

UNIVERSIDADE DO SAGRADO CORAÇÃO

FABIANA LONGHI RIBEIRO

O FILME CARANDIRU EM INGLÊS:
A questão da tradução das gírias

BAURU
2008

UNIVERSIDADE DO SAGRADO CORAÇÃO

FABIANA LONGHI RIBEIRO

**O FILME CARANDIRU EM INGLÊS:
A questão da tradução das gírias**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Centro de Filosofia e Ciências Humanas, como parte dos requisitos para obtenção do título de Bacharel em Tradução, sob orientação da Prof^a Dr^a Marileide Dias Esqueda.

**BAURU
2008**

R484f

Ribeiro, Fabiana Longhi

O filme Carandiru em inglês : a questão da tradução das gírias / Fabiana Longhi Ribeiro – 2008. 144f.

Orientadora: Profa. Dra. Marileide Dias Esqueda.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Tradução) - Universidade do Sagrado Coração - Bauru - SP.

1. Tradução audiovisual. 2. Legendagem. 3. Gírias. 4. Carandiru. I. Esqueda, Marileide Dias. II. Título.

FABIANA LONGHI RIBEIRO

**O FILME CARANDIRU EM INGLÊS:
A questão da tradução das gírias**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Sagrado Coração, como parte dos requisitos para obtenção do título de Bacharel em Tradução, sob orientação da Prof^ª Dr^ª Marileide Dias Esqueda.

Banca examinadora:

Bauru, _____ de dezembro de 2008.

*Dedico este trabalho a
minha família e a todos que
confiaram em mim.*

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à Deus por me dar forças sempre.

Agradeço à FAPESP pela concessão da bolsa de Iniciação Científica e prorrogação da mesma para a realização deste trabalho.

Agradeço à orientadora e amiga, Dr^a. Mariléide Dias Esqueda, por me incentivar cada vez mais a pesquisa, pela orientação concedida durante este trabalho, por me ajudar a superar os meus limites e estar sempre disposta a esclarecer minhas dúvidas.

Agradeço ao Tradutor Hugo Moss que concedeu gentilmente uma entrevista inédita para este trabalho, enriquecendo de maneira ímpar o tema abordado.

Agradeço aos meus pais, pessoas especiais em minha vida, pelo esforço para tornarem possível os meus estudos, por todo o carinho e incentivo nos momentos de tensão e por terem compreendido a necessidade da minha ausência naqueles momentos difíceis e especiais. Aproveito para agradecer aos meus irmãos por terem paciência comigo e por terem concedido, inúmeras vezes, seus computadores para que eu pudesse desenvolver e finalizar este trabalho.

Agradeço ao meu namorado, Eder Fernando Pedrazzi, por me ouvir tantas vezes que precisei, por me confortar nos momentos mais difíceis e me dar conselhos valiosos.

Agradeço aos meus amigos Débora Cantro, Clarissa Albuquerque, Milena Theodoro e Renan Fratine por me ajudarem direta ou indiretamente.

Por fim, agradeço a todos, familiares, namorado, orientadora e amigos, que caminharam ao meu lado durante todos os momentos.

A Autora

“Há 30 anos o ensino e aprendizagem de tradução eram raros, sendo que atualmente é uma realidade inquestionável.”
(CINTAS, 2003, minha tradução)

RESUMO

O interesse pela tradução de materiais audiovisuais vem aumentando de forma significativa (GAMBIER, 2003). O linguajar informal destes materiais, às vezes, pode tornar complexo o processo de tradução. Uma das ocorrências dessa informalidade presente nos filmes produzidos pelos mais diversos países é representada pelas gírias, que assumem um caráter restrito, pois se revelam como um uso exclusivo e repetitivo de determinado grupo social (PRETI, 1984). As gírias são expressões que se transformam em estereótipos, que expressam raiva, culpa, amor, alegria, relacionando-se também a uma forma de defesa e/ou privacidade dos falantes que a usam. O filme *Carandiru*, baseado na obra de Drauzio Varella (1999), apresenta grande desafio à tradução de suas gírias para a língua inglesa. Portanto, o objetivo deste trabalho foi analisar crítico-contrastivamente tais gírias, no eixo português-inglês, adotando-se uma investigação comparativista de análise textual que, por meio da técnica indutivo-dedutiva, selecionou as gírias presentes no filme, examinando-se seus possíveis efeitos de sentido para ambas as línguas, português e inglês, e as estratégias utilizadas pelo tradutor em cada legenda. Além deste caráter descritivo, este trabalho possui também um viés qualitativo que, por meio uma entrevista semi-estruturada coletou, junto ao tradutor do filme *Carandiru*, suas percepções a respeito de todo o processo da tradução, principalmente no que dizia respeito à tradução de gírias ou expressões informais. Esta pesquisa traz ainda uma breve análise acerca da tradução dos apelidos das principais personagens que, na visão de Mello (2005), torna-se complexo ao tradutor, por retratar a característica da personagem na trama.

Palavras-chave: Tradução Audiovisual; Legendagem; Gírias; *Carandiru*.

ABSTRACT

Studies involving screen translation have been increasing significantly (GAMBIER, 2003). But the informal language present in these materials may become complex to the task of the translator. Slang words are examples of such informality found in different productions by many different countries around the world, once they have very restrictive characteristic, and also due to their specific use by a certain group (PRETI, 1984). They not only express rage, guilty, love, happiness, but also protect the speakers who use them. Carandiru, the Brazilian Film, based on Drauzio Varella's book, presents translation challenges regarding the slang term translation. This study aimed at analyzing the translation from Portuguese to English of such slang terms by means of a comparative approach which made use inductive-deductive methods, selected and analyzed such slang words taking into account their meaning effect in both languages, Portuguese and English, and the translator's strategies used in each subtitle. Besides this descriptive method, a qualitative methodology was applied a semi-structured interview in order to collect the translator's perception concerning the translation process and the translation of slang words and informal expressions. This study briefly analyzed the translation of nicknames of the main characters in the film, using Mello's (2005) approach.

Keywords: Audiovisual Translation; Subtitling; Slang; Carandiru.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 resumitivo dos teóricos que enfocam suas teorias para o estudo da tradução para a produção audiovisual	37
Quadro 2: Principais diferenças entre a fala e a escrita	39
Quadro 3: Diferenças entre a fala e a escrita	40
Quadro 4: Principais indicadores teóricos de ações tradutórias para a produção de legendas em materiais audiovisuais.	44
Quadro 5: Número de Recorrências das Gírias Comuns no Filme Carandiru.	64
Quadro 6 - Quadro das Gírias do Filme Carandiru	66
Quadro 7: Gírias Mais Recorrentes.....	71
Quadro 8: Gírias mais recorrentes e suas traduções no filme.....	124
Quadro 9: Entrevista com Hugo Moss	126
Quadro 10: Termo de Consentimento	129
Quadro 11: Quadro dos apelidos dos personagens em Carandiru traduzidos para o inglês	134

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa do DVD Carandiru distribuído internacionalmente	62
Figura 2 – Capa do DVD Carandiru distribuído no Brasil	63
Figura 3: Imagem da cena 1'31''	73
Figura 4: Imagem da cena 3'17''	74
Figura 5: Imagem da cena 5'28''	76
Figura 6: Imagem da cena 14'20''	78
Figura 7: Imagem da cena 21'04''	79
Figura 8: Imagem da cena 22'32''	81
Figura 9: Imagem da cena 23'32''	82
Figura 10: Imagem da cena 25'22''	84
Figura 11: Imagem da cena 28'06''	85
Figura 12: Imagem da cena 35'32''	88
Figura 13: Imagem da cena 38'33''	89
Figura 14: Imagem da cena 39'25''	91
Figura 15: Imagem da cena 41'18''	93
Figura 16: Imagem da cena 44'43''	94
Figura 17: Imagem da cena 46'27''	95
Figura 18: Imagem da cena 46'31''	98
Figura 19: Imagem da cena 46'38''	100
Figura 20: Imagem da cena 47'04''	101
Figura 21: Imagem da cena 47'36''	103
Figura 22: Imagem da cena 48'52''	104
Figura 23: Imagem da cena 56'52''	106
Figura 24: Imagem da cena 62'05''	107
Figura 25: Imagem da cena 66'46''	109
Figura 26: Imagem da cena 80'12''	110
Figura 27: Imagem da cena 89'57''	111
Figura 28: Imagem da cena 91'59''	113
Figura 29: Imagem da cena 92'12''	114
Figura 30: Imagem da cena 94'53''	115
Figura 31: Imagem da cena 95'58''	117
Figura 32: Imagem da cena 97'57''	118
Figura 33: Imagem da cena 101'53''	119
Figura 34: Imagem da cena 104'09''	120
Figura 35: Imagem da cena 116'02''	121
Figura 36: Imagem da cena 117'14''	122
Figura 37: Imagem da cena 130'54''	123

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 DOS MOMENTOS-CHAVE DA HISTÓRIA DA TRADUÇÃO NO BRASIL À	
LEGENDAÇÃO	14
1.1 Momentos-chave da história da tradução	14
1.2 Tradução e Legendagem	25
1.3 Principais teorias para o estudo de tradução para produção de legendas	28
1.4 A linguagem oral e a linguagem escrita	39
2 METODOLOGIA	46
2.1 Natureza da Pesquisa	46
2.2 Objetivos e Perguntas de Pesquisa	47
2.3 Justificativa	48
2.4 Organização da Pesquisa/Procedimentos de investigação	49
3 AS GÍRIAS	51
3.1 Breve história sobre a gíria no Brasil	51
3.2 Conceitos e definições sobre gírias	53
3.3 Sinopse do Livro “Estação Carandiru” e do Filme Carandiru	61
3.4 Coleta das gírias em Carandiru	63
3.5 Análise das gírias para língua inglesa em Carandiru	72
3.6 A entrevista com o tradutor Hugo Moss	125
4 ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS	130
4.1 A tradução das gírias do filme Carandiru: dificuldades e desafios	130
4.2 As respostas do tradutor do filme: Hugo Moss	131
5 A TRADUÇÃO DOS APELIDOS EM CARANDIRU	133
5.1 A tradução de nome próprio e apelido	133
5.2 Análise dos apelidos dos personagens traduzidos para o inglês	134
CONSIDERAÇÕES FINAIS	138
REFERÊNCIAS	140
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	143

INTRODUÇÃO

A linguagem escrita e a linguagem oral são os principais meios de comunicação entre os povos. A tradução dessas linguagens, por sua vez, constitui-se como ligação para o entendimento dos povos e nações de línguas diferentes, o que significa dizer que ela se encontra presente em todas as atividades humanas, das mais diversas formas, seja na área científica, técnica, jornalística, literária, jurídica, audiovisual, ou em outras formas de comunicação.

No campo audiovisual, por exemplo, destaca-se a tradução para produção de legendas, ou legendagem, ou para produção de narrações, a dublagem.

De acordo com Gambier (2003, p. 171), a tradução de audiovisual compreende todas as formas de tradução relacionadas a filme, rádio, vídeo e mídia. Tal forma de tradução compreende o processo pelo qual um filme ou programa estrangeiro de televisão é entendido por meio da produção de uma legenda. Dentre os maiores destaques desse campo estão a legendagem, dublagem, interpretação e narração. Esses tipos podem ser encontrados em filmes, documentários, programas educativos, animações, entre outros. Gambier (op. cit., p.171, tradução nossa) menciona que:

Atualmente, o interesse pelo campo da tradução de audiovisual vem aumentando significativamente, principalmente na área relacionada ao cinema: a legendagem de filmes. Os fatores para esse aumento significativo são: 1) a tecnologia dos produtos e serviços para se fazer uma legenda melhorou muito; 2) hoje em dia estamos cercados de telas por todos os lados, seja através das telas de televisões, cinemas e computadores; e 3) as pessoas perceberam que os meios audiovisuais podem ser muito úteis para a propagação de seus ideais e de sua própria identidade cultural.

Nesse sentido, com a propagação da tecnologia na área e, ainda, o fato de estarmos, cada vez mais, cercados por telas de todos os tipos, este trabalho tem como foco a tradução, em especial, para legendagem de filmes.

A tradução para produção de legendas consiste na transferência do que está sendo falado na tela para o escrito, ou seja, é uma tradução de conteúdos orais para o texto escrito a ser inserido no rodapé das telas, o que torna esse tipo de tradução mais difícil, pois a chance

de redução de informação é maior devido às restrições de espaço e tempo que a legenda tem em relação à fala.

A partir disso, é preciso que se leve em consideração os aspectos técnicos para a tradução de uma legenda como, por exemplo, o tempo e o espaço que ela ocupa na tela, além de aspectos culturais e sociolinguísticos que podem gerar (in)adequação de informações.

Segundo Luyken et al. (1991, p. 55), traduzir uma legenda não é uma tarefa fácil, principalmente quando ela é possuidora de elementos que representam um desafio particular para o tradutor como os dialetos, idioletos, trocadilhos, palavras polissêmicas ou ambíguas, gírias ou piadas.

Em se tratando especificamente de gírias, podemos dizer, primeiramente, que as sociedades utilizam a língua conforme os padrões estabelecidos por elas mesmas e a isso chamamos de usos ou hábitos linguísticos. Porém, podemos observar, segundo nos mostra o estudioso Dino Preti (1984), que, ao mesmo tempo, há certa tendência dos falantes em se negarem ao uso desses padrões estabelecidos pela sociedade. Essa tendência começa de uma forma quase insignificante, conforme mostra Preti (op.cit.).

Por este prisma, consideramos pertinente recorrermos ao significado da palavra gíria. De acordo com o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001, p.758), a definição do verbete é:

Gíria: sf (1649-1666 cf. Apólogos) **1 SLING** linguagem informal caracterizada por um vocabulário rico em idiomatismos metafóricos, jocosos, elípticos, ágeis e mais efêmeros que os da língua tradicional. **2 SLING** dialeto us. por determinado grupo social que busca se destacar através de características peculiares e marcas linguísticas esp. em nível lexical [seu processo de formação inclui truncamento, sufixação parasitária, acréscimo de sons ou sílabas, uso de certos códigos, etc.] cf. dialeto, jargão **3 SLING** linguagem de marginais que não sendo exatamente compreendida por outras classes sociais, costuma funcionar como mecanismo de coesão tribal e como código interativo entre tais grupos [a gíria a princípio, linguagem de marginais, estendeu-se a outros grupos sociais.] <gíria dos malandros><gíria dos presidiários> **3.1** p. ext. linguajar rude; calão.

A gíria, portanto, é uma linguagem informal utilizada por determinadas pessoas que desejam se destacar de um determinado grupo social. A gíria não apenas envolve o aspecto lexical (o vocabulário, o item lexical em si), mas também faz parte da cultura e é um fenômeno sociolinguístico, visto que ocorre dentro de uma comunidade ou classe social. A

gíria é definida também como um dialeto, isto é, uma linguagem utilizada por um grupo de pessoas de uma determinada região geográfica.

Segundo Preti (1984, p.70) *“a gíria é um signo de um grupo exclusivo de uma comunidade social restrita, que pode ser um mecanismo de agressão/defesa e pode ser de uso de marginais, policiais, estudantes ou grupo de profissões”*.

Se a gíria, segundo Preti, assume um caráter restrito, pois se revela como um uso às vezes exclusivo de um determinado grupo social, indagamos, neste estudo, como teriam sido traduzidas as gírias presentes no filme *Carandiru*, baseado na obra de Drauzio Varella *Estação Carandiru* (1999), para a língua inglesa?

Segundo Araújo (2001), gírias são expressões que se transformam em estereótipos, trazendo dificuldades para a tradução. Elas podem expressar raiva, culpa, amor, alegria, ansiedade, etc.

Neste sentido, o objetivo geral deste trabalho foi analisar as gírias traduzidas para a produção das legendas em língua inglesa do filme *Carandiru*, exibido em 2003, do diretor Hector Babenco em sua versão para o DVD, uma vez que a ocorrência constante das memas durante todo o filme apresenta-se como grande desafio e dificuldade ao tradutor. Algumas gírias, no filme, assumem um caráter às vezes restritivo e agressivo, transformando-se em palavras de baixo calão. Neste sentido, Preti (1984) discute que a gíria, tornando-se linguagem obscena, pode perder a ligação com os grupos e tornar-se coloquial ou comum. A gíria se modifica com o passar do tempo e pode até mudar de significado.

Como lidar, na tradução, com estes desafios? Amenizar a linguagem poderia ser uma alternativa interessante, porém como amenizar, suavizar, omitir as gírias se elas podem revelar, até mesmo, as características de um grupo restrito de prisioneiros da casa de detenção *Carandiru*?

Para responder a esta e outras perguntas de pesquisas delineadas no capítulo referente à metodologia, este trabalho foi estruturado da seguinte forma: primeiramente, realizamos um estudo bibliográfico sobre a tradução para produção de legendas e suas nuances e perspectivas históricas e teórico-práticas. Em segundo lugar, tratamos de explicitar a metodologia adotada na pesquisa, que tratou não apenas de coletar as gírias, mas também de discutir seu efeito de sentido na cultura de chegada. Em terceiro lugar, coletamos, analisamos e discutimos as gírias traduzidas para a língua inglesa presentes no filme *Carandiru* por meio dos principais procedimentos técnicos explicitados por Gambier (2003) e dos universais de Baker (1992). Por último, analisamos a tradução para o inglês dos apelidos dos personagens do filme segundo a perspectiva de Mello (2005).

1 DOS MOMENTOS-CHAVE DA HISTÓRIA DA TRADUÇÃO NO BRASIL À LEGENDAÇÃO

Neste primeiro capítulo, conforme anunciamos na introdução deste trabalho, serão apresentados os momentos-chave da história da tradução no Brasil, por meio das teorizações de Lia Wyler (2003), desde os primeiros intérpretes e tradutores da sociedade colonial, até os dias e hoje. Faz parte deste capítulo, também, uma breve história da tradução para produção de legendas desde as primeiras teorias sobre o assunto implementadas por Hugo Toschi (1984) até as mais recentes veiculadas por Gambier (2002; 2003).

1.1 Momentos-chave da história da tradução

A tradução, segundo Wyler (2003), nos auxilia tanto para estabelecermos a comunicação quanto para expormos pensamentos. A troca de informações sobre os mais diversos bens materiais e culturais entre os povos é uma tarefa da tradução, proporcionando a aquisição e/ou veiculação de conhecimento e manifestações de outras culturas. O objetivo de qualquer tradução é levar o receptor a reagir de determinada forma perante o texto traduzido, independentemente da área à qual o texto pertença.

Segundo a autora (op.cit., p.11):

Por definição, a tradução entre povos é a reescritura em língua nacional de um texto em língua estrangeira. Toda reescritura, seja qual for a intenção que lhe dê origem, reflete uma certa ideologia e uma poética, cuja função é levar o receptor a reagir de uma dada maneira. E é isto que confere à tradução de pensamentos, palavras e imagens a característica de instrumento de manipulação a serviço de um dado poder.

Esta atividade de reescritura em língua nacional foi, inicialmente, exercida por tradutores que atuavam autonomamente em editoras, como intérpretes de conferência, como tradutores públicos ou intérpretes comerciais, principalmente no âmbito da tradução literária. Hoje, segundo nos conta Wyler (2003, p.13), a tradução teve seu campo expandido:

São tradutores de obras literárias e técnicas para editoras; tradutores assalariados e autônomos que traduzem textos de circulação interna em empresas comerciais e públicas; intérpretes e tradutores de conferências; tradutores públicos e intérpretes comerciais; tradutores de peças teatrais; tradutores de letras de músicas; tradutores para legendagem de filmes; tradutores para dublagem de filmes e vídeos; tradutores que transcrevem

fitas gravadas; e, mais recentemente, tradutores de sites da Internet e tradutores especializados em localização – a tarefa de tornar um produto consumível pelo mercado brasileiro.

O tradutor, apesar do vasto campo de atuação, permanece invisível para muitos leitores, que, em sua maioria, não percebem que estão lendo uma obra traduzida. Wyler (op.cit., p.27) afirma que a imprensa somente fala do tradutor quando ele é conhecido:

No Brasil, a história da tradução apenas começou a ser registrada, mas já nos propõe questões bem intrigantes. Por que essa atividade se mantém invisível em um país que durante 500 anos lê, pensa e sonha traduções das culturas que o têm dominado; por que milhares de tradutores produzem diariamente milhares de laudas de texto sem reivindicar garantias trabalhistas para o exercício de sua atividade?

A história da tradução no Brasil, como em todo o mundo, nos mostra que, apesar de ainda invisível, a atividade de tradução deve ser tomada como séria e complexa, já ela contribuiu, desde o Brasil de 1500, para a formação intelectual de uma nação.

A tradução oral teve início com o descobrimento do nosso país. Pero Vaz de Caminha escreveu uma carta ao rei de Portugal em 1º de maio de 1500, na qual relatou o território descoberto. Habitado por povos indígenas que se concentravam mais no litoral, que eram povos ágrafos e que falavam várias línguas e dialetos. Com toda essa variedade lingüística, houve o estímulo ao bilingüismo, ao plurilingüismo e, por conseqüência, à tradução entre os grupos. Caminha também relatou na carta a primeira tradução entre índios e portugueses que foi realizada através de mímicas para que pudessem entender uns aos outros.

O fortalecimento do plurilingüismo e o aumento do número de intérpretes, tanto durante o período colonial quanto após este, torna-se evidente pelo fato do território brasileiro não ter sido apenas freqüentado por portugueses, mas também por: piratas, corsários e colonizadores espanhóis, franceses e ingleses.

No entanto, a tradução escrita, nesta época, sofria obstáculos pela falta de demanda. A tradução escrita era uma atividade que os intelectuais de uma elite desenvolviam por prazer, uma vez que, na sociedade desta época, quem sabia ler o fazia no original, havendo, assim, elitização e estrangeiramento do ensino, pois os livros apenas chegaram ao Brasil a partir de 1549 e eram distribuídos em alguns pontos do território brasileiro, restringindo o acesso aos mesmos.

Os filhos da elite colonial estudavam em colégios que tinham como principais disciplinas a filosofia, o latim e a matemática, com currículos adequados às universidades européias para as quais seriam posteriormente encaminhados.

Torna-se, então, evidente que as escolas mais conceituadas ficavam restritas a um pequeno número de pessoas que faziam parte da elite, tendo como consequência o analfabetismo de massa. Segundo Wyler (2003, p.56):

Da transferência da Corte em 1808 à Independência em 1822, havia no Brasil uma “notável indisponibilidade de livros e uns 20 mil letrados”, ou seja, 0,5% em uma população total de 4 milhões. A Constituinte de 1823 procurou resolver o problema do analfabetismo de massa garantindo instrução a todos os brasileiros, mas sem grande resultado. Foi o que declarou o ministro Leôncio de Carvalho perante o Parlamento brasileiro em 15 de maio de 1879: em uma população de 10 milhões, pouco mais de 1 milhão sabia ler e apenas 321 mil jovens freqüentavam as 4 mil escolas e os 82 colégios que não dispunham sequer de bibliotecas.

Em contrapartida, no final do século XIX, havia uma abundância de obras “adaptadas”, “traduzidas livremente”, “inspirada por” e “à maneira de”. Nesta época, muitos religiosos e bacharéis em Direito eram tradutores, mas também havia pessoas que traduziam e pertenciam a outros setores de intelectuais como: gramáticos, dicionaristas, doutores em medicina, professores de matemática, de latim e retórica, entre outros. De acordo com Wyler (op.cit., p.67):

A maior atividade e especialização coube, porém, a dois médicos e um bacharel amante do teatro. Manoel Joaquim Henriques Paiva (Portugal, 1752-BA, 1829) cidadão brasileiro doutorado em Medicina por Coimbra e professor de medicina e farmácia na Bahia, assinou nada menos de dezenove traduções em sua especialidade. Seu colega Manuel Costa Alves Barreto (BA, 1771-?), primeiro Cirurgião da Real Câmara do Reino, dedicou-se a traduzir coleções inglesas como as de Thomas Denman e Benjamim Bell (seis volumes), seguidamente reeditadas. No campo literário, Tomé Joaquim Gonzaga (RJ, 1738-1819), bacharel, auditor e desembargador, traduziu nove peças de teatro, publicadas em Lisboa entre 1789 e 1807. Consignadas como traduções de autor anônimo, as obras provavelmente foram extraídas de uma antologia das melhores tragédias italianas do passado, organizada pelo teatrólogo, arqueólogo e economista italiano Francesco Scipione, conde de Maffei.

Com isso, ocorre uma transformação qualitativa e quantitativa na instância da tradução. A tipografia do Arco do Cego e a Impressão Régia foram cruciais para o desenvolvimento da tradução, auxiliando na divulgação dos livros traduzidos.

José Mariano da Conceição Veloso e um grupo de estudiosos brasileiros que residiam em Lisboa traduziram e adaptaram obras em várias tipografias deste país. Mais tarde, eles ganharam uma oficina própria que deram o nome de Tipografia Calcográfica, Tipoplástica e Literária do Arco do Cego que ficou sob a direção de Veloso. Manuel Maria Barbosa do Bocage, grande poeta português, trabalhou como tradutor no Arco do Cego. Foram publicadas centenas de traduções, uma delas era sobre técnicas de culturas de várias plantas. Essas publicações não tiveram sucesso na divulgação. Após dois anos, o Príncipe Regente decretou a extinção do Arco do Cego e o seu acervo humano e material foi incorporado à Impressão Régia de Lisboa.

Apesar da curta duração do Arco do Cego, por causa do precário conhecimento administrativo-financeiro de Veloso, é importante ressaltar que o governo, pela primeira vez, reuniu muitos tradutores para produzir obras que fossem de utilidade pública. E a vida desses tradutores, do século XIX, se identifica com a dos nossos atuais. De acordo com Wyler (2003 p. 76):

Em seu conjunto, os tradutores que trabalharam no Arco do Cego ilustram algumas facetas da vida de tradutor ainda identificáveis em nossos dias, tais como recurso à tradução para suprimir necessidades financeiras, a transitoriedade do ofício, a atração que exerce sobre a elite em estado de ócio, a falta de dicionários e obras de referência brasileiros.

Contudo, a criação da Impressão Régia em 1808, época em que a corte portuguesa chegou ao Rio de Janeiro, também foi relevante, pois a proibição de imprimir papel tinha sido abolida. Assim, inicia-se a divulgação dos livros traduzidos, os quais eram lidos por pessoas do reino.

Logo, a leitura de materiais traduzidos fora introduzida na vida dos habitantes da colônia. Eram traduções de obras sentimentais ou tristes. Também foram reimpressas pela Impressão Régia obras mais “modernas” como Voltaire e Rousseau traduzidos para o português. Com toda essa divulgação da leitura de traduções, estimula-se a abertura de outras tipografias no Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco.

As tipografias no Rio de Janeiro multiplicaram-se no período de 1808 a 1890. Inicialmente, havia somente duas livrarias, logo passando a 45. Conseqüentemente, o número de tradutores também aumentou consideravelmente.

Os tradutores da Impressão Régia, porém, não eram contratados em regime permanente para evitar os altos custos. É o que ainda acontece atualmente. Não foi encontrado no decreto da Impressão Régia algo que provasse o contrário. E, assim, as funções do tradutor

desaparecem e passam a ser realizadas por auxiliares de redação e redator, de acordo com o decreto nº. 1541C de 31 de agosto de 1893.

Entretanto, foi um período em que o número de traduções realizadas foi inédito. Nunca se traduziu tanto quanto no século XIX. Desde modo, a atividade tradutória prosperou de forma considerável como aconteceu no romance-folhetim e no teatro (também no século XIX).

O romance-folhetim nasceu em 1719, na Inglaterra, e apenas foi inserido no Brasil em 1839. Os jornais começaram a publicar os romances e obtiveram grande demanda, sendo que para atendê-la houve a necessidade de se traduzir constantemente.

O teatro, que também propiciou desenvolvimento à tradução como atividade, era chamado de “autos” e foi produzido no Brasil pelos jesuítas. O primeiro teatro bilíngüe foi escrito pelo padre José da Anchieta *Auto da Pregação Universal* em nheengatu (tupi) e em português. Deste modo, facilitou-se a compreensão por todos que habitavam a colônia, tanto os indígenas quanto os europeus.

A corte portuguesa veio para o Brasil em 1808. Em 1810, houve o decreto de 28 de maio, no qual o príncipe regente, Dom João, dizia ser absolutamente necessário um teatro decente. Foi inaugurado, em 1813, o Real Theatro de São Joaquim e inicia-se a construção de 23 casas de espetáculos por todo o país.

As peças que eram mais solicitadas eram as traduzidas, o que aumentou o número de peças “inspiradas em”, “imitadas de”, “parodiadas de”. A Paródia no teatro serviu para expor os costumes da colônia e os atos do governo. Assim, o palco do teatro serviu como manifestação política por meio da tradução, o que desencorajaria a produção nacional, uma vez que as traduções e adaptações constituíam a preferência do povo.

Mesmo assim, o teatro constituiu-se de peças nacionais e peças traduzidas, por escritores como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meirelles, entre outros.

O escritor-tradutor de maior atividade tradutória na época foi Monteiro Lobato, o qual traduziu várias obras entre elas estão Albert Einstein e Edgar Burroughs. Além dessas traduções para o público adulto, Lobato adaptou clássicos europeus como *Dom Quixote* de Cervantes, *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carrol, entre muitos outros. Lobato traduzia por volta de vinte páginas por dia. Porém, os críticos não perdoavam seus erros e deslizes tradutórios.

O *Diário de Notícias* publicava aos domingos a coluna *À margem das traduções*, assinada por Agenor Soares de Moura, professor e tradutor, que apontava os erros de

traduções. O alvo nesta coluna foi muitas vezes Lobato. Outro jornal que também denunciava as traduções de suposta má qualidade era o *Correio da Manhã*.

Por outro lado, o matutino *A Manhã*, dirigido por Lobato e outros intelectuais, mostrava a boa qualidade de algumas traduções e também falava sobre a remuneração dos tradutores. Colocava-se que muitas pessoas traduziam por baixos preços, e, por consequência, a tradução não era de boa qualidade. Também mencionava-se em tais colunas que não bastava ao tradutor entender o idioma estrangeiro para traduzir, era necessário ter conhecimento sobre a obra.

Devido a tais problemas de má qualidade de traduções, a Editora Globo de Porto Alegre decidiu contratar tradutores com salário fixo. Entre os tradutores, estava Agenor Soares de Moura. O objetivo da Editora Globo era produzir traduções satisfatórias e de boa qualidade. Por isso, a editora possuía máquinas de escrever, dicionários de todos os tipos e, além disso, os tradutores discutiam as dúvidas com os colegas.

A Editora Globo lançou a primeira edição brasileira da *A Comédia Humana* do autor francês Honoré de Balzac, e teve como colaborador Paulo Rónai, tradutor e especialista em Balzac. *A Comédia Humana* foi considerada uma das melhores obras traduzidas.

Segundo Esqueda (2004), Paulo Rónai, além de professor, escritor, revisou e prefaciou *A Comédia Humana* durante 15 anos. A intensa atividade tradutória o fez fundar, em 1974, a ABRATES – Associação Brasileira de Tradutores, com outros intelectuais e tradutores da época. Posteriormente, a coordenadora do curso de tradução da PUC-RJ, Maria Candida Bordenave, conseguiu que a Abrates aceitasse a proposta para a realização, nos dias 23, 24 e 25 de abril de 1975, do Primeiro Encontro Nacional de Tradutores.

Deste modo, a tradução continuou a se expandir, e, segundo Wyler (2003, p. 149), incorporando definitivamente outras modalidades de tradução, como por exemplo, a legendagem e a dublagem de vídeo, de DVDs, de produtor de localização, apresentando novos desafios a novos tradutores, embora conserve até hoje a indefinição sobre os problemas de má qualidade dos trabalhos, falta de política de remuneração e da formação dos que se candidatam a traduzir.

Neste campo, como dissemos, podemos destacar não apenas a dublagem, mas também a legendagem. A dublagem é utilizada mais comumente na televisão que é obrigada a exibir os filmes estrangeiros em língua nacional. Também no sistema de televisão pode-se dublar no momento da transmissão, com o volume do material original em nível mais baixo, sendo a tradução lida de forma simultânea.

O tradutor, na maioria das vezes, ao realizar a tradução para dublagem, recebe o roteiro, e necessita, em sua tradução, indicar risadas, ruídos, bem como quais outras interferências. A atenção do tradutor se volta, para o período de tempo da tradução que necessita ser igual ao do original, pois assim haverá uma sincronia labial dos personagens do filme com a fala dos dubladores.

Por outro lado, os documentários dispensam a tradução aliada à sincronia labial, pois, em sua maioria, possuem apenas a narração de um locutor, o qual não aparece na tela. É por esse motivo que a tradução deste tipo de material audiovisual configura-se em um trabalho com grau menor de dificuldade para o tradutor. Entretanto, é necessário que a tradução esteja em sincronia com a imagem e que termine no mesmo tempo que o original. Assim, a tradução de uma determinada cena não aparecerá na cena seguinte.

Toschi (1984, p. 150), já nos chamava a atenção, em suas primeiras teorizações sobre o tema na década de 80, com relação à importância do tempo:

O tradutor e narrador têm uma medida máxima a respeitar, que não pode ser ultrapassada nem por um nem por outro. *Anotem os interessados*: a medida cinematográfica nos estúdios de som e nos laboratórios é o *fotograma* ou quadro; 16 quadros são 1 pé; 90 pés de projeção gastam 1 minuto de tempo. Cada linha datilografada, com margem e tipos normais, precisa de 7 a 8 pés de leitura normal. A narração estrangeira é medida em pés e, assim, tanto o tradutor como o narrador têm as medidas de cada “assunto”.

Dublar filmes exige, desde os tempos mais remotos, certos cuidados. O filme original, segundo Toschi (1984), tinha que estar dividido em curtos trechos, os quais são chamados de anéis de dublagem, que possuem falas, em média, de uma lauda. Os dubladores estudam essas laudas traduzidas. Depois, eles ficarão em uma cabina onde o anel original será projetado sem pausa. Deste modo, os dubladores poderão assimilar a velocidade e a entonação da voz. Logo após, retirava-se o som do original, e os dubladores colocavam suas vozes. Portanto, substituía-se a voz dos personagens do original pela voz dos dubladores, como acontece também hoje em dia.

O processo descrito acima é repetido várias vezes até que o diretor de dublagem percebe que foi atingida uma perfeita sincronia. Quando isso acontece, ele diz “corta” e outro anel de dublagem se inicia até chegar ao final do filme. Em contrapartida, há estúdios de som que não dividem os filmes em anéis porque todo esse processo é comandado, atualmente, por um computador analógico.

Na dublagem de filmes exibidos para televisão critica-se o volume e erros ocorridos. Contudo, parece haver justificativas para isso. De acordo com Toschi (1984), há a contratação de mão de obra barata, pois o proprietário dos direitos de filmes faz um contrato com o estúdio de dublagem e determina o orçamento para os filmes. Assim, o estúdio restringe-se ao lucro reduzido, e como consequência, deve-se reduzir o custo da tradução.

