

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA
TRADUÇÃO**

ROSENI DA SILVA

TRADUÇÃO E IDENTIDADE: O CASO DO FILME *RIO*

Florianópolis
2014

Roseni da Silva

TRADUÇÃO E IDENTIDADE: O CASO DO FILME *RIO*

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção de Grau de Mestre em Estudos da Tradução.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Viviane Heberle

Florianópolis
2014

SILVA, Roseni da.

Tradução e identidade: o caso do filme Rio/ Roseni da Silva.
– Florianópolis, 2014.

126 f. : il. ; 14,81cm21cm.

Dissertação (Mestrado Estudos da Tradução.)– Universidade
Federal de Santa Catarina, 2014.

Bibliografia: f. 119-126.

1. Tradução Audiovisual. 2. Funcionalismo Nordiano.
3. Identidade. I. Título.

Roseni da Silva

TRADUÇÃO E IDENTIDADE: O CASO DO FILME *RIO*

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de Mestre em Estudos da Tradução, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução.

Florianópolis, 20 de agosto de 2014.

Prof.^a Dr.^a Andréia Guerini
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Viviane Heberle
Orientadora
PGET / UFSC

Prof.^a Dr.^a Cristiane Vidal
MIT / UFSC

Prof.^a Dr.^a Magaly Sperling Beck
PPGI / UFSC

Prof.^a Dr.^a Meta Elizabeth Zipser
PGET / UFSC

Para os meus pais que me apóiam incondicionalmente. Vocês são meus maiores incentivadores!

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, João e Cândida, que sempre batalharam muito para que eu tivesse as oportunidades que eles não tiveram.

À minha tia e segunda mãe Antônia, por despertar em mim o dom e a paixão pela arte de ensinar.

À minha irmã Maria que, na minha ausência de casa, assumiu o papel de filha mais velha, com extrema idoneidade.

À minha orientadora Viviane Heberle, por aceitar o desafio de orientar um projeto em andamento, acreditar na minha proposta e nunca desistir dela. Obrigada pelos vários [e decisivos] empurrões.

À professora Rosa Maria Olher, minha orientadora na graduação e quem me incitou a curiosidade e o gosto pelos Estudos da Tradução.

Aos professores participantes da minha banca de qualificação Prof. Dr. João Manuel dos Santos Cunha e Profa. Dra. Magali Sperling Beck, por suas valiosas contribuições.

Aos professores que se dispuseram a participar da banca de defesa: Profa. Cristiane Denise Vidal, Profa. Magali Sperling Beck e Profa. Meta Elisabeth Zipser, pela grande colaboração e disposição nesse fechamento de ciclo.

Aos meus colegas de mestrado, Mayara Marinho, Karla Vighi, Orivaldo Mathias, Tarsila Calvo e Bárbara Góes, pelas intermináveis conversas, trocas de ideias, parcerias em seminários e congressos, tessitura de artigos, traduções e, principalmente, pelo encorajamento para que esse projeto fosse concluído.

À Angelica Micoanski que, literalmente, me deu “uma mão” com toda a parte de edição de imagens [e ideias], além de ser uma grande companhia nessas intermináveis madrugadas de produção.

À Victoria Pinfield Marcelino, por todo cuidado, preocupação e carinho nessa reta final.

À Greici Pitz, que me acolheu e me ajudou a dar os primeiros passos em Florianópolis.

Aos amigos Adam Arai, Deise Suzumura, Graziela Bulegon e Maysa Ramos que, embora distantes, sempre se fizeram presentes com incentivos e, sobretudo, oferecendo um ombro amigo nas horas mais difíceis.

À CAPES, pelo apoio financeiro em parte deste projeto.

Aos professores da Pós-Graduação em Estudos da Tradução da UFSC, pelos ensinamentos e trocas de experiências.

Aos secretários da PGET Fernando e Gustavo, pela atenção e paciência ao longo do curso.

“Translation is not a matter of words only: it is a matter of making intelligible a whole culture.”

Anthony Burgess

RESUMO

Este trabalho se insere no contexto dos Estudos da Tradução na interface, segundo o mapeamento proposto por Williams & Chesterman (2002), Análise de texto e tradução – comparação de traduções e seus textos fontes. O objetivo principal da presente pesquisa consiste em investigar as estratégias utilizadas por Manolo Rey na tradução das legendas do longa metragem de animação *Rio*, destacando as soluções encontradas por ele para traduzir as expressões usadas no texto fonte, bem como as estratégias empregadas para traduzir os aspectos que são próprios da identidade norte americana e brasileira. Assim, este estudo investiga a atividade de tradução para legendas, entendida no âmbito da tradução audiovisual, a partir de uma perspectiva funcionalista. A base teórica aqui adotada tem como ponto de partida a Teoria Funcionalista sob a ótica da teórica alemã Christiane Nord (2001) e o Modelo de Análise Textual por ela proposto, sendo estes ampliados a fim de abarcar o campo da tradução audiovisual. Dentro dessa abordagem, é importante ressaltar que o foco da pesquisa recai, principalmente, sobre o espectador em “prospecção” e na funcionalidade do texto de partida na cultura do texto de chegada, considerando o papel do tradutor como “mediador cultural”, ou seja, aquele que é capaz de capturar o propósito no meio de produção do texto fonte e vertê-lo, de maneira funcional, para o meio de recepção do texto alvo.

Palavras-chave: Tradução. Tradução Audiovisual. Funcionalismo Nordiano. Identidade.

ABSTRACT

This work is in the context of Translation Studies as the connector, and proposed by Williams & Chesterman (2002) in text analysis and translation mapping – by comparing translations and their source texts. The main objective of this research is to investigate the strategies used by Manolo Rey when translating the subtitles of the extended animated film *Rio*, highlighting the solutions found by him to translate the expressions used in the source text, as well as the strategies adopted to translate aspects, that are typical of North American and Brazilian identity. Thus, this study investigates the work of translation subtitles, from a functionalist perspective in the context of audiovisual translation. The theoretical basis adopted here is founded in the Functionalist Theory perspective of the German academic, Christiane Nord (2001) including the proposals made in the Model of Textual Analysis, and is expanded to encompass the field of audiovisual translation. It is important to emphasize that the focus of this research lies mainly with the “exploration” of the viewer and the functionality of the source text, in the culture of the target text, considering the role of the translator as a "cultural mediator", ie, one which is able to capture the purpose of the production medium in the source text, and interpret it in a functional manner, for the reception of the target text.

Keywords: Translation. Audiovisual Translation. Nord Functionalism. Identity.

