros**. Embrapa Mandioca e Fruticultura. Sistemas de Produção, 11 jan. 2003. ISSN 1678-8796. Disponível em: <https://sistemasdeproducao.cnptia.embrapa.br/FontesHTML/Mandioca/mandioca_tabcosteiros/importancia.htm>. Acesso em: 07 set. 2015.

GONZAGA, Rafael. Nem todo herói usa capa: quem é a galera que legenda suas series e filmes de graça. **Elástica**, 23 fev. 2016. Disponível em: <<http://elastica.abril.com.br/nem-todo-heroi-usa-cap-a-quem-e-a-galera-que-legenda-suas-series-e-filmes-de-graca>>. Acesso em: 19 out. 2016.

GUIDARINI, Mário. Auto da Compadecida: Intertextualidade e Interdiscursividade. In: **Revista Trama**. v. 2:3, 2006.

HOLANDA, Gastão de. Recado do auto. **Diário de Pernambuco**, Pernambuco, 20 out. 1957, 2. seção, p.1-6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_13&pesq=O%20Auto%20da%20Compadecida&pasta=ano%201957>. Acesso em 02 fev. 2016.

IMPORTÂNCIA dos festivais e mostras de audiovisual, A. Agência Nacional do Cinema. Ministério da Cultura. Governo Federal. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/conteudo/import-ncia-dos-festivais-e-mostras-de-audiovisual>>. Acesso em: 08 ago. 2016.

IRMÃO, José Bezerra Lima. **Zé Baiano** – a saga do cangaceiro ferrador – sua morte em alagadiço, 26 jun. 2014. Disponível em: <<http://cangaceirozebaianoalagadicolampiao.blogspot.com.br>>. Acesso em: 24 fev. 2016.

ISHAQ, Vivien. **Comentário**. Arquivo Nacional, s/d. Disponível em: <<http://www.historiacolonial.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=297&sid=36&tpl=printerview>>. Acessado em: 09 fev. 2016.

IVARSSON, Ivan. **A short technical history of subtitles in Europe**. [Online], 2014.

JONES, H. D. **The Market for Foreign Language Films in the UK**. Paper presented at the Migrating Texts colloquium. University College London. 31 oct. 2014. Disponível em: <<http://mecetes.co.uk/outputs/conference-papers/>> Acesso em: 20 mar. 2016.

KAUFMAN, Anthony. The lonely subtitle: here's why U.S. audience are abandoning foreign language films. **IndiWire**, 6 mai. 2014. Disponível em: <<http://www.indiewire.com/2014/05/the-lonely-subtitle-heres-why-u-s-audiences-are-abandoning-foreign-language-films-27051/>>. Acesso em: 24 out. 2016.

KIEPENHEUER Bühnenvertrieb. **Gustav Kiepenheuer Bühnenvertriebs GmbH** 2007. Disponível em: <https://www.kiepenheuer-medien.de/Werke/data_werke/795/showWerk>. Acesso em: 2 fev. 2016.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura** – um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

LIMAVERDE VILAR MENDONÇA, Rosiane. Os registros rupestres da chapada do Araripe, Ceará, Brasil. In: **Deposítório Institucional da UFPE**, 2006.

MARK. In: **OXFORD Dictionary (online)**. Oxford University Press, 2017. Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/mark>>

MASCARENHAS, Renata de Oliveira. **O auto da Compadecida em transmutação: a relação entre os gêneros circo e auto traduzida para o sistema audiovisual**. Dissertação de Mestrado para o Curso de Linguística Aplicada da Universidade Federal do Ceará, 2006.

MAYORAL ASENSIO, Roberto. **La traducción de referencias culturales**. Sendebarr, Universidad de Granada, Spain: 2000, p. 67-88.

MEDIA Consulting Group. **Study on dubbing and subtitling needs and practices in the European audiovisual industry**. Media Committee, 28 jul. 2008.

MELLO, Giana M. G. Giani de. **O tradutor de legenda como produtor de significado**. Tese de Doutorado apresentada o Curso de Linguística Aplicada da Universidade Estadual de Campinas, 2005.

MERRIAM Webster Dictionary (online). **Merriam-Webster Inc.**, 2017. Disponível em: <<http://www.merriam-webster.com/>>

MOLINA, Lucía Martínez. **Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español.** (Tese de doutorado) Bellaterra: Departament de Traducció i d'Intepretació, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001.

