

UNIVERSIDADE DO SAGRADO CORAÇÃO

NICOLE CARDILLI DALAL

**“Deus é Brasileiro” e “God is Brazilian”:
Por uma análise da tradução de regionalismos**

**BAURU
2008**

NICOLE CARDILLI DALAL

**“Deus é Brasileiro” e “God is Brazilian”:
Por uma análise da tradução de regionalismos**

Monografia apresentada ao Centro de 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.

**BAURU
2008**

Dalal, Nicole Cardilli

D144d

“Deus é brasileiro” e “God is brazilian” : por uma análise da tradução de regionalismos / Nicole Cardilli Dalal – 2008.

59f.

Orientadora: Profa. Dra. Marileide Dias Esqueda.
Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em

Tradução) - Universidade do Sagrado Coração - Bauru - SP.

1. Tradução audiovisual. 2. Tradução e cultura. 3. Regionalismos. I. Esqueda, Marileide Dias. II. Título

NICOLE CARDILLI DALAL

**“Deus é Brasileiro” e “God is Brazilian”:
Por uma análise da tradução de regionalismos**

Monografia apresentada ao Centro de 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:

Prof^a. Ms. Fátima de Gênova Daniel

Prof^a. Ms. Patrícia Viana Belam

Bauru, 04 de dezembro de 2008.

Dedico este trabalho aos meus pais.

Agradecimentos

Aos meus pais, pelo apoio incondicional, por todo o carinho e sacrifício para que eu chegasse até aqui. Enfim, por *tudo*. Vocês são o que eu mais prezo.

Ao meu namorado Henrique, por me ouvir sempre que precisei, pelo apoio, pelas palavras de conforto que muito me ajudaram, pelo incentivo e pelo imenso carinho que me é muito importante.

A toda a minha família, por estar sempre presente nos melhores e piores momentos, me confortando e me fazendo rir.

A todos os meus amigos, vocês são a família que escolhi.

À minha orientadora e professora Dr^a Marileide Dias Esqueda, pelos ensinamentos, pela compreensão, paciência e pela imensa ajuda não só durante este trabalho, mas ao longo dos quatro anos de curso nesta Universidade.

A todos que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste trabalho.

Agradeço sinceramente a todos vocês, muito obrigada.

RESUMO

Atualmente, a indústria do entretenimento tem investido muito no cinema e na televisão, fazendo crescer a tradução para a produção de legendas. Desta maneira, muitos países vêm isso como uma oportunidade de disseminar e vender sua cultura para outros países. O filme *Deus é Brasileiro* (2003), além de ser um exemplo disso, contém muitos regionalismos, que são um dos elementos mais representativos de uma cultura. Os regionalismos, ou marcas dialetais, são, como o próprio nome já nos lembra, palavras ou locuções privativas de determinada região e, em grande parte, constituem um dos maiores obstáculos à tradução, pois tratam de um linguajar específico que está intimamente ligado à cultura proveniente e nem sempre é possível de se encontrar equivalentes na cultura de chegada. Sendo assim, tratou-se de uma pesquisa comparativista e de análise textual que, por meio das técnicas indutivo-dedutivas, coletou os principais regionalismos presentes no *Deus é Brasileiro* (em DVD) e suas respectivas traduções para o inglês, com vistas a verificar quais estratégias tradutórias foram utilizadas pelo tradutor João Ubaldo Ribeiro para vertê-los. Tais estratégias foram analisadas por meio da classificação de Gottlieb (1992).

Palavras-chave: tradução audiovisual, tradução e cultura, regionalismos.

ABSTRACT

Nowadays, the industry of entertainment is investing a good deal on cinema and television, increasing the translation for subtitling production. Thus, many countries see this as an opportunity to spread and to sell their culture to other countries. The movie *God is Brazilian* (2003) is not only an example of this, but it also contains plenty of dialectal varieties, one of the most representative elements of a culture. The dialectal varieties, or dialectal marks, are, as the name itself reminds us, words or expressions from a certain region; and, to a great extent, constitute one of the major translation obstacles, as they are concerned about a specific mode of speech which is intimately connected to its culture, and it is not always possible to find equivalences in the other culture. Therefore, this is a comparative and textual analysis research, which by means of inductive-deductive techniques, collected the main dialectal varieties present in *God is Brazilian* (on DVD) and its translations to English, with the intention of verifying which strategies were used by the translator João Ubaldo Ribeiro to translate them into English. Such strategies were analyzed based on Gottlieb's (1992) classification.

Keywords: audiovisual translation, translation and culture, dialectal varieties.

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – Classificação de Gottlieb	33
QUADRO 2 – Regionalismo “Apostemado”	35
QUADRO 3 – Regionalismo “Agorinha”	36
QUADRO 4 – Regionalismo “Tá danado”	37
QUADRO 5 – Regionalismo “Avariado do juízo”	38
QUADRO 6 – Regionalismo “Imprestabilidade”	39
QUADRO 7 – Regionalismo “Incelenças”	40
QUADRO 8 – Regionalismo “Ôxe”	41
QUADRO 9 – Regionalismo “Festanço da peste”	42
QUADRO 10 – Regionalismo “Encangadinho num chamego”	43
QUADRO 11 – Regionalismo “Coincidência lascada”	44
QUADRO 12 – Regionalismo “Um cabra meio adamado”	45
QUADRO 13 – Regionalismo “Amalucado”	46
QUADRO 14 – Quadro Resumitivo dos Regionalismos	47

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cartazes do Filme: versão brasileira e estrangeira	30
Figura 2 – Deus é Brasileiro: cena 1	35
Figura 3 – Deus é Brasileiro: cena 2	36
Figura 4 – Deus é Brasileiro: cena 3	37
Figura 5 – Deus é Brasileiro: cena 4	38
Figura 6 – Deus é Brasileiro: cena 5	39
Figura 7 – Deus é Brasileiro: cena 6	40
Figura 8 – Deus é Brasileiro: cena 7	41
Figura 9 – Deus é Brasileiro: cena 8	42
Figura 10 – Deus é Brasileiro: cena 9	43
Figura 11 – Deus é Brasileiro: cena 10	44
Figura 12 – Deus é Brasileiro: cena 11	45
Figura 13 – Deus é Brasileiro: cena 12	46

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1. DOS PRIMÓRDIOS DA TRADUÇÃO À TRADUÇÃO DE MATERIAIS AUDIOVISUAIS	10
1.1. Perspectivas históricas da teoria e prática da tradução.....	10
2. TRADUÇÃO E CULTURA.....	20
2.1. Traduzindo marcas culturais.....	20
2.2. A Tradução de marcas culturais no âmbito audiovisual.....	24
2.3. Conceitos e definições de regionalismos.....	26
3. OS REGIONALISMOS EM “DEUS É BRASILEIRO” E SUA TRADUÇÃO EM “GOD IS BRAZILIAN”	30
3.1. Dados do filme	30
3.2. Procedimentos da análise	31
3.3. A análise	35
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	51
REFERÊNCIAS	53
Anexo A – Informações sobre o filme Deus é Brasileiro.....	55

INTRODUÇÃO

Mas que sujeito mais “apostemado”, “agorinha” mesmo estava aqui”, “Oxê”, tá danado”, esse “cabra meio adamado”... tá mesmo “avariado do juízo”, meio “amalucado”, o que ele gosta mesmo é daquelas “festações da peste”, gosta de ouvir “incelências”, assim, “encangadinho num chamego”, que “coincidência lascada!”

Os falares acima, tipicamente nordestinos, representam certa dificuldade de compreensão para muitos brasileiros. Se não representarem dificuldades de entendimento, no mínimo trazem consigo uma marca regional, a do nordeste brasileiro.

Os regionalismos, ou marcas dialetais, são, como o próprio nome já nos lembra, palavras ou locuções privativas de determinada região e, em grande parte, constituem um dos maiores obstáculos à tradução, pois tratam de um linguajar específico que está intimamente ligado à cultura proveniente e nem sempre é possível encontrar equivalentes na cultura de chegada.

Isso freqüentemente gera discussões no senso comum e também no âmbito acadêmico-científico, sobre a provável intraduzibilidade dos mesmos.

Ao se estudar os limites da tradução destes regionalismos, estuda-se, inevitavelmente, as relações que se estabelecem entre tradução e cultura, o que nos convida a uma reflexão de que o que integra a tradução não são somente conteúdos lingüísticos.

Na complexa tarefa de se traduzir para o texto de chegada os conteúdos culturais do texto de partida, o tradutor se vê imbuído de uma grande responsabilidade: a de impor ou não à sua tradução o detalhamento possível da cultura de partida.

Segundo Halliday e Hasan (1985, *apud* AZENHA JUNIOR, 1999):

O contexto da situação e o contexto mais amplo de cultura foram o meio não-verbal de um texto. Em outra passagem, referimo-nos a ele como determinante do texto, destacando o que o texto pode nos dizer do contexto; e esta é uma perspectiva importante, pois ela nos ajuda a entender como as pessoas realmente trocam opiniões e interagem umas com as outras. Mas de fato, a relação entre texto e contexto é dialética: o texto cria o contexto tanto quanto o contexto cria o texto. O sentido surge do atrito entre os dois. (p. 30)

O detalhamento do contexto, da situação e do texto pode ou não ser traduzido para outra língua? É possível verbalizar na tradução elementos não-verbais? Pode o tradutor reproduzir em sua tradução o sotaque nordestino que é parte de sua identidade cultural?

Assim, este trabalho teve como objetivo analisar como os regionalismos presentes no filme *Deus é Brasileiro* foram traduzidos para o inglês e, baseado na classificação de Gottlieb (1992), quais estratégias foram mais utilizadas pelo tradutor.

Para tanto, o trabalho foi estruturado em três capítulos: o primeiro capítulo resgata a história da tradução, desde os tempos da bíblia à tradução audiovisual, mostrando como desde sempre a questão cultural influenciou a atividade tradutória; o segundo capítulo trata das traduções de marcas culturais, como o regionalismo, no âmbito audiovisual; e no terceiro capítulo está a análise destes regionalismos juntamente com suas traduções para o inglês.

Em linhas gerais, pode-se dizer que os regionalismos foram, em sua maioria, interpretados e não reproduzidos eles mesmos. O sentido foi mantido, mas o regionalismo em si, não foi. Como consequência disso, houve uma neutralização geral dos mesmos para expressões recorrentes em qualquer lugar onde se fale a língua inglesa, contrariando, assim, o próprio significado do regionalismo.

1. DOS PRIMÓRDIOS DA TRADUÇÃO À TRADUÇÃO DE MATERIAIS AUDIOVISUAIS

1.1. Perspectivas históricas da teoria e prática da tradução

A tradução é considerada como uma das atividades mais antigas no mundo. Desde sempre ela tem estado presente nas atividades humanas, mas este é um fato que muitas vezes passa despercebido.

Durante séculos, ela foi considerada um recurso para entendimento de manifestações culturais, desempenhando um importante papel na difusão de línguas e culturas diferentes. Um exemplo de que esta é uma atividade bastante antiga é a própria tradução da Bíblia. A Bíblia é o livro mais lido, traduzido e distribuído pelo mundo inteiro. Por ser considerado um livro sagrado e de grande importância desde a sua origem, surgiu então a necessidade de expandir seus ensinamentos para outras culturas, resultando em diversas traduções para inúmeros idiomas. Mas, para alguns estudiosos, a tradução já existia bem antes da difusão do cristianismo.

De acordo com Eric Jacobsen (*apud* BASSNETT 2003), os inventores da tradução foram os romanos. Antes mesmo da Bíblia, a tradução já estava presente e exercia grande importância para a literatura romana. No entanto, ela também servia para reforçar a acusação de que os romanos não possuíam uma literatura original. Bassnett (2003) explica que as teorizações dos maiores e principais tradutores romanos, Horácio e Cícero, foram bastante influentes para as gerações seguintes. Ambos acreditavam que a tradução exercia duas grandes funções: “o dever humano universal de adquirir e disseminar a sabedoria, e a arte especial de fazer e dar forma ao poema.” A autora também expõe que pelo menos até o século I a.C. acreditava-se que os romanos eram incapazes de criar uma literatura imaginativa própria:

A imaginação criativa dos gregos tem sido realçada e comparada ao espírito mais prático dos romanos e a exaltação romana dos modelos gregos tem sido tomada como prova da sua falta de originalidade. (p.81)

Tal concepção de que os romanos não possuíam sua literatura original é corrigida por Bassnett (*op.cit.*), que aponta que, longe de serem dependentes da Grécia literariamente, os romanos usam as traduções para enriquecimento de sua cultura. Os críticos literários de Roma

eram capazes de discutir os textos gregos em sua língua original sem que isso constituísse fator inibitório. O sistema literário romano reflete seu ideal de Estado, “hierárquico e centralizado, mas com preocupações sociais, baseado na verdadeira lei da Razão.”