LISTA DE ABREVIATURAS

LA - Língua Alvo

LF -Língua Fonte

TA - Texto Alvo

TF - Texto Fonte

TP - Texto de partida

TC - Texto de chegada

TAV - Tradução Audiovisual

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	21
1.1 JUSTIFICATIVA	21
1.2 OBJETIVOS.....	23
1.3 METODOLOGIA	23
1.4 ORGANIZAÇÃO.....	25
2 REVISÃO DE LITERATURA.....	27
2.1 ALGUMAS CONCEPÇÕES DE TRADUÇÃO.....	27
2.2 A TRADUÇÃO SOB A ÓTICA FUNCIONALISTA - UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA.....	29
2.2.1 O modelo de Análise Textual de Christiane Nord	30
2.3 A RELEVÂNCIA DOS ASPECTOS CULTURAIS NA TRADUÇÃO.....	36
2.4 A INFLUÊNCIA DA CULTURA NA TRADUÇÃO.....	39
2.5 TRADUÇÃO AUDIOVISUAL E SUAS MODALIDADES	42
2.6 LEGENDAGEM X LEGENDAÇÃO.....	45
2.7 NORMAS REFERENTES AO MEIO E AS PECULIARIDADES DO DVD	47
2.8 IDENTIDADES CULTURAIS	48
3 ANÁLISE.....	53
3.1 RIO	53
3.1.1 Sobre o diretor Carlos Saldanha.....	53
3.1.2 Sobre o enredo	55
3.2 APLICAÇÃO DO MODELO DE ANÁLISE TEXTUAL PROPOSTO POR NORD (1991) NO LONGA DE ANIMAÇÃO <i>RIO</i> . 56	
3.2.1. Análise de trechos do longa metragem <i>Rio</i> sob a perspectiva funcionalista de Nord (1991)	63
3.2.2 Os conflitos identitários vividos por Blu	96
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
REFERÊNCIAS	119

1 INTRODUÇÃO

1.1 JUSTIFICATIVA

Sabine Gorovitz afirma, em seu livro *Os labirintos da tradução*, que “Traduzir o filme implica traduzir o Outro; ler o filme traduzido implica também em traduzir traduções.” (GOROVITZ, 2006, p. 45), levando-nos a considerar que a recepção, a aceitação e a circulação de um filme legendado nos conduz a uma discussão mais ampla sobre o processo tradutório, ou seja, o quanto esse texto funciona como tradução na cultura-meta. A partir de tais reflexões, surgiu a ideia do presente trabalho, cujo objetivo é analisar as estratégias e procedimentos utilizados por Manolo Rey¹ para realizar a tradução do filme *Rio*, considerando como a legendação deste é apresentada, recebida e aceita na cultura brasileira.

Rio é, segundo o site oficial <http://www.riomovies.com/>, um filme de longa metragem de animação em 3-D, cujo roteiro foi escrito pelo norte americano Don Rhymer² e dirigido pelo brasileiro Carlos Saldanha³, produzido pela Blue Sky Studios⁴ e distribuído pela 20th Century Fox⁵. O filme estreou nos Estados Unidos no dia 15 de Abril de 2011. No Brasil, no entanto, a produção começou a ser exibida uma semana antes, em 08 de abril, resultado do trabalho realizado pelo Estúdio de Dublagem carioca Delart⁶, sob a direção de Guilherme Briggs e tradução de Manolo Rey.

¹ Manolo Rey é um dublador, ator e diretor de dublagem do Rio de Janeiro. Entre seus trabalhos mais conhecidos estão a voz de Tobey Maguire nos filmes *Homem-Aranha*, *Homem-Aranha 2* e *Homem-Aranha 3*, séries do *Sonic the Hedgehog* e a direção de dublagem da animação *WALL·E* (WIKIPEDIA, 2011b).

² Don Rhymer é um roteirista, produtor de filmes e seriados americano. Ele co-escreveu o filme *Rio* para Blue Sky Studios (METACAFE, 2011).

³ Carlos Saldanha é diretor cinematográfico, produtor e animador brasileiro. Ele foi o co-diretor de *A Era do Gelo*(2002) e *Robôs* (2005), e o diretor de *A Era do Gelo 2* (2006) e *A Era do Gelo 3* (2009). Sua última produção foi o filme *Rio* (2011) (CARREIRO, 2011).

⁴ Estúdio de Computação gráfica americana (BLUE SKY, 2011a).

⁵ Um dos seis maiores estúdios de cinema nos Estados Unidos (FOX STUDIOS, 2011).

⁶ A *Delart* é uma empresa com mais de 40 anos de experiência no ramo de gravação de áudio para filmes no Brasil (DELART, 2011).

O filme *Rio*, uma superprodução de US\$ 90 milhões, foi lançado em mil salas no Brasil, somando mais de 10 milhões de espectadores, considerado, portanto, um recorde. A animação foi um dos maiores lançamentos do estúdio *20th Century Fox*, exibida em 150 países, com público superior a 160 milhões de pessoas, uma divulgação sem precedentes para o Brasil e para a cidade do Rio de Janeiro. Estima-se que a *Fox* desembolsou cerca de US\$ 3 milhões, o dobro da verba anual que a cidade do Rio de Janeiro destina à promoção da mesma no exterior, na divulgação dessa produção.

O filme *Rio* recebeu indicação ao Oscar 2012 como "Melhor Canção Original", com "*Real in Rio*", cantada por Sérgio Mendes e Carlinhos Brown, mas perdeu para o filme *The Muppets*, com a canção "*Man Or Muppet*".

A escolha do referido objeto de estudo da presente dissertação deu-se, também, levando em consideração a importância da influência dos aspectos culturais na tradução, tanto no que tange aos textos escritos (livros, revistas, artigos), como em filmes, seriados e programas televisivos em geral. Acredita-se que mais estudos nessa área podem ampliar os conhecimentos sobre os estudos da tradução, assim como facilitar o trabalho dos tradutores que se deparam com divergências entre culturas, durante o processo tradutório, possibilitando, dessa maneira, a elaboração de modelos que permitam que o texto traduzido—mesmo com as adaptações culturais necessárias—não se transforme em um texto vazio e sem sentido para seus respectivos receptores.

É importante ressaltar ainda que o conceito de legendação — entendido neste trabalho como o processo tradutório propriamente dito, o trabalho intelectual do tradutor ao fazer suas escolhas e adotar procedimentos para realizar a tradução, nas palavras de Alvarenga, “prefiro chamar a fase da preparação das legendas pelo tradutor de legendação” (ALVARENGA, 2009, p. 42) - é muitas vezes confundido com o conceito de legendagem, conforme será discutido em 2.4. Todavia, faz-se necessário sublinhar que no presente trabalho atendo-me a estudar a legendação de *Rio*, cujo foco está intrinsecamente relacionado ao trabalho do tradutor em si e as escolhas feitas por ele na tradução das falas dos personagens do referido filme.

Para tanto, ao longo do desenvolvimento deste trabalho, procura-se investigar e responder às seguintes perguntas:

- Quais marcas culturais foram transferidas para o texto traduzido? Quais foram as estratégias adotadas na tradução?
- Quais escolhas tradutórias referentes a questões identitárias-socioculturais são apresentadas na tradução, uma vez que o texto

legendado não permite explicações, notas de rodapé ou diluição no corpo do texto?

