

“Divertidamente” e a análise comparativa das escolhas tradutórias na legendagem sob o prisma de Umberto Eco

“Inside Out” and the comparative analysis of the translation choices in the subtitling under the prism of Umberto Eco

Luísa Perissé Nunes da Silva*

Carla Cristina Passos Fernandez**

Resumo: Para o presente estudo, tomamos como parâmetro teórico as discussões de Umberto Eco na obra *Quase a mesma coisa* (2011) no que diz respeito ao que o autor chama de “perdas e compensações” da tradução e “violação da referência”, problematizando os efeitos positivos e negativos que o uso desses termos oferece aos estudos descritivos da tradução. Dessa forma, aplicamos os conceitos e as discussões de Eco (2011) no *corpus* audiovisual selecionado: as legendas do filme de animação “Inside Out” (em inglês estadunidense) e suas três versões: “Divertidamente” (em português brasileiro), “Del revés” (em espanhol castelhano) e “Intensamente” (em espanhol latino). Por meio do estudo comparativo entre as quatro amostras de língua, nosso objetivo é descrever e analisar as escolhas tradutórias de cada versão.

Palavras-chave: Tradução como Negociação; Tradução audiovisual; Legendagem; Umberto Eco.

Abstract: For the present study, we take as theoretical parameter Umberto Eco's discussions in *Almost the same thing* (2011) regarding what the author calls

* Professora de Língua Espanhola/UERJ e Doutoranda em Estudos da Tradução/UFRJ.

** Mestre em Letras Neolatinas/UFRJ.

"translation losses and compensations" and "violation of reference", problematizing the Positive and negative effects that the use of these terms offers to the descriptive studies of the translation. In this way, we apply the concepts and discussions of Eco (2011) in the selected audiovisual corpus: the subtitles of the animated film "Inside Out" and its three versions: "Divertidamente" (in Brazilian Portuguese), "Del Reverse" (in Iberian Spanish) and "Intensamente" (in Latin Spanish). Through the comparative study between the four language samples, our objective is to describe and analyze the translation choices of each version.

Keywords: Translation as Negotiation; Audiovisual translation; Subtitling; Umberto Eco.

1. Introdução

Durante muito tempo, a área dos Estudos da Tradução ficou relegada ao status de subárea, alocada como uma subcategoria de outras disciplinas como a Linguística ou a Literatura Comparada. Nos últimos quarenta anos, teóricos, pesquisadores e tradutores desenvolveram teorias, metodologias e instrumentos de pesquisa na tentativa de consolidar os Estudos da Tradução como disciplina autônoma (MARTINS, 1999: 7). Atualmente, os Estudos da Tradução caracterizam-se por sua multidisciplinaridade, ou seja, encontram-se em diálogo constante com outras áreas do conhecimento, e as pesquisas geradas nesse território integrado vêm contribuindo significativamente para expandir e ampliar a área como um todo.

Apesar das múltiplas abordagens que podem existir nesse campo de estudo, há duas preocupações importantes dos Estudos da Tradução desde a segunda metade do século XX: os aspectos culturais e os contextos nos quais a tradução ocorre (BASSNET, 2003: 3-4). Os Estudos Descritivos da Tradução (DTS - *Descriptive Translation Studies*) ocupam-se de promover análises de tradução que destacam a importância da cultura e do contexto no ato tradutório e, juntamente com a Teoria dos Polissistemas, os DTS vêm provocando uma mudança de paradigma ao substituir a abordagem de análise antes prescritivista pela abordagem descritivista. Dessa forma, o foco das investigações que antes era basicamente o texto original, passa a ser também o texto traduzido e o contexto sociocultural no qual ambos produtos estão inseridos. As motivações que alimentam o tradutor em suas escolhas

tradutórias não são mais ignoradas e, por fim, a noção de fidelidade ao original passa a ser questionada.

Apesar dos avanços aportados pelos Estudos Descritivos da Tradução nas últimas décadas, seguimos encontrando pesquisas arraigadas a uma tradição que confia na estabilidade dos sentidos do texto, busca as “verdadeiras intenções” do autor, critica a não “preservação” dos sentidos do texto e repreende as traduções que não “captam a alma do original”. Britto (2012: 21) destaca que a impossibilidade de determinar o sentido estável de um texto impossibilita também que a sua tradução seja fiel a ele, no sentido de dizer absolutamente a mesma coisa que ele. Dessa forma, original e tradução devem ser vistos como textos diferentes e não hierarquizados. Por outro lado, Britto reconhece que, mesmo que a fidelidade absoluta seja impossível de se alcançar, a tradução deve ser o resultado da correspondência do texto traduzido com o original (2012: 37). Citando os postulados de Holmes, Britto defende a bandeira de que, devido à impossibilidade de recriar os elementos presentes em um texto original, cabe ao tradutor analisar e selecionar quais elementos serão mantidos e quais serão apagados ou descartados durante o processo.

Nesse mesmo sentido, rumam também as postulações do escritor, linguista e semiólogo italiano Umberto Eco nas quais nos basearemos para o desenvolvimento do presente trabalho. Segundo Eco (2011: 14), a fidelidade, embora questionada e superada diante de propostas críticas atuais, se relaciona com a ideia de que a tradução é uma das formas de interpretação de um texto e deve sempre visar, partindo da sensibilidade e da cultura do leitor, a “reencontrar não [...] a intenção do autor, mas a *intenção do texto*, aquilo que o texto diz ou sugere em relação à língua em que é expresso e ao contexto cultural em que nasceu” (2011: 14. *Grifo do autor*).

Eco entende que a tradução se baseia em processos de negociação, ou seja, é preciso negociar a presença e a ausência de elementos entre o texto de partida e o de chegada. A renúncia de determinados elementos é inevitável para a manutenção de outros. Acertadamente, Eco confessa que, em se tratando de tradução, “não se pode ter tudo”, e, portanto, o caminho é

a negociação sobre quantas e quais experiências o tradutor deverá e poderá abrir mão (2011: 17).

Para o presente estudo, tomamos como parâmetro teórico as discussões de Umberto Eco na obra *Quase a mesma coisa* (2011) no que diz respeito ao que o autor chama de “perdas e compensações” da tradução e “violação da referência”, problematizando os efeitos positivos e negativos que o uso desses termos oferece aos estudos descritivos da tradução. Dessa forma, aplicamos os conceitos e as discussões de Eco (2011) no *corpus* audiovisual selecionado: as legendas do filme de animação “Inside Out” (em inglês estadunidense) e suas três versões: “Divertidamente” (em português brasileiro), “Del revés” (em espanhol castelhano) e “Intensamente” (em espanhol latino). Por meio da análise comparativa entre as quatro amostras de língua, nosso objetivo é descrever e analisar as escolhas tradutórias de cada versão.

