

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



**Relatório de Estágio na IndieLisboa:
Reflexão sobre questões de
tradução audiovisual do humor**

Melanie Jesuino Rodrigues

Relatório de estágio orientado pela Prof.^a Doutora Anabela
Gonçalves, especialmente elaborado para a obtenção do grau de
Mestre em Tradução

2021

Agradecimentos

À Professora Doutora Anabela Gonçalves, minha orientadora de Relatório, pela instrução contínua, pela prontidão e pelas sugestões essenciais que auxiliaram numa realização completa do presente relatório.

À Doutora Mafalda Melo, minha supervisora de estágio, e aos restantes colaboradores da IndieLisboa – Associação Cultural, pela disponibilidade demonstrada e pela boa disposição ao longo da realização do estágio.

À Beatriz Santos, minha amiga e colega de Mestrado, pelo constante apoio e pela ajuda prestada quando necessário.

Às pessoas da minha família, pela paciência demonstrada ao longo de todo o meu percurso académico.

Ao meu namorado, pela motivação diária e pela confiança depositada em mim que me auxiliaram a concluir o presente relatório.

Aos meus amigos, pelo alívio proporcionado nos momentos mais difíceis.

Resumo

Este relatório tem o objetivo de discutir questões de tradução audiovisual (TAV) do humor que surgiram durante a realização do estágio curricular na IndieLisboa – Associação Cultural, no âmbito do mestrado em Tradução. As questões trabalhadas são essencialmente de natureza lexical, integrando-se ainda questões socioculturais e temas associados à tradução de canções.

A análise realizada no presente relatório tem em consideração aspetos teóricos sobre a tradução, em particular sobre TAV, o humor e a tradução audiovisual do humor. Foram selecionados exemplos específicos do filme *Greener Grass*, um dos que foram traduzidos no âmbito do estágio.

O propósito é o de dar conta de diferentes níveis de dificuldades que possam surgir na TAV, mostrando ao mesmo tempo que acrescentar o elemento do humor à TAV torna a tarefa ainda mais desafiante. Mais ainda, a análise poderá demonstrar o nível de sucesso da tradução, tanto a nível linguístico como a nível humorístico.

Para além de explorar a temática principal, a tradução audiovisual do humor, o relatório também procura destacar o impacto que a cultura tem na tradução. Tendo em conta que o filme analisado exhibe propriedades linguísticas associadas especificamente à cultura norte-americana, é relevante observar como isso pode determinar as escolhas feitas na tradução. Assim, são apresentadas estratégias que permitem ultrapassar barreiras que a cultura impõe quando existe comunicação, e consequentemente, tradução.

Palavras-chave: tradução audiovisual; tradução do humor; questões lexicais; questões socioculturais; tradução de canções

Abstract

This report aims to discuss issues of audiovisual translation (AVT) of humor that emerged during the internship at IndieLisboa - Associação Cultural, as part of the Master's in Translation. The issues dealt with are essentially lexical in nature, but also include sociocultural issues and topics associated with the translation of songs.

The analysis carried out in this report takes into consideration theoretical aspects of translation, particularly AVT, humor, and the audiovisual translation of humor. Specific examples have been selected from the movie *Greener Grass*, which was one of the films translated during the internship.

The purpose is to demonstrate the different levels of difficulties that may arise in AVT, while also showing that adding the element of humor to AVT makes the task even more challenging. Furthermore, the analysis will be able to show the level of success of the translation, both linguistically and humorously.

In addition to exploring the main theme, the audiovisual translation of humor, the report also seeks to highlight the impact that culture has on translation. Given that the film analyzed exhibits linguistic properties specifically associated with North American culture, it is relevant to observe how this can determine the choices that were made whilst translating. Thus, strategies are presented to overcome barriers that culture imposes when there is communication, and consequently, translation.

Key words: audiovisual translation; humor translation; lexical issues; sociocultural issues; song translation

Índice

<i>Introdução</i>	1
<i>Capítulo I: Estágio na IndieLisboa – Associação Cultural</i>	3
1 – Caracterização do Estágio	3
1.1 – Entidade de Acolhimento.....	3
1.2 – Descrição do Estágio.....	4
2 – Textos trabalhados	6
2.1 – Para o IndieLisboa – Festival Internacional de Cinema: tradução para legendagem.....	7
2.2 – Para o IndieJúnior.....	10
2.2.1 – Filmes e documentários traduzidos para legendagem.....	10
2.2.2 – Filmes traduzidos para dobragem.....	12
2.3 – Para o Giramundo: tradução para legendagem.....	16
2.4 – Filmes ajustados no programa de legendagem.....	17
2.4.1– Spotting.....	17
2.4.2– Substituição de diálogo.....	17
2.5 – Sinopses.....	19
2.5.1 – Tradução da língua estrangeira para a língua materna: en-pt.....	19
2.5.2 – Tradução da língua materna para a língua estrangeira: pt-en.....	21
<i>Capítulo II: Tradução – Considerações Gerais e Específicas</i>	23
1 – Definir Tradução	23
1.1 – Estrangeirização vs. Domesticção.....	24
1.2 – Tradução intralinguística, tradução interlinguística e tradução intersemiótica.....	28
1.3 – A teoria de <i>Skopos</i>	29
1.4 – Estratégias de Tradução de Vinay e Darbelnet.....	32
2 – Tradução Audiovisual	33
<i>Capítulo III: Análise de questões de tradução para legendagem do filme Greener Grass</i>	41
1 – Tradução Audiovisual do Humor	41
2 – Análise de <i>Greener Grass</i>	52
2.1 – Questões lexicais.....	54
2.2 – Questões socioculturais.....	63
2.3 – Canções.....	72
<i>Conclusão</i>	79
<i>Bibliografia</i>	81

Introdução

O presente relatório tem como objetivo refletir sobre o trabalho que foi feito ao longo do estágio curricular realizado no âmbito do Mestrado em Tradução da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. O estágio decorreu entre 1 de outubro de 2019 e 19 de maio de 2020 na IndieLisboa – Associação Cultural, tendo tido lugar na sede desta associação, localizada na Casa do Cinema, em Lisboa.

Neste trabalho, serão apresentadas as atividades realizadas no estágio e discutidos alguns problemas e/ou dificuldades que surgiram. Pretende-se refletir sobre as soluções encontradas, no sentido de avaliar a sua adequação; a análise agora realizada permitirá rever soluções e, caso necessário, apresentar novas sugestões.

Após concluirmos o nosso primeiro ano de Mestrado em Tradução na Faculdade de Letras, temos de decidir que caminho queremos percorrer no segundo ano. As escolhas que a Faculdade nos oferece são as seguintes: redigir uma dissertação, levar a cabo um trabalho de projeto acompanhado do respetivo relatório ou realizar um estágio, que culminará igualmente na redação de um relatório. Escolhi esta última opção, pois, desta forma, pude ter experiência prática do mercado de trabalho; pude realizar tarefas e atividades que me serão úteis no emprego que pretendo ter; para além disso, consegui pôr em prática tudo o que tinha aprendido anteriormente no mestrado, mais especificamente na unidade curricular de Tradução do Audiovisual (TAV).

A IndieLisboa – Associação Cultural está maioritariamente relacionada com tradução audiovisual (legendagem de filmes), ou seja, foi ideal para o tipo de tradução que tinha decidido aperfeiçoar. Decidi especializar-me nesta área de tradução porque tem características específicas como, por exemplo, a vertente tecnológica, que ainda não dominava completamente. Apesar de ter aprendido muito sobre a TAV no mestrado, ainda não tinha tido muitas oportunidades de a praticar devidamente. Para além da tecnologia, que é extremamente importante em TAV, pude também aprender ainda mais sobre cinema e compreender melhor as suas particularidades conforme cada género. O cinema foi e continua a ser uma das artes que maior impacto tem na minha vida, por isso, para mim foi ideal poder conjugar os meus dois maiores interesses. Mais ainda, este estágio estimulou-me a criatividade nas traduções e permitiu-me praticar a língua inglesa e a portuguesa. É importante que todos os tradutores possam aperfeiçoar as suas línguas

de trabalho, pois isso levará a traduções cada vez melhores. O estágio curricular foi uma oportunidade excelente para poder concretizar todos os objetivos que referi acima.

O relatório está dividido em três capítulos. No primeiro capítulo, será feita uma breve descrição da entidade de acolhimento, do horário realizado e das tarefas; serão apresentados em detalhe todos os filmes que foram trabalhados. No segundo capítulo, proceder-se-á à revisão da literatura, fazendo-se uma contextualização da tradução em geral e das principais modalidades de tradução, com especial foco na tradução audiovisual. Também nesse capítulo serão abordadas as regras específicas de legendagem que foram utilizadas durante o estágio. No terceiro capítulo, será explorada uma temática muito interessante que surgiu no âmbito dos trabalhos realizados durante o estágio e que é pertinente na tradução: o humor. Para além de serem apresentados os problemas de tradução relacionados com este tema, discutir-se-ão as estratégias que permitiram chegar ao resultado final. O relatório encerra com um capítulo de conclusão em que se reflete sobre o próprio estágio e a experiência de redação do presente relatório.

Capítulo I: Estágio na IndieLisboa – Associação Cultural

1 – Caracterização do Estágio

1.1 – Entidade de Acolhimento

A IndieLisboa – Associação Cultural é uma instituição sem fins lucrativos que desde 2002, o ano da sua fundação, tem como objetivo principal apresentar filmes que até então eram inacessíveis ao público português. Esta necessidade surgiu, pois, os filmes independentes não costumam estar disponíveis nos circuitos comerciais de distribuição cinematográfica. Assim sendo, a IndieLisboa está constantemente a organizar e a promover projetos de cinema originais que permitem a divulgação de obras de autores menos conhecidos pelo grande público; para além disso, os projetos também tentam incluir obras de novos cineastas.

Portanto, ao levar a cabo diversos festivais de cinema, incluindo o IndieLisboa - Festival Internacional de Cinema, a edição DVD Curtas Metragens FNAC e as mostras de cinema, a associação consegue divulgar e promover o cinema nacional e internacional. Através de todos estes eventos, os conteúdos ficam facilmente disponíveis tanto para o público como para os profissionais portugueses e internacionais.

Relativamente à tradução e legendagem, a associação já tem muita experiência na tradução de filmes de diversas línguas para a língua portuguesa e, conseqüentemente, na legendagem. A IndieLisboa disponibiliza este serviço para eventos como Doclisboa, MOTELx – Festival Internacional de Cinema de Terror de Lisboa, Queer Lisboa, Festa do Cinema Francês, Kino – Mostra de Cinema de Expressão Alemã, Festival Internacional de Cinema do Funchal, Madeira Film Festival, SAL (Surf At Lisbon Film Fest), Ciclo Política e Cinema, FIC Luanda – Festival Internacional de Cinema e Festival Rotas & Rituais.

Como já foi referido, a IndieLisboa organiza várias atividades. De entre elas, destacam-se, particularmente, aquelas que foram mais importantes para o trabalho feito ao longo do estágio, como o IndieLisboa – Festival Internacional de Cinema e o IndieJúnior; foi para estes projetos que traduzi e/ou legendei a maior parte dos filmes enquanto estagiária.

Todos os anos, desde 2004, o IndieLisboa – Festival Internacional de Cinema exhibe cerca de 270 filmes, ao longo de 11 dias, que exploram temáticas diferentes, atraindo assim um público diverso de todas as idades, nacional e internacional. O festival também inclui debates, oficinas, *masterclasses*, fundo de apoio ao cinema, um *pitching forum*, exibição de *works in progress*, eventos de *networking*, entre outros, o que concretiza o objetivo de apresentar uma seleção conceitualmente diversificada. As atividades do IndieLisboa dividem-se por secções, sendo que a atividade principal são os programas competitivos, constituídos por estreias mundiais, internacionais ou nacionais. Uma secção muito importante é a infantil/juvenil, mais especificamente o IndieJúnior, que tem o propósito de propagar e dinamizar a rede de exibição e distribuição cinematográfica a espetadores pertencentes a uma faixa etária mais jovem, mais especificamente, crianças e adolescentes, de forma a criar e educar públicos novos.

Por fim, é importante mencionar que a IndieLisboa está a crescer cada vez mais e, por essa razão, todos os anos são criados projetos que introduzem conceitos e ideias novas que continuam a contribuir para a divulgação do cinema, especialmente de obras que, normalmente, não estão disponíveis na distribuição comercial.

1.2 – Descrição do Estágio

O estágio decorreu entre 1 de outubro de 2019 e 19 de maio de 2020, na sede da IndieLisboa – Associação Cultural, localizada na Casa do Cinema, em Lisboa. A minha supervisora de estágio foi a Dr.^a Mafalda Melo, que faz parte da direção da associação, bem como da programação e edição de *spot* do IndieJúnior.

Relativamente ao horário de trabalho, após ter reunido com a supervisora, determinámos que seriam feitas 4 horas no local de estágio todas as terças-feiras, das 14h00 às 18h00, e 4 horas em casa, todas as semanas até ao mês de abril. O IndieLisboa – Festival Internacional de Cinema estava agendado para os dias 1 a 10 de maio; nessa altura, passaríamos para a Culturgest, pois aí se localizam as salas de cinema onde o festival costuma ocorrer. Portanto, também se determinou que tanto eu como o meu colega de estágio poderíamos participar no festival e aprender e praticar a técnica de legendagem eletrónica, que consiste em legendar os filmes em direto. Contudo, devido à pandemia provocada pela COVID-19, que se começou a agravar em meados de março, obrigando mais tarde a um confinamento, o estágio passou a ser feito por teletrabalho e o festival foi suspenso. Assim sendo, a carga horária restante que era necessária para

completar o estágio foi cumprida a partir de casa, pelo que não pude participar no festival, que foi remarcado e decorreu entre os dias 25 de agosto e 5 de setembro.

Apesar de haver outro estagiário que também era aluno de Mestrado em Tradução, o estágio foi feito individualmente, uma vez que as nossas horas de trabalho presenciais decorriam em dias da semana diferentes. Enquanto estava no local de estágio, a minha supervisora estava sempre disponível para me ajudar com qualquer problema que surgisse ou para debater alguma ideia; para além disso, quando trabalhava a partir de casa, bastava enviar-lhe um *e-mail* e rapidamente recebia uma resposta que esclarecia todas as dúvidas que eu tinha colocado. Também é importante mencionar o Dr. Rui Mendes, que faz parte da programação da associação e faz a gestão de cópias, pois ensinou-me a trabalhar com o programa, *Subtitle Edit*, utilizado para fazer a legendagem.

A minha tarefa principal durante o estágio foi realizar a tradução dos filmes em formato de legenda. Mais tarde, pude também trabalhar com o programa de legendagem *Subtitle Edit*, de forma a realizar a sincronização de legendas de acordo com os *timecodes* corretos, ou seja, fazer o *spotting*. Também tive a tarefa de substituir o diálogo em inglês para o diálogo em português diretamente no programa, com o objetivo de manter intacto o *spotting* que já tinha sido feito. Para além disso, fiz a tradução de alguns filmes que iam ser dobrados; nestes casos, segui a metodologia que usei para a legendagem, uma vez que não me foram fornecidas instruções específicas para a dobragem. Por último, fiz a tradução de algumas sinopses de filmes que envolveu sempre o par de línguas português e inglês, em ambos os sentidos. Na secção 2 do presente capítulo, darei a conhecer as características dos filmes trabalhados.

As línguas de trabalho foram o português e o inglês. Quando tinha de traduzir filmes que não eram falados em nenhuma destas línguas, era-me sempre disponibilizado um guião em inglês para eu conseguir fazer a tradução para a língua portuguesa. Os guiões podem ser vantajosos para o tradutor, pois é impossível ter conhecimento de todas as línguas do mundo, ou seja, com o guião torna-se possível para o tradutor, através da língua mediadora, concretizar mais traduções; também pode ser útil para os festivais de cinema, visto que permite realizar as traduções de uma grande quantidade de filmes dentro do prazo estipulado, o que faz com que se consiga exibir tudo o que se tinha planeado. No entanto, o guião pode ser desvantajoso para a língua original do filme, porque, com a constante tradução de uma língua para uma língua diferente da de chegada, acaba por haver perda de significado no resultado final. No ponto seguinte, serão especificados os filmes para os quais me foram disponibilizados guiões em línguas mediadoras. Os filmes

e os guiões eram entregues pela Dr.^a Mafalda Melo, que tem um cargo que estabelece a relação entre todas as secções organizadoras da associação. Após isso, a supervisora fazia um breve resumo do filme, explicava onde e quando ia ser exibido e estabelecia o prazo para a entrega da tradução. Por vezes, quando eu estava a fazer legendagem no programa, era o Dr. Rui Mendes que me enviava documentação que me pudesse auxiliar nessa tarefa.

Quando se tratava de fazer a tradução para legendagem, o primeiro passo era abrir um novo documento no Word e começar a fazer a tradução de acordo com as regras gerais de tradução audiovisual e com as regras específicas da entidade de acolhimento (ver secção 2, capítulo II). Todas as minhas outras tarefas também eram feitas no Word, tanto as traduções para dobragem como as sinopses. No entanto, quando trabalhava no programa de legendagem, tinha de ter o cuidado de guardar os ficheiros no formato pedido pelo Dr. Rui Mendes, ou seja, quando fiz *spotting*, tive de guardar no formato .srt; quando fiz a substituição de diálogos tive de guardar em .pac. À medida que eu ia fazendo estas tarefas, estava constantemente a ser orientada pela Dr.^a Mafalda Melo. Para além do seu auxílio, utilizei recursos como, por exemplo, dicionários monolíngues *online* (Priberam, Infopédia Merriam-Webster, Cambridge Dictionary, etc.), ou bilingues (Linguee), ferramentas de tradução automática (Google Tradutor, DeepL, etc.), bases de dados terminológicas (EUR-Lex, IATE, etc.), e também fiz pesquisas em livros, artigos ou no Google com o objetivo de esclarecer algum conceito desconhecido. Relativamente à tradução em si, a única regra exigida era que o texto de chegada em português deveria ser redigido em conformidade com o acordo ortográfico de 1945.

Após finalizar os meus trabalhos, enviava-os à supervisora, esta revia-os, corrigia-os e enviava-me o resultado final. Assim, pude ver as suas correções e sugestões, o que me ajudou muito a melhorar os trabalhos seguintes e a desenvolver as minhas competências de tradução.

2 – Textos trabalhados

Ao longo do estágio curricular, foram trabalhados vários textos, entre guiões de filmes e sinopses. Os filmes que serão abordados nos pontos seguintes foram apresentados em diversos projetos, entre os quais o IndieLisboa – Festival Internacional de Cinema, o IndieJúnior e o Giramundo (mostra de cinema para as comunidades

migrantes de Odemira). Para dar a conhecer o meu percurso durante estes meses, procedeu-se, nesta secção, à descrição dos filmes e à sua organização em tabelas de síntese. A descrição será relevante para, no Capítulo III, se compreender a utilização de certos métodos e estratégias de tradução, que podem variar conforme o género do filme e o público a que se destina. As tabelas têm o objetivo de condensar toda a informação e facilitar o acesso aos detalhes que foram importantes na tradução ao longo do estágio curricular. A descrição que se apresenta foi organizada de acordo com o nível de dificuldade de tarefas, a começar pelo nível mais alto e a acabar com o nível mais baixo.

2.1 – Para o IndieLisboa – Festival Internacional de Cinema: tradução para legendagem

a) *Barzakh* (Alejandro Salgado, 2019, Espanha, 73’)

Este filme conta a história de um grupo de rapazes menores que se encontram numas montanhas a viver em grutas à espera do momento ideal para fugirem daquela costa assombrada para uma terra onde poderão viver livres. Apesar de as suas vidas estarem em pausa, ou melhor, num limbo, ao acenderem fogueiras e ao fazerem chá refletem sobre todas as oportunidades que estão guardadas para si no futuro.

b) *Cemetery* (Carlos Casas, 2019, Reino Unido, 86’)

Este documentário narra o percurso de um elefante do Sri Lanka, Nga. A sua jornada tem como destino um cemitério de elefantes. Enquanto tudo à volta desta personagem se desmorona devido a catástrofes naturais, também o espetador entra numa viagem para tentar entender as consequências deste acontecimento ao refletir sobre temáticas como a morte, a imortalidade e a reencarnação. Quando, finalmente, o percurso chega ao fim e o cemitério já está à vista, tanto o elefante como o espetador conseguirão renascer.

c) *Filmfarsi* (Ehsan Khoshbakht, Reino Unido, 2019, 84’)

Trata-se de um documentário sobre cinema popular pré-revolucionário iraniano, mais conhecido como *filmfarsi*. As temáticas predominantes neste tipo de filmes são o sexo, a violência e a política, que nos são transmitidas através da comédia ou de musicais.

d) *Ghost Tropic* (Bas Devos, 2019, França, 85')

Estreou na secção Quinzena de Realizadores, que decorre integrada no Festival de Cinema de Cannes. Depois de um longo dia de trabalho, Khadija adormece no último comboio do dia do metro. Quando acorda no fim da linha, apercebe-se de que vai ter de fazer todo o caminho para casa a pé. Ao longo da sua caminhada, conhece pessoas novas e vê coisas que nunca antes tinha visto.

e) *Greener Grass* (Jocelyn DeBoer e Dawn Luebbe, 2019, EUA, 95')

Este filme de comédia negra conta-nos a história de várias mães do subúrbio que gastam a maior parte do seu tempo a levar os seus filhos para o futebol ou para outras atividades. As mães estão constantemente a competir umas com as outras nas suas vidas pessoais enquanto os seus filhos competem no campo de futebol. É uma forte sátira ao sonho americano e está repleto de situações e acontecimentos absurdos que nos fazem constantemente questionar a perfeição da realidade em que as personagens vivem.

f) *My Galactic Twin Galaction* (Sasha Svirsky, 2020, Alemanha, 7')

Este filme de animação apresenta-nos Galaction, o irmão gémeo de Sasha Svirsky, e leva-nos numa aventura cheia de cor e caos geométrico, numa galáxia desconhecida.

g) *Sapphire Crystal* (Virgil Vernier, 2019, Suíça, 31')

O filme começa numa discoteca suíça, com um grupo de jovens ricos e extravagantes a conversar sobre as vantagens e as desvantagens de pertencer à elite suíça. Ao longo do filme, que retrata uma noite, o espetador é confrontado com a ostentação, os caprichos e as posses desses jovens.

h) *The Cremator* (Juraj Herz, 1969, ex-Cecoslováquia, 100')

Trata-se de um filme de comédia negra cuja ação se situa durante a Segunda Guerra Mundial e que conta a história de um homem demente dono de um crematório, que acredita que a única forma de aliviar o sofrimento na terra é através da cremação. Assim, o protagonista, que acha ter um poder semelhante ao de um deus, tenta salvar o mundo ao cremar as pessoas.