▪ Nos trechos analisados, que aspectos identitários e socioculturais dos dois países, Estados Unidos e Brasil, são apresentados? Quais imagens são veiculadas?

1.2 OBJETIVOS

O objetivo principal deste trabalho consiste em investigar as estratégias utilizadas por Manolo Rey na tradução do filme *Rio*, bem como a influência dos aspectos identitários e culturais na mesma. Dentre essas estratégias, faz-se necessário destacar as soluções encontradas pelo tradutor para traduzir as expressões utilizadas no roteiro original, assim como as estratégias utilizadas para destacar e/ou apagar aspectos que são próprios tanto da identidade norte americana, quanto da identidade brasileira.

1.3 METODOLOGIA

A coleta de dados para a realização do presente trabalho é feita por meio de uma análise comparativa das marcas identitárias (por exemplo, a neve de Minnesota e o carnaval carioca) e culturais entre os dois países, Estados Unidos e Brasil, presentes no texto fonte (TF). Investiga-se como tais marcas são transferidas para o texto alvo (TA) e quais são as estratégias utilizadas pelo tradutor ao traduzi-las.

A escolha dos excertos analisados é baseada na busca de atividades cotidianas que podem ser consideradas canônicas tanto na cultura estadunidense, quanto na cultura brasileira. O nosso foco recai sobre as marcas culturais que são mais visíveis em ambas as culturas, marcas culturais que podem transitar facilmente entre culturas.

Durante o processo de seleção dos trechos do filme que são analisados, nosso critério para a escolha dos excertos tem como base a comparação e a delimitação, com o intuito de definir quais deles manifestam maior número de diferenças lexicais, que, por sua vez, manifestam referentes linguístico-culturais referentes a língua inglesa e a língua portuguesa possibilitando, assim, a aplicação do modelo de análise textual proposto por Christiane Nord (1991).⁷

⁷ A seleção de excertos aqui adotada não exclui, de forma alguma, a possibilidade de análise de outros trechos deste mesmo filme.

Juntamente com a concepção funcionalista da tradução, adotamos também o que Gottlieb (1998) define como *legendação interlingual* (diagonal), ou seja, aquela *legendação* que é feita a partir de uma língua falada para outra na forma escrita, sendo destinada para filmes e programas de língua estrangeira. No caso do objeto deste trabalho, a *legendação interlingual* se dá por meio do texto falado em inglês (fala dos personagens do filme *Rio*), para o texto escrito (*legendas*) na língua portuguesa.

Assim, a análise constitui-se basicamente de uma comparação do áudio das falas dos personagens em Língua Inglesa com a tradução do mesmo trecho para a Língua Portuguesa (*legenda*). Ou seja, são realizadas análises comparativas entre as transcrições das falas do TF e as respectivas transcrições das *legendas* no texto traduzido, ou seja, no TA.

Contudo, de acordo com Diniz,

Os estudos na área não podem limitar-se à descrição de semelhanças e diferenças entre textos-fonte e textos-alvo. Precisam tentar mostrar quais os mecanismos de canonização, integração e exclusão que, subjacentes à produção do texto traduzido, operam nele continuamente, em vários níveis [...] esses mecanismos tornam-se muito mais abrangentes do que meros estudos lingüísticos, e não mais se dissociam dos estudos literários e culturais. Daí o destaque ao elemento cultural, e à avaliação da tradução como um fenômeno eminentemente transcultural (DINIZ, 2003, p. 33).

Ao assumir essa condição de fenômeno transcultural, a tradução abre espaço para a voz do “outro” fazer-se presente no texto, uma vez que a mesma

torna-se um processo complexo que envolve também as culturas, os artistas, seus contextos histórico/sociais, os leitores/espectadores, as tradições, a ideologia, a experiência do passado e as expectativas quanto ao futuro (DINIZ, 2003, p. 42).

Assim, a análise do áudio em inglês e das legendas em português pretende identificar o tratamento dado aos aspectos culturais no TF e como os mesmos foram traduzidos, pelo tradutor, nas legendas (TA).

1.4 ORGANIZAÇÃO

A dissertação proposta divide-se em quatro capítulos:

O primeiro capítulo refere-se à introdução deste estudo, apresentando a temática principal a ser investigada no mesmo, bem como as perguntas de pesquisa, objetivos e a metodologia que é utilizada.

O segundo capítulo é dedicado à revisão de literatura, fundamentada em estudos de autores como Arrojo (1986), Carvalho (2005), Derrida (2002), Díaz Cintas (2004), Leal (2007), Martinez (2007), Nord (1991), Venuti (2002), Hall (2011), entre outros, cujas teorias são utilizadas como norteadoras deste trabalho. Os temas discutidos são tradução, tradução funcionalista, tradução audiovisual, legendação, cultura, aspectos culturais e identitários.

No capítulo três, são apresentados, primeiramente, uma breve contextualização sobre o diretor do filme Carlos Saldanha. Em seguida, trazemos um resumo do enredo da animação para que o leitor possa se familiarizar com a história e, posteriormente, a aplicação das teorias estudadas e a análise das estratégias de tradução utilizadas neste objeto de estudo.

Finalmente, no último capítulo, são apresentadas as considerações finais sobre o estudo realizado, a relevância do mesmo para os estudos da tradução, assim como sugestões para futuros estudos.

2 REVISÃO DE LITERATURA

2.1 ALGUMAS CONCEPÇÕES DE TRADUÇÃO

O termo tradução, do latim *traductione*, segundo o *Dicionário Aurélio*, significa “o ato de conduzir além, de transferir, o processo de converter uma língua em outra”. Significa ainda, segundo a *Encyclopaedia Britannica*, “transmissão do que é expresso numa língua ou conjunto de símbolos, em outra língua ou conjunto de símbolos”. Por esse motivo, talvez, a tradução ainda seja concebida por muitos como uma atividade simples, na qual há apenas a transferência de palavras de uma língua para outra. Dessa forma, o uso de dicionários e/ou programas de tradução instantâneos, geralmente oferecidos *on-line*, seriam suficientes para garantir o sucesso da mesma. Tal concepção revela uma visão superficial de uma tarefa que, como bem disse o filósofo Jacques Derrida, em sua *Torres de Babel*, é árdua e exigente:

a consulta de um dicionário é suficiente apenas aos candidatos medíocres ao *baccalauréat*⁸: o tradutor consciencioso e competente ‘coloca de seu’ e cria, assim como o pintor que faz a cópia de um modelo (DERRIDA, 2002, p. 62).

Em uma visão mais tradicional, a tradução é vista como uma mera atividade linguística em que, conforme os estudos realizados por Arrojo (1986), o tradutor apenas “transporta a carga de significados, mas não deve interferir nela, não deve interpretá-la” (ARROJO, 1986, p. 13). Nesse contexto, o tradutor se anula enquanto membro de uma comunidade interpretativa, visando a reprodução total, na língua alvo (LA) das idéias, o estilo e a naturalidade do texto original.