A partir de Eco (2011), refletimos sobre a relação de negociação entre o texto de partida (as legendas em inglês estadunidense) e os textos de chegada (as legendas em português brasileiro, espanhol castelhano e espanhol latino¹) e nos perguntamos: (a) do que o tradutor pode abrir mão durante o processo translático na legendagem? (b) o que é mais importante manter na tradução de legendas e o que pode ser eliminado? (c) qual a importância da imagem na tradução de legendas?

Levando em consideração que o *corpus* de análise são amostras de língua em material audiovisual legendado, podemos conjecturar as seguintes hipóteses: (a) o tradutor abrirá mão de elementos que já estejam apresentados nas imagens do filme, já que as legendas contam com limitações de tempo e espaço na tela e devem evitar referências já demonstradas pelo código visual (b) o mais importante para a legenda traduzida será a

¹ Existem diferentes nomenclaturas para designar o espanhol da Espanha (como, por exemplo, espanhol peninsular, europeu, ibérico, castelhano e etc.) e da América (espanhol americano, latino e etc.) ainda que saibamos que tal distinção apresenta-se genérica e superficial baseada na “suposta existência de um espanhol ‘da Espanha’ e outro ‘da América’” (FANJUL, 2004, p. 165). No entanto, no âmbito do mercado audiovisual, no que diz respeito às modalidades de dublagem e legendagem, as nomenclaturas que circulam para referir-se a um e a outro são: “espanhol (castelhano)” para material produzido na Espanha e “espanhol latino” para material produzido na América, mais especificamente, no México. Dessa forma, utilizaremos, no presente trabalho, as designações anteriormente mencionadas: “espanhol castelhano” e “espanhol latino”.

manutenção da correspondência entre o que aparece escrito e a imagem para evitar a contradição da referência e, conseqüentemente, o choque e a descrença do telespectador no produto legendado (c) a imagem é um dos elementos-chave do texto multimodal e determinará em grande medida as escolhas tradutórias da legendagem.

Este trabalho se organiza da seguinte maneira: primeiramente será apresentado o Referencial Teórico que embasa o presente estudo, dividido em duas partes (i) Umberto Eco e o prisma da tradução como negociação e (ii) Texto Multimodal e as características da legendagem. Em seguida, apresentaremos as descrições e as análises das escolhas tradutórias das legendas do filme “Inside Out” (em inglês americano) e suas três versões (em português brasileiro, espanhol castelhano e espanhol latino). E, por fim, as considerações finais.

2. Umberto Eco e o prisma da tradução como negociação

A tradução é considerada por muitos teóricos como uma das atividades mais complexas realizadas pelo homem, sendo sua existência indispensável a toda e qualquer cultura. Segundo Oustinoff (2011: 12), a função primeira da tradução é de ordem prática: sem tradução pode não haver comunicação. A tradução transpõe a barreira das línguas e sugere uma maior aproximação e interação não só entre diferentes línguas, mas também entre diferentes culturas. A tradução contribui para a perpetuação dos textos através dos anos (e dos séculos) para mais além das fronteiras geográficas.

O tradutor encontra-se no intermédio da negociação entre duas línguas e duas (ou mais) culturas, sendo ele, ao mesmo tempo, emissor e receptor da corrente de comunicação. Segundo Correa (2007: 3), quando o leitor lê um texto, assume imediatamente o papel de “sujeito interpretante” dentro do contrato comunicativo. Utiliza as pistas linguísticas, textuais, discursivas e

situacionais do texto para compreendê-lo e, assim, confirmar ou não suas hipóteses e inferências preliminares. Na tarefa da tradução, acontece a mesma coisa. O tradutor também é um sujeito interpretante: um destinatário que recebe a mensagem de um emissor. Após a leitura e a compreensão da mensagem, o tradutor assume o papel de comunicante da cadeia de comunicação e envia a mensagem a outros destinatários, ocupando, assim, a posição de “mediador”.

O papel de mediador tem, como principal peculiaridade, o fato de que o tradutor está ligado *simultaneamente* a dois diferentes contratos de comunicação. Quando se trata da tradução escrita, desenvolve simultaneamente um *projeto de leitura* (onde desempenha o papel de *Interpretante* do TLP²) e um projeto de escritura (no papel de *comunicante* no contrato comunicativo do TLC³). Este projeto de escritura está atrelado ao projeto de escritura do Comunicante-1. Por conseguinte, atualiza ao mesmo tempo os saberes necessários ao processo interpretativo do TLP e ao processo produtivo de um TLC. (CORREA, 2007, p. 4. *Grifos da autora*)

O tradutor como mediador, portanto, recebe a mensagem do Comunicador-1 e, em seguida, transforma-se em Comunicador-2. Além de ser Sujeito Interpretante, o tradutor é também “Sujeito Analisante” que busca desenvolver a “melhor leitura possível num dado momento sócio-histórico-cultural” (CORREA, 2007: 4). Para a pesquisadora espanhola Amparo Hurtado Albir, a tradução representa um caso especial de comunicação oral, escrita ou audiovisual na qual se realiza para “salvar a diferença linguística e cultural” entre os textos (HURTADO ALBIR, 2007: 37. *Tradução nossa*). Para Hurtado Albir, não se deve ignorar que o texto fonte é formulado por um emissor de uma determinada língua em um determinado contexto sociocultural, em uma determinada época e para um determinado destinatário. O tradutor, que funciona primeiramente como receptor e depois como emissor na cadeia de comunicação, produz outro texto com os meios de outra língua, em outro contexto sociocultural, para outro destinatário e talvez até em outra época.

² TLP – texto na língua de partida

³ TLC – texto na língua de chegada

De acordo com Umberto Eco (2011), além do texto na língua de partida e do texto na língua de chegada, há outras partes envolvidas na atividade tradutória, como por exemplo, os direitos autônomos da obra original e a figura do autor que, caso esteja vivo, pode porventura demonstrar “eventuais pretensões de controle” da obra traduzida e interferir no trabalho final do tradutor. Há de se considerar também as expectativas dos prováveis leitores da tradução e por vezes as da indústria editorial, que “prevê critérios diversos de tradução” conforme o destino do texto na língua de chegada (Eco, 2011: 17).

A perspectiva que adota Eco está moldada por sua experiência pessoal como autor traduzido a diversas línguas como inglês, espanhol, alemão, japonês, francês e outras. Ao longo da obra, tece comentários sobre a atividade tradutória a partir de exemplos concretos das traduções de seus próprios textos, como *Lector in fabula* (*Lector in fabula*, 1979), *O nome da rosa* (*Il nome della rosa*, 1980), *O pêndulo de Foucault* (*Il pendolo di Foucault*, 1988), *A ilha do dia anterior* (*L'isola del giorno prima*, 1994), *Baudolino* (*Baudolino*, 2000), dentre outros, identificando “potencialidades interpretativas” que muitas vezes passaram despercebidas por ele próprio na elaboração de seus escritos originais (2011: 13).