Na Tabela 1, apresenta-se a lista dos filmes, com a informação que considero mais relevante.

Filme (Realizador, ano e local de estreia, duração)	Língua original	Língua dos guiões disponibilizados	Tradução final – n.º de palavras
a) <i>Barzakh</i> (Alejandro Salgado, 2019, Espanha, 73')	Árabe	Inglês, francês e espanhol	3927 palavras
b) <i>Cemetery</i> (Carlos Casas, 2019, Reino Unido, 86')	Cingalês e inglês	Inglês e francês	236 palavras
c) <i>Filmfarsi</i> (Ehsan Khoshbakht, Reino Unido, 2019, 84')	Persa e inglês	Inglês	10076 palavras
d) <i>Ghost Tropic</i> (Bas Devos, 2019, França, 85')	Francês	Inglês e francês	2153 palavras
e) <i>Greener Grass</i> (Jocelyn DeBoer e Dawn Luebbe, 2019, EUA, 95')	Inglês	Inglês	10783 palavras

f) <i>My Galactic Twin Galaction</i> (Sasha Svirsky, 2020, Alemanha, 7')	Inglês	Inglês	332 palavras
g) <i>Sapphire Crystal</i> (Virgil Vernier, 2019, Suíça, 31')	Francês	Inglês e francês	2428 palavras
h) <i>The Cremator</i> (Juraj Herz, 1969, ex-Checoslováquia, 100')	Checo	Inglês e português do Brasil	6703 palavras

Tabela 1 – Traduções para o IndieLisboa – Festival Internacional de Cinema

2.2 – Para o IndieJúnior

Alguns dos filmes exibidos no IndieJúnior também foram apresentados, mais tarde, no IndieLisboa – Festival Internacional de Cinema. Portanto, desta situação, também se dará conta no que se segue.

2.2.1 – Filmes e documentários traduzidos para legendagem

a) *Beauty* (Christina Willings, 2018, Canadá, 23')

Beauty é um documentário sobre crianças transgênero que nos contam todos os pensamentos, problemas e esperanças que tiveram ao longo do seu processo de autodescoberta e de transição.

Também foi apresentado no IndieLisboa.

b) *Foreplay* (Anne van Campenhout, 2019, Holanda, 15')

Trata-se de um minidocumentário numa escola holandesa onde os professores ensinam tudo aos seus alunos sobre educação sexual.

c) *Marona's Fantastic Tale* (Anca Damian, 2019, França, 92')

Este filme narra a história de uma cadela que, após um acidente fatal, revive toda a sua vida, incluindo todos os donos que teve e que amou incondicionalmente. Ao ver este longa-metragem, é possível perceber que a felicidade é uma das temáticas principais.

d) *My Life in Versailles* (Nathaniel Hlimi e Clémence Madeleine-Perdrillat, 2019, França, 28')

Após perder os pais, uma menina tímida de oito anos tem de ir viver com o tio, que trabalha no palácio de Versalhes. Esta experiência faz com que a Violette consiga aprender a lidar com a perda e permite-lhe fazer novos amigos.

Também foi apresentado no IndieLisboa.

e) *Une Colonie* (Geneviève Dulude-De Celles, 2018, Canadá, 102')

Entre a pressão do liceu e a desorganização familiar, Mylia, a personagem principal, tenta encontrar o seu lugar no mundo. Ao conhecer Jacinthe e Jimmy, a protagonista começa a ter experiências novas, o que a faz refletir cada vez mais sobre os seus sonhos e objetivos. A adolescência é uma altura confusa, mas isso não impediu Mylia de se procurar a si mesma.

A Tabela 2 integra informação relevante sobre os textos trabalhados.

Filme (Realizador, ano e local de estreia, duração)	Língua original	Língua dos guiões disponibilizados	Tradução final – nº de palavras
a) <i>Beauty</i> (Christina Willings, 2018, Canadá, 23')	Inglês	Inglês	2647 palavras

b) <i>Foreplay</i> (Anne van Campenhout, 2019, Holanda, 15')	Holandês	Inglês	1893 palavras
c) <i>Marona's Fantastic Tale</i> (Anca Damian, 2019, França, 92')	Francês	Inglês e francês	4343 palavras
d) <i>My Life in Versailles</i> (Nathaniel Hlimi e Clémence Madeleine-Perdrillat, 2019, França, 28')	Francês	Inglês e francês	2050 palavras
e) <i>Une Colonie</i> (Geneviève Dulude-De Celles, 2018, Canadá, 102')	Francês	Inglês	6884 palavras

Tabela 2 – Traduções para legendagem no âmbito do IndieJúnior

2.2.2 – Filmes traduzidos para dobragem

a) *About our Astronauts* (Galina Golubeva, 2018, Itália, 7')

A aventura começa quando três astronautas partem para o espaço ao som de músicas *folk*. Neste filme de animação, é utilizado um fragmento do discurso de Yuri Gagarin, o primeiro homem a viajar para o espaço.

b) *Ah* (Ying-Fang Shen, 2019, Tailândia, 3')

Este pequeno filme conta a história de uma chimpanzé bebê que está a aprender a ter um sorriso bonito, com dentes brilhantes.

c) *Hugo & Helger* (Teddy Halkier Kristiansen, 2019, Itália, 14')

O maior desejo do Holger era ter um animal de estimação, especialmente um cão. Todos os dias passava à frente de loja de animais para olhar para a montra, até que um dia conhece Hugo, que não é um cão, mas sim um elefante bebé. A partir daí, passam todos os momentos juntos e criam uma amizade maravilhosa. Também foi exibido no IndieLisboa.

d) *Les Cinq Malfoutus* (Célia Rivière, 2019, França, 4')

Este filme conta a história de cinco desajustados que, juntos, conseguem ultrapassar os seus defeitos e apreciar todas as suas melhores qualidades. Também foi exibido no IndieLisboa.

e) *Les Oiseaux* (Célia Rivière, 2019, França, 4')

Quando um motorista de um camião abre as portas traseiras do seu veículo, sai de lá, a voar, uma quantidade absurda de pássaros, exceto a personagem principal, um pequenino pássaro tímido que parece ter medo do mundo lá fora e se mantém dentro do camião.

f) *Les Popotin de L'Hippopo* (Célia Rivière, 2019, França, 3')

Os animais da selva têm dificuldade em encontrar um bacio apropriado para os seus rabinhos, por isso juntam-se na procura de um bacio à sua medida. No fim, acabam por encontrar harmonia e amizade. Também foi exibido no IndieLisboa.

g) *Melting Heart Cake* (Benoît Chieux, 2019, França, 11')

Para Anna, o mais importante é partilhar bolos com os seus amigos. Um dia, um dos seus melhores amigos, Bizerte, faz anos, e Anna quer dar-lhe o seu bolo de chocolate derrete-corações. Para fazer isto, tem de atravessar uma floresta glacial que dizem estar assombrada por uma criatura gigante e misteriosa. Cada animal que se depara com este

monstro acaba por desaparecer. O gigante parece ser muito mau, mas, à medida que se vê o filme, descobrimos que talvez o seu coração seja mais doce do que se pensa.

h) *Papa à Grandspas* (Célia Rivière, 2019, França, 4')

Esta curta-metragem conta a história de um pai que está a tentar ir buscar o seu filhote à creche. À medida que vai andando, estão constantemente a aparecer novos obstáculos que o pai tem de conseguir ultrapassar para chegar a tempo.

Também foi exibido no IndieLisboa.

i) *The Dish Washer* (Alexandra Majova e Kateřina Karhánková, 2019, República Checa, 7')

A preguiça cresce na casa dos ursos Ned e Mishka à medida que a loiça suja cresce. Para resolver este problema, os ursos lembram-se de ligar ao guaxinim; assim, ele lava os pratos sujos enquanto os ursos lancham sossegadamente, mas parece que, afinal, o guaxinim não gosta assim tanto de limpar.

Também foi exibido no IndieLisboa.

A Tabela 3 reúne informação relevante sobre os filmes traduzidos para dobragem.

Filme (Realizador, ano e local de estreia, duração)	Língua original	Língua dos guiões disponibilizados	Tradução final – nº de palavras
a) <i>About our Astronauts</i> (Galina Golubeva, 2018, Itália, 7')	Russo	Inglês e russo	282 palavras
b) <i>Ah</i> (Ying-Fang Shen, 2019, Tailândia, 3')	Tailandês	Inglês	111 palavras
c) <i>Hugo & Helger</i> (Teddy Halkier	Inglês	Inglês	388 palavras

Kristiansen, 2019, Itália, 14’)			
d) <i>Les Cinq Malfoutus</i> (Célia Rivière, 2019, França, 4’)	O filme original está em francês; a versão que recebi estava dobrada em inglês	Inglês	348 palavras
e) <i>Les Oiseaux</i> (Célia Rivière, 2019, França, 4’)	O filme original está em francês; a versão que recebi estava dobrada em inglês	Inglês	125 palavras
f) <i>Les Popotin de L'Hippopo</i> (Célia Rivière, 2019, França, 3’)	O filme original está em francês; a versão que recebi estava dobrada em inglês	Inglês	361 palavras
g) <i>Melting Heart Cake</i> (Benoît Chieux, 2019, França, 11’)	O filme original está em francês; a versão que recebi estava dobrada em inglês	Inglês	459 palavras
h) <i>Papa à Grandspas</i> (Célia Rivière, 2019, França, 4’)	O filme original está em francês; a versão que recebi estava dobrada em inglês	Inglês	343 palavras

i) <i>The Dish Washer</i> (Alexandra Majova e Kateřina Karhánková, 2019, República Checa, 7')	O filme original está em checo; a versão que recebi estava dobrada em inglês	Inglês	582 palavras
---	--	--------	--------------

Tabela 3 – Traduções para dobragem no âmbito do IndieJúnior

2.3 – Para o Giramundo: tradução para legendagem

a) *Atelier de Conversation* (Bernhard Braustein, 2017, França, 72')

Este documentário junta pessoas de todas as partes do mundo para treinarem o seu francês. O ponto de encontro é o “Atelier de Conversation” da “Bibliothèque Publique d’Information”, que fica no Centro Georges Pompidou, em Paris. Refugiados de guerra sentam-se com homens de negócios, jovens estudantes e vítimas de perseguição política. Os membros deste *atelier* são diversos, mas têm todos objetivos em comum: aprender a língua e fazer amigos enquanto vivem no estrangeiro, mais ainda, para aí conseguirem sobreviver. Neste espaço cheio de esperança, as fronteiras sociais e culturais deixam de existir e pessoas que nunca se conheceriam na vida real conseguem partilhar experiências e momentos vividos num país que lhes é estranho.

b) *Piano to Zanskar* (Michal Sulima, 2018, Reino Unido, 86')

Trata-se de um documentário que conta a história de um afinador de pianos reformado de Londres, que tenta transportar um piano com cem anos para uma escola remota nos Himalaias, numa das povoações mais isoladas do mundo. Se tiver sucesso, a sua aventura ficará conhecida como a maior deslocação de um piano na história.

Mais informação sobre estes trabalhos pode ser encontrada na Tabela 4.

Filme (Realizador, ano e local de estreia, duração)	Língua original	Língua dos guiões disponibilizados	Tradução final – n° de palavras
a) <i>Atelier de Conversation</i> (Bernhard Braustein, 2017, França, 72’)	Francês	Inglês	4531 palavras
b) <i>Piano to Zanskar</i> (Michal Sulima, 2018, Reino Unido, 86’)	Inglês	Inglês	5915 palavras

Tabela 4 – Traduções para legendagem no âmbito do Giramundo

2.4 – Filmes ajustados no programa de legendagem

Os filmes ajustados no programa de legendagem foram aqueles que tiveram de sofrer alterações que só seriam possíveis através da utilização do programa. Nalguns filmes foi feito o *spotting* e noutros foi feita a substituição de diálogo. A maior parte dos filmes ajustados no programa de legendagem já foram mencionados e descritos acima. Nesses casos serão elencadas apenas os títulos e será feita uma breve apresentação apenas daqueles que ainda não foram referidos.

2.4.1– *Spotting*

O *spotting* consiste em estabelecer o momento de entrada e de saída das legendas de acordo com parâmetros espaciais e temporais específicos. Os filmes em que o *spotting* foi feito são o *Beauty* (Christina Willings, 2018, Canadá, 23’), *Foreplay* (Anne van Campenhout, 2019, Holanda, 15’) e *My Life in Versailles* (Nathaniel Hlimi e Clémence Madeleine-Perdrillat, 2019, França, 28’), que se encontram no ponto 2.2.1; para além disso, estão sintetizados na tabela 2.

2.4.2– Substituição de diálogo

A substituição de diálogo consistiu em substituir as legendas que estavam na LP pela tradução feita para a LC. Como já existia uma legendagem na LP em que o *spotting* tinha sido realizado, só se substituiu essas legendas com a sua tradução que tinha sido feita previamente por outro tradutor. O objetivo desta tarefa é aproveitar o ficheiro na LP que já se encontra sincronizado temporalmente e espacialmente. Os filmes que se referem de seguida tiveram de ser ajustados para serem exibidos no canal TVCine.

a) *Jessica Forever* (Caroline Poggi e Jonathan Vinel, 2018, Canadá, 97')

Este filme apresenta ao espetador um mundo distópico onde lideram os desajustados violentos. Mas ainda há algumas pessoas que lutam pela paz: um grupo de jovens que se perderam ao longo do caminho e a sua mãe improvisada.

b) *Thou Shalt Not Kill* (Cătălin Rotaru e Gabi Virginia Şarga, 2018, Polónia, 120')

Um jovem cirurgião, Cristian, faz uma descoberta chocante. Há vários anos que o hospital onde trabalha anda a utilizar material ineficaz e que compromete a vida dos pacientes. Cristian tenta lutar pelo que é o justo, mas parece que não é assim tão fácil e, por isso, tem de ultrapassar vários obstáculos até conseguir fazer o que é correto.

Na Tabela 5 estão elencados os filmes com as informações que considerei mais relevantes.

Filme (Realizador, ano e local de estreia, duração)	Língua original	Língua das legendas disponibilizados	Legendagem final – nº de palavras
a) <i>Jessica Forever</i> (Caroline Poggi e Jonathan Vinel, 2018, Canadá, 97')	Francês e inglês	Inglês e português europeu	5079 palavras
b) <i>Thou Shalt Not Kill</i> (Cătălin Rotaru e Gabi	Polaco	Inglês e português europeu	5777 palavras

Virginia Şarga, 2018, Polónia, 120’)			
---	--	--	--

Tabela 5 – Filmes em que houve substituição de diálogo

2.5 – Sinopses

De acordo com Leite (2008: sem página), a sinopse pode definir-se como um relato breve: “a palavra sinopse tem sido usada nos meios comerciais, designando um pequeno texto que dá uma ideia do conteúdo de uma obra, servindo para promovê-la ou publicitá-la.” Portanto, foi precisamente com este intuito que os meus colegas na IndieLisboa realizaram sinopse, ou seja, para fazer promoção e publicidade aos filmes que iam ser exibidos nos festivais ou mostras de cinema. Isso explica a necessidade que houve de traduzir as sinopses, pois tal permitiu que falantes da língua portuguesa que não dominavam as línguas dos textos de partida pudessem aceder à promoção dos filmes que serão elencados nas tabelas que se seguem.

Nas sinopses, a tradução envolveu sempre o par de línguas português e inglês, em ambos os sentidos.

2.5.1 – Tradução da língua estrangeira para a língua materna: en-pt

Ao longo do estágio, fiz a tradução no sentido en-pt das 16 sinopses que se incluem na Tabela 6. São textos curtos, maioritariamente traduzidos para o IndieJúnior; a sua extensão varia entre as 15 e as 141 palavras, pelo que se trata de textos curtos.

Filme (Realizador, ano e local de estreia, duração)	Local de exibição	Sinopse final – n° de palavras
a) <i>A Good Heart</i> (Evgeniya Jirkova, 2018, Rússia, 5’)	IndieJúnior	42 palavras
b) <i>Ah</i> (Ying-Fang Shen, 2019, Tailândia, 3’)	IndieJúnior	14 palavras
c) <i>Amimaginaire</i> (Robin Barriere, 2018, França, 6’)	IndieJúnior	40 palavras

d) <i>Bamboule</i> (Emilie Pigeard, 2018, França, 9')	IndieJúnior	45 palavras
e) <i>Cycle</i> (Sytske Kok e Sophie Olga De Jong, 2018, Holanda, 2')	IndieJúnior	24 palavras
f) <i>Hors Piste</i> (Léo Brunel, Loris Cavalier, Camille Jalabert e Oscar Mallet, 2018, França, 6')	IndieJúnior	28 palavras
g) <i>Jacob, Mimimi and the Talking Dogs</i> (Edmunds Jansons, 2019, Rússia, 70')	IndieJúnior	141 palavras
h) <i>La Plongeuse</i> (Iulia Voitova, 2018, França, 4')	IndieJúnior	30 palavras
i) <i>Le Tigre sans Rayures</i> (Raul Robin Morales Reyes, 2018, França, 8')	IndieJúnior	16 palavras
j) <i>Marona's Fantastic Tale</i> (Anca Damian, 2019, França, 92')	IndieJúnior e IndieLisboa	39 palavras
k) <i>Nest</i> (Sonja Rohleder, 2019, Alemanha, 4')	IndieJúnior	16 palavras
l) <i>Oneself Story</i> (Géraldine Charpentier, 2018, Bélgica, 5')	IndieJúnior	22 palavras
m) <i>The Kite</i> (Martin Smatana, 2019, República Checa, 3')	IndieJúnior	63 palavras
n) <i>Things You Can Do With Extendable Arms</i> (Luca Paulli, 2018, Reino Unido, 2')	IndieJúnior	17 palavras

o) <i>Turbopera</i> (Antoine Marchand, Benoît de Geyer D'orth, Fabien Meyran e Paul-Eugène Dannaud, 2018, França, 2')	IndieJúnior	21 palavras
p) <i>Une Colonie</i> (2018, 102')	IndieJúnior	113 palavras

Tabela 6 – Tradução de sinopses (inglês → português)

2.5.2 – Tradução da língua materna para a língua estrangeira: pt-en

Fiz a tradução no sentido pt-en de sinopses para o IndieJúnior, de extensão variável, como se pode verificar na Tabela 7.

Filme (Realizador, ano e local de estreia, duração)	Local de exibição	Sinopse final – n° de palavras
a) <i>Dead Poets Society</i> (Peter Weir, 1989, Canadá, 140')	IndieJúnior	168 palavras
b) <i>E.T. the Extra-Terrestrial</i> (Steven Spielberg, 1982, França, 115')	IndieJúnior	110 palavras
c) <i>The Gold Rush</i> (Charles Chaplin, 1925, EUA, 95')	IndieJúnior	64 palavras

Tabela 7 – Tradução de sinopses (português → inglês)

Capítulo II: Tradução – Considerações Gerais e Específicas

1 – Definir Tradução

Definir *tradução* é de extrema relevância quando se procura estudar a sua origem e o seu propósito no nosso mundo. No entanto, definir tradução não é uma tarefa fácil, como se mostrará no presente capítulo, e é por isso que esta área continua a ser um objeto de estudo interessante e relevante.

Numa primeira pesquisa da palavra *tradução* no *Dicionário Priberam*, encontrou-se as seguintes definições: “ato de traduzir; o que se traduz; obra traduzida.” Claramente, estas hipóteses não são muito esclarecedoras e são um pouco redundantes. Para além disso, a questão que realmente nos interessa é a definição do ato de traduzir, pois é essa ação que leva a uma tradução. Portanto, pesquisou-se a palavra *traduzir*, que, de acordo com o mesmo dicionário, significa: “fazer passar (uma obra) de uma língua para outra; trasladar, verter; exprimir, interpretar.” Com estas definições, observa-se que existem duas possíveis interpretações do termo *tradução*, que diferem uma da outra, mas que estão inevitavelmente interligadas, ou seja, traduzir algo levará sempre a uma tradução, e uma tradução será sempre resultado de algo que foi traduzido: tradução pode, portanto, ser definida como um processo ou como o resultado desse processo.