MONKEY. In: **OXFORD Dictionary (online).** Oxford University Press, 2017. Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/monkey>>

NADAL, Lucía Luque. Los culturemas: unidades lingüísticas, ideológicas o culturales. In: **Language Design**, v. 11, 2009, p. 93-120.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. **Dicionário de Tupi Antigo** – a língua indígena clássica do Brasil. São Paulo: Global, 2013.

NAVARRO, Fred. **Dicionário do Nordeste.** Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2013.

NETO, Carlos. F. P. Rifles e Carabinas Winchester Lever-Action. **Armas On-line**, 8 out. 2013. Disponível em: <<https://armasonline.org/armas-on-line/os-rifles-e-carabinas-winchester-de-acao-por-alavanca/>>. Acesso em: 17 ago. 2015.

NUNES, Verônica Maria Meneses. As Irmandades em Sergipe: devoção e cor. In: **Práxis Pedagógica: Revista do Curso de Pedagogia**, v. 2:2, Aracaju, 2015.

NUNES, Elaine Alves Trindade. **Técnicas de tradução para legendagem.** s.n.t. 5 p.

OLIVEIRA, Juliana Mendes de. **Um Estudo dos Marcadores Culturais nas Traduções do Conto The Gold Bug, de Edgar Allan Poe.** Dissertação de Mestrado em Estudos Tradutológicos. FFLCH/Universidade de São Paulo, 2012.

OXFORD Dictionary (online). **Oxford University Press.** 2017. Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com/>>

PETRY, Livia. As raízes ibéricas e populares do teatro de Suassuna. In: **Palimpsestos**, n. 10, ano 09, 2010.

PICCOLO, Alexandre Prudente. **A alternância entre os pronomes você e senhor.** Instituto de Estudos da Linguagem. Unicamp. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/a00005.htm>>. Acesso em: 23 fev. 2016.

PIRAUÁ, Silvinho; SOUZA, Anselmo Vieira de. **O castigo da soberba.** s/d. Disponível em: <<http://cordelparaiba.blogspot.com.br/2014/03/o-castigo-da-soberba-obra-recolhida-por.html>>. Acesso em: 25 ago. 2015.

PUBLICADO decreto que estabelece a Cota de Tela para 2016. **Agência Nacional do Cinema**. 2015. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/publicado-decreto-que-estabelece-cota-de-tela-para-2016>>. Acesso em: 08 ago. 2016.

QUE é a Condecine, O. **Agência Nacional do Cinema**. Ministério da Cultura. Governo Federal. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/condecine>>. Acesso em: 08 set. 2016.

RAÍZES populares da cultura brasileira. **Programa sempre um papo**. 2013, 4 blocos. Disponível em: <[http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/tv/materias/sempre-um-papo/436921-ariano-suassuna-ministra-aula-espetaculo-%e2%80%99craizes-populares-da-cultura-brasileira-%e2%80%9d-\(bl.1\).html](http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/tv/materias/sempre-um-papo/436921-ariano-suassuna-ministra-aula-espetaculo-%e2%80%99craizes-populares-da-cultura-brasileira-%e2%80%9d-(bl.1).html)>. Acesso em: 19 fev. 2016.

REICHMANN, Tinka; ZAVAGLIA, Adriana. A tradução juramentada de textos escolares (português, francês, alemão). In: **Tradução em Revista**, 17, 2014/2, pp.45-56.

RELÍQUIAS que pertenceu ao cangaceiro José Baiano. **Portal Cangaço da Bahia**, 7 jun. 2012. Disponível em: <<http://portaldocangaco.blogspot.com.br/2012/06/reliquias-que-pertenceu-ao-cangaceiro.html>> Acesso em 24 ago. 2015.

REVIEWS & RATINGS FOR. **O auto da Compadecida**. IMDb.com, Inc. Produto de amazon.com Company, Copyright 1990-2017. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0271383/reviews?ref_=tt_ov_rt>. Acesso em: 20 ago. 2015.

RODRIGUES, João Carlos (org.). **Listagem de filmes brasileiros com mais de 500.000 espectadores 1970 a 2016**. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual da Agência Nacional do Cinema. Disponível em: <<http://oca.ancine.gov.br/cinema>>. Acessado em: 19 fev. 2016.

SANDERS, Julie. **Adaptation and appropriation**. London: Routledge, 2006.

