

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
CURSO DE LETRAS – TRADUÇÃO

TRADUÇÃO E CULTURA –
LEGENDANDO DOCUMENTÁRIOS:
DANÇAS BRASILEIRAS

Projeto Final do Curso de Tradução

Autor: Marcelo Araújo de Sales Aguiar

Orientadora: Alessandra Ramos Oliveira Harden

Co-orientadora: Soraya Ferreira Alves

Brasília, julho de 2011

Ter razão é não saber quais são as emoções que se têm.
(Fernando Pessoa)

Agradeço à minha família, à minha orientadora e
co-orientadora, sempre tão pacientes,
e aos colaboradores e amigos que permitiram
a realização deste trabalho:
Yuri Sampaio Capellato Logrado, Ana Lúcia Silva de Mendonça,
Marcos Paulo Cipriano da Silva,
Margot Fraga, Emerson Silva, Janaína Ross,
Michelle Cunha, Bruna Penha,
Maria Paz Josetti Fuenzalida, Gregório Brito,
Lívia Frederico, Rafael Blanco, Ken Araújo,
Helena Barbosa, Samira Correia Dias,
Edileuza Souza e Thales Portilho

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	3
1 O Processo Tradutório	6
2 A Tradução Audiovisual	8
2.1 Legendagem	8
2.1.1 A tarefa do legendador	10
2.1.2 Legendagem <i>upstream</i> x legendagem <i>downstream</i>	15
2.1.3 Legendando Documentários	18
3 Relatório	22
3.1 Bumba-meu-boi	23
3.2 Candomblé	27
3.3 Côco de Zambê	34
3.4 Tambor de Crioula	42
4 Considerações Finais	49
5 Bibliografia	50
6 Sitografia	55

INTRODUÇÃO

Fingir é conhecer-se.

Exprimir-se é dizer o que não se sente.

(Fernando Pessoa)

É comumente aceito que tradutores mediam entre dois sistemas linguísticos e culturais (CINTAS, 2009, p.12; PETTIT, 2009, p.44). Podemos afirmar que a linguagem é uma expressão da cultura e essa é expressa pela linguagem, que por sua vez pode ser definida como “um organismo vivo em constante mudança” (GEORGAKOPOULOU, 2009, p.31). Infere-se, assim, que a cultura também é um objeto de contínuas transformações.

Muitas são as definições de cultura (LARAIA, 2007). Tais definições vagam nas incertezas e subjetividades das ciências humanas, sempre tão complexas. Constantemente preferimos nos apegar aos conceitos ocidentais de cultura, abstraindo, assim, grande parte de outros conceitos, por nos soarem demasiadamente absurdos ou por não condizerem com aquilo a que estamos acostumados. A cultura alheia muitas vezes nos fere, talvez por não conseguirmos entender de onde surge, ou o porquê de tamanha mirabolância. Essa maneira diferente de ver o mundo pode ir diretamente contra nossa lógica cultural, causando-nos repulsa, desconforto e/ou incômodo. Sartre, em 1938, descrevera certo personagem chamado Roquentin, que (a priori) é acometido por uma estranha sensação de aversão ao ser humano e sua condição existencial – a náusea. Poderíamos então associar tal sensação com a mesma que alguns sentem quando se deparam com algo totalmente novo. A estranheza àquela nova lógica causaria algo perto do mal estar. Nesse sentido, essa nova forma de pensar, ou a nova lógica criada, poderia ser considerada uma espécie de *insight* que nos causaria vertigem. A reação a essa percepção do novo acontece rodeada de ideologias que permeiam o pensamento humano, mais especificamente de ideologias pertencentes à cultura do observador, pois, o homem é o resultado do meio cultural em que foi socializado (LARAIA, 2007, p.45).

Como traduzir a cultura? Como traduzir algo que causa tanto estranhamento? Com que olhar? Como traduzir linguagem e cultura sem nos vermos livres de nossos próprios conceitos e ideais culturais sobre cultura? Sem usar nossa língua materna como fonte de pensamento? Como falar de nossa própria cultura com a linguagem alheia? Essas são algumas questões que este projeto planeja discutir.

Como forma de fomentar essa reflexão, o presente trabalho produz e discute a

legendagem de quatro episódios do documentário “Danças Brasileiras”, produzido pelo Canal Futura, apresentado pelos artistas Antônio Nóbrega, dançarino, músico e instrumentista, e sua esposa, a dançarina Rosane Almeida e dirigido por Belissário Franca. O programa constitui-se de uma série de episódios sobre as origens e características de manifestações populares de dança, no qual o casal viaja pelo Brasil mostrando a criação da linguagem coreográfica e o processo de sistematização de cada dança.

Os episódios que foram legendados neste trabalho estão disponíveis no site da internet www.youtube.com¹, e são os seguintes: Bumba-meu-boi, Candomblé, Côco de Zambê e Tambor de Crioula.

A motivação para o trabalho se deu principalmente com base na crescente preocupação mundial em proteger a cultura e o patrimônio cultural. Tal inquietude foi evidenciada com a entrada em vigor do instrumento jurídico firmado na Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial, aprovado pela UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura) em outubro de 2003.

A Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial de 2003 faz parte do conjunto de estratégias e atividades da UNESCO, que tem entre seus objetivos promover a diversidade cultural, o diálogo intercultural e uma cultura de paz em um contexto internacional em plena evolução. Nessa Convenção, a UNESCO reconheceu que os processos de globalização e de transformação social, ao mesmo tempo em que criam condições favoráveis a um diálogo entre as comunidades, geram também, da mesma maneira que o fenômeno da intolerância, graves riscos de deterioração, desaparecimento e destruição do patrimônio cultural imaterial.

A legendagem dos referidos documentários pretende, dessa forma, valorizar e difundir a diversidade cultural brasileira, manifestada no material selecionado por meio de uma de suas facetas – a dança. Pretende-se, ainda, contribuir para a preservação do que o primeiro parágrafo do artigo 2 da Convenção define como “patrimônio cultural imaterial”:

[...] práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com instrumentos, objetos artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. (UNESCO, 2003, Artigo 2, parágrafo 1)

Ainda segundo a Convenção, o patrimônio cultural imaterial se manifesta em

¹ Acesso em: 15 jan. 2011.

particular nas tradições e expressões orais, incluindo o idioma como veículo do patrimônio cultural imaterial; em expressões artísticas; nas práticas sociais, rituais e atos festivos e em conhecimentos e práticas relacionadas à natureza e ao universo. A produção, manutenção, promoção e recriação desse patrimônio – por meio da tradução de materiais que o expressam e evidenciam, por exemplo – contribuem para enriquecer a diversidade cultural e a criatividade humana, aproximando e criando entendimento entre os povos.

No Brasil, de acordo com o website do IPHAN² (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), o Tambor de Crioula está na lista dos Bens Culturais Registrados pelo instituto. Isso significa que o Estado tem o dever de fomentar e contribuir para que haja condições propícias para tal prática cultural. O Bumba-meu-boi do Maranhão está com o processo de registro em andamento e o Côco, como manifestação cultural, está na lista do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC). Segundo o site do IPHAN, o registro é, antes de tudo, o reconhecimento e a busca pela valorização dessas práticas e corresponde à identificação e à produção de conhecimento sobre o bem cultural. Os itens que constam na lista do INRC são bens culturais em processo de identificação e documentação.

O objetivo do presente trabalho é paralelo ao da UNESCO ao concordar que a divulgação e transmissão da cultura – essencialmente por meio da educação formal e não formal – contribui para a revitalização do patrimônio imaterial e seus diversos aspectos. Os vídeos legendados serão disponibilizados na rede mundial, pelo site www.youtube.com, de onde foram tirados, para que possam ser vistos pelo público estrangeiro, de modo a contribuir para a promoção destas práticas culturais.

² Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br>>. Acesso em: 23 jun. 2011.

1 O Processo Tradutório

Depois de assistir e selecionar os documentários, tentei contatar o Canal Futura, que me informou não ser possível a disponibilização do roteiro do documentário e nem do próprio documentário. Precisei, então, recorrer ao site www.youtube.com³, onde baixei os vídeos com baixa qualidade e divididos em duas ou três partes. Em seguida, baixei o programa VirtualDub no site www.baixaki.com.br⁴, que permitiu que as partes dos episódios fossem reunidas em um único arquivo de vídeo .

No mesmo site, baixei o programa Subtitle Workshop, que de acordo com vários tutoriais na internet é o melhor programa criador de legendas em circulação, usado inclusive por tradutores profissionais. Baixei também o programa Character Per Second Autochecker, ou CPS Autochecker, que auxiliou bastante na contagem de caracteres por segundo de cada legenda em tempo real.

O público-alvo foi definido como entendedor da língua inglesa:

- Estrangeiros que estudam a cultura latino-americana;
- Estudantes de português do Brasil como segunda língua;
- Estrangeiros interessados na cultura brasileira;
- Estrangeiros interessados em dança e cultura;
- Usuários do site YouTube, que buscam por entretenimento.

Depois de ler diversos manuais de legendagem e teorias de tradução audiovisual, comecei o trabalho ouvindo cada fala dita pelos personagens no documentário e tentando resumir o significado dos discursos em legendas de duas linhas cada, com cerca de 31 caracteres cada linha (MANUAL DREI MARC, 2010, p.26), cada legenda contendo aproximadamente dezesseis caracteres por segundo, que é o padrão usado na indústria de DVDs (GOTTLIEB, 2009, p.42). Foram evitadas legendas de uma linha com mais de 27 caracteres (MANUAL DREI MARC, 2010, p.27).

Com o uso do software, defini o tempo de início e fim de cada legenda manualmente, já que não possuía *script*. O processo se mostrou bastante demorado, pois muitas vezes eu precisava refazer uma legenda que não possuía tempo o suficiente para ser mostrada em tela,

³ Acesso em: 15 jun. 2011.

⁴ Acesso em: 15 jun. 2011.

muitas vezes tirando o tempo da legenda anterior ou posterior para que houvesse um equilíbrio entre elas. O trabalho de legendagem é feito levando-se em consideração cada centésimo de segundo de duração de cada legenda.

Paralelo ao processo de legendagem ocorria o de tradução, com muitas pesquisas na internet, na bibliografia disponibilizada, em dicionários, além de inúmeras conversas com os colaboradores. Simultaneamente, os pontos a serem discutidos no relatório eram destacados.

Após o fim do trabalho de legendagem de cada episódio, revisei o texto traduzido – a ortografia, sintaxe, terminologia, além de verificar se cada legenda estava em seu tempo correto - e promovi testes com pessoas que compreendem o idioma inglês. A versão legendada era assistida por esses colaboradores, a fim de que fosse identificado algum problema quanto ao tempo da legenda na tela que comprometesse a legibilidade.

O uso do programa SUBtoSSA permitiu que alguns termos em português e as traduções das músicas fossem passadas para o itálico, o que justifico no relatório, além de tornar possível que o arquivo produzido no Subtitle Workshop no formato .sub fosse convertido para o formato .ssa. Após a conversão, feita com o programa VirtualDub, a legenda e o vídeo foram unidos em um arquivo de vídeo apenas, e os vídeos com as legendas foram gravados em um CD para entrega aos examinadores da banca.

Depois de todo esse processo, os vídeos foram publicados no site YouTube para que pudessem ser vistos, comentados e criticados pelo público-alvo.

2 A Tradução Audiovisual

O aumento crescente de produções audiovisuais no mundo fez florescer um campo fértil nas áreas dos estudos da tradução. Cintas e Anderman (2003, p.3) apontam para a “revolução” que a área de tradução audiovisual vem experimentando nos últimos vinte anos e a definem como uma “disciplina acadêmica próspera em ascensão” para o ensino e pesquisa (p.7).