A tradução veio possibilitar, principalmente, a comunicação entre todos os países do mundo, algo fundamental para o crescimento global, especialmente em termos económicos; veio facilitar também o acesso a importantes documentos de cariz académico e religioso. Para além disso, a criação e a consequente expansão de vários cursos académicos que oferecem especializações em tradução, sendo que o propósito é formar futuros tradutores profissionais que possam estar continuamente a elevar a tradução, vieram aumentar a qualidade dos produtos de tradução, tal como o crescimento de livros, jornais, conferências e palestras sobre tradução em várias línguas, com o objetivo de globalizar os estudos de tradução, mas, ao mesmo tempo, propagar atos de tradução. Aqui entra também a questão da evolução da tecnologia, que permite, através da internet, facilitar o acesso a estas publicações a muitas mais pessoas. O aumento da procura de ferramentas gerais e analíticas, como antologias, bases de dados e enciclopédias também contribuiu para a qualidade da tradução. Por último, destaque-se o aparecimento de organizações de tradução nacionais e internacionais, que possibilitaram

a realização de conferências e de outras formas de divulgação de várias temáticas relacionadas com a tradução.

Como a tradução é das temáticas mais importantes do presente relatório, serão apresentadas, de seguida, algumas das abordagens teóricas mais discutidas nos estudos de tradução, que nos dão uma explicação pormenorizada do que é tradução, e, conseqüentemente, do que é traduzir.

1.1 – Estrangeirização vs. Domesticação

No início do século XIX e com o crescimento do romantismo, vários teólogos e filósofos começaram a pensar em formas de melhorar a cultura e a literatura, e rapidamente chegaram à conclusão de que a tradução era uma ferramenta ideal para conseguir cumprir esse objetivo; para além disso, a tradução ajudaria também a tornar universais as obras literárias mais importantes. No entanto, a tradução em si ainda teria de ser definida e a questão sobre o que era traduzível ou intraduzível ainda tinha de ser respondida.

Nesta linha, em 1813, um filósofo alemão chamado Friedrich Schleiermacher escreveu um texto para uma conferência que veio marcar o resto da sua vida profissional e a tradução, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*¹. Conhecido pela sua hermenêutica moderna, Schleiermacher desenvolveu uma abordagem romântica relativamente à forma como interpretava o mundo à sua volta e especialmente como interpretava textos literários. A interpretação que Schleiermacher fazia do que o rodeava tinha como base a compreensão e a emoção interior de um indivíduo. Em relação à tradução, Schleiermacher explica que existem dois tipos de tradutores: aqueles que traduzem textos técnicos e aqueles que traduzem textos artísticos ou académicos. O filósofo considerava que este segundo tipo de tradutor estava num nível mais elevado e tinha a capacidade de fazer com que a língua brilhasse verdadeiramente. Para muitos, a tradução desse tipo de textos parecia ser impossível, visto que o texto original teria

¹ Todas as citações que provêm deste texto são retiradas da versão traduzida para português por Celso Braidão: SCHLEIERMACHER, F. (1813/2007). *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*. Berlin. Tradução portuguesa de Celso Braidão, Sobre os diferentes métodos de traduzir. *Princípios: Revista de Filosofia*, 14(21): 233-265. Brasil: UFRN, 2007.

A versão traduzida para português europeu pelo Prof. Doutor José Miranda Justo não foi utilizada devido às restrições impostas pela pandemia que não me permitiram ir à biblioteca de forma a ter acesso ao documento. Além disso, a versão traduzida para português europeu não foi encontrada online o que me levou a utilizar a versão traduzida para português do Brasil mencionada acima.

sempre ligações profundas com a cultura de partida e, portanto, não haveria correspondência com a língua de chegada, mas Schleiermacher acreditava que seria possível aproximar o escritor do texto de partida (TP) do leitor do texto de chegada (TC), tornando assim a tradução exequível. Para o filósofo só se seria realmente um tradutor se se escolhesse uma das duas opções: “Ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá ao seu encontro, ou bem deixa o mais tranquilo possível o leitor e faz com que o escritor vá ao seu encontro.” (Schleiermacher 1813/2007: 242).

Estas duas hipóteses eram o que agora chamamos estratégias de tradução, um conceito que até então ainda não tinha sido desenvolvido. Para Schleiermacher, a forma de traduzir mais adequada é a de aproximar o leitor do escritor. Esta estratégia consiste em alterar muito pouco o TP de forma a manter a essência original, mas, ao mesmo tempo, tentar fazer com que o TC se assemelhe ao estilo da língua de chegada (LC), ou seja, o tradutor terá de se esforçar muito para fazer com que o leitor saia da sua zona de conforto e entenda o que lhe é apresentado e lhe é estranho, mas na sua língua nativa. É uma tarefa extremamente complicada; no entanto, se o tradutor for bem-sucedido, conseguirá transmitir novas culturas e muito mais ao leitor comum. Esta abordagem “estranhante” consiste em realçar e proteger aquilo que é estrangeiro ao manipular a LC de forma a poder ser realmente fiel ao TP.

A abordagem de Schleiermacher apresenta desvantagens, como, por exemplo, se o tradutor tem como objetivo transmitir a mesma mensagem e a mesma sensação que teve ao ler o TP, tem de ter em conta o nível de educação do leitor do TC, pois, se criar uma tradução demasiado complexa, pode criar problemas de compreensão no leitor, logo será uma tradução ineficaz. Ainda outra desvantagem é a realidade de que podem não existir correspondências entre as duas línguas, ou seja, o tradutor terá de inventar novas expressões que, na verdade, poderão não passar o mesmo sentido, portanto, mais uma vez, isso poderá gerar uma tradução falhada.

Independentemente disso, Schleiermacher continua a ser uma grande inspiração no mundo de tradução, pois esta teoria de tradução é ainda muito relevante e discutida nos dias de hoje. Mais ainda, serviu como base para o desenvolvimento de outros conceitos, ao conseguir influenciar tradutores como Lawrence Venuti (1998), que desenvolveu mais detalhadamente os conceitos de estrangeirização (*foreignization*) e domesticação (*domestication*), ou como Walter Benjamin (1963/1997), que se focou no ideal de uma “língua de tradução” e, por último, como George Steiner, que também refletiu acerca da hermenêutica na tradução.

Em 1975, a teoria da hermenêutica volta a ser destacada por George Steiner, um importante crítico literário, com o seu livro *After Babel*, que teve um impacto enorme no desenvolvimento da hermenêutica na tradução. De acordo com Steiner (1998, *apud* Munday 2016: 251) a abordagem hermenêutica define-se como: “the investigation of what it means to ‘understand’ a piece of oral or written speech, and the attempt to diagnose this process in terms of a general model of meaning.” *After Babel* é considerado por muitos uma das primeiras tentativas de investigar sistematicamente teorias e processos de tradução desde o tempo de Schleiermacher.

Para começar, Steiner analisa o funcionamento intelectual e psicológico do tradutor, de forma a poder aceder ao processo de interpretação que ocorre quando se está a fazer uma tradução. Após isso, o passo seguinte é estabelecer uma teoria de tradução, que deve basear-se na hermenêutica e direccionar-se para o seu modelo *totalizing*. Este modelo é influenciado pelas considerações feitas por Roman Jakobson, que serão apresentadas na secção seguinte, nomeadamente no que diz respeito aos três tipos de tradução (*intra-lingual translation, inter-lingual translation e inter-semiotic translation*). Steiner explica que o seu modelo considera a tradução como uma área vasta que partilha características com vários atos de comunicação, que não se restringem a atos interlinguísticos. Steiner (1998, *apud* Munday 2016: 251) acrescenta o seguinte:

“A ‘theory’ of translation, a ‘theory’ of semantic transfer, must mean one of two things. It is either an intentionally sharpened, hermeneutically oriented way of designing a working mode of all meaningful exchanges, of the totality of semiotic communication (...). Or it is a subsection of such a model with specific reference to interlingual exchanges, to the emission and reception of significant messages between different languages (...) The ‘totalizing’ designation is the more instructive because it argues the fact that all procedures of expressive articulation and interpretative reception are translational, whether intra- or interlingually.”

E desta forma se chega ao movimento hermenêutico que consiste na aplicação da abordagem hermenêutica, que foi mencionada acima, ao processo de tradução. Steiner (1998) teorizou este movimento em quatro momentos que se sucedem no processo de tradução.

O primeiro momento é a confiança, isto é, inicialmente o tradutor terá de confiar que existe algo no TP que pode ser compreendido. Em casos gerais, esta confiança demonstra a capacidade que o ser humano tem de perceber o mundo de forma simbólica, mas em tradução isto mostra que o tradutor acredita que o TP tem um lugar significativo no mundo, algo que pode ser traduzido, apesar de não parecer ter algum tipo de sentido numa observação inicial. Claro que isto tem as suas desvantagens e Steiner destaca duas delas: por um lado, este “algo” que é mencionado pode ter um peso demasiado grande no mundo e, por isso, pode ser uma tarefa muito exigente e complexa para o tradutor; por outro lado, o “algo” pode ser precisamente o contrário e não ter peso comunicativo nenhum ou o seu significado pode estar profundamente interligado com a sua forma, o que impossibilita a sua tradução.

O segundo momento consiste numa agressão, ou seja, o tradutor escrutina o TP para se certificar de que tem um entendimento profundo do seu significado. Após fazer a extração da informação relevante, dá-se início ao terceiro momento, o de levar significado do TP para a LC. Steiner menciona as duas opções que podem ser utilizadas para fazer esta incorporação: a domesticação e a estrangeirização, conceitos que já foram referidos anteriormente e que surgem logo no trabalho de Schleiermacher.

A questão fundamental para Steiner (1998, *apud* Munday 2016: 253) é o que acontece quando se faz a importação de significado do TP: “the importing of the foreign text can potentially dislocate or relocate the whole of the native structure.” É por esse motivo que Steiner propõe que este processo possa funcionar de duas formas, apresentando as definições de estrangeirização e domesticação: ou a cultura de chegada aceita o texto estrangeiro e, conseqüentemente, fica enriquecida; ou o TP é rejeitado pela cultura de chegada. Logo, tal como a cultura pode ficar desequilibrada, também é possível que o próprio tradutor sofra um certo desequilíbrio com a importação de certos tipos de traduções. As suas competências podem ser aperfeiçoadas, ou, pelo contrário, o tradutor pode ser consumido pela tradução e ficar despojado de todas as suas habilidades criativas que lhe permitem trabalhar. Steiner considera que este tipo de desequilíbrio acontece quando o movimento hermenêutico está incompleto e, para se voltar à harmonia, é preciso compensar, o que nos leva ao quarto e último momento: o da compensação. A compensação permite que o que resta do TP seja positivo, apesar de ter havido uma perda no texto original durante o processo de tradução. De acordo com Steiner, o texto original é aperfeiçoado com a tradução, pois esta transferência para outra cultura faz com que o TP ganhe mais dimensão. Portanto, se o TC tem uma dimensão menor do que o TP, isso

realça as qualidades que existem no original; se o TC tem uma dimensão maior do que o TP, os pontos que precisam de ser melhorados passam a estar em destaque. Desta forma, através da compensação, consegue-se chegar novamente ao equilíbrio, o que é crucial, pois a compreensão mútua entre os textos torna o conceito de fidelidade exequível. Por fim, é ainda importante afirmar que para Steiner o movimento hermenêutico representa algo inovador, ao contrário dos modelos extremamente técnicos de teorias de tradução que tinham sido apresentados no passado.

1.2 – Tradução intralinguística, tradução interlinguística e tradução intersemiótica

Na segunda metade do século XX, a tradução começa a despertar um maior interesse. É nesta altura, mais especificamente em 1959, que surge um ensaio muito relevante, *On linguistic aspects of translation*, escrito por Roman Jakobson, um linguista russo que foi e é considerado também um dos grandes nomes na área da linguística estruturalista. Jakobson (1959: 31) apresenta três tipos de tradução:

1. Tradução intralinguística (*intralingual translation* or *rewording*): “an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language.”
2. Tradução interlinguística (*interlingual translation* or *translation proper*): “an interpretation of verbal signs by means of some other language.”
3. Tradução intersemiótica (*intersemiotic translation* or *transmutation*) “an interpretation of verbal signs by means of nonverbal sign systems.”

Como se pode observar nesta categorização, a semiótica é algo que o linguista tem como nuclear nas suas reflexões. De acordo com Saussure (1915, *apud* Hawkes 1977: 123), a semiótica define-se como: “A science that studies the life of signs within society is conceivable; it would be a part of social psychology and consequently of general psychology; I shall call it semiology (from the Greek semeion 'sign'). Semiology would show what constitutes signs, what laws govern them.” Essencialmente, a semiótica é o estudo da ciência da comunicação através de sinais e de sistemas de sinais. Note-se que a comunicação não se restringe somente à linguagem verbal, ou seja, inclui outras

modalidades, como a visual, a auditiva, a corporal/gestual, entre outras. Isto permite entender o terceiro tipo de tradução que Jakobson (1959) propõe e que, basicamente, consiste em traduzir um texto para outro tipo de obra, como um filme, uma música ou até mesmo uma pintura; portanto, pode consistir em passar de linguagem verbal para linguagem não-verbal. A segunda categoria é o que podemos chamar tradução no sentido clássico, pois consiste em traduzir um texto de uma língua para outra, logo nunca se sai da área da linguagem verbal. Relativamente ao primeiro tipo de tradução, tal como a citação refere, consiste em reescrever algo com outro objetivo, mas sempre na mesma língua.

De acordo com Jakobson (1959), a tradução interlinguística é a forma mais importante de tradução, e é por isso que o autor a apresenta de forma mais pormenorizada. Assim, o linguista chega a dois conceitos relevantes: a equivalência e o significado linguístico. Note-se que, tal como o linguista Saussure, uma das grandes influências nas suas reflexões, Jakobson acreditava que era possível entender o que uma palavra significava mesmo se esta não existisse ou nunca tivesse sido experienciada na vida real. É nesta linha que se coloca a questão da equivalência de significado entre palavras de línguas diferentes.

Segundo Munday (2016), por um lado, pode-se dizer que é impossível existirem línguas ou palavras que são completamente equivalentes, uma ideia que também está na base do conceito de relativismo linguístico (*linguistic relativity*), de acordo com o qual as diferenças dentro de uma língua podem gerar conceitos diferentes e maneiras distintas de perceber o mundo. Por outro lado, o conceito oposto, o de universalismo linguístico (*linguistic universalism*), tem em conta que, apesar de as línguas exprimirem significado de formas diferentes, isso não quer dizer que não exista uma forma partilhada de refletir sobre o mundo e de o compreender. Para Jakobson, o problema da equivalência e do significado não está na capacidade de se conseguir passar uma mensagem de uma língua para outra, mas sim nas diferenças que existem na estrutura e no léxico das línguas. Sendo assim, qualquer mensagem é traduzível desde que seja gramaticalmente e lexicalmente adequada, pois as línguas diferem essencialmente na forma como transmitem informação e não no que transmitem. A única exceção, de acordo com Jakobson, é a poesia, caso em que a equivalência fonética tem um grande peso e exige estratégias mais criativas.

1.3 – A teoria de *Skopos*

A teoria do *Skopos*² ganha uma grande notoriedade com o livro de Katharina Reiß e Hans J. Vermeer, *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, publicado em 1984. O objetivo deste livro é o de apresentar uma teoria de tradução geral que possa ser aplicada a qualquer tipo de texto. Para fazer isto, de acordo com Vermeer e Reiß (1984), é preciso ter em conta que o TP é uma ação que tem um propósito e, conseqüentemente, um resultado; já o TC tem de estar adequado a este propósito para ser funcional. Sendo assim, é muito relevante determinar qual a necessidade de traduzir o TP e descobrir também a função do TC.

Os princípios básicos propostos pelos autores são as seguintes:

1. O TC é sempre determinado pelo seu *skopos*, isto é, pelo seu propósito.
2. O processo de tradução oferece informação nova à cultura e à língua de chegada, depois de esta informação já ter sido oferecida, primeiramente, à cultura e à língua de partida (LP); este princípio tem o objetivo de mostrar qual a função do TP e do TC nos contextos em que estão inseridos.
3. O TC poderá não oferecer informação à cultura de partida, isto é, a função do TC e do TP podem ser diferentes após o processo de tradução.
4. O TC tem de ser coerente, algo crucial dentro da teoria de *skopos*, pois só quando se avalia se é adequada e funcional é possível perceber se a ação de tradução foi bem sucedida. Portanto, o TC tem de ser interpretado corretamente pelo recetor de chegada, isto é, a tradução de um texto tem de ser feita de forma a fazer sentido para quem o vai receber, considerando fatores como o contexto, o conhecimento que o recetor do texto tem, o objetivo. Logo, se o TC não estiver ao alcance, por algum motivo, dos recetores, este texto não estará adequado ao seu propósito.
5. O TC tem de ser coerente com o TP, mas, neste caso, destaca-se a questão da fidelidade do TC relativamente ao TP. Desta forma, é muito importante que o

² Palavra grega que significa “propósito”, que foi utilizada como um termo técnico para descrever o propósito de tradução pela primeira vez por Hans J. Vermeer.

tradutor receba corretamente a informação do TP, que faça uma interpretação dessa informação e que, finalmente, a introduza no TC.

Esta organização hierárquica dos princípios é intencional, sendo que o primeiro é sempre o mais importante, pois sem ele nenhum dos outros poderia existir. Por outras palavras, a tarefa do tradutor será assegurar, primeiramente, que o TC cumpre o seu propósito, deverá depois certificar-se de que este texto é coerente, e, por último, verificar se é coerente com o TP. No entanto, o facto de a questão da fidelidade estar em último lugar significa que, de acordo com a lógica da organização hierárquica dos princípios, é a menos importante. E isto faz-nos pensar que Vermeer e Reiß (1984) não consideram que o TP tenha muita importância desde que o propósito do TC tenha sido cumprido, o que por sua vez, gera muita controvérsia no mundo de tradução. Por exemplo, Nord (1997) não concorda com a organização proposta por Vermeer e Reiß (1984) e afirma que é extremamente importante que exista uma relação de lealdade entre o TP e o TC, e que esta terá de ser determinada pelo propósito (*skopos*). De acordo com Nord (1997: 125) a lealdade (a que também podemos chamar fidelidade) é:

“this responsibility translators have toward their partners in translation interaction. Loyalty commits the translator bilaterally to the source and the target sides. It must not be mixed up with fidelity of faithfulness, concepts that usually refer to a relationship holding between the source and target *texts*. Loyalty is an interpersonal category referring to a social relationship between *people*.”

Portanto, parece ser óbvio que, para Nord (1997), a questão da lealdade é muito relevante e que, para se conseguir cumprir isto, é preciso ter em conta que o propósito do TC tem de ser compatível com as intenções do autor do TP. O problema é que, apesar de se ter fácil acesso ao objetivo do texto, muitas vezes, não se tem conhecimento das intenções do autor.

Apesar dos problemas que possam surgir com a teoria do *skopos*, ela tem a vantagem de permitir que seja possível que um único texto tenha várias traduções diferentes, visto que essas traduções dependem do propósito do TP que é determinado pelo tradutor. Por outras palavras, é possível que tradutores diferentes, ao analisarem o mesmo texto, vejam propósitos diferentes para o TC. De acordo com Vermeer (1989/2012, *apud* Munday 2016: 129), “What the Skopos states is that one must translate,

consciously and consistently, in accordance with some principle respecting the target text. The theory does not state what the principle is: this must be decided separately in each specific case.” Tudo isto indica que existirão mais traduções, o que significa que também haverá mais recetores, o que, por consequência, significa que mais pessoas terão acesso a cada vez mais conteúdo, e esse, sim, é o propósito principal da tradução.

1.4 – Estratégias de Tradução de Vinay e Darbelnet

Vinay e Darbelnet (1995) propõem um modelo estruturado de estratégias de tradução. A base deste modelo são duas estratégias de tradução gerais, que englobam sete procedimentos. É importante mencionar a diferença que existe entre os dois conceitos; uma estratégia guia o tradutor ao longo do texto de forma geral, já o procedimento é um método mais específico que é utilizado pelo tradutor só em certos momentos do texto. De acordo com Vinay e Darbelnet (1995), as duas estratégias principais são a tradução direta ou literal e a tradução oblíqua. A primeira estratégia inclui três procedimentos: (1) o empréstimo, que consiste em transferir diretamente a palavra existente na LP para a LC; (2) o decalque, que ocorre quando uma língua passa a integrar uma expressão emprestada por outra, mas todos os elementos desta expressão são traduzidos literalmente pelo tradutor; (3) a tradução literal, que, tal como o nome indica, é uma tradução que se faz palavra a palavra, e é muitas vezes utilizada entre línguas que são semelhantes. Para Vinay e Darbelnet (1995), este procedimento é um dos que mais poderia possibilitar uma ótima tradução, porque se perderia menos sentidos, mas, como sabemos, a tradução literal pode ser extremamente desafiante em termos gramaticais, uma vez que raramente se pode encontrar equivalências diretas entre as línguas.