No entanto, estudiosos como Aixelá (1996), Baker (1999), Pagano, Magdalhães e Alves (2000) e a própria Arrojo (1986) adotam uma visão mais abrangente de tradução, abandonando essa visão dicotômica e clássica. Arrojo, com base em Derrida, afirma que a tradução “é uma transformação de uma língua em outra, de um texto em outro” (ARROJO, 1986, p. 43). Já Aixelá (1996), concebe a tradução como um complexo processo de reescrita, chamando a atenção para o fato de que a mesma caracteriza-se também como a mistura de duas ou

⁸ Termo usado para designar o exame nacional de conclusão do ensino secundário na França.

mais culturas. Baker, por sua vez, foca, em seus estudos, na relação funcional entre os textos de partida e chegada. Assim, apesar de diferentes concepções, nota-se que em ambas o tradutor adquire autonomia e, de acordo com Pagano, Magdalhães e Alves (2000), recria o texto, adaptando-o para que ele se transporte ao nível de chegada de modo natural aos seus possíveis leitores.

Em sua *Oficina de Tradução*, Arrojo (1986) vem também desmistificar a ideia de que a tradução resume-se ao transporte ou a transferência de significados estáveis de uma língua para outra, uma vez que o significado de uma palavra ou de um texto na língua de partida só é determinado por meio de uma leitura. É preciso, segundo a autora, considerar que o “texto, como o signo, deixa de ser representação fiel de um objeto estável que possa existir fora do labirinto infinito da linguagem e passa a ser uma máquina de significados em potencial.” (ARROJO, 1986, p. 23). Nessa perspectiva, a tradução assume uma nova condição, a de produtora de significados, desvinculando-se da ideia de ser uma atividade que protege os significados “originais” de um autor.

Já os funcionalistas, segundo Leal, concebem a tradução como

uma comunicação intercultural, na qual texto de partida e texto de chegada pertencem a sistemas culturais distintos, e por isso suas funções devem ser analisadas separadamente e de maneira pragmática, levando em consideração, sobretudo, a situação de recepção de cada um dos textos (LEAL, 2006, p. 2).

E são estas duas últimas perspectivas mencionadas que serão adotadas como norteadoras do presente trabalho, ou seja, a de conceber a tradução como uma atividade além de uma simples operação linguística, mas também política, ideológica e cultural. Assim, o tradutor, inserido em seu contexto histórico, passa a interferir e transformar o texto (nesse caso, as legendas) visando o recebimento, a aceitação e a circulação do mesmo como tradução na cultura-meta (MARTINEZ, 2007).

Expostos alguns conceitos de tradução e definidos aqueles que servem como orientadores desta dissertação, passamos a apresentar a teoria funcionalista alemã e, posteriormente, o modelo de tradução desenvolvido por Christiane Nord (1991), que depois é utilizado na análise proposta por este trabalho.

2.2 A TRADUÇÃO SOB A ÓTICA FUNCIONALISTA - UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

Segundo Leal (2007, p. 17), a abordagem funcionalista da tradução teve início com os estudos dos teóricos alemães Katharina Reiß (1970) e Hans J. Vermeer (1978). Estes estudiosos propõem um novo conceito de tradução, baseado na funcionalidade comunicativa da mesma, contrapondo a idéia tradicional do princípio de equivalência, em que o texto de partida (TP) e o texto de chegada (TC) devem ser equivalentes.

Ainda conforme Leal (2007), Vermeer passa, então, a conceber a tradução como um processo cultural, de intercomunicação entre culturas, pois o tradutor, durante a execução de suas atividades, faz determinadas escolhas em detrimento de outras, e essas escolhas são um reflexo do contexto em que ele está inserido. Nesse contexto, o tradutor, ainda que de maneira implícita, acaba utilizando seu conhecimento de mundo ao ler o texto de origem e recriar o texto alvo.

Com base nessa concepção de tradução, Vermeer (1978) cria a teoria do escopo (*Skopostheorie*) ou propósito, considerando a tradução como um processo de ação comunicativa. Dessa forma, o tradutor passa a orientar suas escolhas com base no propósito comunicativo almejado pelo cliente, tais como informar, vender, entreter, persuadir, entre outros. Em seus estudos sobre a interface Tradução x Jornalismo, Zipser (2002) propõe um deslocamento de enfoque, passando a conceber a tradução como representação cultural. Nessa perspectiva, a teoria do escopo é orientada para fatores contextuais que incluem a cultura do texto de chegada e do cliente que solicita a tradução, assim como a sua função na cultura de chegada, passando o tradutor a exercer a função de “mediador cultural”. Caberá, então, ao tradutor a tarefa de redirecionar o texto e a cultura fonte ao contexto cultural do público alvo.

Considerando esse papel assumido pelo tradutor, reforça-se a ideia de que a função do texto é determinada pela situação de comunicação, onde este está ou será produzido, uma vez que este aspecto relaciona-se, diretamente, com a capacidade do tradutor de se adaptar às diferentes funções que um texto estabelece, conforme a situação comunicativa, aplicando-se tanto ao TP, como ao de TC.

Além disso, se sob a luz da teoria funcionalista a tradução está marcada pela finalidade do TA e o “leitor em prospecção”, há que se destacar, de acordo com Nord (2001), três elementos fundamentais em

todo processo tradutório: o emissor, o tradutor (mediador cultural) e o receptor (leitor em prospecção).

Todavia, vale ressaltar que um dos aspectos mais relevantes do funcionalismo, segundo a teórica alemã, é o fato de conceber o ato tradutório como uma tarefa orientada a fim de atingir um propósito, levando em consideração os elementos culturais e pragmáticos envolvidos em todo processo de tradução como comunicação entre culturas. Assim, se a tradução é considerada pelo funcionalismo como uma ação comunicativa, pode-se dizer que a mesma ultrapassa às origens e margens de reprodução do texto de partida (como modelo atingível), nas palavras de Vermeer (1986) “o centro da atenção está, portanto, na produção de um texto de chegada e não tanto na reprodução de um texto de partida.” (VERMEER, 1986, p. 16).

Dando continuidade aos estudos iniciados por Katharina Reiß e Hans J. Vermeer, Christiane Nord retoma, em 1988, a discussão sobre as teorias funcionalistas e publica o livro *Text Analysis in Translation – Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*, (Análise Textual na Tradução – teoria, metodologia e aplicação didática de um modelo de análise textual aplicada à tradução), traduzido para o inglês em 1991. De acordo com Leal (2007), Nord apresenta, em seu livro, um modelo didático de análise textual voltada à formação de tradutores e à tradução propriamente dita.

É esse modelo proposto por Nord (1991) que é apresentado e discutido mais amplamente na seção seguinte, tendo em vista que o mesmo serve como base para a análise de dados proposta por essa dissertação.