Produções audiovisuais serão aqui chamadas também de programas ou textos audiovisuais. Sokoli (2009, p.38) resalta algumas características de um texto audiovisual:

- recepção através de dois canais: acústico e visual;
- presença significativa de elementos não-verbais;
- sincronia entre elementos verbais e não-verbais;
- visualização em uma tela;
- sucessão pré-determinada de imagens em movimento.

Para fazer com que esses programas audiovisuais sejam compreensíveis para públicos que desconhecem a língua original da produção, diferentes formas de tradução audiovisual têm sido requisitadas. As mais populares são *revoicing*, dublagem e legendagem. Deixarei de lado as duas primeiras para falar apenas da última.

2.1 Legendagem

As legendas são traduções escritas condensadas de diálogos originais de produções audiovisuais que aparecem e desaparecem para coincidir em tempo com a correspondente porção do diálogo original. Quando a trilha sonora original de uma produção audiovisual é mantida e se faz a mudança do modo escrito para o modo oral, adicionando um texto na tela, temos a técnica da legendagem, que possui certas vantagens, além de ter um custo financeiro mais barato do que a dublagem (CINTAS; ANDERMAN, 2009, p.4).

A principal diferença entre legendagem e outros tipos de tradução é o fato de que a versão traduzida do texto verbal não substitui o original: ambos são apresentados simultaneamente na versão legendada e em sincronia. O público então, “lê” o texto original e

a tradução ao mesmo tempo, o que limita e torna o trabalho do tradutor audiovisual bastante suscetível à críticas de públicos ao redor do mundo (GEORGAKOPOULOU, 2009, p.32), a maioria delas quanto à infidelidade da tradução. Em suas análises, Sokoli (2009, p.38-39) percebe o conjunto de legendas como sendo parte do texto traduzido, e não como o produto final da tradução. Assim, o filme original não traduzido é definido como o texto fonte e a versão legendada, e não apenas as legendas, o texto alvo.

Para entender melhor o processo de legendagem, podemos definir quatro elementos básicos de um texto audiovisual legendado:

- o acústico verbal (diálogo);
- o acústico não-verbal (sons, trilha sonora);
- o visual não-verbal (imagem);
- o visual verbal (legendas);

Dessa forma, as legendas de uma produção audiovisual devem ser consideradas como apenas um dos elementos do texto traduzido, não podendo ser analisadas separadamente como sendo o próprio texto traduzido, assim como o *script* ou a transcrição de uma produção audiovisual não pode ser confundida com o próprio texto fonte.

A principal desvantagem da legendagem são os problemas que resultam das limitações de espaço e tempo (CINTAS; ANDERMAN, 2009, p.11; GEORGAKOPOULOU, 2009, p.21; SOKOLI, 2009, p.36). Tais limitações impedem que todo o material potencialmente traduzível do programa audiovisual caiba em um número estipulado de linhas e caracteres (CINTAS; ANDERMAN, 2009, p.14). Sobre o tamanho das legendas, Georgakopoulou (2009, p.22) afirma:

[...] não há espaço para longas explicações, já que o uso de duas linhas de texto é geralmente uma norma, e o tamanho da legenda é diretamente relacionada com a sua duração na tela; o texto da legenda deve sempre estar em equilíbrio com o tempo de leitura apropriado. (tradução minha)

Tem se sugerido que a legenda ideal tenha uma sentença, com as orações em que ela consiste colocadas em linhas separadas (GEORGAKOPOULOU, 2009, p 22). A autora ainda nos lembra de que não importa se uma legenda é perfeita em termos de formato e conteúdo, se os espectadores não tiverem tempo suficiente para lê-la ela não será bem sucedida (p.22).

Cintas e Anderman (2009, p.11) ressaltam outras desvantagens da legendagem:

- perda de informação devido à transição do modo falado para o escrito;
- a frequente falha em exprimir as características “dialetais e sociolectais” da linguagem falada (tradução minha);
- problemas que resultam das limitações espaciais e de tempo.

Diante de tantas dificuldades relacionadas ao trabalho de legendagem, pergunta-se qual seria o papel atribuído ao fazedor de legenda, aqui também chamado de legendador, no que diz respeito ao processo e as responsabilidades de se empreender em tal tarefa.

2.1.1 A tarefa do legendador

O legendador pode adquirir diferentes papéis, já que os estilos de legendagem tendem a variar de acordo com cada país, e até mesmo de acordo com cada empresa (CINTAS; ANDERMAN, 2009, p.8). Neste trabalho, preferi trabalhar com normas de legendagem oriundas de países com experiência na área, como a Grécia, a Dinamarca e o Brasil, que são países onde a cultura de legendagem é bastante difundida, em oposição à dublagem, que é mais utilizada em produções para o público infanto-juvenil.

É importante a adoção de normas, que têm por objetivo tornar a experiência de recepção de legendas mais agradável, aprimorando a legibilidade e ao mesmo tempo tentando estabelecer um nível aceitável de fidelidade. De acordo com Toury (1995, p.54) o tradutor deve adquirir certo conjunto de regras que o levará a adotar um comportamento apropriado que o ajudará a lidar com os fatores que podem limitar a tradução. Tais regras estipulam que uma relação relevante e adequada de similaridade seja estabelecida e mantida entre os textos fonte e alvo (SOKOLI, 2009, p.37). O tradutor audiovisual também precisa possuir certa sensibilidade ao enredo, aos personagens e à narrativa do filme para definir quais informações manter, e quais deixar de fora (CINTAS; ANDERMAN, 2009, p.14). Os tradutores audiovisuais devem basear as suas escolhas no significado já fornecido por outras modalidades semióticas contidas no texto tais como elementos visuais, música, cor e até mesmo a disposição da câmera.

Georgakopoulou (2009, p.21) afirma que as legendas têm mais chances de serem bem sucedidas quando não são notadas pelo espectador. Devemos, então, fazer com que o texto

flua de maneira que não impeça a compreensão do leitor. A autora ainda ressalta que as legendas precisam cumprir com certos graus de legibilidade e ser tão concisas quanto o necessário para que o espectador não distraia a sua atenção do programa. Dessa forma, as legendas precisam ser discretas, não intrusivas.

É importante recordarmos que, na legendagem, os textos fonte e alvo estão presentes simultaneamente (GOTTLIEB, 1994, p.265; GEORGAKOPOULOU, 2009, p.22), assim o leitor de uma legenda precisa se concentrar em dois tipos de informação: a ação na tela e a tradução do diálogo. Georgakopoulou (2009, p.23) argumenta que quando uma legenda continua mesmo depois que a cena é cortada, o processo de leitura é dificultado, pois o leitor pode achar que se trata de uma nova legenda e ler novamente a mesma legenda, perdendo assim um tempo precioso de leitura. Entretanto, poucos são ainda os estudos voltados para a área de recepção de legendagem. Por causa disso, o fator tempo influenciou muito mais frequentemente as decisões de legendagem deste presente trabalho, e não os cortes em cena.

Na leitura de uma legenda, não é possível que o leitor volte a uma legenda anterior para esclarecer mal entendidos ou recapitular os fatos. Assim, para que a legenda seja bem compreendida, precisa preservar a “sequência dos atos de fala”, (MASON, 1989, p.15). É preciso, portanto, haver uma sincronia entre a fala e o aparecimento das legendas na tela (SOKOLI, 2009, p.37), ou seja, as legendas devem entrar na tela mais ou menos quando um personagem começa o discurso e desaparecer quando a fala for terminada.

Georgakopoulou (2009, p.23) lembra que o tradutor deve observar certos aspectos:

- Quando a cena é extremamente importante para a compreensão de uma parte específica, a legenda deve possuir uma informação linguística apenas básica, deixando os olhos do leitor livres para acompanhar as imagens e a ação.
- Quando a informação importante não está contida na imagem, mas sim na trilha sonora, as legendas devem trazer o significado mais completo possível.
- A apresentação das legendas, assim como em um poema, em um todo e em cada linha, pode ajudar a aumentar a velocidade de leitura. Até mesmo quebra de linhas adequadas dentro da mesma legenda podem facilitar a compreensão. Conjunções geralmente fornecem uma divisão natural em quebras de legenda.
- Quanto mais simples e mais comum for a estrutura sintática de uma legenda, menor

será o esforço necessário para decifrar seu sentido.

Sokoli (2009, p.42-43) contribui para essas observações ao mencionar que uma das normas de tradução audiovisual da Grécia, parece ser a de que, sempre que possível, uma legenda deve conter um significado completo próprio, ou seja, a completude de sentido em cada legenda é considerada uma das principais características de uma boa legendagem. Para isso, devemos ressaltar a importância da apresentação e da organização de cada legenda, também chamada de *spotting* da legenda. Como exemplo de uma legenda baseada neste princípio, pode-se mencionar a legenda 68 do episódio Camdomblé:

68

00:08:01,000 --> 00:08:03,700

So we receive him
with a special beat

Ao invés de:

So we receive him with
a special beat

A solução encontrada é mais desejada do que duas legendas separadas, com uma linha cada. Deve-se evitar ao máximo que as conjunções e preposições venham soltas no final de uma linha, fazendo com que elas estejam no começo da linha, se assim for possível. Dessa forma a sentença subordinada estaria dividida da principal. Considerei que seria melhor que a frase da primeira linha tivesse apenas o objeto direto “*him*”, sem a preposição “*with*”, soando, assim, completa, e que seu complemento estivesse abaixo como uma informação a ser adicionada sem incompletude de sentido, para não causar uma ansiedade desnecessária no leitor. A ideia que traz o complemento deve chegar no momento certo. A quebra de linha causa uma vírgula imaginária na leitura, o que faz o leitor respirar a cada linha. Quando ele termina de ler a primeira, ele vira os olhos para esquerda para alcançar o início da segunda linha. Nesse ato, existem milésimos de segundos que provocam uma quebra de pensamento que muito provavelmente não ocorreria se, por exemplo, o leitor estivesse lendo a mesma frase continuamente, numa linha só. Devemos aproveitar essa quebra de pensamento a nosso favor, ajudando o leitor a construir o conteúdo da mensagem da maneira mais eficiente

possível, criando um padrão para que o leitor se acostume e não se surpreenda com a organização da mensagem e se concentre em seu sentido. Outro exemplo de legenda regida por esta norma é a legenda 34, do episódio Côco de Zambê:

34

00:02:24,371 --> 00:02:27,893

Yes, I learned everything
just by watching them.

Ao invés de:

Yes, I learned everything just
by watching them.

Podemos também mencionar as legendas 45 e 46 do episódio Tambor de Crioula:

45

00:04:01,491 --> 00:04:03,436

specially because
of the Punga.

46

00:04:03,515 --> 00:04:07,330

So, they have to do the Punga
together with the drum player.

Ao invés de:

specially because of the Punga.
So, they have to do the Punga

together with the drum player.

Percebemos que, no primeiro exemplo, as construções sintáticas de cada legenda são independentes. No segundo exemplo, temos dois períodos incompletos. A última linha da primeira legenda e a última legenda parecem soltas, não têm um sentido em si.