Quando a tradução direta é impraticável, os autores sugerem a estratégia da tradução oblíqua, que inclui os seguintes procedimentos: (4) a transposição, quando se altera a categoria gramatical da expressão, que pode ser obrigatória, quando a LC não tem outras opções devido às suas propriedades; (5) a modulação, quando ocorre uma modificação da mensagem por mudança do ponto de vista da LP e que, de acordo com Vinay e Darbelnet (1995, *apud* Munday 2016: 90), é um procedimento que se utiliza: “when, although a literal, or even transposed, translation results in a grammatically correct utterance, it is considered unsuitable, unidiomatic or awkward in the TL.”; (6) a equivalência (dinâmica), que é utilizada quando se tenta descrever uma situação que existe em ambas as línguas, mas que é expressa através de formas estilísticas e estruturais

diferentes, mais usada para expressões idiomáticas ou provérbios; (7) a adaptação, que consiste em substituir referências culturais da LP por referências culturais da LC, dado que as primeiras não existem no contexto de chegada.

Atualmente, o modelo de Vinay e Darbelnet ainda continua a ser utilizado e a ter um grande peso nos estudos de tradução, pois não só tem uma organização clara para qualquer tradutor, como também foi fundamental para o desenvolvimento de outras metodologias de tradução mais complexas e específicas (como, por exemplo, a sinonímia, a antonímia, a hiponímia e a paráfrase, propostas por Chesterman 2016).

2 – Tradução Audiovisual

O surgimento do cinema e de programas audiovisuais revolucionou o mundo, e, tal como na literatura, a necessidade de explorar esta arte cresceu exponencialmente. Foi por esse motivo e pela expansão da tecnologia, que teve um grande impacto na área da Tradução, que se criou novas modalidades de tradução, como por exemplo a tradução audiovisual (TAV). Este tipo de tradução é o mais importante para o presente relatório, visto que foi a modalidade praticada ao longo do estágio curricular.

A partir dos anos 90 é possível registar um aumento na prática e no estudo desta atividade, ou seja, a TAV passou a ser não só um tipo de tradução muito utilizado como um objeto de vários estudos sobre tradução. Yves Gambier, um professor de tradução, foi um dos primeiros a publicar artigos com uma abordagem à TAV mais sistemática, tendo analisado os motivos pelos quais a área ganhou, em pouco tempo, uma importância tremenda. De acordo com Gambier (2003: 171):

“1995 was the 100-year anniversary of the cinema. The Council of Europe wanted to celebrate it and agreed to host a forum on audiovisual communication and language transfer. (...) Another reason could be the parallel booming of the so-called new technology, offering on-line and off-line product and services. We are now surrounded by screens. A third reason is language policy and language awareness, especially in Europe. (...) Last but not least, translation practice changes rapidly. From analogue to digital, the equipment available today is faster, more flexible and less cumbersome.”

Assim sendo, a modalidade de TAV desenvolveu-se exponencialmente e têm sido dados cada vez mais contributos para a área, tanto através da sua prática como do seu estudo. Para além disso, as universidades têm disponibilizado mais cursos especializados de tradução, em que são abordadas as diferentes submodalidades de TAV, como por exemplo a dobragem, a legendagem ou o *voice-over*. É por estas razões que Díaz Cintas (2009: 3) afirma que “(...) the position of AVT is now rapidly changing, growing in significance and visibility thanks, amongst others, to the efforts of many young, novel scholars who have decided to direct their academic interest to the analysis of audiovisual programmes.”

Relativamente ao caso português, os espetadores portugueses acedem em maior quantidade a programas audiovisuais, o que justifica as estatísticas apresentadas por Veiga (2006), que confirmam que a população estudante não lê suficiente material em papel. Portanto, a prática de leitura de alguns portugueses reduz-se, em grande parte, à visualização de programas audiovisuais legendados. Por essa razão, é preciso realizar o processo de tradução e legendagem ainda com mais cautela, visto que isso pode ter impacto sobre as competências de leitura dos espetadores. Ao fazer-se a legendagem, o espetador não só pratica a leitura, como também está exposto a uma banda sonora numa língua estrangeira, o que poderá levar a uma aprendizagem de algum vocabulário desta língua.

A TAV inclui diferentes submodalidades: (1) a legendagem; (2) a legendagem simultânea; (3) a dobragem; (4) a interpretação; (5) o *voice-over* ou sobreposição de vozes; (6) a narração; (7) o comentário; (8) a difusão multilingue; (9) a sobrelegendagem; e, por último, (10) a tradução simultânea³. O facto de existirem tantas submodalidades confirma que a TAV é realmente um tipo de tradução complexo e desafiante. De qualquer modo, só irão ser apresentadas as três modalidades que são consideradas as principais, a saber, a legendagem, a dobragem e o *voice-over*.

Os programas audiovisuais têm duas características fundamentais, a imagem e o som, algo que as submodalidades mencionadas acima devem ter em consideração. Em TAV, já não é suficiente o tradutor ter em conta apenas fatores como o domínio das línguas de trabalho; este tipo de tradução implica um novo conjunto de condições a que o tradutor se tem de adaptar, e, fundamentalmente, ultrapassar. Alguns exemplos destas condições são: o respeito que o tradutor deve ter para com a sincronização da imagem

³ Pode-se acrescentar ainda duas submodalidades criadas para espetadores com problemas auditivos ou visuais: a adaptação e a audiodescrição.

com o som, o que é muito importante dentro dos novos parâmetros deste tipo de tradução (a mensagem traduzida nunca deve contradizer o que as personagens estão a fazer no ecrã); e a consideração que o tradutor deve ter para com o tempo (a mensagem traduzida deve coincidir temporalmente com o diálogo original). Para além disso, podem surgir obstáculos para o espetador (e, por vezes, para o tradutor também), como a incompreensão de uma cena devido a uma troca de diálogo rápida entre personagens, a utilização de variedades linguísticas desconhecidas, a sobreposição de diálogo com outros sons ou música, entre outros. Por todos estes motivos é que existe a necessidade de traduzir os programas audiovisuais. Uma das opções de tradução é o *voice-over*, que consiste em reduzir o volume da banda sonora original de forma a ser quase inaudível e proceder à sobreposição de uma tradução oral. Assim, o espetador conseguirá ouvir ambas as bandas sonoras, mas sempre com a tradução em destaque, que estará num volume normal. Outra hipótese de tradução pode ser a dobragem, que consiste em fazer a substituição completa da banda sonora original por uma em que o diálogo das personagens esteja traduzido para a língua de chegada. Aqui, o objetivo será transmitir a mesma mensagem e tentar fazer com que a banda sonora traduzida esteja sincronizada com os movimentos dos lábios dos atores, algo extremamente desafiante. Ainda outra opção, e a mais importante para este relatório, é a legendagem. Díaz Cintas (2009: 5) afirma que:

“*Subtitling* involves presenting a written text, usually along the bottom of the screen, which gives an account of the original dialogue exchanges of the speakers as well as other linguistic elements which form part of the visual image (inserts, letter, graffiti, banners and the like) or of the soundtrack (songs, voice off).”

A legendagem terá de ter em conta três componentes principais: o diálogo, a imagem e as próprias legendas. A conjugação destas componentes, bem como a capacidade do espetador de ler tanto as imagens como o texto escrito, a uma velocidade específica, e o tamanho do ecrã definem um programa audiovisual. O objetivo das legendas é estarem sincronizadas com a imagem e com o diálogo, transmitirem um TC que seja adequado ao TP e serem apresentadas no ecrã durante um período de tempo específico de forma que os espetadores consigam lê-las. Portanto, existe uma grande ligação entre a legendagem e a tecnologia; aliás, até se pode dizer que, sem tecnologia, seria impossível existir a legendagem.

A invenção do computador mudou o mundo; com isto, veio a criação de milhares de programas que tinham o propósito de auxiliar a realização de várias tarefas. Assim, a criação de programas de legendagem veio desenvolver e facilitar a TAV. Atualmente, existem muitos programas desta natureza; ao longo do estágio curricular, utilizou-se o *Subtitle Edit*, um programa gratuito disponível para descarregar *online*, que só funciona em computadores com Windows. O *Subtitle Edit* não tem muitas funcionalidades, mas permite fazer a tradução e, mais importante ainda, o *spotting*, que consiste em estabelecer o momento de entrada e de saída das legendas de acordo com parâmetros espaciais e temporais específicos.

Também a Internet revolucionou a tradução, disponibilizando dicionários, glossários, enciclopédias, ferramentas de tradução automática, entre outros recursos. Portanto, atualmente, qualquer pessoa que faça legendagem precisará, em primeiro lugar, de um computador; em segundo lugar, de um programa de legendagem; e, em terceiro lugar, de uma cópia digital do programa audiovisual com que se vai trabalhar. Normalmente, os programas conseguem apresentar o vídeo, o áudio, o compartimento onde se cria ou altera a legenda, e os *timecodes*, em simultâneo. Os programas também permitem guardar o produto final em vários tipos de formatos (ex: .srt, .pac).

O acesso a uma lista de diálogos do filme original é importante para facilitar a legendagem. Este documento, normalmente, é disponibilizado pelo distribuidor ou produtor do filme. No caso do estágio curricular, a lista de diálogos era disponibilizada pela supervisora. Para além de conter o diálogo, o documento também pode apresentar explicações de jogos de palavras, significados de expressões coloquiais ou dialetais, a maneira correta de escrever os nomes próprios, entre outros aspetos relevantes para a tradução. Este documento é uma ferramenta extremamente útil; contudo, na maior parte das vezes, não está disponível, o que obriga os tradutores a trabalhar diretamente a partir da banda sonora. Mais ainda, quando se está a tirar um curso em legendagem, uma das exigências é fazer a tradução somente com a banda sonora. Fazer legendagem sem uma lista de diálogos torna-se muito mais desafiante, pois a banda sonora do filme pode não estar em boas condições, o que faz com que o tradutor tenha de rever o filme várias vezes até compreender o que é dito. No entanto, também podem existir ocasiões em que aconteça precisamente o contrário, ou seja, não é disponibilizado o vídeo e/ou áudio, e o tradutor só tem a lista de diálogos para poder começar a trabalhar. De acordo com Orero (2004: 11):

“A typical example would be that the client provides a dialogue list but no videotape for an urgent project which is to be broadcast in a couple of days. Here, the subtitler has two choices: wait for an appropriate tape to arrive before beginning or attempt to gain time by having the dialogue list translated.”

Por vezes, o tradutor tem de trabalhar com listas de diálogos que já vêm com o *spotting* feito. Isto pode ser ainda mais complicado, pois, nesse caso, o tamanho da legenda bem como o seu tempo de entrada e de saída já estão estabelecidos previamente, ou seja, tem de se fazer uma tradução que cumpra as restrições impostas por esta pré-definição.

É ainda de muita importância a questão temporal, ou seja, o já referido *spotting*. Para esta técnica ser bem-sucedida, é necessário sincronizar o diálogo com o ritmo do filme e dos atores, isto é, ter em conta as pausas, as interrupções e outras características normais numa interação oral. Para além disso, as legendas devem estar posicionadas no exato momento em que as personagens falam e desaparecer no exato momento em que elas deixam de falar. Caso não se tenha este cuidado, a legenda pode estar demasiado tempo no ecrã, o que pode fazer com que o espetador se concentre novamente nessa legenda em vez de estar com atenção ao que vem a seguir. Cintas e Remael (2007: 89) afirmam que:

“(…) since the limit of what can be written on screen is dictated by the physical length of the lines – i.e. two lines of some 37 to 39 characters – keeping 74 to 78 characters’ worth of information beyond six seconds is never recommended in subtitling because it can lead to re-reading.”

Assim, o tempo máximo recomendado para uma legenda estar no ecrã é de seis segundos. Por vezes, surgem frases demasiado extensas, que ultrapassam o tempo recomendado, o que faz com que o tradutor tenha de as dividir por 2 ecrãs de forma a encontrar o equilíbrio entre o tempo, o espaço e o espetador. Além disso, para auxiliar a legendagem, são importantes os *timecodes*, que permitem fazer a sincronização de legendas virtualmente; com isto, passou a ser possível arquivar, rever ou corrigir o *spotting*, tornando o processo muito mais fácil e rápido. Para além do *spotting* ser extremamente importante na legendagem, é também importante noutras modalidades de TAV, como na dobragem e no *voice-over*.

Para além das regras já mencionadas, o processo de legendagem obedece a algumas outras que também foram importantes no estágio, que se podem encontrar no livro de Cintas e Remael (2007: 69-144). Destacam-se as seguintes: as legendas devem estar centradas na parte inferior do ecrã e só podem ter duas linhas; as reticências não se utilizam (apenas em situações muito específicas, como, por exemplo, quando o falante não conclui o seu discurso); deve-se colocar por extenso os números até 10, e depois de 10 já devem ser utilizados os algarismos, o que permite poupar espaço no ecrã, visto que existe um limite de caracteres; as onomatopeias e outros sons normalmente não se traduzem⁴; deve utilizar-se o travessão quando, no mesmo ecrã, se encontram duas pessoas a falar e se deve distinguir as produções de cada uma.

A IndieLisboa, entidade de acolhimento, usa regras específicas de legendagem, sendo de salientar as seguintes: cada linha só pode ter até 39 caracteres, incluindo os espaços; não se utiliza o novo acordo ortográfico; os itálicos não se usam, devido ao facto de o programa de legendagem utilizado não reconhecer este formato, apesar de, normalmente, ser comum e importante (por exemplo, quando se quer destacar diálogo que é proferido por alguém que não se encontra no ecrã ou quando se utilizam referências bibliográficas e títulos de livros, de filmes, de canções, entre outros); quando a cópia do filme em que se está a trabalhar apresenta legendas em inglês, as legendas em português devem respeitar o mesmo número de linhas; quando duas personagens diferentes falam na mesma legenda deve haver um travessão na segunda, para distinguir visualmente as produções dessas personagens; não é necessário haver um espaço entre o travessão e o texto, o que poupa espaço no ecrã; as maiúsculas, para além da sua utilização normal em nomes próprios, usam-se a seguir a pontos finais, mas, se não houver pontuação ou se a legenda contiver dois pontos, vírgula, hífen ou ponto e vírgula, a legenda deve continuar em minúsculas, e, também se podem utilizar para evidenciar algo que esteja escrito na imagem (neste caso, as palavras em questão estão todas em maiúsculas).

Por fim, é ainda relevante abordar a legendagem eletrónica, uma vez que esta era uma tarefa prevista para o estágio, embora não tenha podido ser praticada durante o estágio curricular, como já foi explicado no Capítulo I. De acordo com Veiga (2006: 71), “(...) a legendagem eletrónica, é um processo que consiste na emissão simultânea da tradução legendada no filme, através de programas informáticos que proporcionam a

⁴ Após discussão com a supervisora, ambas decidimos que seria melhor traduzir onomatopeias quando o filme fosse dobrado, pois, nesse caso, o áudio tem de ser completamente transferido de forma a manter todas as características e o propósito do filme na língua original.

facilidade e a rapidez do trabalho do legendador, e, por conseguinte, a otimização dos resultados da legendagem.” Neste caso, só se tem a tradução feita em formato de legenda e alguém, poderá ser o tradutor ou não, que esteja a ver o filme ao mesmo tempo que o espetador terá de inserir, através do programa *Screen* (nome do programa providenciado pela supervisora de estágio), as legendas à medida que o filme vai passando. Pode-se dizer que é uma espécie de *spotting* presencial. A legendagem eletrónica pratica-se maioritariamente em festivais de cinema, visto que não existe tempo suficiente para fazer *spotting* em todas as traduções. Este é o caso do IndieLisboa – Festival Internacional de Cinema.

Capítulo III: Análise de questões de tradução para legendagem do filme *Greener Grass*

A temática principal deste capítulo é a análise da tradução que fiz de um filme de humor negro, *Greener Grass*. Assim, serão apresentados aspetos de tradução do humor no âmbito da TAV, e mais especificamente, da legendagem, sendo o foco o humor verbal, ignorando-se, portanto, elementos paralinguísticos que poderão também contribuir para o efeito cómico.

Na secção 1, serão abordados alguns aspetos cruciais sobre tradução audiovisual do humor; na secção 2, serão analisados vários exemplos humorísticos do filme *Greener Grass*, que se organizam por questões lexicais, questões socioculturais e canções. O objetivo será demonstrar como os exemplos escolhidos foram um desafio para a TAV, não só pelo seu teor humorístico, como também pela sua estrutura.

1 – Tradução Audiovisual do Humor

A tradução do humor constitui um desafio e obriga-nos a refletir sobre duas questões fundamentais. Em primeiro lugar, é preciso perceber como funciona o humor na interação verbal no TP; de seguida, tem de se compreender como é conseguido o humor na interação verbal no texto traduzido e legendado. Contudo, tal como tradução, o humor também é muito difícil de definir. Com efeito, existem muitos estudos acerca do humor, o que complica a tentativa de definir concretamente este conceito e faz com que existam inúmeras perspetivas sobre este assunto. Sendo assim, a tradução do humor pode ser muito subjetiva, o que faz com que seja ainda mais importante apresentar uma definição concreta, de forma que os leitores possam compreender as escolhas que foram feitas pelo tradutor. Para além disso, surge ainda a questão da tradutibilidade do humor, que abordaremos adiante.

Para definir humor, começemos com uma pesquisa no dicionário, tal como fizemos para a definição de tradução. De acordo com o Dicionário da Porto Editora disponibilizado na Infopédia, o humor pode ser definido como: “qualidade do que é divertido ou cómico; comicidade; modo de agir que faz com que as outras pessoas riem e fiquem bem-dispostas; veia cómica; capacidade para apreciar o que é divertido ou cómico.” Portanto, é possível afirmar que o humor está diretamente relacionado com o

riso e o divertimento. No entanto, à medida que vamos lendo as descrições do dicionário, deparamo-nos com definições mais específicas, como a de humor negro: “humor que visa situações consideradas tristes, graves ou mórbidas.” Neste caso, o divertimento continua a ser o núcleo do conceito, mas através de formas não convencionais da comédia, isto é, através de temáticas que associamos menos à comédia. Isto indica que existem vários tipos de humor.

De entre os investigadores importantes na teorização do humor, destacarei dois: Victor Raskin e Salvatore Attardo. O primeiro escreveu e publicou uma série de artigos que contribuíram para o desenvolvimento desta área na década de 1980, sendo da sua responsabilidade a proposta de uma teoria designada como “script-based semantic theory”. O segundo continuou o trabalho de Raskin e conseguiu desenvolver, através da teoria de *scripts*, a “general theory of verbal humor” ou Teoria Geral do Humor Verbal. Raskin utilizava o termo *script* para definir o humor, explicando que esse era o elemento nuclear que desencadeava o humor. Coelho (2011: 5) explica claramente o processo humorístico através de citações dos estudos de Raskin:

“Para Raskin (...) o processo humorístico baseia-se em conflitos de representações de conhecimento, representações estas que são denominadas *scripts*. Estas parcelas de conhecimento organizadas englobam informações sobre algo, que pode ir desde um evento (real ou imaginário) até a um acontecimento, uma ação, uma qualidade, etc. (...)”.

Logo, é necessário que os falantes tenham um conhecimento geral dos eventos que ocorrem à sua volta, pois só assim conseguirão compreender a organização do mundo e como devem agir na sociedade em que vivem, o que, por consequência, lhes dará informação sobre o que é humorístico ou não.

Attardo (1994) vem completar esta teoria, afirmando que o efeito humorístico só é possível quando existe uma oposição de *scripts*, ou seja, quando são utilizadas expressões que provocam reações opostas, por envolverem uma associação a mais do que um *script*. Para além disso, Attardo e Raskin (1991) defendem a existência de cinco conceitos fundamentais para completar com sucesso uma sequência humorística: a língua, a situação, a estratégia narrativa, o alvo e o mecanismo lógico. Relativamente à língua, neste contexto, o conceito é utilizado para referir as escolhas feitas a nível fonético, fonológico, morfológico, lexical, sintático e semântico; são estas escolhas que vão ser a

base de todo o conteúdo presente na sequência humorística. A situação refere-se ao propósito que uma sequência humorística tem de ter, isto é, tem de ser feita numa situação adequada, composta por objetos, participantes, instrumentos e atividades, pois é essa situação que vai caracterizar a sequência humorística. A estratégia narrativa também é crucial neste processo, pois diz respeito à forma como a sequência humorística tem de ser dita, de acordo com uma organização narrativa, seja essa organização um diálogo, uma adivinha, ou outra. Por sua vez, o alvo refere-se ao destinatário da sequência humorística, podendo ser um indivíduo ou um grupo. Por último, as sequências humorísticas alteram o pensamento lógico de uma forma bizarra, criando um novo universo com o seu próprio caráter. É, por isso, crucial o mecanismo lógico, que se refere à ausência da coerência que caracteriza a forma de pensar bizarra.