2.2.1 O modelo de Análise Textual de Christiane Nord

Como já mencionado, ao contrário do que se pensa, Christiane Nord não é a precursora do funcionalismo alemão, mas sim a responsável por reaver, pouco mais de uma década depois, as teorias iniciadas por Reiß e Vermeer, “Nord as retomou, desenvolveu e sistematizou, objetivando torná-las mais acessíveis e colocá-las em prática, sobretudo na formação de tradutores.” (LEAL, 2007, p. 31). Ao retomar essas teorias, Nord elabora seu modelo de análise textual, cujos objetivos principais, segundo Zipser (2002), são: i. oferecer informações que auxiliem a compreensão e análise do TF; ii. propiciar critérios capazes de informar estratégias de tradução, com base na função do TA e iii. proporcionar critérios para avaliar o TA.

O modelo elaborado por Nord visa estabelecer a função do texto de partida dentro da cultura de partida, para posteriormente compará-la à provável função do texto de chegada na cultura de chegada e, finalmente, identificar tantos os elementos que serão mantidos, quanto os elementos que serão adaptados na tradução. “Se é verdade que a tradução é uma forma de comunicação intercultural, a *tradução funcional* busca produzir textos que não só “funcionem” na cultura-alvo, como também funcionem da maneira pretendida pelo cliente que tenha encomendado a tradução.” (NORD, 1991, p. 25, grifo nosso).

A pesquisadora resgata, também, a teoria do escopo de Vermeer, destacando o papel do projeto ou encargo tradutório, responsável por determinar os propósitos que a tradução deverá atingir, cujo elemento determinante é o provável receptor do texto de chegada. Nord, no entanto, expande as teorias já existentes ao apresentar a distinção entre propósito e intenção, de um lado, e função, de outro, considerando que quem decide a funcionalidade de um texto é o seu receptor, não podendo, desta forma, haver garantias de que um texto, de fato, atinja seu propósito comunicativo. Assim, Nord (2001, p. 153) estabelece que o propósito e a intenção estão relacionados ao remetente do texto. A função, por sua vez, está ligada ao receptor do texto.

E aqui cabe retomar o conceito de tradução funcionalista, já apresentado em 2.1, que a concebe como

uma comunicação intercultural, na qual texto de partida e texto de chegada pertencem a sistemas culturais distintos, e por isso suas funções devem ser analisadas separadamente e de maneira pragmática, levando em consideração, sobretudo, a situação de recepção de cada um dos textos (LEAL, 2006, p. 2).

Ou seja, estabelece-se aqui o papel fundamental dos receptores dos TP e TC no escopo da tradução, uma vez que “um texto é um ato comunicativo que só se completará no momento da recepção.” (LEAL, 2006, p. 2). Sob essa perspectiva, o texto traduzido deve sempre funcionar para o leitor do TA, sendo ele fundamental para a determinação do encargo tradutório.

Considerando, então, o papel fundamental do receptor do TA no modelo de Nord, cria-se uma nova dimensão no cenário da tradução. Além do produtor do TF, inserido em determinado contexto histórico-cultural, passa-se a considerar, no processo tradutório, a importância de

para quem será traduzido, *por que* e *onde* será veiculado e recepcionado esse TF.

Com base nesse novo cenário da tradução e a fim de possibilitar uma análise mais completa tanto do TF, quanto do TA, o modelo de análise textual de Nord (Quadro 1) abrange dois tipos de fatores: os extratextuais e os intratextuais. Tais fatores são, também, utilizados como instrumentos de análise neste trabalho, como pode ser visto em 3.2.

Os fatores extratextuais podem ser analisados antes da leitura do texto, pois dizem respeito à situação na qual o texto é produzido e utilizado, incluindo, então, o produtor e o emissor do texto e suas intenções⁹; o receptor; o meio em que o texto é veiculado; o tempo e o local da comunicação; o motivo para a produção do texto e a função textual. Já os fatores intratextuais caracterizam o texto em si, ou seja, o estilo, tema e conteúdo do texto, além das suas pressuposições, hierarquias textuais, macro e microestrutura, elementos não-verbais, léxico, estrutura frasal e fonologia e devem ser analisados após a leitura do mesmo (NORD, 1991).

⁹ Neste trabalho consideramos a intenção do autor como a interpretação da intenção do autor, tendo em vista que dificilmente se recupera a intenção do mesmo no texto, mas sim no que se percebe no próprio texto produzido/traduzido.

Quadro 1 – O modelo de Christiane Nord (1991)

Texto 1:		
Texto 2:		
	TEXTO FONTE	TEXTO ALVO
FATORES EXTERNOS AO TEXTO		
Emissor		
Intenção do Emissor		
Receptor		
Meio		
Lugar		
Tempo		
Propósito (motivo)		
Função Textual		
FATORES INTERNOS AO TEXTO		
Tema		
Conteúdo		
Pressuposições		
Estruturação		
Elementos não verbais		
Léxico		
Sintaxe		
Elementos Supra-segmentais		
Efeito do Texto		

Fonte: Nord (1991 *apud* ZIPSER, 2002, p. 50).

Passamos agora a uma breve exposição de todos os elementos dos fatores extratextuais e intratextuais ao texto, do Modelo de Análise Textual, indicado por Christiane Nord (1991).

No que tange aos **Fatores Extratextuais**, o **emissor** é incumbido de causar algum efeito, ou exprimir alguma mensagem a alguém. A **intenção do emissor**, no entanto, nem sempre pode ser identificada por completo, e pode ser diferente da intenção do receptor da mensagem. O **receptor** tem papel primordial para o processo de tradução, pois sua interpretação interfere no sentido, e diferentes receptores, ou receptores de épocas distintas podem efetuar diferentes interpretações.

Ainda de acordo com Nord, o **meio** é a forma pela qual o texto chega ao leitor, pode ser via impressa, como em jornais, livros e revistas, ou eletrônico, como os textos encontrados na Internet. O **lugar**, tanto o de produção, quanto o de recepção, é importante para mapear as

variações linguísticas possivelmente utilizadas. O **tempo** interfere tanto na produção quanto na recepção, pois a língua está sujeita a alterações no decorrer do tempo. Além disso, é importante observar se o emissor se encontra no mesmo contexto temporal que o receptor, se os receptores mudam no decorrer do tempo, e se os meios, a intenção e o propósito se alteram. O **propósito** é a finalidade pelo qual o texto é produzido.

Segundo a autora, a função textual se baseia na expectativa do receptor e na intenção do autor em relação ao texto. Ademais, é necessário levar em consideração outros fatores relevantes, que contribuem para que o tradutor defina as funções do texto em que ele está trabalhando, tais como o emissor, o lugar, o meio, o propósito e o tempo. A teoria funcionalista, proposta por Nord, adota a classificação de Jakobson quanto às funções textuais.

Em sua classificação, Jakobson (1970) descreve seis funções textuais, sendo elas:

1. **Função referencial:** privilegia justamente o referente da mensagem, ou seja, o objeto ou situação de que ela trata, buscando transmitir informações objetivas sobre esse referente. Essa função predomina nos textos de caráter científico e jornalísticos.

2. **Função emotiva:** por meio dessa função, o emissor imprime no texto as marcas de sua atitude pessoal: emoções, avaliações, opiniões. O leitor sente no texto a presença do emissor.