Toschi (op.cit.), além de discutir a dublagem para filmes ou para a televisão, menciona a outra vertente: a legendagem. A tradução para produção de legendas destinadas ao cinema e televisão e, de acordo com o autor, também goza de algumas dificuldades e problemas. O primeiro deles é que a tradução para produção de legendas é sempre mais sintética:

Dizem já ser indício de uma boa tradução de livro quando a tradução tem mais páginas que o original; portanto, no livro, o tradutor dispõe de amplos espaços e, quando esbarra num trocadilho intraduzível, pode lançar mão de pé de página – fora do texto, imaginem! – e dar sua explicação comodamente, continuando-a nos pés de páginas seguintes, ultrapassando às vezes mais da metade do próprio espaço do texto! Ora, o filme não tem amplos espaços nem tem rodapé. A fala deve ser reduzida, num trabalho de síntese, condensada numa legenda, num subtítulo, que fica, na penumbra, por breves instantes dominador, como que brilhando de euforia, ele que é um elemento espúrio, estranho, indesejável na obra de arte, pois está fora das cogitações do artista autor do filme. Pela imagem, a legenda não existiria. Sendo exigida para o entendimento dos filmes estrangeiros, ela tem um local reservado no fotograma do filme, de submissão, de escravidão à imagem e, regra geral: quanto menor; e, se for evitável, ainda melhor. (TOSCHI, 1984, p. 148)

O filme e o livro, contudo, possuem um ponto de semelhança, ambos devem ter o seu estilo traduzido. Quando a finalidade é traduzir filmes estrangeiros por meio de legendas, é necessário ter conhecimento de técnicas cinematográficas, as quais podem ser obtidas por meio de leitura de livros sobre o assunto ou estagiando em estúdios. Para o estudioso, também é necessário entender sobre as medidas de cada legenda.

Um “pedaço” de filme, segundo expõe Toschi (op.cit.), é composto por sucessivos quadros que são chamados de fotogramas. O fotograma é a unidade de medida do filme que é medido em pés. Um pé é igual a 305 mm, possuindo 16 quadros. Um filme comum (de 100 minutos de projeção) possui 144 mil quadros, ou seja, nove mil pés que são 2.745 metros.

Na remota década de 80, Toschi (op.cit.) explica que a tradução para produção de legendas depende do quadro, isto é, do fotograma. Este indicará onde a legenda será inserida e qual o tamanho que possuirá. Um pedaço de filme possui em suas bordas perfurações, nas quais serão encaixados os roletes dentados para que o filme seja rodado. E são entre essas

perfurações na parte inferior, mais ou menos entre a primeira e segunda perfuração, que a legenda será inserida; é uma altura/local convencional. Entretanto, a legenda pode estar localizada na parte central, na parte superior, ou até mesmo no canto direito ou esquerdo, exceto se o local convencional estiver sendo ocupado por um letreiro ou uma imagem que não deve ser coberta.

As legendas possuem pontuação, conjunção, vírgulas, para dar continuidade, assim como um texto. O filme, assim como a legenda, também possui “sinais de pontuação”. Segundo Toschi (1984), um desses “sinais de pontuação” é o *clareia-escurece* que indica tempo decorrido, simulando “o parágrafo do texto”. Outro sinal de pontuação do filme é a *pan*. Esta acontece quando a câmera é deslocada velozmente para a outra cena. A *pan* pode ser comparada ao ponto de reticências de um texto escrito. Portanto, essa pontuação fílmica será a responsável pela divisão da fala. Por outro lado, quem vai determinar a tradução é a imagem e os detalhes que estão sendo mostrados nos fotogramas.

Para tanto, antigamente, ao tradutor de filme, era indispensável a moviola. De acordo com Toschi (1984, p. 154):

A moviola – É o aparelho indispensável ao bom tradutor de filme, pois lhe transmite, a sós, todas as “palpitações”, todos os “anseios”, todas as “mensagens” que o filme contém e que lhe foram impressas pelo diretor. Serve para que se ouça o início e fim de cada fala ou trecho de fala ao mesmo tempo em que se observa a lenta passagem das cenas, fotograma por fotograma, na velocidade que se queira. Consta, *grosso modo*, de um tampo de mesa com dois pratos giratórios de alumínio ou plástico, um em cada extremidade, tendo ao centro um medidor de pés e quadros e, 20 quadros à direita deste, uma cabeça-de-som idêntica à dos projetores de 35 mm, para a “leitura” da coluna sonora.

A coluna sonora é o que vai ser traduzida. Tanto pode ser um diálogo, um monólogo e até mesmo uma narração, na qual a pessoa não se encontra em cena. A legenda será extraída dessa coluna sonora, isto é, do som que se ouve. Além da tradução, o tradutor, aqui no Brasil, é responsável pela entrada e saída da legenda, bem como sua posição no fotograma.

No momento da tradução, a moviola era um aparelho indispensável, como foi dito acima, mesmo quando o roteiro original vinha marcado e descrevendo todos os movimentos de câmera, da cena e até mesmo a marcação da entrada e saída das legendas que serão produzidas. A presença da moviola era indispensável na busca pela perfeição. O roteiro, por exemplo, vinha mimeografado e, às vezes, não eram corrigidos os erros de numeração que foram datilografados. O filme, também, podia ter recebido cortes após a confecção do roteiro,

ou, ainda, marcar duas falas de dois interlocutores em uma só legenda, sendo que poderiam ter sido perfeitamente separadas.

Normalmente, o roteiro original se limita a indicar as personagens, porém, não indica a quem a palavra está sendo dirigida, tampouco descreve as cenas e suas mudanças. Por esses motivos, e os outros citados acima, era indispensável o uso da moviola, a qual se podia recorrer a qualquer momento.

Além disso, ocorriam, às vezes, problemas com os roteiros. O primeiro problema poderia acontecer quando o roteiro se apresentava em um idioma e o filme em outro. Um exemplo disso seria quando o idioma presente em um filme era exótico (como o japonês, chinês ou sueco) e seu roteiro estava vertido para outro idioma mais comum como o inglês. O segundo problema era a falta de roteiro. Quando isso acontecia, o tradutor usava a moviola. Desta forma, pode-se notar seu uso freqüente.

Além desses problemas de ordem mais técnica, ainda existem dificuldades para o tradutor no interior da linguagem do filme. De acordo com Toschi (1984, p.158):

Há outros problemas que preferimos chamar de *dificuldades* para o tradutor. As dificuldades são: poesias, poemas, dentro do filme; canções, hinos e marchas; óperas filmadas; provérbios e trocadilhos intervenientes no diálogo; termos técnicos; implicações com a censura.

Poesias e poemas quase sempre aparecem em filmes europeus, sem citação do autor e muito menos a obra. Essas poesias e poemas aparecem geralmente em filmes clássicos, trazendo dificuldade para o entendimento, apresentando ao tradutor grandes dificuldades.

Além disso, as canções, hinos e marchas aparecem em filmes musicais e devem ser traduzidos, ou pelo menos parte dele, assim o telespectador poderá entender o que está acontecendo no filme.

Os filmes de óperas filmadas são raros, pois não é da preferência dos telespectadores. Toschi (1984) descreve que não é fácil fazer esse tipo de tradução e também comenta que os italianos preferem que suas óperas não sejam traduzidas. Toschi (op.cit.) já comentava que a presença de provérbios e trocadilhos é uma dificuldade para o tradutor. Estes podem ser traduzidos de modo que se aproximem de um correspondente na língua meta. É difícil traduzi-los porque, muitas vezes, o seu correspondente não existe em nossa língua. Ainda, existem filmes que possuem termos técnicos, exigindo tempo de pesquisa. E, por último, as implicações com a censura também estavam presentes em filmes na década em que Toschi inicia a teorização sobre o tema no Brasil. De acordo com o autor (1984, p.163):

A censura, com muitíssimo maior rigor que para com o livro, foi permitindo, contudo, aos poucos, que o termo forte, chulo, fosse sonoramente pronunciado na sala de cinema, mas proibia-o de ser escrito. Ou seja, dentro do cinema, o palavrão podia ser *publicamente ouvido*, mas não *reservadamente lido*!

Percebe-se, assim a questão da tradução e, principalmente, da tradução de coloquialismos, já vem sendo discutido há décadas, principalmente em se tratando da passagem da linguagem oral para a escrita.

Como já foi mencionado, a legenda encontra-se, no seu local convencional, porém, desloca-se a legenda para outro local (mais acima, à esquerda, à direita) quando se tem por intenção mostrar certa imagem que ocupa o local convencional da legenda. Às vezes, não era isso que ocorria quando o filme era censurado. Se ele mostrava uma imagem que era censurada, podia fazer uma legenda mais larga, com a finalidade de cobrir a imagem.

Para que a legenda seja inserida, independentemente do gênero do filme, existe limitação de espaço e tempo. O tempo, para o tradutor, era medido em pés e em quadros, pois seu serviço era cobrado em metros. Contudo, para a distribuidora o filme era medido em minutos, isso também valendo para o cinema. O espaço para se inserir a legenda é limitado, como já foi dito, por isso o tradutor precisa saber que a tradução por legenda está limitada a um trecho do filme e que este trecho contém a fala no original, a qual não deve ser ultrapassada pela legenda. Se isso acontecer, a legenda estará dizendo algo sobre a cena que já se passou. Deste modo, terá a perda da sincronia (tradução/imagem).

Para se alcançar o sincronismo, a legenda configura-se em um resumo da fala original do filme. Por isso, solicita-se que ela seja curta e concisa. Por estes motivos, o tradutor pode optar por palavras mais curtas. Ainda, solicita-se evitar a separação de sílabas no final da legenda. Porém, o tradutor pode fazê-lo somente para chamar a atenção do telespectador para uma imagem inesperada, que geralmente ocorre nas cenas de ação.

No filme, a impressão da legenda era realizada através de dois processos diferentes: o químico e o óptico. De acordo com Toschi (1984, p. 166):

[...] no processo químico, a legenda é posta por corrosão na cópia já pronta do filme; no processo óptico, ela é copiada por transparência simultaneamente com a extração da cópia, fazendo parte, portanto, da imagem fotográfica do filme.

Além da impressão, também existia o processo de composição da legenda que poderia ser realizado por operadoras como IBM e LINOCOMP. A primeira permite que o tradutor

altere/revise alguma legenda. Entretanto, a segunda não permitia o mesmo, pois o operador da máquina era quem registrava as legendas e se ele as considerava corretas, seriam colocadas no filme; sem a intervenção do tradutor. As fontes tipográficas da IBM, por exemplo, eram diferentes. A fonte em grifo ou itálico era usada quando o narrador não aparecia em cena, ou nas vozes de telefonemas, na fala de espíritos sobrenaturais, nos pensamentos dos personagens, entre outros.

Além dos pormenores apresentados por Toschi (op.cit.), os títulos dos filmes também são alvos na teorização sobre tradução para audiovisuais. O tradutor não interfere no título escolhido, somente quando pedem sua opinião. Os títulos dos filmes ficam a critério de publicitários, ou seja, dos estrategistas de marketing.

Na opinião de Toschi (1984), ainda, quem sempre traduz um filme em menos de cinco dias, é um tradutor medíocre. Um bom tradutor paga as taxas e os impostos pela sua profissão, deixando de ser clandestino da tradução, e exigindo que seu nome conste na obra que traduziu.

Após delinear um breve histórico sobre a tradução para produção de legendas com base em Toschi (1984), dedicaremos o tópico abaixo à caracterização da tradução para a produção de legendas, traçando suas características mais específicas, neste momento tomando por base as teorias de autores das décadas de 90 e início dos anos 2000, com o intuito de verificarmos as mudanças de paradigma na teorização sobre a tradução no campo de audiovisuais.

1.2 Tradução e Legendagem

Existem, segundo Gambier (2003, p.172), três questões fundamentais para a realização da tradução para audiovisuais:

Há três questões fundamentais na área audiovisual que é: 1) a relação entre a fala, a imagem, a trilha sonora, 2) entre a cultura e língua original e a cultura e língua alvos, e, por último, 3) entre o código falado e escrito na língua alvo.

Essas questões fundamentais dentro da tradução audiovisual são desafiadoras para o tradutor, pois incluem tradução de cenário e roteiro, legendagem intra- ou interlingual, legendagem em tempo real e a áudio-narração.

A legendagem, em si, é desafiadora, pois se configura em um tipo de “tradução simultânea escrita”, sendo composta por fatores temporais (tempo de leitura e de fala), que são limitados devido ao grande volume de informações da cena como figuras, som e língua. Além disso, há a relação entre a escrita e o oral. Sendo assim, o tradutor escreve dentro do espaço limite que será transmitido oralmente. Por isso, a necessidade da consciência do tradutor em dar atenção às expectativas dos receptores, que podem se sentir incomodados se nenhuma legenda aparecer enquanto os personagens estão falando na tela. O contrário também pode incomodá-los, isto é, se as legendas aparecerem enquanto os personagens não estão falando na tela.

Estes pormenores, às vezes, podem ser vistos como problemas na produção de legendas, assim como a necessidade da redução de palavras, que também merece destaque. Adjetivos e advérbios devem ser evitados ou trocados por palavras menores ou reduzidas, pois a legenda é limitada a um bloco de duas linhas, contendo 31 caracteres para materiais fílmicos exibidos na televisão, 34 caracteres para materiais para DVD e 40 para materiais que são exibidos em cinema. A limitação dos caracteres está associada ao tempo de leitura de cada linha que deve durar em torno de três segundos (ARAÚJO, 2001).

Na legendagem, é o tradutor quem marca as entradas e saídas das legendas, devendo seguir a fala do diálogo do filme, levando em conta as pausas e os cortes e preservando o suspense ou surpresa da cena.

Além de tais aspectos técnicos, os teóricos da área também destacam a cultura como sendo fator importante na tradução para produção de legendas. Nos filmes, a diversidade cultural pode necessitar adaptações difíceis. A exploração de uma função comunicativa é realizada pelo código lingüístico. Os tradutores poderão utilizar as mais diversas estratégias lingüísticas para transmitir a diversidade cultural em cada caso, confrontando as realidades distantes.

A estratégia lingüística está associada ao distanciamento cultural, por isso o telespectador pode até perceber que certas palavras são peculiares de uma determinada região. Uma expressão pode ser adaptada para se referir a uma certa região, um certo local. Elementos e expressões coloquiais de referências contemporâneas e idiomáticas podem ser traduzidos mediante seu efeito na cultura de chegada.

A tradução de materiais audiovisuais não somente está ligada a elementos lingüísticos, como também a elementos extralingüísticos, tais como imagens e sons (LINDE; KAY, 1999). Segundo Taylor (2003, p.197) “*Quando uma idéia é transmitida a partir de outras modalidades semióticas, o legendador pode omitir os elementos verbais e assim obter bom*

resultado”, o que pode auxiliar o legendador na considerável redução do elemento verbal, enquanto expõe o conteúdo semântico de outra forma.

O interesse principal da legendagem é interpretar diferentes tipos de manifestações orais em duas linhas concisas e em uma escrita inteligível, e porventura redimensionada, que revele o conteúdo, a interpretação das gírias, das idiossincrasias lingüísticas e os traços interacional-culturais do diálogo. Os tradutores-legendadores poderão levar em conta as unidades semânticas e sintáticas quando segmentam e distribuem o texto, simplificando a sintaxe e o vocabulário e eliminando qualquer irrelevância para um bom entendimento da mensagem.

Quando o legendador-tradutor se coloca na posição de um telespectador, o diálogo traduzido é guiado por suas decisões como ouvinte, assim eliminando quaisquer redundâncias. Alguns cortes não afetam o entendimento do filme, pois são compensados pela posição da câmera e expressões faciais.

Estes cortes, porém, podem não trazer benefícios em outros tipos de tradução como a de legenda fechada, na qual o desafio é conseguir expressar na escrita tudo que é falado: os sons locais, os risos, o toque do telefone, a porta batendo, etc. Por descrever a cena, a legenda fechada é útil para pessoas com deficiência auditiva (ARAÚJO, 2003).

As legendas fechadas dos filmes da Rede Globo de Televisão, por exemplo, são menos condensadas, de acordo com Araújo (op.cit.), do que as legendas abertas, porque tendem a dar uma transcrição mais completa da fala. Esses auxílios para os telespectadores fazem com que aumente a audiência do programa de televisão, abrangendo o maior número possível de telespectadores.

Uma audiência bem sucedida em uma produção audiovisual (filme, TV ou DVD) depende, em especial, da qualidade da tradução do texto audiovisual. Os telespectadores são os receptores diretos dos textos audiovisuais e, segundo Luque (2003, p.300), as características e expectativas deles parecem não ser levadas em consideração antes e durante o processo tradutório. O efeito humorístico pode ser perdido no processo tradutório e pode ou não provocar riso no telespectador, de acordo com o autor, se o tradutor optar pela tradução literal dos trocadilhos e referências culturais. É impossível para o telespectador entender o que está acontecendo. Isto o deixa confuso, intrigado e ainda não aprecia o efeito humorístico deste trecho.

Qualquer forma de tradução requer habilidades e competências de leitura, bem como habilidades específicas em relação às línguas envolvidas. A qualidade da tradução pode ter um impacto negativo, caso não haja um bom entendimento do tradutor quanto ao texto que

está traduzindo e quanto à transcrição lingüística, na qual podemos incluir a questão das gírias, objeto de estudo deste trabalho.

Neste caso, a tradução das gírias para a legenda não apenas depende de sua adequação para a cultura receptora. Muitas vezes, as gírias são suavizadas para causar menor impacto aos telespectadores, podendo ocorrer a falta de naturalidade com relação ao registro, já que, quando falamos em gírias, o grau de informalidade e, ao mesmo tempo, especificidade, é alto. Neste caso, indagamos quais teorias, ou tendências teóricas, para o estudo da tradução específica para audiovisuais podem auxiliar os tradutores. Para melhor entendermos a especificidade desta área, abordaremos, no próximo tópico, alguns autores que tratam do tema.

1.3 Principais teorias para o estudo de tradução para produção de legendas

Abordaremos, neste tópico, alguns teóricos que, no Brasil e no exterior, englobam a teoria da tradução para a produção de legendas. Os autores aqui estudados tiveram seus trabalhos publicados na revista “The Translator” Volume 9, n. 2, 2003, editada somente sobre o tema “Screen Translation”¹, ou seja, Tradução de Tela ou Tradução de Audiovisuais. Abaixo, segue um breve comentário sobre alguns destes autores e, em seguida, as principais teorias para o estudo de tradução para a produção de legendas por eles desenvolvidas. Nos parágrafos abaixo, portanto, buscou-se destacar a contribuição de cada um destes teóricos.

Gambier (2003) inicia seu artigo citando os diferentes tipos de tradução audiovisual, que são: legendagem interlingual (tradução do código oral para o código escrito em outra língua), legendagem intralingual (utilizada para auxiliar pessoas com problemas de audição no interior da mesma língua) e dublagem. O autor aponta algumas questões que considera fundamentais na tradução para o campo audiovisual, como, por exemplo, a relação entre a fala, a imagem, a trilha sonora, a cultura e a linguagem do filme original, a cultura e linguagem da cultura para a qual o material está sendo traduzido, e, finalmente, a relação que se estabelece entre o código falado e o escrito nas línguas envolvidas. A tradução para a produção de legendas é, para o referido autor, desafiadora, uma vez que é composta por fatores temporais (tempo de

¹ Todas as citações dos autores estrangeiros foram traduzidas pela aluna-pesquisadora, e encontram-se na íntegra quando das citações diretas. Além disso, as citações das autoras brasileiras, Araújo e Franco, também foram traduzidas, uma vez que todos os artigos presentes na revista “The Translator” são escritos na língua inglesa.

leitura e tempo da fala), e por estar limitada ao grande volume de informação (como sons, figuras, etc.).

Taylor (2003) aponta que estas características da tradução audiovisual explicitadas por Gambier (2003) mostram-se contrárias às expectativas dos telespectadores. A legenda condensa, reduz ou omite partes do original. Para tentar suprir as expectativas do telespectador, a grande maioria dos tradutores-legendadores tenta transmitir todos os significados do texto original, adotando estratégias que, segundo o autor, podem problematizar a relação texto e imagem. Na tradução audiovisual, em especial a legendagem, a adaptação multimodal produz uma ferramenta eficaz para analisar textos audiovisuais, segundo Taylor (2003, p. 191):

A adaptação multimodal, particularmente como projetou Thibault (2000), produz uma eficaz ferramenta metodológica na análise de texto audiovisual. O método envolve a quebra do filme em imagens individuais, cenas e sincronia. [...] A finalidade deste artigo é mostrar como esta metodologia pode ser adaptada para formular estratégias para a legendagem, particularmente com respeito à tradução de material de filme italiano em inglês, mas também em alemão, francês e espanhol.²

O autor também comenta que no caso das imagens, a quebra das cenas pode variar em relação à duração do filme, podendo ser analisado o potencial significativo do mesmo, dando-se valor às modalidades semióticas que interagem com o verbal. O autor ainda explica que uma idéia é transmitida a partir de outras modalidades semióticas, cabendo ao tradutor omitir ou não os elementos verbais para se obter um bom resultado.

Assim, como observa Taylor (2003), a tradução deste tipo de material, como em outros tipos de tradução, não pode ser realizada no “palavra por palavra”, pois o tradutor poderá buscar entender a mensagem original tanto quanto possível, e eliminar as partes redundantes, repetitivas ou insignificantes. A adaptação multimodal pode auxiliar o legendador na considerável redução do elemento verbal, enquanto dá prioridade ao conteúdo. O debate está, então, na competência, habilidade e atitude do tradutor em tomar decisões com base em uma análise criteriosa do som e da imagem do material audiovisual, sendo que tal análise, segundo nos revela Taylor (op.cit.), deverá ser multimodal.

² Multimodal transcription, particularly as devised by Thibault (2000), provides an effective methodological tool in the analysis of audio-visual text. The method involves breaking down a film into single frames/shots/phases. [...] The purpose of the present article is to show how this methodology can be adopted (adapted) to formulate strategies for subtitling, particularly in relation to the translation of Italian film material into English, but also into German, French and Spanish.

Taylor (op.cit.) defende ainda que o trabalho do tradutor no campo audiovisual necessita ser amplamente estudado já que este trabalho também exerce uma função didática. Os filmes legendados podem proporcionar aprendizagem de uma língua estrangeira, apresentando benefícios cognitivos e psicológicos para se ensinar e aprender uma língua estrangeira por meio de legendas, dando ao aluno a oportunidade de desenvolver suas potencialidades em um ambiente controlado. Neste sentido, os alunos se tornam os “autores” de suas versões, averiguando o cuidado que é preciso ter com cada uma das palavras do original.

Fawcett (2003) também afirma que as legendas permitem a coexistência das línguas estrangeira e materna, facilitando a aprendizagem da primeira. Para o autor, a multimídia ou multi-modalidade apresenta critérios específicos para a compreensão, acessibilidade e usabilidade do gênero, ainda com metodologias incertas e com problemas de difícil solução para a área de tradução. Devido a tais problemas, também continua incerta a preferência pela legendagem ou dublagem. Segundo o autor, a maioria dos países na Europa, particularmente no centro-sul, tem basicamente optado por dublagens, ao passo que os países menores, especificamente no norte, têm favorecido a legendagem. Ao invés de determinar se a legenda seria aprovada pelos grupos alvos e que tipo de legenda seria preferida, a Universidade de Trieste analisou duas versões do desenho animado “Os Flintstones” em dois grupos de telespectadores, um com 50 pessoas que não falavam inglês e o outro com 50 falantes competentes em inglês como segunda língua. A pesquisa mostrou que o primeiro grupo preferiu a versão mais detalhada, enquanto que o segundo grupo optou pela versão menos detalhada.

A indagação sobre qual modalidade, a legendagem ou dublagem, melhor transmitem os elementos extralingüísticos, além dos lingüísticos, com pouca omissão, ainda permanece sem resposta. Giovanni (2003) enfatiza que as referências culturais do filme necessitarão ser adaptadas para se encaixarem da melhor forma na outra cultura, da mesma forma que os elementos e expressões coloquiais, referências contemporâneas e idiomáticas, visão esta compartilhada por Taylor (2003), que expõe os aspectos extralingüísticos necessitam interagir com o verbal. Ou seja, as imagens, músicas e ruídos, ao interagirem com a fala dos personagens, podem resultar em uma tradução satisfatória. Uma idéia pode ser transmitida a partir de aspectos extralingüísticos, segundo os autores. Conseqüentemente, os elementos verbais são omitidos, enquanto busca-se expor o conteúdo.

A pesquisa de Giovanni (2003) teve como objetivo estudar a representação da diversidade cultural nos filmes da Disney na virada do último século e, ao mesmo tempo, a exibição dos valores culturais ocidentais neles presentes. Em tais filmes, além da função da

linguagem verbal, há vários outros elementos extralingüísticos (imagem, música, barulho, etc.). Por exemplo, na cena de abertura do filme *Aladdin* há imagens do deserto, onde o camelo perambula nas dunas, e uma voz canta sobre o calor do deserto, além dos tapetes voadores, do mistério e do encantamento da região representada pelas “noites árabes” no refrão, proporcionando um som familiar acompanhado por importantes imagens e música, segundo a mencionada autora.

Giovanni (op.cit.) ainda comenta que o objetivo principal dos produtores de filmes é chamar a atenção e proporcionar divertimento para o maior número de telespectadores possíveis, com ênfase especial aos jovens, narrando histórias de regiões e tempos distantes, como é o caso do filme *Aladdin*.

Conseqüentemente, para a autora, a estratégia lingüística estará sempre associada ao distanciamento cultural. Na cena de abertura de *Aladdin*, o narrador cumprimenta o público dizendo: “Welcome to Agrabah” (Bem-vindo à Agrabah). Deste modo, o telespectador pode perceber que certas palavras são peculiares de uma determinada região, que haverá referências culturais à região e religião islâmica. Sendo assim, é possível perceber a complexidade da tradução para produção de legendas que não requer do tradutor apenas conhecimento lingüístico.

Remael (2003) igualmente confirma a idéia da complexidade tradutória para legendas e também dublagens, tais como omissões de palavras e expressões que deverão ser compensadas pela posição da câmera e expressões faciais. Segundo ela, entretanto, alguns cortes podem prejudicar a tradução no caso da legenda fechada, que tem como desafio expressar na escrita tudo que acontece no filme. Esse tipo de legendagem parece ser mais desafiador, pois além de expressar a fala, deve expressar os sons locais, o toque do telefone, os risos, etc. A interpretação das gírias, a idiosincrasia lingüística, entre outros fatores, também é interesse da legendagem, segundo Remael (2003, p. 226):

O interesse principal da legendagem é interpretar diferentes tipos da fala em duas linhas concisas e uma escrita inteligível com o mínimo de perda de informação do conteúdo. Outros interesses incluem a sincronia da imagem do filme com o diálogo, a interpretação do registro, das gírias, da idiosincrasia lingüística e dos traços interacionais do diálogo.³

³ The central of subtitling is to render different types of speech in two lines of concise and intelligible writing with a minimal loss of informative content. Additional concerns include synchrony with the filmic images and dialogue, the rendering of register, slang, linguistic idiosyncrasies and, to some extent, the interactional features of dialogue.

Ainda, Remael (op.cit., p.226) comenta que os tradutores-legendadores são instruídos pelas ilhas de legendagem a respeitar as unidades semânticas e sintáticas enquanto segmentam e distribuem o texto, simplificando a sintaxe e o vocabulário e eliminando qualquer irrelevância para um bom entendimento da mensagem. Outra estratégia de elaboração da tradução para produção de legendas é a observância à *seqüência do diálogo*, que nada mais é, como o próprio nome diz, a seqüência de um diálogo completo de uma cena, sem a interrupção por uma terceira personagem, por exemplo. Cada interferência da personagem no diálogo estabelece um período. Poderá haver ainda uma série de períodos interrompidos por fatores de diálogo externo, como por exemplo, o aparecimento de uma terceira personagem, movimento da câmera ou a saída de um ou mais personagens, fazendo com que seja necessário que o tradutor-legendador aja como telespectador para guiar suas decisões, considerando omitir o que for necessário, conforme afirma a autora.

Neste sentido, é necessário que o tradutor continue assegurando a multi-modalidade dos diálogos, que se tornam signos verbais combinados com a postura corporal dos atores, gestos e expressões faciais, etc, tornando os diálogos suscetíveis ao contexto situacional e visual. Isto é, o diálogo do filme não é apenas um “diálogo”, é também uma narrativa, segundo Remael (op. cit., p.233).

Caracterizando, ainda, a legendagem, Araújo e Franco (2003, p.249) afirmam que as legendas intralinguais auxiliam deficientes auditivos a compreenderem filmes, noticiários e entrevistas. As autoras comentam:

A legenda fechada (closed caption) está sendo disponível no Brasil pela Rede Globo, a mais popular rede de televisão brasileira, desde 1997. Após isso, a Globo tem freqüentemente proporcionado legendas intralinguais através de vários programas, atingindo desde filmes até noticiários e entrevistas, para as pessoas surdas ou com problema de audição.⁴

As autoras brasileiras comentam que há dois tipos de legenda fechada (closed caption), o modo roll-up e o pop-on, os quais são utilizados pela Rede Globo. Roll-up é usado em programas ao vivo que requerem tradução em tempo real, como em noticiários e entrevistas. O modo pop-on é similar a legendas abertas e, geralmente, aparece dois segundos após a finalização da fala. Conseqüentemente, será raro existir uma sincronia entre a fala e a

⁴ Closed subtitling has been made available by *Rede Globo*, the most popular Brazilian television network, since 1997. From then on, Globo Television has frequently provided intralingual subtitling for the deaf and hard-of-hearing through a variety of programmes, ranging from feature films to the news and talk shows.

imagem. Segundo elas, as legendas fechadas incluem informações adicionais, indicam quem está falando, efeitos sonoros, informação paralingüística e outros signos sonoros que não são visíveis, mas são audíveis pelos telespectadores que não têm problema de audição. Por isso, as legendas fechadas, no caso das legendas dos filmes da Rede Globo, são menos condensadas do que as abertas, pois tendem a dar uma transcrição mais completa da fala.

Araújo e Franco (2003) ainda destacam que alguns detalhes são importantes na legenda fechada. As estudiosas comentam que os termos em itálicos presentes na legenda indicam que a mesma pessoa continua falando quando a cena é cortada e, também, podem indicar termos estrangeiros. Com relação aos surdos, para que eles possam entender esses termos estrangeiros, são colocadas ao lado as iniciais do país onde esta língua estrangeira é falada:

[...] as legendas fechadas devem incluir informações adicionais, indicando quem está falando, efeitos sonoros, informação paralingüística e outros signos sonoros que não são visíveis, mas são audíveis pelos telespectadores que não têm problema de audição.⁵

Este tipo de tradução é, portanto, menos condensada pela necessidade de se descrever na escrita tudo o que ocorre no filme, tendo como alvo os telespectadores com deficiência auditiva. A tradução para legenda fechada tem como objetivo auxiliar as pessoas com tais dificuldades, mas, além deles, também atrai outros telespectadores.

Segundo Luque (2003, p.293), professor titular de tradução na Universidade de Cádiz na Espanha e membro do grupo de pesquisa AVANTI (*Avances en Traducción e Interpretación*) da Universidade de Granada na Espanha:

Uma audiência bem sucedida de uma produção de audiovisual (filme, TV, vídeo ou DVD) não só depende de uma boa fonética e sincronia dos personagens, no caso da dublagem, ou uma apresentação clara ao leitor no caso da legendagem, mas, em especial, da qualidade da tradução do texto audiovisual. Os telespectadores são os elementos fundamentais e receptores diretos dos textos audiovisuais e as características e expectativas deles parecem não serem levadas em consideração antes e durante o processo tradutório.⁶

⁵ [...] closed subtitles have to include additional information, like indicating who is speaking, sound effects, soundtrack noises, paralinguistic information and other acoustic signs that are not visible but audible to a hearing audience.

⁶ The successful reception of an audiovisual production (be it film, TV, video or DVD) depends not only on a good phonetic and character synchrony in the case of dubbing, or reader-friendly presentation in the case of subtitling, but especially on the quality of the translation of the audiovisual text. Viewers are the ultimate and direct receivers of translated audiovisual texts, and their characteristics and expectations seem all too often not to be taken into account before and during the translation process.

O espectador é peça-chave para o êxito da tradução de audiovisuais, assim como em outros tipos de tradução. Por exemplo, o efeito humorístico pode ser perdido no processo tradutório e pode ou não provocar riso no telespectador. Isso depende da cultura em que o telespectador está inserido, segundo Luque (op.cit.). O autor afirma que alguns tradutores podem optar pela tradução literal dos trocadilhos e referências culturais, mas é impossível para o telespectador entender o que está acontecendo. Isto o deixa confuso, intrigado e, ainda, não aprecia o efeito humorístico deste trecho.

No caso do humor nas versões dubladas, pode-se perder os efeitos humorísticos por causa da dificuldade de traduzir os trocadilhos e piadas que possuem uma referência cultural, uma vez que o telespectador não tem acesso ao original. Bosinelli et al. (1998 *apud* Taylor, 2003), também discutem as dificuldades da tradução para as categorias linguísticas da dublagem como a linguagem de humor, regionalismos, socioletos⁷, e assim por diante. Esse é um território familiar para muitos que trabalham nesta área.

Por causa das passagens humorísticas ou não, referências culturais, trocadilhos, etc., a qualidade da tradução pode ser prejudicada, segundo Cintas et al. (2003), caso não haja um bom entendimento (ou leitura) do tradutor sobre o texto que está traduzindo e, por consequência, em relação à transferência linguística. De acordo com os autores (op.cit., p. 381):

Qualquer forma de tradução requer habilidades de leitura bem como habilidades específicas de transferência linguística: sem um bom entendimento das ferramentas retóricas usadas na mídia, o entendimento do tradutor, quanto ao texto que ele está lidando, será superficial, e, inevitavelmente, haverá um impacto negativo na qualidade de suas traduções.⁸

A questão das dificuldades específicas que podem surgir na prática da tradução para produção de legendas também tem como alvo as gírias, objeto principal de estudo deste trabalho, que não apenas depende da tradução bem-sucedida propriamente dita, mas também

⁷ A linguagem de humor é um tipo de linguagem que causa riso no telespectador como, por exemplo, os trocadilhos. Já, o regionalismo, segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001), é uma palavra ou locução privativa de determinada região dentro do território onde se fala a língua. O socioleto, de acordo com o Houaiss (op. cit.) é cada uma das variedades de uma língua utilizadas pelos grupos de indivíduos que, tendo características sociais em comum (por exemplo: a profissão, os passatempos, a geração etc.), usam termos técnicos, ou gírias, ou fraseados que os distinguem dos demais falantes na sua comunidade.

⁸ Any form of translation requires reading skills as well as specific skills of cross-linguistic transfer: without a sound understanding of the rhetorical tools used in the medium, translators' grasp of the text they are dealing with will be superficial, inevitably impacting negatively on the quality of their translation.

das relações culturais que se estabelecem, ou não, de uma língua para outra. Muitas vezes, as gírias são suavizadas para causar menor impacto ao telespectador-alvo, porém podendo haver falta de naturalidade com relação ao registro, daí o aumento das pesquisas na área de tradução audiovisual, principalmente a partir da década de 90. Kay et al. (1999 *apud* Mason, 2003), defendem a necessidade de análise do processo de produção de legendas, afirmando que a natureza da multimídia deve estar no centro deste tipo de investigação. O ângulo da câmera, a largura da tela, o movimento, a construção e técnicas de edição, tudo isso revela o poder da semiótica que deve ser percebida pelo espectador ao mesmo tempo em que recupera a seqüência textual das legendas.

No caso da dublagem, segundo Agost (1995 *apud* Lorenzo et al., 2003, p.271), a precisão do sincronismo palavra-imagem também afeta o conteúdo do texto traduzido e o desempenho dos artistas que dublam.