SENADOR, Daniela Pinto. Um roteiro ainda a ser escrito. In: **Jornal da USP**. São Paulo, 2003, ano XVIII, n. 657. Disponível em: <<http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2003/jusp657/pag1213.htm>>. Acesso em 18 ago. 2016.

SNELL-HORNBY, Mary. **The turns of translation studies – new paradigms or shifting viewpoints?** Amsterdam and Philadelphia: Benjamins, 2006.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. 36ª edição.

_____. Só nos dão o osso – releia entrevista com Ariano Suassuna. **Revista fórum**, 2014. Disponível em: <http://www.revistaforum.com.br/2014/07/26/so_nos_dao_o_osso__entrevista_com_ariano_suassuna/>. Acesso em 25 ago. 2015.

TAVARES, Bráulio. **Tradição popular e recriação no auto da Compadecida**. In: SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. 36. edição.

TAXA de crescimento no Mercado de cinema de 2015 são as maiores dos últimos cinco anos. **Agência Nacional do Cinema**, 25 jan. 2016. Disponível em: <<https://ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/taxas-de-crescimento-do-mercado-de-cinema-de-2015-s-o-maiores-dos-ltimos-1>>. Acesso em: 19 ago. 2016.

TITFORD, Christopher. Sub-titling – constrained translation. In: **Lebende Sprachen**, n.3, 1982.

VAINSENCER, Semira Adler. **Macambira**. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 19 ago. 2015.

VALIM, Carlos Eduardo. Luz, câmera, cifrão. **Revista Isto é Dinheiro**. n. 1026 07.07, 21 fev. 2014. Disponível em: <<http://www.istoedinheiro.com.br/noticias/negocios/20140221/luz-camera-cifrao/10066.shtml>>. Acesso em: 22 ago. 2016.

VEIGA, Alfredo César de. O povo em marcha: peregrinações e romarias sob o olhar da Teoria da Libertação. In: **PLURA, Revista de Estudos de Religião**, v. 1:1, 2010, pp.136-148.

VESSONI, Eduardo. Cabaceiras, no interior da Paraíba, é a ‘roliúde’ brasileira e terra de outros cenários cinematográficos. In: **Uol Viagem**, 2011. Disponível em: <<https://viagem.uol.com.br/noticias/2011/03/15/cabaceiras-no-interior-da-paraiba-e-a-rolitude-brasileira-e-terra-de-outros-cenarios-cinematograficos.htm>>. Acesso em: 03 fev. 2016.

WORLDCAT.org. **WHOIS, DNS, & Domain Info** – domaintools. Disponível em: <<https://www.worldcat.org/default.jsp>>. Acesso em: 19 fev. 2016.

YOUNG, Deborah. Review: A dog’s will. In: **Variety Film**, 2001. Disponível em: <<http://variety.com/2001/film/reviews/a-dog-s-will-1200468935/>>. Acesso em: 02 fev. 2016.

APÊNDICE 1 – TELAS DE LISTA DE PALAVRAS

Tela 1 – Lista de palavras do *corpus* de referência Lácio-Ref

Tela 2 – Lista de palavras do *corpus* de análise em português

Tela 3 – Lista de palavras do *corpus* de análise em inglês

AntConc 3.4.4w (Windows) 2014

File Global Settings Tool Preferences Help

Concordance Concordance Plot File View Clusters/N-Grams Collocates Word List Keyword List

Corpus Files

O Auto da Compadei

Word Types: 2357 Word Tokens: 16701 Search Hits: 0

Rank	Freq	Word	Lemma Word Form(s)
1	781	e	
2	774	que	
3	491	eu	
4	445	o	
5	436	de	
6	402	a	
7	397	nao	
8	356	ig	
9	245	ch	
10	211	do	
11	194	para	
12	186	se	
13	186	voce	
14	149	um	
15	148	mas	
16	147	com	
17	134	me	
18	128	uma	
19	117	ai	
20	110	esta	
21	102	pj	
22	101	da	
23	101	senhor	
24	99	joao	
25	96	meu	

Search Term: Words ☐ Case ☐ Regex ☐ Hit Location: Search Only: 0

Start Stop Sort

Sort by: ☐ Invert Order

Sort by Freq

Lemma List ☐ Loaded

Clone Results

Total No. 1

Files Processed

Tela 4 – Lista de palavras-chave do *corpus* de análise em português

AntConc 3.4.4w (Windows) 2014

File Global Settings Tool Preferences Help

Concordance Concordance Plot File View Clusters/N-Grams Collocates Word List Keyword List