Eco tem a consciência de que, ao acompanhar e discutir as traduções de seus textos com cada tradutor, está exercendo “pretensões de controle” que influenciarão o produto final traduzido. Em *Quase a mesma coisa* (2011), sua proposta está centrada em desenvolver observações teóricas sobre o ato de traduzir levando em conta suas experiências de já ter traduzido o livro de alguém e de já ter sido traduzido por alguém (2011: 11).

Para Eco, traduzir quer dizer entender o sistema interno de uma língua, a estrutura de um determinado texto nessa língua e “construir um duplo do sistema textual que, submetido a uma certa discricção, possa produzir efeitos análogos no leitor”. Esses efeitos análogos podem ser encontrados no plano semântico, sintático, estilístico, métrico e/ ou fonossimbólico. É importante frisar a escolha do termo “análogo” que significa aquilo que é parecido, semelhante, mas não igual. Nesse sentido, o jogo da negociação implicará que

sejam produzidos efeitos de sentido equivalentes àqueles produzidos pelo texto na língua de partida de acordo com os parâmetros e convenções da comunidade interpretativa à qual pertence o tradutor.

A tradução sob o signo da negociação permite ao tradutor uma licença para a interpretação dos textos. Com essa licença, é admitido que se façam apostas sobre os sentidos dos textos. Diferentes leitores/tradutores produzirão diferentes sentidos e diferentes leituras em diferentes momentos. O sentido “é apenas o resultado de uma série de inferências que podem ou não ser compartilhadas por outros leitores” (Eco, 2011: 170-171). Assim, o tradutor escolhe o sentido mais provável, razoável e relevante em seu determinado contexto e dentro de um determinado mundo possível.

A tradução, portanto, se apoia em

processos de negociação, sendo a negociação, justamente, um processo com base no qual se renuncia a alguma coisa para obter outra - e no fim as partes em jogo deveriam experimentar uma sensação de razoável e recíproca satisfação à luz do áureo princípio de que não se pode ter tudo (Eco, 2011: 16-17)

Umberto Eco afirma que, ao interpretar o mundo que nos cerca (e aqueles reais ou possíveis representados em livros e filmes), “nos movemos no interior de um sistema semiótico que a sociedade, a história, a educação organizaram para nós” (2011: 389). Para traduzir esse mundo, o tradutor recupera seus conhecimentos prévios, culturais e linguísticos, e traduz segundo seus próprios critérios e parâmetros.

[...] uma tradução deve se apoiar em conjecturas e só depois de ter elaborado uma conjectura que pareça plausível o tradutor pode proceder à versão do texto de uma língua a outra. [...] o tradutor deve escolher a acepção ou o sentido mais provável e razoável e relevante *naquele* contexto e naquele mundo possível (Eco, 2011: 45. *Grifo do autor*).

Tal afirmação sugere que, para Umberto Eco, a tradução se configura como um processo dinâmico e plural de elaboração de “conjecturas plausíveis” que pareçam “prováveis” e “razoáveis” para determinado

contexto; e não como um processo simplesmente estático e mecânico no qual o tradutor só terá sucesso em seu trabalho se souber “resgatar” os sentidos “corretos” de um texto. A negociação entre textos (e também, claro, entre culturas) - de que fala Eco - produz diferentes efeitos motivados por diferentes fatores, sejam eles linguísticos ou extralinguísticos.

Não só na tradução, mas também na vida cotidiana, exercitamos a negociação dos termos que empregamos e dos significados atribuídos a eles. É por meio da negociação que decidimos usar, por exemplo, para identificar o animal, o termo “siri” ou “caranguejo”. Como muitos de nós somos cidadãos comuns não especializados nas diferenças biológicas entre um siri e um caranguejo, iremos escolher o termo que melhor canaliza, para nós, o Conteúdo Nuclear que corresponda ao que deseja se referir. Para Eco, a noção de Conteúdo Nuclear alude à compilação dos requisitos elementares de um termo capazes de fazer com que se reconheça um dado objeto ou ser; ou que se entenda um dado conceito.

Portanto, na tradução, o constante processo de negociação possibilita que cada escolha tradutória seja o resultado da renúncia a certas propriedades de sentido dos itens lexicais e, necessariamente, da salvação de outras propriedades de sentido em correspondência ao que o próprio tradutor considera ser o Conteúdo Nuclear dos termos. Os condicionantes da finalidade da tradução (como o público alvo a quem vai dirigida a tradução, por exemplo) são também influenciadores importantes na escolha e negociação de sentido dos termos em uma tradução.

3. Texto Multimodal e as características da legendagem

A legendagem é uma modalidade de tradução de textos audiovisuais (seja em cinema, televisão, computador) que consiste na incorporação de textos escritos na língua de chegada na tela onde se exhibe um filme em versão

original, de maneira que ditos textos “coincidam aproximadamente com as intervenções dos atores na tela” (AGOST, 1999: 17). Dessa forma, o objetivo central da legenda é representar em texto escrito o que se diz oralmente na língua original do filme, sempre respeitando as limitações técnicas do processo de legendagem como questões de tempo e espaço na tela.

A legendagem é uma das quatro modalidades da tradução audiovisual, juntamente com a dublagem, a interpretação (simultânea ou consecutiva) e as vozes sobrepostas (*voice over*). O texto audiovisual se caracteriza pela possível combinação de quatro códigos distintos: o escrito (roteiro do filme), o oral (interpretação dos atores/ personagens de animação), o musical (sons e trilha sonora) e o visual (imagem) (AGOST, 1999: 8). O material audiovisual é também denominado texto multimodal ou multissemiótico.

O termo multimodalidade se constitui [...] a partir do princípio de que toda significação é fruto da inter-relação entre vários meios semióticos. Assim como na linguagem oral o sentido é representado pelas palavras, gestos, entonação, expressões faciais, ou mesmo o silêncio, em outros contextos de significação é importante analisar a conjunção entre linguagem verbal e imagem, disposição espacial, cores, áudios, vídeos, etc. (PINHEIRO, 2015: 211)

Assim, o sentido no texto multimodal é construído no âmago da interação de diversos elementos, principalmente entre três deles: texto, imagem e som, que constituem o tripé de construção do texto multimodal. A tradução da legenda de um filme deve se preocupar com a relação entre os elementos do tripé multimodal para produzir em outra língua as representações dos atores e dos personagens do material audiovisual.

De acordo com os estudos de Henrik Gottlieb (1998), a tradução audiovisual nasceu em 1929 quando os filmes ganharam repercussão internacional, destacando-se nesse momento, duas modalidades principais: a dublagem - substituição do canal de áudio do som original pelo áudio do som traduzido; e a legendagem - inserção de textos traduzidos escritos na tela sincronizados com as falas originais.