Aos olhos do tradutor Cícero, porém, esta Razão, ao ser transportada para a literatura, não devia ser exageradamente rígida ao ponto de oprimir o texto, pois o ideal seria que o mesmo fosse interpretado. Cícero explica:

Se traduzo palavra por palavra, o resultado soará estranho, e se levado pela necessidade altero algo na ordem e nas palavras, parecerá que me afastei da função de tradutor. (CÍCERO, 1959 *apud* BASSNETT, 2003, p.82)

Neste sentido, a história da tradução contada por Bassnett (op.cit.) trata que Cícero e Horácio faziam distinção entre a tradução palavra-por-palavra ou sentido-por-sentido. Para os romanos, a tradução era considerada um meio de enriquecer a língua e também a literatura nativa; no entanto, por esse motivo, foi dada uma maior importância para os critérios estéticos do produto na língua de chegada em detrimento às noções de fidelidade. Em sua obra *Arte Poética* (HORÁCIO, 1965, *apud* BASSNETT, 2003), Horácio afirma que o tradutor deve ser cuidadoso com a imitação excessiva do original; o tradutor não deve se transformar em um escravo, traduzindo palavra-por-palavra e nem mergulhar em dificuldades e transformações das quais, por falta de conhecimento ou pela própria exigência do texto, dificilmente conseguirá libertar-se. Para Cícero e Horácio, o tradutor deve então fazer uma interpretação do texto original, traduzindo sentido-por-sentido, visando os leitores do texto de chegada. Veremos, mais adiante, que esta noção é discutida ainda nos dias de hoje, principalmente no que se refere à tradução para produção de legendas em materiais audiovisuais. Discutiremos o fato de que, se traduzidas literalmente, as marcas regionais ou dialetais presentes na maioria dos materiais fílmicos, não levarão o espectador a um entendimento satisfatório da trama. Ao interpretar, reconstruir, parafrasear, neutralizar ou até mesmo omitir marcas regionais na tradução para legendas, o tradutor, longe de almejar denegrir o original busca, outrossim, uma maior abrangência do material em meio a outras culturas.

Bassnett (2003) argumenta que o aproveitamento romano das traduções como forma de enriquecer sua própria língua e cultura tem ainda uma outra dimensão. Priorizava-se o grego como língua de cultura e os romanos letrados eram capazes de ler na língua de partida, considerando assim, a tradução como um metatexto do original. Havia certa ‘liberdade’ na tradução romana, pois não lhes era exigido conhecer a forma ou o conteúdo e, portanto, não precisavam se submeter à estrutura do texto original. Mesmo assim, o tradutor tinha em mente

que o seu leitor era conhecedor do original, fato que ‘podava’ um pouco da liberdade de tradução citada anteriormente.

Se antes a tradução tinha o dever de disseminar a sabedoria e o conhecimento, com a expansão do cristianismo ela ganhou uma nova tarefa: disseminar a palavra de Deus. Desta necessidade é que surge a tradução do texto bíblico, que envolveria mais tarde critérios não só estéticos, como também doutrinários e pode-se dizer que sua história representa a própria história da cultura ocidental. Uma das primeiras traduções bíblicas para o latim foi a versão de São Jerônimo¹, encomendada pelo Papa Damaso em 384 d.C. Com a tradução da Bíblia, a questão cultural ainda permanecia. A maior questão neste tipo de tradução era saber o limite entre liberdade estilística e uma interpretação que poderia ser considerada como heresia. Bassnett (op.cit.) explica que

Na senda de Cícero, São Jerônimo declarou haver traduzido o sentido-pelo-sentido e não a palavra-pela-palavra, mas o problema da tênue fronteira entre o que constituía liberdade estilística e o que constituía interpretação herética haveria de permanecer como pedra de tropeço durante séculos. (p.85)

A tradução da Bíblia constituía tema de discussões e até mesmo era utilizada como arma em conflitos políticos ou dogmáticos durante todo o século XVII, com a ascensão dos Estados nacionais e o declínio da Igreja. Anos mais tarde, entre 1380 e 1384 surge a primeira tradução integral da Bíblia para o inglês, a de John Wycliffe. Ele pregava que a Bíblia deveria ser acessível para todas as pessoas, ou seja, precisa ser traduzida, sendo que tal afirmação foi considerada herética, principalmente porque Wycliffe argumentava que o tradutor deveria traduzir a partir do sentido e não das palavras, para que assim os leitores leigos pudessem se utilizar desse texto. Nos dias de hoje, ao pensarmos o porquê de os críticos, leigos ou até mesmo tradutores condenarem as legendas de materiais fílmicos, não estariam eles, como na época de Wycliffe, pressupondo que a atividade tradutória é uma simples troca de palavras de uma língua por outras de outra língua?

A tradução de Wycliffe teve muitas sucessoras no século XVI. A versão, também inglesa, de William Tyndale tinha o mesmo objetivo da versão wycliffiteana, de tornar o texto

¹ São Jerônimo traduziu a bíblia para o latim. A sua tradução recebeu o nome de Vulgata e foi largamente utilizada nos séculos posteriores, tornando-se oficial com o Concílio de Trento. São Jerônimo é contado também entre os maiores Doutores da Igreja dos primeiros séculos; de cultura enciclopédica, foi escritor, filósofo, teólogo, retórico, gramático, dialético, historiador, exegeta e doutor como ninguém, nas Sagradas Escrituras. Jerônimo nasceu na Dalmácia, hoje Croácia, por volta do ano 340.

bíblico o mais acessível possível para os leigos. Ainda nesse mesmo século surgiram muitas traduções para diversas línguas européias. Como expõe Bassnett (op.cit.)

O século XVI testemunhou a tradução da Bíblia para um grande número de línguas européias, quer na versão protestante quer na versão católica romana. Em 1482, o Pentateuco havia sido impresso em Bolonha e a Bíblia hebraica integral apareceu em 1488; Erasmo, o grande humanista holandês, publicou o primeiro Novo Testamento Grego em 1516, em Basileia. Esta versão viria a servir de base à tradução alemã de Martinho Lutero, em 1522. Apareceram traduções dinamarquesas do Novo Testamento em 1529 e de novo em 1550; em sueco, entre 1526 e 1541, e a Bíblia checa apareceu entre 1579 e 1593. Continuaram a aparecer traduções e versões revistas de traduções já feitas em inglês, holandês, alemão e francês. (p.88)

O papel da tradução não era, no entanto, apenas o de disseminar conhecimentos bíblicos, mas também de educar. A tradução é, e continua sendo, um importante meio de desenvolver a escrita e o estilo oratório. A partir do século X, esta atividade ganha um novo papel, o da criação de um texto em vernáculo. Visto que muitos lugares na Europa ainda não possuíam nenhuma tradição escrita própria, inspirados nos romanos que usavam a tradução como forma de enriquecimento, as obras estrangeiras eram então traduzidas, adaptadas e muito delas era absorvido. Este também era um meio de valorizar a sua própria língua. Gianfranco Folena argumenta que a tradução medieval pode ser dividida como *vertical* ou *horizontal*. O autor refere-se a uma tradução vertical quando uma língua fonte de maior prestígio, por exemplo, o latim, é vertida para o vernáculo; e a uma tradução horizontal, quando tanto a língua fonte quanto a de chegada possuem valor semelhante. Bassnett (2003), por sua vez, argumenta que essa distinção serve para mostrar como a tradução pode ser associada a sistemas literários coexistentes e distintos:

A distinção entre tradução *horizontal* e tradução *vertical* é útil, porque mostra como a tradução podia ser associada a dois sistemas literários coexistentes, mas distintos. São, no entanto, muitas e diferentes as linhas de desenvolvimento existentes na tradução literária até o princípio do século XV, e a distinção apresentada por Folena apenas faz luz sobre uma pequena área. E enquanto a abordagem *vertical* se divide em dois tipos diferentes – a glosa interlinear ou tradução literal, oposta ao método ciceroniano da tradução do sentido, elaborado no conceito de paráfrase de Quintiliano – a abordagem *horizontal* envolve questões complexas como a de *imitatio* e a do empréstimo. (p.95)

O papel da tradução volta a sofrer mudanças após a invenção da imprensa no século XV e, paralelamente, começaram as tentativas de formulação de uma teoria de tradução. Com isso, a função de ensino que ela possuía também mudou. O francês Etienne Dolet foi um dos

primeiros teóricos. Em 1540, ele publicou o que seria um esboço dos cinco princípios da tradução, que recebeu o nome de *La manière de bien traduire d'une langue em autre* (A maneira de bem traduzir de uma língua para outra). Os cinco princípios são os seguintes:

- 1 – O tradutor deve entender completamente o sentido e o significado expressos pelo autor original, embora tenha toda a liberdade para clarificar os aspectos mais obscuros.
- 2 – O tradutor deve ter um conhecimento perfeito tanto da língua de partida como da língua de chegada.
- 3 – O tradutor deve evitar as traduções à letra.
- 4 – O tradutor deve usar uma linguagem de utilização corrente.
- 5 – O tradutor deve escolher e ordenar as palavras de forma apropriada à produção do tom correto.

Com estes princípios, Dolet reforça a idéia de que é de extrema importância que o tradutor compreenda o texto de partida, para assim construir uma tradução que se aproxime o máximo possível do original “com conhecimento de causa e sensibilidade, bem como a percepção do lugar que a tradução pretende ocupar no sistema da língua de chegada”.

Como foi possível observar até aqui, a tradução, ao longo dos séculos, foi se transformando de acordo com a própria história e ganhando formas e papéis diferentes em consequência disso. Durante o Renascimento, ela foi pivô do conflito entre Estado e Religião; a vida do tradutor dependia da maneira como este traduziria. Também no mesmo período, a tradução desempenhou um papel central na Europa, como afirma Bassnett (op.cit.)

A tradução não foi, de modo nenhum, uma atividade secundária; foi antes uma atividade primária, exercendo um poder modelador da vida intelectual da época e, por vezes, a figura do tradutor parece quase mais a do ativista revolucionário do que a do servo de um autor ou texto original. (p.103)

Partindo para o século XVII, a tradução adquiriu certa liberdade que até então não possuía. Nessa época, o tradutor ganha mais autonomia e é mais valorizado. Bassnett (op.cit.) cita em seu livro, *Estudos da Tradução*, autores como Sir John Denham, Abraham Cowley e John Dryden, para melhor ilustrar este momento e expor alguns dos pensamentos que contribuíram para a história da tradução e seu desenvolvimento no século XVII. Sir John Denham (1615-69), por exemplo, acreditava que o tradutor e o autor original são iguais, mas trabalham em contextos sociais e temporais diferentes. Denham afirma que o tradutor deve extrair o núcleo, o que considera mais importante na obra original e então recriá-la na língua

de chegada. Abraham Cowley (1618–67) vai mais além ao afirmar que o importante não é tanto passar para o leitor de chegada o que o autor quis dizer precisamente, mas sim “o seu modo e forma de dizer”. Portanto, ele acrescenta e deixa de fora o que bem entender em suas traduções. Alguns críticos consideram Cowley como uma imitação, como, por exemplo, John Dryden (1631-1700), que em seu Prefácio às Cartas de Ovídio, de 1680, formula três tipos básicos na tentativa de resolver os problemas da tradução:

1 – *Metátase*, verter um autor palavra por palavra, ou verso por verso, de uma língua para outra;

2 – *Paráfrase*, ou tradução em sentido lato; o conceito ciceroniano de tradução de sentido;

3 – *Imitação*, em que o tradutor pode abandonar o texto original quando entender.

O século XVIII trata do dever moral do tradutor para com o seu leitor. Em 1791, Alexander Fraser Tytler publicou o primeiro estudo sistemático em língua inglesa sobre os processos de tradução. Neste volume, Tytler vai contra a idéia de Dryden de que a paráfrase seria o mais equilibrado; e argumenta que o conceito de paráfrase levou a traduções muito livres, “embora reconheça que parte do dever do tradutor consiste em clarificar as ambigüidades do original mesmo quando isso acarreta omissão ou adição”, discussões essas que já nos começam a encaminhar para o tema central deste trabalho que é o de analisar e discutir que as omissões, paráfrase e quaisquer adequações feitas na tradução para produção de legendas partem do princípio-base da tradução que é produzir um texto satisfatoriamente relevante para o público de chegada.