Corpus Files

O Auto da Compadei

Types Before Cut: 2357 Types After Cut: 2083 Search Hits: 0

Rank	Freq	Keyword
1	397	nao
2	356	ig
3	245	ch
4	491	eu
5	186	voce
6	102	pj
7	99	joao
8	117	ai
9	87	chico
10	72	ro
11	70	ja
12	86	am
13	101	senhor
14	75	so
15	81	sa
16	61	padre
17	134	me
18	46	cachorra
19	43	cb
20	42	jc
21	96	meu
22	41	ate
23	38	rosinha
24	52	senhora
25	35	entao

Search Term: Words ☐ Case ☐ Regex ☐ Hit Location: Search Only: 0

Start Stop Sort

Sort by: ☐ Invert Order

Sort by Keyness

Reference Corpus ☒ Loaded

Clone Results

Total No. 1

Files Processed

APÊNDICE 2 – ENTREVISTA COM NICK MAGRATH

Marcela Rossi (doravante MR): Eu quis trabalhar com *O auto da Compadecida*, então a primeira coisa que eu precisava saber foi: quem traduziu esse filme? Quem legendou? Foi uma busca incansável.

Nick Magrath (doravante NM): Imagino. É que, naquela época, a gente não tinha o direito de assinar os nossos trabalhos. O pessoal da Globo Filmes, que distribuiu o DVD, não tem nenhuma relação com a divisão internacional, que foi onde nasceu esse projeto. Não sei se passaram por algum processo de alteração, porque eles mudaram o nome [do filme]. O nome original era *A Brazilian tale*⁷⁰. *The dog's heir*⁷¹ era uma expressão muito desconhecida. Ela existe, mas tem que ver o que quer dizer. Quando eu vi que no DVD estava com esse título, eu estranhei.

MR: Na verdade, é *A dog's will*⁷².

NM: Eu nem sei de onde veio isso. Acho que foi alguma coisa pensada pelo *Marketing*. É muito complicado: a relação do livro com o filme, com a legenda se distancia um pouco. Até para ter alcance [de público]. Embora filmado pelo Guel Arraes, o linguajar desse filme não podia ser muito complexo, senão você exclui todo o sul do Brasil; se usar a linguagem do Ariano, é “cabeça” demais.

MR: Eu criticava muito a legenda. Eu basicamente aprendi inglês vendo filmes e, depois que fiz um curso de extensão de legendagem na faculdade, comecei a perceber a dificuldade nesse campo para o legendador. Nunca fiz nada profissionalmente, mas me encantei [pela técnica] e resolvi trabalhar com legenda. Você pegou o começo, que era bem demorado, hoje já existem *softwares* que te ajudam, mas com a Internet está tendo muita legenda amadora ou *fansubs*⁷³ e canais de TV a cabo acabam se apoiando nesses materiais pelo custo. Isso faz com que o legendador perca todo seu crédito. Como você se sente como um legendador profissional diante desse processo?

⁷⁰ *Um conto brasileiro*, em tradução livre.

⁷¹ *O herdeiro do cachorro*, em tradução livre.

⁷² *O testamento de um cachorro*, em tradução livre.

⁷³ Legendas desenvolvidas amadoramente por fãs de um determinado programa estrangeiro sem relação de trabalho.

NM: Eu criei uma escola de legendagem aqui no Rio, a Gemini, e chamei pessoal do *fansubs* pra contratá-los, mas eles não quiseram, porque não fazem por dinheiro, e sim por amor à série. Eles sabem que as pessoas não conseguem ler, mas dizem “as pessoas param e voltam”, porque fazem para as pessoas que baixam e assistem em casa. A Netflix entrou como um furacão no mercado de legendas porque ela é mundial, trabalha com o modelo para uma série que é mandada [exportada] para o mundo inteiro e não pode ser mexido. Você só preenche as falas, não mexe no tempo, mesmo que esteja totalmente errado. Hoje isso é feito na Índia. Até me convidaram pra treinar o pessoal lá. A Netflix dava muito trabalho e pagava pouco, muitos aceitaram, principalmente o pessoal recém-formado, mas viram que não era vantajoso. Hoje a Netflix se preocupa mais com as legendas, porque a mídia reclama mais. Hoje você tem a escola Netflix, tem a Globosat que é a melhor, está firme e forte: se você comparar uma série da Universal, que é da Globosat, com uma série da Sony, vai perceber que a qualidade é muito superior, porque eles pagam melhor, mas ainda tem muito trabalho e os *fansubs* estão “bombando”. A Internet ajuda muito, mas é um terreno muito perigoso, às vezes você escreve uma frase e acha ela traduzida de 10 formas diferentes.