A preferência pelas modalidades de dublagem ou legendagem depende de cada cultura. Países que dublam mais frequentemente pretendem criar a ilusão a seus telespectadores de que uma produção estrangeira é própria, inclusive uma de suas características mais marcantes é a eliminação de influências e tendências estrangeirizantes (AGOST, 1999: 49). Por outro lado, países que legendam mais evidenciam que o produto que vemos é estrangeiro e não nacional. Assim, é comum que os produtos legendados não substituam influências e tendências estrangeirizantes por outras domesticadoras. As práticas audiovisuais dos últimos anos revelam que Espanha, Itália, Alemanha e França são países preferencialmente dubladores, enquanto Holanda, Bélgica, Dinamarca, Noruega, Suécia, Finlândia, Portugal, Grécia e grande parte dos países hispano-americanos são preferencialmente legendadores (AGOST, 1999: 17-18).

Com relação às limitações técnicas da legendagem, destacamos duas principais restrições: (1) a quantidade de linhas permitidas em cada fotograma (no máximo duas linhas de legenda por fotograma) e (2) a quantidade de caracteres em cada linha (uma média de 32 ou 35 caracteres por linha - contando os espaços e as pontuações; podendo ser maior ou menor de acordo com o tamanho da tela, público alvo a que se destina o filme e outros). Assim, para executar um trabalho em uma empresa de legendagem, o profissional precisa necessariamente adequar-se a essas condições.

A *European Association for Studies in Screen Translation* (ESIST) elaborou um documento voltado para a atividade da tradução audiovisual com a finalidade de regular e homogeneizar a produção de legendagem em nível internacional. A ESIST é uma “associação sem fins lucrativos de professores de ensino superior, profissionais, acadêmicos e estudantes do campo da tradução audiovisual”⁴ que foi criada em março de 1995 em Cardiff, capital do País de Gales, que tem como objetivo proporcionar e facilitar o intercâmbio de informações na área da tradução audiovisual (TAV), além de buscar promover padrões profissionais na formação e na prática da tradução em tela.

⁴ <http://www.esist.org/> (Acesso em 23/01/16).

Segundo tal documento, apresentado por Díaz Cintas (2001: 111-115), as legendas devem apresentar:

- a) Número de linhas: máximo 2 por legenda.
- b) Número de caracteres de cada linha: de 20 a 40 caracteres.
- c) Localização das linhas: parte inferior da tela. Sugere-se ainda que a linha superior seja mais curta que a linha inferior.

Segundo esse documento, não é necessário chegar ao limite de caracteres (no caso 40) para colocar a legenda na linha seguinte. No entanto, apresentar uma legenda extremamente curta ocasiona momentos de pausa no fluxo da leitura do telespectador, fazendo com que, automaticamente, ele tenha que reler o mesmo texto. A releitura da legenda não é recomendada, pois produz uma quebra na sequência normal da leitura durante o filme.

Analisando o filme *Inside Out*, constatamos que suas legendas são compostas de 1 linha ou, no máximo, 2 linhas por fotograma. Na *Figura 1* verificamos que a primeira linha apresenta 35 caracteres e a segunda linha, 18 caracteres (contando os espaços e as pontuações). A legenda está localizada na parte inferior-central da tela, segundo orientam as diretrizes redigidas no documento da ESIST. No entanto, averiguamos que as legendas do *Inside Out* não seguem um padrão específico quanto ao comprimento das linhas. Elas podem aparecer com a linha inferior ou superior mais curta, dependendo do conteúdo referido na legenda.



Figura 1: Legenda do filme *Inside Out* (2015)

Os estúdios de legendagem utilizam frequentemente as letras *Arial* e *Times New Roman* (tamanho 12) para suas legendas. É necessário ressaltar

também que a permanência da legenda na tela deve ser estável, e, claro, sua posição na tela deve ser a mesma do início ao fim do filme. Segundo Díaz Cintas (2001: 34), os principais erros técnicos das legendas em filmes são a falta de sincronização do aparecimento do texto com as vozes dos personagens, a impossibilidade de leitura por conta da rápida velocidade da legenda ou também a ilegibilidade causada por letras de cor clara (brancas, por exemplo) exibidas em sobreposição a um fundo da mesma cor. Apesar da tentativa da ESIST em homogeneizar a tarefa da legendagem profissional, seguimos encontrando diferentes tipos de letras, tamanhos e cores nos mais diversos materiais audiovisuais que circulam atualmente no mercado.

O tradutor de legenda, diante das restrições inerentes à sua tarefa, realiza a todo momento negociações e adaptações durante o processo tradutório, alterando, suprimindo, resumindo e substituindo itens lexicais na tentativa de não só facilitar a leitura para o telespectador na língua de chegada, como também de dar a impressão de que a legenda corresponde ao que se diz no áudio original. No entanto, nem sempre as legendas transmitem essa “impressão” aos telespectadores leigos, que acabam criticando, por desconhecimento das particularidades técnicas e linguísticas, as legendas dos materiais audiovisuais. Uma das justificativas para as críticas do senso comum às legendas é devido ao fato de que elas aparecem na tela simultaneamente com o áudio original. Assim, caso o telespectador seja minimamente familiarizado com a língua do áudio original, poderá encontrar discrepâncias entre os dois, seja na legenda intralinguística (áudio original e legenda na mesma língua) ou, principalmente, na legenda interlinguística (áudio original e legenda em línguas diferentes).

4. Análise comparativa das escolhas tradutórias na legendagem: “perdas e compensações”

O filme “Inside Out” ou “Divertidamente”, produzido pela *Pixar Animation Studios* e lançado pela *Walt Disney Pictures*, em 2015, conta a história de Riley, uma menina de 11 anos de idade que passa a enfrentar mudanças em sua vida a partir do momento em que seus pais resolvem se mudar de Minnesota para San Francisco. A mudança de cidade, de escola, de amigos e de seus hábitos do dia a dia provocam em Riley diferentes reações. O foco do filme é retratar as emoções que estão dentro de cada ser humano (Alegria, Tristeza, Medo, Nojinho e Raiva) e como elas são capazes de controlar nossas mentes e nossas atitudes diárias.

Os estúdios Disney/Pixar produzem diferentes versões do material dublado e legendado de acordo com as regiões. Assim, para os países de língua portuguesa, são produzidas duas versões: uma brasileira, que circula na América do Sul, e outra portuguesa, que circula na Europa. Não temos dados concretos sobre a circulação do filme entre os países lusófonos da África, mas acreditamos que no continente africano seja consumida a versão portuguesa de dublagem e legendagem. Já em relação à língua espanhola, também são produzidas duas versões: uma ibérica/ castelhana, dublada e legendada na Espanha, que circula na Europa; e outra americana/ latina, dublada e legendada no México, que circula nos países hispano-falantes da América Latina.