De acordo com Coelho (2011), é a partir dos trabalhos de Attardo (1994) que é inaugurada a *Teoria Geral do Humor Verbal* (TGHV). Esta teoria também organiza hierarquicamente os conceitos da seguinte forma: (1) Oposição de *Scripts*; (2) Mecanismo Lógico; (3) Situação; (4) Alvo; (5) Estratégia Narrativa; (6) Língua. O objetivo desta organização é permitir comparar duas sequências humorísticas e ver qual o seu grau de semelhança através dos parâmetros apresentados por Attardo (1994). Mais tarde, Attardo (2002) atualiza a TGHV e começa a utilizá-la em termos de equivalência interlinguística, isto é, começa a aplicá-la na tradução do humor. Para fazer isto, podia-se utilizar a mesma ideia, ou seja, se uma sequência humorística traduzida partilhar muitos parâmetros da estrutura da TGHV com uma sequência humorística da LP é porque essas sequências são muito semelhantes; inversamente, se partilharem menos parâmetros, são pouco semelhantes. E, por isso, não se obtém os mesmos efeitos da LP na LC.

Coelho (2011: 8) refere ainda a perspectiva de Asimakoulas (2004), que vai ao encontro da teoria proposta por Raskin, e, posteriormente, por Attardo:

“(...) a tradução ideal de uma sequência humorística partilha a mesma oposição de *scripts* (...), o mesmo mecanismo lógico (...), a mesma situação, o mesmo alvo (...) e a mesma estratégia narrativa. (...) o único parâmetro que deixa de ser um requisito é o da língua em si (que tem de ser necessariamente alterada), mas o nível de linguagem continua a ser considerado, como Asimakoulas salienta, ou seja, se a sequência humorística em si ocorre ao nível fonético, morfológico, da palavra, da frase, do texto, etc.”

Como foi referido anteriormente, existem inúmeras teorias sobre o humor e, por essa razão, é interessante apresentar outros pontos de vista de forma a obter uma definição mais completa. De acordo com Vandaele (1999) existem dois conceitos fundamentais para a caracterização do processo humorístico: a incongruência e a superioridade. Cintas e Remael (2007: 212) também abordam os conceitos de Vandaele (1999): “The author defines “incongruity” as a contradiction of cognitive schemes, which, according to Asimakoulas (2001), can also be interpreted as a deviation from a generally accepted norm.” Por outras palavras, a incongruência acontece quando uma frase cria uma expectativa num contexto específico e não consegue corresponder a essa expectativa. Relativamente à superioridade, Vandaele (1999, *apud* Cintas e Remael 2007: 213), considera que: “Superiority amounts to a form of increased happiness related to a heightened self-esteem (...), that is besides causing laughter, humour can also make all or some parties involved feel they are better than others.” O conceito de superioridade apresentado acima realça o efeito social que o humor pode ter: por um lado, a superioridade pode acontecer quando alguém consegue compreender uma incongruência; por outro lado, a superioridade pode estar relacionada com algo mais violento, isto é, quando alguém se sente superior por fazer humor ou por se rir às custas de outra pessoa. Este último motivo confirma também que existem vários tipos de humor, em particular, o humor negro, que, normalmente, é concretizado por prejudicar uma pessoa. A superioridade é uma condição necessária para qualquer tipo de sequência humorística, mas não é suficiente, e o mesmo se pode dizer em relação à incongruência. Cintas e Remael (2007: 213) realçam isto mesmo: “The concepts of superiority and incongruity therefore cannot fully explain what humour is nor how it works, still they are what Vandaele (...) calls essential «factors of humour» or some of its «building blocks».”

Veiga (2006) também aborda a questão do humor e explica que é irrealista tentar definir este conceito, como foi mencionado anteriormente neste relatório. No entanto, de forma a poder identificar quando ocorre uma sequência humorística, Veiga (2006: 196) apresenta uma definição geral, que a própria considera estar incompleta: “Em termos gerais, a noção do humor remete especialmente para um jogo de palavras ou de contextos situacionais, onde se verificam situações positivas, geradoras de boa disposição, não implicando necessária e exclusivamente o riso.” A última frase desta descrição é muito importante, pois leva-nos a três conclusões fundamentais, como se mostrará de seguida.

Assim, em primeiro lugar, é preciso compreender que existem ocasiões em que o humor não provoca o riso. Na maior parte das situações, o humor está diretamente

relacionado com o riso, mas isso não quer dizer que o primeiro tenha sempre de causar o segundo. Veiga (2006) destaca, ainda, dois tipos de humor: o humor intencional e o humor não intencional; no primeiro caso, o efeito humorístico foi criado propositadamente ao passo que, no segundo, acontece espontaneamente. Autores como Vandaele (2002), Chiaro (1992), entre outros, afirmam que é impossível existir humor não intencional no discurso humorístico audiovisual; isto porque, normalmente, este tipo de discurso é sempre preparado, ou seja, é criado intencionalmente com o objetivo de ser representado. Veiga (2006) discorda e explica que podem existir situações linguísticas que, sem a intenção do escritor, causam humor. Assim sendo, Veiga (2006: 207-208) conclui que:

“(...) o riso não representa uma condição *sine qua non* para a existência do humor. De qualquer forma, o riso está-lhe, indubitavelmente, associado, mesmo se não constitui o seu corolário primordial. A boa disposição natural do indivíduo, trazida, num estado de euforia mais ou menos visível, da qual emana o prazer do espírito e do intelecto será, porventura, mais determinante no (in)sucesso (ou na (in)felicidade do enunciado humorístico) do humor que o riso.”

Em segundo lugar, na perspectiva de Veiga (2006), a sequência humorística está correlacionada com a inteligência. A autora afirma que quanto mais inteligentes forem os participantes da sequência humorística mais facilmente conseguirão captar os estímulos humorísticos que acompanham a sequência, o que também contribuirá para o seu sucesso. De acordo com Veiga (2006: 213): “(...) perceber o humor faz parte de um jogo recíproco de partilha de inteligências: a do emissor e a do receptor.”⁵ Em terceiro e último lugar, é importante compreender que o que pode ser humorístico para uma pessoa pode não o ser para outra, ou seja, é algo que difere de indivíduo para indivíduo. Como já se percebeu até agora, tentar explicar a forma como o ser humano apreende o humor é extremamente difícil, pois trata-se de um processo complexo, que envolve vários fatores. Não obstante, de acordo com Veiga (2006), é possível afirmar que o que é humorístico difere de indivíduo para indivíduo e também de contexto para contexto. É por isso que, quando se está a fazer a tradução do humor, é sempre importante ter em conta o contexto. Caso isso

⁵ Na realidade, só considero esta perspectiva adequada se partilha de inteligência for lida como partilha de conhecimento e não como partilha de capacidade intelectual.

não aconteça, é possível que o espectador não compreenda o contexto da versão original, o que leva ao insucesso da sequência humorística. Veiga (2006: 253) conclui o seguinte:

“A universalidade do humor, neste caso concreto, reduz-se à cultura ocidental, comprovando precisamente o conjunto de postulados que venho defendendo: o que é humorístico não é universal (ao contrário do riso); o que é humorístico produz efeitos diferentes em indivíduos diferentes; o que é humorístico difere de indivíduo para indivíduo e, finalmente, o que é humorístico está sujeito a mutações, de acordo com as alterações das conjunturas histórico-culturais e linguísticas.”

Como já se referiu anteriormente, fazer uma tradução audiovisual é extremamente desafiante, mas, quando se acrescenta a isso a temática do humor, torna-se uma tarefa ainda mais complexa. Chiaro (2006, *apud* Coelho 2011) afirma que, quando um tradutor se encontra nesta situação, só tem possibilidade de traduzir o humor que é expresso verbalmente e não tem forma de abordar todas as outras dimensões que existem num programa audiovisual, como por exemplo o cenário, a música, as expressões faciais das personagens, entre outras. Claro que as dificuldades que vêm com a tradução do humor verbal também estão presentes no texto escrito; no entanto, no contexto audiovisual essas dificuldades intensificam-se devido ao facto de este meio visual apresentar restrições, maioritariamente técnicas, à tradução (por exemplo, na legendagem, o espaço disponível no ecrã, a sincronização da legenda com o diálogo das personagens, entre outros). Para além disso, os diferentes tipos de humor podem causar diferentes dificuldades de tradução, que estão relacionadas com questões linguísticas, geográficas, socioculturais, temporais ou até pessoais. Para facilitar a tradução do humor, Chiaro (2004) propõe três estratégias, que Coelho (2011: 18-19) organiza da seguinte forma:

“(1) substituição do humor expresso verbalmente na língua de partida com um exemplo do humor expresso verbalmente na língua de chegada (...) (2) Substituição do humor expresso verbalmente na língua de partida com uma expressão idiomática na língua de chegada (...) (3) Substituição do humor expresso verbalmente na língua de partida com um exemplo de humor expresso verbalmente compensatório noutra parte do texto da língua de chegada (...)”.

A primeira estratégia, de acordo com Chiaro (2004, *apud* Coelho 2011), é a menos utilizada, visto que raramente se consegue encontrar uma correspondência exata entre ambas as línguas, tanto a nível linguístico como a nível humorístico. No entanto, normalmente, se a tradução conseguir captar a essência da sequência humorística na LP, isso é considerado uma boa solução por parte dos espetadores. A segunda estratégia, cujo objetivo é conseguir encontrar uma expressão na LC que consiga transmitir o mesmo efeito humorístico concretizado na LP, é uma das mais utilizadas. Por último, Chiaro (2004, *apud* Coelho 2011) explica, em relação à terceira estratégia, que, se o tradutor não conseguir arranjar uma solução suficientemente boa para a transmissão do humor expresso verbalmente para a LC, terá de compensar noutra secção do texto, de forma que o efeito humorístico seja transferido para o TC.

Considere-se, agora, mais especificamente o processo de legendagem de programas de humor. Para se conseguir legendar o humor com sucesso, é preciso ser-se engenhoso e criativo, mas, mais importante do que isso, é preciso estabelecer prioridades. Zabalbeascoa (1997, *apud* Cintas e Remael 2007: 215) explica o seguinte:

“It would seem that there is often a need to strike a balance between a search for comic effect by making the translated jokes as funny as possible, on the one hand, and, on the other, finding solutions that will not putt off the viewer off because (...) the plot, structure and the coherence of the text are weakened for the sake of certain witty one-liners.”

Portanto, o tradutor terá de decidir, conforme cada caso, qual é a abordagem mais importante a ter na tradução do humor que está a executar e idealmente, encontrar um equilíbrio, como se afirma na citação acima. Num programa audiovisual, existem várias formas de produzir humor: por exemplo, é possível que o humor surja numa interação entre uma palavra e uma imagem; pode também ser produzido através de um jogo de palavras; ou pode ser uma parte integral do enredo do filme. Isto quer dizer que existem situações que serão mais fáceis de traduzir do que outras, o que também quer dizer que existem situações que são mais importantes do que outras e que exigem mais atenção do tradutor. De acordo com Cintas e Remael (2007), por vezes, o riso é mais relevante do que interpretar exatamente a semântica da passagem em questão; no entanto, por vezes, é mais relevante o contrário. Por essa razão, o tradutor tem de ter a capacidade de avaliar corretamente quais as sequências humorísticas mais essenciais. Cintas e Remael (2007:

215) consideram ainda que: “(...) evaluating the importance of humorous passages in the film one is subtitling both locally and on a higher level will help produce adequate translations and will limit frustration about unsolvable problems, since some jokes are not as important as others.” No entanto, o tradutor nunca se deve esquecer do seu objetivo principal, que é legendar o filme de forma que a mensagem geral seja transmitida corretamente, e não deve sacrificar esse objetivo mesmo que seja impossível manter a sequência humorística. Cintas e Remael (2007: 215-216) concluem que:

“On the other hand, an attitude of resignation should not be one’s starting point, and creative subtitlers regularly come up with splendid solutions, even if humor should not be preserved at all costs, and certainly not at the expense of textual coherence, or loss of fluency and idiomatic language. The subtitles must continue to support the bigger picture and be understandable at a glance.”

Apesar de fatores como o som e a imagem poderem ser obstáculos na legendagem, existem, por vezes, momentos em que esses fatores apresentam ter utilidade para questões humorísticas. É possível afirmar que o humor audiovisual depende muito da imagem, isto é, pode ocorrer através da justaposição de várias imagens ou mesmo através dos gestos e expressões faciais das personagens. Portanto, o tradutor não deve pôr de parte estes aspetos, que, em certas situações, podem ser de grande auxílio para a compreensão da sequência humorística tanto para o tradutor como para o espetador.

São vários os tipos de humor que surgem, normalmente, em programas audiovisuais, sendo também diversificadas as estratégias de tradução que têm sido sugeridas. Cintas e Remael (2007) baseiam-se em Zabalbeascoa (1996) para identificar os tipos humor, que, neste caso, são apresentados como sete tipos de piadas diferentes.

Em primeiro lugar, existem as piadas internacionais ou binacionais, situações em que o efeito humorístico não depende de jogos de palavras que sejam específicos de uma língua ou de características específicas de uma cultura de partida. O efeito humorístico surge primeiramente na cultura de partida, mas é possível manter esta piada se se utilizar o decalque ou a tradução literal, que irá permitir a transferência da piada para o TC. Isto quer dizer que o conteúdo que está presente na sequência humorística é conhecido na cultura de chegada e, por isso, a sua legendagem não apresentará grandes dificuldades. Alguns exemplos que podem ser objeto desta sequência humorística são estrelas de cinema, atrações turísticas, artistas e políticos famosos, eventos políticos, factos

históricos, entre outros. Um dos exemplos apresentados por Cintas e Remael (2007: 217) está em inglês e foi traduzido para espanhol:

(1)

“I can’t listen to that much Wagner, you know? I start to get the urge to conquer Poland.”	“No puedo escuchar tanto Wagner. Me entran ganas de conquistar Polonia.”
--	--

Em segundo lugar, existem as piadas que se referem a uma cultura ou a uma instituição nacional. Neste caso, já podem surgir situações em que os objetos não sejam conhecidos na cultura de chegada e, por essa razão, terá de se fazer uma adaptação, de forma a garantir que não se perde o efeito humorístico. Este tipo de piada já exige uma maior criatividade por parte do tradutor. Cintas e Remael (2007: 220) apresentam um exemplo em que: “The subtitler has replaced the reference, Prozac, the name of a tranquilizer, by a hypernym in order to retain the sarcasm of the ST without retaining its reference to the brand name.”

(2)

“There’s nothing wrong with you that can’t be cured with a little Prozac and a polo mallet.”	“No tienes nada que no pueda curarse com uma pastilla y um mazo. (You have nothing that cannot be cured with a tablet and a mallet.)”
--	---

Em terceiro lugar, existem as piadas que refletem o sentido de humor de uma comunidade. Esta piada também está profundamente ligada à cultura de partida, pois a comunidade pode fazer piadas acerca das subcomunidades que existem dentro da sua, o que indica que tem de se ter um bom conhecimento das tradições da cultura de partida. Por vezes, são piadas feitas à volta da religião e de eventos históricos, mas, na maior parte de vezes, são piadas em que o racismo é a temática principal. Neste caso, também terá de se fazer uma adaptação tendo em conta as culturas de partida e de chegada. O exemplo de Cintas e Remael (2007: 221) está em inglês e foi traduzido para francês:

(3)

“The Irish are the blacks of Europe, and Dubliners are the blacks of Ireland. And the north side Dubliners are the blacks of Dublin.”	“Les Irlandais sont les Noirs de l’Europe. Et les Dublinois, les Noirs d’Irlande. Et ceux des quartiers nord sont les Noirs de Dublin. (The Irish are the blacks of Europe. And the Dubliners, the blacks of Ireland. And those from the north boroughs are the blacks of Dublin.)”
---	---

Em quarto lugar, surgem as piadas que são dependentes da língua. Este tipo de piadas alicerça-se sobre as características de uma língua para concretizarem o efeito humorístico; é nestas ocasiões que são utilizados os jogos de palavras. De acordo com Delabastita (1996, *apud* Cintas e Remael 2007: 222):

“Wordplay is the general name for various textual phenomena in which structural features of the language(s) are exploited in order to bring about a communicatively significant confrontation of two (or more) linguistic structures with more or less similar forms and more or less different meanings.”

Apesar de este tipo de humor poder ser classificado como internacional, raramente se pode utilizar a tradução literal para o legendar, pois as línguas não têm exatamente as mesmas propriedades gramaticais e podem distinguir-se quanto ao peso atribuído a itens lexicais aparentemente equivalentes. As estratégias que se utilizam normalmente são a substituição e a compensação; no entanto, tais estratégias não funcionam em todos os casos, o que significa que estas piadas são das mais difíceis de traduzir. Alguns exemplos de jogos de palavras mais comuns envolvem formas homófonas, homógrafas, homónimas e parónima. De acordo com Cintas e Remael (2007), para conseguir fazer uma boa legendagem, o tradutor terá de conseguir identificar o propósito ou o efeito que o jogo de palavras deve ter. Para exemplificar esta piada, Cintas e Remael (2007: 224) utilizam o seguinte diálogo, que estava em inglês e foi traduzido para espanhol:

(4)

<p>A: Helen Dubin's wrong for Ted. B: Yeah? A: She's too mousey. B: Well, he's a little mousey too. They can have their little rodent time. They can eat cheese together.</p>	<p>A: Helen no pega con Ted. Es demasiado sosa. (Helen does not go with Ted. She is too bland.) B: El también. Pueden salarse mutuamente y echarse pimienta. (He too. They can sprinkle salt and pepper on each other.)</p>
--	--

Em quinto lugar, existem as piadas visuais, que transmitem o efeito humorístico através de informação representada visualmente. Alguns exemplos deste tipo de informação podem ser os gestos ou expressões faciais dos atores; ou mesmo quando o espectador tem o poder de conseguir ver mais do que a própria personagem, o que faz com que o espectador consiga antecipar quando uma sequência humorística pode ocorrer. Logicamente, como estas piadas só existem no meio visual, o tradutor, normalmente, não terá de fazer a legendagem, visto que qualquer espectador deverá conseguir apreender o efeito humorístico através de aspetos não linguísticos. Neste caso, os autores não apresentam exemplos, visto que é algo que só é comprovável com o uso da imagem.

Em sexto lugar estão as piadas auditivas, nas quais o conteúdo da sequência humorística se centra em aspetos fonéticos, como por exemplo as produções sonoras de falantes de certos dialetos ou socioletos, bem como a entoação. Neste caso, estas piadas funcionam como as que foram mencionadas anteriormente, ou seja, normalmente o tradutor não tem de legendar estas ocorrências humorísticas, pois estas piadas não dependem de sons que tenham significado linguístico. No entanto, podem existir situações em que, de forma a compreender a sequência humorística, o público tem de perceber que uma personagem não é falante do dialeto padrão, e, se for esse o caso, terá de ter acesso ao áudio da produção audiovisual. Neste contexto, as variantes fonéticas só serão perceptíveis por parte de espectadores que tenham algum conhecimento da LP. Se os espectadores não dominarem esta língua não serão sensíveis às variações que possam existir. Isso leva-nos a concluir que pode ser vantajoso dar ao espectador algum tipo de pista relativamente ao facto de a personagem não ser falante do dialeto padrão, pois assim esse público conseguirá entender a sequência humorística. A pista poderia ser dada na legenda com a explicitação entre parênteses de que foi utilizada uma forma não padrão; no entanto, esta é uma forma não canónica de legendagem que traria inclusivamente problemas relativos à extensão da própria legenda, para além de poder ser confuso para

o espectador comum, o que, por sua vez, seria desvantajoso para a sua visualização do programa audiovisual. De qualquer forma, nesta circunstância, os autores não apresentam exemplos, visto que é algo que só é comprovável com o uso do som.

Em último lugar, existem as piadas complexas que consistem na junção de duas ou mais categorias das que foram agora referidas anteriormente. Por outras palavras, podem existir piadas em que referências culturais, imagem e propriedades linguísticas estão combinadas. Isto significa que legendar este tipo de piadas é muito desafiante para o tradutor e, muito provavelmente, levará a uma legenda complexa. Cintas e Remael (2007: 229) exemplificam a sétima piada com o exemplo (5), abaixo, que explicam da seguinte forma:

“Two couples are discussing the university one of the characters’ sons is attending. The university is ‘Brown’, a rather well known one in the USA, but ‘brown’ is also a colour, and the word is therefore a homonym. In the Spanish version ‘Brown’ is replaced by ‘Columbia’, both a University in the New York City and a Hollywood production company, which is what the subtitler exploits. The result of the operation is that the character would certainly come across as silly to an American audience (a New Yorker who does not know Columbia University), and that the joke is rather bland in Spanish.”

(5)

<p>Lillian: Um, uh, what Spanish college, uh, does your son attend? Carol: Brown. Paul: Nice color.</p>	<p>¿En qué Universidad está su hijo? - Columbia. (At what university is your son? - Columbia.) Eso está en Hollywood, ¿no? (That’s in Hollywood, right?)</p>
---	---

2 – Análise de *Greener Grass*

Nesta secção, tendo em conta os aspetos sobre a tradução audiovisual do humor será feita uma análise detalhada de um dos filmes que foram traduzidos durante o estágio curricular. Nesta análise, serão destacadas questões que surgiram ao longo da tradução e

que considero relevantes. Estas questões decorrem, maioritariamente, de aspetos lexicais e socioculturais que se relacionam com o humor. Para além disso, também serão tidas em conta as restrições que o meio audiovisual impõe na tradução. O objetivo da análise será perceber quais as estratégias que foram utilizadas e se estas contribuíram efetivamente para a manutenção do efeito humorístico, algo essencial para um filme do género *comédia*. Mais ainda, analisar a tradução feita irá permitir contribuir para a reflexão sobre a possibilidade ou impossibilidade de traduzir o humor. Antes de passar ao comentário da tradução, apresento, de seguida, uma sinopse do filme, de forma a contextualizar as questões de tradução selecionadas e as soluções de tradução que se encontram nas secções 2.1 a 2.3 do presente capítulo.