A apresentação das legendas não deve ser, contudo, o único foco de preocupação do tradutor audiovisual. O conteúdo do texto fonte também executa um importante papel nas escolhas de tradução. Pontos importantes não devem ser omitidos de um diálogo para que se obtenha um bom *spotting*. De acordo com Georgakopoulou (2009, p.25), existe uma forte relação entre o diálogo de um filme e o contexto em que ele se encontra. Todavia, o tradutor deve se questionar até que ponto a previsibilidade do discurso é afetada pela omissão sistemática de características redundantes e o impacto desta ação na compreensão da narrativa. Porém, sabemos que em muitos casos a omissão é válida, pois a informação visual geralmente ajuda os leitores a processar o conteúdo da legenda, compensando, até certo ponto, a informação verbal limitada. Outras informações também podem ser fornecidas pela entonação, ritmo e os movimentos faciais e cinestésicos que acompanham o diálogo. Apesar disso, uma dificuldade geralmente encontrada é a de reproduzir, na escrita, características da fala espontânea como pausas, falsos começos de discurso, trava línguas, frases não terminadas e construções gramaticais incorretas. Algumas dessas características devem ser incorporadas às legendas se a função delas for a de compor o enredo, mas, ao invés de reproduzir erros, a legenda pode usar um vocabulário simples adequado para indicar a educação, um dialeto ou a classe social do personagem (GEORGAKOPOULOU, 2009, p.26).

De acordo com Georgakopoulou (2009, p.27-28) e Sokoli (2009, p.44) o tradutor, mesmo quando não restringido pelas limitações de espaço-tempo, deve considerar omitir, ou ao menos condensar:

- repetições;
- nomes – função apelativa;
- falsos inícios de fala;
- exclamações;
- elementos da comunicação fática.

A tarefa do legendador, portanto, envolve constante tomada de decisões para garantir que o programa audiovisual mantenha o seu estilo, personalidade, clareza, e para que o ritmo e a progressão dramática não sejam afetados negativamente. O objetivo final é alcançar o equilíbrio entre a legenda, a imagem, o som e o texto original.

2.1.2 Legendagem *upstream* x legendagem *downstream*

A troca de filmes e produções de TV entre as nações tem se tornado cada vez mais assimétrica (GOTTLIEB, 2009, p.21). Jacquemond (1992, p.139-140), já nos anos noventa, apontava para a assimetria e a hierarquia das práticas tradutórias, que ainda hoje apresentam uma atividade intensa nas traduções do inglês para outras línguas e uma clara falta de reciprocidade na direção oposta. A produção audiovisual mundial é predominantemente de língua inglesa, mais especificamente, da cultura americana. Seguindo essa tendência, poucos são os estudos voltados à tradução audiovisual *upstream*, que é a tradução de línguas menos populares para línguas com mais prestígio (GOTTLIEB, 2009, p.22). Pouco se tem publicado sobre os problemas específicos encontrados na legendagem de produções de comunidades de fala minoritárias. A chamada legendagem *downstream* (geralmente do inglês para línguas menos populares) domina o mercado e está mais presente nos estudos e nas práticas das traduções audiovisuais.

As diferenças entre os processos de tradução *upstream* e *downstream* podem ser bastante notáveis.

Com o intuito de fazer as produções estrangeiras mais atraentes ao público anglofônico, localismos verbais contidos nos filmes são geralmente apagados ou domesticados nas traduções (GOTTLIEB, 2009, p.22). Em produções de culturas não dominantes, itens lexicais, normalmente substantivos, usados para designar fenômeno específico daquela cultura, são conhecidos, em sua maioria, somente pelo público-alvo da produção original. Nessas produções, o público estrangeiro deve contar quase que inteiramente com o conteúdo informacional das legendas. Em filmes de comunidades de fala majoritárias, muitos desses itens são reconhecidos no exterior. O tradutor *downstream* pode então, evitar domesticações e às vezes, até mesmo omissões. Portanto, a legendagem *downstream* parece exigir menos esforços do que a *upstream*, pois na última, menos dessas referências podem ser retidas. Enquanto a legendagem *downstream* deveria expressar um grande nível de fidelidade ao texto original, a legendagem *upstream*, contra a corrente, manifesta estratégias que visam “explicar, adaptar ou simplesmente apagar a informação do texto-fonte” (GOTTLIEB, 2009, p.27).

Venuti, defensor da estrangeirização nos casos de traduções *upstream*, afirma que tradutores em língua inglesa recorrem a “estratégias de fluência”, obscurecendo diferenças através da familiaridade, sacrificando o senso de outridade para garantir a legibilidade na

língua majoritária (VENUTI, 1992, p.5, apud CRONIN, 1995, p.94). É pertinente pensarmos, porém, até que ponto, com que intensidade e de que maneiras devemos defender esse senso de outridade, já que Cronin (p.90-91) afirma que os menos poderosos sempre aparecerão estar na “defensiva” em relação aos detentores do poder, e que qualquer tentativa de proteger a especificidade de uma língua minoritária pode ser vista como “chauvinista ou etnocêntrica”.

Cintas e Anderman (2009, p.8) questionam se o que se apresenta nos dias de hoje pode realmente ser chamado de “troca de produtos culturais” e se o termo “intercultural” pode realmente ser usado para descrever esse processo. Eles questionam ainda se nós não estamos simplesmente diante de um “fluxo unidimensional de informações e ideias da metrópolis para os “territórios”. Cronin (1995, p.94) nos revela que a própria teoria da tradução permanece refém das percepções e interesses de línguas majoritárias, pois são essas potências linguísticas as maiores produtoras de pesquisa na área. Quando a pesquisa é feita por uma comunidade de fala minoritária, a primeira tradução é geralmente para o inglês. A própria crítica ao imperialismo se torna imperialista ao ignorar ou marginalizar a experiência histórica e tradutória da maioria das línguas minoritárias (CRONIN, 1995, p.86). Para Niranjana (1992) a problemática da tradução pode ser considerada, no contexto pós-colonial, como um espaço significativo para levantar questões de representação, poder e historicidade. Tal contexto nos envolve pela assimetria e inequidade das relações entre pessoas, raças e línguas. As considerações de Jacquemond (1992, p.140) também ressaltam as disparidades:

A teoria da tradução, por ter se desenvolvido nos fundamentos da experiência linguística e cultural europeia, se baseia no postulado implícito de uma relação igualitária entre as diferentes áreas culturais e linguísticas e ainda precisa integrar os resultados recentes da sociologia da interculturalidade nos contextos coloniais e pós-coloniais. (tradução minha).

A relação desigual entre as diversas áreas culturais e linguísticas, porém, não é estática. Cronin (1995, p.86) afirma que o conceito de língua minoritária é dinâmico. Minoritária seria uma expressão que diz respeito à relação, e não à essência. O status majoritário de uma língua é determinado por forças políticas, econômicas e culturais que raramente são estáticas.

As línguas minoritárias, como afirma Cronin (1995, p.89), mantêm uma relação “fundamentalmente paradoxal com a tradução”. Por serem línguas que operam em um mundo multilíngue com grandes fluxos acelerados de informações vindos de línguas dominantes, elas devem traduzir incessantemente para manter sua viabilidade e relevância enquanto línguas

vivas. Podemos observar uma clara relação de poder e um sentimento de “obrigação em traduzir” que essas línguas têm no mundo globalizado. Porém, a própria tradução pode, na verdade, por em perigo a especificidade dessas línguas, pois existe o risco de uma grande interferência da língua fonte na língua alvo em contextos assimétricos (CRONIN, 1995, pp.89-90). Eis o dilema enfrentado:

Se eles traduzem permitindo o surgimento completo da outridade da língua dominante, convidando, ao invés de eliminar os anglicismos [...], então a língua para a qual eles traduzem se torna menos e menos reconhecível como uma entidade linguística separada capaz de desenvolver-se futuramente e se torna não mais do que uma pálida imitação da língua fonte [...]. Por outro lado, resistir à interferência e optar por traduções comunicativas orientadas para língua alvo que domesticuem o texto estrangeiro pode levar à estaticidade. A tradução não mais funciona como um agente de regeneração na língua alvo (CRONIN, 1995, p.90). (tradução minha)

Apesar de serem postulados formados com o pensamento no processo tradutório *downstream*, questionamentos semelhantes foram feitos nas traduções do presente trabalho: Deixar ou não a língua dominante conduzir a tradução, e até que ponto? Podemos inferir que não importa se a língua dominante é língua-fonte ou língua-alvo, ela sempre exerce grande influência no processo tradutório. Percebemos que, para que essa influência não seja negativa, deve haver uma reflexão, por parte do tradutor *upstream*, sobre como a visão da comunidade de fala majoritária sobre a língua/cultura minoritária será modificada e/ou construída com suas escolhas de tradução, e por sua vez, como a língua/cultura minoritária está sendo alterada pelos conceitos e/ou preconceitos que estão sendo gerados pela tradução na língua/cultura majoritária, tendo em mente as relações assimétricas entre as línguas e as evidentes relações de poder que permeiam o processo tradutório.

Cronin (1995, p.98) afirma que as escolhas de tradução no processo *upstream* tendem a estar de acordo com visões estereotipadas sobre falantes minoritários no mundo da língua inglesa e estas visões são, por sua vez, reforçadas por tais escolhas. Leersen (1986, p.445-455) completa dizendo que não são apenas os falantes da língua majoritária que são afetados pelas opções de tradução. Os falantes de línguas minoritárias podem começar a internalizar estas representações e acreditar que uma parte essencial do seu ser é constituída por esses “imagotipos”, que seriam os estereótipos criados pelo processo de tradução. Podemos notar que a atividade ocorre em um ciclo onde os resultados e consequências parecem surgir em progressão geométrica. O produto final da tradução *upstream* é influenciado pelas visões dos falantes da língua-alvo e ao mesmo tempo influencia as opiniões dos falantes da língua-fonte.

Tendo em vista que a poesia e a literatura contribuem para o pensamento filosófico,

tomemos o pensamento, bastante pertinente para a discussão, da escritora Clarice Lispector em seu romance “Perto do Coração Selvagem” de 1943:

É curioso como não sei dizer quem sou. Quer dizer, sei-o bem, mas não posso dizer. Sobretudo tenho medo de dizer por que no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo.

A escritora encontra dificuldades ao tentar traduzir-se, sendo extremamente influenciada pelo o que ela mesmo diz, mas que não é o que ela realmente sente a princípio. A auto tradução, dessa forma, precisa encontrar novos significados na língua-alvo para os significados inexprimíveis. Esses novos significados não seriam os mesmos que os originais.

Fernando Pessoa, sob o pseudônimo de Álvaro de Campos, também nos oferta um pensamento nos mesmos moldes em seu poema “Ambiente” de 1927, publicado em “Textos de Crítica e Intervenção” em 1980:

Toda a emoção verdadeira é mentira na inteligência, pois se não dá nela. Toda a emoção verdadeira tem portanto uma expressão falsa. Expressar-se é dizer o que se não sente.

Fernando Pessoa nos diz que há um abismo entre o sentir e o exprimir verbalmente, que nunca corresponde exatamente ao sentido. Isso porque a expressão depende da escolha das palavras e das ideias de quem sente e cada pessoa tem o seu universo mental próprio. Dessa forma, o próprio ato de se auto-traduzir seria a construção de um auto “imagotipo”.

Assim como as opções de linguagem podem modelar a construção de um ser, por ele mesmo e pelos outros, as opções de tradução podem modelar a história literária de uma língua (CRONIN, 1995, p.98), esculpindo também a sua cultura, nesse mesmo ciclo de atividade em progressão geométrica. A tradução de um clássico literário ou de um filme pop pode definir o uso de determinados termos ou expressões por uma cultura que consome essa tradução. Os efeitos da tradução são tanto internos quanto externos (p.99), assim como o exprimir em palavras de Fernando Pessoa ou a auto-tradução de Clarice Lispector.

2.1.3 Legendando Documentários

Os estudos da tradução audiovisual tem raramente se referido à tradução de

documentários (ESPASA, 2004, p.183). Isso acontece talvez, porque a tradução audiovisual é um campo acadêmico relativamente novo dentro de outro campo também novo, os estudos da tradução. O pouco prestígio acadêmico dado à tradução audiovisual contrasta com o enorme impacto social dos produtos audiovisuais traduzidos (CINTAS, 2003, p.289).