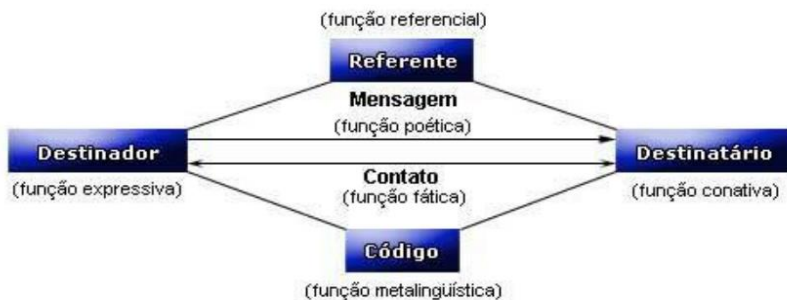
3. **Função conativa:** essa função procura organizar o texto de forma que se imponha sobre o receptor da mensagem, persuadindo-o, seduzindo-o. Nas mensagens em que predomina essa função, busca-se envolver o leitor com o conteúdo transmitido, levando-o a adotar este ou aquele comportamento.

4. **Função fática:** essa função ocorre quando a mensagem se orienta sobre o canal de comunicação ou contato, buscando verificar e fortalecer sua eficiência.

5. **Função metalinguística:** a função metalinguística ocorre quando a linguagem se volta sobre si mesma, transformando-se em seu próprio referente.

6. **Função poética:** esta função ocorre quando a mensagem é elaborada de forma inovadora e imprevista, utilizando combinações sonoras ou rítmicas, jogos de imagem ou de ideias.

Essas funções podem ser melhor visualizadas no diagrama que se segue, com base em Jakobson (1970):



Quanto aos **Fatores Intratextuais**, Nord (2011) afirma que o **tema** indica, normalmente no título, o que o escritor fala. O **conteúdo** é a “[...] informação semântica contida nas estruturas lexicais e gramaticais [...]” presente no texto (NORD, 1991, p. 100). A **pressuposição** é a dedução sobre o conhecimento prévio do possível leitor. A **estruturação** se dá a partir da organização de elementos textuais como as notas de rodapé, citações, capítulos, parágrafos e frases. Os **elementos não verbais** são os itens utilizados para esclarecer o texto oral ou escrito, como imagens, fotos, gestos e expressões faciais. O **léxico** é a possibilidade de escolhas das palavras de uma língua, e a **sintaxe** é a construção das frases e orações que compõem o texto.

Nord apresenta ainda, os elementos **suprasegmentais** que são os elementos que caracterizam o texto e variam conforme o gênero textual, como pontuação, palavras em negrito, itálico, ou sublinhadas, e espaçamentos. O **efeito do texto**, que pode ser extratextual e intratextual, ao mesmo tempo, se refere ao efeito que se espera causar no leitor, e ao efeito que é causado, de fato, variando conforme o receptor.

Nord sugere que, para cada um desses fatores uma série de perguntas sejam respondidas durante o processo tradutório. As perguntas sobre os fatores extratextuais são referentes ao emissor (quem?), à intenção do emissor (para quê?), à recepção (para quem?), ao meio (por qual meio?), ao lugar (onde?), ao tempo (quando?), ao propósito (por quê?) e à função textual (com qual função?). Já os fatores intratextuais referem-se ao tema (sobre qual é o tema?), ao conteúdo (o que?), às pressuposições (o que não?), à estruturação (em qual ordem?), aos elementos não verbais (com quais elementos não verbais?), ao léxico (com quais palavras?), à sintaxe (com quais tipos de sentenças?) e aos elementos suprasegmentais (em qual tom?) (NORD, 1991).

Deste modo, o modelo proposto por ela pode ser utilizado como suporte teórico não apenas para os estudos da tradução, mas também para a formação de tradutores e para a prática da tradução (de qualquer gênero textual), uma vez que por meio dele, o tradutor pode entender as normas de tradução com mais clareza, justificar suas escolhas e sistematizar problemas que são comuns no processo tradutório.

Todavia, há que se destacar, mais uma vez, que no modelo proposto por Nord (1991) o destinatário tem papel fundamental, uma vez que o emissor parte do conhecimento que tem de seu receptor para realizar a produção do texto, em outras palavras, o processo de produção textual foca no “leitor em prospecção” (ZIPSER, 2002) e não no texto fonte.

Assim, pode-se afirmar que a presença das marcas culturais na tradução, por exemplo, é responsável por estabelecer a ligação entre o conhecimento prévio do leitor-destinatário e o novo. Por meio dessas ligações entendemos que há uma importante relação entre as marcas culturais e a recepção do texto, uma vez que a presença das mesmas podem propiciar uma proximidade e identificação do leitor com o texto traduzido muito mais significativa e, conseqüentemente, influenciar diretamente na recepção do mesmo. Essas constatações validam os pressupostos do modelo proposto por Nord, de que o destinatário tem papel fundamental na tessitura do texto, uma vez que o emissor parte do conhecimento que tem de seu receptor para realizar a produção do texto.

Finalmente, é válido ressaltar, ainda, que a tradução sob o viés funcionalista propicia uma leitura muito mais abrangente, uma vez que esta vai além dos limites das estruturas linguísticas, abarcando também os aspectos culturais na tradução.

Os elementos supra citados são retomados e aplicados no capítulo 3, dedicado à análise da legendação do longa metragem de animação *Rio*, conforme o modelo proposto por Nord.

Tratamos, a seguir, da interface tradução, cultura e aspectos culturais, essenciais para o entendimento dos excertos que são analisados no terceiro capítulo.

2.3 A RELEVÂNCIA DOS ASPECTOS CULTURAIS NA TRADUÇÃO

O aumento de trocas internacionais decorrentes do processo de globalização, conforme estudos de Shiyab (2010), o acesso à rede mundial de computadores (que gerou um maior interesse não apenas por outras línguas, mas também por culturas estrangeiras) e a prática

tradutória, que viabiliza as relações entre essas diferentes culturas, retomam uma antiga discussão nos estudos da tradução sobre a influência dos aspectos culturais no processo tradutório.

Tal discussão está relacionada ao fato de passarmos a considerar que o tradutor, durante a execução de suas atividades, faz determinadas escolhas em detrimento de outras, e que essas escolhas são um reflexo do contexto em que este está inserido. Assim, admite-se, conseqüentemente, a influência dos aspectos culturais na tradução. Nesse contexto, o tradutor, ainda que de maneira implícita, acaba utilizando seu conhecimento de mundo ao ler o texto de origem e recriar o texto alvo. Nas palavras de Carvalho,

o tradutor, como qualquer indivíduo, passou a ser entendido como sobredeterminado pela cultura na qual está inserido, por valores ideológicos, por suas experiências, por todos os textos que leu e conhecimentos que detém, disso resultando a impossibilidade de se desconsiderar a intervenção que ele necessariamente opera no texto ao empreender sua tradução (CARVALHO, 2005, p. 139).