A produção de diferentes versões dubladas e legendadas de um mesmo produto audiovisual parece, em um primeiro momento, preocupar-se com a questão da variação linguística, com o intento de lançar produtos localizados que promovam maior identificação por parte dos telespectadores de diferentes regiões. No entanto, a existência de apenas duas versões em língua espanhola para que sejam distribuídas aos 21 países que possuem o espanhol como língua oficial não se configura, verdadeiramente, como um exemplo de preocupação com a questão da variação linguística do espanhol. Os estúdios Disney/Pixar obedecem, acima de tudo, ao imperativo econômico, ou seja, a busca pelo lucro ocupa uma posição importante no processo de elaboração, produção e distribuição de suas produções audiovisuais. Segundo o senso comum, as versões “espanhol da Espanha” e “espanhol da América” seriam

suficientes para dar conta da diversidade linguística do espanhol. Tal dualidade obriga a que grande parte dos telespectadores hispano-falantes tenham que assistir às versões dubladas e legendadas produzidas por apenas duas regiões: Madrid/ Espanha e DF/ México.

No que se refere às escolhas dos títulos de cada versão, verificamos que os diferentes títulos produzem diferentes efeitos de sentido. O título em inglês e em espanhol castelhano “Inside Out” e “Del Revés” fazem referência a um movimento que se desenvolve “de dentro para fora”, fazendo alusão às emoções (internas) que controlam nossos sentimentos e, conseqüentemente, nossas atitudes e comportamentos (externos). Já o título em português e em espanhol latino “Divertida-mente” e “Intensa-mente” utilizam-se do jogo semântico estabelecido pela palavra “mente”, fazendo alusão às emoções (intensas e divertidas) que habitam nosso cérebro.

Dando início às descrições e às análises, partimos do que Eco (2011) considera “perdas e compensações” de uma tradução. Segundo o autor, as possíveis “perdas” que existem na tradução podem ser amenizadas pelo procedimento da “compensação”. Essas perdas podem acontecer devido a certas características do texto da língua de partida como o uso de uma linguagem lexicalmente limitada no original, repetição excessiva de termos, presença de cacofonia, conotação que altera o sentido original da palavra, entre outros. Não podemos deixar de notar que as três primeiras características a que se refere Eco - léxico limitado, ou seja, pouco variado, repetição excessiva de termos e cacofonia - seriam casos de certa forma problemáticos já que o tradutor, ao identificá-los, tenderia a “enriquecer” ou “variar” o léxico, eliminar a repetição dos termos e desfazer a cacofonia. No entanto, essas características compõem o texto e, principalmente, fazem parte do estilo do autor e modificá-las, segundo Eco, não deveria estar autorizado pelo tradutor.

Eco utiliza os termos “perdas” e “compensações” em conformidade com sua concepção teórica do que é a tradução que, como já vimos, se encontra atrelada ao processo da negociação. Deixa claro, ao longo de sua obra, que negociar é “decidir que propriedades devem ser consideradas

contextualmente acidentais e podem, por assim dizer, ser anestesiadas” (Eco, 2011: 153). Como na tradução “não se pode ter tudo”, o tradutor precisa diferenciar entre o que é essencial, ou seja, o que deve ser mantido, e o que é acidental, ou seja, o que pode ser colocado, de certa forma, à margem do sentido nuclear. O Conteúdo Nuclear de um texto-fonte precisa ser respeitado pelo tradutor, mas, para tal, é preciso que o tradutor o identifique. Cada tradutor, portanto, em sua leitura, terá suas próprias experiências individuais como aliadas para a identificação do que é o Conteúdo Nuclear de um texto.

Nos parece que, mesmo que Eco tenha aclarado ao longo de sua obra sua concepção de tradução como negociação, o uso dos termos “perdas e compensações” poderia ser evitado, já que induz à tradução uma carga semântica negativa, como se fosse um produto que proporcionasse menos ao leitor que a obra na língua original. No entanto, verificamos que o linguista reconhece a problemática gerada por esses termos, inclusive atesta que os debates atuais dos Estudos da Tradução já superaram a questão das “perda” e “ganhos”, porém, decide adotá-los mesmo assim para poder atingir o seu objetivo de comparar o que permanece e o que desaparece durante o processo da tradução de suas obras. Nesse sentido, damos prosseguimento ao presente trabalho utilizando o marco terminológico definido por Eco, conforme nos propomos no escopo deste artigo.

Assim, basicamente, as perdas se dividiriam em: perdas absolutas - que são definidas como aquelas que se referem a termos que não são possíveis de traduzir, como, por exemplo, casos com jogos de palavras e expressões fixas/ idiomáticas; e perdas parciais, que são todos os demais casos, mais frequentes que as absolutas, e podem, segundo Eco, ser compensadas. Dividimos, a seguir, para fins de análise, o *corpus* da legendagem do filme *Divertidamente* de acordo com os respectivos países de produção: Estados Unidos (inglês-EUA), Brasil (português-BRA), Espanha (espanhol-ESP) e México (espanhol-MEX).

Na cena 7 do DVD do *Divertidamente* (Figura 2), podemos observar na legenda em inglês-EUA um caso de sucessiva repetição de termos: *What? What is it, woman? What? What?* Tratam-se de três perguntas feitas pelas emoções do pai

de Riley referentes às tarefas do lar. Em nenhuma das três versões (Brasil, Espanha e México) as três perguntas permanecem.



Figura 2: Cena 7 (28:03)

[inglês-EUA] *Is it garbage night? We left the toilet seat up? What? What is it, woman? What?*

[português-BRA] *É dia de lixeiro? Não abaixei a tampa do vaso? Desembucha?*

[espanhol-ESP] *¿Hay que sacar la basura? ¿No hemos bajado la tapa del váter?*

[espanhol-MEX] *¿Fue la basura, la tapa del retrete? ¿Qué cosa mujer? ¿Qué?*

Verificamos a supressão total das três perguntas na versão espanhol-ESP; a supressão parcial na versão português-BRA, já que a perda de três perguntas repetidas foi compensada por uma pergunta diferente de caráter domesticador *Desembucha?*; e a supressão parcial na versão espanhol-MEX, que manteve duas perguntas similares *¿Qué cosa mujer? ¿Qué?*; mas condensou as duas perguntas anteriores em apenas uma: *¿Fue la basura, la tapa del retrete?*.

Umberto Eco considera que a perda ocorre a partir da eliminação de uma palavra ou de uma frase inteira, mesmo que, no contexto geral, não haja perda de sentido e a perda em si se torne irrelevante. No entanto, esses cortes, ainda que intencionais, fazem da tradução um texto lacunoso, se comparado ao texto na língua de partida. No caso ilustrado, a referência às

tarefas do lar nas perguntas do pai foi mantida (jogar o lixo fora e abaixar a tampa do vaso sanitário), porém a repetição de perguntas, que simula uma espécie de desespero por parte do pai em relação às expectativas da mãe nas tarefas do lar foi considerada acidental pelos tradutores da legenda e, portanto, colocada à margem.