Lorenzo et al. (2003, p. 271), neste sentido, afirmam que há três tipos de sincronismo que devem ser levados em conta no processo da dublagem: o sincronismo do conteúdo (uma harmonia entre a versão traduzida do texto e a história original), o sincronismo visual (harmonia entre os movimentos visíveis dos lábios e os sons que são ouvidos) e o sincronismo da personagem (harmonia entre a voz do artista que dubla e o aparecimento e gestos do ator ou atriz no filme), exigindo desta modalidade uma tradução pragmática, semiótica e comunicativo (dependente da variação lingüística com relação ao tempo, classe social, sexo, idade, relação entre os participantes, etc.).

A primeira, a análise da dimensão pragmática, inclui: o foco no contexto e intencionalidade. O foco no contexto pode ser: narrativo, descritivo, expressivo, argumentativo, expositivo, instrutivo, entre outros. Na intencionalidade, o tradutor pode lidar com textos que têm uma intenção clara (ironia, humor, ambigüidade, etc.), as quais podem ser muito difíceis para transferir para outras línguas (LORENZO et al., 2003).

A segunda, a análise da dimensão semiótica, inclui aspectos culturais e ideológicos da cultura materna e as estratégias para transferi-los para a cultura alvo. Os elementos culturais mostram que uma cultura é diferente da outra, como a localização geográfica, referências históricas, etc. As três pesquisadoras, Lorenzo, Pereira e Xoubanova concordam com Zabalbeascoa (1992 *apud* Lorenzo et al. 2003, p. 272), quando coloca que o humor é, também, parte da tradição cultural de um texto. As estratégias que Zabalbeascoa sugere para a transferência do humor em textos audiovisuais são: adaptação, substituição e diferentes tipos de compensação (vozes e entonação engraçadas, introdução ou omissão de efeitos sonoros, jogos de palavras, etc.).

A terceira, a análise da dimensão comunicativa, inclui: a área à qual se refere o assunto do texto audiovisual e o modo como é construída, a interação social entre as personagens, a combinação de códigos lingüísticos e códigos visuais, variações cronológicas, problemas de variação geográfica, social e da idade.

Com intuito de evitar uma omissão completa da referência humorística, Lorenzo et al. (op. cit.) comentam que o tradutor pode escolher uma solução que é chamada de internacionalização, isto é, uma solução baseada na informação dada pelo original e pela cultura alvo, que envolve a substituição dessa referência cultural que é obscura para os receptores da tradução. Ainda, segundo os autores, há outro fator que causa muitos problemas aos tradutores: a informação intertextual. Em primeiro lugar, os tradutores reconhecem essa informação e, depois, avaliam o possível reconhecimento por parte do telespectador-alvo. Esta avaliação é feita, geralmente, de modo intuitivo, dependendo da “cultura geral” do tradutor.

Para finalizarmos este tópico, vimos, portanto, que, segundo os autores, há 30 anos o ensino e aprendizagem de tradução eram raros, sendo que atualmente é uma realidade inquestionável (CINTAS et al., 2003). A disciplina de tradução de audiovisuais tem avançado gigantescamente, abrangendo muitas outras áreas como a da localização, economia, ciência, tecnologia, dentre outras. Porém, e apesar do crescimento e da visível importância da tradução audiovisual em nosso cotidiano, poucas instituições educacionais tem adotado o desafio de se ensinar tradução audiovisual, segundo Cintas (op. cit.). Qualquer forma de tradução requer habilidades de leitura, além de habilidades específicas de transferência lingüística, na qual o tradutor deve ser um bom entendedor das ferramentas retóricas usadas na mídia, do texto em si que está lidando, evitando um impacto negativo na qualidade de suas traduções, em modalidades distintas como a da dublagem e da legendagem. A relação entre o filme e o público é um elemento chave para o ensino e aprendizagem de tal modalidade, uma vez que o discurso de um filme popular é, geralmente, articulado através das referências culturais que podem não ter uma tradução evidente, afirmam Cintas et al. (op. cit., p. 381).

Em seguida, encontra-se um quadro resumitivo com os teóricos utilizados nesta pesquisa e coletados na revista “The Translator” Volume 9, n. 2, 2003, editada somente sobre “Screen Translation”, ou seja, Tradução de Tela ou Tradução de Audiovisuais. Após este quadro, o tópico seguinte trata da corda-bamba entre a linguagem oral e escrita no campo da tradução audiovisual.

Quadro 1 resumitivo dos teóricos que enfocam suas teorias para o estudo da tradução para a produção audiovisual

AUTOR	UNIVERSIDADE /PAÍS	TÍTULO	OBJETIVO PRINCIPAL DO TEXTO
Yves Gambier	Universidade de Turku, Finlândia.	Tradução e Adaptação de Telas: Percepção e Recepção	A complexidade da tradução de telas.
Christopher J. Taylor	Universidade de Trieste, Itália.	Adaptação Multimodal na Análise, Tradução e Legendagem de Filmes Italianos.	Mostrar uma metodologia adotada para formular estratégias para legendagem.
Elena Di Giovanni	Universidade da Bolonha em Forlì, Itália.	Diversidade Cultural e Comunicação Global nos Filmes Walt Disney na Virada do Século.	Observar a diversidade cultural nos filmes da Disney na virada do último século e, ao mesmo tempo, a exibição dos valores culturais Ocidentais presentes neles.
Aline Remael	Associação de Universidades e de Institutos Superiores de Antuérpia, Bélgica.	A Atual Narrativa do Diálogo e Legendas de Filme: Um Estudo de Caso de <i>Segredos e Mentiras</i> de Mike Leigh.	Averiguar as versões legendadas pelos flamengos do filme <i>Segredos e Mentiras</i> e como são adaptadas, induzindo as trocas verbais que auxiliam no avanço da narrativa.
Eliana P. C. Franco / Vera Lucia Santiago Araújo.	Universidade Federal da Bahia, Brasil / Universidade Estadual do Ceará, Brasil.	Uma pesquisa de recepção da legenda fechada (closed caption) com os surdos de Fortaleza.	Apresentar os resultados de uma pesquisa realizada na Universidade Estadual do Ceará cujo intuito era verificar se a legenda fechada (closed caption) exibida atualmente pela Rede Globo atende às necessidades dos surdos de Fortaleza.
Lourdes Lorenzo / Ana Pereira / Maria Xoubanova	Universidade de Vigo, Espanha.	Os Simpsons: Uma Análise da Tradução Audiovisual	Analisar o seriado dos Simpsons, descobrir e avaliar as estratégias escolhidas para a tradução.
Adrián Fuentes Luque	Universidade de Cádiz, Espanha.	Uma Abordagem Empírica para a Audiência do Humor Audiovisual Traduzido: Um Estudo do Caso do “Diabo a Quatro” dos Irmãos Marx.	Analisar algumas questões relacionadas ao nível da audiência de audiovisual de humor (em inglês) que são traduzidos.

Riitta Jääskeläinen	Universidade de Joensuu, Estudos de Tradução da Escola de Savolinna, Finlândia.	Um Estudo da Atuação de Interpretação dos Anfitriões do Programa Matinal Televisivo Finlandês.	Mostrar como um não-profissional de interpretação pode fracassar ao executar o seu papel, sua atuação.
Robert Paquin	Jarp (empresa de legendas e dublagem), Canadá.	Primeiro Contato com Dublagem de Filmes.	Este livro trata da substituição do texto original pelo texto traduzido
Fotios Karamitroglou	X	Sobre uma Metodologia para a Investigação de Normas na Tradução Audiovisual	Testar as técnicas de revoicing e legendagem para os programas de crianças estrangeiras na televisão da Grécia.
Rosa Maria Bolletiere Bosinelli, Christine Heiss, Marcello Soffritti e Silvia Bernardini.	X	A Tradução Multimodal: Qual Tradução para qual Texto?	Trata-se de dublagem, legendagem, tradução simultânea, instrução, Tecnologia e teoria.
Paul A. Soukup e Robert Hodgson	X	Fidelidade e Tradução: A Relação da Bíblia na Nova Mídia.	O foco está na tradução publicada que envolveu a adaptação da Bíblia para vídeo: DVD e CD-ROM.
Yves Gambier e Henrik Gottlieb	X	Tradução de Mídia: Conceitos, Práticas e Pesquisa.	Mostrar que cada mercado forma os seus critérios.
Zoe de Linde e Neil Kay	X	A Semiótica da Legenda.	Analisar os processos e influências que envolvem a legendagem para telespectadores surdos ou com problemas auditivos.
Ana Ballester Casado	X	Tradução e Nacionalismo - A Recepção do Cinema Americano na Espanha Através da Dublagem.	Investigar as origens da tradução do cinema e os fatores que favoreceram o princípio da dublagem como hegemonia da tradução de audiovisual na Espanha.
Miguel Duro	X	A Tradução para Dublagem e para Legendagem.	Envolver os aspectos da tradução audiovisual em três partes: Teoria, História e Gêneros, e a Prática.
Jorge Díaz	Universidade de Surrey – Roehampton,	Cursos de Pós-	Traçar o perfil de dois cursos

Cintas / Pilar Orero	Reino Unido / Universidade Autônoma de Barcelona, Espanha.	Graduação em Tradução Audiovisual.	de pós-graduação da Universidade Autônoma de Barcelona.
----------------------	--	------------------------------------	---

Na Universidade/ País há x para mostrar que nestes artigos não foram indicados a qual Universidade o autor pertence, tampouco o país.

Fonte: Elaborado pela autora.

1.4 A linguagem oral e a linguagem escrita

Como já mencionamos, a tradução pode ser segmentada em: Tradução Editorial e Tradução Audiovisual. Esses dois tipos de tradução são facilmente diferenciados, já que, de acordo com Linde & Kay (1999)⁹, a Tradução Audiovisual possui componentes visuais e sonoros adicionais, incluindo uma trilha sonora, além de ocorrer a mudança de uma linguagem oral para a escrita (no caso da legendagem) e omissões obrigatórias do diálogo original.¹⁰ A Tradução Editorial, por sua vez, parte de um texto escrito para outro texto escrito, cujas especificidades e historiografia já englobamos no primeiro tópico deste capítulo, com base, principalmente, em Wyler (2003), que ressalta que o tradutor, desde sempre, não traduz simplesmente de uma língua para outra, mas entre linguagens.

Na linguagem, duas modalidades se completam: a oral e a escrita. Koch (1992) ilustra algumas das principais diferenças entre a linguagem oral e a escrita:

Quadro 2: Principais diferenças entre a fala e a escrita

Fala	Escrita
Contextualizada (próximo ao contexto do leitor)	Descontextualizada (longe do contexto do leitor)
Implícita	Explícita
Redundante	Condensada
Não - planejada	Planejada
Predominância do “modus pragmático”	Predominância do “modus sintático”
Fragmentada	Não-fragmentada
Incompleta	Completa
Pouco elaborada	Elaborada
Pouca densidade informacional	Densidade informacional

⁹ Todas as citações de autores estrangeiros foram traduzidas por mim. Os excertos originais encontram-se em nota de rodapé para eventuais consultas.

¹⁰ [...] there are additional visual and audio components including a residual oral soundtrack; there is a switch from oral to written language and, finally, there are obligatory omissions in the source dialogue.

Predominância de frases curtas, simples ou condensadas	Predominância de frases complexas com subordinação abundante
Pequena frequência de passivas	Emprego freqüente de passivas
Poucas normalizações	Abundância de normalizações
Menor densidade lexical	Maior densidade lexical

Fonte: Koch (1992, p. 68)

Ao observar o quadro acima ficam nítidas as diferenças entre a fala e a escrita. Assim como Koch (op.cit.), Fávero, Andrade e Aquino (1999, p. 276), apresentam:

Quadro 3: Diferenças entre a fala e a escrita

Fala	Escrita
Interação face a face	Interação à distância
Planejamento simultâneo ou quase simultâneo	Planejamento anterior à produção
Impossibilidade de apagamento	Possibilidade de revisão para operar correções
Sem condições de consulta	Livre consulta
Ampla possibilidade de reformulação; é marcada, pública, pode ser promovida tanto pelo falante como pelo ouvinte	As formulações podem não ser tão marcadas, é privada e promovida apenas pelo escritor
Acesso imediato ao <i>feedback</i> do ouvinte	Sem possibilidades de <i>feedback</i> imediato
O falante pode processar o texto, redirecionando-o a partir das reações do ouvinte	O escritor pode processar o texto a partir das possíveis reações do leitor

Fonte: Fávero, Andrade e Aquino (1999)

Dessa maneira, é possível perceber que Fávero, Andrade e Aquino (op. cit.) ressaltam outras diferenças não menos importantes a respeito das características da fala e escrita.

Os dados acima mostram que é possível perceber uma grande diferença e uma “corda bamba”, emprestando o termo de Ridd (1996), existente entre o oral e o escrito. O tradutor de legendas, portanto, não pode deixar de estar consciente das peculiaridades destes tipos de linguagem.

Segundo Gorovitz (2006, p. 47) “a legendagem é anterior à fala: o filme já utilizava um suporte textual quando ainda não havia meios técnicos para reproduzir o som e os diálogos dos personagens. Assim, desde os primórdios do cinema, criou-se familiaridade com a legenda”.

Primeiramente, existe a necessidade de que a legenda seja lida ao mesmo tempo em que se acompanha a imagem e o som, já que desvia a atenção do espectador, ou pelo menos a

divide entre o texto e a imagem. Os leitores não lêem em seqüência, pois é preciso que o olhar esteja atento entre a imagem, o som e a legenda. Ainda de acordo com Gorovitz (op. cit., p. 47):

Em seguida, surge um problema *estético*. O filme nunca é produzido em função de uma legenda. Portanto, o espaço que lhe é atribuído pertence à imagem. Assim, cria-se uma interferência visual e plástica que modifica a percepção, na qual a legenda, por vezes chega a sobrepor-se aos elementos visuais de primeiro plano.

O aspecto mais relevante e peculiar desse tipo de tradução, no entanto, é a diferença dos meios envolvidos, ou seja, um discurso oral e outro escrito para retratar uma linguagem oral.

O tradutor de legendas ou tradutor-legendador tem a tarefa de retratar satisfatoriamente o conteúdo da fala do filme. Mas a fala, por sua vez, é mais veloz que a leitura e, por essa razão, o tradutor é obrigado a sintetizar, abreviar, ou, até mesmo, substituir tudo que possa dificultar a compreensão do público alvo.

O tradutor-legendador necessitará entender que sua tradução não é aquela convencional, mas sim um auxílio para o espectador que não domina o idioma original do filme. É necessário que a legenda seja observada como um elemento adicional na estética do filme ou vídeo, segundo nos mostra Gorovitz (2006).

A tradução para a produção de legendas requer um cuidado especial em relação às suas especificidades. Ao realizar a tradução de legendas, o profissional se envolve com algumas implicações que esse ato tradutório proporciona. A primeira delas é que o tradutor precisa considerar a legenda como sendo uma unidade semântica, ou seja, deve transmitir um sentido ou significado completo. Assim, cada legenda deve conter o sentido completo e só ter seu sentido completado na legenda seguinte quando for estritamente necessário.

A segunda implicação é que a técnica tradutória deve exaltar a legenda não somente como elemento comunicativo, mas também, segundo Ridd (1996, p. 477) “*como uma unidade capaz de trazer prazer lingüístico que contribua para o valor estético da obra*”. Para que isso aconteça, o tradutor-legendador pode utilizar estratégias do tipo: escolher estruturas sintáticas simples, um vocabulário de fácil entendimento, rico, variado e atrativo, variar o tamanho e fonte da legenda, omitir pronomes pessoais, sendo esta uma forma de ganhar mais espaço na tela, e compensar o esforço gasto pelo leitor. O tradutor, independentemente da área que traduz, preocupa-se, antes de tudo, com o leitor; no caso da legenda, o tradutor-legendador dedica-se ao público alvo, aquele que assistirá ao filme nos cinemas. Se os espectadores entenderem o que está sendo lido nas legendas, se o tempo de permanência na tela for

suficiente para que possam iniciar e concluir uma leitura satisfatória, se o vocabulário empregado na tradução estiver adequado ao público, de um modo geral, o profissional terá atendido as mais variadas necessidades do público.

Tais estratégias favorecem muito o leitor no sentido de que essas legendas não se tornem desagradáveis e não exijam que este guarde na memória o texto da legenda anterior enquanto tenta completar o sentido da próxima.

Em relação a essas estruturas semânticas e sintáticas, Akinnaso (1982, p.39) expõe que, na escrita, ao contrário da fala, prevalecem algumas características relevantes para análise:

Uso preferencial de formas afirmativas e subjuntivas em vez de imperativas, interrogativas e exclamações; emprego mais freqüente da voz passiva; emprego de artigos definidos para substituir modificadores demonstrativos e termos dêiticos; uma compulsão para produzir informações completas ou unidades de idéias e de tornar todas as suposições explícitas; eliminação de interrupções e retomadas do discurso, de repetições, digressões e outras formas de redundância típicas do discurso oral.

A questão da transformação de um texto falado em texto escrito é um fator muito importante e que deve ser considerado na legendagem de filmes e vídeos. Há muitas diferenças entre o discurso oral e o discurso escrito e estas têm de ser levadas em conta na hora de produzir as legendas, para que seja possível a adequação do texto escrito como representação de uma fala, sem, entretanto, perder suas características. Koch (1992, p. 68) ressalta que a fala e a escrita compõem as duas possibilidades do uso de uma língua que, apesar de suas características próprias, não devem ser consideradas dicotômicas. Diferentemente da redundância da fala, a escrita é mais condensada e a legenda, por sua vez, é mais sintética que os outros tipos de textos escritos. Esse aspecto sintético da legenda, de acordo com Ridd (op. cit.) “*compensa a relativa lentidão do processo de leitura*”. Ainda, segundo Ridd (1996, p.477):

Por muito tempo se considerou a escrita como mero reflexo da fala. Estruturalistas como Bloomfield, por exemplo, descartavam a escrita como “não linguagem, mas apenas uma maneira de registrar linguagem por meio de marcas visíveis”. Um estudo pioneiro de Drieman, no entanto, demonstrou por meio de um levantamento quantitativo, a falsidade desta idéia. Ele encontrou na linguagem escrita: vocábulos mais extensos; mais adjetivos denotando qualidade; um vocábulo mais variado; e menor extensão no ato comunicativo que na fala.

Essa diferença também é importante para a legendagem, já que há uma preocupação em evitar o uso de palavras extensas, pois ocupam grande espaço na tela. Além desta ser uma exigência técnica da legendagem, a utilização de palavras mais curtas revela uma característica do discurso oral que a legenda precisa retratar. Não podem ser profundamente analisadas por leitores como uma página de texto, já que acontecem no ritmo da fala e, por essa razão, sua captação e compreensão tem que ser imediatas.

De Vito (1966 *apud* RIDD, 1996, p. 480), sugere que ao traduzir legendas, os tradutores-legendadores construam sua mensagem imediatamente compreensível já que “*existe pouca oportunidade para o ouvinte refletir sobre cada palavra ou frase*”.

O tradutor poderá, então, na produção da tradução para legendagem, ater-se à característica crucial de condensação da linguagem falada utilizada nas produções fílmicas. A grande questão da produção de traduções para legendas passa, antes de tudo, pelo gerenciamento do processo tradutório em tal área (ALVES; PAGANO, 2005). É necessário que o tradutor gerencie adequadamente a condensação da fala para a produção da legenda em língua materna, utilizando uma estilística apropriada aos diversos tipos de produção audiovisual estrangeira. De acordo com Ridd (1996, p. 481) “[...] *o tradutor deve se centrar na intenção comunicativa e não na superfície do discurso*”.

Cintas (2003, p. 227) também concorda que as especificidades do discurso pode, às vezes, problematizar a tradução. Segundo o autor:

As variantes dialéticas e os defeitos da fala de algum dos personagens são grandes quebra-cabeças do tradutor de legendas. Na dublagem é possível optar, ainda que seja discutível, pela troca de certos sotaques, mas na legenda é uma estratégia praticamente impossível. O itálico e as aspas podem, com todas suas limitações, tentar transferir as peculiaridades contidas em certo discurso oral. Quando se quer indicar que o personagem que no original fala inglês, ou qualquer outro idioma, não é falante nativo do mesmo, existem outras possibilidades mais arriscadas, e por esta razão menos frequentes, como a substituição do « r » pelo « l » para indicar o sotaque de um falante de chinês ou do « r » pelo « g » para denotar um falante francês ou emprego de verbos no infinitivo para parecer um indígena da América do Norte.¹¹

¹¹ Las variantes dialectales y los defectos de habla de alguno de los personajes son otros de los grandes quebraderos de cabeza del subtitulador. En doblaje, se puede optar, aunque sea discutible, por la permuta de ciertos acentos, pero en subtitulación es una estrategia prácticamente imposible de activar. La cursiva y las comillas pueden, con todas sus limitaciones, intentar transferir las peculiaridades encerradas en un cierto discurso oral. Se lo que se quiere es indicar que el personaje que en original habla inglés, o cualquier otra lengua, no es hablante nativo de la misma, existen otras posibilidades más arriesgadas, y por esta razón menos frecuentes, como la sustitución de la « r » por la « l » para indicar el acento de un hablante de lengua china, o

A legendagem fica entre a oralidade e a escrita, compartilhando e valendo-se de características de uma e de outra, coexistindo uma peculiaridade de diferenças e semelhanças desses dois discursos. O tradutor-gerenciador de todo o processo concilia a necessidade das legendas com a do espectador, que ao assistir um filme, se empenha para ler as legendas. Ainda, Ridd (1996) afirma que o tradutor-legendador munido desta informação pode avançar com maior segurança sobre a corda bamba que sustenta este ofício difícil, mas intrigante, que reúne equilíbrio lingüístico e sensibilidade estética – arte, enfim.

Para encerrarmos este subtópico, consideramos pertinente resumi-lo por meio de um quadro com as idéias principais para a caracterização da tradução para a produção de legendas dos autores aqui estudados.

Quadro 4: Principais indicadores teóricos de ações tradutórias para a produção de legendas em materiais audiovisuais.

<i>Autores</i>	Principais indicadores para uma Tradução Audiovisual satisfatória
<i>Akinnaso (1982)</i>	Deve haver por parte da tradução para a produção de legendagem, uso preferencial de formas afirmativas e subjuntivas em vez de imperativas, interrogativas e exclamações; emprego mais freqüente da voz passiva; emprego de artigos definidos para substituir modificadores demonstrativos e termos dêiticos; uma compulsão para produzir informações completas ou unidades de idéias e de tornar todas as suposições explícitas; eliminação de interrupções e retomadas do discurso, de repetições, digressões e outras formas de redundância típicas do discurso oral.
<i>Cintas (2003)</i>	As variantes dialéticas e os defeitos da fala de algum dos personagens são grandes quebra-cabeças do tradutor de legendas. Na dublagem é possível optar, ainda que seja discutível, pela troca de certos sotaques, mas na legenda é uma estratégia praticamente impossível. O itálico e as aspas podem, com todas suas limitações, tentar transferir as peculiaridades contidas em certo discurso oral. Se quiser indicar que o personagem que no original fala inglês, ou qualquer outro idioma, não é falante nativo do mesmo, existem outras possibilidades mais arriscadas e por esta razão menos freqüentes, como a substituição do « r » pelo « l » para indicar o sotaque de um falante de chinês ou do « r » pelo « g » para denotar um falante francês ou emprego de verbos no infinitivo para parecer um indígena da América do Norte.

de a « r » por la « g » para denotar a un hablante francés o el empleo de verbos en infinitivo para dar cuenta de los asertos de un indígena de Norteamérica.

<i>Ridd (1996)</i>	A legenda deve: Conter sentido completo; Ser sintaticamente simples; Conter vocabulário fácil, rico e atrativo; Variar no tamanho; Suprimir pronomes quando necessário; Compensar gasto de tempo do espectador, uma vez que o filme, no cinema, não pode retroceder.
<i>Sabine Gorovitz (2006)</i>	A legenda deve acompanhar a imagem e o som; A legenda pode sobrepor à imagem.

Fonte: Akinaso(1982); Cintas (2003); Ridd (1996); Gorovits (2006).

Diante das especificidades traçadas acima, nos indagamos quais estratégias o tradutor-legendador utilizou para a tradução das gírias do filme Carandiru.

2 METODOLOGIA

Este capítulo será dedicado à metodologia utilizada nesta pesquisa. Além disso, este capítulo apresentará quais foram os objetivos, perguntas de pesquisa, justificativas e organização/procedimentos de investigação.

2.1 Natureza da Pesquisa

Tratou-se, em primeiro lugar, de uma pesquisa exploratório-bibliográfica, que, como o próprio nome diz, explora um arcabouço tão completo quanto possível do tema *audiovisual translation* ou tradução audiovisual. Foram estudados os artigos publicados na revista inglesa *The Translator*, Volume 9, do ano 2003, organizado pela Editora Saint Jerome, que reúne artigos sobre o tema.

Acerca das diferenças entre a linguagem oral (diálogos nos materiais fílmicos) e escrita (legenda) foram estudados os textos de Akinnaso (1982), Koch (1992), Linde & Kay (1999) e Ridd (1996). Além desses autores, foi realizada a consulta e leitura de McEnery (2006).

Esta pesquisa também configura-se como comparativista e de análise textual, que por meio da técnica indutivo-dedutiva identifica as gírias presentes no filme *Carandiru*, em sua versão para o DVD. A partir da coleta de cada uma das gírias presentes em *Carandiru*, examinamos, sob a ótica de Baker (1992) seu efeito de sentido em ambas as línguas.

A autora, em seu texto *In Other Words*, expõe uma possível forma de análise de traduções a partir de aspectos: a) lexicais (vocabulário), b) gramaticais (estrutura), c) semânticos (conteúdo) e d) pragmáticos (acerca dos usos ou aspectos sociolinguísticos e culturais) que permitem contrastar originais e traduções.

Para realizar a análise das gírias, nos âmbitos lexical e gramatical, dois dos princípios de Baker (op.cit.), utilizamos os seguintes dicionários: *Dicionário de gíria – modismos lingüísticos – o equipamento falado do brasileiro* (1990); *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001); *Dicionário Inglês-Português Webster's* (2005); *Dictionary of English Language and Culture* (2005); *Cambridge Advanced Learner's Dictionary* (2005) e o *Webster's Portuguese-English Dictionary* (2005). Utilizamos, ainda, Mititch (2006) e Scholes (2004), que auxiliam no entendimento do conteúdo e da definição de algumas gírias, com o intuito de atender aos outros dois princípios semânticos e pragmáticos de Baker (1992). Além

disso, utilizamos o Código Penal Brasileiro (2002) para a análise da gíria “duque treze”, que está relacionada a um artigo presente neste Código.

No entanto, os universais de Baker (op.cit.) foram utilizados apenas para contemplar, como dissemos, a análise das gírias do ponto de vista da correspondência lexical, gramatical, semântica e pragmática em ambas as línguas, sendo que a análise das estratégias tradutórias usadas pelo tradutor teve como base a classificação de Gambier (2003). Para o autor, as possíveis estratégias utilizadas pelo tradutor- legendador podem ser de expansão, paráfrase, transferência, imitação, transcrição, descolamento, condensação, decimação, omissão e resignação.

Ainda, propomos outra e possível tradução para o inglês de cada legenda analisada com as respectivas gírias, com vistas a exercitar o exposto por Mello (2005), que coloca que todo ato de tradução pode instigar outras possibilidades de tradução de um mesmo texto.

A pesquisa também analisou os apelidos dos personagens do filme *Carandiru* que foram traduzidos para o inglês, que, segundo Mello (op.cit.) propicia maior importância ao personagem na trama. Essa análise foi realizada já que há casos em que os nomes ou apelidos são puramente metafóricos, representando a personalidade de cada personagem (FRANCO, 1991).

Por fim, esta pesquisa também possuiu um viés qualitativo, que almejou identificar, por meio de entrevista semi-estruturada dirigida ao tradutor do filme *Carandiru*, Hugo Moss, sua opinião a respeito das maiores dificuldades e dos desafios para o tradutor de textos para produção de legendas. A esse tradutor foi enviado um questionário estruturado (com termo de consentimento). Neste mesmo questionário, o tradutor do filme foi questionado, também, se os apelidos em *Carandiru* foram traduzidos por ele ou se houve alguma sugestão ou imposição.

2.2 Objetivos e Perguntas de Pesquisa

Essa pesquisa teve como objetivo analisar as gírias traduzidas para legenda em inglês do filme *Carandiru* em sua versão para o DVD, baseado no livro de Drauzio Varella (1999) *Estação Carandiru*, uma vez que a ocorrência constante de gírias durante todo o filme apresenta-se como grande desafio e dificuldade ao tradutor em manter a idéia, o sentido do texto original e a repetição constante das mesmas.

Neste sentido, pretendemos alcançar os seguintes objetivos específicos:

- levantar as gírias utilizadas no filme Carandiru;
- examinar as correspondências lexicais, gramaticais, semânticas e pragmáticas e os possíveis efeitos de sentido que a tradução da gíria recuperou na língua de chegada (inglês);
- analisar o resultado tradutório das gírias, almejando identificar os fatores que determinam as escolhas do tradutor, isto é, suas estratégias; e, ao tratarmos das escolhas deste, também configurou-se como objetivo específico deste trabalho a realização de uma entrevista de caráter estruturado, aplicada ao tradutor do referido filme, Hugo Moss; este instrumento teve como propósito elencar as dificuldades na tradução das gírias a partir da visão do próprio tradutor;
- refletir sobre a teoria e a prática tradutória no campo específico da tradução para produção de legendas de filmes: identificar as principais características deste tipo de tradução, bem como tendências de estudo na área;
- analisar os apelidos dos personagens que foram traduzidos para língua inglesa, segundo a perspectiva de Mello (2005).

Com o intuito de alcançar os objetivos acima, foram levantadas as seguintes perguntas de pesquisa: **I)** Quais as gírias presentes no filme Carandiru?; **II)** Quais estratégias foram utilizados pelo tradutor para se chegar ao resultado em língua inglesa e quais os possíveis efeitos de sentido nesta?; **III)** Quais são as maiores dificuldades e desafios para o tradutor de textos para produção de legendas? **IV)** A tradução dos apelidos dos personagens manteve a característica de cada personagem?

2.3 Justificativa

Esta pesquisa justifica-se, primeiramente, por trazer aos profissionais, professores e alunos de tradução uma discussão acerca da importância da tradução de materiais audiovisuais que possam ir ao encontro das ocorrências lingüísticas da língua e cultura receptora, ao mesmo tempo em que contempla características da cultura e língua original, reflexão esta operacionalizada, neste estudo, por meio da análise da versão em inglês das gírias do filme Carandiru em DVD.

Em segundo lugar, esta pesquisa justifica-se pelo meu grande interesse em estudar tradução audiovisual, em especial legendagem, devido ao desafio que causa ao tradutor a todo o momento, não apenas com relação à limitação de caracteres, mas também com relação aos desafios lingüísticos.

Em terceiro lugar, esta pesquisa justifica-se pelo interessante estudo sobre tradução de apelidos, uma vez que tal tradução não é comum no ambiente audiovisual, segundo Mello (2005). Porém, há casos em que a tradução de apelidos se faz pertinente para revelar o sentido metafórico dos mesmos, segundo a mesma autora.

Ainda, este trabalho encontra justificativa na discussão tão complexa acerca da corbambamba entre o oral e o escrito, termo emprestado de Ridd (1996), que segundo o autor, se configuram como desafios à tradução audiovisual, pois a perda de informações é maior devido à restrição de tempo e espaço que a legenda possui em relação à fala.

Por último, o trabalho encontra justificativa no mundo atual em que vivemos, já que estamos rodeados por tecnologia (CINTAS, 2003). O intercâmbio cultural pode ser realizado por meio do cinema e da televisão, sendo que essa troca de informação pode ser feita com o auxílio das legendas, objeto de estudo dessa pesquisa.

2.4 Organização da Pesquisa/Procedimentos de investigação

A pesquisa está dividida em cinco capítulos. O primeiro capítulo apresenta os momentos-chave da história da tradução no Brasil, através das teorias de Wyler (2003), desde os primeiros intérpretes e tradutores da sociedade colonial, até os dias e hoje. Consideramos tais perspectivas históricas importantes, pois segundo Esqueda (2004, p. 05) “*nada do que pensamos hoje sobre a tradução no Brasil seria possível sem as intervenções anteriores de Rónai*”. Faz parte deste capítulo, também, uma breve história da tradução para produção de legendas desde Toschi (1984) até as teorias de tradução de legendas mais recentes coletadas em “The Translator” Volume 9, n. 2, 2003, editada somente sobre “Screen Translation”, ou seja, Tradução de Tela ou Tradução de Audiovisuais.

No presente capítulo, é feita uma descrição da metodologia utilizada na pesquisa, dos objetivos a serem atingidos, da forma de coleta de dados, dos instrumentos utilizados e dos principais embasamentos teóricos para essa pesquisa.

As gírias são estudadas e descritas no terceiro capítulo, no qual também dedicamo-nos a uma breve história da gíria no Brasil e aos conceitos e definições sobre as mesmas. Para tanto, foram utilizados os trabalhos Dino Preti (1984; 2006), autor de suma importância para a composição deste capítulo. Também, foi necessário utilizar o *Dicionário de gíria - modismos lingüísticos – o equipamento falado do brasileiro*, de Serra e Gurgel (1998) para exemplificarmos que as palavras oriundas da linguagem obscenas também são gírias, uma vez que dependem do contexto em que estão inseridas. Ainda, neste mesmo capítulo, encontram-se as gírias coletadas no filme *Carandiru*, e as análises das mesmas. Para finalizarmos o capítulo, foi realizada e anexada ao capítulo a entrevista com o tradutor do filme *Carandiru*, Hugo Moss, a fim de obter um viés qualitativo e de contrastá-los com a análise.

O quarto capítulo aborda a análise e discussão dos resultados da pesquisa e, também, os desafios e dificuldades da tradução, segundo o tradutor do filme *Carandiru*, Hugo Moss.

O quinto capítulo foi dedicado à tradução de apelidos para o inglês dos personagens de *Carandiru*. Para tanto, o arcabouço teórico deste capítulo é formado por Franco (1991) e Mello (2005), que estudam o sentido metafórico de nomes e apelidos e sua tradução, especificamente em materiais audiovisuais.

3 AS GÍRIAS

Antes de nos remetermos à discussão sobre conceitos e definições do que seja gíria e sua história no Brasil, salientamos que o autor que utilizamos para referência na composição deste capítulo é Dino Preti (1984; 2006). Este autor é professor titular de Língua Portuguesa da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e coordenador do Projeto Norma Lingüística Urbana Culta de São Paulo, cujo núcleo encontra-se na USP e que reúne pesquisadores de várias universidades. Consideramos, para nosso debate sobre o tema gírias, um autor de suma importância que revela, em suas teorizações, conceitos, definições, bem como implementa discussões sobre o tema¹².

3.1 Breve história sobre a gíria no Brasil

A origem da gíria brasileira ainda é algo nebuloso, segundo Preti (2006). A língua cigana teve pequena influência neste vocabulário, e com o tempo, desapareceu devido à presença cada vez menor desse povo em nosso país.