O romantismo, por sua vez, foi a época na qual se discutia a tradução como atividade criadora. Coleridge (1772-1834) formulou sua teoria, na Inglaterra, fazendo uma distinção entre Fantasia e Imaginação, na qual a primeira é a criatividade e a segunda, o mecanismo sem vida. No início do século XIX, havia duas tendências em conflito, a partir das quais novas formas de se enxergar a tradução surgiram. Uma considera a tradução uma categoria do pensamento, na qual o tradutor é um gênio criador em contato com o gênio do original, e a outra vê a tradução como uma função mecânica de “tornar conhecido” determinado texto ou autor. O pós-romantismo expõe a questão do estrangeirismo; enquanto Dante Gabriel Rossetti defende a subserviência da tradução ao original, Friedrich Schleiermacher (1768-1834) propõe a criação de um sistema próprio para se traduzir literatura e é bastante apoiado por vários tradutores ingleses como Carlyle, William Morris e F.W.Newman, o qual declara que se deve manter na tradução o máximo possível das peculiaridades do original, deixando o

texto o mais estrangeiro possível. Morris também mantinha a “estrangeireza” do texto original, como explica Bassnett (op.cit.):

Não se fazem concessões ao leitor, de quem se espera que se depare com a obra tal como ela é, enfrentando, através da estranheza do texto traduzido, a “estrangeireza” da sociedade que originalmente produziu o texto. (p.117)

Para ilustrar a época vitoriana, Bassnett (op.cit) afirma que uma preocupação recorrente dos tradutores deste período é a necessidade de transportar através do tempo e do espaço o caráter remoto do original. O texto original é extremamente respeitado e suas traduções consideradas uma forma de estar em contato com a outra cultura, enriquecendo a sua própria. No entanto, eram produzidas arcaicamente e, portanto, destinadas ao leitor intelectual. Isto caminhava contra àquelas idéias de que a tradução deveria ser para a compreensão de todos, inclusive de leigos; ela se volta, então, para a minoria. Via-se o texto traduzido como uma ponte para o original e este, por sua vez, tornava-se menos acessível ainda para os leitores leigos. Porém, essa concepção da tradução como enriquecedora de culturas foi deixada de lado com o crescente nacionalismo em alguns países, como França, Alemanha e Inglaterra. A partir daí, a tradução passa a ser desvalorizada; o tradutor deveria apenas passar para a língua de chegada aquilo que o autor diz, sem explicar nada. O estilo e o talento próprio do tradutor não tinham importância. Henry Wadsworth Longfellow (1807-81) afirma em relação ao papel do tradutor:

[...] A tarefa do tradutor é transferir o que o autor diz, não explicar o que ele quer dizer; essa é a tarefa do comentador. O problema do tradutor é o que o autor diz e o modo como o diz.²

Por meio destas perspectivas históricas, percebe-se que a tradução chega ao século XX ainda com alguns vestígios de conceitos e definições de épocas anteriores. A discussão sobre tradução parece estar sempre marcada por questões como literalidade, arcaização, produção de textos voltados para uma minoria, noções e princípios teóricos que influenciam a prática tradutora; mas também, desde sempre, a discussão no que tange ao papel do tradutor como produtor de significados de uma língua para outra, buscando entrever a tradução mais adequada e relevante possível.

² LONGFELLOW, Henry Wadsworth. *Apud* William J. De Sua – *Dante into English*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1964, p. 65, *apud* Bassnett, 2003.

Tais questões, como dissemos, perduram até os dias de hoje e no campo de tradução para produção de legendas para os meios audiovisuais não poderia ser diferente.

No século XX, com a evolução da tecnologia, bem como dos recursos audiovisuais, a indústria do entretenimento investe no cinema e na televisão, fazendo crescer a tradução para a produção de legendas. Neste tipo de tradução, algumas implicações devem ser levadas em conta: o tradutor tem que se preocupar com o telespectador, se a legenda está funcionando para determinado público, se o tempo de permanência na tela é suficiente, se o vocabulário está adequado. Um dos fatores que implicam dificuldade na tradução para legendas é como transcrever o discurso oral em escrito de forma satisfatória; o discurso escrito deve representar a fala sem perder suas características. O processo de leitura é, por natureza, mais lento, enquanto a fala é por demasiado redundante e a escrita mais condensada; a legenda, portanto, deve ser bastante sucinta, contendo somente o mais importante, para que assim o espectador possa lê-la por inteiro. O tradutor precisa considerar a legenda como uma unidade semântica, ou seja, cada legenda deve conter um sentido completo. Por aparecer no ritmo da fala, a legenda deve conter palavras mais curtas, pois, além de retratar uma característica importante do discurso oral, sua captação tem que ser imediata, afinal, o espectador não terá tempo para analisar o texto.

Gorovitz (2006) considera a atenção do espectador dividida entre a legenda e a imagem:

A partir da perspectiva da apropriação estética e da mensagem como experiência artística, consideramos a legendagem um elemento de interferência que, além de estabelecer-se posteriormente, intervém terceirizada, isto é, incorporada por um autor, o tradutor. (p. 22)

Por se tratar de transformar a fala de uma personagem em um texto relevante e condensado, Ridd (1996, p. 477) explica que a legenda deve ser “uma unidade capaz de trazer prazer lingüístico que contribua para o valor estético da obra”. Para isso, o tradutor pode variar o tamanho da fonte nas legendas e sua disposição na tela, utilizar estruturas sintáticas mais simples, um vocabulário de fácil compreensão e atrativo para o espectador. Como mencionado anteriormente, a legenda deve ser sucinta. Portanto, o tradutor precisará ater-se à condensação da linguagem falada em produções fílmicas, gerenciando-a em língua materna para que a mesma esteja sempre adequada aos diversos tipos de produção estrangeira, não muito diferente, como dissemos acima, das perspectivas tradutórias e tradutológicas ressaltadas pelos tradutores e teóricos da tradução desde a antiguidade.

Araújo (2001) expõe que nenhuma tradução estará isenta, portanto, de fatores que a influenciam. No caso da tradução para produção de legendas em materiais audiovisuais, o fator preponderante é o do sincronismo. Tanto na legendagem quanto na dublagem, o sincronismo é crucial; no entanto, na legendagem, deve-se prestar atenção a três tipos de tempo: o de apresentação do filme, de inserção e retirada da legenda e o de leitura do telespectador. O segundo fator a ser observado refere-se ao volume do texto, que como já tratado anteriormente, precisa ser reduzido.

Assim, tais fatores influenciarão o resultado final; porém, Araújo (op.cit.) explica que na legendagem, estes vão exercer influência mais significativa no trabalho do tradutor “por ele ser o responsável pelo resultado final, ao contrário da dublagem, cuja execução fica a cargo do diretor e dos atores”.

É o próprio tradutor que faz a marcação (inserção e retirada da legenda) que vai para a tela; é muito importante também que o tradutor, quando em posse do roteiro, não confie somente nele, pois é possível que este não tenha sido atualizado com as mudanças sofridas durante a filmagem, portanto, se o tradutor ignorar as imagens e se ativer apenas ao roteiro, sua tradução poderá apresentar diferenças entre o texto e o que está sendo exibido na tela. O último fator relevante, o papel dos profissionais envolvidos no processo, é fundamental na legendagem. Araújo (op.cit.) afirma que

A explicação para isso pode ser o fato de a legendagem ser mais associada à tradução, do que a dublagem, pela crítica especializada, pela imprensa e pelo público. (p. 144)

Araújo (op.cit.) ainda considera um fator importante a visão de tradução dos outros profissionais envolvidos, como o distribuidor, os donos da empresa legendadora, o estúdio de dublagem e até o próprio público. O último, muitas vezes responsável por duras críticas aos tradutores-legendadores, em sua maioria, desconhecem o processo e todas as implicações que o tradutor deve respeitar ao produzir esse tipo de tradução. Há vezes em que os distribuidores, ou as empresas legendadoras, exigem uma tradução mais literal e isto poderá acarretar em críticas, acusando a tradução de não estar natural. Entretanto, muitas das expressões que no início não soam naturais em determinada cultura, podem acabar se integrando e se tornando expressões usuais naquela língua. Um “porém” da tradução de legendas é que o tradutor não pode justificar suas escolhas; não há espaço para notas de rodapé e ele não tem contato direto com a distribuidora responsável. Por isso, a tradução literal seja, às vezes, a opção mais

segura para que este tradutor não tenha seu trabalho modificado. Outro “porém” encontra-se na impossibilidade de transparecer nas legendas elementos como marcas culturais, dialetais, humorísticas etc. Gorovitz (2006) argumenta que

[...] elementos como a tonalidade do diálogo, o registro de uma língua que caracteriza a fala dos personagens, os toques de humor e toda uma gama de funções implícitas à língua não transparecem na tradução escrita. (p.23)

Neste sentido, como o tradutor, produtor de significados, agente gerenciador responsável pela produção tradutória e pelo produto final traduzido pode solucionar problemas deste gênero, já enfrentados desde sempre pelos antigos tradutores romanos, bíblicos e literários de tempos remotos?

Após discorrermos brevemente sobre nuances históricas da tradução por meio de Bassnett (2003) e da tradução para legendagem, com base em Gorovitz (2006), Ridd (1996) e Araújo (2001), o próximo capítulo versará sobre a tradução de marcas culturais-regionais e dialetais em textos gerais e, mais especificamente, no âmbito audiovisual.

2. TRADUÇÃO E CULTURA

2.1. Traduzindo marcas culturais

A crença que se tem em relação à tradução de marcas culturais pode, às vezes, levar a uma discussão a respeito da intraduzibilidade. Corrêa (2003) afirma que o signo cultural é uma “experiência inexplicável”, algo intraduzível, que apenas seria possível de traduzir se tanto o emissor, quanto o receptor, tiverem vivenciado a mesma cultura. Ela exemplifica tal noção através do signo *cinamon roll*; este não pode ser traduzido literalmente como “rosquinha de canela”, pois ele só será entendido de verdade se o receptor ou o leitor for conhecedor deste produto, se ambos tiverem sentido o aroma de açúcar e canela que invade os shoppings americanos e canadenses. Corrêa (op.cit.) afirma que:

Quando se refere aqui a signo cultural, trata-se realmente daquela experiência inexplicável, daquilo que é intraduzível, a não ser que ambos, emissor e receptor, tenham a mesma vivência cultural. Não importa se o tradutor, aqui entendido como aquele que é portador de uma mensagem, é falante nativo, tem consciência do uso pragmático de ambas as línguas de partida e de chegada; mesmo assim certos elementos da mensagem que ele pretende transmitir serão filtrados pela falta da mesma correspondência cultural do receptor. (p.97)

A autora expõe que o transporte de determinados elementos culturais faz com que estes percam o seu significado ao serem inseridos no contexto cultural de chegada, mesmo com o auxílio de notas de rodapé, ou explicitações no próprio texto. Para ela, o que existe é a impossibilidade no transporte de elementos culturais; e quanto mais diferentes, mais intraduzíveis são.

Essas afirmações contrapõem-se às de Aubert (2003) que explica que a tradução existe devido às diferenças culturais; se estas não existissem, não haveria motivo algum para se traduzir. Aubert (op.cit.) considera a tradução de marcas culturais como um desafio e não uma “muralha intransponível”. Para o autor, as marcas culturais são consideradas um desafio, mas há maneiras de se fazer entender na cultura de chegada. Ele expõe alguns dos procedimentos que têm destaque nesse tipo de tradução:

(a) a *omissão*, procedimento pelo qual se procura evitar a dificuldade; (b) o *empréstimo* (recorrendo-se ao co-texto como recurso suplementar); (c) a *explicitação* (recurso à paráfrase), isoladamente ou como procedimento auxiliar ao empréstimo; (d) a *adaptação*, este último procedimento redundando em um processo mais ou menos declarado de aculturação. (p.156)

Aubert ainda coloca em questão o grau de dominação cultural ao se traduzir regionalismos, marcas culturais. Nesse caso, a cultura dominante, na maioria das vezes, possui menos recursos do que a cultura dominada, ou seja, o tradutor que pertence à cultura dominada dispõe em sua língua de mais alternativas conhecidas, que muitas vezes provém de estrangeirismos, por exemplo, do que o tradutor da cultura dominante que deseja traduzir para uma língua pertencente à cultura dominada. Isto é muito bem exemplificado por Aubert em seu artigo publicado em 2003, *Traduzindo as Diferenças Extra-Linguísticas – Procedimentos e Condicionantes*:

é mais fácil para um receptor brasileiro fazer-se uma idéia do que seja um *sheriff* (ainda que tal idéia esteja “contaminada” pela tradição cinematográfica do “faroeste” ou dos seriados policiais hollywoodianos), designando-o, sem dificuldades maiores, como *xerife*, do que, inversamente, tornar inteligível para um receptor anglo-americano o conceito de *delegado de polícia*, para o qual, não surpreendentemente, inexistente um termo específico que o possa nomear. (p. 157)

As marcas culturais, regionais e dialetais constituem um dos maiores obstáculos à tradução. Trata-se de um linguajar específico que está intimamente ligado à cultura de determinado lugar e nem sempre é possível encontrar equivalentes compatíveis em outra língua, ou mais precisamente, em outra cultura. Aubert (2003) afirma que todo e qualquer texto, explícita e implicitamente, traz marcas culturais. O texto é, ele mesmo, uma manifestação cultural, pois reflete a cultura na qual foi gerado e está inserido. O autor ainda expõe que a própria tradução potencializa as diferenças culturais e é aí que reside “a questão de ser” da tradução, isto é, não seria necessário traduzir se não houvesse a diferença cultural. Segundo Aubert (op.cit.)