Há de se ter em mente que definir o que é o gênero documentário não é uma tarefa fácil (MATAMALA, 2009, p.109). A diferença, do ponto de vista profissional, no entanto, é clara. Ao encomendar um trabalho de legendagem a empresa define anteriormente se a produção é um documentário, um filme, um episódio de uma série de TV ou um desenho. Porém, do ponto de vista teórico, existem divergências, já que o documentário possui a característica de lidar com a realidade. Mas o que seria a realidade nesse contexto? Determinar a barreira entre ficção e realidade é bastante difícil, pois tal realidade está sempre associada aos pontos de vista e ideologias do autor da produção.

Muitos teóricos nos fornecem visões sobre o gênero. Espasa (2004, p. 186) afirma que documentários certamente possuem elementos tanto fictícios quanto imaginários. De acordo com León (1999, p.62 apud MATAMALA, 2009, p.109) produtores de documentários criam nada mais do que um elemento fictício, mesmo usando material da realidade. Para Renov (1993, p.2-7) elementos fabulosos ou imaginários referem-se à construção retórica da imagem. Plantinga (1997, p.14) compara a difícil tarefa de definir um filme de não ficção com as tentativas de definir arte, um termo no qual um consenso não pode ser facilmente estabelecido, uma vez que se trata de um conceito vazio que pode ser preenchido com vários tipos de material. Para Matamala (2009, p.112) o elemento central dos documentários é a informação e é isso que o difere de outros programas audiovisuais. Rosa Agost (1999, p.30-40) ressalta que documentários podem ser considerados como “gêneros informativos, com funções narrativas, descritivas, persuasivas e expositivas” (tradução minha).

Suponhamos, entretanto, que o documentário seja um gênero definido, já que o trabalho foi previamente caracterizado como a legendagem de um documentário e tendo em vista o postulado de Noël Carrol, em que ele afirma que: “um documentário é um documentário quando é percebido como tal” (CARROLL apud PLANTINGA, 1997, p.16). Quais seriam, então, as maiores dificuldades encontradas em traduzir tal gênero?

A abundância de unidades terminológicas e nomes próprios bastante específicos geralmente preenchem o quadro das dificuldades. A terminologia certamente é um dos problemas mais mencionados na tradução. O texto verbal muitas vezes se aproxima de uma linguagem técnica. Por isso, a atividade tende a demandar muito mais do tradutor, pois exige que o processo de documentação seja maior do que aquele feito para um episódio de TV ou

um desenho.

Outras dificuldades podem surgir devido a erros contidos no próprio documentário. No caso de informações errôneas, o tradutor deve estar atento e comprometer-se a corrigir o texto na tradução, pois eles podem ser atribuídos à incompetência do tradutor. Jordi Mir i Bòria (1999 apud ESPASA, 2004, p.190) declara que “a tarefa de um tradutor de documentário é similar à de um jornalista investigativo”. Espasa (2004, p.190) nos informa, porém, que pode ser usado como contra-argumento o fato de que a tarefa investigativa se aplica a todos os tipos de tradutores. O tradutor de textos escritos pode ser especialista em determinada área, entretanto, não se presume, geralmente, que o tradutor audiovisual se especialize em uma área apenas, geografia ou biologia por exemplo.

A realidade é que documentários lidam com uma grande quantidade de assuntos, o que força os tradutores a fazerem pesquisas terminológicas em áreas bastante especializadas. (MATAMALA, 2009, p.113; CABRÉ, 1999, p.193-195). Além de investigações profundas, o tradutor audiovisual precisa utilizar o resultado de suas pesquisas de maneira contextualizada. Observemos a seguir a afirmação de Cabré (1999, p.193-195):

Termos são unidades lexicais multidimensionais que adquirem valor especial de acordo com as condições do discurso. O tradutor deve entender todos os valores associados a cada unidade e interpretá-los na língua-alvo, sem isolar as unidades de seu contexto.

O valor do termo, então, depende do valor que a língua-alvo atribui a esse mesmo termo, e também, da linha de raciocínio que o enredo toma e faz criar os seus discursos. Assim, as pesquisas que auxiliarão nas escolhas de tradução precisam estar sempre voltadas ao público ao qual a produção é destinada (ESPASA, 2004, p.193), e ao contexto em que ela se insere. A pesquisa em terminologia não é um pré-requisito absoluto. Nada adianta escolher uma palavra que define o objeto, mas que o seu público-alvo não entende. Nesse momento, tradutores devem recorrer a outras estratégias.

A domesticação ou a omissão de termos são estratégias comumente usadas em traduções *upstream*. Entretanto, o compromisso com a realidade faz com que a domesticação na tradução de documentários seja uma estratégia não muito segura. Franco (2001, p.177 apud GOTTLIEB, 2009, p.24) nos revela que, em relação às traduções de documentários brasileiros na Europa, um grande grau de exotismo e estrangeirismo é praticamente inevitável. Omissões ou domesticações devem ser realizadas depois de observadas certas considerações sobre a

importância relativa de um dado segmento dentro do documentário como um todo, sobre o tipo de documentário e a interação entre o texto-imagem (ESPASA, 2004, p.193).

3 Relatório

Muitas dificuldades foram encontradas durante o trabalho. Talvez a principal tenha sido a falta de um roteiro de pós-produção, o que, aparentemente, é rotina frequente no trabalho dos legendadores. De acordo com Matamala (2009, p.111), em muitos casos, quando o roteiro é disponibilizado, a qualidade da transcrição é baixa, o que acaba não ajudando muito o processo de legendagem. As transcrições feitas por mim encontradas em trechos deste trabalho não têm a intenção de corrigir os desvios da norma padrão dos falantes do documentário, a quem eu também chamo de personagens.

O registro e a variedade linguística dos falantes foram mantidos para que as transcrições fossem fieis à oralidade. Fiorin (2008, p.540) destaca alguns aspectos do texto falado:

- não planejável de ante-mão, devido a sua natureza interacional;
- descontinuidade frequente, determinada por fatores de ordem cognitivo-interacional;
- presença de frases inacabadas, construções incoerentes ou tortuosas, repetições, reformulações, retificações e marcadores de hesitação.

Sob a aparente “desordem” do oral espontâneo, surgem regularidades de natureza diversa das que se observam na escrita, porém tais fenômenos constituem manifestações da capacidade dos falantes em construir enunciados inteiramente eficazes (KERBRAT-ORECCHIONI, 2006, p.38). No documentário, a eficácia das sentenças pronunciadas resulta na construção de um sentido, que foi por mim transformado em linguagem escrita, obedecendo às reflexões acerca da legendagem.

As aspas foram usadas nas legendas com a intenção de marcar o diálogo dos falantes, substituindo o travessão. A letra em itálico foi usada nas músicas e nos nomes mantidos em português. Não foi possível a tradução de todas as músicas do documentário, devido à baixa qualidade do áudio do arquivo a que tive acesso. Algumas partes das canções podem ser entendidas em certos trechos, mas dificilmente uma canção inteira pode ser compreendida. Por esse motivo, preferi não traduzir somente determinadas linhas das canções, a fim de criar um padrão que não confundisse o leitor.

A tradução foi feita com o pensamento direcionado principalmente ao público-alvo, com base nas afirmações de Whitman (2001, p.147 apud GOTTLIEB, 2009, p.23):

[...] o caminho para o sucesso seguro na tradução se dá por meio da conexão entre a mensagem do diálogo original e as mentes do público estrangeiro. Traduzir significa estar ciente da intenção do texto original assim como das referências comuns do público-alvo. (tradução minha)

A fidelidade do texto depende, portanto, da capacidade de entendimento do público-alvo. A legendagem “necessariamente oferece uma comunicação parcial de significados estrangeiros, que não são simplesmente incompletos, mas reestabelecidos de acordo com os conceitos de coerência do público-alvo” (VENUTI, 2000, p.335).

Veremos nas páginas a seguir os desafios encontrados e as reflexões feitas durante o trabalho de legendagem de quatro episódios do documentário “Danças Brasileiras”.

3.1 Bumba-meu-boi

Bumba-meu-boi é uma manifestação popular brasileira, com personagens humanos e animais fantásticos, que gira em torno da história sobre a morte e ressurreição de um boi. É praticado no Maranhão e também em outros estados com nomes e características distintas, o que é explicitado na produção.

A primeira dúvida surgiu em relação à tradução de “Boi”. O animal boi é comumente definido como o bovino macho castrado, sem capacidade de reprodução. A palavra equivalente no inglês é “ox”, porém, diversos sites na internet tentam traduzir a brincadeira como “*Hit my Bull*”, inclusive a Wikipedia⁵. Portanto, às vezes o termo “Boi” foi estrangeirizado ficando com o nome em português nas legendas, quando as legendas se referem aos nomes das manifestações populares relacionadas ao Boi em diferentes estados, e outras vezes a tradução escolhida foi “Bull”, com a letra maiúscula para representar o boi específico da festa, como mostra o exemplo a seguir:

13

00:01:03,023 --> 00:01:08,764

The Bull is the greatest star
of our popular parties.

Na legenda 13, a tradução escolhida foi “*Bull*”, com o intuito de fazer com que o público tivesse a ideia geral da figura do animal utilizada em festas populares pelo Brasil. Nas

⁵ Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Bumba_Meu_Boi>. Acesso em: 15 jun. 2011.

legendas seguintes, a palavra Boi com os nomes que representam a dança foram mantidos:

9

00:00:51,422 --> 00:00:54,211

Each region has
a different name for it:

10

00:00:54,212 --> 00:00:57,589

Bumba-Meu-Boi in Maranhao,
Boi-Bumba in Amazonas,

11

00:00:57,590 --> 00:00:59,939

Boi de Reis
in Rio Grande do Norte,

12

00:00:59,940 --> 00:01:03,022

Boi de Mamao in Santa Catarina.

Outro problema com a terminologia se mostrou aos 41”:

Transcrição:

Antônio Nóbrega: No Brasil, a festa remonta à época colonial e mistura elementos europeus, ameríndios e africanos.

A primeira opção encontrada para “ameríndios” foi a palavra “Amerindian”. Entretanto, a solução final encontrada foi a seguinte:

8

00:00:45,802 --> 00:00:50,306

It mixes European, Native
Brazilian and African elements.

Há uma questão de identidade bastante peculiar contida na palavra “Amerindian”, que geralmente é relacionada aos índios da América do Norte. Por isso “*Native Brazilian*” foi a opção de tradução, para que o público pudesse se certificar de que alguns dos elementos encontrados na manifestação popular do Bumba-meu-boi são provenientes dos índios brasileiros.

Muitas vezes, a importância de uma informação no contexto geral do documentário é relevante para a decisão de deixar uma legenda na tela por mais ou menos tempo, como foi o caso das legendas 52 e 53:

52

00:04:47,617 --> 00:04:50,031

There are groups
only with Indians

53

00:04:50,032 --> 00:04:53,631

and only with women.
But normally they're mixed.

O fato de o Brasil ser uma nação altamente diversificada está explicitado nos versos dessas legendas. A mistura dos grupos sinaliza para nosso aspecto tradicionalmente miscigenado. A variedade do nosso povo merece ser destacada, a meu ver, e por isso a informação recebeu mais tempo na tela.

Aos 5'53", foram encontrados problemas de terminologia, além de incoerência oral:

Transcrição:

Antônio Nóbrega: Há quantos anos que você é miolo do Boi? Se diz assim? Miolo do Boi?

Benedito Diniz: Miolo do Boi.