Greener Grass, como mencionado na secção 2.1 do Capítulo I, é um filme realizado por Jocelyn DeBoer e Dawn Luebbe; foi exibido pela primeira vez em 2019, nos EUA. O filme conta a história de várias mães dos subúrbios que gastam a maior parte do seu tempo a levar os filhos para o futebol ou para outras atividades. As mães estão constantemente a competir umas com as outras nas suas vidas pessoais enquanto os filhos competem no campo de futebol. É uma forte sátira ao sonho americano e está repleto de situações e acontecimentos absurdos que nos fazem constantemente questionar a perfeição da realidade em que as personagens vivem.

A língua original deste filme é o inglês americano, sendo que a minha tarefa foi fazer a sua tradução para legendagem para português europeu, tendo o filme sido exibido no IndieLisboa – Festival Internacional de Cinema. A tradução final ficou com 10783 palavras. Neste caso, não tive de fazer o *spotting* da legendagem, portanto não tive problemas com *timecodes*. Para além disso, foi-me disponibilizado o guião da língua original já em formato de legenda e, por isso, não tive de decidir como cortar as legendas, visto que isso já estava feito no guião e que eu tinha de seguir essa organização, algo que foi pedido pela minha supervisora de estágio. Logo, os problemas que surgiram estão mais relacionados com a tradução do que com a legendagem em si.

Tal como já referi, este filme tem como objetivo satirizar aspetos da cultura norte-americana, o que quer dizer que essa cultura é a fonte do humor presente no filme. Portanto, foi desafiante fazer a legendagem porque o espetador tem de ter um grande conhecimento da cultura de partida de forma a compreender o contexto da história, como defende Veiga (2006). No entanto, nem sempre é o caso, isto é, irão existir espetadores que não têm conhecimento da cultura de partida, e isso não quer dizer que não conseguirão compreender o filme. É neste momento que entra o tradutor, que apesar de

poder respeitar a cultura de partida, também poderá, através da tradução e das suas respetivas estratégias, facilitar a compreensão para os espetadores de forma que qualquer pessoa possa aceder ao programa audiovisual em questão. Sendo assim, quando estava a fazer a tradução tive de escolher que tipo de abordagem teria de ter no texto, ou seja, tinha duas opções: a estrangeirização ou a domesticação, conceitos que já foram explicitados no Capítulo II. Nesta legendagem, decidi optar maioritariamente pela estrangeirização, a opção preferida também por Schleiermacher (1813/2007), pois, a temática do filme, o sonho americano, é um conceito profundamente enraizado na cultura de partida. Por esse motivo, decidi aproximar o leitor do escritor, pois seria uma forma de conseguir manter a essência do TP e transmiti-la corretamente para o espetador no TC.

2.1 – Questões lexicais

O objetivo da presente secção será analisar exemplos humorísticos de teor lexical que tenham sido um desafio durante a minha tradução para legendagem do filme *Greener Grass*. De acordo com Raposo (1992: 89): “O léxico é a componente do modelo gramatical onde se encontram as informações de natureza fonológica, sintática e semântica sobre os itens lexicais individuais.” As questões lexicais que surgiram ao longo da tradução são de léxico comum, sendo o registo linguístico maioritariamente coloquial. De acordo com o Portal da Língua Portuguesa o léxico comum define-se como:

“Conjunto de formas atestadas em cada uma das partes do corpus, correspondendo a uma zona lexical comum a todos os locutores de uma comunidade. Este conceito diz respeito não apenas ao conjunto das unidades lexicais comuns, mas também à significação de cada uma delas, isto é, à parte do semema que é do domínio comum da comunidade (...).”

Para além disso, é ainda importante explicar a razão pela qual se escolheu analisar questões lexicais. Tendo em conta a definição que se apresentou acima de *léxico*, é possível perceber que, sem um modelo organizado com informações acerca dos itens lexicais individuais, seria impossível existir comunicação entre a humanidade. Mais ainda, seria impossível existir tradução, porque não existiriam línguas com significado a traduzir. Logo, é por essa razão, que é importante analisar exemplos de teor lexical, pois só assim conseguiremos perceber o significado, o humor e como traduzi-los de melhor

forma. Ter um bom entendimento do léxico das línguas de trabalho é essencial para a tradução, e mais ainda para a tradução audiovisual do humor.

O exemplo (6) surge num anúncio que está a passar na televisão, ou seja, não é proferido por nenhuma das personagens do enredo. O produto que está a ser vendido é comida de bebé que foi mastigada por pessoas que, supostamente, são mães. Desta forma conseguem obter um puré “natural” que será melhor para o bebé, ao contrário das outras comidas de bebé vendidas por grandes empresas e que são trituradas por máquinas em grandes quantidades. "Baby-Bird" é a marca desta comida de bebé.

(6)

Texto Original	Texto Traduzido/Legendado
<p>TV:</p> <p>All your baby's favorites prepared without the violent presence of knives or blades.</p> <p>All our food is delicately broken down and moistened by the mouths of 100% real mothers.</p> <p>Baby-Bird.</p> <p>Because machinery is not a mother.</p>	<p>Todos os preferidos do seu bebé preparados //</p> <p>sem a presença violenta / de facas ou lâminas. //</p> <p>Toda a nossa comida / é delicadamente desfeita //</p> <p>e humedecida pelas bocas / de mães 100 por cento reais. //</p> <p>“Baby-Bird”. //</p> <p>Porque as máquinas não são uma mãe. //</p>

Tendo em conta que o filme critica o sonho americano, e mais especificamente as mães do subúrbio que pretendem alcançar a perfeição e que querem dar o melhor aos seus filhos, é possível afirmar que esta é uma sequência humorística baseada no absurdo, considerando também as formas linguísticas do exemplo (6) tais como: “é delicadamente desfeita // e humedecida pelas bocas / de mães 100 por cento reais”. Saliente-se o uso do advérbio “delicadamente” neste contexto que é pouco higiénico.

Ao longo de todo o filme, o sarcasmo e a ironia estão constantemente presentes e são as armas principais utilizadas para transmitir o efeito humorístico. É por essa razão que, para a legendagem do exemplo (6), a melhor estratégia foi a tradução literal, porque

me permitiu traduzir exatamente o que estava no TP e manter o absurdo, transmitindo-se o mesmo efeito humorístico para o TC. Logicamente que, se alguém lesse o exemplo (6) sem estar contextualizado, seria provável que ficasse confuso e não conseguisse perceber o humor, mas, se fosse alguém que estivesse a ver o filme e já tivesse percebido o respetivo género e o tipo de humor utilizado, iria perceber o anúncio e o efeito humorístico. É por isso que a tradução literal é a melhor opção para esta tradução. Vinay e Darbelnet (1995) propõem este procedimento, como já foi mencionado no Capítulo II, considerando que se trata de uma estratégia principal, da tradução direta. De acordo com os autores, este é um dos melhores procedimentos para concretizar uma boa tradução; neste caso, partilho a opinião dos autores e considero que este procedimento me auxiliou a fazer esta tradução em específico. Portanto, no geral, penso que a legendagem em (6) foi bem-sucedida.

Passando agora a questões mais específicas do mesmo exemplo, queria salientar que a palavra "moistened" foi a mais difícil de traduzir. Primeiro, pensei que seria mais fácil para a compreensão do espetador se a traduzisse pela forma participial do verbo "mastigar" ("mastigada"), porque é realmente isso que se quer dizer; no entanto, penso que "moistened" pretende remeter para uma ação mais suave, enquanto o verbo "mastigar" remete para uma ação mais agressiva. E como o anúncio quer enfatizar a delicadeza do processo de produção desta comida, após uma pesquisa feita no Linguee (fonte: EUR-Lex), achei que "humedecido" era uma melhor opção, sendo mais suave, tal como o produto que se quer promover neste anúncio. De acordo com o Dicionário Priberam "humedecer" define-se da seguinte forma: "Tornar ou ficar húmido". Mais ainda, foi preciso pôr a marca da comida de bebé entre aspas porque se trata de algo criado para o filme, isto é, se fosse uma marca internacionalmente conhecida, como por exemplo Tupperware, não seria necessário utilizar as aspas. Esta opção é defendida por Cintas e Remael (2007: 122):

"Quotation marks are sometimes used with names of restaurants, cinemas, hotels, wines and other brand names that are left in the original language in the subtitles – even though they may not be widely known by the viewers – because the context eludes their nature. This translation strategy contributes to creating a foreign atmosphere, reinforcing the feeling of otherness in the target text."

Esta citação também confirma que a estratégia utilizada contribui para a abordagem de estrangeirização que tive na maior parte dos casos ao longo da tradução para legendagem.

Por último, queria ainda abordar o jogo de palavras que a marca da comida de bebê faz. Se traduzíssemos literalmente as palavras “baby” e “bird” seriam “bebê” e “pássaro”, o que quer dizer que a marca é uma referência direta ao processo utilizado na produção da comida de bebê. Por outras palavras, quando os pássaros têm filhos, estes ainda não têm força suficiente para se alimentarem e, por isso, a mãe vai à procura de alimentos, mastiga-os primeiro e só depois dá esta comida aos seus filhos. Portanto, “Baby-Bird” é feito da mesma forma, mas entre seres humanos. Como já foi mencionado, este produto é completamente absurdo, mas é isso que permite obter o efeito humorístico, o que quer dizer que é preciso conseguir transmitir o absurdo para o TC. Após refletir, penso que devia ter traduzido esta marca, tendo em conta que foi inventada para o filme, porque assim o espectador iria conseguir perceber melhor o jogo de palavras, e conseqüentemente, o humor. Ao ter mantido “Baby-Bird” na língua de partida consegui respeitar a regra que normalmente se utiliza na tradução de marcas, mas penso que se perdeu um pouco o efeito humorístico. Talvez pudesse ter traduzido para “Pássaro-Bebê”, pois assim estaria a fazer uma referência direta à forma como os pássaros alimentam os seus filhos, o que ajudaria o espectador a visualizar a fonte utilizada para a produção da comida de bebê da “Baby-Bird”, o que, conseqüentemente, auxiliaria o espectador a compreender o efeito humorístico.

Considere-se, de seguida, o excerto apresentado em (7). Este excerto corresponde a uma interação entre duas personagens secundárias: Nick, que é marido da protagonista (Jill), e Lisa, que é uma das mães do subúrbio. Ao longo do filme, conseguimos perceber que Lisa está sempre com inveja de Jill, que é considerada, pelo menos no início, a mulher americana perfeita. Portanto, como Lisa quer tudo o que Jill tem (filhos e marido perfeitos, casa perfeita, etc.), começa a ficar apaixonada por Nick, mas também um pouco obcecada por ele. Assim sendo, quando Nick fez anos, Lisa pintou uma escultura que representa Nick. Na festa de anos, Lisa ofereceu a Nick a prenda de aniversário, a escultura pintada à mão. Nick ficou muito confuso porque o homem da escultura está a tocar uma flauta e Nick não toca flauta, algo que ele disse a Lisa. Após Lisa ter percebido que Nick não gostou da prenda, ela disse-lhe que o instrumento musical não é uma flauta e que a escultura não é ele, mas que é, na verdade, “Peter Piper”.

(7)

Texto Original	Texto Traduzido/Legendado
NICK: But I don't play the flute.	Mas eu não toco flauta. //
LISA: It's a pipe.	É um pífaro. //
NICK: Did they not have any without a flute?	Não tinham nada sem uma flauta? //
LISA: It's not you.	Não és tu.
NICK: Oh. Well, who is it?	OMITIDO Bem, quem é? //
LISA: Peter... Piper?	Peter... // Pífaro? //
NICK: The reverend's here. I gotta go.	O reverendo chegou. // Tenho de ir. //

Nesta sequência humorística, o humor resulta em parte da vergonha que Lisa sente por Nick não ter gostado da prenda; mas mais importante é o nome que atribui ao indivíduo representado, “Peter Piper” e o jogo de palavras entre “pipe” e “Piper”, que Lisa usou para conseguir sair daquela situação embaraçosa. O dado em (7) exemplifica o tipo de piada que Cintas e Remael (2007) designam como dependente da língua. Por outras palavras, é uma piada que recorre às características específicas de uma língua, neste caso à semelhança fonética entre duas palavras (“pipe” e “Piper”), para criar o efeito humorístico. Nestes casos, estratégias como a tradução literal normalmente não são

eficazes, pois é muito difícil encontrar correspondências exatas entre duas línguas; portanto, foi utilizada a sinonímia⁶, uma estratégia que consiste em encontrar um sinónimo da palavra do TP na língua do TC.

No entanto, primeiramente, é preciso analisar a opção de tradução escolhida para a palavra “pipe”. Ao fazer uma pesquisa da palavra “pipe” no dicionário Merriam-Webster, consegui perceber que designa um tipo de flauta muito específico: “a tubular wind instrument; specifically: a small fipple flute held in and played by the left hand”. Portanto, se tivesse de traduzir literalmente, teria de escolher a palavra “flauta”. Contudo, se optasse por essa tradução, iria perder a semelhança fonética entre “Piper” e “pipe” e a aliteração presente em “Peter Piper”. É através dessa aliteração que Lisa faz o trocadilho, criando o efeito humorístico ao jogar com o nome “pipe”, que Lisa utilizou para explicar a Nick que o homem da escultura não estava a tocar uma flauta. Dado que os nomes próprios geralmente não se traduzem sobretudo quando não têm uma função particular na narrativa (Nord, 2003), mantive o nome “Peter”; no entanto, “Piper”, a funcionar como nome próprio em (7), tem um valor semântico importante para a narrativa e, por isso, teria de o traduzir Assim sendo, comecei a pensar em palavras que pudessem ser um sinónimo de flauta, mas que começassem com a letra “p”, de forma a poder manter a aliteração,. Foi nesse momento que surgiu a palavra “pífaro”, que, de acordo com o Priberam, é um instrumento de sopro semelhante à flauta. Com este sinónimo, foi possível manter a aliteração, mas também o significado básico, o que permitiu a transferência do efeito humorístico para o TC com sucesso.

Por último, queria ainda abordar o que decidi omitir na legendagem em (7). Utiliza-se a omissão quando o tradutor considera que a informação que está no TP é redundante ou irrelevante para o TC: “Interpersonal elements that may signal power relations between interlocutors and thereby establish character tend to bite the dust too. Examples are: greetings, interjections, vocatives, formulas of courtesy, etc.” (Cintas e Remael 2007: 175). Neste caso, a interjeição “Oh” foi omitida, pois as interjeições são, na legendagem, palavras que, embora possam transmitir não significado (normalmente relacionado com sentimentos, emoções, entre outros aspetos), são recuperáveis auditivamente e, por isso, a sua supressão não causa perturbação na compreensão da narrativa.

⁶ A sinonímia foi apresentada explicitamente como estratégia de tradução por Newmark (1988) e, mais tarde, por Chesterman (1997).

O exemplo (8) inclui, no TP, um neologismo, ou seja, “um item lexical que é sentido como novo pela comunidade linguística.” (Correia 1998: 58), porque exprime um novo conceito através de um novo item ou através da atribuição de um significado novo a um item já existente (Newmark 1988: 140, entre outros). Neste caso, traduzi literalmente para a LC, também através de um neologismo. A cena ocorre nas partes finais do filme. Neste exemplo, temos mais uma personagem que vive obcecada com Jill, a protagonista. Contudo, Little Helen levou a obsessão a outro nível, uma vez que tentou assumir a identidade de Jill. Para além de usar a sua roupa, Little Helen invadiu a casa de Jill e tentou convencê-la de que é ali que ela vive e sempre viveu. Esta cena só serve para reforçar a constante preocupação em alcançar o sonho americano e a (aparente) perfeição que o acompanha, patente ao longo de todo o filme. Sendo Jill a representação da mulher americana perfeita, é como ela que todas as outras mulheres querem ser. A ansiedade por atingir este objetivo culmina no momento em que Jill deixa de ser ela mesma e Little Helen toma o seu lugar, situação de que faz parte o excerto abaixo.

(8)

Texto Original	Texto Traduzido/Legendado
LITTLE HELEN: Oh my God, get out!	Meu Deus, sai daqui! //
JILL: No, I live here. Uh, that’s my underwear scarf.	Não, eu vivo aqui. // Esse é o meu cachecol-cueca. //
LITTLE HELEN: Oh, this? This is...no!	Isto? // Isto é... não! //
JILL: Yes, this is my house!	Sim, esta é a minha casa! //

Uma das questões lexicais mais interessantes neste excerto diz respeito à tradução de “underwear scarf”, objeto que já tinha surgido anteriormente no filme, por “cachecol-

cueca”. A primeira vez que este acessório de moda apareceu foi no pescoço de Jill; não foi mencionada a expressão “underwear scarf”, mas o seu marido reparou e comentou positivamente o novo acessório. Portanto, nesse momento, o humor só teve impacto visual. Mais tarde, o acessório surgiu no pescoço de Lisa, outra das admiradoras de Jill. Isto acontece porque, como foi Jill a começar a tendência, todas as outras mulheres queriam imitá-la, apesar de ser completamente ridículo usar umas cuecas como cachecol. E, finalmente, aparece na cena de que faz parte o excerto apresentado em (8), em que Little Helen usa o “cachecol-cueca” que era de Jill. Queria ainda salientar que esta expressão só ocorre neste momento do filme.

Assim, o exemplo (8) corresponde a uma piada complexa, nos termos de Cintas e Remael (2007), como se definiu na secção 1 do presente capítulo. Esta piada é complexa pois é uma conjugação de duas categorias, ou seja, por um lado, recorre ao humor visual, porque utiliza informação apresentada visualmente para transmitir parte do efeito humorístico; por outro lado, é uma piada dependente da língua, visto que utiliza características específicas da língua para transmitir a outra parte do efeito humorístico. Neste caso, os escritores do guião tiveram de inventar uma expressão nova e absurda na língua original, construindo uma palavra composta através de duas palavras aparentemente não associáveis

Na legendagem, criei também uma nova palavra composta (“cachecol-cueca”) na língua portuguesa, um neologismo, de forma a transmitir a mesma intenção e a referir adequadamente o objeto representado visualmente, assumindo, como Newmark (1988: 143), que “In principle, in fiction, any kind of neologism should be recreated; if it is a derived word it should be replaced by the same or equivalent morphemes; if it is also phonaesthetic, it should be given phonemes producing analogous sound-effects”. Para fazer esta tradução, utilizei o decalque, um procedimento que já foi referido no Capítulo II. Desta forma, pude manter o formato e o significado da expressão no TP, pois, tendo em conta que o nome refere umas cuecas que se utilizam como um cachecol, era muito importante passar a mesma mensagem para o TC. Neste caso, criei um composto morfossintático, que, de acordo com o Dicionário Terminológico, se define como: “Processo de composição que associa duas ou mais palavras. A estrutura destes compostos depende da relação sintática e semântica entre os seus membros, o que tem consequências para a forma como são flexionados em número.”

Por último, a palavra omitida foi uma interjeição, algo que se pode ver no excerto do texto original; como já expliquei, esta classe de palavras não traduz para a legendagem.

Considere-se, de seguida, o exemplo (9). O excerto ocorre quando Jill, a protagonista, vai visitar a sua amiga Kim Ann, após esta se ter divorciado. Jill reparou que Kim Ann estava muito ocupada a obrigar o seu ex-marido a sair de casa, não o deixando levar as suas coisas. Jill sentiu-se constrangida nesta situação, que, por si só, é humorística, e usou uma expressão idiomática da língua inglesa para se tentar ir embora.

(9)

Texto Original	Texto Traduzido/Legendado
<p>JILL: Listen, Kim Ann, I wanna get out of your hair.</p>	<p>Ouve, Kim Ann, / não te quero incomodar mais. //</p>

De acordo com o *Dicionário Collins* “get out of someone’s hair” define-se como: “to stop being a nuisance to someone”. Tendo em conta que se trata de uma expressão idiomática, é possível afirmar que a tradução literal é uma estratégia que, normalmente, está fora de questão. Claro que Jill não está literalmente no cabelo de Kim Ann, o que ela quer mesmo dizer é que percebeu que está a importunar Kim Ann, e que, por isso, não quer incomodar mais, como se pode concluir da definição da expressão idiomática proposta pelo dicionário. Portanto, tive de recorrer à equivalência dinâmica, o que me levou a não usar uma expressão idiomática no TC, mas consegui manter a mensagem que a expressão do TP pretendia transmitir.