Na diferença está o próprio paradoxo da tradução: a tradução se faz a partir da diferença, pois sem diferença não haveria por que traduzir; se faz diferente, pois, não fosse diferente, não seria eficaz; e, no entanto, almeja a identidade, busca o fazer-se entender tal como o original se faz – ou se pretende fazer – entender. É ao interior desse paradoxo que se move o tradutor e, *pour cause*, o estudioso da tradução. (p.153)

As marcas culturais, por estarem enraizadas ou localizadas em sua determinada sociedade, considerando-se que cada sociedade as possuem diferentemente, é que representam grande dificuldade para a tradução. O problema da tradução das marcas culturais é o tradutor se prender apenas ao mundo lingüístico da cultura de partida e acreditar que porque as marcas culturais são tão características desta, não se encontrarão equivalentes na cultura de chegada. Azenha Junior (2006), afirma:

[...] a noção de uma “marca cultural” presente nos textos estaria associada a questões ligadas a características específicas dos universos culturais envolvidos e passariam a constituir um problema de tradução no momento em que, sendo próprias da cultura na qual foi gerado o texto de partida, não pudessem ser identificadas nem entendidas pela cultura à qual o texto traduzido se dirige. (p.15)

Do ponto de vista de Venuti (2002), o que torna a tradução de marcas culturais “delicada” é a domesticação dos textos e o que esta pode acarretar, como, por exemplo, estereótipos da cultura de chegada que excluem “valores, debates e conflitos que não estejam a serviço de agendas domésticas.” Segundo ele, todo texto estrangeiro é inevitavelmente domesticado, portanto, será sempre moldado para a cultura de chegada, visando um melhor entendimento da mesma. Para isso, o tradutor se utiliza dos mesmos procedimentos mencionados por Aubert, como a omissão, a adaptação etc. Tudo em função de uma maior familiaridade dirigida aos leitores da cultura de chegada. Devido a essa domesticação, Venuti (op.cit.) explica que muitas vezes a tradução acaba sendo vista com olhares duvidosos:

A tradução com frequência é vista com suspeita porque, inevitavelmente, domestica textos estrangeiros, inscrevendo neles valores lingüísticos e culturais inteligíveis para comunidades domésticas específicas. (p. 129)

Venuti (op.cit.) explica que a tradução forma sujeitos domésticos ao possibilitar um “espelhamento” no qual o leitor se reconhece e identifica valores também domésticos que levaram à escolha de determinado texto estrangeiro. Porém, contrapondo também a idéia de Corrêa, ele argumenta que a tradução de boa qualidade é aquela que consegue escapar dessa domesticação. É aquela que visa limitar a negação etnocêntrica e “aceita” os estrangeirismos da cultura de partida; ela representa “uma abertura, um diálogo, uma hibridação, uma descentralização”, obrigando a cultura e a língua domésticas à “registrarem a estrangeiridade do texto estrangeiro”. Seu objetivo é mostrar o modo como a tradução forma sim

“identidades culturais específicas e as mantém com um relativo grau de coerência e homogeneidade”, mas também o modo como ela possibilita a resistência cultural

pois não obstante o fato de que a tradução é obrigada a voltar-se para as diferenças culturais e lingüísticas de um texto estrangeiro, ela pode, com a mesma eficácia, promover ou reprimir a heterogeneidade na cultura doméstica. (p.132)

Venuti (op.cit.) argumenta que o tradutor pode optar em descentralizar os termos domésticos e que esta atitude é uma ética da diferença que mudaria a cultura doméstica. Essa questão levantada pelo autor exemplifica a dificuldade existente em separar a cultura do texto, tanto de chegada quanto de partida. Azenha Junior (2006) e Aubert (2003) argumentam que todo texto, de qualquer tipo, possuem marcas culturais variadas, pois estes textos refletem a cultura na qual foram produzidos. Entretanto, com Venuti (2002), observamos que mesmo o texto estrangeiro tende a ser domesticado pela cultura de chegada, para que assim ele seja mais bem compreendido pelos seus leitores estrangeiros.

Vimos até o momento que a tradução de marcas culturais é bastante delicada. E é necessário que o tradutor fique atento a diversos pontos importantes: se a tradução será para fins mais comerciais ou não, se o texto ficará estrangeirizado ou não etc. Ferronato e Schultz (2005), por exemplo, expõem em seu estudo a análise de duas versões do conto *Noite* de Érico Veríssimo e têm como base Venuti (op.cit.). Elas argumentam existir duas posturas a serem tomadas diante do texto que será traduzido; o tradutor pode optar pela *opacidade* ou pela *familiarização*. A primeira opção implica em um texto mais opaco, lembrando sempre o leitor de que está diante de um texto estrangeiro, portanto, pode haver uma dificuldade maior de entendimento do mesmo visto que, neste caso, alguns termos da cultura de partida são mantidos, ou traduzidos para algum termo não tão conhecido pela cultura de chegada. A segunda opção, a familiarização, implica em tornar o texto mais familiar, diminuindo as diferenças lingüístico-culturais, ou até mesmo apagando-as.

Ainda diante de tal discussão sobre a relação da tradução com a cultura, Baker (1999) pergunta:

Mas afinal, em que consiste este novo e instigante paradigma denominado estudos culturais? Como ele vem influenciando o estudo da tradução? Será ele capaz de suceder a lingüística como a disciplina que mais informa esses estudos? E será a lingüística realmente tão ingênua e improdutiva como afirmam alguns proponentes desse paradigma “alternativo”? (p. 17)

Na tentativa de encontrar respostas para essas questões, Baker (op.cit.) examina as origens e metas dos estudos culturais como disciplina autônoma, faz uma reflexão sobre as diversas manifestações da influência dos estudos culturais e também procura avaliar a contribuição que a lingüística e os estudos culturais já prestaram, ou poderão vir a prestar aos estudos da tradução. Ela explica que os estudos culturais são diferentes dos estudos gerais da cultura, pois possuem uma pauta política explícita e não se satisfazem com um estudo neutro de questões culturais na sociedade. Os estudos culturais atribuem à tradução o poder de transportar atitudes ideológicas e desafiar posturas hegemônicas diante da sociedade e da cultura. Ela também argumenta que tanto a lingüística quanto os estudos da tradução baseados nesta disciplina alcançaram um grande progresso nesses últimos anos e que dificilmente a lingüística será substituída pelos estudos culturais, sendo ela a que mais informa os estudos da tradução. Os estudos culturais podem complementá-la, os dois devem ser integrados e não colocados em posições antagônicas.

2.2. A Tradução de marcas culturais no âmbito audiovisual

Como mencionado no capítulo anterior, a tradução para legendas está em crescimento devido ao grande investimento da indústria do entretenimento no cinema e na televisão. Portanto, os países vêm essa indústria como um meio de disseminar, de vender sua cultura para outros países que dificilmente a conheceriam de outra forma. Alfaro de Carvalho (2005) explica que o controle dos diretores, produtores e distribuidores brasileiros sobre o processo de tradução dos materiais que serão exportados é bem mais rigoroso do que o controle sobre os materiais importados. Ela afirma

Diferentemente dos Estados Unidos e dos principais países europeus, culturalmente hegemônicos, o sistema brasileiro não só importa produtos de outras culturas e traduz a grande maioria deles aqui, como empenha esforços para conseguir exportar seus materiais a outras culturas, investindo recursos e muito trabalho para que cada produto exportado encontre um lugar na cultura de chegada e providenciando aqui todo o trabalho de tradução para as principais línguas estrangeiras. (p.132)

A legenda está completamente inserida nesse meio. Por esse motivo é que o tradutor deve prestar atenção a diversos fatores como o público-alvo, que são os telespectadores, se a legenda está funcionando, se o vocabulário está adequado, se o tempo de permanência na tela é suficiente etc. As legendas devem ser “fechadas”, ou seja, possuir um sentido completo,

concluído. Além disso, na medida do possível, as palavras enunciadas de forma enfática, ou aquelas identificadas mais facilmente pelos telespectadores devem ser mantidas, pois garantem uma maior confiabilidade dos mesmos, visto que eles tendem a procurar na legenda as palavras que identificam oralmente.

Quando unimos estes fatores com a tradução de marcas culturais, a dificuldade parece duplicar. Além de se preocupar com as características da legenda, o tradutor deve estar atento também à tradução de determinadas marcas culturais, como traduzi-las de forma “neutra” para que possam ser compreendidas nos mais diversos países. Se pegarmos a língua inglesa, como é o caso aqui, podemos encontrar inúmeros países que têm o inglês como língua materna. Cada um deles possui manifestações culturais diferentes e muitas vezes palavras diferentes para designar a mesma coisa; assim como costumes diferentes, expressões diferentes, sotaques diferentes. É necessário que o tradutor compreenda que cada um tem sua cultura própria e os veja então individualmente, apesar de falarem a mesma língua. Para que determinado filme ou programa seja compreendido tanto no Canadá quanto na Austrália, por exemplo, a tradução precisa ser de certa forma “neutra”. Aí está a dificuldade quando casamos isso com a tradução para legendas. Este tipo de tradução precisa ser o mais sucinto possível, pois deverá caber em apenas 34 caracteres por linha, no máximo. Em outros tipos de tradução, podemos contar com o auxílio de notas de rodapé, ou ao menos, com um maior espaço para explicações de termos ou expressões mais específicas. No entanto, essa realidade não pode ser possível na tradução audiovisual. O tradutor não dispõe de tempo, nem espaço para explicar os elementos que podem implicar algum problema à tradução. Ao contrário, ele dispõe de no máximo duas linhas para passar ao telespectador o que está sendo falado no filme/programa e de maneira a causar a mesma, ou ao menos semelhante, sensação do original. Alfaro (2005) afirma que

[...] as referências culturais e geográficas, que impõem dificuldades significativas a qualquer prática tradutória, também demandam decisões difíceis no caso das legendas, principalmente em função da impossibilidade de se acrescentarem notas explicativas ou informações adicionais extensas e da prioridade dada à legibilidade e à compreensibilidade do texto. (p.121)

É necessário, assim, que a tradução seja “resumida”, ou seja, o tradutor deverá fazer uma economia lingüística, extraindo o núcleo, o que há de mais importante e relevante no texto original.

Assim deve ser a tradução para legendas, relevante. Devido à falta de espaço e a grande quantidade de texto, é preciso que o sentido se sobressaia. Além da característica econômica, o tradutor para legendas também deve se atentar para o extra-linguístico. Por exemplo, em casos como a legendagem intralingual (*closed caption*) e a áudio-descrição, direcionadas para os deficientes auditivos ou visuais, Gambier (2003) explica que estes grupos não são homogêneos entre si, alguns são surdos de um ouvido só, ou possuem surdez temporária, profunda etc. Entre os cegos, alguns são cegos de nascença e então não possuem nenhum tipo de memória visual, enquanto outros perderam a visão ao longo da vida, entre outros. A questão é que eles possuem linguagens diferentes e, portanto, necessidades comunicativas diferentes; e todas elas precisam ser compreendidas e levadas em consideração. Na tradução de marcas culturais para legendas, este é mais um fator que necessita ser incorporado.

Observamos então, que a tradução para legendas em si já possui um número grande de fatores que são importantes e precisam ser levados em consideração. Quando a tradução de marcas culturais, no caso deste trabalho, de regionalismos, é incorporada à tradução audiovisual, os fatores lingüísticos e extra-lingüísticos envolvidos duplicam-se e é de extrema importância que sejam levados em consideração para que se tenha um resultado satisfatório e representativo do original.

Uma forma de expressão da marca cultural é a presença de regionalismos ou marcas dialetais em materiais fílmicos. Antes de reconhecê-los e discutir a tradução dos mesmos no filme *Deus é Brasileiro* e *God is Brazilian*, recorramos, abaixo, aos conceitos e definições ligados aos regionalismos.

2.3. Conceitos e definições de regionalismos

Antes de chegarmos às análises dos regionalismos, é relevante que seja exposto aqui alguns conceitos e definições do termo regionalismo em si. De acordo com Houaiss (2001):

REGIONALISMO 1 Caráter de qualquer obra (música, literatura, teatro, etc.) que se baseia em ou reflete ou expressa costumes ou tradições regionais 2 tendência a só considerar os interesses particulares da região em que se habita 3 doutrina política e social que favorece interesses regionais 4 LING. palavra ou locução (dialetismo vocabular) ou acepção (dialetismo semântico) privativa de determinada região dentro do território onde se fala a língua 4.1 LIT. caráter do texto literário que se baseia em costumes e tradições regionais, e que tem como uma de suas características o uso de linguagens locais. ETIM. *regional* + *-ismo*. (p. 2416)

Segundo a definição contida em Houaiss (op.cit.), os dialetos, além de refletirem ou expressarem os costumes e tradições de uma determinada região, também referem-se a uma palavra, locução ou acepção privativa de um determinado território.