A gíria, então, começa a fazer parte da linguagem dos grupos sociais no final do século XIX com o crescimento das cidades brasileiras, segundo o mesmo autor (2006, p.73):

A partir dos fins do século XIX, com o crescimento das cidades brasileiras, em particular da capital, o Rio de Janeiro, vemos que a gíria começa a fazer parte da linguagem dos grupos sociais, que se vêem retratados pelo teatro realista e pela prosa dos romancistas do Naturalismo, principalmente Aluísio de Azevedo, no romance *O cortiço*, dada a natureza de seu tema.

No início do novo século, ocorrem as reformas urbanas na capital e é nesta nova época que a imprensa ganha maior participação na vida política e social. Modernizam-se os grandes jornais que já existiam e, ainda, surgem outros novos. Além disso, surgem, também, os periódicos em forma de revistas ou tablóides sobre o teatro, política, vida social, crítica de costumes, humorismo, etc. Preti revela que é nesse contexto todo heterogêneo que inicia o aparecimento de tablóides de caráter obsceno.

¹² Obras mais importantes de Preti são: Sociolingüística: os níveis da fala (1997); A gíria e outros temas (1984); A linguagem proibida: um estudo sobre a linguagem erótica (1984b); A linguagem dos idosos (1991).

Em 1901, surge o jornal *O Coió* que continha uma linguagem mais livre devido à incorporação da gíria e vocábulos maliciosos. José Ângelo Vieira de Brito, que utilizava o pseudônimo Bock, possuía uma coluna no tal jornal intitulada “Dicionário Moderno”, na qual o autor registrava verbetes sempre relacionados ao tema erótico-obscoeno. Em 1903, surge a edição popular do “Dicionário Moderno”. Segundo Preti, a obra de Bock pode ser considerada o primeiro repertório organizado de gíria brasileira.

No século XX, já havia textos mostrando que a gíria estava presente na linguagem dessa época, porém esses textos não tratavam especificamente de gíria, apenas relatavam o uso desse vocabulário. Preti (2006, p. 75) relata que um desses textos era o de Lima Barreto:

Assim, o romancista Lima Barreto, embora não fizesse uso dela sistematicamente, chegou a nomear uma de suas obras com um vocábulo da gíria da época. Trata-se da sátira social e política denominada *Os bruzundangas* (1923). O vocábulo significava “trapalhadas”, “confusões”, “palavreado confuso”, de onde surgiu a idéia da “república das bruzundangas”, alusão ao Brasil, país das trapalhadas, tema do livro.

Preti comenta que não se pode afirmar que esses vocábulos gírios já estavam dicionarizados, mas eram palavras utilizadas na linguagem dos policiais, sambistas, marginais, moradores dos morros e até do povo em geral, pois estavam presentes em textos de jornais populares.

É publicada, em 1922, *Geringonça carioca – verbetes para um dicionário de gíria*, obra de Raul Pederneiras que colaborou para a história da gíria. Ainda surgiram muitas outras obras que se relacionam com esse tema citadas por Preti (op.cit., p. 75):

Até o surgimento de *A gíria brasileira*, dicionário elaborado pelo filólogo Antenor Nascentes, em 1953, há trabalhos esparsos de recolha, alguns mais amplos, como o *Dicionário da gíria brasileira*, de Manuel Viotti (1945), depois reformulado, na 3ª edição para *Novo dicionário de gíria brasileira* (1957) e outros menores mais específicos, em geral referentes à gíria da polícia, dos marginais do crime ou da malandragem. Entre estes (às vezes, pequenos vocabulários de artigos de revistas), lembraremos as contribuições de Elísio de Carvalho (*Gíria dos gatunos cariocas*, 1912), Olinto Nogueira (*Tratado de polícia e detetive*, s/d), Antenor Nascentes (*O linguajar carioca em 1922*), Francisco da Silveira Bueno (*A gíria dos malfeitores*, 1948) e Coriolano Nogueira Cobra (*Linguajar de criminosos e policiais*, 1948).

A partir dos anos trinta, a gíria da malandragem também aparece na música popular brasileira. Essa linguagem é, pela primeira vez, valorizada pelo poeta e compositor Noel

Rosa. Na letra de sua música “Não tem tradução”, o compositor observa que a gíria se originou nos morros e, mais tarde, se espalhou por toda a linguagem da cidade.

A evolução da sociedade urbana brasileira, na década de 60, propicia um maior uso das gírias nas grandes cidades. O cinema, a televisão e imprensa, o futebol, os centros de diversões, as casas noturnas de dança, todos criaram seus vocabulários típicos. Às vezes, até utilizavam alguns códigos fechados com o objetivo de manter a originalidade e o signo identificador do grupo.

Com o uso crescente das gírias, há um maior interesse em se estudar esse fenômeno. Há um aumento considerável em buscar mais vocábulos, alguns regionalismos, falares típicos, vocábulos de grupos sociais restritos, além dos dicionários. Conseqüentemente, aparecem estudos sobre a gíria desprovida de preconceito, fenômeno que está relacionado com a nova corrente lingüística – a Sociolingüística – que se refere às variações representadas pelos dialetos sociais. Sobre o assunto, Preti (2006, p.76) elenca algumas obras:

Valeria lembrar, entre outros, *A linguagem da juventude* (Rector, 1975), *A gíria e outros temas* (Preti, 1984a); *A linguagem proibida* (Preti, 1984b); *Gíria: vulgarização de um signo de grupo?* (Cabello, 1989); *A fala dos jovens* (Rector, 1994); *A linguagem dos esportes de massa e a gíria do futebol* (Feijó, 1994); *A gíria da cidade grande* (Preti, 1996), além dos dicionários, como *Dicionário de gíria – gíria policial, gíria humorística, gíria dos marginais* (Silva, s/d); *Dicionário de expressões populares* (Franco s/d); *Dicionário dos marginais* (Tacla, 1968); *Dicionário da gíria brasileira* (Silva, 1973); *Dicionário do palavrão e termos afins* (Souto Maior, 1980); *Dicionário de gíria – modismos lingüísticos – o equipamento falado do brasileiro* (Serra e Gurgel, 1990).

Ainda, o autor afirma que todas essas obras acima citadas, mesmo não sendo na forma específica de dicionários, são levantamentos de vocábulos, porém o grande problema é o de encontrar um critério lexicográfico mais rígido para dar conta da seleção lexical dentro do conceito gíria.

O conceito e as definições sobre gírias são explanados no próximo tópico, no qual igualmente foram utilizadas como fundamentação teórica as duas obras de Preti (1984; 2006).

3.2 Conceitos e definições sobre gírias

A atitude lingüística consciente leva o falante a escolher certas variantes, certos níveis de fala ou registros (formal ou coloquial) mais adequados a determinados momentos. É

relevante lembrar que a escolha de certas variantes como a gíria não significa que o falante desconhece os padrões lingüísticos. Muitas vezes, opta por gírias para expressar uma atitude lingüística de oposição, de agressão, de defesa, de marca original de um grupo e até mesmo de afetividade, sendo estas atitudes conscientes. A atitude lingüística está ligada à comunidade na qual o falante vive. Segundo Preti (1984, p. 01) uma comunidade lingüística:

Definida como um aspecto da própria comunidade humana, a comunidade lingüística compreende certos comportamentos constantes, eleitos pelos que falam como ideais para comunicar-se e transmitir as informações necessárias à vida em comum. Esses hábitos lingüísticos, com a força de uma convenção tácita, ligados de maneira indissolúvel ao modo de viver e encarar a vida numa sociedade, formam o que se convencionou chamar de *uso*.

A sociedade é quem irá manter o *uso* de certa palavra falada por um indivíduo, que depois pode ser transformada em *norma lingüística*, ou seja, uma convenção adotada pela maioria das pessoas que a conserva por gerações.

O modo de falar de uma pessoa deixa explícita a comunidade à qual ela pertence. As pessoas comportam-se de acordo com o ambiente no qual vivem, e assim também acontece com a linguagem. O uso de gírias ocorre em concordância com o ambiente em que as pessoas estão inseridas. Para estudá-la é necessário penetrar na intimidade lingüística de determinada comunidade.

No livro “Estudos de Língua Oral e Escrita”, Preti (2006, p.66) conceitua a gíria em poucas palavras, explicando que ela pode ser definida “*como um fenômeno tipicamente sociolingüístico*”. O autor observa que este fenômeno pode ser estudado a partir de duas perspectivas: a *gíria de grupo* e a *gíria comum*. Segundo o autor (2006, p.66), a primeira significa:

[...] um vocabulário de grupos sociais restritos, cujo comportamento se afasta da maioria, seja pelo inusitado, seja pelo conflito que estabelecem com a sociedade. Inusitados são, por exemplo, os grupos jovens ligados à música, à dança, às diversões, aos esportes, aos pontos de encontro nos *shoppings*, à universidade, etc.; conflituosos, violentos, são os grupos comprometidos com as drogas e o tráfico, com a prostituição, com o roubo e o crime, com o contrabando, com o ambiente das prisões etc.

Por outro lado, a *gíria comum*, de acordo com o mesmo autor (op.cit., p. 66), significa:

Uma segunda perspectiva de estudo e pesquisa, a da *gíria comum*, é a que estuda a vulgarização do fenômeno, isto é, o momento em que, pelo contato dos grupos restritos com a sociedade, essa linguagem se divulga,

torna-se conhecida, passa a fazer parte do vocabulário popular, perdendo sua identificação inicial. É assim que, quando dizemos que estamos *baratinados*, quer dizer, preocupados, perturbados por qualquer problema, sem condição de decidir, estamos empregando um vocabulário originário da gíria dos toxicômanos, vulgarizado pelo contato desse grupo fechado com a sociedade. Sob essa perspectiva, alguns estudiosos mais ortodoxos da gíria chegam a afirmar que, nesse momento de incorporação à linguagem popular cotidiana, a gíria perde sua verdadeira condição e deveria ser chamada simplesmente de vocabulário popular.

O ser humano, naturalmente, tende a se isolar em grupos e adotar uma linguagem própria (linguagem especial), opondo-se ao uso comum. A criação dessa linguagem não só atende ao seu primeiro significado (dicionário), mas também atende aos desejos de apenas ser entendido por determinado grupo, sem que os demais da comunidade os compreendam, funcionando como forma de defesa da classe.

Essa linguagem especial, oriunda das classes baixas e da linguagem marginal (isto não quer dizer que não seja utilizada por pessoas de classe mais elevada), pode se transformar em marca original do grupo, que recebe do nome de *signo de grupo*. Por exemplo, a linguagem dos hippies nos anos 60, os vocabulários de marginais do crime, vocabulários de organizações de prostituição e até mesmo das penitenciárias. Esses grupos possuem uma linguagem própria deles; um *signo de grupo*.

A gíria cumpre uma função interativa através dos vocábulos de conotações irônicas, maliciosas, referentes ao sexo, que na maioria das vezes são originados da linguagem obscena. Nem sempre, a situação permite o emprego de vocabulários obscenos para expressar um sentimento agressivo, de ataque ou defesa.

Existem diversos tipos de gírias que são as de jargões profissionais, de vocabulário técnico (*radiografia*, linguagem técnica dos médicos, foi substituída por *chapa*, que é chamada de linguagem técnica banalizada), gírias que são oriundas dos vocabulários obscenos, *gírias comuns* (utilizadas por toda a comunidade) e gírias que pertencem ao *signo de grupo*. Contudo, este trabalho dedicou-se às gírias presentes no filme *Carandiru*, isto é, aquelas faladas por um determinado grupo, o do cárcere.

A gíria surge como um *signo de grupo* restrito, isto é, de membros de determinado grupo, sendo que essa gíria, num primeiro momento, é secreta. Porém, pode se estender por toda a comunidade, e assim se tornar uma *gíria comum*, ou seja, utilizada por todos; um uso geral e não diferenciado. É assim que a gíria perde sua identificação de grupo, podendo alcançar não somente o uso diário, mas também até os textos literários.

A partir do momento que a *gíria comum* começa a fazer parte até dos textos de jornais, da TV e de rádios, elas passam a ser dicionarizadas. Isto mostra que as gírias já estão familiarizadas pela comunidade, pertencendo ao cotidiano de todas as pessoas e não mais a um determinado grupo, segundo Preti (1984, p. 21):

O exame comparativo de um dicionário gírio e de dicionários da língua corrente poderá conduzir-nos, num plano diacrônico, a uma série de conclusões, a propósito de como muitos termos cessam de ser marcados e se introduzem no vocabulário comum, perdendo no seu significado a ligação com grupos, ambientes ou atividades específicas.

A *gíria bicho* que se enquadra no contexto diário, é uma forma de *chamamento* que substituiu a palavra *amigo* na década de 70. Pertencia ao *signo de grupo*, entretanto, vulgarizou-se e passou a fazer parte da *gíria comum*.

Assim como a *gíria bicho*, outras que demonstram agressividade, contudo, se transformaram em formas de *chamamento* ou até de afetividade, por exemplo, a *gíria mina* que originalmente significa mulher que sustenta financeiramente (“banca”) um malandro, sua origem é da linguagem marginal da prostituição. Com a evolução semântica, essa *gíria mina* passou a significar *namorada*, um modo carinhoso de se comunicar. Com essas duas gírias, *mina* e *bicho*, percebe-se que o vocabulário gírio está em constante transformação, tendo significados diferentes de acordo com a época. É preciso estar atento à linguagem para não utilizar uma *gíria* fora de época. Além disso, o uso da *gíria comum*, de acordo com Preti (2006, p. 92), “[...] transmite uma impressão de modernidade, de identidade com idéias e comportamentos novos e, por afinidade, de identificação com hábitos e falantes jovens”.

Tanto a linguagem obscena quanto a *gíria* podem ser utilizadas como afetividade devido ao seu emprego abusivo, mostrando intimidade entre os falantes. Segundo Preti (1984, p.05), “assim, um vocábulo de *gíria* erótica como sacana acaba, pelo uso abusivo, por tornar-se até uma forma de *chamamento* afetiva, podendo substituir outras como *danado*, *esperto*, etc.”. A linguagem obscena também pode ser usada como um mecanismo catártico, isto é, liberação das palavras obscenas inconscientemente.

Não apenas podem ser usadas as *gírias* como forma afetiva, de agressão, e mecanismo catártico, mas também como forma de defesa. Jovens, marginais, toxicômanos (indivíduo que consome compulsivamente drogas e álcool), etc., usam *gírias* para se defender da comunidade, pois têm certo desprezo por esta última. Por isso, insistem em usar *gírias* mesmo quando falam com pessoas que possuem maior formalidade no uso da linguagem.

Nas prisões e penitenciárias, os líderes se comunicam com os detentos através de um vocabulário secreto; vocabulário criptológico. Esta forma de comunicação deve-se ao desejo do grupo em manter secretas suas atividades. Esta questão, Preti (2006, p.90) observa que:

Assim, em contextos fechados, como as penitenciárias, onde comumente ocorre a formação de grupos, os novos detentos, antes de serem aceitos no grupo, são submetidos, às vezes, a um aprendizado, que consiste na decoração de lista de vocábulos ou histórias cifradas com vocabulário secreto, que lhes servirão de código nas interações dentro do presídio.

Os presidiários, mesmo vivendo em ambientes fechados e banidos da sociedade, conseguem se interar à sociedade através dos meios de comunicação, isto é, a gíria é divulgada pela TV ou pelo rádio. Os presidiários têm acesso a esses meios de comunicação e, assim, se integram à sociedade, participando mesmo que indiretamente. Antigamente, quem ditava as normas da gramática era a Academia Brasileira de Letras, porém, atualmente, a língua está mais dinâmica e os grupos sociais estão interagindo mais rapidamente e divulgando a gíria com velocidade contando com a colaboração da mídia. Isto é o que o mesmo autor, Preti (2006, p. 92), afirma:

Na sociedade contemporânea, em particular na América, é cada vez menor a impressão do sentimento “purista”, expressão do moralismo na língua, impondo regras oficiais e inibindo a criatividade do falante. No Brasil, onde já se tentou até uma gramática “oficial”, fixando a norma “para todo e sempre”, já se foi a época em que a Academia Brasileira de Letras ditava as normas “corretas” da língua, acolhidas pelos gramáticos e dicionaristas, sem discussão. Hoje, a língua ganhou uma dinâmica mais intensa, porque os grupos sociais interagem e se locomovem mais rapidamente, trocam experiências de vida e de linguagem. Sua gíria, por exemplo, traduz a atualidade que todos desejam na interação e se divulga com uma velocidade nunca imaginada, contando com a colaboração da *mídia*, da propaganda, dos modernos sistemas de redes de comunicação através de computadores.

É através dos meios de comunicação que os presidiários se interagem com as gírias que não pertencem ao seu ambiente (o carcerário). É por isso que dizemos que há dois tipos de gírias: a *marginal* e a *comum*, ou seja, a do *signo de grupo* e da *gíria comum*, respectivamente. A primeira é formada por termos da vida cotidiana que se infiltram no mundo cárcere ou outro determinado mundo de pessoas marginais, isto é, que vivem à margem da sociedade. Porém, a segunda é constituída por expressões e vocabulários da vida marginal que se introduzem na linguagem corrente. É importante lembrar que a *gíria comum* não é, atualmente, utilizada apenas pelas classes de baixa renda e escolaridade, como se

pensava até pouco tempo atrás, ela se introduziu em quase todos os grupos da comunidade para constituir um elemento expressivo da língua, ao lado de tantos outros. As formas mais duradouras da *gíria comum* já fazem parte dos dicionários da língua.

Da *gíria marginal* para a *gíria comum*, têm-se como exemplos: bagulho/fumo (maconha), barato (estado de euforia de quem está drogado), etc. Por outro lado, os exemplos da *gíria comum* para a *marginal* são: carango (automóvel), mole (fácil), barra suja (com problemas), fruta (afeminado), etc.

O falante da *gíria de grupo* ao dificultar o entendimento da conversa intencionalmente, tem como objetivo deixar o interlocutor que desconhece o significado dessas palavras totalmente à margem da conversa. A sensação de falar gírias para que outros não compreendam é, segundo Preti (2006, p.91):

[...] semelhante àquela dos que falam numa língua estrangeira perto de pessoas que não entendem essa língua. E, de certa maneira, a mesma de certos profissionais (médicos, economistas, técnicos de Informática, etc.) que usam seu jargão profissional para se auto-afirmarem e se projetarem, produzindo um discurso também criptológico para os não iniciadores nessas atividades.

É possível notar que na linguagem dos marginais há a presença de muitas palavras que são de baixo calão ou “palavrão”, assim como Preti denomina. Esses tipos de palavras, por serem utilizadas repetidamente, acabam se tornando marca desse grupo restrito. Estas gírias-palavrões também são objetos desta pesquisa, pois são muito recorrentes na linguagem dos presos do filme *Carandiru*.

Ao utilizar o “palavrão”, o falante não tem por objetivo mostrar o sentido literal da palavra, isto é, o falante utiliza-o para demonstrar a sua insatisfação perante algum fato, funcionando também como mecanismo catártico e como afetividade, como afirma Preti (1984, p. 40):

Mas o “palavrão” vem ampliando seus domínios na linguagem usual, surgindo como hábito também de outras classes sociais. Possivelmente como símbolo de uma insatisfação crescente que já extrapola as fronteiras da classe “baixa”. E esse fato não é inédito na história da humanidade. Em outros momentos pôde-se constatar o alastramento da linguagem obscena para as classes mais altas, como a nobreza, na França do século XVIII, tomada subitamente de um gosto mórbido pelo “natural”, pelo licencioso, pelo pornográfico [...]

A palavra “porra”, de baixo calão ou configurada como “palavrão”, utilizada de forma constante pelos presos do *Carandiru*, se transforma em gíria devido ao seu uso repetitivo. Porém, é relevante mostrar que o falante não deseja expressar o sentido literal da palavra, ele apenas tem a intenção de deixar explícita a sua insatisfação ou até mesmo mostrar o contrário. Ao consultarmos o *Dicionário de Gíria - Modismos Lingüístico – O equipamento falado do brasileiro*, constatamos que a palavra “porra” é, na verdade, uma gíria mesmo possuindo um caráter obsceno. Segundo Serra e Gurgel (1998, p.379) “**Porra 1.** qualquer coisa. “Não enche o saco, porra, num agüento mais”. **Porra 2.** pessoa ruim, desagradável. “Não sei, francamente, o que este porra tá querendo”.

Portanto, percebe-se que, na primeira definição, o falante deseja mostrar sua insatisfação perante uma pessoa. Na segunda, o falante mostra que não possui simpatia alguma pela pessoa de quem está falando.

Em Houaiss (2001, p. 1453), em sua definição de gíria, temos, na acepção 3.1 que a linguagem informal, vulgar ou de baixo calão também pode ser considerada uma gíria, diante de seu uso repetitivo:

Gíria s.f (1649-1666 cf. Apólogos) **1** SLING linguagem informal caracterizada por um vocabulário rico em idiomatismos metafóricos, jocosos, elípticos, ágeis e mais efêmeros que os da língua tradicional **2** SLING dialeto us. Por determinado grupo social que busca se destacar através de características particulares e marcar lingüísticas esp. Em nível lexical [Seu processo de formação inclui truncamento, sufixação parasitária, acréscimo de sons ou sílabas, uso de certos códigos etc.] cf. *dialeto, jargão* **3** SLING linguagem de marginais que , não sendo exatamente compreendidas por outras classes sociais, costuma funcionar como mecanismos de coesão tribal e como código interativo entre tais grupos [A gíria, a princípio linguagem de marginais, estendeu-se a outros grupos sociais.] <g. dos malandros> <g. dos presidiários> **3.1 p.ext. linguagem rude; calão** **4** SLING linguagem própria daqueles que desempenham a mesma arte ou profissão; jargão <a g. dos economistas> <g.médica> **5** p. met. palavra ou expressão de gíria <costuma usar gírias que poucos entendem> **6** p. met. repertório rico em gírias **7** *infrm.* habilidade para enganar obter vantagem; esperteza, astúcia. s.2g. **8** AMAZ pessoa versada em dialetos indígenas e capaz de se fazer entender nos mesmos ETIM orig. contrv.; alguns autores consideram obsc. A orig. do voc.; ao estudar o esp. *jerga* ‘linguagem especial, difícil de compreender, geringonça’, der. do occ. ant. *gergon*, <fr. ant. *jargon* ou *gergon*> ‘inicialmente gorjeio dos pássaros’, depois ‘jargão’, Corominas sugere para o port. *gíria* o étimo *gíriga*, conexão com *jerigonza* ‘geringonça’, que apresenta as var, locais *jerigoncia*, *cirigoncia*, *cirigonza* (este no cação mexicano) e a f. regr. *xíriga* (ou *xériga*), nome do jargão de telheiros, canteiros e cesteiros asturianos, procedente de *gíriga* do qual, segundo o autor, “saiu por outro lado o port. *gíria*”; cp. *geringonça* e *jargão*; f. hist. 1649-1686 *gírias*. (grifos nossos)

O falante, ao utilizar a gíria comum, está uniformizando o vocabulário, ou seja, está utilizando as palavras que a maioria da comunidade já utiliza. Também, como já foi dito, é uma forma de se identificar com os hábitos dos falantes jovens. Essa uniformidade não apenas é utilizada pela comunidade, mas também pelos meios de comunicação, que tem como finalidade atingir um receptor padrão, segundo Preti (2006, p.102):

Do ponto de vista que nos interessa, o lingüístico, o fato importante é que essa cultura de massa tornou necessária uma uniformização de produção que incidiu também sobre a linguagem. Novela, noticiários, programas cômicos, legendas de filmes, divulgação científica, propaganda, etc. devem atingir a um receptor padrão, sempre que possível. (grifo nosso)

Nas legendas de filmes, antigamente, a gíria de origem obscena era marcada pelo uso de reticências. Atualmente, esse tipo de linguagem é introduzido na legenda, nem que seja de forma mais suavizada. A suavização da linguagem gíria nas legendas é uma estratégia tradutória bastante comum, segundo nos explica Araújo (2001) quando escreve em seu artigo *Por que não são naturais algumas traduções de clichês produzidas para o meio audiovisual*. Segundo a autora, a gíria pode ser uma maneira de atingir o receptor comum. Esse é um dos motivos dessa suavização.

O uso das gírias encontra-se fortalecido devido à democratização dos tempos modernos. Seria inútil tentar impedir o seu uso. Antigamente, a gíria provocava um grande choque, mas, com o tempo, foi havendo uma melhor aceitação, uma vez que até as pessoas cultas faziam e ainda fazem uso delas em sua conversação natural.

O vocabulário gírio, que possui alterações constantes no seu significado, pode ter valor humorístico, de ironia e também de agressão, cumprindo a forma catártica. Assim, tal linguagem pode revelar revolta e frustração. Por outro lado, em certos momentos, é a melhor forma de expressar até mesmo o sentimento de afeto. Atualmente, não se pode ignorar a gíria e nem atribuir que ela faz parte do repertório de pessoas que possuem menos cultura, pois ela é mais uma opção no repertório lingüístico. Desta forma, a gíria é um recurso muito expressivo para representar nossos sentimentos (elementos catárticos, formas de defesa, afeto, raiva, insatisfação perante algum fato, etc.), e também é uma forma de representar a visão crítica do mundo em que vivemos.

As gírias no Filme Carandiru são utilizadas com muita freqüência pelos presidiários. Entretanto, antes nos remetermos à coleta das mesmas, buscamos mostrar as características gerais do filme.

3.3 Sinopse do Livro “Estação Carandiru” e do Filme Carandiru

É relevante apresentar a sinopse do livro “Estação Carandiru”, pois o filme Carandiru foi nele baseado.

A Casa de Detenção de São Paulo era o maior presídio do Brasil, com mais de 7200 presos. No ano de 2002, o governo de São Paulo destrói o maior complexo penitenciário do país, marcado por massacres e rebelião gigantesca. A Casa de Detenção de São Paulo foi simplesmente denominada Carandiru por estar situada no bairro Carandiru. O presídio foi construído na década de 20, era um conjunto arquitetônico formado por sete pavilhões, cada um com cinco andares. Os corredores dos pavilhões chegavam a cem metros de comprimento. Só o pavilhão cinco abrigava 1700 presos.

Em 1989, Drauzio Varella¹³ iniciou na Detenção um trabalho voluntário de prevenção à AIDS. Em 1999, ele lançou o livro “Estação Carandiru”, no qual relatou sua experiência pessoal: o relacionamento que a profissão de médico permitiu manter com os presos e funcionários; não buscou denunciar um sistema prisional antiquado e desumano, mas expressou uma disposição para tratar as pessoas caso a caso, mesmo em condições nada propícias à manifestação das individualidades. O médico se deparou com problemas gravíssimos: superlotação, instalações precárias, doenças como tuberculose, leptospirose, caquexia, além de pré-epidemia de AIDS. O Carandiru, com seus mais de sete mil detentos, constitui-se em grande desafio para o doutor recém-chegado.

O filme Carandiru, portanto, aborda os assuntos descritos no livro: a experiência pessoal e profissional do médico dentro da Casa de Detenção e algumas histórias que aconteceram no presídio. Com a direção de Hector Babenco, co-produção da Globo Filmes, HB Filmes, Columbia Tristar e distribuição da Columbia Tristar, o filme, com o orçamento de 12 milhões de reais, foi lançado em 2003, sendo composto por 26 atores principais, 120 atores secundários e 8 mil figurantes.

No dia 12 de dezembro de 2003, o filme recebeu o prêmio Glauber Rocha do 25º Festival Internacional do Novo Cinema Latino-Americano de Havana, concedido por um júri formado por jornalistas de agências internacionais residentes em Cuba, segundo a folha *Ilustrada online*. No “Grande Prêmio do Cinema Brasileiro”, Carandiru recebeu dois prêmios: melhor direção e melhor roteiro adaptado, os dois por Hector Babenco.

¹³ Drauzio Varella é cancerologista e articulista da folha de *S.Paulo*. Publicou *Macacos* (2000) e *Nas ruas do Brás* (2000). Em 1999, escreveu *Estação Carandiru* que recebeu o prêmio Jabuti de livro do ano de não-ficção.

Carandiru foi o 4º filme mais visto no ano de 2003, tendo levado 4.693.853 pessoas aos cinemas.

Em 2004, a revista “The Face” fez uma lista de 50 filmes imperdíveis para 2004, tendo o Carandiru no 22º lugar na lista “50 Coisas para Ver”. Neste mesmo ano, o filme foi distribuído nos Estados Unidos pela Sony Pictures Classics. Abaixo, segue a foto da capa do DVD distribuído internacionalmente. Em seguida, encontra-se a capa do DVD distribuído no Brasil.

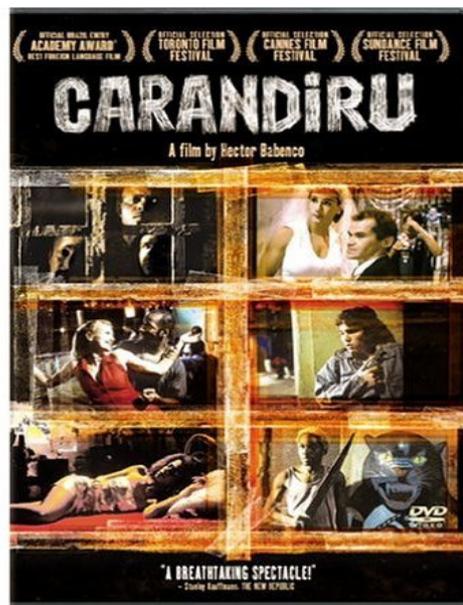


Figura 1 - Capa do DVD Carandiru distribuído internacionalmente

Fonte: Disponível em: < <http://www.amazon.com/Carandiru-Luiz-Carlos-Vasconcelos/dp/B0002LJTIG>>.

Acesso em: 14 fev. 2008

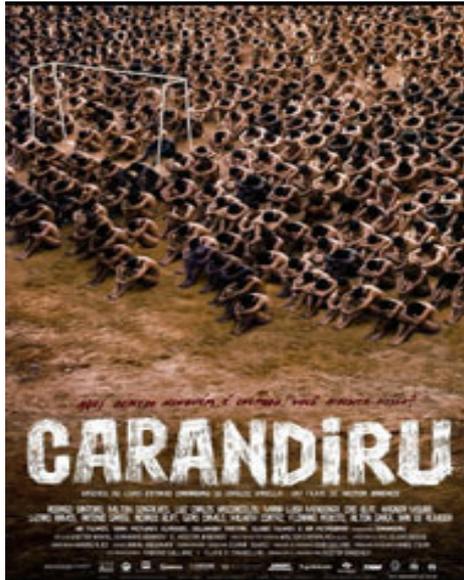


Figura 2 – Capa do DVD Carandiru distribuído no Brasil
 Fonte: Carandiru (2003)

Ainda, o filme gerou uma série de TV, exibida em 2005, chamada "Carandiru - Outras Histórias", que narrava fatos anteriores aos exibidos no filme.

Após esse breve comentário do livro e do filme sobre o maior complexo penitenciário que existiu no Brasil, o Carandiru, daremos ênfase, no próximo tópico, às gírias coletadas no próprio filme.

3.4 Coleta das gírias em Carandiru

Antes de nos remetermos à coleta das gírias, é importante fornecermos as bases teóricas que nos auxiliam a definir a gíria. As várias definições e conceitos sobre o tema foram fundamentados em Preti (1984, p. 66), o qual propõe haver duas perspectivas: *a gíria de grupo e a gíria de comum*. Segundo o autor, a primeira delas significa:

[...] um vocabulário de grupos sociais restritos, cujo comportamento se afasta da maioria, seja pelo inusitado, seja pelo conflito que estabelecem com a sociedade. Inusitados são, por exemplo, os grupos jovens ligados à música, à dança, às diversões, aos esportes, aos pontos de encontro nos *shoppings*, à universidade, etc.; conflituosos, violentos, são os grupos comprometidos com as drogas e o tráfico, com a prostituição, com o roubo e o crime, com o contrabando, com o ambiente das prisões etc.

Esta primeira definição não oferece suporte para as análises aqui realizadas, pois as gírias em Carandiru que apresentamos nos quadros abaixo não são *gírias de grupo*, para emprestarmos o termo de Preti, pois também são ouvidas fora das prisões. Não parece possível dizermos que o vocabulário que se apresenta abaixo seja inusitado e particular.

Portanto, a segunda definição de gíria, a *gíria comum*, de acordo com o mesmo autor (op.cit., p. 66) parece ir ao encontro do exposto neste trabalho:

Uma segunda perspectiva de estudo e pesquisa, a da *gíria comum*, é a que estuda a vulgarização do fenômeno, isto é, o momento em que, pelo contato dos grupos restritos com a sociedade, essa linguagem se divulga, torna-se conhecida, passa a fazer parte do vocabulário popular, perdendo sua identificação inicial. É assim que, quando dizemos que estamos *baratinados*, quer dizer, preocupados, perturbados por qualquer problema, sem condição de decidir, estamos empregando um vocabulário originário da gíria dos toxicômanos, vulgarizado pelo contato desse grupo fechado com a sociedade. Sob essa perspectiva, alguns estudiosos mais ortodoxos da gíria chegam a afirmar que, nesse momento de incorporação à linguagem popular cotidiana, a gíria perde sua verdadeira condição e deveria ser chamada simplesmente de vocabulário popular.

Neste prisma, é possível afirmarmos que as gírias encontradas em Carandiru são *gírias comuns*, isto é, não estão restritas ao ambiente penitenciário, somente. Apesar de terem sido encontradas expressões que revelam forte recorrência, linguajar pobre e vulgar, estas também se encontram fora do ambiente carcerário, isto é, tornaram-se comuns ao longo do tempo. Outro fator que tornam as gírias comuns é o fato de não ser possível afirmarmos que as mesmas migraram do cárcere para a sociedade ou vice-versa.

As gírias em Carandiru, portanto, são comuns e não exclusivas do ambiente carcerário. Antes de analisá-las segundo os critérios de Baker (1992), as gírias mais recorrentes foram coletadas e constam no quadro abaixo.

Quadro 5: Número de Recorrências das Gírias Comuns no Filme Carandiru.

Número de Recorrências das Gírias Comuns no Filme Carandiru	
Gírias Comuns em ordem alfabética	Quantidade de vezes que aparecem no filme Carandiru
1. Amarelô	3
2. Amarelo	1
3. Assuntá	1
4. Armar	1

5. Bagulho	2
6. Bancar	1
7. Barato	1
8. Baseadinho	1
9. Caralho	14
10. Chegado	1
11. Comer bunda de cadeia	1
12. Crocodilagem	1
13. Descolar	1
14. Duque Treze	1
15. Estrago	1
16. Fazer (no sentido de matar)	4
17. Fazer (no sentido de roubar)	1
18. Fiar	2
19. Fita	4
20. Hora da tranca	1
21. Malandro	7
22. Mano	26
23. Mina	2
24. Nega	3
25. Pedir (no sentido de matar)	1
26. Pô	20
27. Porra	27
28. Prejudicado	1
29. Segura tua onda	1
30. Tá sinistro	3
31. Tô limpa	2
32. Treta	3
33. Vacilão de merda	1

Fonte: Elaborado pela autora.

Em seguida, encontram-se os quadros com a tradução da legenda em língua inglesa das gírias observadas.

- Descrição do quadro:

1ª coluna: o tempo (ou time-code) no qual a gíria foi observada;

2ª coluna: o contexto no qual se insere a ocorrência da gíria;

3ª coluna: a gíria em língua portuguesa;

4ª e última coluna: a tradução da gíria na legenda em língua inglesa presente no filme.