AN: Aquela pessoa que brinca com o Boi.

BD: Comecei a brincar desde... dos quinze... dezoito... Eu tenho 28, né? Acho que na faixa de uns 15 anos.

AN: Epa!

BD: Mais ou menos.

Benedito diz que brinca com o Boi desde os 15 anos, depois se corrige e diz 18, depois diz que tem 28 anos, e que brinca numa faixa de uns 15 anos. A conta que ele fez não é exata e está de acordo com as características de um texto falado no que diz respeito à incoerência. A solução encontrada para a tradução foi a que segue:

58

00:05:53,689 --> 00:05:57,399

How long have you been
the Bull's brain?

59

00:05:57,400 --> 00:06:01,700

"Is that how you say it?"
"Yes, the Bull's brain."

60

00:06:01,701 --> 00:06:04,501

It's the person who plays
with the Bull.

61

00:06:04,502 --> 00:06:08,002

I started playing
when I was 18. I'm 28 now.

62

00:06:08,003 --> 00:06:10,303

10 years more or less.

O diálogo foi adaptado com o objetivo de atingir a compreensão do leitor, evitando confusões. A primeira escolha de tradução para “miolo do Boi” havia sido “the Bull’s body”. Porém, devido à relação da palavra “miolos” com “cérebro”, e à relação do que controla os movimentos do boi e o órgão que controla os nossos movimentos, decidi optar pelo termo “Bull’s brain” que passa a ideia da pessoa que é o cérebro do Boi.

3.2 Candomblé

O Candomblé é uma religião de matriz africana, que tem como objetivo o culto às forças da natureza chamadas Orixás. Apesar de ser uma religião originária dos iorubás, grupo étnico que habita a região que hoje conhecemos como Nigéria, é no Brasil que se encontra o seu maior número de praticantes. Foi aqui que os escravos adeptos do Candomblé precisaram incorporar alguns elementos do Cristianismo à suas práticas para que sua religião não fosse proibida. Houve então, o sincretismo, a mescla de elementos das duas religiões. É praticada no Brasil principalmente após a expansão do Candomblé em 1960 (FRANDIN, 2001, p.19), por vários grupos diferentes, cada um deles possuindo a sua especificidade (MATTOS, 2007, p.161-162).

O documentário tem o foco na dança e analisa a religião de forma cautelosa. A mesma cautela foi almejada na legendagem para que as questões dogmáticas da religião não fossem afetadas e para que o respeito e a ética prevalecessem na tradução, cujo impacto causado nos adeptos deve ser levado em consideração. O impacto que a tradução poderia gerar naquelas pessoas que vivenciam o Candomblé, e como esse impacto poderia mudar a percepção dessas pessoas sobre sua religião e suas práticas, foi levado em consideração durante a tradução. Na tentativa de ser neutro, procurei fazer com que tais percepções não fossem alteradas pelas escolhas de tradução.

Por se tratar de um texto que lida com religião podemos chama-lo de texto sensível, como define Gohn (2001, p.149):

[...] os textos sagrados são sensíveis porque eles são passíveis de suscitar objeções por motivos ligados à religião. Há de se reconhecer, assim, que

alguma coisa de peculiar existe em relação à sua tradução [...] há um grande envolvimento emocional por parte dos usuários e reações extremadas por parte dos ouvintes/leitores podem ser esperadas [...].

A tradução do texto sensível não deve ser feita, portanto, sem considerarmos seu impacto no leitor. Os conceitos fundamentais devem ser mantidos para que questionamentos quanto à equivalência entre a crença simbolizada pela legenda e a crença dos adeptos não sejam suscitados.

A primeira dúvida de tradução surgiu em relação à ortografia da palavra “Orixá”. Devido à diferença que as religiões afro-brasileiras e nigerianas adquiriram ao longo do tempo, decidi manter a grafia dos deuses Orixás e de certas palavras provenientes da língua Iorubá como no português, deixando de lado apenas os acentos. Tais diferenças são explicitadas por João Clodomiro do Carmo (1987, p.27):

O candomblé brasileiro desenvolveu peculiaridades que o tornam uma forma religiosa verdadeiramente exclusiva em todo o mundo. Na África, o culto aos orixás não tem a maleabilidade que se pode notar no Brasil. As seitas são determinadas pelo culto a um determinado orixá, e o templo dedicado a essa divindade não terá outros orixás. Há regiões inteiras dedicadas ao culto de um único orixá. A presença de negros de diversas regiões em um mesmo engenho no Brasil foi o que permitiu a intersecção dos cultos de diversos orixás.

Reconhecida a diferença entre as religiões, outro motivo para manter a grafia semelhante ao português - principalmente das palavras que representam as divindades - seria por acreditar que isso significaria uma tentativa de afirmar a identidade das religiões afro-brasileiras, que possuem características tão próprias no Brasil. Sendo assim, Orixá virou Orixá ao invés de *Orisha*, Xango foi escolhido no lugar de *Shango*, e assim por diante.

O Candomblé é uma religião que não possui um livro oficial, pois é baseada na tradição oral. As fontes de pesquisa foram conversas com pessoas que seguem a religião, artigos acadêmicos da área e livros sobre o Candomblé e outras religiões afro-brasileiras. Muitas vezes, as fontes se contradiziam entre si. Alguns colaboradores adeptos da religião até discordaram do que estava sendo mostrado no documentário.

Um termo bastante peculiar do Candomblé trouxe alguns problemas, como pode ser conferido aos 2’27” do episódio:

Transcrição:

Pai Leopoldo: Quando a gente está dançando para o Orixá, é o mesmo que estar fazendo um *ebó do descarrego* [grifo meu], onde descarrega todas as influências negativas, todo o mal que está circulando sobre.. sobre.. cada um de nós que está ali dançando.

Sem dúvidas, esse foi o trecho que mais tive dificuldades em traduzir. Primeiramente por causa do termo “ebó do descarrego”. A primeira opção de tradução foi “*purifying ritual*”, porém uma de minhas colaboradoras, a professora de italiano, francês e espanhol e seguidora do Candomblé, Ana Lúcia Silva de Mendonça, dizia que um ebó não podia ser considerado como um ritual, e que muito menos poderia ser comparado à dança, pois seriam elementos distintos. A minha segunda fonte, Ken Araújo, professor de história e seguidor do Candomblé, afirmou que um ebó poderia sim ser considerado um ritual, mas não um ritual de purificação, como sugere “*purifying ritual*”. Segundo ele, a única coisa capaz de purificar, no Candomblé, é a água, e é por isso que durante o ebó, o filho-de-santo deve tomar alguns banhos com certas ervas, dependendo do que o seu Orixá pedir. O ebó do descarrego teria a finalidade de renovar a energia daquele que o cumpre, nas palavras de Ken Araújo, seria um ritual para “tirar a carapaça de energia ruim que te cerca, renovando essas energias”.

Os ebós são geralmente definidos pelos Orixás através dos pais ou mães de santo e incluem atos ritualísticos como banhos e oferendas de diferentes comidas aos Orixás, entre outros. O ebó do descarrego, como afirma Pai Leopoldo, serve para o fiel se livrar das influências negativas. Algumas igrejas evangélicas usam o termo “descarrego” para os cultos realizados com a finalidade de tirar um mal que está possuindo o fiel. Fazendo esse contraponto, mas não misturando os dois conceitos das duas religiões, “ebó do descarrego” virou “*ritual to renew our energies*” e a tradução sugerida para o trecho é a seguinte:

18

00:02:28,035 --> 00:02:30,865

When we dance for the Orixá

19

00:02:30,866 --> 00:02:35,000

it's like we're doing a ritual

to renew our energies,

20

00:02:35,035 --> 00:02:39,017

you keep away all
negative influences,

21

00:02:39,052 --> 00:02:45,052

all evil that surrounds
each one who is dancing.

Em alguns momentos, restrições espaço-tempo não foram um impedimento na legendagem deste episódio. Na legenda 21, optei por traduzir: “*all evil that surrounds each one who is dancing*”. Apesar disso, a primeira opção havia sido: “*all evil that surrounds each dancer*”, mas preferi fazer uso de uma legenda maior, pois a opção mais curta poderia dar ao leitor a sensação de perda de conteúdo, já que a fala parece ser bem mais longa.

Ao contrário do exemplo anterior, na maioria das vezes, a restrição espaço-tempo se mostrou decisiva nas escolhas de tradução. Na legenda 43:

43

00:05:13,035 --> 00:05:16,400

and parents always
bring their kids early.

Substitui *children* por *kids* por essa palavra possuir menos caracteres. Na legenda 86, um termo mais curto também precisou ser pensado:

86

00:10:28,000 --> 00:10:33,000

lansan dances more intensely,
with her arms.

A primeira escolha havia sido: “*lansan dances in a more intense way*”. Podemos notar que são constantes as mudanças no texto, devido às limitações espaço-tempo impostas ao tradutor. É preciso estar sempre à procura de sinônimos ou termos mais curtos para o texto.

Outro exemplo pode ser encontrado na legenda 91:

91

00:10:51,766 --> 00:10:55,792

She dances like that because
she frightens away many Eguns.

Nesse caso, a primeira opção havia sido usar “*a lot of Eguns*”. No entanto, o emprego da palavra “*many*” se mostrou uma escolha mais prática. Outra questão apresentada nessa legenda foi a tradução do termo “espantar Eguns”, que ficou “*to frighten away Eguns*”. A primeira opção tinha sido “*exorcise Eguns*”, porém a palavra “*exorcise*” possui uma ligação muito forte com a religião católica, o que fez com que o termo fosse deixado de lado. Outra dificuldade encontrada para legendar essa parte foi o fato de todas as mulheres entrevistadas estarem falando ao mesmo tempo, como mostra a transcrição:

Transcrição:

Rosane Almeida: E esses.. esse gesto de Iansan? (Ela faz a pergunta ao mesmo tempo em que tenta reproduzir os movimentos). Tem algum significado?

Nanci: Iansan, ela dança assim porque ela espanta muitos Eguns. Aí ela é mais assim, porta de cemitério, ela espanta Eguns, ela sempre dança com.. sempre.. (Nanci começa a hesitar e as amigas tentam ajudá-la com a resposta).

Bia: Um anjinho (nesse momento todas começam a falar ao mesmo tempo).

Nenê: Um anjinho afastando tudo o que é ruim.

Nanci: Afastando, afastando, o tempo todo afastando (ela reproduz os gestos de Iansan).

Quando todas falam simultaneamente, tenho a necessidade de escolher o que acho mais importante de acordo com o enredo e o contexto. A menção de que Iansan costuma estar em portas de cemitério, não é o foco da pergunta na entrevistadora. No momento da fala o tempo disponível é bastante curto, por isso procurei omitir alguma informação que não influenciasse o significado da resposta como um todo, na intenção de contribuir para a fluência do texto. A informação é solta e dificilmente seria transmitida eficientemente.

Embora devamos evitar repetições nas legendas (GEORGAKOPOULOU, 2009, p.27-28; SOKOLI, 2009, p.44), em alguns casos a repetição foi a opção feita:

94

00:11:44,884 --> 00:11:49,394

My nation always enables us
to live to serve,

95

00:11:49,395 --> 00:11:51,343

to live to do good.

Transcrição:

Pai Leopoldo: A minha nação permite sempre que a gente viva para servir, viva para fazer o bem.

Ao invés de apenas traduzir: “*to live to serve and to do good*”, optei por manter a fala do personagem assim como no português, com a repetição, para manter o impacto do texto oral, já que são as últimas falas do episódio e Pai Leopoldo parece estar falando sobre os preceitos fundamentais de sua Casa. A repetição serviria pra enfatizar esses preceitos.