Brandão (1991) explica que o interesse pelo estudo, em nosso país, da variante brasileira da língua portuguesa, em sua modalidade falada, ganha corpo a partir de 1920, ano em que se edita *O dialeto caipira*, primeira tentativa de descrever um falar regional. A autora coloca que:

Nesse trabalho, Amadeu Amaral, embora de forma incipiente e, até certo ponto, intuitiva, procura dar conta das peculiaridades fônicas, mórficas, sintáticas e lexicais do que ele denomina “um aspecto da dialeção portuguesa em São Paulo” (p. 43)

A semente da geografia lingüística, conforme Brandão (op.cit.), como método para conhecimento das variedades dialetais já estava lançada. Não se fazia menção a atlas lingüísticos, mas os mesmos já se mostravam indispensáveis, pois estes permitiriam exames comparativos das várias modalidades locais e regionais, evitando assim a discriminação de fenômenos privativos de uma ou outra fração territorial.

A autora também expõe que a contribuição do dialectólogo e lexicógrafo brasileiro de grande importância para o estudo da língua portuguesa no Brasil, que ocupou a Cadeira nº 3 da Academia Brasileira de Letras em meados de 1900, Antenor Nascentes, foi importante:

Em 1923, Antenor Nascentes publicou *O linguajar carioca em 1922*, dedicando-o Amadeu Amaral, por quem nutria especial admiração em virtude de ter sido o primeiro a mostrar “a verdadeira diretriz dos estudos dialectológicos no Brasil” (p.45)

No caso específico deste trabalho, podemos dizer que o dialetismo vocabular nordestino refere-se aos falares da língua portuguesa usados nos estados do Nordeste brasileiro. Esses dialetos, juntamente com os dialetos amazônicos, constituem o chamado português brasileiro setentrional, em comparação com as variantes do português faladas nos demais estados brasileiros.

Na obra de Nascentes (1961), *Bases para a elaboração do atlas lingüístico do Brasil*, verificamos que podem haver algumas peculiaridades gramaticais do português falado no Nordeste, que são: a omissão do artigo definido antes de nome próprio (p. ex.: “*Maria foi à*

feira" em vez de "A Maria foi na feira") e a inversão da colocação da partícula negativa (p. ex.: "Sei não" em vez de "Não sei").

O léxico adotado no Nordeste é, em sua maioria, o mesmo usado nas demais regiões do Brasil e em Portugal; contudo, pode haver grandes mudanças semânticas. Alguns exemplos dessas mudanças são palavras como "zunir", que quer dizer "arremessar", enquanto em outros lugares do Brasil designa o ruído do vento; ou "prenda", que no nordeste significa "presente", enquanto em outras regiões do Brasil significa "garota".

Em 2004, o jornalista Fred Navarro lançou o *Dicionário do Nordeste*, contendo cerca de cinco mil palavras e expressões peculiares à região. Dentre elas podemos citar algumas:

Abestalhado - Bobo, tolo, idiota, noia.
 Abusar – Perturbar, passar dos limites, ser idiota
 Alpercata - Sandália de couro cru
 Alvorçado - Apressado, estabanado
 Amostrado - Exibido
 Amuado - Acuado; aborrecido
 Aperriado – Aflito, irritado
 Aproximar - Aproximar-se; se enturmar.
 Arenga - Briga
 Arretado – De boa qualidade, excelente
 Arretar - aborrecer
 Avacalhar – Esculhambar; ironizar
 Avexar - Apressar
 Bicado - Embriagado
 Bexiga – Coisa ruim; situação complicada
 Bizu - Cola de prova; fraude em vestibular
 Bregueço - Objeto sem valor, desprezível
 Cabra - Homem
 Cabuloso – Chato; desagradável
 Catinga – Mau-cheiro
 Farrapar – Não cumprir, falhar
 Frouxo - Medroso
 Fuleiro – Usa-se para classificar objeto/pessoa sem valor
 Fuleragem – Atitude desprezível
 Gréia – Zombaria, gozação
 Jabá – Propina; qualquer comida sem muito preparo, grosseira
 Lábia – Habilidade para enganar
 Lamedor – Xarope caseiro

Lapa – Grande
Lapada – Dose (Normalmente de cachaça); forte pancada
Leso – Bobo; Pessoa esperta que se faz de boba para levar vantagem
Massa - Coisa boa, agradável
Oitão - Corredor lateral entre a casa e o muro do quintal
Ôxe – Exclamação de surpresa
Pé-de-cana - Cachaceiro (as vezes utilizado também como "cú-de-cana")
Pedir penico - Fracassar, desistir
Pitoco – Coisa ou pessoa pequena (também utiliza-se "cotoco")
Se abrir - Achar graça
Se aproxigue - Venha pra cá; chegue mais perto
Troço – Objeto pessoal; coisa
Vôte – Interjeição de espanto
Xodó – Namoro; paquera
Xilindró – Presídio
Zuada - Barulho; Confusão

Com esta breve definição sobre regionalismo, dialetismo ou conjunto de padrões de comportamento lingüísticos, pode-se verificar que se dentro de uma mesma língua eles já se fazem complexos, averigüemos também sua complexidade na tentativa de serem traduzidos para outras línguas, como, por exemplo, o caso da tradução do filme *Deus é Brasileiro* para a língua inglesa.

Antes de tratarmos desta complexidade, faz-se pertinente expormos as principais peculiaridades acerca deste filme para, em seguida, tratarmos dos procedimentos da análise comparativa e, por último, da análise propriamente dita.

3. OS REGIONALISMOS EM “DEUS É BRASILEIRO” E SUA TRADUÇÃO EM “GOD IS BRAZILIAN”

3.1. Dados do filme

Essencialmente, *Deus é Brasileiro* (2003) narra a jornada de Deus (interpretado por Antônio Fagundes), que cansado dos erros cometidos pela humanidade, decide tirar umas férias nas estrelas. Porém, para que isso seja possível, Ele deve encontrar um santo que o substitua e que cuide de seus afazeres enquanto Ele estiver ausente. O lugar escolhido por Deus é o Brasil, país que, embora bastante religioso, não possui nenhum santo reconhecido oficialmente. Seu guia durante essa jornada será Taoca (interpretado por Wagner Moura), borracheiro e pescador que vê neste encontro uma possibilidade de solucionar seus problemas materiais. Ao longo do percurso, eles conhecem Madá (interpretada por Paloma Duarte), jovem tomada por uma grande paixão e cujo desejo por uma vida melhor faz com que ela os acompanhe. Os três percorrem lugares de Alagoas, Pernambuco e Tocantins, vivendo diferentes aventuras em busca de Quincas das Mulas (interpretado por Bruce Gomlevsky), o candidato de Deus a santo. *Deus é Brasileiro* é baseado no conto *O santo que não acreditava em Deus*, de João Ubaldo Ribeiro, renomado escritor, jornalista e roteirista, que também foi responsável pela tradução em inglês para a produção das legendas. Os dados do filme foram retirados da página oficial de *Deus é Brasileiro* no site da *Globo Filmes* e mais informações podem ser encontradas no Anexo A deste trabalho.



Figura 1 - Cartazes do Filme: versão brasileira e estrangeira

3.2. Procedimentos de análise

Todo ato tradutório pressupõe a existência de uma teoria que se reflete na tradução de modo direto ou indireto. Isso ocorre porque a simples reflexão sobre quais escolhas serão mais adequadas às várias situações de tradução gera, em cada tradutor, um modo próprio de realizar o seu ofício.

Assim, por mais que um tradutor alegue não fazer uso de quaisquer teorias, ele as utiliza, embora alguns a sistematizem claramente, em notas de rodapé de tradução, por exemplo, como é o caso de muitas traduções do âmbito literário, haja vista o trabalho de Paulo Rónai em à *La Comedie Humaine* de Honoré de Balzac (ESQUEDA, 2005), que tratou na glosa ao pé da página dos preceitos particulares durante a realização de seu trabalho. Neste sentido, as opiniões de um tradutor (ou sua própria teoria) sobre o ato tradutório são o que moldam a sua prática e nesta se concretizam.

Existem, basicamente, duas maneiras de reconhecermos ou, ao menos, tentarmos delinear qual(ais) teoria(s) um determinado tradutor fez uso ao traduzir. A primeira é recorrendo a suas anotações e comentários a respeito de sua prática, que podem apresentar ou não explicitamente uma certa teoria, mas fornecem elementos para a formação de uma. E a segunda, via análises críticas das traduções. Normalmente, tais análises são restritas ao âmbito acadêmico e escritas por estudiosos da tradução, sejam eles críticos, teóricos, professores ou estudantes, que com base em determinados estudos enunciam uma afiliação teórica.

Segundo Azenha (1999), no entanto, as análises críticas não podem ser vistas apenas a partir da perspectiva de um dos fatores condicionantes, isto é, o código lingüístico, por exemplo. Na tentativa de compensar a defasagem existente entre uma abordagem centrada na questão dos códigos e a prática da tradução, estudiosos têm se empenhado em desenvolver uma visão integrada para o estudo desse processo. Segundo o autor, nos últimos 20 anos, as análises têm sido implementadas levando-se em consideração várias perspectivas: a **perspectiva lingüística** da ciência da tradução, que se preocupa em empregar recursos lingüísticos para descrever elementos do texto de partida e suas correspondências no texto de chegada; a **perspectiva da análise do texto**, que desenvolve modelos de análise, com os quais almeja verificar os passos concretos pelos quais o tradutor optou na análise do texto; a **perspectiva hermenêutica**, que interpreta a verdade do texto de partida e desta interpretação deriva uma tradução correspondente a esta verdade; a **perspectiva funcional** (ou também

chamada de teoria dos atos lingüísticos), que entende que toda e qualquer atividade é mediada pela linguagem como uma ação autônoma, examinando, sobretudo, a função que a tradução de um texto de partida deve ter ou tem na cultura de chegada; a **corrente de orientação cultural** que considera a tradução mais do que um processo lingüístico e enfatiza o comprometimento cultural de todo ato lingüístico; a **perspectiva da crítica de tradução**, que procura definir critérios objetivos, a partir dos quais se possam julgar traduções profissionais, tendo esta corrente se enveredado tanto pela Lingüística do Texto quanto pelos caminhos da Lingüística Pragmática; a **perspectiva contrastiva**, em que são confrontadas, listadas e sistematizadas estruturas lingüísticas da língua de partida e da língua de chegada; a **perspectiva literária**, em que são comparados textos literários e sua inserção no cânone literário para o qual são transportados; a **perspectiva terminológica**, que pesquisa e desenvolve nomenclaturas principalmente no domínio das linguagens técnicas; a **corrente da tradução computadorizada**, que trabalha no sentido de desenvolver programas de auxílio à tradução, transformando-se em lingüísticas computacionais, convergendo informações lingüísticas e técnicas; a **perspectiva da psicolingüística**, cuja preocupação central é saber o que realmente acontece na cabeça do tradutor enquanto traduz; e, por último, a **corrente da didática da tradução** que se preocupa com o ensino da competência tradutória e, associada à ela, também o ensino da competência lingüística, desde que relacionada à tradução.

Além dessas correntes de estudo tratadas por Azenha (op.cit.), há ainda outras que abordam a tradução de um ângulo filosófico, como, por exemplo, aquela implementada por Jacques Derrida no início dos anos 70, que contribuem para a elucidação de diferentes aspectos envolvidos no processo tradutório.

Diante da variedade de correntes teóricas que estudam a tradução, optamos, nesta pesquisa, pela perspectiva contrastiva que, como menciona Azenha (op.cit.) almeja delinear as estratégias ou os procedimentos tradutórios possivelmente adotados pelo tradutor.

Em se tratando, assim, do campo da tradução audiovisual, Gottlieb (1992) expõe que:

Para avaliar a qualidade de uma legenda específica, a versão de cada segmento verbal de filme deve ser analisada com referência ao valor estilístico e semântico. Baseado em minha experiência como legendador para a televisão, eu acredito que as dez seguintes estratégias reúnem as diferentes técnicas utilizadas na profissão³. (p. 166)⁴

³ Todas as citações dos autores estrangeiros foram traduzidas por mim e encontram-se em nota de rodapé.

⁴ To assess the quality of a specific subtitling, the rendering of each verbal film segment must be analyzed with regard to stylistic and semantic value. Based on my experience as a television subtitler, I believe the following

QUADRO 1 – Classificação de Gottlieb

<i>Tipo de estratégia</i>	<i>Características da Tradução</i>	<i>Tipo específico de mídia?</i>
1) Expansão	Expressão expandida, versão adequada (referências culturais-específicas, etc.)	Não
2) Paráfrase	Expressão alterada, versão adequada (fenômeno lingüístico específico não-visualizado)	Não
3) Transferência	Expressão inteira, versão adequada (discurso ‘neuro’)	Não
4) Imitação	Expressão idêntica, versão equivalente (nomes próprios, saudações internacionais etc)	Não
5) Transcrição	Expressão anômala, versão adequada (discurso não-padronizado etc.)	Sim
6) Deslocamento	Expressão diferente, conteúdo ajustado (fenômenos lingüístico específico visual ou musical)	Sim
7) Condensação	Expressão condensada, versão concisa (discurso normal)	Sim
8) Decimação	Expressão abreviada, conteúdo reduzido (discurso de alguma importância)	Sim
9) Omissão	Expressão omitida, sem conteúdo verbal (discurso de menor importância)	Sim
10) Resignação	Expressão diferente, conteúdo distorcido (elementos ‘intraduzíveis’)	Sim

Fonte: Gottlieb (op.cit.)