Sendo a versão em DVD separada por capítulos, consta uma linha divisória que os indica e separa. Observamos que nem todos os capítulos trazem ocorrências de gírias.

Quadro 6 - Quadro das Gírias do Filme Carandiru

QUADRO DAS GÍRIAS PRESENTES NO FILME CARANDIRU			
TEMPO	CONTEXTO	EXPRESSÃO EM PORTUGUÊS	EXPRESSÃO EM INGLÊS
CAPÍTULO 1 – Introdução do filme			
CAPÍTULO 2			
1'31''	Os presos estão revoltados por causa da superlotação das celas. Então, um dos presos pede ao Nego que não coloque mais ninguém na sua cela.	Porra , Nego, tira esse cara daqui.	Jesus, Ebony, get this guy out of here!
3'17''	Um dos presos fala para o Nego não colocar o Peixeira na cela deles. Nego fica irritado, bate na cela e manda-o sair dali.	Sai daqui, porra!	Get the hell out, damn it!
5'28''	Nesta cena, Peixeira tenta explicar quem pagou para matar o pai do Lula. Então, Peixeira confessa que ele mesmo que matou, porém a mãe do Lula foi quem pediu e pagou para matar o seu próprio marido.	Tua mãe que pediu ele.	It was your mother wiped him out!
CAPÍTULO 3			
14'20''	Alípio está sendo consultado e responde ao Doutor que ele não usa droga na veia, mas que pegou AIDS na cadeia ao ter relação sexual anal.	Esquece, Doutor. Eu peguei AIDS foi comendo bunda de cadeia.	No way, Doctor, I got AIDS from all the ass I've had in jail.
CAPÍTULO 4 (nenhuma gíria encontrada)			
CAPÍTULO 5			

21'04''	Nego está sendo consultado pelo Doutor, que pergunta qual é o motivo dele estar preso. Nego conta que está preso porque ele, o Escovão e o Gordo combinaram de roubar uma joalheria no shopping.	Combinamos eu, Escovão e o Gordo de fazer uma joalheria no shopping.	Me, Bristles and Fatso arranged to do a jewelry store job.
22'32''	Estavam Nego, Gordo e Escovão dividindo as jóias que roubaram na joalheria do shopping. Neste momento, Escovão vai ao banheiro e volta com o paletó por cima da sua mão. Devido a essa atitude, Nego imaginou que o Escovão estivesse com uma arma e que iria atirar neles. Então, Nego sacou a arma e atirou primeiro no Escovão. Conseqüentemente, Nego se aproximou do Escovão para ver a arma. Porém, o Escovão não estava com arma nenhuma. Nego exclama que o Escovão tinha vacilado.	Seu vacilão de merda .	You fucking moron!
23'32''	Na sala do Doutor Drauzio, Nego está relembrando a época em que atirou no Escovão. Nego diz ter imaginado que Escovão estivesse com a arma na mão, pois o paletó estava cobrindo toda a mão e um pedaço do braço. Mas, na verdade, Escovão não possui arma nenhuma. Então, Nego exclama que foi traído.	Pô Doutor! Traição por crocodilagem!	Being betrayed by your buddy for nothing, Doctor...
25'22''	O Doutor pergunta ao Nego sobre o Gordo. Nego responde que o Gordo morreu ao tentar fugir pelo túnel, o qual foi cavado por dois anos.	Os manos passaram dois anos cavando túnel e ô.	They spent two years digging a tunnel.
CAPÍTULO 6			
28'06''	Lady Di, ao ser consultada, fala para o Doutor que não injeta droga na veia, que apenas fuma um baseado de vez em quando.	Droga, pra mim, é um baseadinho só, que eu fumo de vez em quando, viu?	The only drug I use is a joint now and then...
CAPÍTULO 7			
35'32''	Dalva está do lado de fora do carro conversando com o Majestade, que está dentro. Seu noivo vê os dois conversando e quer saber o que está acontecendo.	Que porra é essa, Dalva?	What the hell's going on, Dalva?
38'33''	Majestade e Dalva estão em um		

	boteco dançando. Ele a deixa dançando, vai até o balcão e pergunta ao João quem é a moça que está ali perto.	Ei, João, quem é essa mina aí?	What's with the babe over there?
39'25''	Ao ver Majestade conversando com Rosirene, Dalva vai perto deles e pergunta para o Majestade se a moça sabe que ele é comprometido.	Essa nega aí, sabe que tu tem dona?	Does that sister know you belong to me?
41'18''	Majestade presencia Rosirene saindo do carro do Farofa. Ela vai ao encontro do Majestade, que diz que ela realmente não desiste da prostituição e comenta já ter dito que a sustentaria financeiramente.	Eu já não te disse que eu te banco .	I thought I told you I'd take care of you.
44'43''	Majestade está terminando de contar ao Doutor sobre Rosirene. Ele diz que ficou apaixonado por ela. Assim que termina de falar com o Doutor, Majestade sai da sala.	E doutor, a nega me enfeitiçou. Fui!	But doctor, the black chick put a spell on me. I'm outta here!
CAPÍTULO 8			
46'27''	Ezequiel, com uma prancha de surfe na mão, entra na cela do Zico e explica que ainda está sem dinheiro para pagar sua dívida com o próprio Zico.	Pô mano , no momento o Ezequiel está meio prejudicado .	Hey man, right now Ezequiel is in a tight spot.
46'31''	Ezequiel quer comprar fiado mais uma pedra de crack, pois não tem dinheiro para pagar. Então, imagina que Zico vai vender fiado só porque eles são amigos.	Aí pensou assim: o Zico é chegado...	So he thinks to himself, Zico's a reasonable guy...
46'38''	Ezequiel pergunta ao Zico se ele pode comprar fiado mais uma pedra de crack.	Aí o Ezequiel pode fiar mais uma pedrinha de crack aí, mano?	Then Ezequiel can have another little rock of crack, right man?
47'04''	Zico pega um copo pensando que tem água, porém há sangue. Quando ele está bebendo, Deusdete o avisa. Em seguida, Zico cuspe e diz "caralho!".	Caralho!	Shit.
47'36''	Lula está mostrando para o Doutor os pacientes que estão doentes. Um deles está sem oxigênio e diz não querer morrer. Lula responde que esse paciente é duque treze, ou seja, preso condenado por estupro pelo artigo 213.	Pra ce, não tem, não, mano. Esse é duque treze , estropo.	That's hardly likely. He's 213, rape.
48'52''	O Sr. Pires concede que a filha do Sr. Chico o visite do lado de fora da penitenciária, mas ela não aparece	Vamo, velho, já	Come on, old man, it's

	no dia da visita. O pai ainda tem esperança de que a filha chegará para visitá-lo e permanence lá fora. Muito tempo depois, um segurança vai informá-lo que já havia acabado o tempo de visitas e do fechamento dos portões.	passou a hora da tranca.	past lock-down.
CAPÍTULO 9 (Nenhuma gíria)			
CAPÍTULO 10			
56'52''	Deusdete conta para o Zico que foi até a delegacia porque sua irmã foi estuprada. Zico fica nervoso e responde que a polícia não resolve esses problemas.	Delegacia, Deusdete? Tu acha que polícia vai resolver essa treta aí, meu?	The cops?! You think the cops'll do anything?!
62'05''	A cena se passa na cozinha do Carandiru. Zico vai até o Nego e diz que o Ezequiel comprou droga dele, mas não o pagou e, ainda, quer comprar mais fiado.	Diz que vai pagar o bagulho , mas não paga, e ainda me pede mais fiado, mano.	He still owes me, and now he's even trying to get more on account.
CAPÍTULO 11			
66'46''	Esta cena mostra uma discussão entre Miro e Antônio, que são amigos íntimos e realizam assaltos a bancos. A mulher de Miro, Dina, deseja ter um caso com o personagem Antônio, o qual é fiel a sua mulher. Mas, Dina diz o contrário ao seu marido, ou seja, que o Antônio é quem deseja ter uma relação amorosa com ela. Então, nesta cena, Antônio diz ao Miro que os dois já realizaram tantos assaltos e que não seria agora um momento para ter desconfiança.	Mano, quantas fitas a gente já armou junto?	Man, how many jobs have we pulled off together?
CAPÍTULO 12			
80'12''	É dia de visitas na prisão. Dalva e Rosirene (as duas mulheres do Majestade) se encontram no pátio. Uma começa a ofender a outra. Majestade defende Rosirene e diz para Dalva que se não fosse a Rosirene conseguir droga e levar para ele vender na prisão, eles não teriam nem o que comer.	Se não fosse a cara dela, descolar uns baratos e trazer aqui... ... prá eu fazer um dinheiro, ia faltar comida no prato de todos nós, pô!	If weren't for her bringing me some decent stuff.. ... To sell in here, we'd all be going hungry.

CAPÍTULO 13 (nenhuma gíria encontrada)			
CAPÍTULO 14			
89'57''	Lady e Sem Chance estão juntos na cela. Eles vão abrir o resultado do exame de HIV. Lady abre-o e fala para o Sem Chance que ela não é soro-positivo.	Tô limpa!	I'm clean!
91'59''	A cena acontece na cozinha. Zico fala para Nego que não vai matar o Ezequiel, pois deseja obter sua liberdade daqui dois anos. Então, Zico diz que acertará as contas com Ezequiel depois que sair da penitenciária.	Achei melhor deixa queto essa fita aí e acertar ele na rua, moro?	Better keep quiet and settle the score on the outside, right?
92'12''	Nego se aproxima de Ezequiel e pede para ele se mudar para o pavilhão amarelo, onde residem presos jurados de morte. O motivo da mudança é que o personagem Ezequiel ainda está em dívida com Zico.	Pega tuas traças e vai morar no amarelo .	Get your things and go to the yellow wing.
CAPÍTULO 15			
94'53''	Zico está drogado e começa a ter alucinações. Assustado com suas visões, expressa o seu temor.	Tá sinistro.	It's weird.
95'58''	Zico está alucinado devido ao uso de drogas. Com uma faca na mão, o personagem tenta se defender do inimigo que imagina ver. Deusdete percebe a situação do amigo, tira a faca dele e diz para ele tentar controlar essa situação/sensação provocada pelo uso de drogas.	Segura tua onda , Zico. Tu quê morrer, mano?	Get a grip, Zico. You trying to get yourself killed?
97'57''	Na cozinha, os presos estão conversando sobre Deusdete, que morreu quando o Zico jogou água quente em cima dele. Em seguida, eles comentam que Zico matou Deusdete sem, ao menos, perguntar a opinião deles.	E matou sem assuntá com nós.	How dare he kill without asking us?
CAPÍTULO 16 (nenhuma gíria encontrada)			
CAPÍTULO 17			
101'53''	Zico vai até a cela do Majestade e pede droga fiado. Majestade fica irritado e o esfaqueia. Todos os presos que estão ali o esfaqueiam também. Porém, apenas o Peixeira não teve coragem de esfaquear Zico. Por isso, os outros presos disseram	Amarelô , cara!	Jesus, he chickened out!

	que Peixeira se desencorajou, isto é, “amarelou”.		
104’09’’	Majestade é o culpado pela morte do Zico, porém convence Ezequiel assumir a culpa. Conseqüentemente, Ezequiel se aproxima do Sr. Pires, o delegado, para assumir a culpa.	Fui eu quem fiz o Zico	I was the one wiped out Zico.
CAPÍTULO 18 (nenhuma gíria encontrada)			
CAPÍTULO 19			
116’02’’	A cena acontece no dia da partida de futebol. Coelho pendura sua cueca no varal, que não lhe pertence. Barba manda-o procurar outro varal, mas o Coelho diz que vai usar aquele varal mesmo. Um dos amigos do Barba chama o Coelho de folgado.	Tu é folgado, hein, malandro?	You’ve got some nerve, man!
CAPÍTULO 20			
117’14’’	A turma do Coelho vai conversar com a turma do Barba, que mostra e fala o quanto o Coelho machucou o Barba.	Oh, o estrago que tu fez aí no cara.	Just look what you did to him.
130’54’’	É dia da rebelião. A tropa de choque invade o presídio. O policial entra na cela do Lula e vai matá-lo, porém o policial muda de idéia, pois diz que o Lula é parecido aparentemente com seu filho. Nesta cena, Lula explica que está vivo por causa da sua semelhança física com o filho do policial.	Aquela fita lá, eu tirei com o filho do polícia, salvou a minha vida, mano .	It was cop’s son who saved my life. God bless the cop’s son!

Fonte: Elaborado pela autora.

Abaixo, segue o quadro com as gírias mais recorrentes, isto é, aquelas que são pronunciadas a cada três ou quatro palavras ditas pelos presos no filme Carandiru, e que se tornam difíceis e desafiadoras ao tradutor por revelarem um vocabulário repetitivo.

Quadro 7: Gírias Mais Recorrentes

Gírias mais recorrentes no Filme Carandiru	
Gírias Comuns em ordem ocorrência	Quantidade de vezes que aparecem no filme Carandiru
Porra	27

Mano	26
Pô (abreviação de porra)	20
Caralho	14

Fonte: Elaborado pela autora.

Vale lembrar que, apesar de obscenas, as palavras acima podem ser consideradas como gírias, segundo nos explica Preti (1984; 2006). Se observarmos a palavra “caralho”, por exemplo, temos, conforme consta em Serra e Gurgel (1998, p.146) “**Caralho 1.** *péssimo. “Ta ruim pra caralho”.* **Caralho 2.** *ótimo. Esta é simplesmente do caralho, é muito boa”.*

A gíria “caralho”, proveniente de uma linguagem tabuística, mostra, nos exemplos acima que o falante tanto pode demonstrar sua insatisfação quanto satisfação por meio de seu uso. Isso apenas será possível identificar quando nos remetemos ao contexto. Neste sentido, o “palavrão” é uma palavra de origem obscena, porém dependerá do contexto no qual estiver inserido para tornar-se um elemento gírio. As gírias mais recorrentes, bem como as do quadro número 6, foram analisadas abaixo.

3.5 Análise das gírias para língua inglesa em Carandiru

Neste tópico, conforme explicitamos na metodologia, verifica-se a análise das gírias por meio dos universais de Baker (1992). Na sequência, as gírias mais recorrentes foram analisadas e classificadas segundo as estratégias de tradução para materiais audiovisuais explicitadas por Gambier (2003).

Abordaremos, a seguir, a análise das 33 (trinta e três) gírias encontradas no filme Carandiru, sendo que são analisadas três cenas diferentes nas quais a gíria “porra” se encontra, segundo Baker (op.cit.).

1’31”	Os presos estão revoltados por causa da superlotação das celas. Então, um dos presos pede ao Nego que não coloque mais ninguém na sua cela.	Porra, Nego, tira esse cara daqui.	Jesus, Ebony, get this guy out of here!
-------	---	---	--



Figura 3: Imagem da cena 1'31''

Fonte: Carandiru (2003)

A palavra “porra” é uma gíria recorrente no filme Carandiru, aparecendo 27 vezes ao longo de todo o filme. Neste contexto, “porra”, além de revelar uma linguagem tabuística, também é utilizada como gíria, pois tem como objetivo demonstrar a revolta dos presos com relação à superlotação das celas. A palavra “porra”, aqui, é considerada gíria segundo o dicionário de Serra e Gurgel (1990, p.379) intitulado *Dicionário de gíria – modismos lingüísticos – o equipamento falado do brasileiro*, que mostra que “**Porra 1.** qualquer coisa. “Não enche o saco, porra, num agüento mais”. **Porra 2.** pessoa ruim, desagradável. “Não sei, francamente, o que este porra tá querendo”.

A gíria “porra”, nesta cena, foi traduzida na legenda em inglês como “Jesus”, que nesta língua é definida como “**Jesus²** *interj infml used to express great anger or surprise.*”, segundo o *Dictionary of English Language and Culture* (2005, p.743), ou seja, uma interjeição informal com a finalidade de demonstrar insatisfação ou surpresa perante algum fato. Logo abaixo da definição de “Jesus” encontrada no dicionário mencionado, ainda há uma nota cultural dizendo que algumas pessoas que crêm na religião Cristã, sentem-se ofendidas pelo uso da palavra Jesus ou Cristo. Por outro lado, a palavra Deus é mais utilizada do que essas duas últimas. A seguir, encontra-se a nota cultural presente no *Dictionary of English Language and Culture* (op. cit. 743) “*Some people, especially those who believe in the Christian religion, are ofended by the use of **Jesus** and **Christ** as interjections. **God** is more commonly used and is not felt to be so strong, but some people do not like this use either.*”

A gíria “porra” ao ser traduzida por “Jesus” manteve a equivalência semântica, uma vez que ambas são usadas para expressar descontentamento. Com relação à equivalência estrutural, podemos notar que tanto “porra” quanto “Jesus” são formas de interjeições, sendo possível dizer que houve equivalência estrutural.

Analisando a gíria “porra” e “Jesus” do ponto de vista pragmático, podemos perceber através das definições do parágrafo anterior que a gíria “Jesus” não é uma forma de gíria derivada de palavra obscena tanto quanto “porra”, não sendo assim equivalentes neste ponto de vista. Dentre algumas outras possibilidades de equivalência verificamos o uso da gíria “fuck” que é uma gíria tabu utilizada para expressar aborrecimento, isto é, “**fuck**³ *interj taboo slang (used as an expression of annoyance)*”, de acordo com o *Dictionary of English Language and Culture* (2005, p.558).

3’17”	Um dos presos fala para o Nego não colocar o Peixeira na cela deles. Nego fica irritado, bate na cela e manda-o sair dali.	Sai daqui, porra!	Get the hell out, damn it!
-------	--	--------------------------	-----------------------------------



Figura 4: Imagem da cena 3’17”
Fonte: Carandiru (2003)

Este quadro mostra que o contexto do filme é, ainda, o problema da superlotação das celas. Um dos presos demonstra sua insatisfação pelo fato de que Peixeira será o novo habitante na sua cela. Então, o Nego, o líder máximo dos detentos, fica irritado e manda o preso insatisfeito sair dali, utilizando a gíria “porra” para demonstrar sua irritação.

Esta gíria “porra” foi traduzida na legenda em inglês por “damn it”, a qual possui a seguinte definição no *Dictionary of English Language and Culture* (2005, p.346) “**damn**² also **dammation** interj slang (an expression of annoyance or disappointment): *Damn! I’ve forgotten the key.*”, significando, em português, “maldito seja”, segundo o *Dicionário Inglês-Português Webster’s* (2005; p.190).

Podemos notar que a gíria “porra” ao ser traduzida por “damn it” manteve a equivalência semântica, já que “damn it” significa “maldito seja”, de acordo com *Dicionário Inglês-Português Webster’s* (op.cit.). Mesmo não mantendo uma equivalência lexical direta, a equivalência estrutural foi mantida, pois tanto “porra” quanto “damn it” são formas de interjeições. Devido a esse fato, é possível dizer que houve equivalência estrutural.

Analisando a gíria “porra” e “damn it”, sob a ótica pragmática, a gíria “porra” é oriunda, como dissemos, de linguagem obscena, porém a gíria “damn it”, não. Mesmo proveniente da idéia de punição ou reprova religiosa, podemos dizer que sob a ótica pragmática seu efeito foi mantido, isto é, de insatisfação. Para expressar a raiva do personagem poderíamos utilizar, novamente, a palavra “fuck”, a qual se revela como uma gíria de interjeição tabu muito utilizada pelos falantes da língua inglesa e que se repete no repertório dos presidiários.

Por meio de uma análise comparativa das duas legendas e da pesquisa via dicionários, parece-nos que o tradutor optou por uma palavra em inglês, “damn”, que tivesse o mesmo caráter gírio da palavra em português “porra”, porém, como já colocamos anteriormente, o vocabulário dos presidiários não varia tanto quanto na tradução de Hugo Moss.

5’28’’	Nesta cena, Peixeira tenta explicar quem pagou para matar o pai do Lula. Então, Peixeira confessa que ele mesmo que matou, porém a mãe do Lula foi quem pediu e pagou para matar o seu próprio marido.	Tua mãe que pediu ele.	It was your mother who wiped him out!
--------	--	-------------------------------	---------------------------------------



Figura 5: Imagem da cena 5'28''

Fonte: Carandiru (2003)

A gíria “pedir alguém”, neste contexto, significa “pedir para matar alguém”. É uma cena que ocorre logo no início do filme quando Peixeira e Lula discutem sobre a morte do pai de Lula. Então, Peixeira confessa que ele mesmo matou o pai do Lula, porém foi a mãe do Lula quem pediu para matá-lo.

A legenda em português que contém a gíria “pediu ele” foi traduzida em inglês por “wiped him out”. No *Dicionário Inglês-Português Webster’s* (2005; p. 885) “wipe out” significa “remover, apagar; enxugar completamente (vasilha); eliminar, aniquilar, pôr fim a, exterminar.” Já no dicionário *Dictionary of English Language and Culture* (2005, p. 1582), temos a seguinte definição:

Wipe sthg. ↔ **out** phr v [T often pass.] 1 to destroy or remove completely: *The entire population was wiped out by the terrible disease.* \ *The cost of the new building will wipe out all the company's profits this year:* 2 slang to make very tired; EXHAUSTED → see also WIPED OUT

Wiped 'out adj [F] slang 1 extremely tired; EXHAUSTED 2 under the effects of drugs → see also **wipe out** (WIPE¹)

Percebemos que “wipe out” tem o significado de destruir, remover completamente, cansar, estar sob o efeito de drogas.

Vejamos também o verbo “to off”, que de acordo com Scholes (2004, p. 77;78), significa:

TO OFF (US) matar alguém; apagar alguém

- *They offed him and buried his body in the woods.*
Eles o apagaram e enterraram o corpo no mato.
- Na gíria americana, criou-se o termo *to off* provavelmente porque a vítima fica “desligada” (*off*) tal qual a corrente elétrica: *on/off* (**ligado/desligado**).

Além de buscarmos este verbete em Scholes (op.cit.), também pesquisamos o mesmo verbete no dicionário *Dictionary of English Language and Culture* (2005; p. 970) “*off*⁵ v [T] *AmE slang to kill*”. Note que “off” é uma gíria americana para o verbo matar.

Encontramos, ainda, outras possibilidades em inglês. A gíria “to do for” e “do in” também significam matar. As definições se encontram abaixo, de acordo com o *Dictionary of English Language and Culture* (op.cit., p. 401):

do for sbdy./sthg. *phr v* [T] **1** *BrE infml* to keep house or do cleaning for **2** *BrE slang* to kill ; murder.

do in *phr v* [T] **1** (**do** sbdy. ↔ **in**) *slang* to kill: *They did her in with an axe!*

Dessa forma, as outras formas de tradução da legenda em português, “Tua mãe que pediu ele”, para a legenda em inglês poderia ser: *Your mother asked me to off him. / Your mother asked me to do him for. / Your mother asked me to do him in.* ou, simplesmente, *Your mother asked and payed me to kill him.* Assim, é possível traduzir a gíria em português por uma gíria americana, britânica ou, simplesmente, sem nenhuma gíria, não alterando o significado da legenda.

A utilização do “phrasal verb” “to wipe out”, no entanto, revela outra gíria, isto é, exaurir as forças de alguém ou estar sob o efeito de droga

Notamos, então, neste caso, que não houve equivalência lexical, estrutural, semântica ou pragmática para “pediu (ele)”.

14'20''	Alípio está sendo consultado e responde ao Doutor que ele não usa droga na veia, mas que pegou AIDS na cadeia ao ter relação sexual anal.	Esquece, Doutor. Eu peguei AIDS foi comendo bunda de cadeia.	No way, Doctor, I got AIDS from all the ass I've had in jail.
---------	---	---	---



Figura 6: Imagem da cena 14'20''
Fonte: Carandiru (2003)

Nesta cena, Alípio está sendo consultado pelo Doutor Drauzio Varela. O médico deseja saber como o paciente adquiriu AIDS. Em consequência da pergunta, Alípio responde que não adquiriu AIDS através do uso de drogas na veia, mas por meio de relação sexual que manteve dentro da penitenciária. Neste diálogo, o paciente utiliza a gíria “comendo bunda de cadeia” significando relação sexual anal mantida dentro da penitenciária. A gíria em português foi traduzida por “I’ve got AIDS from all the ass I’ve had in jail”.

Podemos dizer que a gíria “comendo bunda de cadeia”, que significa “fazer/ter relação sexual”, manteve a equivalência lexical com o verbo “to have” em “all the ass I’ve had in jail”, sendo que não notamos equivalência estrutural total, devido ao fato que em “comendo bunda de cadeia” temos o verbo “comer” no gerúndio, por outro lado, em “all the ass I’ve had in jail, encontramos um verbo no pretérito perfeito da língua inglesa.

Em relação ao conteúdo, podemos dizer que são equivalentes, tanto em português quanto em inglês, pois “...peguei AIDS comendo bunda de cadeia” e “I’ve got AIDS from all the ass I’ve had in jail” apresentam o mesmo significado, sendo que também houve equivalência do ponto de vista pragmático, pois o personagem Alípio usou uma gíria agressiva “comendo bunda de cadeia” tanto quanto o tradutor em “ass”. Também verificamos que, para este mesmo contexto utilizado pelo tradutor, é bastante frequente em inglês a expressão “fucking ass in jail”.

Buscamos, então, em Scholes (2004, p.41) o verbete “to fuck”:

(TO) FUCK 1. FAZER SEXO; TREPAP, TRANSAR 2. COITO; TREPADA

> Fazer sexo; trepar, transar.

> *She fucked him all night.*

> Ela transou com ele a noite toda.

> Coito; Trepada;

> *It was a lousy fuck.*

> Foi uma transa muito ruim.

> O termo *fuck* é uma gíria-tabu extremamente ofensiva, mas muito comum no inglês do dia-a-dia. Além de significar **trepap** ou **trepada**, é usada quando se quer enfatizar algo ou se está irritado ou aborrecido.

O mesmo verbete, “fuck” foi pesquisado no *Dictionary of English Language and Culture* (2005; p. 558) “*fuck*¹ /fʌk/ v [l; T] taboo slang to have sex (with)”. Além disso, buscamos no *Dicionário Inglês-Português Webster’s* (2005) o mesmo verbete e encontramos a mesma definição, isto é, gíria vulgar para ato sexual.

Outra maneira de traduzir a legenda em português para o inglês poderia ser: “No way, Doctor, I got AIDS *fucking asses in jail*.”.

21'04''	Nego está sendo consultado pelo Doutor, que pergunta qual é o motivo dele estar preso. Nego conta que está preso porque ele, o Escovão e o Gordo combinaram de roubar uma joalheria no shopping.	Combinamos eu, Escovão e o Gordo de fazer uma joalheria no shopping.	Me, Bristles and Fatso arranged to do a jewelry store job.
---------	--	---	--



Figura 7: Imagem da cena 21'04''

Fonte: Carandiru (2003)

A gíria deste quadro a ser analisada é a “fazer uma joalheria” que significa, neste contexto, roubar. Nesta cena, Nego está sendo consultado pelo Doutor Drauzio Varella, que pergunta o motivo de sua prisão. Nego responde ao Doutor que o motivo foi que ele e seus amigos (Gordo e Escovão) roubaram uma joalheria no shopping. Na fala do Nego é utilizada a gíria “fazer” que foi traduzida na legenda em inglês por “to do a (jewelry store) job”.

Ao pesquisar no *Dictionary of English Language and Culture (2005)*, encontramos a mesma expressão “to do a job” com o significado de roubar (steal; robbery) .

Analisando a gíria em português, “fazer (uma joalheria)”, traduzida em inglês por “to do a (jewelry store) job”, podemos dizer que houve equivalência lexical direta, sendo que há, também, equivalência semântica “de roubar”. A equivalência estrutural foi mantida porque a gíria “fazer” apresenta-se no infinitivo, da mesma maneira que o verbo “to do” em inglês. Por fim, parece-nos que o verbo “to do a job” é utilizado na língua receptora com o significado de roubar.

22'32''	Estavam Nego, Gordo e Escovão dividindo as jóias que roubaram na joalheria do shopping. Neste momento, Escovão vai ao banheiro e volta com o paletó por cima da sua mão. Devido a essa atitude, Nego imaginou que o Escovão estivesse com uma arma e que iria atirar neles. Então, Nego sacou a arma e atirou primeiro no Escovão. Conseqüentemente, Nego se aproximou do Escovão para ver a arma. Porém, o Escovão não estava com arma nenhuma. Então, o Nego disse que o Escovão tinha vacilado.	Seu vacilão de merda.	You fucking moron!
---------	--	------------------------------	--------------------



Figura 8: Imagem da cena 22'32''
Fonte: Carandiru (2003)

No momento em que os personagens estão dividindo as jóias que roubaram, Escovão vai até o banheiro e volta com o paletó por cima de sua mão. Neste momento, o personagem Nego imagina que Escovão está com uma arma na mão e que vai matá-los para ficar com toda a jóia roubada. Por isso, Nego age mais rápido e atira primeiro. Em seguida, Nego verifica se Escovão possuía uma arma na mão e percebe que estava enganado. Irritado, Nego diz que o Escovão é um vacilão, isto é, errou ao colocar o paletó por cima da mão dando margem a outras interpretações.

A legenda em português “Seu vacilão de merda.” foi traduzida em inglês por “You fucking moron!”. A palavra “fucking” pode ser utilizada para dar mais ênfase à expressão, especialmente para demonstrar muita raiva, segundo o *Dictionary of English Language and Culture* (2005), neste caso enfatizando “moron”.

A gíria a ser analisada é “vacilão” devido à sua difícil equivalência em língua inglesa. Através do filme, podemos notar que essa gíria significa alguém que erra, que vacila. Se a pessoa vacila é porque é boba, imbecil, idiota.

Analisando as duas legendas, podemos perceber que “vacilão” foi traduzido em inglês por “moron”, que significa idiota, imbecil, bobo, segundo o *Dictionary of English Language and Culture* (2005).

Devido a essa difícil equivalência da gíria “vacilão” na língua inglesa, parece-nos que o tradutor optou por uma palavra que demonstrasse que o Escovão foi um “idiota” ao colocar o paletó por cima de sua mão, dando margem a outras interpretações.

Neste sentido, a gíria traduzida para o inglês manteve a equivalência estrutural, pois “vacilão” e “moron” se classificam como adjetivo. Também, foi mantida a equivalência semântica, já que “moron” significa imbecil ou idiota, isto é, alguém que erra ao realizar algo. Sendo assim, o efeito de sentido foi mantido. Entretanto, não houve equivalência lexical porque “vacilão” não possui um equivalente direto na língua inglesa.

23'32''	Na sala do Doutor Drauzio, Nego está relembrando a época em que atirou no Escovão. Nego diz ter imaginado que Escovão estivesse com a arma na mão, pois o paletó estava cobrindo toda a mão e um pedaço do braço. Mas, na verdade, Escovão não possui arma nenhuma. Então, Nego exclama que foi traído.	Pô Doutor! Traição por crocodilagem!	Being betrayed by your buddy for nothing, Doctor...
---------	---	--	---



Figura 9: Imagem da cena 23'32''
Fonte: Carandiru (2003)

A explicação da cena acima, nos mostra que Nego se enganou a respeito do seu amigo Escovão. Nego imaginou que seu amigo poderia estar com a arma na mão e com a intenção de matá-lo. Então, Nego é quem atira primeiro e, depois, certifica-se que Escovão não estava com arma alguma. O personagem Nego está contando este caso ao Doutor Drauzio Varella e, em seguida, exclama: “Pô Doutor! Traição por crocodilagem!”.

Segundo o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001) crocodilagem é uma palavra de uso informal e gírio que significa ato ou efeito de crocodilar; trair, falsear, demonstrar hipocrisia.

Como podemos perceber, Nego quis dizer que foi traído pelo seu amigo, pois imaginava que o Escovão estivesse com uma arma, porém não estava. A legenda em inglês ficou da seguinte maneira: “Being betrayed by your buddy for nothing, Doctor...”. Notamos que esta legenda retratou toda a intenção da legenda em português, isto é, a mesma mensagem sobre “traição” foi mantida.

Portanto, a tradução de “crocodilagem” por “being betrayed by your buddy for nothing, Doctor...” não manteve a equivalência lexical, devido à sua difícil equivalência para a língua inglesa. Também, não houve equivalência estrutural, já que a gíria em português e a tradução em inglês não possuem a mesma classificação de estrutura gramatical, pois “crocodilagem” apresenta-se como substantivo e “Being betrayed by [...]” apresenta-se, como verbo. Por outro lado, a tradução em inglês conseguiu manter o significado da gíria em português. Por isso, é possível dizer que a equivalência semântica foi mantida, não revelando, porém, o mesmo uso em inglês.

Além dessa tradução em inglês “Being betrayed by your buddy for nothing”, há outras: “I misunderstood you”, significando “Eu o interpretei mal.”; “I got him wrong.”, com o significado de “Eu o entendi mal.”

Percebemos existir várias opções de tradução na busca que fizemos nos dicionários aqui mencionados, bem como na rede mundial de computadores, porém o tradutor do filme Carandiru parece optar por uma gíria em língua inglesa ou uma expressão que possa equivaler à mesma para não restringir o público receptor, já que há vários países de fala inglesa ao redor do mundo. Suas opções, até aqui, parecem ora suavizar, variar ou omitir ocorrências gírias, ora explicar a expressão para atingir grande número de espectadores, principalmente na falta de um equivalente direto em língua inglesa.

25'22''	O Doutor pergunta ao Nego sobre o Gordo. Nego responde que o Gordo morreu ao tentar fugir pelo túnel, que foi cavado por dois anos.	Os manos passaram dois anos cavando túnel e ô.	They spent two years digging a tunnel.
---------	---	---	--



Figura 10: Imagem da cena 25'22''

Fonte: Carandiru (2003)

Nesta cena, o Doutor Drauzio Varella pergunta ao Nego a respeito do Gordo. Conseqüentemente, Nego responde que o Gordo e alguns outros presos ficaram dois anos cavando um túnel para fugir do presídio. No dia da fuga, o Gordo morreu dentro do túnel.

Ao contar este acontecimento, Nego diz: “Os mano passaram dois anos cavando túnel e ô.”. Os “mano” diz respeito ao Gordo e aos outros presidiários. A legenda em português foi traduzida para o inglês da seguinte maneira: “They spent two years digging a tunnel.”. Podemos notar que na legenda em português foi utilizada a gíria “mano” e, na legenda em inglês foi utilizada o pronome pessoal “they”, que significa “eles”. Reparemos que na legenda na língua de chegada (neste caso, a língua inglesa) não há o uso da gíria.

A gíria “mano” foi traduzida pelo pronome pessoal “they”, por isso, podemos afirmar que não houve equivalência lexical, já que “they” não é o equivalente direto da gíria “mano”, mesmo assim, o conteúdo foi mantido. Com relação à equivalência estrutural, não houve equivalência, pois inclusive a ausência “s” em “os mano” não foi mantido, tampouco a tradução revelou em “they” a gíria comum de “os mano”, que revela certo grau de amizade entre os falantes e o uso de uma variante. Ou seja, “they” configurar-se como um pronome pessoal, porém explicita pouco sobre a relação entre os falantes do discurso. Notamos que “bloke”, em inglês, é uma gíria utilizada na Inglaterra e Austrália possivelmente equivalente a “mano”, segundo Scholes (2004); igualmente “dude” utilizada nos Estado Unidos, assim como “guy”, também de acordo com Scholes (2004) e com o *Dictionary of English Language and Culture* (2005).