MM: Fui atrás da Videolar e descobri que a divisão de legendagem não era mais lá. A Globo Filmes lançou, mas no final dos créditos, bem escondido, vem o contato de duas empresas: uma é a Casablanca, acho que responsável pela mixagem e remasterização, e a Videolar como responsável pela legenda. Fui atrás da Videolar até que cheguei numa divisão que me informou que ela não trabalhava mais com a legendagem, falaram que era outra empresa, a Dois Pontos Legendagem. Tentei pegar o texto em português, mas não consegui, porque disseram que era do cliente e disseram também que não sabiam quem tinha traduzido, pois já fazia muito tempo, então fui atrás de você. Digitei o filme inteiro [em português] e quando fui digitar a legenda, apelei para a Internet: vi que vários *sites* disponibilizam essa legenda para baixar e fazer sua sincronia. Achei uma legenda que foi “batendo” com o DVD. Basicamente só achei essa legenda, não achei nenhuma legenda de *fansub*.

NM: Para inglês, você não vai achar legenda de *fansub*. [É] pouca gente que faz no Brasil. Você achou uma legenda consagrada. A versão que eu legendei antes do lançamento do filme foi mandada para vários festivais para concorrer a prêmios, e ganhou vários [prêmios]. Minha dúvida é: é a mesma legenda “de cabo a rabo” ou se é outra edição? Vi umas cenas no *Youtube* que não

tem na minha versão. A versão final pode não ser a original, pois eles mudam as cenas de lugar, mesmo a história sendo a mesma.

MR: Às vezes, você tem que se dedicar muito à teoria, como no caso da física, mas a tradução você tem que fazer, da mesma forma a interpretação. Na minha condição de pesquisadora, eu observo.

NM: Quando eu traduzi *O auto*, eu não tinha o livro do meu lado, eu nem quis, porque meu objetivo era traduzir aquele filme e não a obra do Ariano Suassuna. Se fosse um documentário seria diferente, porque teria citações e aí eu ia precisar do livro, mas o filme é diálogo. Qualquer série muito pautada na cultura regional é muito difícil de traduzir, principalmente do Nordeste.

MR: Você acredita no conceito de *erro* na tradução. Você acha que uma tradução pode ter sido feita errada? E por quê?

NM: Sim. O erro, na legendagem, é a escolha errada de palavras. Você não traduzir fielmente o que está sendo dito, como foi o caso de Arquivo X: é a história de dois detetives que estão à procura de alienígenas e estão no meio de Nova York e há um comentário onde foi traduzido “estamos na caçada ao pato selvagem”. Isso é um erro de tradução, é a falta total de *feeling* do tradutor, a começar porque eles estão na cidade, isso é um erro de legendagem.

MR: Sou fã da série *Friends* e, num determinado capítulo, eles estavam fazendo um brinde e a legenda saiu “Vamos fazer uma torrada”. Me lembro de ter ficado perplexa, num contexto de festa e saiu *torrada*.

NM: Aí tem outra história: qual o motivo desse erro? A pessoa que fez a legenda não tinha inglês suficiente e não sabia que *toast* também pode ser brindar? Não “teve saco” de procurar? Então uma pessoa que não sabe que *toast* também pode ser brindar, não tem nível de traduzir uma série como *Friends*, que é muito difícil. Existe uma sequência de erros na legendagem. Existem vários, não é só um. O primeiro erro é do tradutor da legenda, depois o erro do revisor; toda boa legenda que se preze tem um revisor. Hoje já não sei se tem, por causa do custo. Na escola da Globosat, nós fazíamos a tradução, depois ia para um revisor, fluente em inglês, que assistia a sua legenda antes de passá-la para o *ok*. E um bom revisor pegaria esse erro até sem ver. Deveria sempre assistir [ao material], porque se você está lendo, talvez a torrada fizesse sentido, mas se você está vendo, aí não. Se você ligar a TV, você vai ver erros desse tipo muitas vezes, o que traz um péssimo nome pra legendagem. Sempre digo que existem duas coisas que você não vai falar em

feita: que você dá aulas de inglês e que faz legenda, sempre vão te criticar. (...) O erro existe e faz parte da nossa vida e é muito perigoso e a única forma de evitá-lo é a revisão. Hoje em dia com os prazos, os custos e a pressão com que as pessoas querem [o material pronto], o revisor está sendo muito prejudicado. Nem sei se ainda existe essa função para texto, caiu em desuso. Meus revisores na Globosat me ensinaram muito.