Para o autor, de todas estas estratégias, as de 1 a 7 fornecem traduções correspondentes aos contextos envolvidos. A estratégia 7 geralmente é vista como um protótipo de legenda, e muitos críticos confundem redução quantitativa (de número de palavras) com redução semântica. Porém, em uma condensação, o oposto da decimação, a legenda deve comunicar o conteúdo e retratar o máximo possível da forma do original.

Geralmente, segundo Gottlieb (op.cit.), a única perda implicada em uma condensação é aquela relacionada às características da linguagem oral redundante, especialmente quando se trata de um discurso espontâneo, como o encontrado em entrevistas, por exemplo. Mesmo em relação ao discurso planejado (dramatizações, comentários de notícias de jornal etc.) o autor argumenta que muitas das reduções exigidas pela própria característica limitadora da

legendagem é criada automaticamente, em virtude da natureza diagonal deste tipo de tradução.

As Estratégias 8 e 9, ainda conforme Gottlieb (op.cit.) revelam perdas de semânticas e estilísticas. Tais estratégias representam cortes drásticos no original, que são supridas pela trilha sonora e pelas imagens. Diferentemente das estratégias 5 a 9, que são supostamente mais comuns na legendagem que em traduções impressas, a resignação (estratégia 10) ocorre em todos os tipos de transmissões verbais. O autor explica que, na legendagem, esta estratégia abortiva é geralmente encontrada em situações nas quais o tradutor se considera incapaz de verter gírias, provérbios, ou outros elementos lingüístico-culturais em virtude dos elementos não-verbais.

Sendo assim, tratou-se de uma pesquisa comparativista e de análise textual, que por meio das técnicas indutivo-dedutivas coletou os principais regionalismos presentes no *Deus é Brasileiro* (em DVD) e suas respectivas traduções para o inglês, com vistas a verificar quais estratégias tradutórias foram utilizadas pelo tradutor João Ubaldo Ribeiro para vertê-los. Como já mencionado, tais estratégias foram analisadas por meio da classificação de Gottlieb (op.cit.). Finalmente, nas considerações finais deste trabalho, a tradução dos regionalismos foi discutida por meio do princípio “da tradução relevante”, segundo Derrida (2000).

A seguir, encontra-se a análise de 12 regionalismos coletados em *Deus é Brasileiro* e suas respectivas traduções em *God is Brazilian*. Antes de percorrermos a análise, é pertinente salientar que na tradução para a língua inglesa dos regionalismos foram utilizadas predominantemente as estratégias de paráfrase, transferência e deslocamento, tendo sido utilizada apenas uma vez a estratégia de omissão, e embora forneçam traduções correspondentes aos contextos envolvidos, não constituem regionalismos na língua inglesa, sendo as expressões utilizadas em inglês classificadas como linguagem informal ou coloquial, mediante os dicionários consultados para esta pesquisa, a saber, *Dictionary of English Language and Culture* (2005) e Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001).

3.3. A análise

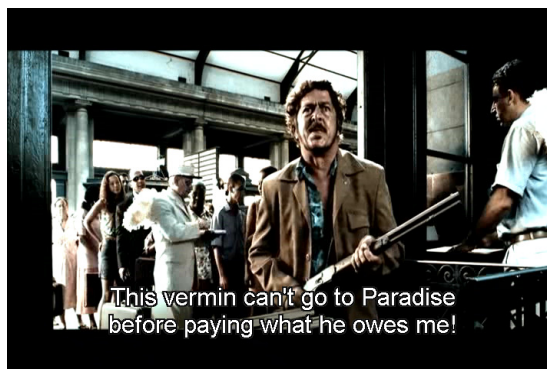


Figura 2 – Deus é Brasileiro: cena 1
Fonte: Deus é Brasileiro (2003)

QUADRO 2 – Regionalismo “Apostemado”

Personagem	Contexto	Tempo	Regionalismo ou Falares típicos	Versão para o inglês
1 Baudelé Vieira	Baudelé , na estação de embarque ao paraíso, pedindo ao santo que não deixe Taoca, o apostemado, embarcar sem antes pagar o que lhe deve.	00:04:22	Apostemado	Vermin

Baudelé Vieira (Stepan Nercessian) encontra-se na estação de embarque ao paraíso, pedindo ao santo que não deixe Taoca (Wagner Moura), embarcar sem antes pagar o que lhe deve. Neste diálogo com o santo, o personagem utiliza o regionalismo “apostemado” para referir-se à Taoca, dizendo: “- Não deixe este **apostemado** embarcar”. “Apostemado”, que tem origem na Medicina, significa alguém que se encontra abatido, ou infectado por uma doença. No sentido figurado, significa alguém corrompido ou estragado. Tipicamente pronunciada na região pernambucana que o filme retrata, este regionalismo foi traduzido por “vermin”, que significa “useless unpleasant people who are a trouble to society”, de acordo com *Dictionary of English Language and Culture* (2005, p. 1482). Embora “vermin” não seja um regionalismo ou palavra típica utilizada em alguma região específica de fala inglesa, esta opção manteve o mesmo efeito de sentido do regionalismo. Segundo a classificação de

Gottlieb (1992), houve, neste caso, o uso da estratégia de paráfrase, isto é, foi dita a mesma coisa com outras palavras; e ao adotar esta estratégia, inevitavelmente, houve o uso da transferência ou deslocamento do regionalismo “apostemado” pela expressão “vermin” que o neutraliza.



Figura 3 – Deus é Brasileiro: cena 2

QUADRO 3 – Regionalismo “Agorinha”

2 Taoca	Taoca, em seu barco no rio, conversa pela primeira vez com Deus.	0:11:01	Agorinha	A little while
---------	--	---------	----------	----------------

O personagem Taoca (Wagner Moura) encontra-se em seu barco, no rio, quando encontra Deus (interpretado por Antônio Fagundes) pela primeira vez. Taoca utiliza esse regionalismo durante a conversa com Deus, mais especificamente quando diz: “ - Ainda **agorinha** você não tava aí!” . “Agorinha” significa neste instante; no diminutivo, enfatiza ainda mais a palavra “agora”, demonstrando que algo acabou de acontecer, está “fresco” ainda. Tipicamente pronunciada na região de Pernambuco, onde se passa o filme, “agorinha” recebeu a tradução de “a little while”. “While” significa “a period of time, especially a short one”, enquanto “little” pode significar “a short time or distance”, de acordo com *Dictionary of English Language and Culture* (2005, p. 1520). Do mesmo jeito que o uso do diminutivo em “agorinha” enfatiza o “agora”, a palavra em inglês “little” serve aqui para enfatizar a palavra “while”, que já significa, por sua vez, um período curto de tempo. Embora a expressão “a little while” não seja típica de alguma determinada região de fala inglesa, ela manteve o conteúdo do regionalismo. Conforme a classificação de Gottlieb (1992), houve aqui também o

uso das estratégias paráfrase, transferência e também deslocamento, a partir das quais o regionalismo “agorinha” foi substituído pela expressão “a little while” que, como no exemplo anterior, acabou neutralizando-o.



Figura 4 – Deus é Brasileiro: cena 3

QUADRO 4 – Regionalismo “Tá danado”

3 Taoca	Taoca, em seu barco no rio, conversando com Deus, questiona como Ele apareceu ali de repente.	00:11:15	Tá danado!	Pretty strange
---------	---	----------	------------	----------------

Taoca (Wagner Moura) está em seu barco, parado no rio e conversa com Deus (Antônio Fagundes), que está de pé em uma pequena plataforma no meio do rio. Durante este diálogo, Taoca utiliza a expressão regionalista “tá danado!” referindo-se a Deus após questioná-lo como Ele havia chegado ali sem se molhar e Deus lhe responde que é porque não veio a nado. “Tá danado” significa que algo está estranho ou confuso, que há no contexto diabruras e traquinagens. Esta expressão recebeu a tradução de “pretty strange”. Desmembrando a expressão em inglês, temos “strange”, que significa “difficult to explain or understand; unusual or surprising”; e “pretty”, que pode significar “quite, though not completely” ou ainda “very nearly; almost”, de acordo com o *Dictionary of English Language and Culture* (2005, p. 1337). “Pretty strange” carrega o mesmo sentido de “tá danado”; a expressão em inglês foca a dúvida de como Deus foi parar ali no meio do rio sem se molhar, cuja tradução é “muito estranho”. De acordo com a classificação de Gottlieb (op.cit.), houve

aqui o uso da estratégia de transferência, visto que “pretty strange” não é uma expressão típica utilizada em alguma região específica de fala inglesa e por isso acabou neutralizando o regionalismo e aplicando-lhe uma expressão neutra ou informal, através da estratégia de deslocamento.

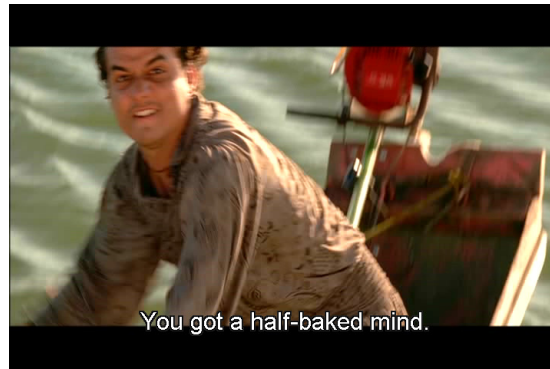


Figura 5 – Deus é Brasileiro: cena 4

QUADRO 5 – Regionalismo “Avariado do juízo”

4 Taoca	Taoca se referindo a Deus, após Este fazer uma demonstração para provar quem realmente é.	00:12:55	Avariado do juízo	Half-baked mind
---------	---	----------	-------------------	-----------------

O personagem Taoca (Wagner Moura) encontra-se em seu barco no rio, conversando com Deus (Antônio Fagundes) e refere-se a Ele, dizendo: “- Você é muito é **avariado do juízo!**” “Avariado”, no sentido figurado, significa sem pleno controle de suas faculdades mentais. É um regionalismo recorrente nos lugares onde se passa o filme, Pernambuco e Alagoas, e foi traduzido aqui por “half-baked mind”. A expressão em inglês, “half-baked” significa “stupid because not properly planned or thought about”, de acordo com o *Dictionary of English Language and Culture* (2005, p. 593). Conforme a classificação de Gottlieb (1992), foram também usadas aqui as estratégias de paráfrase e deslocamento, através das quais se pôde dizer a mesma coisa com outras palavras e substituir o regionalismo por uma expressão geral e comum. O regionalismo “avariado do juízo” sofre aqui uma neutralização.

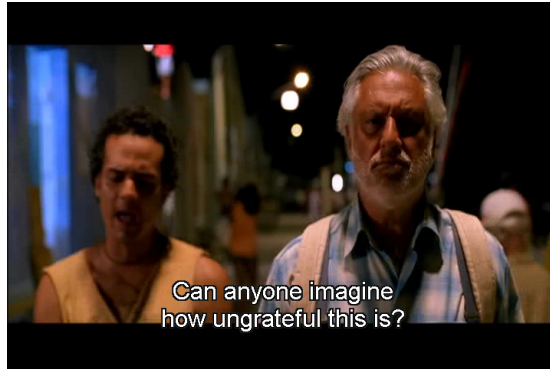


Figura 6 – Deus é Brasileiro: cena 5

QUADRO 6 – Regionalismo “Imprestabilidade”

5 Taoca	Taoca começa a acompanhar Deus com a desculpa de ajudá-lo em sua busca por Quinca.	00:18:46	Imprestabilidade	Ungrateful
---------	--	----------	------------------	------------

Taoca (Wagner Moura) acompanha Deus (Antônio Fagundes) pelas ruas de Piaçabuçu e utiliza o regionalismo “imprestabilidade”, dizendo: “- Onde já se viu **imprestabilidade** dessa?” “Imprestabilidade” significa qualidade, estado ou condição do que é imprestável. Este regionalismo, recorrente nos estados onde se passa o filme, Alagoas e Pernambuco, foi traduzido como “ungrateful”. “Ungrateful”, por sua vez, significa “not expressing thanks, especially when thanks are deserved; not grateful”, de acordo com o *Dictionary of English Language and Culture* (2005, p. 1462). No entanto, “ungrateful”, além de ser um tanto formal para este contexto, não carrega exatamente o mesmo sentido que “imprestabilidade”. O termo “imprestabilidade” refere-se aqui à “falta de sensibilidade” da parte de Taoca em não perceber, de início, que Deus precisava de ajuda na busca por Quinca das Mulas e que isto seria uma forma de Taoca resolver seus problemas materiais; e não à falta de gratidão. De acordo com a classificação de Gottlieb (1992), houve uso da estratégia de transferência e deslocamento, pois a opção “ungrateful” é, de acordo com o *Dictionary of English Language and Culture* (op.cit.), formal.