O efeito humorístico do exemplo (9) está presente na conjugação desta expressão com a imagem (a expressão em si não resulta em humor), pois aquela situação está a ser extremamente desconfortável, mas também absurda, e é natural que Jill queira sair dela o mais rapidamente possível. Assim sendo, a piada exemplificada também corresponde a uma piada complexa nos termos de Cintas e Remael (2007), como se apresentou na secção 1 do presente capítulo. Esta piada é complexa pois é uma conjugação de duas categorias, ou seja, por um lado, recorre ao humor visual, porque utiliza informação apresentada visualmente para transmitir parte do efeito humorístico; por outro lado, é uma piada dependente da língua, uma vez que, para transmitir a outra parte do efeito humorístico, resulta da interpretação literal de uma sequência que deveria ser lida como expressão idiomática. É esta interpretação literal que é relevante na construção do humor nesta cena do filme.

2.2 – Questões socioculturais

O objetivo da presente seção é analisar exemplos humorísticos de base sociocultural que tenham sido um desafio durante a minha tradução para legendagem do filme *Greener Grass*. De acordo com o Dicionário da Porto Editora disponibilizado na Infopédia, “sociocultural” define-se da seguinte forma: “relativo a fatores sociais e culturais; que, simultaneamente, diz respeito a determinado grupo social e ao nível cultural dos indivíduos que o constituem.” Portanto, os exemplos que se seguem são humorísticos por estarem relacionados com fatores sociais e culturais, neste caso, próprios da sociedade norte-americana.

A cultura é um fator essencial a considerar quando se está a fazer uma tradução, de acordo com, entre outros autores, Petit (2009, *apud* Cintas 2009: 44): “Language is an expression of culture and culture is expressed through language.” Tendo em conta que a tradução consiste em compreender um texto numa LP e produzir um novo texto, com base no significado do texto original, numa LC, o tradutor não só tem de dominar completamente ambas as línguas, como tem de ter conhecimento das culturas dessas línguas. Em relação à TAV, Petit (2009, *apud* Cintas 2009: 44) acrescenta:

“An audiovisual text offers a cultural representation of the world, both through language and the image. It is commonly accepted that translators mediate between two linguistic and cultural systems (...) The audiovisual translator deals with a complex semiotic text, a film or television programme which is composed of signs: verbal/nonverbal, intentional/unintentional, implicit/explicit, all of which combine the message to be received by the viewer. (...) A cultural sign is a sign which contains culture-specific information, verbal or nonverbal, transmitted aurally or visually.”

Portanto, é necessário fazer uma análise concreta das questões socioculturais que surgiram ao longo da minha tradução, de forma a identificar as dificuldades e a apresentar as soluções propostas. Através desta análise, será possível concluir se a adaptação de cultura, e, conseqüentemente, a tradução foi bem-sucedida. Mais ainda, conseguir-se-á observar se foi exequível fazer a transferência de efeitos humorísticos decorrentes de fatores de natureza sociocultural.

O excerto que se apresenta em (10) foi um dos maiores desafios que tive na tradução do filme em análise.

(10)

Texto Original	Texto Traduzido/Legendado
LISA: Yeah?	Sim?
JILL: Well, I don't want to be an Indian giver.	Bem, não quero ser / como os índios que dão e tiram. //
LISA: Oh, Jill, it's not okay to say that anymore.	Jill, já não se pode dizer isso. //
JILL: Oh, sorry. Um, I don't wanna be a Native American giver.	Desculpa. // Não quero ser como / os nativo-americanos que dão e tiram. //

O motivo pela qual esta tradução foi extremamente difícil é o facto de o efeito humorístico estar diretamente ligado a referências socioculturais próprias dos EUA, em particular à história deste país. A tradução de expressões relacionadas com conceitos culturais específicos é sempre complexa, porque, na generalidade dos casos, não existem equivalências diretas entre as línguas, tal como Baker (1992: 21) afirma:

“The source-language word may express a concept which is totally unknown in the target culture. The concept in question may be abstract or concrete; it may relate to a religious belief, a social custom, or even a type of food. Such concepts are often referred to as ‘culture-specific’.”

Logo no início do filme, acontece algo muito bizarro que exemplifica o absurdo que está presente ao longo de toda a narrativa: Jill, a protagonista, conhecida como a

mulher perfeita, num ato de simpatia, decidiu oferecer a sua recém-nascida a Lisa, pois esta personagem não tinha nenhum bebé e gostava de ter um. Mais tarde, à medida que vai perdendo o seu lugar no pedestal, Jill quer a sua bebé de volta. E assim chegamos ao excerto apresentado em (10), em que Jill utiliza uma expressão racista, “I don’t want to be an indian giver.”, para pedir a sua bebé de volta. Literalmente, esta expressão diz-se de alguém que dá algo e que depois o exige de volta. Figurativamente, se observarmos os eventos históricos da América, é possível concluir que uma parte dos americanos têm uma relação difícil com os nativo-americanos pois os ingleses, colonizadores do território americano, pensavam que aqueles lhes tinham oferecido a América, mas que, depois, se tinham arrependido e a tinham querido de volta⁷. Esta suposição levou à criação da referida expressão, extremamente ofensiva, que é ainda pior quando também se sabe que a colonização do território não ocorreu dessa forma. Isto porque os ingleses ocuparam a América à força e lentamente, e, certamente, despojaram os nativo-americanos da sua casa e da sua cultura. Infelizmente, esta expressão racista e ofensiva mantém-se nos dias de hoje para descrever alguém que dá algo e que depois o quer de volta. Trata-se de uma expressão racista porque pretende ofender os nativo-americanos e, para além disso, integra o termo “Indian” (“índio”), que é politicamente incorreto na cultura americana. O que torna esta sequência humorística é o facto de Lisa dizer a Jill que já não pode usar aquela expressão e Jill substituí-la parcialmente por outra igualmente ofensiva: “nativo-americanos”. Logo, a substituição do termo politicamente incorreto pelo termo que Jill considera mais correto não consegue eliminar o efeito ofensivo.

Esta piada reflete o sentido de humor (negro) de uma comunidade, neste caso a comunidade dos EUA, um tipo de piada referido por Cintas e Remael (2007) e apresentado na secção 1 deste capítulo. Com efeito, esta sequência humorística está relacionada com a cultura de partida, sendo que a comunidade faz piadas à custa de uma subcomunidade, ou seja, o americano está a fazer uma piada à custa do nativo-americano. Assim sendo, para conseguir transmitir o efeito humorístico, normalmente, o tradutor tem de ter um bom conhecimento da cultura de partida, isto é, dos eventos históricos dos EUA. No entanto, apesar de o mundo em geral ter um grande conhecimento da cultura ocidental, algo que já foi mencionado, penso que o espetador teria alguma dificuldade em conseguir perceber, sem contexto, a complexidade desta sequência humorística, que está relacionada com o evento histórico que foi referido, pois é algo muito específico da

⁷ Encontrei o significado da expressão em Gandhi (2013).

História norte-americana. Idealmente, a solução para esta tradução seria fazer uma adaptação e, tal como Chiaro (2004, *apud* Coelho 2011) afirma, tentar encontrar uma expressão na LC que consiga transmitir o mesmo efeito humorístico concretizado na LP. Portanto, uma opção de tradução poderia ser uma adaptação cultural em que se substituísse "índio" por uma comunidade que Portugal tivesse colonizado como, por exemplo, a comunidade africana. No entanto, penso que isto retiraria a identidade cultural da versão original, e, mais ainda, isso só resultaria se o espetador conseguisse compreender a complexidade da sequência. Para além disso, é importante preservar a expressão, pois, ao longo do filme, é notório que as personagens, pertencentes à típica comunidade suburbana dos EUA, são um pouco racistas. Por fim, o tema da colonização é recorrente ao longo do filme, logo, não faria sentido inserir algo da cultura de chegada, pois não se enquadraria no filme como um todo.

Ao manter a referência a um aspeto da cultura da LP, segui a proposta de Baker (1992: 17): "(...) the purpose of the translation is to give a flavour of the source culture." Assim sendo, decidi fazer uma tradução literal. Esta estratégia permitiu manter a substituição que Jill faz de "Indian" ("índios") para "Native American" ("nativo-americanos"), que, só por si, já cria um efeito humorístico, para além de que se mantém a expressão "dão e tiram". Logo, talvez não tenha sido possível transmitir todo o significado cultural da expressão, mas conservou-se o efeito humorístico presente nesta sequência, algo que também se torna mais compreensível para o espetador. Neste exemplo, as interjeições voltaram a ser omitidas, o que cumpre as regras da legendagem.

O excerto em (11), que se segue, ocorre num programa de televisão que Jill está a ver muito atentamente.

(11)

Texto Original	Texto Traduzido/Legendado
BRIGITTA: This week's challenge was the baked Alaska.	O desafio desta semana / foi o "Baked Alaska". //

Pelo que se percebe, o programa é um concurso de culinária em que os participantes têm de apresentar pratos e sobremesas excelentes para poderem ganhar os desafios. O desafio do episódio que está a ser exibido era conseguir fazer um "Baked

Alaska”. A base desta sobremesa é um gelado, que está encapsulado por uma camada de merengue; se se executar esta camada de merengue perfeitamente é possível manter o gelado intacto⁸. No entanto, após os participantes concluírem as suas sobremesas, houve uma reviravolta, uma vez que cada um teve de ficar com a sobremesa dos colegas do lado, levando alguns a perder o desafio injustamente, pois um dos concorrentes não conseguiu executar a camada de merengue, o que resultou num bolo derretido. Logo, é nessa situação que se encontra o efeito humorístico. O humor presente no excerto em (11) é complexo, pois não só se baseia em conceitos muito específicos da cultura de partida (“culture-specific”), como também recorre à imagem visual, que, neste caso, é o bolo derretido, que altera a pontuação de um dos concorrentes.

Tal como o excerto em (10), também este está relacionado com questões socioculturais dos EUA. O termo “Baked Alaska” surge quando os EUA compraram, a 30 de março de 1867, um terreno muito grande à Rússia; depois disso, esse terreno passou a chamar-se Alasca. Portanto, a sobremesa representa as temperaturas geladas que são típicas do Alasca e imita o formato de um iglu, uma habitação construída com blocos de neve que existe comumente em sítios como o Alasca⁹. Tendo em conta que “Baked Alasca” é uma sobremesa tipicamente americana, não existe um termo equivalente na língua portuguesa, o que quer dizer que não pude fazer uma tradução direta; não se tratando de uma sobremesa semelhante a uma portuguesa, também não me foi possível fazer uma adaptação. Para além disso, é relevante manter o nome da sobremesa na LP, pois só assim os espetadores conseguirão perceber o seu formato e a razão pela qual é humorístico os participantes terem de ficar com outro bolo. Assim sendo, de forma a conseguir respeitar a sequência humorística presente no texto original, decidi utilizar o empréstimo, um procedimento tradutório mencionado no Capítulo II. Este procedimento consiste em transferir diretamente a palavra ou expressão do TP para o TC, sendo que foi o que fiz com “Baked Alaska”. Devido a isto há, possivelmente, uma perda para os espetadores que não conhecem a história do significado da expressão, mas existe sempre um risco quando se traduz humor. Neste caso, a ausência de um equivalente que pudesse usar justifica o risco de usar um empréstimo.

Por último, é ainda importante discutir o uso das aspas. Quando estava a fazer a tradução, considerei que esta sobremesa não era reconhecida na cultura portuguesa e que,

⁸ O significado desta expressão foi retirado de Silver (2016).

⁹ Os americanos estão familiarizados com esta sobremesa, pois é típica do seu país e da sua cultura. Portanto sabem qual deve ser a sua estrutura, o que faz com que o bolo derretido seja humorístico.

por essa razão, teria de a pôr entre aspas para que os espetadores percebessem que era algo estranho.

Atente-se, de seguida, no exemplo (12), em que se apresenta um excerto correspondente a uma cena que ocorre durante a festa de aniversário de Julian, o filho de Jill e Nick.

(12)

Texto Original	Texto Traduzido/Legendado
<p>DENNIS: We were all laying out in the grass one night, all of us men.</p>	<p>Uma noite / estávamos todos deitados na relva, // todos nós homens. //</p>
<p>NICK: Hmm.</p>	<p>OMITIDO</p>
<p>DENNIS: And Nick and I looked up and saw the Big Dipper, and then the little one. And I asked Nick, “Which one do you think is better?” And he goes, “Well, Dennis, you can’t have one without the other. On their own, they’re both just dippers.”</p>	<p>E eu e o Nick olhámos para cima / e vimos a Ursa Maior // e depois a menor. // E perguntei ao Nick: “Qual achas // melhor? // E ele disse: “Bem, Dennis, // não consegues ter uma sem ter a outra. // Sozinhas, são só ursas.” //</p>

Neste excerto, Dennis, marido de Lisa e o melhor amigo de Nick, estava a contar uma piada seca a todos os homens que estavam na festa. No inglês americano, estas piadas são conhecidas como “dad jokes”. A definição de “dad joke”, de acordo com o Merriam-Webster, é a seguinte: “a wholesome joke of the type said to be told by fathers with a punchline that is often an obvious or predictable pun or play on words and usually judged to be endearingly corny or unfunny.”

Para começar, queria comentar a minha tradução das configurações de estrelas que estão no exemplo (12) nas duas línguas de trabalho. Em inglês americano, de acordo com o *Dicionário Collins*, a expressão “Big Dipper” é definida como: “the group of seven bright stars in Ursa Major resembling a dipper in outline”; e “Little Dipper” como “the group of seven bright stars in Ursa Minor resembling a dipper in outline”. Relativamente ao português, de acordo com o Dicionário da Porto Editora disponibilizado na Infopédia:

“Ursa Maior” é a constelação formada por 7 estrelas, a α (grandeza aparente 2,0) e a β (grandeza aparente 2,4), utilizadas para se encontrar a Estrela Polar, que faz parte da Ursa Menor; Carro de David; Caçarola”.

Quanto a “Ursa Menor”, é definida como:

“constelação formada por 7 estrelas, com disposição idêntica à da Ursa Maior, com a estrela α (Polar) no extremo da cauda, a $1,6^\circ$ do polo celeste norte, também chamada Carro Pequeno e que teve o nome de Buzina ou Trombeta, dado pelos Portugueses, na época dos Descobrimentos”.

Assim sendo, através destas descrições torna-se possível compreender que diferentes culturas têm percepções diferentes das constelações quando olham para o céu, o que leva alguns países a acharem que são parecidas com ursos ou carros, e outros a acharem que são parecidas com conchas (“dipper”).

Vale a pena salientar que é crucial sabermos a origem do significado de expressões específicas de uma cultura, pois só assim conseguiremos usar a(s) estratégia(s) de tradução adequadas e assim obter um produto de qualidade.

Um dos efeitos humorísticos da sequência em (12) já foi referido, pois temos um pai a contar uma “dad joke”. Para além disso, as definições apresentadas ajudam a explicar a piada que está em (12), porque permitem chegar a um jogo de palavras que não tem graça, o que, paradoxalmente, é engraçado. Esta piada seca exemplifica o tipo de piada dependente de características linguísticas, sugerido por Cintas e Remael (2007), neste caso, é de assinalar a destruição dos compostos (ursa maior/ursa menor) e a análise composicional das expressões, o que permite a eliminação do modificador adjetival, daí resultando a piada. Os autores referidos sugerem a utilização de estratégias como a substituição ou a compensação para se conseguir uma tradução bem-sucedida, algo que,

efetivamente, me auxiliou na minha legendagem: por exemplo, no final da fala, não traduzi “dippers” por “conchas”, mas por “ursas”. Adicionalmente, existe a questão sociocultural que fez com que esta sequência humorística fosse ainda mais complexa, sendo que não só tive de fazer uma substituição da expressão “Dipper” como tive de fazer uma adaptação cultural de forma a encontrar a correspondência em português da expressão que está na língua do texto original. Logo, “Big Dipper” e “Little Dipper”, as constelações em inglês americano, correspondem a “Ursa Maior” e a “Ursa Menor” na língua portuguesa.

Em (13) encontra-se um exemplo de uma ocorrência durante a festa de aniversário de Julian, o filho de Jill e Nick. Nesta cena, Kim Ann estava a ter uma conversa com Jill. Durante a conversa, Kim Ann questionou se a propriedade de Jill poderia fazer parte da Pangeia. Julian, que estava a ouvir a conversa, não sabia o que era a Pangeia e ficou curioso e perguntou-lhe. O reverendo, que também estava na festa, ouviu isto e ralhou com Julian, dizendo-lhe que são cristãos.

(13)

Texto Original	Texto Traduzido/Legendado
<p>KIM ANN: Oh my God! Jill, what if your property was part of Pangaea?</p> <p>JULIAN: What's Pangaea?</p> <p>REVEREND: You stop that, we're Christian!</p>	<p>Meu Deus! //</p> <p>Jill, e se a tua propriedade / fizer parte da Pangeia? //</p> <p>O que é a Pangeia? //</p> <p>Pára com isso, somos cristãos! //</p>

Penso que o objetivo desta sequência humorística será criticar a cultura norte-americana, que é fortemente religiosa,¹⁰ sendo que parte da população cristã não discute

¹⁰ De acordo com estatísticas feitas pelo *Pew Research Center*, 70.6% da população norte-americana é cristã.

temas científicos importantes, como a formação dos continentes atuais, visto que não fazem parte das suas crenças. É por essa razão que Julian foi imediatamente repreendido. De acordo com a *National Geographic* (2020),¹¹ *Pangeia* define-se como:

“Pangeia foi uma colossal massa terrestre, sólida, que formou um único continente, quando todos os continentes estavam unificados devido à movimentação das placas tectónicas. A fusão deste megacontinente resultou da colisão entre dois grandes continentes, o Laurásia situado no Hemisfério Norte e o Gondwana localizado no Hemisférico Sul.”

Portanto, através da citação acima é possível observar que a explicação científica é a de a *Pangeia* era um supercontinente que existiu anteriormente à atual disposição de território, que hoje em dia se divide em sete continentes. No entanto, de acordo com a fé cristã, o mundo que temos hoje foi criado por Deus, como se descreve no Capítulo I, do *Livro do Génesis (Bíblia, Antigo Testamento)*, teoria conhecida como criacionismo.

Relativamente ao efeito humorístico, pode-se identificá-lo imediatamente na pergunta de Kim Ann. Tendo em conta que todos os continentes do mundo constituíam a *Pangeia*, é óbvio que qualquer propriedade que exista hoje tenha feito parte do supercontinente, ou seja, a pergunta de Kim Ann é redundante e absurda. Logo, de forma a fazer a transferência de humor, neste caso só tive de fazer uma tradução literal. Após isto, surge a questão sociocultural, que expliquei anteriormente e que está relacionada com as crenças religiosas de grande parte da população norte-americana. Apesar de, à primeira vista, a repreensão do reverendo não ter grande impacto, os espetadores, que já sabem que uma das formas de transmitir humor em *Greener Grass* é através da ironia, terão, muito provavelmente, a capacidade de identificar a sequência humorística e ainda associá-la à cultura norte-americana. Sendo assim, a piada exemplificada no excerto em (13) reflete o sentido de humor de uma comunidade, neste caso a comunidade dos EUA, um tipo de piada referido por Cintas e Remael (2007), como mencionado na secção 1 deste capítulo. Uma das sugestões de Cintas e Reamel (2007) seria fazer uma adaptação cultural, mas, neste caso, não houve necessidade de recorrer a essa estratégia. Penso que,

¹¹ National Geographic. (2020). *Os cientistas descobriram evidências de uma conexão geográfica entre a Ibéria e os EUA que ocorreu há cerca de 300 milhões de anos*. Consultado a 11 maio 2021. Disponível em <https://www.natgeo.pt/ciencia/2020/05/cientistas-portugueses-e-canadianos-revelam-como-supercontinente-pangeia-se-formou>.

ao fazer a tradução literal, consegui manter o efeito humorístico; no entanto, esta piada só será compreendida pelo espectador se este tiver conhecimento de que a população norte-americana é majoritariamente cristã e se conhecer o significado de *Pangeia*. Logo, apesar de não ter tido dificuldade na tradução do exemplo acima, não é possível confirmar que o seu significado vá ser compreendido por todos os espectadores.

2.3 – Canções

Uma canção, de acordo com Franzon (2009, *apud* Drevvatne 2018: 8): “(...) can be defined as «a unity of text and music, where the one is adjusted to the other or both are adjusted to each other, and the result is expected to be performed by singing voices – usually with accompaniment».”

Tal como o resto do texto que é apresentado num programa audiovisual, também a unidade de texto dentro da canção tem de ser compreendida, e, por isso, traduzida. Apesar de a melodia de uma canção ser muito importante, pois permite compreender a emoção que é transmitida, é na letra que se encontra o conteúdo. Portanto, é crucial que se possa ter acesso à letra para se poder aproveitar completamente a experiência musical. Tendo em conta que uma canção é um sistema muito complexo, e consequentemente, difícil de traduzir, Drevvatne (2018) apresenta o Princípio do Pentatlo de Peter Low (2003), que consiste na formulação de cinco critérios para se entender melhor o que define uma canção: *singability*, *sense*, *naturalness*, *rhythm* e *rhyme*.