MR: Vamos falar mais especificamente do legendador. Você acha que o legendador possui alguma importância cultural pra sociedade?

NM: Certamente. Ele abre às pessoas a possibilidade de acesso ao conhecimento internacional.

MR: Ainda que o legendador seja um profissional invisível, ele é muito criticado.

NM: Não mais. Hoje, assistindo alguma coisa, já reconheço se a pessoa é boa. É um ser invisível, geralmente linchado, mas quando ele faz bem o seu trabalho, se torna ainda mais invisível, porque a pessoa [o espectador/consumidor] não “sente”. Quando a legenda está ruim, qualquer um percebe. Na dublagem, você pode mascarar muita coisa, mas a fiscalização da legenda é imediata, porque você tem um fiscal em cada residência. Hoje, eu estava assistindo ao jogo da Inglaterra e a interpretação dos jogadores na saída, e, meu filho me disse “Nossa! Essa intérprete é péssima!” e eu respondi: “Não é, não. Ela é ótima, porque o cara está falando espanhol, ela recebe uma tradução em inglês e tem que traduzir para o português, tem um *delay* de 5 segundos. Não sabe o estresse que a pessoa está passando”.

MR: Sei que já faz muito tempo, mas como foi a aquisição desse trabalho para você? Você fez sozinho?

NM: Eu me lembro muito bem desse produto: chegava a fita na minha casa e vinha uma carta com o pedido, *O auto da Compadecida*. Até pensei: “Espero que não seja baseado na peça!”, fiquei apavorado. Assisti e pensei: “Isso não vai funcionar em inglês”. Eu penso em inglês.

MR: Esse “isso não vai funcionar” seria o quê?

NM: O regionalismo. Só o regionalismo. O resto eu achei hilário, podia funcionar muito bem e eu sabia que ia ganhar vários prêmios, porque a história era espetacular, os atores eram maravilhosos, a fotografia era fantástica, tudo. Liguei para o Geraldo Casé e disse: “Preciso de alguns *guidelines* para saber como eu vou traduzir isso, e como vou direcionar o inglês, porque é regional, *ma non troppo*, não é totalmente “caatinga”, se fosse, ninguém entenderia”. Aí ele me

pediu que eu fizesse uma legendagem conceitual, ou seja: “Só legende o que for importante, não quero a tela poluída com letrinhas, senão o cliente não vai assistir a beleza plástica dessa filmagem, as tomadas, os cortes de cena”. Ele era um cineasta, apesar de ser um poeta, escrever. Ele era um *filmmaker* e aquilo é uma obra prima de cinema, certamente. Eu disse: “Isso não existe. Você é meu cliente e vou fazer o que você me pede”, mas se coloca no lugar de um japonês que fala inglês, numa feira de televisão, com os atores presentes, o filme “rolando no telão” e a cada 10 frases talvez eu traduza uma, só faça uma legenda para resumir o que está acontecendo, ele vai ficar frustrado, porque a história é fantástica, então, ou você dubla isso ou você legenda de “cabo a rabo”. A legenda polui, mas permite que diferentes pessoas assistam e compreem. O que vão fazer depois é problema deles. Ou dublam ou legendam. O importante era atrair a atenção dos compradores. Ele me falou que eu iria ter muitos problemas, porque eu não ia entender nenhuma das expressões do filme. Realmente não entendo exatamente algumas palavras, mas eu já tinha uma ideia de como eu ia traduzir, porque eu sabia o que queria dizer. Aí ele me “deu carta branca” para fazer da melhor forma possível, então “batemos o martelo” que seria usado o inglês internacional: não tem nada regional das Américas, ou da Europa. Tinha que ficar o mais neutro possível. Mesmo que existam frases meio literais, foi para o bem do entendimento. Fiz esse trabalho em menos de uma semana e foi revisado pela minha melhor amiga, a Karen, que só apontou erros de digitação, não discutiu as minhas soluções, deu algumas ideias que eu aproveitei. Não foi um trabalho a duas (sic) mãos, por causa do prazo, e foi mostrado numa sala em Londres: os executivos ficaram *super* satisfeitos com o trabalho e foi premiado várias vezes no exterior.