Figura 7 – Deus é Brasileiro: cena 6

QUADRO 7 – Regionalismo “Incelenças”

6 Taoca	Taoca ao ouvir incelenças, sugere a Deus para descobrirem de onde vem o canto, dizendo que “onde tem defunto, tem comida”	00:18:51	Incelenças	A dirge
---------	---	----------	------------	---------

Taoca (Wagner Moura) acompanha Deus (Antônio Fagundes) pelas ruas de Piaçabuçu, quando utiliza o regionalismo “incelenças” para referir-se ao canto que ouvia, dizendo: “- **Incelenças**... o senhor tá com fome?” “Incelença” é o canto entoado à cabeça dos moribundos (ou mortos) que teria o poder de despertar o horror ao pecado e levar ao arrependimento. Típico da região de Pernambuco, este regionalismo foi traduzido como “dirge”, que significa “a slow and sad song sung over a dead person”, de acordo com o *Dictionary of English Language and Culture* (2005, p. 369). “Dirge” manteve o mesmo efeito de sentido do original “incelença”. Conforme a classificação de Gottlieb (1992), houve o uso da estratégia de transferência, visto que o termo em inglês neutralizou o regionalismo; e também o uso das estratégias de paráfrase e deslocamento.



Figura 8 – Deus é Brasileiro: cena 7

QUADRO 8 – Regionalismo “Ôxe”

7 Açougueiro	Interjeição feita pelo açougueiro durante sua conversa com Deus sobre Quinca.	0:30:22	Ôxe!	omitido
--------------	---	---------	------	---------

O açougueiro (Naéliton Santos) encontra-se na Feira de Penedo e utiliza o regionalismo durante seu diálogo com Deus (Antônio Fagundes), ao dizer: “- Quinca não anda mais por aqui não Seu Menino! **Ôxe!**” “Ôxe” é a forma abreviada da expressão “oxente”, que exprime estranheza ou espanto. Tipicamente utilizada em toda região do Nordeste, este regionalismo foi omitido das legendas em inglês. Portanto, segundo a classificação de Gottlieb (1992), houve o uso da estratégia de omissão. Embora provavelmente considerada supérflua na tradução, esta interjeição revela-se como elemento integrante da cultura nordestina que a utiliza como fenômeno material para expressar o espanto.



Figura 9 – Deus é Brasileiro: cena 8

QUADRO 9 – Regionalismo “Festa da peste”

8 Açougueiro	Ainda no açougue na Feira de Penedo, o açougueiro fala sobre o que aconteceu com Quinca.	00:30:33	Festa da peste!	Really awesome binge
--------------	--	----------	-----------------	----------------------

O açougueiro (Naéliton Santos) encontra-se no açougue na Feira de Penedo, conversando com Deus (Antônio Fagundes) quando utiliza o regionalismo “festa da peste”, dizendo: “- Agora vou lhe dizer uma coisa, foi uma **festa da peste!**” Desmembrando esta expressão regionalista, temos “festa”, que significa grande festa, festa muito animada, jubilosa ou extravagante; e “da peste”, que significa de causar espanto; ou, o que se encaixaria melhor nesse contexto, diz-se de pessoa ou coisa ótima, excelente, ao contrário de seu significado literal de pessoa ou coisa má, ruim ou enferma. Tipicamente utilizado na região do Nordeste, inclusive Alagoas e Pernambuco, onde se passa o filme, o regionalismo foi traduzido como “really awesome binge”. “Awesome” significa “very good, marvelous”. “Binge” significa “to eat a lot of food very quickly, especially as a result of an eating disorder”, e, no sentido figurado, “binge” significa “a period of drinking, wild behaviour etc”, de acordo com o *Dictionary of English Language and Culture* (2005, p. 72). De acordo com a classificação de Gottlieb (1992), houve o uso das seguintes estratégias: paráfrase, transferência e deslocamento; e, assim como a maioria dos regionalismos analisados anteriormente, este foi neutralizado.

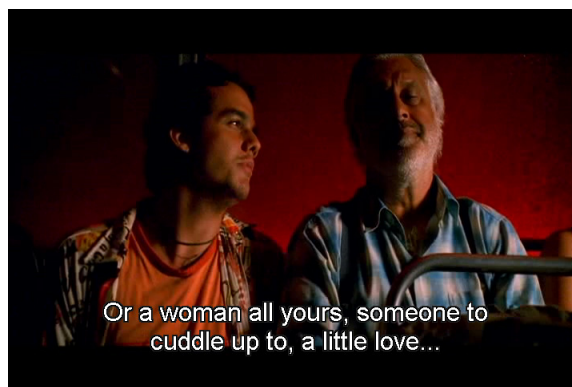


Figura 10 – Deus é Brasileiro: cena 9

QUADRO 10 – Regionalismo “Encangadinho num chamego”

9 Taoca	No ônibus, Taoca conversa com Deus sobre ter alguém.	00:45:33	Encangadinho num chamego	Someone to cuddle up to
---------	--	----------	--------------------------	-------------------------

Taoca (Wagner Moura) encontra-se em um ônibus rumo ao Vale do Baticum quando, durante seu diálogo com Deus (Antônio Fagundes), utiliza o regionalismo “encangadinho num chamego” dizendo: “- Ou ter uma mulherzinha sua, pra ficar **encangadinho num chamego**”. “Encangar” significa colocar a canga em; prender, subjugar, cangar; logo, “encangado” significa posto na canga e também pode ser usado popularmente como inseparável. “Chamego”, por sua vez, pode significar contato indecoroso, bolinação, namoro, apego de uma pessoa por outra sem conotação sexual; afeição. Tipicamente pronunciado na região de Pernambuco, retratada no filme, o regionalismo foi traduzido como “someone to cuddle up to”. “Cuddle up” significa “to lie close and comfortably (together); to hold (someone, something, or each other) lovingly and closely in the arms”, de acordo com o *Dictionary of English Language and Culture* (2005, p. 313). Novamente, a expressão “cuddle up to” não é típica de nenhuma região específica de fala inglesa e por isso acabou neutralizando o regionalismo. No entanto, foi mantido o mesmo efeito de sentido do original. De acordo com a classificação de Gottlieb (1992), foram utilizadas as estratégias de paráfrase, pois a mesma coisa foi dita em outras palavras, e as de transferência e deslocamento, pois a opção pela expressão “cuddle up to” neutralizou o regionalismo “encangadinho num chamego”.



Figura 11 – Deus é Brasileiro: cena 10

QUADRO 11 – Regionalismo “Coincidência lascada”

10 Taoca	No meio do caminho encontram Baudelé levando um ônibus de mulheres para trabalharem como prostitutas no Norte. Taoca fica assustado e surpreso.	01:28:17	Coincidência lascada	Heck of a coincidence
----------	---	----------	----------------------	-----------------------

Taoca (Wagner Moura) encontra-se no caminho de volta para casa quando utiliza o regionalismo “coincidência lascada”, dizendo: “- Seu Baudelé Vieira! Mas que **coincidência lascada** encontrar o senhor por aqui!” “Lascado”, inicialmente, diz-se de algo que se lascou, ou de algo fendido em lascas; no sentido figurado, significa de causar espanto; desmedido, excessivo, incrível. Típico da região pernambucana, retratada pelo filme, esse regionalismo foi traduzido como “heck of a coincidence”. “Heck” é uma gíria “used to show annoyance, give force to an expression etc”, de acordo com o *Dictionary of English Language and Culture* (2005, p. 616). Embora “heck” seja uma gíria, ela é utilizada em muitos lugares onde se fala a língua inglesa, portanto, apesar de transmitir o mesmo efeito do original, acaba por neutralizar o regionalismo também. Segundo a classificação de Gottlieb (1992), houve aqui o uso da estratégia da paráfrase novamente, e das estratégias de transferência e deslocamento.



Figura 12 – Deus é Brasileiro: cena 11

QUADRO 12 – Regionalismo “Um cabra meio adamado”

11 Baudelé Vieira	Baudelé se referindo a Taoca.	01:29:59	Um cabra meio adamado	Limp-wristed
-------------------	-------------------------------	----------	-----------------------	--------------

Baudelé Vieira (Stepan Nercessian) encontra-se na estrada e utiliza o regionalismo “um cabra meio adamado” para referir-se a Taoca (Wagner Moura) dizendo: “- Deve ter trabalhador na usina que gosta de furico, de **cabra meio adamado** como você!” “Cabra” é um termo bastante recorrente na região do Nordeste e significa indivíduo determinado; sujeito, cara. “Adamado”, por sua vez, significa semelhança a uma dama nos modos e/ou no vestir; afeminado. O regionalismo foi traduzido como “limp-wristed”, que significa “lacking of manly forcefulness”, de acordo com o *Dictionary of English Language and Culture* (2005, p. 765). A opção escolhida manteve o mesmo efeito de sentido do original, apesar de “limp-wristed” não ser considerada um regionalismo. Conforme a classificação de Gottlieb (1992), houve o uso da transferência e do deslocamento, pois mais uma vez o regionalismo foi neutralizado.



Figura 13 – Deus é Brasileiro: cena 12

QUADRO 13 – Regionalismo “Amalucado”

12 Taoca	Taoca se referindo a Deus quando Madá pergunta o que Ele faz ali, naquela pequena plataforma no meio do rio.	01:44:56	Amalucado	Off his rocker
----------	--	----------	-----------	----------------

Taoca (Wagner Moura) e Madá (Paloma Duarte) estão no barco de Taoca, no rio, quando ele utiliza o regionalismo “amalucado” ao referir-se a Deus (Antônio Fagundes), dizendo: “- O sujeito é meio **amalucado** mesmo.” “Amalucado” significa que se amalucou, que ficou um tanto maluco; adoidado, atoleimado, maluco. Tipicamente utilizado na região retratada pelo filme, a de Pernambuco e Alagoas, esse regionalismo recebeu a tradução de “off his rocker”. A expressão “off one’s rocker”, de acordo com o *Dictionary of English Language and Culture* (2005, p. 940) é informal e significa “often humor mad”. Houve neste caso também uma neutralização do regionalismo, já que “off his rocker” não é tipicamente regional. De acordo com a classificação de Gottlieb (1992), foram usadas as estratégias de transferência, pela neutralização explicada acima, e também a paráfrase, ou seja, foi dita a mesma coisa, mas com palavras diferentes.

A seguir, encontra-se um quadro resumitivo que contém o nome do personagem e o contexto no qual utilizou o regionalismo, seguido do *time code* no qual a fala pode ser

localizada na faixa do DVD do filme, sendo que encontram, posteriormente, o regionalismo utilizado pelo personagem e sua tradução para o inglês coletada no filme.

QUADRO 14 – Quadro Resumitivo dos Regionalismos

Personagem	Contexto	Tempo	Regionalismo ou Falares típicos	Versão para o inglês
1 Baudelé Vieira	Baudelé , na estação de embarque ao paraíso, pedindo ao santo que não deixe Taoca, o apostemado, embarcar sem antes pagar o que lhe deve.	00:04:22	Apostemado	Vermin
2 Taoca	Taoca, em seu barco no rio, conversa pela primeira vez com Deus.	0:11:01	Agorinha	Little while
3 Taoca	Taoca, em seu barco no rio, conversando com Deus, questiona como Ele apareceu ali de repente.	00:11:15	Tá danado!	Pretty strange
4 Taoca	Taoca se referindo a Deus, após Este fazer uma demonstração para provar quem realmente é.	00:12:55	Avariado do juízo	Half-baked mind
5 Taoca	Taoca começa a acompanhar Deus com a desculpa de ajudá-lo em sua busca por Quinca.	00:18:46	Imprestabilidade	Ungrateful
6 Taoca	Taoca ao ouvir			

	incelenças, sugere a Deus para descobrirem de onde vem o canto, dizendo que “onde tem defunto, tem comida”	00:18:51	Incelenças	A dirge
7 Açougueiro	Interjeição feita pelo açougueiro durante sua conversa com Deus sobre Quinca.	00:30:22	Ôxe!	omitido
8 Açougueiro	Ainda no açougue na feira de Penedo, o açougueiro fala sobre o que aconteceu com Quinca.	00:30:33	Festanção da peste!	Really awesome binge!
9 Taoca	No ônibus, Taoca conversa com Deus sobre ter alguém.	00:45:33	Encangadinho num chamego	Someone to cuddle up to
10 Taoca	No meio do caminho encontram Baudelé levando um ônibus de mulheres para trabalharem como prostitutas no Norte. Taoca fica assustado e surpreso.	01:28:17	Coincidência lascada	Heck of coincidence
11 Baudelé Vieira	Baudelé se referindo a Taoca.	01:29:59	Um cabra meio adamado	Limp-wristed
12 Taoca	Taoca se referindo a Deus quando Madá pergunta o que Ele faz	01:44:56	Amalucado	Off his rocker

	ali, naquela pequena plataforma no meio do rio.			
--	--	--	--	--

Por meio dos dados coletados, conclui-se que na tradução para a língua inglesa dos regionalismos “apostemado”, “agorinha”, “Tá danado!”, “avariado do juízo”, “imprestabilidade”, “incelenças”, “Ôxe”, “festações da peste”, “encangadinho num chamego”, “coincidência lascada!”, “cabra meio adamado”, “cabra amalucado”, foram utilizadas predominantemente as estratégias de paráfrase, transferência e deslocamento. As traduções para os regionalismos acima, respectivamente, “vermin”, “little while”, “pretty strange”, “half-baked mind”, “ungrateful”, “a dirge”, tendo sido a tradução de “Ôxe” omitida, “really awesome binge!”, “someone to cuddle up to”, “heck of coincidence”, “limp-wristed” e “off his rocker”, embora fornecessem traduções correspondentes aos contextos envolvidos, não constituem regionalismos na língua inglesa, sendo as mesmas classificadas como linguagem informal ou coloquial.