Porém, Cintas (2003) explica que as variantes linguísticas quase nunca conseguem ser retratadas nas legendas, como o caso de “os mano”. Segundo o autor, as variantes, ou seja, as diferenças entre os diversos tipos de modalidade expressiva até mesmo dentro de uma mesma língua, têm sido freqüentemente um desafio aos tradutores legendadores. O cinema, como produto de entretenimento e, antes de tudo, arte e produto de uma cultura, tem a capacidade de criar figuras, personagens, linguagens e registrá-las e reproduzi-las continuamente e conferindo a estas uma forma de representação com um poder especial: o de gerar e manter acesas suas construções simbólicas, mesmo aquelas que não possuem relação com as figuras da prática cotidiana. Por isso, o trabalho e a responsabilidade do tradutor aumentam quando se trata de reproduzir na língua traduzida os efeitos lingüísticos almeçados por atores, produtores, diretores e equipe técnica.

28'06''	Lady Di, ao ser consultada, fala para o Doutor que não injeta droga na veia, que apenas fuma um baseado de vez em quando.	Droga, pra mim, é um baseadinho só, que eu fumo de vez em quando, viu?	The only drug I use is a joint now and then...
---------	---	---	---



Figura 11: Imagem da cena 28'06''

Fonte: Carandiru (2003)

Lady Di, um homossexual, está sendo consultado pelo Doutor Drauzio Varella. O médico quer saber se o paciente injeta droga na veia. Então, ele diz que apenas fuma, de vez

em quando, um baseado, isto é, um cigarro de maconha, de acordo com o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001). Entretanto, o paciente utilizou a gíria “baseado” em sua forma diminutiva: “baseadinho”.

Perceba que a gíria “baseadinho” foi traduzida por “joint”. Segundo Scholes (2004, p.58), a definição para o verbete “joint” é:

JOINT cigarro de maconha; baseado
 > *Let's smoke a joint.*
 Vamos fumar um baseado.
 > O substantivo *joint* vem do verbo *to join*, **juntar**, **combinar**. A explicação é que o baseado é uma **combinação** da maconha com o tabaco (de cigarro convencional).

Ainda, encontramos outra gíria que significa maconha, segundo Scholes (op.cit., p.85):

POT maconha
 > *The Police found a small bag of pot in his suitcase.*
 A polícia achou um saquinho de maconha na mala dele.
 > A palavra *pot* vem de *potiguaya*, o nome mexicano das folhas de maconha.
 > Quem fuma muita maconha é chamado, pejorativamente, de *pothead*.

O *Dictionary of English Language and Culture* (2005) e o *Dicionário Inglês-Português Webster's* (2005) definem “pot” e “joint” como gírias para designar maconha.

Analisando as duas legendas comparativamente, percebemos que a gíria “baseadinho” foi traduzida pela gíria “joint”, ou seja, o tradutor também utilizou uma gíria na legenda em inglês, porém não retratou a forma diminutiva que possuía na legenda original. Isto não significa que o entendimento da legenda tenha sido prejudicado. Talvez, tenha sido uma estratégia utilizada pelo tradutor para não ultrapassar o limite dos caracteres, que é de 34 caracteres por linha para DVDs, podendo chegar a 40 na linguagem para o cinema (ARAÚJO, 2001).

Assim, não houve equivalência lexical ao traduzir a gíria “baseadinho” por “joint”, pois a forma diminutiva da palavra “baseado” não está retratada na palavra “joint”. O diminutivo, em alguns casos, revelava a maneira do homossexual se expressar no filme. Como esse efeito de sentido não foi preservado na legenda em inglês, não podemos dizer que a equivalência em nível pragmático tenha sido mantida. Entretanto, o significado foi mantido, além disso, da equivalência estrutural, pois tanto “baseadinho” quanto “joint” se classificam como substantivo.

Neste caso, o tradutor reduziu onde foi possível reduzir, sem ferir o significado. Segundo Cintas (2003), a omissão é uma característica marcante da tradução para produção de legendas. A decisão de eliminar partes dos discursos depende do contexto no qual os elementos lingüísticos estão inseridos e de sua relevância em relação ao conjunto. Dependendo da situação pode-se omitir até frases inteiras, principalmente quando são redundantes e não farão diferença alguma para o entendimento global do filme. Quando frases e expressões que no original são repetidas textualmente ou muito parecidas, o tradutor-legendador recorre à estratégia da omissão, a menos que tenham uma função particular. Isso não quer dizer que toda vez que houver repetições ou frases repetidas o tradutor-legendador omitirá partes desse texto, mas será necessário verificar o caráter estilístico da mensagem. Vejamos alguns exemplos também segundo Cintas (op. cit., p. 210):

You said <i>she liked</i> – She liked eating high cholesterol desserts. <i>Is that what you said?</i>	Você não disse que ela gostava de sobremesas com muito colesterol?
--	---

Em muitos casos, eliminam-se os cumprimentos, interjeições, redundâncias no geral, nomes próprios (após já terem sido mencionados), expressões que podem ser compreendidas com facilidade, referências a elementos ou pessoas mostrados na tela, diminutivos, entre outros.

35'32''	Dalva está do lado de fora do carro conversando com o Majestade, que está dentro. Seu noivo vê os dois conversando e quer saber o que está acontecendo.	Que porra é essa, Dalva?	What the hell's going on, Dalva?
---------	---	---------------------------------	----------------------------------



Figura 12: Imagem da cena 35'32''

Fonte: Carandiru (2003)

Nesta cena, Majestade pára seu carro próximo a um mini-campo de futebol e começa a paquerar Dalva. Ela vai ao encontro dele. Mas, o noivo de Dalva os flagra conversando. Conseqüentemente, o noivo se aproxima de ambos e pergunta à Dalva o que está acontecendo. É nesta fala do noivo que encontramos a recorrente gíria “porra”, que foi utilizada para expressar sua surpresa e, ao mesmo tempo, seu aborrecimento.

A legenda em português retrata a fala do noivo da Dalva: “Que porra é essa, Dalva?”, que foi traduzida para a língua inglesa da seguinte maneira: “What the hell’s going on, Dalva?”.

A análise parte da gíria “porra” traduzida por “hell”. Sendo assim, buscamos a definição de “hell” no *Dictionary of English Language and Culture* (2005, p. 652):

Hell /hel/ [...] 3 [(the) S;U] *slang* (a swear word, used in anger or to give force to an expression): *What the hell’s that thing on your head?* \ *That’s a hell of a price to pay for a shirt.* \ *a hell of a lot of money* \ *He’s got a hell of a cheek coming in here and expecting us to do his work.* \ ‘*Are you going to do his work?*’ ‘*The hell I am!*’ (=No, certainly not.) \ *If you don’t like it, you can go to hell!* \ *Oh hell – I’ve missed the last train!*

Como podemos notar, “hell” é uma palavra utilizada para expressar raiva ou para dar ênfase a uma expressão. O *Dicionário Inglês-Português Webster’s* (2005), também confirma isto, mostrando que “the hell” ao ser utilizado com “what” funciona como termo enfático, assim como ocorre nesta legenda: “What the hell’s going on, Dalva?”.

Podemos afirmar que na tradução da gíria “porra” por “hell” não foi mantida a equivalência lexical, já que vimos que a tradução mais equivalente de “porra” parece ser “fuck”. Contudo, o significado da frase foi mantido, obtendo, assim, a equivalência semântica. A equivalência estrutural foi mantida porque “porra” e “hell” se caracterizam como substantivos, sendo que também em relação à equivalência pragmática há uma equivalência direta, já que “hell”, apesar de significar “diabos”, revela surpresa ou descontentamento, segundo o *Dicionário Inglês-Português Webster’s* (2005).

Segundo Scholes (2004), “fuck” continua sendo uma gíria, que como “porra” é muito ofensiva, utilizada para dar ênfase, demonstrar irritação ou aborrecimento. A tradução da legenda em português para o inglês também poderia ser: “What the fuck is going on, Dalva?”. Também, pesquisamos a gíria “heck” (“diabos”), que é um eufemismo da palavra “hell” (“inferno”). Ao utilizar a expressão “the heck” junto com as palavras how/what/ who etc., servirá para dar ênfase às perguntas, de acordo com Scholes (op.cit.). Sendo assim, a opção de tradução da legenda em inglês com a gíria “heck” ficaria da seguinte maneira: “What the heck is going on, Dalva?”.

38'33''	Majestade e Dalva estão em um boteco dançando. Ele a deixa dançando, vai até o balcão e pergunta ao João quem é a moça que está ali perto.	Ei, João, quem é essa mina aí?	What's with the babe over there?
---------	--	---------------------------------------	----------------------------------



Figura 13: Imagem da cena 38'33''
Fonte: Carandiru (2003)

Dalva termina o relacionamento com seu noivo e se casa com Majestade. Algum tempo depois, Dalva e Majestade vão dançar em um boteco. Enquanto ela dança, Majestade fica paquerando uma moça que está ali por perto. Após alguns segundos, ele vai até o balcão do boteco e pergunta ao João quem é a moça que está ali perto. A fala de Majestade é a seguinte: “Ei, João, quem é essa mina aí?”. Já em inglês, a fala foi traduzida por “What’s with the babe over there?”.

Segundo o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001), “mina” significa menina, garota, mulher jovem ou adolescente. Já a gíria “babe”, de acordo com o *Dicionário Inglês-Português Webster’s* (2005), significa “broto”, isto é, menina jovem. O *Dictionary of English Language and Culture* (2005, p. 79) traz a definição “**Babe** /beɪb/ *n* *infml* **1** a very attractive young woman or man: *Baywatch babes \ Have you seen that new guy in the library? What a babe! 2* *lit* a baby: a babe in arms”.

De acordo com a definição acima, percebemos que a gíria “babe” é utilizada tanto para uma mulher atraente quanto para um homem. Mititch e Soler (2006) também afirmam que “babe” é uma gíria utilizada para uma pessoa bonita.

Parece-nos que o tradutor optou pela tradução “babe” por revelar uma forma mais informal de tratamento da mesma maneira que “mina”.

Ainda, há outra opção de tradução para a gíria “mina”, que poderia ser traduzida por “chick”. Segundo o *Dicionário Inglês-Português Webster’s* (2005), “chick” é uma gíria que significa “broto”. Já no *Dictionary of English Language and Culture* (2005), encontramos que a gíria “chick” é uma forma de tratamento para mulher jovem, porém muitas mulheres acham essa palavra muito ofensiva. Ainda, pesquisamos em Scholes (2004, p. 27) e encontramos a seguinte definição para tal gíria:

CHICK mulher, moça, garota; mina, gata.

> *Let’s take some chicks to the party.*

Vamos levar algumas garotas para a festa.

> O sentido original da palavra *chick* é **pintinho, passarinho recém-saído do ovo**. Nenhuma mulher, portanto, vai sentir-se exatamente lisonjeada se você usar essa gíria para referir-se a ela.

Notamos que no contexto do filme, a gíria “mina” pode ser melhor retratada em inglês pela gíria “babe” ou “baby”. Na cena do filme, Majestade utiliza a gíria “mina” de maneira afetiva. Por outro lado, “chick” é considerada ofensiva. Devido a esse motivo, achamos que não seria a melhor opção de tradução neste contexto.

Além de “babe” e “baby”, encontramos a gíria “sheila” que significa “garota” ou “mina”. Segundo o *Dictionary of English Language and Culture* (2005) e Scholes (2004) esta gíria é mais utilizada na Austrália.

Portanto, as outras formas de tradução para a gíria “mina” poderiam ser: “babe”, “baby” ou, ainda, “sheila”.

Notamos, assim, que não houve equivalência lexical, pois nenhum dicionário pesquisado apresentou a definição de “babe” como um equivalente direto da gíria “mina”. Mesmo assim, o sentido/significado foi preservado, mantendo a equivalência semântica. Ainda, foi preservada a equivalência estrutural, já que “mina” e “babe” são substantivos nas legendas em que aparecem.

39'25''	Ao ver Majestade conversando com Rosirene, Dalva vai perto deles e pergunta para o ele se a moça sabe que ele é comprometido.	Essa nega aí, sabe que tu tem dona?	Does that sister know you belong to me?
---------	---	--	---



Figura 14: Imagem da cena 39'25''
Fonte: Carandiru (2003)

Logo após perguntar para o João sobre a moça que estava ali perto, Majestade se aproxima dela e começa a conversar. Enquanto isso, Dalva está dançando, mas, minutos depois, ela percebe que Majestade está conversando com a moça, a Rosirene, e se irrita com isso. Conseqüentemente, ela se aproxima dos dois e pergunta para o Majestade se a Rosirene sabe que ele é comprometido. A legenda em português retrata a fala de Dalva: “Essa nega aí, sabe que tu tem dona?”.

Dalva chamou Rosirene de “nega” com a intenção de dizer pejorativamente “essa aí”, “essa qualquer”, com tom ofensivo.

A legenda em português foi traduzida para o inglês da seguinte maneira: “Does that sister know you belong to me?”. Podemos notar que “nega” foi traduzida por “sister”. O *Dictionary of English Language and Culture* (2005) define o verbete “sister” como uma gíria americana utilizada para falar com uma mulher “qualquer”, sobre a qual se desconfia, se conhece pouco ou nada, ou, ainda, fazendo alusão à cor negra da personagem.

A tradução da gíria “nega” por “sister” não manteve a equivalência lexical, pois “sister” não é um equivalente direto de “nega”, ou seja, não foi preservado o significante. O uso de “nega” em português é mais ofensivo que o de “sister” na língua inglesa. A gíria “chick”, já mencionada anteriormente, revela esse uso, de acordo com os dicionários *English Language and Culture* (2005) e *Dicionário Inglês-Português Webster’s* (2005).

41’18”	Majestade presencia Rosirene saindo do carro do Farofa. Ela vai ao encontro do Majestade, que diz que ela realmente não desiste da prostituição e comenta já ter dito que a sustentaria financeiramente.	Eu já não te disse que eu te banco.	I thought I told you I’d take care of you.
--------	--	--	--



Figura 15: Imagem da cena 41'18"

Fonte: Carandiru (2003)

Rosirene é uma prostituta que mantém relações sexuais com o Farofa e com o Majestade. Um dia, Majestade a viu saindo do carro do Farofa. Assim que saiu do carro, ela foi ao encontro do Majestade, que propôs sustentá-la financeiramente, caso ela deixasse a prostituição. O personagem Majestade diz: “Eu já não te disse que eu te banco.” Esta legenda em português possui a gíria “bançar” que significa sustentar financeiramente alguém, segundo o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001). A tradução da legenda para o inglês ficou da seguinte maneira: “I thought I told you I’d take care of you.”

Podemos perceber que a gíria “bançar” foi traduzida em inglês pelo verbo “to take care of”, que segundo o *Dicionário Inglês-Português Webster’s* (2005, p. 783) significa “*cuidar de, tomar conta de, vigiar*”.

Outra possível tradução para “Eu já não te disse que eu te banco.” para uma tradução em inglês poderia ser: “I told you I’d pay your bills” (Eu te disse que eu pagaria suas contas); ou ainda, outra opção pesquisada para a tradução desta gíria seria a de chamar o Majestade de “Sugar Daddy”, ou seja, um indivíduo que sustenta uma mulher, de acordo com o verbete do *Dictionary of English Language and Culture* (2005, p. 1392), “*sugar daddy n infml, usually derog a man who provides a young woman with money and presents in return for sex or companionship.*”

Podemos notar que “sugar daddy” é um homem que sustenta uma mulher financeiramente e dá presentes a ela em troca de relação sexual. Isto é o que Majestade deseja

fazer quando diz que irá bancá-la, ou seja, sustentá-la financeiramente em troca de relação sexual. Portanto, Majestade seria o “sugar daddy”. Sendo assim, a legenda poderia ser: “I told you I’d be your sugar daddy.”.

Assim sendo, a gíria “bancar” não manteve um equivalente direto na legenda em língua inglesa. Dessa forma, não foi preservada a equivalência lexical. Entretanto, o significado da legenda em português foi mantido na legenda em inglês, mantendo, assim, a equivalência semântica, por meio de uma explicação do termo “te banco”. Ao traduzir a gíria “bancar” por “... take care”, preservou-se, ainda, a equivalência estrutural, devido ao fato de que ambos se apresentam como verbos nas legendas em que aparecem. Porém, “...take care” não produz o mesmo efeito de sentido da gíria “bancar”.

44’43’’	Majestade está terminando de contar ao Doutor sobre Rosirene. Ele diz que ficou apaixonado por ela. Assim que termina de falar com o Doutor, Majestade sai da sala.	E doutor, a nega me enfeitiçou. Fui!	But doctor, the black chick put a spell on me. I’m outta here!
---------	---	---	--



Figura 16: Imagem da cena 44’43’’

Fonte: Carandiru (2003)

Majestade está contando para o Doutor Drauzio Varella que ele se apaixonou pela Rosirene, a qual ele chama de “nega”.

Na legenda em português “E doutor, a nega me enfeitiçou. Fui!”, encontramos a gíria recorrente “nega”. Ao assistir o filme, notamos que esta gíria é utilizada de maneira afetiva,

agora não mais ofensiva nesta cena como na anterior em que “nega” foi utilizada pela personagem Dalva.

A legenda em português foi traduzida em inglês por “But doctor, the black chick put a spell on me. I’m outta here!”. Do ponto de visto do efeito que Majestade quis dar ao referir-se a Rosirene, seria pertinente, neste momento, a gíria “babe”. Do ponto de vista lexical e gramatical e até mesmo conteduístico, original e tradução são equivalentes, porém em seu uso, isto é, em nível pragmático, “black chick” revela-se mais ofensivo que carinhoso.

46’27’’	Ezequiel, com uma prancha de surfe na mão, entra na cela do Zico e explica que ainda está sem dinheiro para pagar sua dívida com o próprio Zico.	Pô mano , no momento o Ezequiel está meio prejudicado .	Hey man, right now Ezequiel is in a tight spot.
---------	--	---	---



Figura 17: Imagem da cena 46’27’’

Fonte: Carandiru (2003)

Ezequiel comprou uma pedra de crack do Zico e não o pagou. Então, Ezequiel vai até a cela do Zico explicar que está “prejudicado”, ou seja, sem dinheiro.

A legenda “Pô mano, no momento o Ezequiel está meio prejudicado.” retrata a fala do Ezequiel. Essa legenda foi traduzida para o inglês da seguinte forma: “Hey man, right now Ezequiel is in a tight spot.”.

Analisando comparativamente as duas legendas, encontramos três gírias: “Pô”, “mano” e “prejudicado”.

A gíria “pô” se origina de “porra”, é corruptela desta, segundo o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001), e foi traduzido por “hey”. O *Dicionário Inglês-Português Webster’s* (2005, p. 370) traz a definição do verbete “hey” como uma “*interj. eh! ei! eia! (usada para expressar surpresa ou satisfação, ou para chamar atenção)*”. Ao assistir o filme, notamos que Ezequiel utilizou “pô” para chamar a atenção do Zico.

Analisando a gíria “pô” traduzida por “hey” percebemos que não houve equivalência lexical, pois “pô” se origina da palavra “porra”, a qual não estabelece equivalência direta com “hey”. Entretanto, foi preservada a equivalência semântica porque tanto “pô” quanto “hey” são utilizados para chamar a atenção de alguém, mantendo o mesmo significado. Também, manteve-se a equivalência estrutural devido ao fato de que “pô” e “hey” são formas de interjeições nas línguas: portuguesa e inglesa, sendo que também em termos pragmáticos podemos dizer que o uso de “hey” e “pô” demonstra pesar ou compaixão.

Em relação à segunda gíria presente na legenda em português “mano”, e já analisada parcialmente, podemos dizer que, de acordo com o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001), “mano” é a pessoa da qual se tem relação de afeto, de intimidade, de amizade; um amigo, colega, camarada. “Man” foi a tradução para “mano” que é uma gíria que significa “cara”, “meu chapa”, segundo o *Dicionário Inglês-Português Webster’s* (2005).

De acordo com Scholes (2004), as gírias americanas “guy” e “dude” significam “cara”, “sujeito”, “homem”. Também mencionamos que a gíria “bloke” possui o mesmo significado, sendo mais recorrente na Austrália e no Reino Unido. Sendo assim, as outras opções para a tradução de “mano” poderiam ser: “guy”, “dude” e “bloke”.

Assim, a tradução de “mano” para “man” não possui equivalência direta, pois não encontramos nenhuma ocorrência nos dicionários pesquisados. Então, neste caso não há equivalência lexical. Porém, houve a equivalência semântica porque foi preservado o sentido. Estruturalmente, houve equivalência, uma vez que “mano” e “man” se classificam como vocativos. Parece-nos, também, que a equivalência sociolinguística foi mantida, pois “man” é uma forma de vocativo muito utilizada pelos falantes da língua inglesa para se comunicar com outras pessoas.

Já, a terceira gíria da legenda é “prejudicado”, ou seja, estar sem dinheiro. Esta gíria foi traduzida na legenda em inglês por “in a tight spot”. O *Dicionário Inglês-Português Webster’s* (2005; p. 805) define “ – *to be in a tight spot* estar em situação difícil ou crítica, estar numa enrascada”.

O tradutor, ao utilizar “in a tight spot”, obteve uma tradução satisfatória para a gíria “prejudicado”. No momento da tradução, o tradutor possui um leque de opção para traduzir uma legenda, porém, cabe a ele escolher uma alternativa. A opção escolhida é uma consequência dos fatores que condicionaram a tradução.

A gíria “prejudicado” poderia ser traduzida também por: “I’m broke”. Segundo o *Dicionário Inglês-Português Webster’s* (2005), “broke” é uma gíria que significa “sem dinheiro”. Outra opção seria: “I don’t have any dosh” ou “I don’t have any dough”. Abaixo, há a definição do verbete “dosh” e “dough”, segundo Scholes (2004, p. 33):

- DOSH (UK) dinheiro; grana, mufunfa
 > *How much dosh have you got?*
 Quanta grana você tem?
 > *Dosh* é uma gíria tipicamente britânica e costuma confundir os americanos.
- DOUGH dinheiro; grana, mufunda
 > *I need some dough for the shopping.*
 Eu preciso de grana para as compras.
 > No sentido original, *dough* é aquela massa de farinha, água, manteiga, etc., usada para fazer pães ou tortas.

Como é possível notar, podemos traduzir a gíria “prejudicado” tanto utilizando uma gíria americana quanto uma britânica sem alterar o sentido.

Ainda, temos uma alternativa que seria a seguinte frase sem gíria: “I’m in a tight situation.” (“Estou em uma situação difícil.”) ou, simplesmente, “I’m without money.” (“Estou sem dinheiro.”). Também, encontramos no *Dictionary of English Language and Culture* (2005) o verbete “to be in deep shit” ou, apenas, “to be in the shit” com o significado de “estar em uma situação difícil”. É importante ressaltar que esses dois últimos verbetes são utilizados pelos britânicos na forma oral. Qualquer uma dessas opções em inglês é válida, pois não altera o significado da legenda em português.

Em termos lexicais, “in a tight spot” não é o equivalente direto em inglês da gíria “prejudicado”. Mesmo assim, o significado da legenda em português foi mantido na legenda em inglês, preservando a equivalência semântica. Ainda, houve equivalência estrutural porque “prejudicado” se classifica como adjetivo na legenda em português, da mesma forma que “in a tight spot” na legenda em inglês. Também, em termos pragmáticos, parece-nos que o uso de “in a tight spot”, como o uso de “prejudicado” se revelam como expressões que demonstram falta de dinheiro.

Até o presente momento, percebemos que o tradutor optou, na maioria das vezes, por frases sem elemento gírio. Essa opção deve-se ao fato do tradutor almejar que muitos telespectadores, independente do seu grupo social, compreendam o filme. Como já foi dito, o uso de uma gíria, talvez em alguns contextos, pode restringir o entendimento do filme.

46'31''	Ezequiel quer comprar fiado mais uma pedra de crack, pois não tem dinheiro para pagar. Então, imagina que Zico vai vender fiado só porque eles são amigos.	Aí pensou assim: o Zico é chegado...	So he thinks to himself, Zico's a reasonable guy...
---------	--	---	---



Figura 18: Imagem da cena 46'31''
Fonte: Carandiru (2003)

Ezequiel deseja comprar fiado mais uma pedra de crack do Zico. Este último é “chegado” do Ezequiel, isto é, amigo. Pelo motivo dessa amizade, Ezequiel imagina que seu amigo vai vender fiado a pedra de crack.

A legenda em português “Aí pensou assim: o Zico é **chegado...**”, que representa a fala do Ezequiel, foi traduzida para o inglês por: “So he thinks to himself, Zico's a reasonable guy...”.

A gíria “chegado” significa ser próximo de alguém; ligado por uma amizade, segundo o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001). Analisando as duas legendas comparativamente, notamos que a gíria mencionada foi traduzida para o inglês por

“reasonable guy”. O *Dicionário Inglês-Português Webster’s* (2005; p. 650) define o verbete a seguir como “*reasonable a. razoável; sensato, justo; moderado, módico, aceitável*”.

A opção de tradução em inglês “reasonable guy” deseja mostrar que Zico é uma pessoa sensata, ou seja, que aceitaria vender fiado mais uma pedra de crack, mesmo que o comprador não tenha saldado a dívida anterior. Parece-nos que o tradutor, mais uma vez, optou por uma tradução sem gíria.

A legenda em português menciona que Zico é “chegado”. Então, podemos dizer que Zico é um “camarada”, já que esta palavra informal possui o significado de “amigo íntimo, segundo o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001). Portanto, a legenda “Aí pensou assim: o Zico é chegado...” poderia ser traduzida também por: “So he thinks to himself, Zico’s a good fellow...”. O *Dicionário Inglês-Português Webster’s* (2005) define “good fellow” como um bom sujeito; um bom camarada. Também, poderíamos dar o mesmo sentido, se colocássemos na legenda: “So he thinks to himself, Zico’s a good friend...” (“Aí pensou assim: o Zico é um bom amigo...”).

Desta forma, do ponto de vista lexical, a tradução da gíria “chegado” por “reasonable guy,” não há equivalência. Vejamos que não foi mantido o significante, isto é, uma palavra não é equivalente direta da outra. Também, não foi mantida a equivalência estrutural, pois “chegado” funciona como adjetivo. Já, “reasonable guy”, a tradução em inglês da gíria “chegado”, é composto por duas palavras, um adjetivo e um substantivo. A equivalência em relação aos usos destas palavras também não foi mantida, pois é, segundo os dicionários consultados, mais comum se utilizar na língua inglesa “close guy” do que “reasonable guy”, sendo “reasonable guy” mais formal, do que a gíria “chegado”.

46’38”	Ezequiel pergunta ao Zico se ele pode comprar fiado mais uma pedra de crack.	Aí o Ezequiel pode fiar mais uma pedrinha de crack ai, mano?	Then Ezequiel can have another little rock of crack, right man?
--------	--	---	---



Figura 19: Imagem da cena 46'38''

Fonte: Carandiru (2003)

Esta legenda acima é consequência da legenda que analisamos anteriormente. O personagem Ezequiel acaba perguntando ao Zico se é possível comprar fiado mais uma pedra de crack. A fala do personagem é reproduzida na legenda a seguir: “Aí Ezequiel pode fiar mais uma pedrinha de crack aí, mano?”. A gíria que analisaremos nesta legenda é “fiar”, que significa comprar fiado, de acordo com o contexto do filme.

Na legenda em inglês, a fala do personagem foi reproduzida da seguinte maneira: “Then Ezequiel can have another little rock of crack, right man?”. A gíria “fiar” presente na legenda em português foi omitida na legenda em inglês.

Buscamos em inglês a expressão “to buy on account” como um equivalente de “fiar”. O *Dicionário Inglês-Português Webster’s* (2005; p. 7) define “on account” como “[...] *por conta; a prazo (to buy on account comprar a crédito).*”.

A gíria “fiar” presente na legenda em português não possui equivalente direto na legenda inglesa porque houve omissão, não havendo, assim, equivalência lexical devido à omissão da gíria “fiar” na legenda em língua inglesa. Por outro lado, o tradutor utilizou uma estratégia para manter na legenda em inglês o mesmo significado da legenda em português, preservando a equivalência semântica. Não podemos analisar a questão estrutural, pois a gíria “fiar”, a qual funciona como verbo na legenda em português, foi omitida na legenda em inglês, dificultando sua análise em nível pragmático.

A legenda “Aí o Ezequiel pode fiar mais uma pedrinha de crack aí, mano?” também poderia ser traduzida por: “Can Ezequiel buy on account another little crack rock, man?” (“O

Ezequiel pode comprar fiado outra pedrinha de crack, mano?”). Notamos que esta opção deixa explícita que a compra será a crédito. Na legenda em inglês original, o tradutor utiliza o verbo “have”, o que não deixa explícito que a compra de Ezequiel será a crédito. Entretanto, é possível deduzir que Ezequiel comprará fiado devido à falta de dinheiro do personagem.

47'04''	Zico pega um copo pensando que tem água, porém há sangue. Quando ele está bebendo, Deusdete o avisa. Em seguida, Zico cuspe e diz “caralho!”.	Caralho!	Shit.
---------	---	-----------------	-------

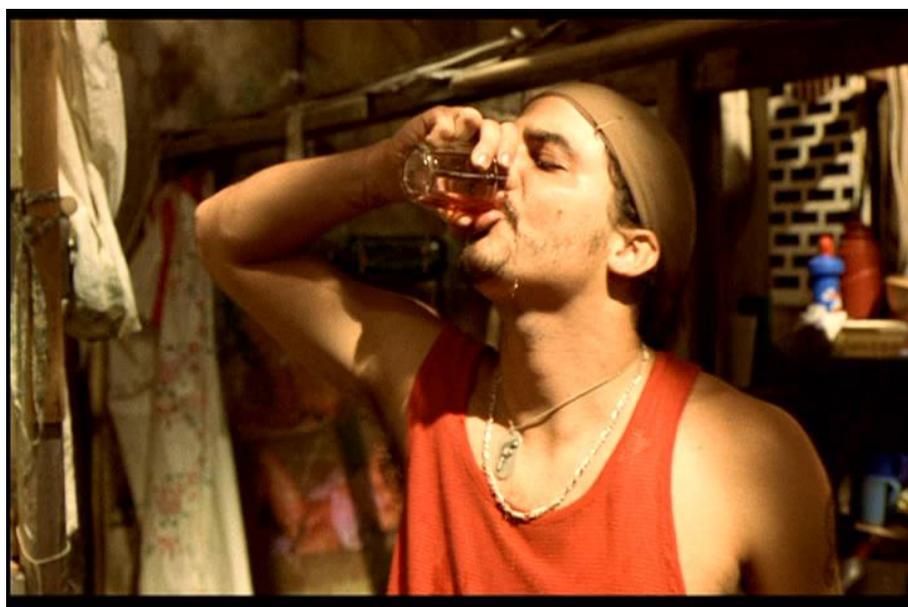


Figura 20: Imagem da cena 47'04''
Fonte: Carandiru (2003)

Ao pegar um copo, Zico imagina que tem água e bebe. Entretanto, não percebe que era sangue que tinha no copo. Deusdete grita para avisar Zico, o qual cuspe e diz “caralho”.

Mesmo que a palavra “caralho” seja oriunda da linguagem obscena, podemos considerá-la uma gíria, pois não foi utilizada no seu sentido literal. No *Dicionário de Gíria - Modismos Lingüístico – O equipamento falado do brasileiro* (1990), de Serra e Gurgel, há a palavra “caralho” como um dos seus verbetes gírios.

No filme Carandiru, a mencionada gíria teve como propósito demonstrar a indignação do personagem ao beber o sangue. O dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001) confirma que “caralho” é uma expressão que indica indignação.

A legenda em português foi traduzida por “shit”, que significa “merda”, segundo Scholes (2004). No *Dictionary of English Language and Culture* (2005; p. 1277), encontramos a definição “*interj taboo (expressing anger or annoyance)*” para o verbete “shit”. Através dessa definição, percebemos que tal verbete pode ser uma forma de expressar raiva ou aborrecimento.

Ao traduzir “caralho” por “shit” em inglês, parece-nos que o tradutor não optou por uma estratégia de suavização pelo motivo de que “shit” é uma gíria-tabu em inglês. Vejamos que o tradutor buscou em inglês uma palavra gíria que reproduzisse o mesmo efeito de sentido e o mesmo uso da palavra “caralho”.

Além dessa alternativa de tradução acima, há outras possibilidades de tradução em inglês para reconstruir o mesmo sentido da gíria “caralho” como, por exemplo, os já mencionados “fuck” e “damn it”. Ambas são gírias de interjeições que servem para indicar indignação e aborrecimento, segundo o *Dictionary of English Language and Culture* (2005). A primeira é uma gíria-tabu, por outro lado, a segunda é uma gíria de interjeição mais suavizada. Isto nos mostra que tanto “fuck” quanto “damn it” seria uma tradução satisfatória, mesmo que a segunda não seja uma gíria-tabu quanto a primeira, sendo importante revelar o mesmo significado de aborrecimento e indignação do personagem.

Analisando a tradução de “caralho” para “shit”, percebemos que ambas as palavras não são equivalentes diretas uma da outra. Então, neste caso, não houve equivalência lexical. Porém, o significado permaneceu, pois “shit” revela o aborrecimento do personagem, da mesma forma que “caralho”. Porém, houve equivalência estrutural, já que ambas são utilizadas como interjeição. A respeito da equivalência em relação ao uso das mesmas, “shit” mantém o mesmo efeito de sentido e é também utilizada para revelar descontentamento.

47'36''	Lula está mostrando para o Doutor os pacientes que estão doentes. Um deles está sem oxigênio e diz não querer morrer. Lula responde que esse paciente é duque treze, ou seja, preso condenado por estupro pelo artigo 213.	Pra ce, não tem, não, mano. Esse é duque treze , esturpo.	That's hardly likely. He's 213, rape.
---------	--	--	---------------------------------------



Figura 21: Imagem da cena 47'36''

Fonte: Carandiru (2003)

Esta cena se passa em um cômodo do Carandiru onde os presidiários em fase terminal ficam internados. Lula entra neste cômodo com o Doutor Drauzio Varella e começa a relatar o caso de cada paciente. Neste momento, um dos pacientes reclama que está sem oxigênio e diz não quer morrer. Ao ouvir isso, Lula responde que não há oxigênio para este determinado paciente, uma vez que o doente é “duque treze”. Ao assistir a cena e ao buscarmos a definição para a gíria mencionada, encontramos que ela significa estuprador.

A legenda “Pra ce, não tem, não, mano. Esse é duque treze, estupro.” exprime a fala do personagem Lula, que foi traduzida em inglês por “...He’s 213, rape.”. Note que “duque treze” foi traduzido em inglês por “213”, o que nos faz pensar que o tradutor teve o objetivo de fazer referência a atitude de estupro mencionada no Código Penal Brasileiro (2002, p. 104), onde procuramos a definição para artigo 213:

Estupro

Art. 213. Constranger mulher à conjunção carnal, mediante violência ou grave ameaça:

Pena – reclusão, de 6 (seis) a 10 (dez) anos. [...]

Lula diz que o paciente é “213” devido a este artigo acima. Logo após, o personagem ainda diz “estupro”. Assim, os telespectadores podem facilmente compreender que “ser duque treze” significa cometer um estupro; ser um estuprador.

Na legenda em inglês (“...He’s 213, rape.”), acontece o mesmo caso do parágrafo anterior: cita-se o artigo “213” e, logo após a vírgula, aparece o substantivo em inglês “rape”, isto é, estupro. Esta estratégia utilizada pelo tradutor, parece-nos que trouxe contribuições positivas para que o telespectador na língua de chegada pudesse compreender que ser um “213” (to be 213) é o mesmo que cometer um estupro, isto é, “rape”, assim como foi utilizado na legenda em inglês.