Algumas frases causam um impacto maior no público e merecem ser deixadas em tela por mais tempo, como o trecho da história contada por pai Leopoldo que culmina na sentença: “O rei chegou à terra”:

Transcrição:

Pai Leopoldo: Xangô, como é rei, quando ele.. quando se grita: (ele pronuncia palavras em Iorubá). O rei chegou a terra (ele faz uma breve pausa antes de retomar).

67

00:07:57,000 --> 00:08:00,965

The king has arrived on Earth.

Enquanto Pai Leopoldo pronuncia essa última frase, a edição do documentário faz a câmera mudar de ângulo e coloca Antônio Nóbrega, que continua como ouvinte atento, no centro da fotografia. É como se o “prestar atenção” de Antônio Nóbrega estivesse sendo colocado em evidência, já que o primeiro ponto que costumamos olhar em uma fotografia é o ponto central. Não se sabe ao certo se foi essa a intenção da edição do documentário, mas

tenho a impressão de que o leitor se sente convidado a prestar atenção na história também, assim como a figura que está no centro. O produtor audiovisual sempre procura capturar o interesse de seus telespectadores e no gênero documentário não é diferente. A utilização de técnicas para alcançar alguns efeitos é constante. A legenda 67: “*The king has arrived on Earth*” durou cerca de 4 segundos e ocupou um tempo relativamente maior para que o leitor conseguisse certamente ler essa frase impactante.

Outra frase de impacto ocorre aos 3’26” no seguinte trecho:

Transcrição:

Pai Leopoldo: Quem dança é o Orixá. É assim.

A solução encontrada é apresentada na legenda abaixo:

27

00:03:26,535 --> 00:03:30,000

The Orixá is the one who dances,
not the person.

Pai Leopoldo não explicita a fala “*not the person*”, mas decidi adicionar a frase para que houvesse melhor compreensão do processo ritualístico da dança, durante o qual, os adeptos acreditam, o Orixá incorporado na pessoa é o responsável pelos movimentos dos dançantes, e não a própria pessoa. De acordo com o princípio dialógico da teoria do pensamento complexo, existem deduções lógicas que podem ser feitas sem a necessidade de um enunciado literal para tal mensagem (LEFFA, 2006, p.35-36). O princípio dialógico é parte integrante da linguagem e Pai Leopoldo faz bom uso deste princípio, ao entender que, quando ele afirma que o Orixá é quem dança, ele não precisa pronunciar que quem dança não é a pessoa que está incorporada, pois essa informação está implícita em seu discurso e podemos deduzi-la, mesmo sem ele tê-la pronunciado.

No contexto da língua portuguesa brasileira, a ideia de uma entidade incorporar em alguém e dançar me parece possível, dado o meu contato superficial com religiões afro-brasileiras. Talvez a familiaridade com a ideia seja proveniente do fato de pertencer a uma cultura que costumeiramente lida com espíritos que encarnam em pessoas, como podemos ver na religião espírita e até mesmo em religiões cristãs em casos de possessões demoníacas. Preferi deixar explícito no inglês para que o leitor desavisado de tais crenças possa estar um

pouco mais esclarecido sobre a mensagem, já que penso se tratar de um ponto importante do ritual que merece detalhamentos, e de uma cena interessante no episódio. Além disso, não havia sido mencionado no texto, até aquele momento, que as mães de santo incorporam as entidades.

Grandes momentos de dificuldades surgiram quando me deparei com frases de textos orais na língua Iorubá, como as pronunciadas por Pai Leopoldo e as presentes nas canções. O texto oral se torna híbrido ao mesclar o iorubá e o português. A opção foi por deixar as frases em iorubá sem legendas devido ao meu desconhecimento do idioma e suas difíceis fontes de pesquisa e com base no entendimento de que nem ao menos o grande público brasileiro, o público-alvo do texto original, seria capaz de entender os enunciados naquele idioma.

3.3 Côco de Zambê

O Côco de Zambê é uma manifestação popular praticada no Rio Grande do Norte, que também dá nome ao ritmo e à dança.

Um dos grandes obstáculos em legendar esse episódio foi entender a fala entrecortada de Mestre Geraldo, que possui um sotaque bastante peculiar da região, bem forte e carregado. Muitas vezes, as falas da minha própria língua me foram estranhas, o que afetou a tradução devido à baixa compreensão do que estava sendo dito. Foi observado que, mesmo dentro de uma mesma nação, a cultura se desenvolve de forma variada, causando estranhamento até mesmo a alguém pertencente à cultura.

As interrupções constantes entre Mestre Geraldo e o entrevistador também fizeram com que o entendimento fosse afetado. Ele muda de assunto constantemente e o texto verbal perde o sentido em alguns momentos.

Quanto à terminologia, há uso de vocabulário das artes cênicas - como alguns movimentos da dança e verbos de ação corporal - e da música - os nomes dos instrumentos, que foram mantidos no português com a exceção de Tambor Grande que foi traduzido como *Big Drum*, já que a equivalência foi possível.

Em alguns momentos, foi preciso analisar o impacto que certa frase possui no diálogo e sua importância na cena e no contexto geral do documentário. Aos 29 segundos do episódio o narrador nos informa:

Transcrição:

Antônio Nóbrega: O próprio nome Zambê, ao que tudo indica, é uma corruptela de Zumbi.

O leitor estrangeiro possivelmente não conhece a história de Zumbi de Palmares e sua importância para a sociedade brasileira. A necessidade de uma explicação se torna evidente. A solução encontrada é a seguinte:

9

00:00:29,962 --> 00:00:33,556

The name Zambe is likely
to have come from Zumbi,

10

00:00:33,557 --> 00:00:35,857

a slave leader and hero.

A legenda 10, apesar de não ter o seu sentido pronunciado oralmente, visa contextualizar o leitor na história brasileira, fornecendo uma informação crucial para a explicação do nome da dança.

Aos 10'07'', Antônio Nóbrega pergunta a Mestre Geraldo qual é a sua profissão, o que ele faz para colocar comida em sua casa. Seu Geraldo então responde:

Transcrição:

Mestre Geraldo: Eu trabalho... o meu negócio é, é trabalho de carpinteiro.

Antônio Nóbrega: Carpinteiro?

Mestre Geraldo: É. Eu faço canoa. Faço pra mim mesmo, faço pra vender, faço... O cabra manda ajeitar, eu ajeito uma. Eu madeiro casa. E nunca ninguém me ensinou.

Apresento a tradução em legendas:

94

00:10:12,844 --> 00:10:15,702

I work as a carpenter.

95

00:10:15,703 --> 00:10:17,520

"Carpenter?"

"Yes."

96

00:10:17,555 --> 00:10:19,154

I make canoes.

97

00:10:19,215 --> 00:10:22,073

Sometimes for myself.

Sometimes I sell them.

98

00:10:22,074 --> 00:10:24,139

If they ask me

I also fix them.

99

00:10:24,174 --> 00:10:26,287

I build houses.

100

00:10:26,288 --> 00:10:29,107

Nobody ever taught me.

Optei por deixar por mais tempo na tela a frase "I make canoes" (legenda 96), apesar de ser uma frase curta, que não precisava ter uma duração tão longa (1,6 segundos). O programa CPS Autochecker informou que a legenda está na marca de 8,7 caracteres por segundo, bem abaixo dos 16 caracteres por segundos usados na legendagem de DVDs (GOTTLIEB, 2009, p.42). A escolha de prolongar a legenda foi cuidadosamente proposital. O grande impacto dessa frase deve ser reconhecido para que o leitor perceba como vive o

personagem que é retratado. A simplicidade de sua vida preenche o episódio e faz dele a grande figura em cena. Quando ele diz que faz canoas para sobreviver, a câmera muda de ângulo e ele se torna o foco da fotografia. A intenção do diretor de edição é provavelmente transferir todas as atenções a Mestre Geraldo, tornando-o o protagonista do episódio. A legibilidade da legenda, então, foi fortemente priorizada.

Em seguida, Mestre Geraldo diz: “Eu madeiro casa”. Optei por traduzir como “*I build houses*”, e não “*I build wooden structures for houses*”, devido ao espaço limitado imposto pelo trabalho com legendas. Conclui que não haveria uma grande perda de significado para o espectador se a frase fosse simplificada. O leitor perde apenas a informação de que Mestre Geraldo trabalha com madeira, mas ainda assim, o leitor recebe a informação de que ele constrói casas, o que igualmente constitui tarefa nobre. Outra justificativa para omitir o elemento “madeira” seria para manter o tom simples do entrevistado. Seu Geraldo já havia dito que trabalhava como carpinteiro. O leitor poderá imaginar seu Geraldo trabalhando como carpinteiro na construção de uma casa, não precisando o texto explicitar tal informação.

Por vezes, a comunicação entre o entrevistador e o entrevistado é confusa, como podemos notar no trecho que começa aos 1’34”:

Antônio Nóbrega: O Côco de Zambê do Geraldo tem 11 anos.

Mestre Geraldo: 11 anos.

AN: Mas você já tinha o conhecimento da dança?

MG: Não, não.

AN: Não?

MG: A gente via os velhos dançando, né?

AN: Sim.

MG: No tempo, nesse tempo que o pessoal velho tava brincando, a gente, pequeno, não entrava no meio deles não. Porque eles não consentiam. E mesmo no tempo que parou de, de... o Zambê, de brincar Zambê, aí zerou, que não tem brincadeira de Zambê nunca mais por aqui em canto nenhum não. Aí cheguei, ensinando aqui os menino, os menino ainda um pouco zombeiro, alguns sabiam brincar, outros não sabiam. Eu fui passando uma lição de moral neles, né? Dando explicação, aí foram dando, foram dando, foram dando, até que... cheguemo lá.

AN: Mas se você dava explicação pra eles, então é porque você sabia.

MG: Exatamente. É que eu via os velhos brincando.

AN: Aí você brincava então com a velha guarda?

MG: É. Os velhos brincando, e eu só de olhar, né?

Podemos notar claramente a confusão entre os dois. Primeiramente, o entrevistador pergunta se Mestre Geraldo já conhecia a dança na época em que o pessoal antigo da comunidade ainda brincava de Zambê. Ele responde que não, mas, na verdade, ele conhecia a dança porque assistia as performances antigas. Logo em seguida, ele explica como ensinou o Zambê para as crianças da comunidade. O entrevistador afirma que se ele havia ensinado as crianças, então é porque ele conhecia a dança anteriormente. Mestre Geraldo responde positivamente, porque ele via os velhos dançando. Então, o entrevistador faz uma pergunta equivocada: “Aí você brincava com a velha guarda?”. Mestre Geraldo já havia explicado que as crianças não tinham a permissão de brincar com a velha guarda, e que ele apenas assistia as apresentações, mas, apesar disso, o entrevistador insiste na pergunta. Então, ele se repete, dizendo que aprendeu olhando os velhos brincando. A dificuldade de transferir o significado oral para as legendas se mostra evidente, já que na escrita, tais incoerências tendem a ser evitadas. Reproduzir o mesmo diálogo nas legendas possivelmente causaria confusão no leitor. A solução de tradução foi a seguinte:

18

00:01:34,218 --> 00:01:37,249

Coco de Zambe of Geraldo

is 11 years old.

19

00:01:37,311 --> 00:01:38,670

Yes, 11 years old.

20

00:01:38,671 --> 00:01:41,183

But did you know the dance

before?

21

00:01:41,184 --> 00:01:43,084

"Not really."

"No?"

22

00:01:43,184 --> 00:01:46,221

We used to see
the old people dancing.

23

00:01:46,256 --> 00:01:51,187

At that time, children didn't
play with adults

24

00:01:51,253 --> 00:01:54,370

because they wouldn't
allow us.