MR: Então basicamente esse trabalho ganhou prêmios por causa da sua legenda...

NM: (risos) Eu diria o seguinte: se a legendagem estivesse ruim, ninguém teria entendido a história. Teria ganhado o prêmio se a legenda estivesse ruim? Acho que não, mas no quanto a legenda influenciou no produto ser bom. Se você faz uma tradução fiel e de qualidade, ela não afeta negativamente, mas não sei se ela acrescenta qualidade ao trabalho.

MR: Mas acrescenta compreensão...

NM: Sim, mas, por exemplo, se você pegar pra legendar *Zorra Total*, você pode fazer uma legenda maravilhosa, mas o programa continua sendo uma bomba. Eu tive que legendar *Faustão*, para concorrer a prêmios lá fora. Agora, a minha legenda vai acrescentar alguma coisa? Eu só sei

te dizer uma coisa: uma má legenda pode fazer com que o produto não ganhe um prêmio? Pode. Uma boa legenda pode fazer ele ganhar? Não, não aparece a esse ponto.

MR: O fato de essa obra ser um produto extremamente querido e ter a questão regional [envolvida], eu gostaria de saber se isso pesou para você em termos de confiança, responsabilidade ou se você encarou como mais um trabalho.

NM: Quando eu vi o nome, eu já comecei a pensar: “Como vou traduzir esse título?” Comecei a me enrolar, eu tive que pesquisar o que é *O auto da Compadecida*. O primeiro problema já foi o título e aí acabou ficando *A Brazilian Tale*. “Pesou” no sentido de eu querer fazer um trabalho excepcionalmente bom, porque o produto era excepcionalmente bom e merecia. Eu queria ter tido mais tempo e, se hoje me pedissem pra fazer novamente, talvez eu tivesse outras soluções, mas me lembro que quando assisti um trecho legendado, eu morri de rir, achei a minha legenda muito boa e eu tinha 10 anos de mercado. Não me lembro de ter feito nenhum trabalho que não ficou bom, porque eu não estava inspirado. Talvez outros trabalhos poderiam ter ficado melhores, mas sempre por problemas de tempo.

MR: Você tinha conhecimento da cultura sertaneja?

NM: Gosto muito de Lampião e Maria Bonita. Minha esposa, que é uma leitora voraz, me ajudou bastante com algumas expressões que eu não conhecia e também, na época, eu tinha um caseiro que era cearense e eu até mostrava algumas coisas pra ele, mas ele não tinha muita coisa para acrescentar, somente confirmava que era a linguagem dos cangaceiros. Eu sabia que aqueles diálogos não eram do livro. Eram escritos por roteiristas.

MR: Eram diálogos escritos pelo Guel Arraes, pela Adriana e pelo João Falcão.

NM: Pouca coisa naquela época tinha roteiro, então, era pôr o vídeo e “tirar de ouvido”: só tinha o áudio. Pouca coisa naquela época vinha com roteiro.

MR: Você acha que um legendador, em termos e passagens bem culturalmente marcados, precisa ter experiência?

NM: Não, ele precisa ser curioso e saber onde procurar. Por exemplo, estou trabalhando muito em Minas Gerais e tenho um motorista mineiro que me ensina muita coisa, me ensina frases que eu nunca ouvi e que comecei até a usar, mas você precisa saber qual é o alvo para saber o que você vai usar: se é o inglês internacional, porque você quer que todo mundo saiba, ou se é uma

coisa que vai para um festival em Londres. Então você pode usar o inglês britânico. Mas é o inglês “limpo” ou é o das ruas? Enfim, tem o alvo e a fonte e você tem que sempre considerar os dois lados, o que está sendo dito e que tipo de idioma você vai usar na sua solução. E, nesse caso, o que tornou a situação mais confortável é que era o inglês internacional, então não precisava procurar expressões perfeitas. Eu tinha soluções e liberdade pra criar.

MR: Você acha que a sua tradução foi mais afetada pelo prazo ou pelas restrições técnicas da legendagem?