Em virtude disso é que houve nos Estados Unidos, na década de 90, muitas pesquisas sobre os estudos culturais e sua influência nos estudos da tradução, cujo principal objetivo foi, segundo Mona Baker, “examinar o modo como os valores, ideologias e instituições resultam em práticas diferentes em momentos históricos distintos.” (BAKER, 1999, p. 19).¹⁰

Além disso, o estudo geral da cultura tem ganhado destaque no campo da literatura, pois conforme Casagrande, citado por Baker, “na verdade não se traduzem línguas, e sim culturas.” (CASAGRANDE, 1954 apud BAKER, 1999, p. 22). Não é possível considerar, por exemplo, que, ao traduzir as legendas do filme *Rio*, o tradutor Manolo Rey fez apenas a transposição de uma língua, no caso a língua inglesa, para a outra língua, a língua portuguesa, ignorando o contexto em que o filme foi produzido ou o contexto para o qual o filme – no caso específico, as legendas – foram traduzidas.

¹⁰ Este artigo foi publicado, originalmente, em inglês, com o título “*Linguistics and cultural Studies: Complementary or competing paradigms in Translation Studies?*”, em 1996. Posteriormente, foi traduzido por Márcia A. P. Martins, em 1999.

Assim, os estudos culturais propiciam aos tradutores ampliar seus horizontes

incentivando-os a considerar outros fatores além da tarefa imediata de verter um texto de um idioma para outro. Há uma grande conscientização do lugar dos tradutores na sociedade e do poder que as traduções exercem na formação das identidades nacionais [...] (BAKER, 1999, p. 29).

O poder da tradução de formar identidades também é abordado por Venuti (2002), o qual ele discute a fixação de estereótipos para culturas estrangeiras, excluindo valores, debates e conflitos que não sejam do interesse da cultura doméstica:

ao criar estereótipos, a tradução pode vincular respeito ou estigma a grupos étnicos, raciais e nacionais específicos, gerando respeito pela diferença cultural ou aversão baseada no etnocentrismo, racismo ou patriotismo (VENUTI, 2002, p. 130).

O autor afirma ainda que a tradução forma identidades culturais específicas e as mantém com um relativo grau de coerência e homogeneidade, mas, ambigualmente, cria possibilidades para a resistência cultural, a inovação e a mudança em qualquer que seja o momento histórico, pois

não obstante o fato de que a tradução é obrigada a voltar-se para as diferenças culturais e linguísticas de um texto estrangeiro, ela pode, com a mesma eficácia, promover ou reprimir a heterogeneidade na cultura doméstica (VENUTI, 2002, p. 132).

Ainda conforme Venuti “ao tentar abarcar as culturas estrangeira e doméstica bem como os públicos-leitores domésticos, uma prática tradutória não pode deixar de produzir um texto que seja uma fonte potencial de mudança cultural.” (VENUTI, 2002, p. 167). Essa afirmação torna-se possível na tradução de Manolo Rey, especialmente quando ele faz a tradução de algumas expressões e termos do filme. Acreditamos que com sua mediação, as mesmas se tornaram mais

familiares ao público brasileiro, o que pode ter promovido uma maior aproximação entre o filme e o público alvo. Essa perspectiva é discutida, posteriormente, na análise da tradução de Manolo Rey.

Assim, uma das grandes contribuições que os estudos culturais podem acrescentar aos estudos da tradução é o fato de que aqueles abrangem uma bagagem muito ampla e rica (no que tange a costumes, tradições, hábitos, cultura), o que certamente auxilia muito no processo tradutório e, por consequência, na relação (aproximação) entre o objeto traduzido e o público ao qual o mesmo se destina.

2.4 A INFLUÊNCIA DA CULTURA NA TRADUÇÃO

Em seu artigo “Globalização e seu impacto na tradução”¹¹, Shiyab (2010) afirma que a sociedade atual vive um processo contínuo de globalização que propicia um grande contato entre os povos e, conseqüentemente, um maior intercâmbio entre as culturas. Esse processo foi reforçado pela explosão tecnológica, principalmente nos meios de comunicação, que revolucionou a maneira como as pessoas se relacionam umas com as outras. Hoje, é comum encontrar indivíduos que interagem muito mais com pessoas de outras cidades, estados, países – por meio da Internet – do que com seus vizinhos de apartamento, por exemplo. Essa “mobilidade” na comunicação e a velocidade com que as informações circulam pelo globo podem criar uma atmosfera ideal para a descoberta, o contato, o conhecimento e a troca entre diferentes culturas.

O conceito de cultura pode, todavia, variar de indivíduo para indivíduo ou até mesmo de país para país, mas, de modo geral, entende-se cultura como o conjunto das estruturas sociais, religiosas, das manifestações intelectuais, artísticas, etc., que caracterizam uma sociedade. Para Frota (1999) a cultura pode ser entendida como um sistema não instável e heterogêneo: “cada cultura é tratada como uma unidade, associada a uma só língua, e suas diferenças internas são ignoradas.” (FROTA, 1999, p. 58).

Diniz, em seus estudos, define cultura a partir da visão de Sebeok (1986), que a concebe como:

Esse todo complexo que inclui conhecimento, crenças, arte, leis, moral, costumes, e quaisquer

¹¹ Título original: *Globalization and its impact on Translation* (tradução nossa).

outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem na sociedade, [...] a totalidade dos sistemas significantes através dos quais a humanidade, ou um grupo humano mantém sua coesão (seus valores e identidades, e sua interação com o mundo) (SEBEOK, 1986, p. 165 apud DINIZ, 2003, p. 14).

Dessa forma, a implicação que essa concepção teria no ato tradutório seria que, ao traduzir a cultura de um texto para outro, segundo Diniz (2003, p. 14), tanto o passado como o presente irão compor esse novo texto, considerando que o tradutor lança mão, durante a atividade tradutória, de todo seu conhecimento e experiência adquiridos ao longo de sua história.

Boas, citado também por Diniz, complementa o conceito de cultura, afirmando que a cultura é “um processo cumulativo, resultante de toda a experiência histórica das gerações anteriores, que limita ou estimula a ação criativa do indivíduo.” (DINIZ, 2003, p. 35). Essa percepção de cultura, então, caracteriza-se como uma abordagem mais ampla e completa do termo, capaz de abarcar os fatores – também abordados no modelo de Nord - que podem influenciar o tradutor na atividade tradutória.

Como já mencionado na seção 2.1 do presente trabalho, a concepção de tradução aqui adotada, sob a ótica funcionalista, concebe a mesma como “uma comunicação intercultural”, ou seja, uma atividade que vai além de uma simples operação linguística, mas também política, ideológica e cultural, tornando-se, nas palavras de Diniz,

um procedimento complexo que envolve também as culturas, os artistas, seus contextos histórico/sociais, os leitores/expectadores, as tradições, a ideologia, a experiência do passado e as expectativas quanto ao futuro [...] Traduzir significa ainda perpetuar ou contestar, aceitar ou desafiar (DINIZ, 2003, p. 42).