25

00:01:54,371 --> 00:01:58,153

There was a time everybody
stopped playing Zambe.

26

00:01:58,188 --> 00:02:01,467

Zambe was not played
anywhere.

27

00:02:03,523 --> 00:02:05,885

Then I started
to teach the kids.

28

00:02:05,886 --> 00:02:09,691

Some of them knew
how to play it, others didn't.

29

00:02:09,692 --> 00:02:13,891

So I explained many things
to them

30

00:02:13,926 --> 00:02:15,833

and then we made it.

31

00:02:15,834 --> 00:02:18,365

If you taught them,
so you knew it.

32

00:02:18,366 --> 00:02:22,170

I already knew a lot cause
I saw the old people dancing.

33

00:02:22,205 --> 00:02:24,370

So you used to watch
them play?

34

00:02:24,371 --> 00:02:27,893

Yes, I learned everything
just by watching them.

Para dar mais coerência ao diálogo, fiz algumas adaptações, a fim de eliminar as características orais do diálogo original, tornando o entendimento mais fácil para o leitor, e a

construção de ideias mais fluidas, o que é exigência da linguagem escrita. A legenda 33 é a que sofre a adaptação mais notável. “Aí você brincava então com a velha guarda?” se transformou em “*So you used to watch them play?*”, para que houvesse sintonia entre o diálogo dos dois e certa coerência no texto escrito da legenda.

Algumas vezes, foi preciso adicionar informações que não estavam na fala para completar o significado de uma legenda. Um exemplo é a legenda seguinte:

82

00:08:59,246 --> 00:09:02,449

Once we went to play Zambe
at Pipa beach

83

00:09:02,450 --> 00:09:07,086

and a protestant guy danced
with us, can you believe it?

Na legenda 83, adicionei a sentença “*can you believe it?*”, apesar de ser um termo com função de linguagem fática, que normalmente é evitada em legendas (GEORGAKOPOULOU, 2009, p.27-28; SOKOLI, 2009, p.44), para destacar o fato de uma pessoa de religião protestante ter se envolvido em manifestações culturais que se assemelham a manifestações africanas, o que não é usual e explica a surpresa de Seu Geraldo.

Certa dúvida surgiu sobre a relevância incluir na tradução o nome da praia de Pipa. Poderia me contentar em adicionar apenas a informação de que o grupo de Seu Geraldo tocou numa praia, já que existe a possibilidade de o leitor estrangeiro não saber a localização da praia de Pipa, o que tornaria o termo irrelevante. Porém, de acordo com diversos sites na internet, entre eles o <http://www.viagemdeferias.com/natal/pipa>⁶, o turismo na região tem sido crescente e a presença de estrangeiros cada vez maior. Mesmo que o leitor não saiba da localidade da praia, é bem provável que encontre informações na internet, se houver interesse, devido ao apelo turístico do local.

O tradutor deve estar atento aos erros contidos na produção. Aos 55 segundos do episódio, é exibida uma legenda do próprio documentário com o seguinte enunciado:

⁶ Acesso em: 15 jun. 2011.

Timbau do Sul – RN.

Depois de pesquisas na internet, descobri que a ortografia de Tibau do Sul é sem o “m”. Quando Antônio Nóbrega menciona a cidade, aos 1’17”, a legenda feita por mim corrige esse erro. A correção foi feita com base no que afirma Matamala (2009, p.112), para quem, em teoria, o tradutor não deve ser responsabilizado por erros contidos no original e também não necessita de verificar o conteúdo verdadeiro, mas a realidade é bem diferente e erros contidos no produto traduzido geralmente são associados à incompetência do tradutor. Devemos ter em mente que o documentário difere de outras produções audiovisuais tendo em vista que seu elemento crucial é a informação (MATAMALA, *idem*), e tal informação deve ser preservada e transmitida de maneira mais fiel e correta possível.

3.4 Tambor de Crioula

O Tambor de Crioula é uma dança de raiz africana, praticada principalmente por descendentes de escravos do estado do Maranhão, geralmente em louvor a São Benedito, santo bastante popular entre os negros. Os motivos para dançar o Tambor de Crioula são variados, desde pagamento de promessa até simples reuniões de amigos.

O primeiro desafio de tradução deste episódio apareceu na dúvida em como traduzir religiosidade.

Transcrição:

Antônio Nóbrega: Uma brincadeira inventada pelos escravos, embora ainda guarde elementos da religiosidade afro-Brasileira.

Religiosity, de acordo com o Dictionary.com, pode ser definido como uma devoção afetada ou excessiva à religião, escolha que poderia carregar o texto com um aspecto negativo. Com a intenção de não injetar em minha legenda um significado que poderia soar desrespeitoso aos devotos da religião, descartei a possibilidade de usar o termo. Pensei em *religiousness*, por ser uma palavra mais neutra, que segundo o Dictionary.com, significa pertencente ou relacionado à religião. Porém, a opção encontrada foi mais simples, a fim de manter o tom descomplicado do documentário:

11

00:01:00,788 --> 00:01:03,227

It is a play
invented by slaves,

12

00:01:03,228 --> 00:01:05,880

although it still keeps
some elements

13

00:01:05,881 --> 00:01:09,581

of Afro- Brazilian religions.

Temos que estar atentos à nossa participação como criadores de significados com as legendas que anunciamos a cada fala. A dificuldade em criar um texto quando a fala não faz sentido é imensa. Yuri Logrado, um dos meus colaboradores, natural do estado do Maranhão, relatou que são comuns, nessa região, certas espécies de murmúrios e/ou vocalizações que são adicionados entre os discursos e conversas pelos que possuem esse sotaque, principalmente os mais velhos. Tais características da oralidade dificultam o entendimento. O excesso de frases soltas e incompletas na fala dificulta o processo de criação de significado do texto a ser traduzido, devido à constante restrição espaço-tempo. A falta de um roteiro mais uma vez trouxe impedimentos para o trabalho.

A classificação do Espírito Santo como santo trouxe dúvidas aos 1'38" do filme, como a transcrição apresenta a seguir:

Transcrição:

Mestre Felipe: O santo da minha devoção, São Benedito, senhor São João e o divino Espírito Santo. Já tão rezando? Eu não entendi, achei que era a festa de São Benedito, é o pretinho que tem. Toca o tambor pra ele, reza, e depois torna a bater, aí todo mundo se influi, pede uma coisa pra ele e ele faz o milagre.

Esta parte do áudio do episódio é particularmente difícil de ser compreendida. A transcrição está de acordo com a minha compreensão. Além disso, procurei modificar a frase

de maneira que não ficasse declarado que o Espírito Santo é um santo assim como São Benedito ou São João, já que, no catolicismo, o Espírito Santo faz parte da Santíssima Trindade, estando em uma escala superior aos santos. Muitos são os devotos do Espírito Santo, que é geralmente simbolizado como uma pomba branca. A solução encontrada, portanto, foi a seguinte:

14

00:01:38,596 --> 00:01:42,847

My devotion is to

St. Benedict, St. John

15

00:01:42,848 --> 00:01:44,868

and to the Holy Spirit.

16

00:01:44,869 --> 00:01:48,444

This is a party

for St. Benedict,

17

00:01:48,445 --> 00:01:50,045

the black saint.

18

00:01:50,046 --> 00:01:53,512

We play the drums for him,

we pray

19

00:01:53,513 --> 00:01:55,765

and then we play again

20

00:01:55,766 --> 00:01:57,824

and everybody celebrates.

21

00:01:57,860 --> 00:02:01,369

We ask something for him

and he performs the miracle.

Podemos perceber no vídeo que, quando diz a frase “Já tão rezando?”, Mestre Felipe olha para frente para ver o que está acontecendo, provavelmente por ter sua atenção atraída pela cantoria que é escutada na cena, e talvez tenha chegado à conclusão que começaram a reunião sem ele. Mas como explicar a frase: “[...] eu não entendi, achei que era a festa de São Benedito”, se o próprio documentário se propõe, mais tarde, a explicar os rituais de devoção ao santo preferido dos grupos de Tambor de Crioula, São Benedito? O leitor poderia ficar confuso se essa informação, um pouco vaga no contexto do documentário, fosse adicionada. A presença do tradutor pode ser bastante repercutida nessa parte, pois existe uma intensa criação de sentido, junto com as imagens e os sons que se passam.

Logo depois, no documentário, são explicitados verbalmente alguns rituais da festa de São Benedito e a ordem em que acontecem. Eles tocam o tambor, rezam e tocam novamente. A opção “*This is a party for St. Benedict*” foi escolhida para que o leitor consiga saber do que se trata todas as imagens e conversas subsequentes, que de acordo com o próprio documentário, se passa em uma festa para São Benedito. É como se o tradutor tivesse a necessidade de acertar os trilhos para que o trem em movimento pudesse continuar andando e chegar bem ao seu destino. O trem, carregado com a informação, simbolizando o tempo que vem atropelando tudo, inclusive as legendas, que precisam cumprir sua função, no momento exato⁷. Considero tais mudanças como pequenos ajustes, porém, ao mesmo tempo, modificações substanciais que, a meu ver, deram mais fluência ao texto verbal apresentado.

A Punga a que se referem os personagens é um momento da dança que, entre as mulheres, se caracteriza como um convite para entrar na roda. Quando a brincante está no centro e quer sair, avança em direção a outra companheira, aplicando-lhe a Punga, que consiste no toque com a barriga. A que estiver na roda vai para o centro para continuar a brincadeira. Aos 4’13”, uma das mulheres começa a explicar como se faz a Punga na hora

⁷ Pensamento que remonta à imagem de Nida (1975, p.190) sobre o trem de significado.

certa:

Transcrição:

Rosângela: Você vai acompanhando ali, vai vendo né Roxinha? Vai vendo como as Coreiras vão dançando, vai vendo ali a marcação, o pé, o tempo e tudo mais, e aí você vai se... né?

Podemos perceber que Rosângela não termina a frase, mas com as mãos, ela parece completar o significado que o texto verbal oral não consegue alcançar. Apesar disso, a legenda precisaria acompanhar um sentido. Achei, então, que “acostumando” seria uma boa palavra para completar aquela sentença em português, o que gerou a tradução final para o trecho.

50

00:04:14,236 --> 00:04:16,781

"You watch it, isn't it?"

"Yes."

51

00:04:16,782 --> 00:04:19,582

See how they dance it.

Watch their feet.

52

00:04:19,583 --> 00:04:22,161

How they set the tempo,
and everything.

53

00:04:22,162 --> 00:04:24,729

So you can get used
to it.

A imagem realmente parece dar um grande apoio ao tradutor quando as palavras do

texto fonte não são suficientes para a construção de significado necessário para tradução. É pertinente a declaração de Salles-Coelho (2006, p. 24) de que “cada imagem possui seu próprio poder de comunicação, sua própria mensagem”. A imagem mostrada na tela também influenciou a tradução do trecho que começa aos 8’24”:

Transcrição:

Rosângela: O ritual começa a partir da fogueira né? Aquele momento que você vai lá esquentar os tambores (a imagem então é alterada para mostrar os tambores em volta da fogueira sendo afinado pelos brincantes). Bota os três tambores ali, aí já fica, dá uma batidinha, pum pum pum, vê como é que tá funcionando, se tá afinando, se não tá (nesse momento a imagem volta para Rosângela), enquanto isso as Coreiras tão se arrumando [...]

Apesar de escutarmos “bota os três tambores ali”, a imagem nos mostra mais de três tambores sendo colocados em frente à fogueira para serem afinados. Esse é um caso onde a imagem deve ser levada em conta na hora da tradução, pois o texto é todo o conjunto dos sinais imagéticos e sonoros. Apresento a solução de tradução:

87

00:08:18,810 --> 00:08:20,848

The ritual starts
with the fire,

88

00:08:20,849 --> 00:08:24,137

at the moment
you warm up the drums.