NM: Não me lembro de ter tido muita dificuldade de *timing* desse programa, as soluções que eu dava cabiam bem. Somente o personagem Chicó é que falava muito rápido, mas como era muita repetição, você pode usar o tempo a seu favor e não ficava uma coisa cansativa de se ler. Diferente de você traduzir essas novelas modernas que tem frases muito compridas. Lá, os diálogos eram pontuais e nem deu tanta legenda quanto eu pensava que iria dar. Felizmente, n’*O auto* tinha o Geraldo Casé que me ajudou bastante com algumas frases que eu não estava entendendo, mas o regionalismo não foi um grande problema. Já a peça eu já pensaria diferente.

MR: Uma coisa que me chamou muito a atenção foi a forma como os nomes das personagens foram traduzidos, algumas que você traduziu e outras que os nomes foram emprestados. Exemplo: Eurico, o padeiro, ficou Eurico, Dora ficou Dora, Rosinha ficou no diminutivo mesmo, mas Vicentão ficou *Big Vince*.

NM: Eu ofereci as traduções, mas foi escolha do cliente.

MR: Tem dois personagens que tem o mesmo nome: o João Grilo e o padre João. O padre ficou *John*, mas o outro ficou *Jack, the Cricket*. Achei sua escolha muito boa.

NM: João é um nome difícil pelos caracteres, por exemplo, o til.

MR: A escolha de *Jack* para o João Grilo teve algo a ver quanto ao personagem ser pobre?

NM: Não. Tem coisas no inglês que eu não consigo explicar. *Jack Cricket* funciona melhor. Diferente do Maurício de Souza quando lançou a Mônica nos EUA, os nomes em inglês foram motivo de estudos, mas neste caso o vilão foi o tempo.

MR: Você falou pra mim dos registros e eu trabalho essencialmente com o léxico, não vou trabalhar com fonética nem sintaxe, então os regionalismos, para mim, são muito importantes.

Nós temos uma alteração de registros muito brusca nas legendas. Você diria que o registro ficou neutro de propósito, foi uma exigência ou em algumas escolhas ficou elevado demais?

NM: Tentei com o Chicó e o Grilo uma forma de falar um inglês bem simples, o que não quer dizer que eles não saibam falar, mas se você for traduzir o que eles falam errado, na legenda fica muito difícil. Por exemplo, agora estou trabalhando muito com australianos e eles cometem erros diferentes dos erros dos brasileiros, por exemplo, eles não usam a 3ª pessoa. E são médicos, engenheiros, ou seja, desde os mais simples até os mais estudados.

MR: Quando entrei em contato com as empresas brasileiras de legendagem, me informaram que, no mercado nacional, os DVDs de filmes brasileiros vendidos aqui dentro, que vem com legenda, é meio “proforma”. Então pensei: “Qual a finalidade de se vender um filme nacional com legendas em inglês, a menos que eles já tenham sido pensados pra ir pra fora”?

NM: Você já encontrou algum filme brasileiro sem legenda em inglês?

MR: Não, não me recordo. Fiquei surpresa, porque *O auto da Compadecida* não tem uma legenda em espanhol. Um vídeo brasileiro vendido na América Latina com uma legenda em inglês... Esse filme já foi pensado pra ir pra fora.

NM: Os filmes que eu legendei – as novelas nem tanto – ou traduzi, porque já vem um pacote pronto para venda (porque elas têm 200 capítulos agora), os filmes brasileiros apoiados pela Globo são tratados para venda no exterior ou para premiações, a Globo é muito forte nesse seguimento.

MR: No filme eles falam muito de dinheiro, *tostões* e *contos de réis* e você traduz como *crowns*, *pennies*, *cents*, achei interessante essa adaptação de valores. Foi aleatório?

NM: Foi aleatório. Esses nomes foram usados por causa da época, antigamente.

MR: Têm algumas palavras que me chamaram muito a atenção. Como você traduziria essas palavras hoje?

NM: *Peixeira* usei *machete*. *Cangaço* eu usei uma alternativa, *bandit*. *Badlands* eu usaria agora. *Sertanejo* usaria *peasant*; e *macambira* usei *grass*.

MR: No filme, *cangaço* ficou *robbery enterprise*. Você manteria?

NM: Não é ruim.

MR: O *sertanejo* virou *dry landman*.

NM: O contexto é muito importante, foca na seca.

MR: *Peixeira* ficou *knife*. *Macambira* ficou *plant*.

NM: Peguei o que ela significa no contexto. O foco é que ele, na pobreza, teria que comer a planta e beber do *xique-xique*, que foi *cactus water*.