1. *Singability* para Low (2017, *apud* Drevvatne 2018: 9) está relacionado majoritariamente com o ato físico de cantar; para além disso, o autor afirma que os aspetos essenciais deste conceito são: “articulation, breath, dynamics and resonance in the physical action of singing”.
2. *Sense* consiste na transferência de significado do TP para o TC; Low (2005, *apud* Drevvatne 2018: 10) considera que: “Due to the constraints a translator of singable songs is faced with, manipulating sense is often necessary if the purpose is to make a song singable. It is therefore possible for a translator to replace a specific word with a near-synonym instead of using the precise word.”; no entanto, o significado essencial continua a

ser relevante para a compreensão da canção e, por esse motivo, não pode ser esquecido.

3. *Naturalness* tem a ver com o grau de naturalidade do texto traduzido na LC; segundo Low (2017, *apud* Drevvatne 2018: 10), um texto é natural quando: “it could have been created spontaneously in the TL – by a songwriter, poet or other word-smith within the target culture”; é por esse motivo que Low (2017) sugere que não se utilizem palavras pouco comuns quando se está a fazer a tradução, de forma a manter o texto o mais natural possível.
4. *Rhythm*, de acordo com Drevvatne (2018), consiste no ritmo que a canção tem na sua LP; para manter o ritmo no TC, Low (2005, *apud* Drevvatne 2018) afirma que se deve manter exatamente o mesmo número de sílabas do TP no TC; este critério é um dos que exige maior flexibilidade, pois é muito difícil encontrar equivalências exatas nas línguas que permitam ter o mesmo número de sílabas do texto original e no texto traduzido.
5. *Rhyme* consiste na rima das canções, uma das suas principais características; relativamente a este critério, Low (2008, *apud* Drevvatne 2018: 11) explica que: “there are many considerations to bear in mind with this criterion: the skopoi of the translation, the presence of rhymes in the ST and conventions of the TL regarding rhyme (...) These considerations might affect the extent to which a song translator emphasizes rhyme.”; portanto, devido à importância do significado da mensagem, nem sempre é possível manter a rima no TC, apesar de ser um dos maiores objetivos para os tradutores de uma canção.

Low (2003) afirma que, quando se tenta traduzir uma canção, é imperativo que o tradutor tenha em conta os cinco critérios apresentados acima e que os respeite em simultâneo. Obviamente que o tradutor terá de observar o Princípio do Pentatlo com alguma flexibilidade, pois, se tentar respeitar cegamente os critérios que o constituem, poderá ser difícil, ou mesmo impossível, chegar a uma tradução viável.

Tendo em conta o que foi dito acima, é possível afirmar que as canções são uma das áreas na tradução que representam um desafio maior. Quando se traduz uma canção, o tradutor terá de tomar decisões importantes relativamente ao que deve ou não sacrificar: por um lado, se o tradutor decidir manter a canção num formato próximo do da língua original (manter a rima, o número de versos e/ou estrofes, etc.), arrisca-se a perder a mensagem que pretende ser transmitida pelo TP; por outro lado, se o tradutor decidir preservar a mensagem no TC, é muito improvável que se consiga manter fiel ao formato. A decisão relativamente à tradução de canções tem de ser tomada caso a caso, com base no seu propósito: se a canção é uma parte importante para a construção da narrativa, será importante preservar o significado, mesmo que tal implique alterações de rima.

Em relação à legendagem das canções, é ainda necessário ter em atenção a apresentação deste tipo de texto no ecrã. De acordo com Cintas e Remael (2007: 127):

“As far as presentation on screen is concerned, several strategies are applied when dealing with songs. In countries like Portugal, for instance, the traditional approach consists of using the same font as in the rest of the subtitles, and displacing the text to the left-hand side of the screen.”

Apesar de não ter trabalhado com o programa de legendagem (só tinha a tarefa de concretizar a tradução do filme), a minha supervisora confirmou que a estratégia mencionada acima por Cintas e Remael (2007) foi utilizada, pois é a regra que normalmente se usa na legendagem portuguesa. Uma outra estratégia sugerida por Cintas e Remael (2007) é colocar as canções em itálico; no entanto, como foi mencionado no Capítulo II, durante o estágio curricular, utilizou-se um programa de legendagem que não reconhecia o itálico, pelo que esta estratégia nunca seria uma opção viável para a legendagem de qualquer tipo de canções.

Ainda outra questão interessante é a pontuação que se deve fazer quando se está a traduzir canções. Cintas e Remael (2007: 127) explicam: “In the cases of some companies, song subtitles are punctuated following the conventions of poetry: each line starts with a capital letter and no full stops are used at the end of a line.” Posto isto, ao observar os exemplos (14) a (16), é possível verificar que, ao traduzir, segui a regra mencionada pelos autores. Apesar de o áudio poder ser suficiente para o espetador perceber que o que está a ouvir é uma canção, é importante auxiliá-lo visualmente, tendo em conta que não se coloca este tipo de texto em itálico. No estágio curricular, consegui

fazer isso capitalizando a primeira palavra de cada frase e omitindo qualquer tipo de pontuação.

Todas as canções que estão nos exemplos seguintes são originais, ou seja, foram criadas para este filme, o que significa que têm mensagens específicas relacionadas com temas presentes no filme. Assim sendo, é importante fazer a sua tradução de forma a conseguir transmitir o significado. No entanto, saliente-se que existem situações em que não é necessário traduzir canções, como por exemplo quando estas são conhecidas internacionalmente. Por esse motivo, quando neste filme uma personagem está a cantar os “Parabéns a Você” não se fez a tradução. Embora os Parabéns também seja uma canção que varia no caso do par inglês-português, a versão em inglês é conhecida internacionalmente.

Consideremos, em primeiro lugar, a canção reproduzida em (14):

(14)

Texto Original	Texto Traduzido/Legendado
MISS HUMAN: Denise Human was a woman Killed many men Killed my brother And my sister too	A Denise Human foi uma mulher // Matou muitos homens // Matou o meu irmão // E também a minha irmã //
MISS HUMAN: My father tried to stop her	O meu pai tentou pará-la //
STUDENTS: No!	Não! //
MISS HUMAN: That was dumb of him	Isso foi burro da parte dele //

Este excerto é mais um exemplo do tipo de situações e de produções linguísticas absurdas que ocorrem ao longo deste filme, que, por consequência, são bastante humorísticas. Esta canção estava a ser cantada pela professora Miss Human durante uma

aula com a turma de Julian; é sobre a mãe de Miss Human, que, aparentemente, matou todos os seus familiares e era uma assassina em série. Neste excerto, o humor negro é claro, pois temos uma adulta a cantar uma canção de forma alegre sobre morte e assassinos a um grupo de crianças. Após refletir, penso que esta sequência humorística poderá exemplificar o tipo de piada que Cintas e Remael (2007) caracterizam como piada auditiva, uma vez que um tema tão sombrio está a ser cantado de uma forma alegre. No entanto, o que é ainda mais importante é a mensagem. Para preservar a temática sombria, optei pela tradução literal, pois achei, novamente, que é a estratégia que permite manter, de forma mais fidedigna, os significados que o TP pretende passar. Foi uma tradução bastante fácil, visto que a canção no seu formato original não tinha rima nem outras questões mais complexas, ou seja, não houve dificuldade para transferir o formato do TP para a LC.

A segunda canção que passarei a analisar encontra-se reproduzida, na versão do TP e na do TC, em (15):

(15)

Texto Original	Texto Traduzido/Original
TV:	
Kids with knives	Miúdos com facas //
Kids with knives	Miúdos com facas //
Kids with knives	Miúdos com facas //

Esta canção integra-se num programa que está a dar na televisão, em que surgem crianças a correr de um lado para o outro com facas na mão. Depois de Bob, o filho de Dennis, ver este programa, ele ficou como que hipnotizado e começou a tratar todos os que estavam à sua volta com muita agressividade e hostilidade, utilizando palavrões. Tal como no excerto em (15), o tema da violência é recorrente. Ao tentar suavizar esta violência com o uso de canções alegres, o filme parece criticar, através do humor, a crescente normalização da violência que existe na sociedade norte-americana. Para além disso, a canção também aborda a questão de os jovens estarem cada vez mais viciados nos ecrãs e de esse vício ter impacto nas suas personalidades, e, conseqüentemente, nas suas vidas. Por esse motivo, de forma a transmitir o mesmo efeito humorístico e a realidade absurda em que o filme se desenrola, voltei a utilizar a tradução literal. Foi

possível fazer isto porque esta canção também tem um formato bastante simples, que não apresentou dificuldade.

A última canção, que está em (16), ocorre quando Jill vai ajudar o filho a ir para a cama. Para fazer com que Julian adormeça, Jill cantou-lhe a seguinte canção de embalar:

(16)

Texto Original	Texto Traduzido/Legendado
JILL:	
The stars above us	As estrelas no céu //
Are shining bright	Estão a brilhar //
And if you die	E se morreres //
Be for the light	Vai para a luz //
The Lord	O Senhor //
Will take your soul	Vai levar-te a alma //
And He'll love it tenderly	E vai amá-la com ternura //
He'll cuddle it, He'll kiss it	Vai acarinhá-la, beijá-la //
And keep it on a shelf	E guardá-la numa prateleira //
And clean it	E limpá-la //
And dust it	E tirar-lhe o pó //
He will not disrespect it	Não vai desrespeitá-la //
He will love	Ele te amará //
Yourself	A ti próprio //

À primeira vista, não parece que esta canção constitua uma sequência humorística, mas, se se considerar com atenção, consegue-se observar algumas ideias um pouco bizarras. Por exemplo, Jill canta que o “Senhor” vai levar a alma de Julian e que vai guardá-la numa prateleira. Situações como esta não são descritas em canções religiosas canónicas, nem em canções de embalar.

O facto de ser uma canção tão estranha, com relato de situações bizarras para uma canção de embalar, contribui para a construção do humor, como acontece com várias personagens e acontecimentos ao longo do filme. Relativamente à tradução, voltei a utilizar a tradução literal na maior parte dos versos, o que significa que foi uma tarefa bastante simples. O único verso que apresentou mais dificuldade foi “Be for the light”,

que, traduzido literalmente, seria “Ser para a luz”, o que não faz muito sentido do ponto de vista gramatical. Assim sendo, decidi alterar para “Vai para a luz”, considerando a associação entre luz e a crença na vida após a morte. Portanto, esta tradução ficou mais adequada ao tema geral da canção.

Conclusão

O objetivo do presente relatório foi definido no início como uma reflexão sobre o trabalho que foi feito ao longo do estágio curricular realizado no âmbito do Mestrado em Tradução. Um dos filmes traduzidos para legendagem durante o estágio curricular foi o objeto de análise. A análise foi enquadrada em propostas teóricas para justificar as escolhas feitas durante a tradução e para ultrapassar os obstáculos que surgiram.

Relativamente ao estágio curricular, penso que a IndieLisboa – Associação Cultural foi um sítio excelente para poder obter mais experiência no mercado de trabalho, desenvolver as minhas capacidades técnicas e explorar novos horizontes no mundo da tradução. Para além de ter tido uma experiência muito boa durante o estágio, também consegui trabalhar bastante, o que me permitiu refletir sobre temáticas muito interessantes e relevantes no presente relatório. A temática de tradução audiovisual de humor foi sempre algo que me interessou, e, felizmente, tive de oportunidade de me debruçar sobre um filme em que o humor era predominante. Sabendo que qualquer relatório de estágio só pode explorar o trabalho que foi feito ao longo do estágio curricular, considero que teria sido ainda mais vantajoso caso tivesse traduzido mais do que um filme deste género. A partir daí, teria sido possível fazer comparações entre os dois e observar como contextos diferentes podem exigir soluções diferentes no que diz respeito a estratégias de tradução usadas.

O enquadramento teórico do Capítulo II teve como objetivo definir a tradução em geral e a sua importância no mundo. Somente tendo em conta tudo isso é que o leitor conseguirá compreender a análise realizada, pois saberá quais os objetivos da tradução, mais especificamente, da TAV. De seguida, apresentou-se ainda aspetos teóricos sobre a TAV num contexto humorístico, que serviu para demonstrar como fazer esse tipo de tradução é complexo. Após a análise que foi feita no Capítulo III, penso que é possível dizer que, apesar de a tradução audiovisual do humor ser extremamente desafiante, é exequível. Através de um bom conhecimento da cultura de partida juntamente com um entendimento geral de diversos conceitos na LP, uma tradução bem-sucedida é algo que está ao alcance do tradutor. No entanto, não se pode esquecer as técnicas de tradução que auxiliam esta tarefa, pois só assim será possível respeitar as regras exigidas nas nestas áreas de TAV. Também se observou que a legendagem, que vem acompanhada de várias restrições, também dificulta a tradução do humor. Felizmente, com a ajuda da minha

supervisora de estágio, consegui resolver as situações mais desafiantes, como mostrei na secção 2 do Capítulo III.

O humor é um conceito extremamente complexo. Através do humor é possível transmitir muito conhecimento e é por essa razão que conseguir traduzi-lo é crucial.

Para concluir o presente relatório, cito Bellos (2012: 290):

“Humorous remarks, shaggy-dog tales, witty anecdotes and silly jokes are only untranslatable if you insist on understanding ‘translation’ as a low-level matching of the signifiers themselves. Translations is obviously not that. The matches it provides relate to those dimensions of an utterance that taken together account for its principal force in the context in which it is uttered.”

Bibliografia

Sitografia

Cambridge Dictionary: <https://dictionary.cambridge.org>

DeepL: <https://www.deepl.com/translator>

Dicionário Collins: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/dipper>

Dicionário Priberam: <https://dicionario.priberam.org/tradução>

Dicionário Terminológico: <http://dt.dge.mec.pt>

EUR-Lex: <https://eur-lex.europa.eu/homepage.html?locale=pt>

Iate: <https://iate.europa.eu/home>

IndieLisboa: <https://indielisboa.com>

Infopédia: <https://www.infopedia.pt>

Linguee: <https://www.linguee.pt>

Merriam-Webster: <https://www.merriam-webster.com>

Portal da Língua Portuguesa: <http://www.portaldalinguaportuguesa.org>

Bibliografia

ATTARDO, S. (1994). *Linguistic Theories of Humor*. Berlin: Mouton de Gruyter.

ATTARDO, S. (2002) Translation and Humour: An Approach Based on the General Theory of Verbal Humour (GTVH). *The Translator* (8-2): 173-194.

ATTARDO, S. e Raskin, V. (1991). Script theory revis(it)ed: Joke similarity and joke representation model. *Humor: International Journal of Humor Research* 4(3-4): 293-347.

BAKER, M. (1992). *In Other Words: A coursebook on translation*. London: Routledge.

BELLOS, D. (2012). *Is That a Fish in Your Ear?: The Amazing Adventure of Translation*. London: Penguin Books.

BENJAMIN, W. (1963/1997). *Die Aufgabe des Übersetzers*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Tradução inglesa por Steven F. Rendall, The Translator's Task. *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 10(2): 151-165. Québec: Association canadienne de traductologie, 1997.

CHESTERMAN, A. (2016). *Memes of translation: The spread of ideas in translation theory*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

CHIARO, D. (2009). Issues in Audiovisual Translation. In J. Munday (Ed.), *The Routledge Companion to Translation Studies*, (pp. 141-165). New York: Routledge.

CINTAS, J. D. (Ed.). (2009). *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol, UK: Multilingual Matters.

CINTAS, J. D., e Remael, A. (2014). *Audiovisual Translation: Subtitling*. New York: Routledge.

COELHO, C. (2011). *A Tradução Audiovisual do Humor Verbal como Processo Criativo*. Dissertação de Mestrado em Tradução. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Disponível em <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/57405/2/TESEMESCLAUDIOCOELHO000148358.pdf>.

CORREIA, M. (1998). Neologia e Terminologia. In M. H. Mira Mateus, & M. Correia (Eds.), *Terminologia: questões teóricas, métodos e projectos*, (pp. 59-74). Lisboa: Publicações Europa-América.

DREVVATNE, K. (2018). *Audiovisual translation of Disney songs into Norwegian: An analysis of singability, sense, naturalness, rhythm and rhyme*. Dissertação de Mestrado em Inglês. Universidade Norueguesa de Ciência e Tecnologia. Disponível em <https://ntnuopen.ntnu.no/ntnu-xmlui/bitstream/handle/11250/2574556/Masteroppgave,%20Katrine%20Drevvatne.pdf?sequence=1>.

FERREIRA, M. S. (2016). *A Encomenda de Tradução e o “Fator Humano”*: Traduzir da OMS para A Ordem dos Enfermeiros. Relatório de Estágio do Mestrado em Tradução. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Disponível em <https://eg.uc.pt/bitstream/10316/32606/1/M.CEU.SERGIO.FERREIRA.pdf>.

FOIS, E. (2012). Audiovisual translation: Theory and practice. *Between*, 2(4): 1-16.

FORSTER, M. (2017). *Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher*. Consultado em 15 setembro 2020. Disponível em <https://plato.stanford.edu/entries/schleiermacher/>

GAMBIER, Y. (2003). Introduction, Screen Transadaptation: Perception and Reception. *The Translator*, 9(2): 171-189.

GHANDI, L. (2013). The History Behind The Phrase ‘Don’t Be An Indian Giver. *NPR: National Public Radio*. Consultado em 1 setembro 2020. Disponível em <https://www.npr.org/sections/codeswitch/2013/09/02/217295339/the-history-behind-the-phrase-dont-be-an-indian-giver?t=1590166613425&t=1613064581430>.

HAWKES, T. (1977). *Structuralism and Semiotics*. London: Routledge.

JAKOBSON, R. (1959). On linguistic aspects of translation. *On translation*, 3: 30-39.

LEITE, S. (2008). *Re: Sinopse e resumo* [mensagem de blog]. Disponível em <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/sinopse-e-resumo/24286>.

LUÍS, P. F. L. (2019). *As Estratégias de Tradução no Contexto da Linguagem Técnica*. Relatório de Estágio do Mestrado em Tradução Instituto Politécnico de Bragança. Disponível em <https://bibliotecadigital.ipb.pt/bitstream/10198/19788/1/pauta-relatorio-8.pdf>.

MORELLE, R. (2013). Near-death experiences are ‘electrical surge in dying brain’. *BBC News*. Consultado em 1 setembro 2020. Disponível em <https://www.bbc.com/news/science-environment-23672150>.

MUNDAY, J. (2016). *Introducing Translation Studies: Theories and Applications* (4^a ed.). London: Routledge.

National Geographic. (2020). Os cientistas descobriram evidências de uma conexão geográfica entre a Ibéria e os EUA que ocorreu há cerca de 300 milhões de anos. Consultado a 11 maio 2021. Disponível em <https://www.natgeo.pt/ciencia/2020/05/cientistas-portugueses-e-canadianos-revelam-como-supercontinente-pangeia-se-formou>.

NEWMARK, P. (1988). *A Textbook of Translation*. New York: Prentice Hall.

NORD, C. (1997). *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome.

NORD, C. (2003). Proper Names in Translation for Children: *Alice in Wonderland* as a Case Point. *Meta: Translators' Journal*, 48(1-2): 182-196.

ORERO, P. (Ed.). (2004). *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Pew Research Center. (s.d.). *Religion in America: U.S. Religious Data, Demographics and Statistics* | Pew Research Center. Pew Research Center's Religion & Public Life Project. Consultado em 11 maio 2021. Disponível em <https://www.pewforum.org/religious-landscape-study/>.

RAPOSO, E. (1992). *Teoria da Gramática. A Faculdade da Linguagem*. Lisboa.

REIB, K. e Vermeer, H. (1984). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Berlin: De Gruyter. Tradução inglesa por Christiane Nord, *Toward a general Theory of Translational Action: Skopos Theory Explained*. Manchester: St Jerome.

ROCHA, P. G. (2013). *Relatório de Estágio na AYR Consulting: Discussão de Aspectos Relevantes para a Tradução*. Relatório de Estágio do Mestrado em Tradução. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Disponível em <https://repositorio.ul.pt>.

SCHLEIERMACHER, F. (1813/2007). *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*. Berlin. Tradução portuguesa de Celso Braidão, Sobre os diferentes métodos de traduzir. *Princípios: Revista de Filosofia*, 14(21): 233-265. Brasil: UFRN, 2007.

SILVER, M. (2016). Baked Alaska: A Creation Story Shrouded In Mystery. *NPR: National Public Radio*. Consultado em 1 setembro 2020. Disponível em <https://www.npr.org/sections/thesalt/2016/03/29/469957638/baked-alaska-a-creation-story-shrouded-in-mystery?t=1614014213701>.

SIREGAR, R. (2016). Translation Procedures Analysis: English – Indonesian Motivational Book. *IOSR Journal Of Humanities And Social Science*, 21(5): 51-57. Consultado em 5 março 2021. Disponível em <http://www.iosrjournals.org/iosr-jhss/papers/Vol.%2021%20Issue5/Version-5/I2105055157.pdf>.

VANDAELE, J. (1999). Each time we laugh. Translated humour in screen comedy. In J. Vandaele (Ed.), *Translation and the (Re)Location of Meaning. Selected Papers of the CETRA Research Seminars in Translation Studies 1994-1996*. Leuven: CETRA, 237-272.

VEIGA, M. J. (2006). *O Humor na Tradução para Legendagem: Inglês/Português*. Tese de Doutorado. Universidade de Aveiro.

VENUTI, L. (1998). *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London: Routledge.

VINAY, J. P., e Darbelnet, J. (1995). *Comparative stylistics of French and English: A methodology for translation* (Vol. 11). Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.