“Duque treze”, portanto, traduzida por “213” demonstra equivalência lexical e semântica, pois o significante e o significado são os mesmos. A equivalência estrutural foi mantida, uma vez que “duque treze” se apresenta como adjetivo na legenda em português, da mesma forma que “213” na legenda em inglês. Também sob a ótica pragmática, “213, rape” é utilizado na língua inglesa para denominar alguém como estuprador.

48'52''	O Sr. Pires concede que a filha do Sr. Chico o visite do lado de fora da penitenciária, mas ela não aparece no dia da visita. O pai ainda tem esperança de que a filha chegará para visitá-lo e permaneça lá fora. Muito tempo depois, um segurança vai informá-lo que já havia acabado o tempo de visitas e do fechamento dos portões.	Vamo, velho, já passou a hora da tranca.	Come on, old man, it's past lock-down.
---------	---	---	--



Figura 22: Imagem da cena 48'52''
Fonte: Carandiru (2003)

O presidiário Sr. Chico pede autorização para receber a visita de sua filha, porém a visita seria do lado de fora da cadeia, pois ele não deseja que seus filhos entrem na penitenciária. Então, Sr. Pires autoriza o pedido do Sr. Chico. Entretanto, a filha do presidiário não aparece no dia da visita. Algum tempo depois, o segurança vai até o Sr. Chico e explica que já terminou o horário de visita e já passou da hora de fechar o portão.

A legenda em português e em inglês que retratam a fala do segurança é respectivamente: “Vamo, velho, já passou a hora da tranca.” e “Come on, old man, it’s past lock-down.”.

A gíria “... já passou a hora da tranca.” foi traduzida por “...it’s past lock-down.”, significando “Time’s over! I’ve to lock the gate.” (“Acabou o tempo! Tenho que fechar o portão.”) ou “The time for visiting is over.” (“Terminou o tempo de visita.”).

Analisando a gíria “tranca” e sua tradução em inglês “lock-down”, notamos que o significante foi mantido, havendo equivalência lexical e, também, preservando a equivalência semântica. “Hora da tranca” e “lock-down” apresentam, também, o mesmo uso neste contexto. Com relação à equivalência estrutural, podemos dizer que “tranca” é um substantivo, assim como “lock-down”.

56’52’’	Deusdete conta para o Zico que foi até a delegacia porque sua irmã foi estuprada. Zico fica nervoso e responde que a polícia não resolve esses problemas.	Delegacia, Deusdete? Tu acha que polícia vai resolver essa treita aí, meu?	The cops?! You think the cops’ll do anything?!
---------	---	---	--



Figura 23: Imagem da cena 56'52''

Fonte: Carandiru (2003)

Nesta cena, Deusdete procura seu melhor amigo, o Zico, para contar que foi até a delegacia porque sua irmã foi estuprada. Zico se revolta e responde que a polícia não resolve esse tipo de problema.

A fala do Zico se encontra na seguinte legenda: “Delegacia, Deusdete? Tu acha que polícia vai resolver essa treta aí, meu?”. Podemos perceber que na legenda em português há a gíria “treta”, que, mesmo após pesquisarmos em vários dicionários da língua portuguesa sem sucesso, podemos associá-la à palavra “problema”.

A legenda em português foi vertida em inglês por: “The cops?! You think the cops’ll do anything?!”. Analisando comparativamente a legenda em português e inglês, percebemos que o tradutor omitiu a gíria “treta”, mas essa omissão não prejudicou o entendimento da cena. Na legenda em português, o Zico quer dizer que a polícia não resolve esse problema de estupro. O mesmo foi dito na legenda em inglês, porém de maneira diferente, ou seja, o tradutor apenas utilizou outra forma de reconstrução de sentido.

A gíria “treta” foi omitida na legenda em inglês, isto é, por não haver um equivalente lexical direto, nem mesmo em dicionário monolíngües, sendo possível, porém, manter na legenda em inglês o significado da legenda em língua portuguesa, preservando a equivalência semântica. Não houve equivalência sociolinguística porque o efeito de sentido da gíria “treta” não foi mantido em inglês, ou seja, “treta”, por ser gíria, revela um uso mais vulgar que “...cops’ll do anything?”, que tem seu uso mais geral. Estruturalmente, também não houve

equivalência devido ao fato de que a gíria “treta” foi omitida da legenda em inglês, não possibilitando uma equivalência estrutural.

62'05''	A cena se passa na cozinha do Carandiru. Zico vai até o Nego e diz que o Ezequiel comprou droga dele, mas não o pagou e, ainda, quer comprar mais fiado.	Diz que vai pagar o bagulho , mas não paga, e ainda me pede mais fiado, mano.	He still owes me, and now he's even trying to get more on account.
---------	--	--	--



Figura 24: Imagem da cena 62'05''
Fonte: Carandiru (2003)

Através do quadro acima, podemos notar que a cena se passa na cozinha do Carandiru. Zico vai reclamar para o Nego que o Ezequiel ainda não pagou a droga que comprou. Além disso, Zico diz que Ezequiel quer comprar mais droga fiado. Então, a fala desse personagem é retratada na legenda da seguinte maneira: “Diz que vai pagar o bagulho, mas não paga, e ainda me pede mais fiado, mano.”. Nesta legenda, encontramos a gíria “bagulho” que merece ser analisada por sua recorrência no filme e pela difícil equivalência na língua inglesa.

Ao analisar as duas legendas comparativamente, vemos que na legenda em português há a gíria “bagulho”. Por outro lado, não encontramos na legenda em inglês uma palavra que se equivaie à mencionada gíria em português. Então, percebemos que o tradutor, mais uma vez, adotou a estratégia de omissão dessa gíria na legenda em inglês.

A gíria “bagulho” significa o mesmo que maconha e é uma linguagem utilizada pelos drogados, segundo o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001). Ao pesquisar no *Dictionary of English Language and Culture* (2005) e em Scholes (2004), encontramos que a gíria “pot” significa maconha. Sendo assim, a outra opção de tradução seria a de traduzir “bagulho” por “pot”, inserindo-a na legenda da seguinte forma: “He still owes me, and he wants to buy more pot on account.”. Nesta opção utilizamos gíria, mas na do tradutor não foi utilizada. Mais uma vez, queremos realçar que o uso ou não da gíria não prejudica a compreensão do texto, desde que seja reconstruído na legenda em inglês o sentido da legenda em português.

Como a gíria “bagulho” foi omitida na legenda em inglês, não podemos afirmar que ocorreu equivalência lexical e estrutural, já que seria necessário um equivalente direto em inglês para que possibilitasse tais análises. Por outro lado, foi possível preservar na legenda em inglês o sentido da legenda em português, o que revela uma equivalência semântica. Porém, o efeito de sentido da gíria “bagulho” não foi resgatado na legenda em inglês, problematizando sua análise em relação ao uso da gíria.

66'46''	Esta cena mostra uma discussão entre Miro e Antônio, que são amigo íntimos e realizam assaltos a bancos. A mulher de Miro, Dina, deseja ter um caso com o personagem Antônio, o qual é fiel a sua mulher. Mas, Dina diz o contrário ao seu marido, ou seja, que o Antônio é quem deseja ter uma relação amorosa com ela. Então, nesta cena, Antônio diz ao Miro que os dois já realizaram tantos assaltos e que não seria agora um momento para ter desconfiança.	Mano, quantas fitas a gente já armou junto?	Man, how many jobs have we pulled off together?
---------	---	---	---



Figura 25: Imagem da cena 66'46''

Fonte: Carandiru (2003)

Dina, mulher de Miro, deseja ter um caso com Antônio, o qual é fiel à sua mulher. Revoltada, ela mentiu para o Miro dizendo que quem dá em cima dela é o Antônio. Este tenta contar a verdade ao seu amigo, Miro, e diz que ambos já trabalharam em vários assaltos e que não é agora o momento para ter desconfiança. A fala de Antônio é expressa na legenda em português: “Mano, quantas fita a gente já armou junto?”. Desta legenda, analisaremos as gírias “fita” e “armou”.

A gíria “fita” pode significar um fato qualquer. De acordo com o contexto do filme, esse fato qualquer seriam os assaltos realizados pelos dois personagens. Por outro lado, não encontramos definição para a gíria “armar”, mas é possível deduzir através do contexto que significa o mesmo que o verbo fazer ou realizar.

Comparando a legenda em português com a legenda em inglês, percebemos que o tradutor traduziu “fita” por “jobs” e “armou” por “pulled off”. Pesquisando no *Dicionário Inglês-Português Webster's* (2005) e no *Dictionary of English Language and Culture* (2005), encontramos que “pull off” é um *phrasal verb* que significa “realizar”. Note que o tradutor conseguiu manter na legenda em inglês o sentido equivalente ao da fala em português, pois “fita” foi utilizada com sentido de assalto ou serviço e traduzida por “jobs”, o que revela uma equivalência de sentido.

Note que não houve equivalência lexical ao traduzir “fita” por “jobs” e “armou” por “pulled off”, pois estas palavras em inglês não são equivalentes diretos das palavras em português. Mesmo assim, o tradutor conseguiu manter o significado da legenda portuguesa na

legenda em língua inglesa, preservando a equivalência semântica. Realizando uma análise estrutural, tanto a gíria “fita” quanto sua tradução “jobs” se classifica como substantivo; a gíria “armou” se classifica como verbo e “pulled off” é um verbo preposicionado. Entretanto, não houve êxito com relação à equivalência em nível pragmático, pois não foram resgatados os efeitos de sentidos das gírias “fita” e “armou” em língua inglesa.

80'12''	É dia de visita na prisão. Dalva e Rosirene (as duas mulheres do Majestade) se encontram no pátio. Uma começa a ofender a outra. Majestade defende Rosirene e diz para Dalva que se não fosse a Rosirene conseguir droga e levar para ele vender na prisão, eles não teriam nem o que comer.	Se não fosse a cara dela, descolar uns barato e trazer aqui... ... prá eu fazer um dinheiro, ia faltar comida no prato de todos nós, pô!	If weren't for her bringing me some decent stuff.. ... To sell in here, we'd all be going hungry.
---------	--	--	--



Figura 26: Imagem da cena 80'12''
Fonte: Carandiru (2003)

Esta cena mostra o dia de visita no Carandiru. Majestade recebe visita das suas duas mulheres, Dalva e Rosirene. Assim que elas se encontram, uma começa a ofender a outra verbalmente. Conseqüentemente, Majestade interfere e diz para Dalva que se Rosirene não trouxesse drogas para ele vender no presídio, eles não tem nem o que comer. Para dizer isso,

Majestade utiliza sua linguagem gíria, que foi representada nas duas legendas a seguir: “Se não fosse a cara dela, descolar uns barato e trazer aqui...”/ “... prá eu fazer um dinheiro, ia faltar comida no prato de todos nós, pô!”.

Analisaremos as gírias “descolar” e “barato” presentes na primeira legenda. De acordo com o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001), “descolar” significa conseguir arranjar algo de forma bem sucedida. Por outro lado, não encontramos a definição para a gíria “barato”, mas é possível deduzir que significa “maconha”. A gíria “descolar” foi omitida na legenda em inglês, impossibilitando uma equivalência lexical; a gíria “barato” foi traduzida por “decent stuff”, não possuindo uma equivalência direta. Portanto, vejamos que não houve equivalência lexical. Porém, a legenda em inglês manteve o significado da legenda em português, assim, o tradutor preservou a equivalência semântica. Como “descolar” foi omitida, não é possível analisar estruturalmente, mas, no caso da gíria “barato” traduzida por “decent stuff”, percebemos que houve equivalência estrutural, já que ambas se classificam como substantivo. Por último, a equivalência em nível pragmático foi mantida, pois “decent stuff” parece corresponder ao uso da gíria “barato” falada neste contexto.

89'57''	Lady e Sem Chance estão juntos na cela. Eles vão abrir o resultado do exame de HIV. Lady abre-o e fala para o Sem Chance que ela não é soro-positivo.	Tô limpa!	I'm clean!
---------	---	------------------	------------



Figura 27: Imagem da cena 89'57''

Fonte: Carandiru (2003)

Esta cena do filme relata o momento em que Lady vai abrir o exame de HIV. Sem coragem, a personagem abre o envelope e verifica que não é HIV positivo. Conseqüentemente, Lady se volta para o Sem Chance e diz: “Tô limpa!”. Através da descrição da cena, podemos perceber que o uso da gíria “estar limpa” serviu para informar que a personagem não tem AIDS.

A legenda em português foi traduzida em inglês por: “I’m clean!”. A partir da legenda em inglês, buscamos no *Cambridge Advanced Learner’s Dictionary* (2005; p. 220) a definição para o verbete “to clean”: “**Clean** not dirty **E** *adj* not dirty: *a clean white shirt* ° *clean air/water* ° *Make sure your hands are clean before you have your dinner.* ° *Hospitals need to be kept **spotlessly** (=extremely) clean.*”.

Parece-nos que o tradutor utilizou uma estratégia de tradução literal ao traduzir “Tô limpa!” por “I’m clean!”, levando em consideração a definição presente no parágrafo acima.

Ao buscarmos no *Cambridge Advanced Learner’s Dictionary* (op. cit., p. 220), encontramos a definição para “clean bill of health”:

clean bill of health *INFORMAL* **1** when a doctor says that someone is healthy: *He’s been **given** a clean bill of health by the doctor.* **2** when someone in authority says that a particular thing is in good condition: *Of 30 countries inspected for airline safety, only 17 received a clean bill of health.*

É possível afirmar que ao traduzir a gíria “limpa” por “clean” houve equivalência lexical, já que uma palavra é equivalente direta da outra. Ainda, houve equivalência com relação à estrutura, pois “limpa” e “clean” são adjetivos. Também, a semântica da legenda em português foi mantida na legenda em inglês, bem como seu uso na língua receptora.

91’59”	A cena acontece na cozinha. Zico fala para Nego que não vai matar o Ezequiel, pois deseja obter sua liberdade daqui dois anos. Então, Zico diz que acertará as contas com Ezequiel depois que sair da penitenciária.	Achei melhor deixa queto essa fita aí e acertar ele na rua, moro?	Better keep quiet and settle the score on the outside, right?
--------	--	--	---



Figura 28: Imagem da cena 91'59''

Fonte: Carandiru (2003)

Na cozinha da penitenciária, Zico diz para o Nego que não vai mais matar o Ezequiel, pois deseja obter sua liberdade daqui dois anos. Por isso, Zico prefere sair da penitenciária e acertar as contas com Ezequiel na rua, isto é, fora do presídio. A fala do personagem é retratada na legenda a seguir: “Achei melhor deixa queto essa fita aí e acertar ele na rua, moro?”.

A gíria que será analisada nesta legenda é “fita”. Como a gíria mencionada foi omitida na legenda em inglês, não é possível que haja equivalência lexical nem estrutural. Mesmo com essa omissão, foi possível manter o significado na legenda em inglês, preservando a equivalência semântica. Por outro lado, o sociolinguístico não foi mantido devido, também, à omissão.

92'12''	Nego se aproxima de Ezequiel e pede para ele se mudar para o pavilhão amarelo, onde residem presos jurados de morte. O motivo da mudança é que o personagem Ezequiel ainda está em dívida com Zico.	Pega tuas traças e vai morar no amarelo .	Get your things and go to the yellow wing.
---------	---	--	--



Figura 29: Imagem da cena 92'12''

Fonte: Carandiru (2003)

Como foi dito no quadro acima, Ezequiel ainda não pagou a dívida que tem com o Zico. Por este motivo, Nego pede para o Ezequiel se mudar para o pavilhão amarelo, que abriga os presos que não têm direito ao banho de sol e, também, os presos jurados de morte.

Podemos notar que na legenda em português apenas aparece a palavra “amarelo”, porém é possível deduzir que seja o pavilhão denominado amarelo. Na legenda em inglês, encontramos a palavra “wing” como um substantivo e “yellow” como adjetivo do mencionado substantivo. Então, buscamos a definição de “wing” no *Cambridge Advanced Learner’s Dictionary* (2005, p. 1486):

wing part of building *noun* [c] a part of a large building which sticks out from the main part, often having been added at a later date: *The maternity ward will be in the new wing of the hospital.* ° *The west wing of the house is still lived in by Lord and Lady Carlton, while the rest of the house is open to the public.*

Através da definição acima, percebemos que o verbete pode ter o significado de “ala”, ou seja, prolongamento de um corpo central de um prédio, segundo o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001).

O tradutor, ao utilizar o substantivo “wing” na legenda em inglês, teve como objetivo esclarecer que o “yellow” é o nome de uma das alas do Carandiru, isto é, de um dos

pavilhões, auxiliando o tradutor na compreensão do filme, já que os telespectadores da língua de chegada desconhecem o nome dos pavilhões do Carandiru.

Encontramos no *Cambridge Advanced Learner's Dictionary* (2005) a palavra “pavilion” que significa uma das partes relacionada a um prédio. Assim, a outra maneira de traduzir a legenda em português para a língua de chegada seria: “Get your things and go to the yellow pavilion.”.

Com a adição, portanto, da palavra “wing” o tradutor buscou preservar a equivalência semântica para auxiliar os telespectadores a compreenderem, na língua inglesa, o nome do pavilhão, na gíria dos presos, “amarelo”.

94'53''	Zico está drogado e começa a ter alucinações. Assustado com suas visões, ele expressa o seu temor.	Tá sinistro.	It's weird.
---------	--	---------------------	-------------



Figura 30: Imagem da cena 94'53''

Fonte: Carandiru (2003)

Após usar droga, Zico começa a ter alucinações e fica assustado com o que vê. Para expressar o seu medo, ele diz: “Tá sinistro.”

Buscamos o verbete “sinistro” no dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001) e encontramos que essa palavra é de uso informal, significando algo que se deve temer ou que seja assustador.

A legenda em português foi traduzida para a língua de chegada por: “It’s weird.”. No *Cambridge Advanced Learner’s Dictionary* (2005, p. 1469), encontramos a definição para o verbete “weird”:

weird *adj* very strange and unusual, unexpected or not natural: *He was sitting alone by a window with a weird contraption on the bench in front of him.* ° *Her boyfriend’s a bit weird but she’s all right.* ° *That’s weird – I thought I’d left my keys on the table but they’re not there.* ° *There is nothing to rival the weird **and wonderful** things that come out on the streets at carnival time.*

A palavra “weird” significa algo muito estranho, esquisito, misterioso e sobrenatural. Ao inserir na legenda “It’s weird”, é possível contextualizar, também com o auxílio da imagem, que algo estranho está acontecendo com o personagem.

Além desta tradução para a gíria “tá sinistro”, pudemos verificar que o adjetivo “sinister”, segundo o *Cambridge Advanced Learner’s Dictionary* (2005), é um adjetivo utilizado entre os americanos e que significa um acontecimento ruim. Ainda, encontramos o verbete “spooky” que é um adjetivo de uso informal, significando estranho, assustador e amedrontador.

Do ponto de vista lexical, pode-se dizer que “weird” não é equivalente direto de “sinistro”, mas que, do ponto de vista semântico, a tradução busca atingir o conteúdo, proporcionando também o mesmo efeito de sentido em inglês, demonstrando o medo da personagem diante das alucinações conseqüentes do uso de droga. Do ponto de vista estrutural, ambas são adjetivos.

95’58’’	Zico está alucinado devido ao uso de drogas. Com uma faca na mão, o personagem tenta se defender do inimigo que imagina ver. Deusdete percebe a situação do amigo, tira a faca dele e diz para ele tentar controlar essa situação/sensação provocada pelo uso de drogas.	Segura tua onda, Zico. Tu quê morrer, mano?	Get a grip, Zico. You trying to get yourself killed?
---------	--	--	--



Figura 31: Imagem da cena 95'58''

Fonte: Carandiru (2003)

Podemos notar através da marcação do tempo (minutos e segundos) que a legenda acima é continuação da que analisamos anteriormente. Zico continua sob o efeito de drogas e imagina ver um inimigo à sua frente. Ele tenta se defender do inimigo imaginário com uma faca. Ao ver a cena, Deusdete tira a faca da mão do seu amigo Zico e pede para ele se controlar, dizendo da seguinte forma: “Segura tua onda, Zico. Tu quê morrer, mano?”.

A gíria que iremos analisar é “segura tua onda”. Para isso, pesquisamos “onda” no dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001) e encontramos que significa um conjunto de sensações provocada pelo uso de alguma substância alucinógena. Então, ao dizer “segura tua onda”, Deusdete teve a intenção de pedir ao Zico para ficar mais calmo e controlar suas sensações.

Na legenda em inglês temos: “Get a grip, Zico. You trying to get yourself killed?”. Analisando as duas legendas, podemos notar que “segura tua onda” foi traduzida na língua de chegada por “get a grip”. Buscamos no *Cambridge Advanced Learner’s Dictionary* (2005) e no *Dictionary of English Language and Culture* (2005) a definição de “get a grip”, que significa um esforço para controlar as emoções e se comportar de maneira mais calma.

Embora não havendo uma equivalência lexical direta em inglês para “segura tua onda”, o uso da expressão “get a grip” se assemelha estruturalmente, isto é, trata-se de um verbo na forma imperativa, um artigo indefinido e um substantivo, sendo o segundo, em português, um pronome possessivo. Embora nos dicionários aqui investigados a expressão inglesa seja mais formal, o tradutor buscou o mesmo efeito de sentido na língua inglesa. Tal

efeito ainda poderia ter sido alcançada com expressões do tipo “Be cool, Zico. Wanna get killed?”, significando “Fica calmo, Zico. Quer morrer?”.

97'57''	Na cozinha, os presos estão conversando sobre Deusdete, que morreu quando o Zico jogou água quente em cima dele. Em seguida, eles comentam que Zico matou Deusdete sem, ao menos, perguntar a opinião deles.	E matou sem assuntá com nós.	How dare he kill without asking us?
---------	--	-------------------------------------	-------------------------------------



Figura 32: Imagem da cena 97'57''
Fonte: Carandiru (2003)

Esta cena retrata a revolta dos presos com relação à morte do personagem Deusdete, que foi assassinado por Zico. Com a finalidade de matar Deusdete, o assassino esquentou água em uma panela e jogou em cima da vítima, a qual estava dormindo. Por causa desse acontecimento, os presos estão comentando que Zico matou Deusdete sem, ao menos, perguntar a opinião deles. A fala de um dos presos é “E matou sem assuntá com nós”, que foi traduzida como “How dare he kill without asking us?”, que significa: “Como ele ousa matar sem nos perguntar?”. É notável que tanto a legenda na língua de partida quanto na de chegada possuem significados equivalentes.

Embora sintática, semântica e pragmaticamente equivalentes, as variações lingüísticas “assuntá” (omissão do “r” final) e “nóis” (ao invés de nós), não foram reproduzidas na legenda em inglês, dando à cena um caráter mais formal.

101'53''	Zico vai até a cela do Majestade e pede droga fiado. Majestade fica irritado e o esfaqueia. Todos os presos que estão ali o esfaqueiam também. Porém, apenas o Peixeira não teve coragem de esfaquear Zico. Por isso, os outros presos disseram que Peixeira se desencorajou, isto é, “amarelou”.	Amarelô, cara!	Jesus, he chickened out!
----------	---	-----------------------	--------------------------



Figura 33: Imagem da cena 101'53''

Fonte: Carandiru (2003)

Neste centésimo primeiro minuto, ocorre a cena em que Zico é esfaqueado por Majestade ao pedir para comprar droga fiado. Todos os presidiários presentes se aproximam e esfaqueiam Zico. Quando é a vez do Peixeira, ele perde a coragem e os outros presos dizem: “Amarelô, cara!”.

No dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001), encontramos o verbete amarelar definido como perda de coragem diante de uma situação difícil ou perigosa.

A legenda em português “Amarelô, cara!” foi traduzida por “Jesus, he chickened out!”. No *Dictionary of English Language and Culture* (2005, p. 231) a definição para “chicken out”:

chicken out *phr v* [1 (of)] *derog slang* to decide not to do something because of being afraid: *I wanted to the director what I thought, but I chickened out (of it) at the last minute.*

Através da definição acima, podemos afirmar que tal verbete é uma gíria e significa desistir de algo em virtude do medo. Por meio da análise comparativa, podemos notar que a gíria “amarelô” foi traduzida em inglês por outra gíria, sendo que foi possível ao tradutor manter na legenda em inglês o mesmo sentido da legenda em português. “Chickened out” não é equivalente direto da gíria “amarelô”, isto é, não houve equivalência lexical. Porém, “chickened out” possui a mesma carga semântica que a primeira.

104'09''	Majestade é o culpado pela morte do Zico, porém convence Ezequiel assumir a culpa. Conseqüentemente, Ezequiel se aproxima do Sr. Pires, o delegado, para assumir a culpa.	Fui eu quem fiz o Zico.	I was the one wiped out Zico.
----------	---	--------------------------------	-------------------------------



Figura 34: Imagem da cena 104'09''
Fonte: Carandiru (2003)

O quadro acima relata o momento em que Ezequiel se dirige ao Sr. Pires e assume ser o culpado da morte do Zico, dizendo: “Fui eu quem fiz o Zico.”.

Neste contexto, a gíria “fazer” possui o significado de “matar” e foi traduzida para o inglês por “wipe out”. Tanto no *Dictionary of English Language and Culture* (2005) quanto no *Cambridge Advanced Learner’s Dictionary* (2005), encontramos que “wipe out” é um “phrasal verb” que significa destruir, remover completamente, eliminar, também um indicador da informalidade ou linguagem comum. “Fazer” e a tradução “wipe out” não são equivalentes diretos do ponto de vista lexical, embora haja equivalência semântica. Com relação à equivalência estrutural, “fazer” é um verbo e “wipe out” é um *phrasal verb*. Por fim, “wipe out” não é uma gíria e, por esse motivo, não mantém o efeito de sentido para a língua inglesa.

116’02’’	A cena acontece no dia da partida de futebol. Coelho pendura sua cueca no varal, que não lhe pertence. Barba manda-o procurar outro varal, mas o Coelho diz que vai usar aquele mesmo. Um dos amigos do Barba chama o Coelho de folgado.	Tu é folgado, hein, malandro?	You’ve got some nerve, man!
----------	--	--------------------------------------	-----------------------------



Figura 35: Imagem da cena 116’02’’
Fonte: Carandiru (2003)

O quadro acima mostra que o personagem Coelho pendurou sua roupa íntima no varal de roupas que não lhe pertencia. Por causa disso, o amigo de Barba diz para o Coelho que ele é um folgado. Esta fala é reproduzida na legenda a seguir: “Tu é folgado, hein, malandro?”.

A gíria que será analisada é a “malandro”, que foi traduzida para a língua de chegada como “man”. Através da cena do filme, percebemos que o amigo do Barba utilizou a gíria “malandro” como um vocativo, isto é, para fazer uma interpelação ao interlocutor, o Coelho.

Mititch (2006) e Scholes (2004) afirmam que “man” é uma gíria que significa “cara”; “sujeito”; “meu”. O tradutor também utilizou uma gíria na legenda em inglês. É possível trocar “malandro” por “cara” ou “meu”, sem alterar o significado. Sendo assim, “malandro” poderia ser traduzido também por: “guy” (cara) que é uma forma de chamamento tão comum entre os norte-americanos, assim como “man”.

117'14''	A turma do Coelho vai conversar com a turma do Barba, que mostra e fala o quanto o Coelho machucou o Barba.	Oh, o estrago que tu fez aí no cara.	Just look what you did to him.
----------	---	---	--------------------------------



Figura 36: Imagem da cena 117'14''

Fonte: Carandiru (2003)

Nesta cena, um grupo de presos tira satisfação com o outro. Então, os amigos do Barba mostram para a turma do Coelho o quanto Barba está machucado, dizendo da seguinte forma: “Oh, o estrago que tu fez aí no cara.”.

A gíria que merece ser analisada nesta legenda é “estrago”, que significa aniquilamento físico ou moral de um ser, de acordo com o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001). Esta gíria foi omitida na legenda em língua inglesa.

130'54''	É dia da rebelião. A tropa de choque invade o presídio. Um dos policiais entra na cela do Lula e vai matá-lo, porém o policial muda de idéia, pois Lula é parecido aparentemente com seu filho. Nesta cena, Lula explica que está vivo por causa da sua semelhança física com o filho do policial.	Aquele fita lá, eu tirei com o filho do polícia, salvou a minha vida, mano .	It was cop's son who saved my life. God bless the cop's son!
----------	--	--	--



Figura 37: Imagem da cena 130'54''

Fonte: Carandiru (2003)

No dia da rebelião, a tropa de choque invade o presídio e entra na cela do personagem Lula. Um dos policiais se prepara para atirar no Lula, mas muda de idéia ao ver que o personagem é fisicamente parecido com o seu filho. Depois, Lula começa a contar o que aconteceu e explicou o porquê está vivo. Na legenda a seguir, temos a fala do personagem Lula: “Aquele fita lá, eu tirei com o filho do polícia, salvou a minha vida, mano.”.

As gírias que iremos analisar é “fita” e “mano”, porém já foram analisadas devido à sua recorrência no filme. Como já foi dito, “fita” significa um fato específico.

A tradução da legenda do português para o inglês ficou da seguinte forma: “It was cop’s son who saved my life. God bless the cop’s son!”. É possível notar que as gírias “fita” e “mano” foram omitidas da legenda na língua de chegada. Deduzimos que esta omissão se deve ao fato do limite de caracteres da legenda.

Após analisarmos as gírias acima, com base nos universais de Baker (1992), segue abaixo, conforme já explicado na metodologia, a análise das estratégias utilizadas pelo tradutor Hugo Moss em relação às gírias mais recorrentes no filme, segundo a classificação de Gambier (2003).

Quadro 8: Gírias mais recorrentes e suas traduções no filme

GÍRIAS MAIS RECORRENTES					
	Frases que expressam felicidade	Frases que expressam insatisfação	Frases que expressam surpresa	Frases que têm a finalidade de acalmar alguém	Tradução para o inglês nas legendas
Porra	2	23	2	—	Jesus, shit, damn it, fuck e hell
Mano	8	12	—	6	They, man e brother
Pô (abreviação de porra)	5	15	—	—	Damn it, shit, Jesus
Caralho	2	12	—	—	Shit, Jesus, Damn it e Jesus Christ.

Fonte: Elaborado pela autora.

Ao utilizar várias traduções *Jesus, shit* ou *damn it* para “porra”, por exemplo, o tradutor, além de suavizar a gíria que revela uma carga forte de descontentamento dos presos, procura variar um vocabulário que é tipicamente restrito, pobre e que revela uma linguagem “parasita” dos que ali se encontram. Parece haver, por parte do tradutor, uma tentativa de

realizar uma interpretação semântica, a cada momento em que “porra” é pronunciada. Esta gíria, que tem forte recorrência, não sofre variações “na boca do malandro, do traficante, do assassino” preso no Carandiru, característica esta que não foi revelada na tradução. As principais estratégias utilizadas na tradução de “porra” por “*Jesus, shit ou damn it, fuck e hell*” foram a que Gambier (2003) chama de paráfrase ou transferência. A primeira implica em dizer o que foi dito no original, mas com outras palavras ou estruturas, buscando-se manter o sentido e a segunda estratégia implica uma certa suavização ou neutralização da expressão gíria, com o intuito de que o leitor não necessite dispor de conhecimentos lingüísticos profundos para entender o texto legendado.

No caso da gíria “mano”, as estratégias utilizadas pelo tradutor foram as de paráfrase e transferência quando “mano” foi traduzido por “they” e de imitação quando traduzida a gíria por “man” ou “brother”, implicando o uso de uma expressão análoga e equivalente.

As principais estratégias utilizadas na tradução de “pô” (abreviação de “porra” por “*Jesus, shit ou damn it,*” foram, como já expomos, paráfrase ou transferência.

As estratégias de traduções utilizadas em “shit”, “Jesus”, “damn it” e “Jesus Christ” para o elemento gírio “caralho” foram, respectivamente, de paráfrase ou transferência. Tais estratégias foram utilizadas, em primeiro lugar, para suavizar e neutralizar o uso do elemento gírio, que tem origem obscena. Ainda, pode-se inferir que tais estratégias primam pelo valor semântico do elemento gírio, isto é, aquele do descontentamento, surpresa, raiva ou agressividade em cada momento em que é pronunciado.

Nosso interesse aqui não é avaliar o trabalho do Tradutor Hugo Moss, no sentido de criticar suas decisões tradutórias, mas o de averiguar quais tem sido os norteadores, na prática, para a produção de tradução de materiais fílmicos, principalmente no eixo português-inglês, isto é, de materiais produzidos no Brasil e veiculados no exterior, especificamente para falantes de língua inglesa. Em suma, pode-se concluir, até aqui, que as estratégias utilizadas para tradução das gírias no filme Carandiru podem ampliar, tanto quanto possível, o público receptor, que, segundo, o exposto pelo tradutor Hugo Moss, não podem ser adotadas para, ao contrário, “amarrar” o texto a um estilo específico.

3.6 A entrevista com o tradutor Hugo Moss

Ao tradutor Hugo Moss foi enviado um questionário estruturado (com termo de consentimento), proporcionando um viés qualitativo para esse trabalho.

O questionário foi enviado via correio eletrônico, com o intuito de que o mesmo relatasse quais foram os desafios, dificuldades e os fatores que condicionaram suas decisões tradutórias. Abaixo, encontra-se o questionário respondido por Hugo Moss, bem como o termo de consentimento assinado por ele.

Quadro 9: Entrevista com Hugo Moss

Parte I – Dados Pessoais e Acadêmicos

- 1) Nome Completo: Hugo Patrick Moss
- 2) Cidade onde reside: Rio de Janeiro
- 3) Formação Superior: - X -
Curso:
Instituição:
Ano de Conclusão:
- 4) Idiomas: Inglês, Português, Francês, Alemão.
- 5) Cursos realizados (especificamente na área de legendagem de filmes): Nenhum.
- 6) Vivência no exterior: Nascido na Inglaterra; entre 1979 e 1983 morou na Alemanha; reside no Brasil desde 1987.

Parte II – Dados Profissionais

- 1) Tempo de trabalho na instância da tradução: Mais de dez anos.
- 2) Tempo de trabalho na instância da tradução para produção de legendas: Dez anos.
- 3) Tipos de assuntos e/ou textos que mais traduz?
Roteiros e legendas.
- 4) O que é uma tradução satisfatória?

Um texto claro que perde o mínimo dos elementos do original, e onde o leitor não consegue perceber que está lendo uma tradução.

- 5) Qual a sua opinião sobre a formação dos tradutores?

Devo confessar que tradução não é a minha atividade principal, a minha formação profissional nesta área foi informal – no meu caso dominar as duas línguas (e ser roteirista) foi suficiente – e não tenho nenhuma visão formada sobre os vários caminhos.

Agora, para a tradução de legendas, acredito que uma formação muito formal de tradutor seja menos vantajoso do que um bom conhecimento de pessoas e seus diálogos. A tradução de falas é bem diferente do que de um texto formal/seco em prosa – não estamos tanto traduzindo o que está escrito, quanto (re)criando o que tal personagem, com tais características, educação etc. diria, naquela situação.