Segundo Diaz-Cintas (2003) as marcas dialetais são quase impossíveis de serem mantidas na tradução por restringirem demasiadamente o público receptor, uma vez que o tradutor também teria de fazer uma escolha dialetal para a língua inglesa.

O tradutor não apenas almejou parafrasear as marcas dialetais, mas também buscou traduzir as diversas situações de comunicação no filme, ora transferindo, deslocando, ajustando, ou, no caso de “ôxe”, omitindo os regionalismos.

As reflexões feitas neste trabalho têm como fator desencadeador um caso pontual de tradução do filme *Deus é Brasileiro* para a língua inglesa *God is Brazilian*, buscando confirmar que as problematizações tradutórias aqui encontradas saem do âmbito lingüístico e passam a ser problematizações culturais, valorativas e ideológicas. As estratégias aqui verificadas tiveram como essência compreender o conteúdo e o sentido que transmitiam os regionalismos, para então reformulá-los de maneira neutra para atingir o maior número de espectadores, já que as marcas dialetais funcionam de maneira distinta de cultura para cultura. As marcas dialetais tendem a mostrar a um alto grau de complexidade, que envolve, por exemplo, as variações diatópicas, sem contar de sotaque, o que leva o tradutor a ter que saber, em grande parte das vezes, de onde provém o texto, para interpretar seus efeitos de sentido, para tomar certas decisões de transposição ao idioma de chegada, dentro de qualquer par de línguas.

O tradutor necessitará de um nível refinado de competência leitora e interpretativa e de um nível refinado de saberes sobre o idioma, ao mesmo tempo que de uma boa competência cultural, pragmática e discursiva para saber diferenciar as marcas dialetais e reproduzi-las ou não na cultura de chegada.

As variações dialetais, 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, 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.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tratou-se, portanto, de uma pesquisa comparativista e de análise textual que, por meio da técnica indutivo-dedutiva, coletou os principais regionalismos presentes no filme *Deus é Brasileiro* (em DVD) e suas respectivas traduções para o inglês, com vistas a verificar quais estratégias tradutórias foram utilizadas pelo tradutor João Ubaldo Ribeiro para vertê-los. Como já mencionado, tais estratégias foram analisadas por meio da classificação de Gottlieb (1992).

Como dissemos anteriormente, as estratégias mais utilizadas pelo tradutor do filme *Deus é Brasileiro* para o inglês foram a paráfrase, a transferência, o deslocamento e a omissão. Diante do exposto neste trabalho e mediante o material aqui analisado, pode-se concluir que o tradutor optou por interpretar o conteúdo e o efeito de sentido dos regionalismos aqui estudados, não havendo nenhuma razão para criticar tal postura e decisão tradutória, pois esta é uma possibilidade de tradução e não a única possibilidade de tradução; é uma tradução correta e não a tradução correta dos regionalismos.

Sob a perspectiva de discussão filosófica de tradução, Jacques Derrida (2000) afirma que para saber o que é ou o que pode querer dizer uma tradução, é necessário saber também qual é o objetivo dela, qual é a sua essência, sua finalidade, sua missão e ainda, sua vocação. Ele também afirma que a tradução relevante redime e eleva o seu original, dependendo de seu objetivo:

Toda tradução, por vocação “relevante”, ao mesmo tempo reforça, eleva e redime o original por uma operação que transforma e guarda ainda o luto pela origem, tarefa possível/impossível imposta ao tradutor. (p.13)

Para Derrida (op.cit.), a relevância e a economia estão interligadas no âmbito tradutório. Ele coloca que economia significaria aqui, duas coisas: propriedade e quantidade. Propriedade porque a tradução não deixa de ser uma tentativa de apropriação, visando transportar para a sua língua, da maneira mais relevante, o sentido próprio do original. E quanto à quantidade, Derrida (op.cit.) nos recorda que sempre que falamos de economia, falamos de uma quantidade calculável. Portanto, ele afirma que

Uma tradução relevante é uma tradução cuja economia, nesses dois sentidos, é a melhor possível, a mais apropriante e a mais apropriada possível. (p.19)

Em *Deus é Brasileiro e God is Brazilian*, as traduções dos regionalismos aqui estudados mostraram-se relevantes, em relação ao objetivo principal do cinema brasileiro de ser conhecido no mundo todo, por meio da língua inglesa. A neutralização dos regionalismos na tradução pode ser a melhor forma possível de países periféricos como o Brasil se fazerem presentes e conhecidos no mundo. É nessa indústria do entretenimento aliado à tecnologia, à era digital e à globalização, que as minorias tentam aparecer.

Finalizaremos, portanto, esta monografia, usando as palavras de Derrida (op.cit.), de que a tradução relevante é então a melhor tradução possível. É a essência da tradução; é aquela da qual o sentido foi extraído e nela somente está o que há de mais relevante:

Nem é preciso dizer que a tradução guarda o valor do sentido ou deve relevar seu corpo: o próprio conceito, o valor do sentido, o sentido do sentido, o valor do valor guardado nasce da experiência enlutada da tradução, da sua própria possibilidade. (p.42)

REFERÊNCIAS

- ALFARO DE CARVALHO, Carolina. **A tradução para legendas: dos polissistemas à singularidade do tradutor.** 2005. 160f. Dissertação (Mestrado), Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro.
- ARAÚJO, Vera L. Por que não são naturais algumas traduções de clichês produzidas para o meio audiovisual? **Trad. e Comun.**, São Paulo, n. 10, p. 139-152, 2001.
- AUBERT, Francis Henrik. Traduzindo as diferenças extra-linguísticas – procedimentos condicionantes. **Tradterm**, v.9, p. 151-172, 2003.
- AZENHA JUNIOR, João. **Tradução técnica e condicionantes culturais: primeiros passos para um estudo integrado.** São Paulo: Humanitas, 1999.
- _____. **Linguística Textual e Tradução: redefinindo o conceito de “marca cultural”.** **Tradterm**, v.12, p. 13-32, 2006.
- BAKER, Mona. Linguística e estudos culturais: paradigmas complementares ou antagônicos nos estudos da tradução? In: MARTINS, Márcia A. P. **Tradução e Multidisciplinaridade.** Rio de Janeiro: Lucerna, 1999. p. 15-34.
- BASSNETT, Susan. **Estudos de Tradução.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- BRANDÃO, Silvia Figueiredo. **A geografia linguística no Brasil.** São Paulo: Ática, 1991.
- DIAZ-CINTAS, Jorge. **Teoría y práctica de la subtitulación: Inglés-Español.** Barcelona: Ariel, 2003.
- CORRÊA, Regina H.M.A. A Tradução dos Marcadores Culturais Extra-Linguísticos: Jorge Amado traduzido. **Tradterm**, v.9, p. 93-137, 2003.
- DERRIDA, Jacques. O que é uma tradução relevante? **Alfa**, São Paulo, vol. 44, p. 13-44, 2000.
- DEUS É BRASILEIRO. Direção: Carlos Diegues. Roteiro: Carlos Diegues, João Ubaldo Ribeiro, João Emanuel Carneiro, Renata de Almeida. Produção: Renata de Almeida Magalhães. Desenho de produção: Fernando Zagallo e Edu Ramos. Edição: Sérgio Mekler. Elenco: 3 atores principais, 8 atores secundários. Produtora: Globo Filmes, Rio Vermelho, Columbia Tristar, Luz Mágica, 2003. 1 filme (110 min).
- ESQUEDA, Marileide Dias. **O tradutor Paulo Rónai: o desejo da tradução e do traduzir.** Tese de Doutorado defendida no Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp em 2005, sob orientação do Prof. Dr. Paulo Roberto Ottoni.
- FERRONATO, Natália Z. e SCHULTZ, Erica F. A tradução americana de *Noite* de Érico Veríssimo: alguns instantes de *escândalos* segundo Venuti. **Trad. e Comun.**, São Paulo, n. 14, p. 37-56, set. 2005.

FOLENA, Gianfranco. “‘**Volgarizze**’ e ‘**tradurre**’: idea e terminologia della traduzione del Medio Evo italiano e romanzo all’umanesimo europeu”. In: *La Traduzione Saggi e Studi*. Trieste: Edizioni LINT, 1973, p.57-120.

GAMBIER, Yves. Screen Transadaption: Perception and Reception. In: **The Translator**. Vol. 9, n. 2, pp. 171-189. Inglaterra: St. Jerome, 2003.

GOROVITZ, Sabine. **Os labirintos da Tradução: A Legendagem Cinematográfica e a Construção do Imaginário**. Brasília: UNB, 2006.

GOTTLIEB, Henrik. Subtitling: A new University Discipline. In: DALLERUP, Cay; LODDEGAARD (Ed.). **Teaching Translation and Interpreting: training, talent and experience**. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1992. p. 161-169.

HOUAISS, Antonio e VILLAR, Mauro de S. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JACOBSEN, Eric. **Translation – A Traditional Craft**. Copenhagen: Nordisk Forlag, 1958.

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

NASCENTES, Antenor. **Bases para a elaboração do atlas lingüístico do Brasil**. Rio de Janeiro: MEC, Casa de Rui Barbosa, 1961.

NAVARRO, Fred. **O Dicionário do Nordeste**. 2004. Disponível em: <http://www.estacaoliberalidade.com.br/autores/fred.htm>. Acesso em: 13 nov. 2008.

RIDD, Mark David. **Legendagem: A Corda Bamba entre Oral e Escrito**. Brasília: UNB, 1996.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da Tradução. Por uma ética da diferença**. Bauru: EDUSC, 2002.

Globo Filmes/Deus é Brasileiro. Disponível em: <http://globofilmes.globo.com/GloboFilmes/Site/0,,GFF58-5402,00.html>. Acesso em 22 out. 2008.

Franciscanos/ São Jerônimo. Disponível em: <http://www.franciscanos.org.br/carisma/artigos/saojeronimo.php>. Acesso em 19 out. 2008.

Pernambuco de A/Z. Disponível em: http://www.pe-az.com.br/arte_cultura/incelenca.htm. Acesso em 25 set. 2008.

Anexo A – Informações sobre o filme *Deus é Brasileiro*

TÍTULO ORIGINAL

Deus é Brasileiro

LANÇAMENTO

2003-01-31

DURAÇÃO

110 minutos

DIREÇÃO

Carlos Diegues

CO-PRODUÇÃO

Globo Filmes, Rio Vermelho, Columbia Tristar

DISTRIBUIÇÃO

Columbia Tristar

ELENCO

Paloma Duarte	...	Madá
Wagner Moura	...	Taoca
Bruce Gomlevsky	...	Quinca das Mulas
Stepan Nercessian	...	Baudelé
Castrinho	...	Goró
Hugo Carvana	...	Quinca Batalha
Chico de Assis	...	Cezão
Thiago Faria	...	Messias
Susana Werner	...	Senhorita Agá
Toni Garrido	...	São Pedro
Antonio Fagundes	...	Deus

FICHA TÉCNICA

Roteiro: Carlos Diegues, João Ubaldo Ribeiro, João Emanuel Carneiro, Renata de Almeida

Baseado na obra de: João Ubaldo Ribeiro, "O santo que não acreditava em Deus"

Produção Executiva: Tereza Gonzalez

Direção de Produção: Fernando Zagallo, Edu Ramos

Pós-Produção: Bianca Costa

Diretor de Fotografia: Affonso Beato

Direção de Arte: Vera Hamburger

Figurino: Karla Monteiro

Maquiagem: Martin Trujillo

Montagem: Sergio Mekler

Som Direto: Marcio Camara

Edição de Som: Tom Paul

Efeitos Especiais: Marcelo Siqueira

Produção Musical: Chico Neves, Hermano Vianna, Sérgio Mekler

Produtor: Renata de Almeida Magalhães

PRINCIPAIS PRÊMIOS E INDICAÇÕES

- **Troféu APCA**

Prêmio de melhor ator para Wagner Moura.

- **Grande Prêmio Cinema Brasil**

Indicado nas categorias de Melhor Som, Melhor Fotografia e Melhor Direção de Arte.

- **Festival de Cartagena 2004 (Colômbia)**

Indicado na categoria de Melhor Filme.