Outro exemplo de perda parcial que podemos destacar encontra-se também na cena 7 do DVD (*Figura 3*). A emoção do pai, em uma briga com a filha, resolve acionar o sistema de alerta, indicando a proximidade de uma explosão ainda maior na discussão entre os dois. Na versão em inglês-EUA, utiliza-se a sigla DEFCON que significa Código de Defesa Americano. Trata-se de um sistema de alerta usado pelas Forças Armadas dos Estados Unidos que prescreve cinco níveis de prontidão que devem ser ativados em casos de perigo em situações militares. À exceção dos Estados Unidos, os demais países não compartilham esse conhecimento específico em relação à sigla DEFCON, o que fez com que os tradutores da legenda tivessem que optar por suprimi-la.



Figura 3: Cena 7 (28:45)

[inglês-EUA] *Take it to DEFCON Two. You heard that, gentlemen. DEFCON Two.*

[português-BRA] *Soe o Alerta Vermelho! Vocês ouviram, Alerta Vermelho!*

[espanhol-ESP] *Llévalo a Alerta Dos. Ya lo han oído, caballeros, Alerta Dos.*

[espanhol-MEX] *Vamos a Nivel de Defensa Dos. Ya oyeron, caballeros. Nivel de Defensa Dos.*

Verificamos que, para a manutenção do Conteúdo Nuclear da cena, os tradutores decidiram substituir a sigla DEFCON por outros termos como *Alerta Vermelho (português-BRA)*, *Alerta Dos (espanhol-ESP)* e *Nivel de Defensa Dos (espanhol-MEX)*. Consideramos que, nesse caso, ainda que a referência ao sistema de alerta americano tenha sido perdida (o que se apresentava inevitável, claro), não houve comprometimento do sentido essencial nas três demais versões. O ato de traduzir, inevitavelmente, sugere dizer “o mesmo” de maneira diferente em outra (s) língua (s) e buscar uma equivalência de aproximação de sentido da língua de partida com a língua de chegada. Eco afirma que “às vezes, traduzir quer dizer rebelar-se contra a própria língua, quando ela introduz efeitos de sentido que não se pretendia dar na língua original” (2011: 119).

A tradução enquanto instrumento de modificação do texto original, também é citada por Gadamer (1960, *apud* ECO, 2011: 129) quando afirma que, como qualquer interpretação, trata-se de um “esclarecimento enfatizante”, ou seja, a tradução

não pode deixar em suspenso nada que não lhe pareça claro. Deve decidir o sentido de qualquer nuance. Existem casos-limite nos quais, também no original (para o leitor “originário”), existe algo de obscuro. Mas justamente nesses casos vem à luz a plena necessidade de decidir, da qual o intérprete não pode fugir. Deve conformar-se e dizer claramente como entende aquelas partes obscuras do texto.... Toda tradução que leve a sério a própria tarefa resulta mais clara e mais superficial que o original (Gadamer, 1960, *apud* Eco, 2011, p. 119).

Esclarecer o que está porventura obscuro, segundo Eco, é uma estratégia tradutória. Assim, siglas do texto de partida não esclarecidas para o leitor do texto de chegada, por exemplo, tendem a ser substituídas e/ou explicadas nas traduções. Notas de rodapé - no caso de traduções de livros impressos - são exemplos de estratégias utilizadas para a explicação de siglas ao leitor, porém, as notas não são um recurso existente no mercado de tradução de legendas. Sobre o caso da legenda anterior, perguntamo-nos:

seria possível manter a sigla e a referência a DEFCON de maneira a esclarecer o sentido para os telespectadores falantes de português e espanhol? Certamente não. A alteração da sigla do Sistema de Alerta americano foi fundamental, nesse caso, para construção do sentido nas versões da legenda em português-BRA, espanhol-ESP e espanhol-MEX do filme *Divertidamente*.

5. Análise comparativa das escolhas tradutórias na legendagem: “violação da referência”

A seguir, analisamos como se comportam as referências nas legendas do filme *Divertidamente* (2015). Como trabalhamos em nosso *corpus* com material audiovisual, as referências nas quais nos pautamos são aquelas que podem ser comprovadas pela linguagem não verbal representada no filme, ou seja, as imagens que aparecem em cada cena simultaneamente com as legendas analisadas. Seleccionamos 4 cenas nas quais podemos exemplificar momentos em que a legenda “viola” de alguma maneira a referência não-verbal do texto-fonte.

O termo “violação” também parece aludir a uma carga semântica negativa da tradução em relação à comparação com o texto-fonte original. No entanto, Eco comprova com os exemplos das traduções de sua obra *A ilha do dia anterior* (*L'isola del giorno prima*, Umberto Eco, 1994) que os atos de referência que estão em jogo no texto podem acabar sendo desconsiderados no processo, e tal desconsideração, para ele, é designada como “violação”. Claro está que há textos que não compreendem atos de referência, como, por exemplo, um dicionário, uma gramática ou um manual de geometria plana (ECO, 2011: 156), porém relatos, contos, romances, poemas e outros trazem à tona atos de referência, os quais o leitor (ou no nosso caso, o telespectador) tende a estranhar caso sejam colocados à margem ou desconsiderados por completo.

Na cena 1 do DVD do *Divertidamente* a menina Riley nasce e está nos braços dos pais. No momento do nascimento, a bebê abriga dentro de si apenas uma emoção: *Joy* / Alegria. O pai comenta que a bebê é *a little bundle of joy*, ou seja, um pequeno pacote de alegria, fazendo alusão ao próprio nome da emoção inicial que nela habitava. Analisando as demais versões da legenda, verificamos que apenas a versão espanhol-ESP mantém a referência à emoção alegria com *Eres un paquetito de alegría*. As demais versões, português-BRA e espanhol-MEX, apagam a referência à alegria utilizando, respectivamente, a forma *princesinha*, que alude à forma perfeita e idealizada de menina como princesa e *manejo de belleza* (porção / punhado de beleza - *tradução nossa*) que alude simplesmente à beleza da menina.



Figura 4: Cena 1 (1'30'')

[inglês-EUA] *Look at you. Aren't you a little bundle of joy?*

[português-BRA] *Ah, que fofa. Não é uma princesinha?*

[espanhol-ESP] *Fijate. Eres un paquetito de alegría.*

[espanhol-MEX] *Mírate. Eres un manejo de belleza.*

Nessa cena, a emoção inicial *Joy*/ Alegria faz com que a bebê demonstre um semblante de felicidade e depois solte uma grande gargalhada. Vimos que as legendas inglês-EUA e espanhol-ESP se assemelham na referência à alegria da bebê, enquanto as legendas português-BRA e espanhol-MEX violam a referência da bebê como um “pacotinho” repleto de alegria. Assim, perguntamo-nos: seria possível manter a referência à alegria nesse contexto

em todas as versões? Pelo que comprovamos com as escolhas tradutórias de inglês-EUA e espanhol-ESP, sim. Seria possível traduzir, em português-BRA, por exemplo, como *um pedacinho de alegria* ou um *paquetito de alegría*, em espanhol-MEX. No entanto, por algum motivo, os tradutores em questão consideraram a referência à bebê alegre como acidental e optaram por apagá-la. O produto das legendas indica que diferentes tradutores usam diferentes estratégias para resolver uma mesma situação de tradução. Dessa forma, as estratégias sempre irão variar de acordo com as visões de cada tradutor e suas diferentes escolhas tradutórias.