Por exemplo, alguém chega num restaurante e pergunta ao seu amigo: “Você chegou há muito tempo?” A legenda não seria: “Did you arrive a long time ago?”, o que seria uma tradução fiel e corretíssima, do ponto de vista acadêmico. Mas jamais falamos isto, portanto a legenda teria que ser: “Been here long?”, talvez, ou “Have you been waiting long?”

6) O que é imprescindível para a boa atuação do tradutor?

Ele precisa “receber” o texto do original, o processar internamente e o “esquecer”, para depois escrever o sentido na nova língua. Precisa ser um bom escritor nesta língua. Questiono muito os (muitos!) tradutores que prestam serviços nas duas direções (por ex. inglês-português e português-inglês), ou pelo menos para textos literários. Para textos técnicos, contratos etc. não existem tantos problemas, claro. Pessoalmente, embora domine a língua, jamais assumiria um trabalho de tradução *para* o português: não sou bom escritor em português.

Parte III - Dados Específicos a respeito da tradução do Filme Carandiru

1) Quais os maiores desafios e dificuldades encontradas para a tradução desse filme? Dê exemplos.

Os desafios principais deste trabalho foram a linguagem da prisão e do submundo criminoso, e a velocidade das falas em muitas cenas, por exemplo, na grande briga no início e em alguns trechos do massacre no final.

2) Quais fatores mais condicionaram sua tradução? (fatores culturais, lingüísticos, contextuais, etc.)

O mais importante em legendas de falas com idiosincrasias culturais, como aqui ou nos vários filmes ambientados no sertanejo do Nordeste, é de traçar um caminho satisfatório entre o coloquial e o correto demais. Me lembro de um filme que assisti anos atrás (de Walter Salles, acredito) onde as legendas foram escritas exclusivamente numa gíria popular, o que acredito foi um grande erro, por dois motivos: primeiro, você se amarra a um estilo cultural específico (afro-americano, neste caso), cujas características jamais refletem exatamente as do original; e,

em segundo lugar, dificulta muito a leitura da legenda (especialmente para não-afro-americanos). Uma legenda é uma ponte através de qual uma ampla variedade de platéias conseguirão chegar num entendimento de outra língua, e esta ponte nunca deve ser mal construída, independente da eventual construção precária da fala original.

Ao mesmo tempo, se a legenda for muito formal, fica muito distante do contexto do filme, portanto as falas precisam ser vivas, numa linguagem popular (aqui usando algumas gírias mais conhecidas do mundo do cárcere), mas muito claras e bem escritas.

3) Quais as estratégias de tradução mais utilizadas para a tradução do linguajar (gírias) utilizado no cárcere?

Acredito que respondi já na resposta anterior – será que não entendi bem aquela pergunta? Sobre a eventual "suavização", precisamos lembrar que muitos palavões brasileiros são bem mais fortes do que os de muitas outras línguas. Por exemplo, o sentido real de “porra” é bastante barra-pesada, mas ao mesmo tempo a minha filha de doze anos usa esta expressão há anos, sem constranger ninguém. Quase sempre, ao atender a demanda de escrever o que um personagem anglo-americano diria em “X” situação, estaremos “suavizando” a fala. Só que não por pudor, mas sim refletindo as diferenças culturais.

4) Quanto tempo demorou para traduzi-lo?

Três dias.

5) Houve sugestões de revisores ou responsáveis pelas ilhas de legendagem?

Não com o pessoal da ilha, mas com a produção, sim. Babenco acompanhou de perto a tradução e trocamos muitas idéias. Quando o trabalho tem muitas idiosincrasias lingüísticas, como em *Carandiru* – ou seja, onde o tradutor precisa tomar um número maior de decisões subjetivas – é muito bom quando o cliente tem conhecimento do inglês, como neste caso. Fiquei três dias em São Paulo trabalhando na própria produtora e acompanhando pessoalmente a inserção das legendas no filme, junto com o montador Mauro Alice. Devo dizer que este *modus operandi* foi excepcional, nunca tinha acontecido e não se repetiu até hoje.

6) Em relação aos nomes dos personagens, você poderia nos dizer algo sobre os critérios de tradução dos mesmos? (os comentários acerca desta resposta encontram-se no capítulo 5)

Os nomes foram decididos um por um com Babenco, tentamos traduzir os que tinham mais importância na narrativa, Majestade, por exemplo, Peixeira e, principalmente, Sem Chance.

Este demorou MUITO para resolver, porque a expressão é usada em várias maneiras/situações. Se quiser dar uma estudada nisso, procure todos os momentos onde é usada e tente inserir No Chance, Dead Loss e outras possibilidades de tradução mais literal. Vai ver que nenhum funciona em todas as cenas. No final, cheguei em Too Bad, nem sei de onde tirei, mas funcionou 100%.

7) Quais foram as gírias de principal dificuldade no momento da tradução?

Foram: Fominha, assuntá, duque treze, prejudicado e crocodilagem.

Fonte: Moss (2008)

Quadro 10: Termo de Consentimento

Termo de Consentimento

Caro(a) Sr. (a) Hugo Moss

Sou Fabiana Longhi Ribeiro, aluna do curso de Bacharelado em Tradução da Universidade do Sagrado Coração e estou desenvolvendo minha pesquisa de iniciação científica, com bolsa FAPESP, intitulada “O filme Carandiru em Inglês: a questão da tradução das gírias”, e preciso conhecer alguns dados e a sua opinião sobre as dificuldades e desafios na tradução das gírias para o referido filme. Agradeço a sua colaboração que, certamente, muito contribuirá para este trabalho. Informo ainda que os dados e observações citadas por V.S^a serão utilizados unicamente para fins de pesquisa.

Grata por contar com sua participação,

Fabiana Longhi Ribeiro
Universidade do Sagrado Coração
Bauru-SP

Data: 22 de outubro de 2007.



Hugo Moss

Fonte: Moss (2008)

4 ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

O capítulo anterior teve como foco a definição de gíria, segundo Preti (1984; 2006) e a análise das gírias presentes no filme *Carandiru*. Este capítulo terá como foco os desafios e dificuldades relacionados à tradução das gírias em *Carandiru* apontados por Hugo Moss, tradutor do filme. Neste sentido, o capítulo abordará a análise e a discussão dos resultados obtidos.

4.1 A tradução das gírias do filme *Carandiru*: dificuldades e desafios

Primeiramente, é necessário colocar que a tradução de filmes para produção de legendas é realizada a partir de uma linguagem oral, e que o simples fato de transcrever um texto do oral para o escrito já se configura como algo complexo e desafiador (RIDD, 1996), sendo este um dos motivos que torna difícil a tradução audiovisual por meio de legendas, pois a perda de informações é maior devido à restrição de tempo e espaço que a legenda possui em relação à fala.

Além disso, na legendagem, há a necessidade de se manter a sincronia que é também desafiadora para o tradutor. Deve-se escrever no interior de um espaço limite da legenda [de 31 caracteres para televisão, 34 para DVD e VHS e 40 para cinema, conforme Gambier (2002)], o que está sendo transmitido oralmente pelos personagens, com o propósito de manter a sincronia da fala com a legenda. Também, é preciso manter a fala e a legenda sincronizadas com a imagem que aparece no filme. Se o contrário ocorrer, a legenda poderá dizer algo que está relacionado com a cena seguinte.

Há, ademais das dificuldades e desafios descritos acima, outras que estão relacionadas às gírias, especificamente no material aqui analisado, o filme *Carandiru*. Traduzir legenda é um desafio para o tradutor, e muito mais quando o filme possui gírias típicas ou não do ambiente carcerário, que estão associadas a fatores culturais e lingüísticos do grupo que as usam.

Diante das análises implementadas, é possível apontar que, neste contexto, o maior desafio à tradução está relacionado ao uso repetitivo de gírias comuns, que na ausência de um equivalente direto ou semelhante torna-se de difícil tradução, fazendo com que o tradutor adotasse estratégias do tipo: suavização, variação, omissão e reconstrução.

A gíria possui uma linguagem informal que tem o propósito de diferenciar as pessoas com relação aos outros grupos sociais. Pode funcionar como uso exclusivo de uma comunidade social restrita ou como forma de defesa. A gíria tanto pode ser de uso de marginais, estudantes, como de profissionais de uma determinada área. Além de envolver o aspecto lexical, a gíria também faz parte da cultura e é um fenômeno sociolinguístico. Devido ao fato de a gíria estar relacionada a uma cultura de um determinado local, ela se torna um desafio para ser traduzida para outra língua, a qual possui uma outra cultura.

No filme *Carandiru*, as gírias coletadas e analisadas não são típicas do ambiente carcerário e estão relacionadas aos fatores culturais e sociolinguísticos desse grupo que as usam. Embora as traduções tenham sido satisfatórias, na maioria dos casos o tradutor tornou o efeito de sentido mais formal em inglês do que se encontrava em português. Isto é, as gírias em *Carandiru* ganharam uma tradução mais formal, mais neutra, suavizada ou variada.

4.2 As respostas do tradutor do filme: Hugo Moss

O questionário que foi enviado para o tradutor do filme, Hugo Moss, teve como objetivo questionar o tradutor sobre as dificuldades, desafios e os fatores condicionantes sócio-culturais da tradução das gírias desse filme. O questionário possui três partes: a primeira identifica os dados pessoais e acadêmicos; a segunda parte, os dados profissionais; e na terceira e última parte é um questionamento sobre os dados específicos a respeito da tradução do Filme *Carandiru*.

Hugo Patrick Moss reside atualmente no Rio de Janeiro, desde 1987. Moss nasceu na Inglaterra e morou na Alemanha entre 1979 e 1983. Trabalha com os idiomas: português, inglês, francês e alemão e não informou sua formação superior, tampouco a formação específica na área de legendagem de filmes.

A segunda parte do questionário objetivou identificar dados profissionais de Moss, que trabalha com tradução há mais de 10 anos. Com relação à tradução para produção de legendas, também trabalha nesta área há 10 anos, e os tipos de textos que mais traduz são roteiros e legendas. Para Moss, uma tradução satisfatória é aquela que perde o mínimo dos elementos do original e cujo leitor não perceba que se trata de uma tradução.

A tradução não é sua principal atividade. Sua formação nesta área se limita em dominar as duas línguas e ser roteirista, o que julga ser suficiente. Para a tradução de

legendas, Moss (2008) acredita que *“uma formação muito formal de tradutor seja menos vantajoso do que um bom conhecimento de pessoas e seus diálogos.”*

Com relação ao que é imprescindível para a boa tradução, Moss afirma que é preciso ser um bom escritor para a língua que será traduzida. No seu caso, recusaria um trabalho de tradução para o português, já que ele não é um bom escritor desta língua.

A terceira parte do questionário almejou identificar os dados específicos a respeito da tradução do filme *Carandiru*. Para Moss, o principal desafio dessa tradução foi a linguagem carcerária, ou seja, as gírias típicas desse ambiente. A velocidade das falas também foi outro desafio para o tradutor, que cita a briga que ocorre no início do filme como exemplo de falas rápidas.

O fator que mais condicionou a tradução das gírias do filme *Carandiru* para Moss, já que é um filme que possui certo comportamento peculiar de um grupo, foi o de traçar um caminho satisfatório entre a fala coloquial e a padrão. A legenda não pode ser muito formal para não se diferir da realidade do filme. Portanto, as falas precisam ser naturais de acordo com o contexto, já que neste caso é uma linguagem popular ou vulgar e tipicamente gíria. Mesmo que as falas sejam populares, devem estar bem escritas e devem facilitar a compreensão do leitor/telespectador.

Quanto às estratégias utilizadas para a tradução das gírias, o tradutor menciona que houve predominância da suavização do linguajar gírio para o inglês, porém ele explica que o motivo desta escolha não se refere à manutenção de um pudor linguístico, mas sim às diferenças culturais entre o país de origem do filme e o país (ou países de língua inglesa) para onde a legenda é produzida.

A tradução desse filme, segundo Moss, durou três dias. Babenco acompanhou a tradução e trocou informações com Moss. Além disso, Moss ficou trabalhando na própria produtora por três dias e acompanhou a inserção das legendas no filme junto com o montador Mauro Alice. É importante lembrar que não houve sugestão de revisores ou responsáveis pelas ilhas de legendagem.

Portanto, esse questionário enviado a Hugo Moss teve como propósito propiciar um viés qualitativo para esse trabalho que pode ser contrastado com a coleta das gírias que realizamos. Com esse questionário, foi possível confirmar quais são os desafios, dificuldades e condicionantes sócio-culturais ao realizar a tradução das gírias do filme *Carandiru*.

5 A TRADUÇÃO DOS APELIDOS EM CARANDIRU

Este quinto capítulo aborda a análise da tradução de apelidos dos personagens presentes em filme Carandiru. A análise é fundamentada em Mello (2005) e Franco (1991).

5.1 A tradução de nome próprio e apelido

Segundo Franco (1991), os tradutores de filmes não traduzem nomes próprios de personagens para não modificar sua procedência ou característica. Entretanto, há casos em que os nomes são puramente metafóricos, fazendo parte da personalidade do personagem e sendo por isso traduzidos para a língua de chegada, aproximando-se seu significado e efeito de sentido no enredo. A mesma autora afirma que no caso dos apelidos a tradução é extremamente importante, pois eles apresentam um sentido conotativo, caracterizando a função de cada personagem na história.

Uma vez que somente alguns apelidos de personagens são traduzidos, os telespectadores prestam mais atenção a esses personagens e creditam-lhes significados ligados ao nome, expõe Mello (2005).

Traduzir nomes próprios e apelidos não é uma tarefa fácil. Muitas vezes, o tradutor precisa encontrar uma rápida solução que exige muita imaginação para driblar a diferença entre a língua portuguesa e inglesa. Ainda, o tradutor possui tempo curto para realizar a tradução, neste caso de materiais fílmicos, e lidar rapidamente com todas as dificuldades que envolvem o seu trabalho (ARAÚJO, 2004). Essa falta de tempo para resolver os desafios e dificuldades que o tradutor enfrenta não contribui para a sua própria criatividade. Por esse motivo, muitas vezes, respeita-se a exigência dos laboratórios mantendo os nomes próprios/apelidos na língua fonte ou fazendo adaptações (FRANCO, 1991).

Logo no início do processo de tradução do filme, o tradutor precisa decidir se deseja ou não traduzir os nomes próprios e apelidos, sendo esta uma decisão a ser tomada depois de verificar o peso de cada um dos personagens na trama. No filme Carandiru, por exemplo, alguns apelidos foram traduzidos para o inglês. Segue abaixo o quadro com os apelidos dos personagens do filme Carandiru em português e suas respectivas traduções para o inglês.

Quadro 11: Quadro dos apelidos dos personagens em Carandiru traduzidos para o inglês

APELIDO DOS PERSONAGENS QUE FORAM TRADUZIDOS	
Barba	Beard
Escovão	Bristles
Farofa	Powder
Gordo	Fatso
Majestade	Highness
Nego	Ebony
Peixeira	Dagger
Sem Chance	Too Bad

Fonte: Elaborado pela autora.

5.2 Análise dos apelidos dos personagens traduzidos para o inglês

No filme Carandiru, percebeu-se que foram poucos os apelidos traduzidos para a língua inglesa, tendo como objetivo levar o espectador a prestar mais atenção neste que em outros personagens (MELLO, 2005).

O tradutor do filme relatou, na entrevista semi-estrutura apresentada anteriormente, que a tradução dos apelidos foi decidida levando-se em consideração a visão de Babenco, diretor do filme. Sendo assim, Moss traduziu os apelidos dos personagens mais importantes do filme. Abaixo, seguem as análises que implementamos da tradução dos apelidos, com base em Mello (2005) que expõe que as traduções de nomes próprios ou apelidos buscam manter as características dos personagens. Verificou-se, abaixo, se a tradução apresentada contemplou, para a língua e cultura receptora, as características do personagem.

Barba	Beard
-------	-------

O personagem Barba, interpretado por André Ceccato, teve seu apelido traduzido por “Beard” na legenda em inglês. A brevidade do apelido foi mantida nas duas línguas, por meio de uma equivalência direta, mantendo-se assim quase que o mesmo efeito sonoro. Além disso, a característica física do personagem ficou também preservada, isto é, aquela de possuir uma barba longa. O personagem faz a barba até do diretor do presídio, mas a dele mesmo ele não faz. O apelido Barba, ao ser traduzido por “Beard”, reproduziu tal característica.

Escovão	Bristles
---------	----------

O personagem Escovão, interpretado por Roberto Audio, teve seu apelido traduzido na legenda em inglês por “Bristles”. Nego Preto (Ivan de Almeida), Escovão (Roberto Audio) e Gordo (Sérgio Loroza) participam juntos de um assalto a uma relojoaria, com final inesperado. Aparentemente não há referência ao porquê o personagem recebe esse apelido, mas, de todas as formas, o apelido em inglês “Bristles” apresenta equivalência satisfatória em relação ao apelido Escovão.

Farofa	Powder
--------	--------

No filme Carandiru, Farofa faz o papel de um amigo de Majestade, que aparece no filme uma única vez e ainda sem mostrar o rosto, e que paga por serviços sexuais de Rosirene, mulher de Majestade. Este apelido é traduzido para o inglês por “Powder”. Aqui, a tradução apresenta-se como satisfatória, pois, na cena, o que se quer ressaltar é a discussão entre Majestade e Rosirene, que este a vê saindo do carro de Farofa. Como vimos acima, nomes ou apelidos são traduzidos quando se deseja causar certa ênfase a determinados fatos.

Gordo	Fatso
-------	-------

Como mencionamos acima, Nego Preto (Ivan de Almeida), Escovão (Roberto Audio) e Gordo (Sérgio Loroza) vivem uma história de assalto a banco. O apelido do personagem Gordo, interpretado por Sérgio Loroza, foi traduzido por “Fatso”, indicando, como no apelido em português, a característica física do personagem.

Majestade	Highness
-----------	----------

O personagem Majestade, interpretado por Ailton Graça, tem esse apelido por ser o traficante-chefe no Carandiru, isto faz com ele tenha mais prestígios que os outros detentos. Ele é comandante do tráfico de drogas dentro da cadeia, que recebe a visita de suas duas mulheres (Dalva e Rosirene). É um herói às avessas: simpático, que adora futebol e samba, tem duas mulheres (e filhos com as duas) que o amam, comanda o tráfico e, por isto, tem dinheiro. Por que ele vai querer sair da penitenciária se ela é o castelo dele? Ali ele é rei. O apelido Majestade foi traduzido nas legendas em inglês por “Highness”, que significa

majestade ou alteza, mantendo-se assim a característica do personagem na trama, isto é, sua posição de poder dentro da cadeia.

Nego	Ebony
------	-------

Nego, interpretado por Ivan de Almeida, é um dos detentos do Carandiru que, além de cozinheiro do presídio, é ainda um tipo de carcereiro e o líder máximo dos detentos. Ele funciona, no presídio, como válvula de escape das tensões entre os detentos. É uma espécie de mediador entre os presos e a diretoria administrativa da instituição. Nego foi traduzido nas legendas em inglês por “Ebony”. Segundo o dicionário *Dictionary of English Language and Culture* (2005, p. 436) *ebony* significa “*adj, n [U] (having the colour of) a hard heavy black wood.*” O personagem, por ser negro, tem o apelido em inglês traduzido satisfatoriamente, mantendo-se a referência à sua cor de pele.

Peixeira	Dagger
----------	--------

O matador Peixeira, interpretado por Milhem Cortaz, tem 39 condenações. A briga que o envolve se passa no início do filme. Um jovem, Lula (Dionísio Neto), quer acertar contas com Peixeira (Milhem Cortaz). O rapaz argumenta que Peixeira matou seu pai, na frente dele e da mãe. Peixeira acaba com as ilusões do jovem Lula, lembrando que foi a própria mãe dele, de Lula, que encomendou a morte do marido. O dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001) define peixeira como um substantivo que significa um facão curto muito utilizado como arma, tendo sido o apelido do personagem Peixeira relacionado a essa definição.

O apelido Peixeira foi traduzido nas legendas em inglês por “Dagger”. O *Dictionary of English Language and Culture* (2005, p. 344), define *Dagger* como: “*n I a short pointed knife used as a weapon, especially formerly: He sheathed his dagger again.*” Neste sentido, verifica-se haver equivalência satisfatória entre o apelido original e o traduzido.

Sem Chance	Too Bad
------------	---------

Sem Chance, interpretado por Gero Camilo, é um personagem homossexual e que se casa com Lady Di, interpretado por Rodrigo Santoro. Sem Chance usa, durante todo o filme, uma camiseta com os dizeres “sem chance”, além do fato de que esta personagem também pronuncia, para quaisquer situações, a expressão “sem chance”. Este apelido, ao ser traduzido para “Too Bad” mantém satisfatoriamente as características da personagem em questão.

Portanto, o telespectador da língua de chegada, a partir da tradução para o inglês dos apelidos acima, poderá realizar possíveis associações com personagens inseridos neste ambiente carcerário, que longe de serem graciosos, alegres ou felizes, validam o clima de tensão, perigo, selvageria e tristeza vivido pelos personagens na trama. *Beard*, *Bristles*, *Powder*, *Highness*, *Ebony*, *Dagger* e *Too Bad* revelaram relações importantes com o cenário retratado por Drauzio Varella, em 1999, e Hector Babenco, em 2003.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como objetivo principal analisar a tradução para o inglês das gírias presentes no filme *Carandiru*. Tendo sido tal análise implementada com o propósito de identificar as estratégias tradutórias mais utilizadas pelo tradutor Hugo Moss ao verter as gírias para o inglês, os procedimentos tradutórios propostos por Gambier (2003) nos auxiliam a considerar que a suavização, variação e omissão foram os mais utilizados. Os mesmos procedimentos foram relatados pelo próprio tradutor do filme, que os adotou por considerar que:

O mais importante em legendas de falas com idiossincrasias culturais, como aqui ou nos vários filmes ambientados no sertanejo do Nordeste, é de traçar um caminho satisfatório entre o coloquial e o correto demais. Me lembro de um filme que assisti anos atrás (de Walter Salles, acredito) onde as legendas foram escritas exclusivamente numa gíria popular, o que acredito foi um grande erro, por dois motivos: primeiro, você se amarra a um estilo cultural específico (afro-americano, neste caso), cujas características jamais refletem exatamente as do original; e, em segundo lugar, dificulta muito a leitura da legenda (especialmente para não-afro-americanos).(MOSS, 2008 – Entrevista inédita).

Para Hugo Moss (2008), a tradução, principalmente no campo audiovisual, não deve estar atrelada a um ambiente cultural específico, já que pode, como isso, “amarrar” o filme a um estilo específico, restringindo seu alcance, daí as estratégias de variação das gírias. Para o tradutor:

Uma legenda é uma ponte através de qual uma ampla variedade de platéias conseguirão chegar num entendimento de outra língua, e esta ponte nunca deve ser mal construída, independentemente da eventual construção precária da fala original. Ao mesmo tempo, se a legenda for muito formal, fica muito distante do contexto do filme, portanto as falas precisam ser vivas, numa linguagem popular (aqui usando algumas gírias mais conhecidas do mundo do cárcere, outras), mas muito claras e bem escritas. (MOSS, 2008 – Entrevista inédita).

A aplicação desta entrevista, combinada com os estudos acerca das teorias de tradução para materiais audiovisuais, além da análise da tradução dos apelidos dos personagens do filme, possibilitou verificar que esta modalidade de tradução, uma das mais praticadas atualmente, é bastante complexa. A análise isolada das gírias, com base nos universais de Baker (1992), mostrou que embora não havendo equivalência lexical ou gramatical-estatural

direta, o uso das gírias na língua inglesa e os efeitos que se tentou provocar para o público que fala esta língua foram perfeitamente satisfatórios e aceitáveis, mesmo existindo outras possibilidades de tradução conforme sugerimos no decorrer da análise.

A legendagem, e também a dublagem, tem como função expressar, da maneira mais condensada possível, o que está sendo dito em um filme. Não basta, porém, depositar na condensação a eficácia de um filme traduzido. De acordo com Mello (2005), é preciso encarar o tradutor-legendador como produtor de significados na produção de legendas, de modo que ele possa gerenciar todo o processo e decidir traduzir da forma que melhor revele o contexto de cada cena.

REFERÊNCIAS

AKINNASO, F. **On the differences between spoken and written language**. In: Language and speech, 25 (2), Philadelphia: Temple University, 1982.

ALVES, F.; PAGANO, A. **Competência em Tradução**. Minas Gerais: UFMG, 2005.

ARAÚJO, Vera L. S. Glossário Bilíngüe de Clichês para Legendação e Dublagem. **The ESpecialist**, São Paulo, v. 23, p. 139-154, 2002.

_____. Por que não são naturais algumas traduções de clichês produzidas para o meio audiovisual? **Tradução e Comunicação**: Revista Brasileira de Tradutores, São Paulo, n. 10, p. 139-152, 2001.

BAKER, Mona. **In other words: a coursebook on translation**. Editora Routledge, 1992.

CAMBRIDGE Advanced Learner's Dictionary. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

CARANDIRU. Direção: Hector Babenco. Roteiro: Hector Babenco, Fernando Bonassi e Vitor Navas. Produção: Hector Babenco, Flávio R. Tambellini. Desenho de produção: Caio Gullane. Edição: Mauro Alice. Elenco: 26 atores principais, 120 atores secundários e 8 mil figurantes. 2003. 1 filme (135 min). Distribuído nacionalmente.

_____. Direção: Hector Babenco. Roteiro: Hector Babenco, Fernando Bonassi e Vitor Navas. Produção: Hector Babenco, Flávio R. Tambellini. Desenho de produção: Caio Gullane. Edição: Mauro Alice. Elenco: 26 atores principais, 120 atores secundários e 8 mil figurantes. 2004. 1 filme (135 min). Distribuído internacionalmente. Disponível em: <<http://www.amazon.com/Carandiru-Luiz-Carlos-Vasconcelos/dp/B0002LJTIG>>. Acesso em: 14 fev. 2008

CINTAS, J. D.; ORERO, P. Postgraduate Courses in Audiovisual Translation. **The Translator: Studies in Intercultural communication Screen Translation**, Manchester, v. 9, n. 2, 2003. Special Issue.

ESQUEDA, Marileide Dias. **O tradutor Paulo Rónai: o desejo da tradução e do traduzir**. 2004. Tese (Doutorado em Lingüística Aplicada) - Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, Campinas.

FÁVERO, L. L.; ANDRADE, M. L. C. V. O.; AQUINO, Z. G. O. **Oralidade e escrita perspectiva para o ensino de língua materna**. São Paulo: Cortez, 1999.

FAWCETT, Peter. (Multi) Media Translation: concepts, practices, and research. . **The Translator: Studies in Intercultural communication Screen Translation**, Manchester, v. 9, n. 2, p. 293-306, 2003. Special Issue.

FRANCO, E. **Everything You Wanted to Know About Film Translation (But Did Not Have The Chance To)**. Tese (Doutorado em Lingüística Aplicada) - Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 1991.

FRANCO, E. P. C; ARAÚJO, V. L. S. Checking Deaf People's Reactions to Closed Subtitling in Fortaleza, Brazil. **The Translator: Studies in Intercultural communication**. Screen Translation, Manchester, v. 9, n. 2, p. 249-267, 2003. Special Issue.

GAMBIER, Y. Screen Transadaptation: Perception and Reception. **The Translator: Studies in Intercultural communication**. Special Issue. Screen Translation. Manchester, v. 9, n. 2, p. 171-189, 2003. Special Issue.

_____. Screen Translation: An Overview. **Tradução e Comunicação: Revista Brasileira de Tradutores**, São Paulo, n. 11, p. 93-104, 2002.

GIOVANNI, E. Di. Cultural Otherness and Global Communication in Walt Disney Films at the Turn of the Century. **The Translator: Studies in Intercultural communication**. Screen Translation. Manchester, v. 9, n. 2, p. 207-223, 2003. Special Issue.

GOROVITZ, S. **Os labirintos da Tradução: a legendagem cinematográfica e a construção do imaginário**. Brasília: UNB, 2006.

HOUAISS, A; VILLAR, M. de S. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

_____. **Webster's Dicionário inglês-português**. Editora Record, 2005.

KOCH, I. V. **A Inter-ação pela linguagem**. São Paulo: Contexto, 1992.

LINDE, Z. de; KAY, N. **The Semiotics of Subtitling**. Manchester: St. Jerome Publishing, 1999

LORENZO, L.; PEREIRA, A.; XOUBANOVA, M. The Simpsons/Los Simpson: Analysis of an Audiovisual Translation **The Translator: Studies in Intercultural communication**. Screen Translation. Manchester, v. 9, n. 2, p. 269-291, 2003. Special Issue.

LUQUE, A. F. An Empirical Approach to the Reception of AV Translated Humor: A Case Study of the Marx Brothers' 'Duck Soup'. **The Translator: Studies in Intercultural communication**. Screen Translation. Manchester, v. 9, n. 2, p. 293-306, 2003. Special Issue.

LUYKEN, G. M. et al. Overcoming Language Barriers in Television. **Dubbing and Subtitling for the European Audience**. Manchester: The European Institute for the Media, 1991.

LONGMAN. **Dictionary of English and culture**. Pearson education limited, 2005

MAISON, I. The semiotics of Subtitling. **The Translator: Studies in Intercultural communication**. Screen Translation. Manchester, v. 9, n. 2, p. 293-306, 2003. Special Issue.

MELLO, G. G. **O Tradutor de Legendas como Produtor de Significados**. 2005. (Tese de Doutorado) - Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, Campinas.

McENERY, T. **Swearing in English: Tad language, purity and power from 1586 to the present**. Editora Routledge, 2006.

MITITCH, M. S.; SOLER I. B. **1001 gírias americanas: as mais populares**. São Paulo: Edicta/Soletto, 2006.

MOSS, H. Entrevista com Hugo Moss. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <roteiros@moss.com.br> em 10 de jan. 2008.

PINTO, A. L. de T.; WINDT, M. C. V. S.; CÉPEDES, L. **Código Penal**. São Paulo: Editora Saraiva, 2002.

PRETI, D. **A gíria e outros temas**. São Paulo: EDUSP, 1984.

_____. **Estudos de língua oral e escrita**. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2006.

REMAEL, A. Mainstream Narrative Film Dialogue and Subtitling. **The Translator: Studies in Intercultural communication** Screen Translation, Manchester, v. 9, n. 2, p. 225-247, 2003. . Special Issue.

RIDD, M. D. Legendagem: Corda bamba entre o oral e o escrito. In: MAGALHÃES, Izabel. **As múltiplas faces da linguagem**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1996.

SCHOLES, J. **Slangs: gírias atuais do inglês**. São Paulo: Editora Disal, 2004.

SERRA e Gurgel. J.B. **Dicionário de gíria – modismos lingüísticos – o equipamento falado do brasileiro**. Brasília: [s.n], 1990.

SILVA, F. **Dicionário de gíria: gíria policial, gíria humorística, gíria dos marginais**. São Paulo: Prelúdio, s/d.

TAYLOR, C. J. Multimodal Transcription in the Analysis Translation and Subtitling of Italian Films. **The Translator: Studies in Intercultural communication**. Screen Translation, Manchester, v. 9, n. 2, p. 191-205, 2003. Special Issue.

TAYLOR, J. **Portuguese English / Dictionary Webster's**. Editora Record, 2005.

TOSCHI, H. A tradução para o cinema e televisão. In: PORTINHO, W. M. **A tradução técnica e seus problemas**. Rio de Janeiro: Álamo, 1984.

VARELLA, D. **Estação Carandiru**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WYLER, L. **LÍNGUAS, POETAS E BACHARÉIS: uma crônica da tradução no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2003.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AMARAL, M. P. **Qualidade na Tradução de Cinema no Brasil**. Disponível em: <<http://www.abrates.com.br/abreartigo.asp?onde=Cinema%20no%20Brasil.abr>>. Acesso em: jul. 2007.

_____. **Informações para tradutores**. Disponível em: <<http://www.sintra.org.br/site/index.php?pag=trad>> Acesso em: jun. 2007.

_____. **O prazer de fazer legendas para filmes**. Disponível em: <<http://www.claudio.azevedo.com/puc.htm>> Acesso em: jun. 2007.

ARANDA, F. Gírias: Marca da comunicação entre os jovens, gíria reforça códigos como forma de criar identidade comum. **Jornal da cidade**, Bauru, 29 de julho de 2007, Comportamento, p. 01.

ARAÚJO, V. L. S. Filmes legendados podem melhorar a proficiência oral de alunos de LE? In: XXI JORNADA NACIONAL DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS, v. 1, 2006, João Pessoa, **Anais**. p. 2927-2935.

_____. To be or not to be natural: Clichés of Emotion in Sreen translation. **Meta**, XLVIII, 3, p. 161-171, 2004.

ARROJO, R. **Oficina de Tradução: a teoria na prática**. São Paulo: Ática, 1997.

BAGNO, M. **A Língua de Eulália**. São Paulo: Contexto, 1997.

BARBOSA, H. **Procedimentos Técnicos da Tradução**. São Paulo: Pontes, 1990.

BAKER, M. Lingüística e Estudos Culturais: Paradigmas Complementares ou Antagônicos nos Estudos da Tradução? In: Martins, Marcia A.P. **Tradução e Multidisciplinaridade**. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 1999.

CEIA, C. **Desconstrução**. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/D/desconstrucao.htm>> Acesso em: 14. jan. 2007.

CLANDFIELD, L. **Vocabulary: Phrasal verbs: Introduction – article**. Disponível em: <<http://www.onestopenglish.com/section.asp?docid=144986>> Acesso em: 06 jan. 2008.

FORNER, D. R. **Identificação de alguns procedimentos / estratégias predominantes na tradução de filmes: uma abordagem sobre a legendagem para vídeo**. Disponível em: <<http://www.iaec2.br/biblioteca/tcc/arquivos-conteudo/arquivos-indice/tcc-tradutor/tccdaniel.doc>>. Acesso em: 20 out. 2004.

GUERRA, V. M. L.; SOUZA, J. B. **Linguagem, verdade e poder: a gíria em *Estação Carandiru***. Disponível em: <http://64.233.169.104/search?q=cache:DtRftBbe_h8J:www.gel.org.br/4publica-estudos-2007/sistema06/88.PDF+g%C3%ADria+em+esta%C3%A7%C3%A3o+carandiru&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=1&gl=br> Acesso em: 10 jan. 2008.

GRIMM, E. L. Humor and equivalence at the level of words, expressions, and grammar in an episode of “The Nanny”. **Cadernos de Tradução**. Florianópolis, n. 2, 1997.

MOLLICA, M. C.; BRAGA, M. L. (org.). **Introdução à sociolinguística**: o tratamento da variação. São Paulo: Contexto, 2003.

RIBEIRO, S. N. **A língua do adolescente**: linguagem especial ou gíria? Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/ixcnlf/12/04.htm>> Acesso em: 13 jan. 2008.

OTTONI, P. **Traduzir Derrida – Políticas e Desconstruções**. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/traduzirderrida/index.htm>> Acesso em: 02 mai. 2005.

SCHIVITZ, I. M. M. HOMENS INFAMES: estupradores, abusadores e pedofílicos. **Revista de Psicologia Catharsis on-line**, São Paulo, n. 42. Disponível em: <<http://www.revistapsicologia.com.br/revista42C/index.htm>>. Acesso em: 01 nov. 2007.

STRATHERN, P. **Derrida em 90 minutos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

TRINDADE, E. In: Ivone Benedetti e Adail Sobral (orgs.). **Conversas com Tradutores: Balanços e Perspectivas da Tradução**. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.