89

00:08:24,138 --> 00:08:26,205

You put the drums there,

90

00:08:26,206 --> 00:08:29,513

you hit them to check
if they're working well,

91

00:08:29,514 --> 00:08:31,458
if they are tuned or not,

92

00:08:31,459 --> 00:08:34,136
meanwhile the Coreiras
are getting ready,

4 Considerações Finais

O Brasil é um país que exporta muito a cultura áudio visual, principalmente a Americana. É claro que não podemos desconsiderar a grandeza cultural de nações como a Índia, a China, as nações africanas ou dos Estados Unidos, como também não é difícil reconhecer a diversidade das tradições e manifestações culturais e artísticas brasileiras. Cada vez mais nota-se a importância da preservação do patrimônio cultural de um povo.

O poder político da língua inglesa mostra os percursos que os trabalhos de tradução audiovisual vêm trilhando no momento. A tradução *mainstream* (do inglês para o português no nosso caso) acontece com muito mais frequência do que o contrário, dado o elevado número de produções audiovisuais norte-americanas. O inglês é a língua dominante em traduções na tela.

Porém, isso não significa que não podemos nadar contra a corrente de forma a divulgar os costumes do sortido povo brasileiro. “Danças Brasileiras” revela as diferentes facetas de um país miscigenado.

A legendagem que faço é um convite, para que, junto com a trilha sonora, as imagens e as falas desses personagens verdadeiros, o leitor estrangeiro conhecedor da língua inglesa entre nesse universo misterioso e mágico das danças brasileiras e se deixe envolver pela inebriante e tão humana sensação de ser levado pela música.

5 Bibliografia

AGOST, R. **Traducción y Doblaje: Palabras, Voces e Imágenes**. Madrid: Ariel, 1999.

BARTRINA, F. The Challenge of Research in Audiovisual Translation. In: **Topics in Audiovisual Translation** (p. 157-168). Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2004.

BOGUCKI, Ł. Amateur Subtitling on the Internet. In: CINTAS, Jorge Diaz; ANDERMAN, Gunilla (Eds.). **Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen**. (p.49-57). Londres: Palgrave Macmillan, 2009.

CABRE, M.T. **La terminologia: Representacion y comunicacion**. Barcelona. Universitat Pompeu Fabra, 1999.

CABRINI, A. d. **Venturas e desventuras do fazer tradutório**: Os rastros do tradutor nos caminhos da tradução. Espírito Santo de Pinhal: 2005.

CINTAS, Jorde Diaz. **Teoría y Práctica de la Subtitulación**: Inglês-Español. Barcelona: Ariel, 2003.

CINTAS, Jorge Diaz. (Ed.) Introduction - Audiovisual Translation: An Overview of its Potential. In: **New Trends in Audiovisual Translation**. (p.1-18). Londres: Multilingual Matters, 2009.

CINTAS, Jorge Diaz; ANDERMAN, Gunilla (Eds.). **Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen**. Londres: Palgrave Macmillan, 2009.

CRONIN, M. Altered States: Translation and Minority Languages. In: **Orientations Européennes en Traductologie**. Volume 8, número 1, 1º semestre (pp. 85-103). Montreal: Association Canadienne de Traductologie, 1995.

CRUZ, Kadja Rúbia. G.; TEIXEIRA, Julyanne de Araújo; ESTEVES, Magali Fernandes et al. Departamento de Turismo. Faculdade União Americana. FUA. **Do mar à mata: a Valorização do Ecoturismo em Pipa-RN**. Reunião Anual da SBPC, 57. 2005. Fortaleza. Anais. Fortaleza. Disponível em:

<http://www.sbpcnet.org.br/livro/57ra/programas/senior/RESUMOS/resumo_3306.html>.

Acesso em: 31 mai. 2011.

DO CARMO, João Clodomiro. **O que é Candomblé**. São Paulo: Brasiliense. Primeiros Passos, 1987.

ESPASA, E. Myths about Documentary Translation. In: ORERO, Pilar (Ed.). **Topics in Audiovisual Translation**. (p.183-198). Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 2004.

FILHO, Aulo Barretti (Org.). **Dos Yorùbá ao Cadomblé Kétu: Origens, Tradições e Continuidade**. São Paulo: EdUSP, 2010.

FULOP, Timothy E.; RABOTEAU, Albert J. (Eds.) **African-American Religion: Interpretive Essays in History and Culture**. Londres: Routledge, 1997.

GAMBIER, Yves; GOTTLIEB, Henrik (Eds.). **(Multi)media Translation: Concepts, Practice and Research**. Amsterdam: John Benjamins, 2001.

GEORGAKOPOULOU, P. Subtitling for the DVD Industry. In: CINTAS, Jorge Diaz; ANDERMAN, Gunilla (Eds.). **Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen**. (p.21-35). Londres: Palgrave Macmillan, 2009.

GOHN, C. Pesquisas em torno de textos sensíveis: os textos sagrados. In: PAGANO, A. (Org.). **Metodologias de Pesquisa em Tradução**. Belo Horizonte, FALE-UFMG, 2001.

GOTTLIEB, H. Subtitling: People Translating People. In: DOLLERUP, C; LINDEGAARD, A. (Eds.). **Teaching Translation and Interpreting 2: Insights, Aims, Visions**. (pp. 261-274). Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1994.

GOTTLIEB, H. Language-political implications of subtitling. In: ORERO, Pillar (Ed.). **Topics in Audiovisual Translation** (p.83-100). Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2004.

GOTTLIEB, H. Subtitling against the Current: Danish Concepts, English Minds. In: CINTAS, Jorge Diaz (Ed.). **New Trends in Audiovisual Translation**. (pp. 21-43). Londres: Multilingual Matters, 2009.

HATIM, Basil; MASON, Ian. **Politeness in Screen Translating**. The Translator as Communicator. London: Routledge, 1997.

JACQUEMOND, R. Translation and Cultural Hegemony: The Case of French-Arabic Translation. In: VENUTI, Lawrence (Ed.). **Rethinking Translation**. (pp. 139-158). London: Routledge, 1992.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. **Análise da Conversação**: princípios e métodos. São Paulo: Parábola, 2006.

LARAIA, R. d. **Cultura**: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

LEERSEN, J. **Mere Irish and Fíor Ghael**: Studies in the Idea of Irish Nationality, its Development and Literary Expression prior to the Nineteenth Century. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1986.

LEFFA, V. J. Transdisciplinaridade no ensino de línguas. A perspectiva das Teorias da Complexidade. **Revista Brasileira de Linguística Aplicada**. Volume 6, Número 1. Belo Horizonte, 27-49, 2006.

MASON, Ian. Speaker Meaning and Reader Meaning: Preserving Coherence in Screen Translation. In: KOLMER, R; PAINE, J (Eds.). **Babel**: The Culture and Linguistic Barriers Between Nations. (p.13-24). Aberdeen: Aberdeen University Press, 1989.

MASON, Ian. **Coherence in subtitling**: the negotiation of face. In: CHAUME, Frederic; AGOST, Rosa (Eds). 19-31, 2001.

MATAMALA, A. Main Challenges in the Translation of Documentaries. In: CINTAS, Jorge Diaz (Ed.) **New Trends in Audiovisual Translation**. (p.109-120). Londres: Multilingual Matters, 2009.

MATTOS, Regiane Augusto de. **História e Cultura Afro-brasileira**. São Paulo: Contexto, 2007.

NIRANJANA, T. **Siting Translation**: History, Post Structuralism and the Colonial Context. Berkley: University of California Press, 1992.

NIDA, Eugene A. **Language Structure and Translation**: Essays. Stanford University Press, 1975.

- PEREGO, E. The Codification of Nonverbal Information in Subtitled Texts. In: CINTAS, Jorge Diaz (Ed.) **New Trends in Audiovisual Translation**. (p.58-69). Londres: Multilingual Matters, 2009.
- PESSOA, Fernando. **Textos de Crítica e de Intervenção**. Fernando Pessoa. Lisboa: Ática, 1980.
- PETTIT, Z. Connecting Cultures: Cultural Transfer in Subtitling and Dubbing. In: CINTAS, Jorge Diaz. **New Trends in Audiovisual Translation**. (p.44-57). Londres: Multilingual Matters, 2009.
- PLANTINGA, C. **Rhetoric and Representation in Nonfiction Film**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- RAMIÈRE, N. **Reaching a Foreign Audience**: Cultural Transfers in Audiovisual Translation. *Journal of specialised translation* 6: 152-166, 2006. Disponível em: <<http://www.jostrans.org>>. Acesso em: 15 jun 2011.
- RENOV, M. The Truth About Nonfiction. In: **Theorizing Documentary** (pp. 1-11). London: Routledge, 1993.
- SALLES-COELHO, André R. **Algumas possibilidades estéticas decorrentes da utilização de equipamento fotográfico digital**: Documentário fotográfico do analógico ao digital. 2006. 78 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.
- SOKOLI, S. Subtitling Norms in Greece and Spain. In: CINTAS, Jorge Diaz; ANDERMAN, Gunilla (Eds.). **Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen**. (p.36-48). Londres: Palgrave Macmillan, 2009.
- TOURY, G. **Descriptive Translation Studies and Beyond**. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 1995.
- UNESCO. **Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial**. Paris, 2003

UNESCO. **Curso Virtual sobre Registro e Inventário do Patrimônio Cultural Imaterial.** Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial de America Latina – CRESPIAL, 2011.

VIANA, Raimundo Nonato Assunção. **O Bumba-Meu-Boi como Fenômeno Estético.** 2006, 181f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Educação. Centro de Ciências Sociais Aplicadas. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2006.

6 Sitografia

www.dictionary.com. Acesso em: 16 jun. 2011.

<http://www.globalgourmet.com/destinations/brazil/brazilfest.html#axzz1Qd4HKc9T>. Acesso em: 15 jun. 2011.

<http://www.viagemdeferias.com/natal/pipa>. Acesso em: 31 mai. 2011.

<http://ocandomble.wordpress.com/vocabulario-ketu>. Acesso em: 15 jun. 2011.

<http://www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/viewFile/153/125>. Acesso em: 15 jun. 2011.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Patrim%C3%B4nio_cultural_intang%C3%ADvel. Acesso em: 20 jun. 2011.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Tambor_de_crioula. Acesso em: 15 jun. 2011.

http://en.wikipedia.org/wiki/Bumba_Meu_Boi. Acesso em: 15 jun. 2011.

<http://www.ldoceonline.com/dictionary>. Acesso em: 15 jun. 2011.

<http://www.revistaeutomia.com.br/eutomia-ano1-volume2-artigos-linguistica.html>. Acesso em: 22 jun. 2011.

http://www.abralin.org/abralin11_cdrom/artigos/Mariu_Lopes.PDF. Acesso em: 20 jun. 2011.

http://bdtd.bczm.ufrn.br/tesdesimplificado//tde_arquivos/9/TDE-2006-08-06T232548Z-134/Publico/RaimundoNAV.pdf. Acesso em: 15 jun. 2011.

<http://www.abrapso.org.br>. Acesso em: 21 jun. 2011.

<http://arquivopessoa.net/textos/678>. Acesso em: 23 jun. 2011.

<http://www.leffa.pro.br/textos/abnt.htm#citacoes>. Acesso em: 22 jun. 2011.

<http://diariodosorixas.wordpress.com/2010/11/05/preconceito-dificulta-a-vida-de-praticantes-do-candomble>. Acesso em: 22 jun. 2011.