Para Eco, são as decisões interpretativas (Eco, 2011: 165) que fazem com que, nesse caso, alguns tradutores considerem a relação do bebê com a alegria um conteúdo nuclear/ essencial e os outros a considerem periférica/ acidental. Hurtado Albir, por sua vez, se refere à invariável tradutória (*tradução nossa*) como aquilo que não se pode mudar na tradução (HURTADO ALBIR, 2011, p. 237). A invariável da tradução pode se dar no nível lexical, morfossintático, estilístico ou pragmático do texto-fonte. Dessa forma, consideramos que o apagamento da relação bebê-alegria configura-se como “violação” da referência destacada pelas imagens da bebê na cena.

Na cena 3 do DVD, Riley, com 11 anos, caminha por San Francisco e se depara com uma escadaria. Normalmente, Riley desceria pelo corrimão da escada, acionando uma de suas *Ilhas da Personalidade*, no caso, a *Ilha da Bobeira*. No entanto, algo vai mal com as emoções dentro da menina e ela desiste por um momento de descer pelo corrimão. Enquanto isso, a emoção Nojinho informa à Alegria que uma escada está se aproximando: *Joy, we've got a stairway coming up*. As versões em espanhol mantêm a referência da informação da aproximação da escada com *Alegría, llegan unas escaleras* (espanhol-ESP) e *Alegría, estamos cerca de una escalera* (espanhol-MEX). Já a legenda em português-BRA: *Alegria, tem uma escada para subir*, apesar de manter a informação da chegada das escadas, viola a referência explicitada na imagem, pois a menina encontra-se no topo da escada e deve, portanto, descer os degraus e não subir.



Figura 5: Cena 3 (12'43'')

- [inglês-EUA] *Joy, we've got a stairway coming up.*
- [português-BRA] *Alegria, tem uma escada para subir.*
- [espanhol-ESP] *Alegría, llegan unas escaleras.*
- [espanhol-MEX] *Alegría, estamos cerca de una escalera.*

O fato de o telespectador do filme ter acesso tanto ao áudio original quanto à imagem simultaneamente ao aparecimento das legendas, problematiza ainda mais a violação da referência com relação à escada. Se Riley estivesse no pé da escada, a legenda deveria indicar “subir”, porém, no caso, a menina encontra-se na parte de cima da escada, devendo a legenda indicar “descer”. Além disso, a sequência da legenda nas próximas cenas contraria a referência anterior, pois a personagem diz *É um megacorrimão e a gente vai descer tudinho!* tornando explícito, então, que os tradutores da legenda identificaram que se trata de uma descida e não de uma subida.



Figura 6: Cena 3 (12'45'')

[inglês-EUA] *This is a monster railing and we are riding it all the way down!*

[português-BRA] *É um megacorrimão e a gente vai descer tudinho!*

[espanhol-ESP] *¡Es una barrandilla inmensa y vamos a bajarla entera!*

[espanhol-MEX] *¡Es una baranda monstruosa y vamos a lanzarnos hasta abajo!*

Sabemos que traduzir implica quase sempre ter de “cortar algumas das conseqüências que o termo original implicava” (Eco, 2011: 100). No entanto, no exemplo que vimos aqui, a referência não é eliminada totalmente, mas sim, produziu-se uma tradução referencialmente falsa à situação e, como agravante, a informação da legenda contradiz a informação da legenda subsequente e também a imagem. Talvez a legenda em português-BRA pudesse indicar apenas a chegada da escada, como por exemplo: *Alegria, tem uma escada vindo aí*, conforme as demais legendas fizeram.

Na cena 7 do DVD, também verificamos um problema de violação de referência. Na cena, Riley, durante a discussão com o pai, “vira os olhos” e bufa em sinal de descontentamento. É uma reação muito comum entre os (pré) adolescentes, fase em que qualquer situação pode deixá-los irritados e chateados, principalmente situações envolvendo os pais. No caso de Riley, a menina está passando por problemas internos com as suas emoções e, por isso, discute com seus pais como nunca havia feito antes.



Figura 7: Cena 7 (28'24'')

[inglês-EUA]	<i>Sir, she just rolled her eyes at us.</i>
[português-BRA]	<i>Ela bufou pra gente.</i>
[espanhol-ESP]	<i>Señor, acaba de poner cara de asco.</i>
[espanhol-MEX]	<i>Señor, nos puso cara de desaprobación.</i>

Como podemos ver na descrição anterior, a legenda em inglês-EUA faz referência ao ato de virar os olhos e a legenda em português-BRA ao ato de bufar, ação que Riley faz em seguida. Por outro lado, as legendas em espanhol não citaram nem os olhos virados nem a ação de bufar. A legenda em espanhol-MEX, apesar de violar a referência da imagem da cena, não comprometeu o sentido essencial do texto, que é a cara de desaprovação que Riley faz para seus pais. A legenda em espanhol-ESP opta por *cara de asco* (cara de nojo - *tradução nossa*) o que, segundo nossas conclusões, viola a referência do original da imagem, mas não compromete o sentido essencial do texto.

No último exemplo, na cena 7 do DVD, as emoções do pai de Riley decidem atuar de maneira firme, ou seja, sem esmorecer e sem vacilar, para lidar com a malcriação da filha no momento da discussão. Enquanto a legenda em inglês-EUA se vale da expressão idiomática *put the foot down* (que significa tomar uma posição, afirmar-se, impor-se), as legendas em espanhol utilizam opções que funcionam em suas variedades com o mesmo sentido da expressão em inglês: *plantarse* (espanhol-ESP) e *ponerse firme* (espanhol-MEX). Podemos afirmar, então, que a referência ao pé, que inclusive aparece nos telões do centro de controle no fundo da cena em questão, foi considerada e mantida.



Figura 8: Cena 7 (28'29'')

[inglês-EUA] *All right, make a show of force. I don't want to have to put "the foot" down.*

[português-BRA] *Tá bom, mostra pra ela. Eu não quero dar um piti.*

[espanhol-ESP] *Haz una demostración de fuerza. No quiero tener que plantarme.*

[espanhol-MEX] *Muy bien, demostremos fuerza. No quiero tener que ponerme firme.*

Em contrapartida, a legenda em português-BRA, curiosamente, utiliza a expressão *dar piti*, que significa dar um chique, fazer um escândalo, alterar-se ou armar um barraco. O sentido nuclear de “manter-se firme” foi alterado assim como a referência original ao pé foi violada. Tal opção tradutória pode causar estranhamento ao telespectador que vê a imagem do pé enquanto lê a legenda em português no Brasil. A expressão idiomática *put the foot down* em inglês-EUA exigiu ao legendador o uso das aspas em “*the foot*” por tratar-se de uma expressão coloquial, muito usada na oralidade, mas certamente pouco frequente em materiais legendados. A expressão “dar um piti”, em português-BRA, também é uma expressão marcada pelo discurso oral no Brasil e sua opção na legenda revela o caráter inovador e domesticador que se quis imprimir na legenda brasileira.

É importante deixar claro que, por ser uma expressão idiomática, o sentido de *put the foot down* não pode ser apreendido pela soma dos sentidos literais das palavras que a compõem. Em outras palavras, as

traduções interlinguísticas de expressões fixas necessariamente violam as referências dos elementos que compõem tais expressões fixas. No entanto, nos preocupamos com as referências icônicas, ou seja, aquelas que aparecem nas imagens das cenas do filme e que contribuem para a construção do sentido essencial. Mesmo na versão americana original, a imagem do pé é ressaltada, destacando, assim, o item lexical que designa o pé, parte do corpo humano e parte da expressão idiomática. É essa “violação” a que estamos nos referindo.

Em suma, apesar de utilizarmos, no presente artigo, conceitos polêmicos para a área dos Estudos da Tradução, como “perda” e “violação”, de acordo com o que propõe Umberto Eco, não há por nossa parte a propagação de uma visão arbitrária no sentido de julgar como certas ou erradas as escolhas tradutórias das legendas do *corpus* apresentado. Buscamos descrever as legendas em questão com o intuito de tentar aplicar tais conceitos em diferentes contextos e problematizar a dificuldade e a complexidade da tradução interlinguística também em material audiovisual.

6. Considerações finais

O que desenvolvemos aqui, de fato, foi uma breve análise e exemplificação dos conceitos discutidos por Umberto Eco em *Quase a mesma coisa* (2011) no que ele chama de perdas, compensações e violação da referência a partir de *corpus* audiovisual, mais especificamente, da legendagem do filme “Inside Out” ou “Divertidamente” em suas quatro versões. É fundamental lembrar que, ao longo do trabalho, nos pautamos sempre na ideia de tradução como negociação defendida por Eco (2011) no sentido de que o tradutor pode e deve renunciar a propriedades que o termo exprime na língua de partida a fim de “preservar apenas as relevantes para o contexto” na língua de chegada (Eco, 2011: 89).

Com isso, não é nosso objetivo reproduzir as análises desenvolvidas por Umberto Eco em seu livro, mas sim, de alguma forma, promover uma discussão sobre os conceitos levantados por ele sobre tradução e,

principalmente, comprovar se esses conceitos podem ser aplicados também à tradução no meio audiovisual, no caso, à legendagem de filmes. E, com isso, salientamos que o ofício do tradutor precisa ser observado pela ótica do contexto (seja linguístico e extralinguístico) e as pesquisas com material audiovisual legendado precisam considerar, definitivamente, a influência de restrições como as limitações técnicas de tempo e espaço específicas do mercado audiovisual.

Dessa forma, esperamos contribuir para o desenvolvimento de investigações que se afastam da polaridade absoluta entre “certo” X “errado” “fidelidade” X “infidelidade”, e aproximarmos de análises descritivas que, como afirma BASSNET (2003), tendem a compreender as diferenças entre o texto na língua de partida e o texto na língua de chegada baseadas primordialmente nas mudanças de ênfase operadas durante a transferência entre textos.

7. Referências bibliográficas

- AGOST, R. *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. 1ª ed. España: Editorial Ariel, S. A, 1999.
- ARAÚJO, V. L. S. O processo de legendagem no Brasil. *Revista do GELNE*, Fortaleza, Vol. 4, nº 1, 2002. Disponível em: <file:///C:/Users/Lu%C3%ADsa/Downloads/9143-25219-1-PB.pdf> (Acesso em 19 de julho de 2017).
- ARROJO, R. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. 4ª ed. São Paulo, SP: Ática, 1999.
- _____. (Org). *O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. 2ª ed. Campinas, SP: Pontes, 2003.
- AUBERT, F. H. *A tradução do intraduzível*. São Paulo: FFLCH/ USP, 1981.
- _____. Introdução à metodologia da pesquisa terminológica bilingue. *Cadernos de Terminologia*, 2. 2ª ed. São Paulo: FFLCH/ CITRAT, 2001.
- BASSNET, S. *Estudos da Tradução*. 3ª ed. Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- BRITTO, P. H. *A tradução literária*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CORREA, A. M. S. Uma abordagem discursiva da tradução. *Recorte - Revista da Linguagem, Cultura e Discurso*. Ano 4 - Número 7 - Julho a Dezembro de 2007.

- CINTAS, J. D. *La traducción audiovisual: El subtítulo*. España: Biblioteca de Traducción, 2001.
- ECO, U. *Quase a mesma coisa*. Livro Vira-Vira 2. Tradução de Eliana Aguiar. Revisão Técnica de Rafaella de Filippis Quental. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.
- FANJUL, A. Português brasileiro, espanhol de... onde? Analogias Incertas. *Revista Letras & Letras*, Uberlândia 20 (1), jan/ jul 2004. (p. 165-183).
- GENTZLER, E. *Teorias contemporâneas da tradução*. 2ª ed. São Paulo, SP: Madras, 2009.
- GOTTLIEB, H. Subtitling. In: BAKER, Mona (Ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres: Routledge, 1998, p. 244-248.
- HURTADO ALBIR, A. *Traducción y Traductología*. 5ª ed. Madrid, España: Cátedra, 2011.
- _____. La Traductología: lingüística y traductología. TRANS, N° 1. *Revista de Traductología*. Málaga, España: Universidad de Málaga, 1996. Disponível em: http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_1/t1_151-160_AHurtado.pdf (Acesso em 19 de julho de 2017).
- _____. (Org.) *Enseñar a traducir. Metodología en la formación de traductores e intérpretes*. 2ª reimpressão. Madrid, España: Edelsa, 2007.
- MARTINS, M. A. P. (Org.) *Tradução e multidisciplinaridade*. 1ª ed. Rio de Janeiro, RJ: Lucerna, 1999.
- OUSTINOFF, M. *Tradução: história, teorias e métodos*. 1ª ed. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo, SP: Parábola Editorial, 2011.
- PINHEIRO, P. A. construção multimodal de sentidos em um vídeo institucional: (novos) multiletramentos para a escola. *Revista Veredas* (UFJF. Online), V. 9, 2015. (p. 209-224).
- VALENTE, M. I. A tradução para legendagem, seus problemas e dificuldades. *Pós Graduação Letras UERJ/ Linguística*. Disponível em www.pgletras.uerj.br/linguistica/textos/livro03/LTAA03_003.pdf (Acesso em 19 de julho de 2017).