Mediante tais concepções do ato tradutório, fica quase impossível falar em tradução sem levar em conta o papel do tradutor enquanto leitor e produtor de sentido, aquele que, sendo membro de uma determinada sociedade e, por conseguinte, de uma cultura, carrega consigo toda uma bagagem cultural, todo o seu conhecimento de mundo, concepções e

crenças que vão influenciar diretamente na leitura e construção de um texto/tradução.

Toury, citado por Martinez (2007), reforça a ideia de a tradução ser vista como um fato cultural justamente pelo papel que o tradutor exerce sobre a mesma, uma vez que “a capacidade de traduzir corresponde, em primeira instância, à capacidade do tradutor de interpretar um papel social e de cumprir uma função atribuída a ele pela sociedade de forma apropriada.” (TOURY, 1995 apud MARTINEZ, 2007, p. 22). Ainda sobre essa função social atribuída ao tradutor, Diniz acrescenta que

a tarefa do tradutor passa a ser vista como uma atividade do leitor – construtor do sentido – e não apenas de escritor. O texto, como produto da tradução, contém implícita toda a história da sua leitura, por sua vez subordinada ao contexto cultural (DINIZ, 2003, p. 28).

Tais ideias retomam, conforme discutido na seção 2.2, a concepção do tradutor como mediador cultural, ou seja, aquele que media, por meio de sua leitura e produção, as diferentes culturas envolvidas em sua tradução, visando não a reprodução do original, de maneira neutra e objetiva, mas sim a reprodução do original de uma forma acessível, funcional e significativa para seu público alvo. Tal concepção vem ao encontro da teoria funcionalista, sob a perspectiva de Nord (1991), de levar sempre em consideração a situação de produção e recepção de cada texto e, principalmente, o foco no “leitor em prospecção”.

Segundo Diniz “A tradução, pois, não é produzida em perfeitas condições de laboratório, esterilizado e neutro, e sim no entrelugar de várias tradições, culturas e normas. Toda tradução é, portanto, uma tradução cultural.” (DINIZ, 2003, p. 35).

Essa concepção do tradutor enquanto mediador de culturas, já explicado anteriormente, também é discutida por Martinez, citando Schwarz, que classifica o tradutor como mediador cultural à medida que o mesmo

além de conhecer a geografia, a história social e a política recente da cultura-fonte e de ter certa familiaridade com personalidades e produtos da cultura popular, ele deve ter consciência de sua própria identidade cultural e da forma como ela

pode influenciar sua interpretação e tradução (MARTINEZ, 2007, p. 62).

Evidencia-se, então, que os estudos da tradução devem preocupar-se com as exigências de um mundo em constante mudança, principalmente sob a influência da tecnologia e da globalização, onde não só a linguagem, mas também a cultura, a história, e a ideologia se misturam e, conseqüentemente, passam de um texto para outro. Há, portanto, a necessidade de se considerar o texto, a tradução enquanto produtos de um fenômeno cultural, “isto é, o texto como entidade concreta, enriquecida pela história acumulada de suas leituras.” (DINIZ, 2003, p. 36).

A seção que se segue é dedicada à tradução audiovisual e seus desdobramentos.

2.5 TRADUÇÃO AUDIOVISUAL E SUAS MODALIDADES

O surgimento do cinema em 1895 e, posteriormente, da televisão em 1923, deu origem, segundo o estudioso espanhol Jorge Díaz Cintas (2004), a um dos maiores e mais importantes recursos de comunicação entre os povos, os meios audiovisuais. Desde então, estes vêm promovendo um intercâmbio entre culturas por meio do cinema – falado, a partir do século XX- da televisão, de equipamentos de vídeos domésticos, mais recentemente de DVD's e *blu-rays* e, a partir da década de 90, por meio da informática, mais especificamente da Internet, que passou a conectar o mundo por meio da rede mundial de computadores. Nas palavras de Gambier & Gottlieb: “a convergência entre mídia, telecomunicações e TIC [Tecnologias de Informação e Comunicação] continua aumentando a natureza multimedial, ou polissemiótica, da comunicação eletrônica.”¹² (GAMBIER; GOTTLIEB, 2001, p. 13).

Essa explosão no uso de recursos audiovisuais como transmissores de cultura entre os povos gerou, conseqüentemente, um crescimento na demanda de tradução dos diversos produtos relacionados a esses recursos. A tradução passou a ser a principal responsável por viabilizar o intercâmbio desses produtos entre as mais variadas culturas, como afirma Jorge Díaz Cintas

¹² “Convergence between media, telecommunications and ICT keeps increasing the multimedial, or polysemiotic, nature of eletronic communication.” (GAMBIER; GOTTLIEB, 2001, p. 13, tradução nossa).

Em termos numéricos, a tradução levada a cabo nos meios audiovisuais é talvez a atividade tradutora mais importante de nossos dias. Por duas razões. Em primeiro lugar pelo número de pessoas a que ela chega, dada a facilidade de recepção através, fundamentalmente, da televisão. Em segundo lugar, pela grande quantidade de produtos traduzidos que são transmitidos a outras culturas: documentários, entrevistas, filmes, notícias, debates, espetáculos, etc. (DÍAZ CINTAS, 2007, p. 9).

Com a difusão dos meios audiovisuais e a enorme expansão na demanda de tradução para esse meio, houve a necessidade de se desenvolver modalidades de tradução que facilitassem a circulação desses produtos pelas mais variadas culturas. Dentre essas modalidades, as mais conhecidas por nós, segundo Carvalho (2005), são as traduções feitas através da inserção de legendas, geralmente na parte inferior da tela de exibição, de forma sincronizada com as falas; a *dublagem*, que consiste em substituir o canal de áudio com o texto oral na língua original por um canal de áudio com o texto traduzido; o *voice over*, em que a voz de um intérprete se sobrepõe ao áudio original, mas sem apagá-lo; e, mais recentemente, o *closed caption*, semelhante à legendagem, porém feito na mesma língua do produto, visando auxiliar deficientes auditivos ou pessoas com dificuldades de compreensão da língua oral.

Observando essas modalidades da tradução audiovisual (TAV) pode-se compreender facilmente o motivo pelo qual esta atividade tradutória se tornou uma das mais importantes e influentes nos dias atuais, já que esta atinge um público infinitamente maior – cinema, TV, DVD's (*Digital Versatile Disc*); *blu-rays* - do que o público de qualquer outro tipo de tradução.

Martinez (2011) reafirma a relevância da TAV nos dias atuais em seu artigo “Tecnologia digital, acessibilidade e novos mercados para o tradutor audiovisual”, discutindo não apenas a importância do DVD e blu-ray, mas também da TV digital, enquanto produtores e disseminadores da TAV.

Segundo a autora, a implantação da TV digital abriu novos caminhos para os tradutores audiovisuais, uma vez que, a tecnologia digital possibilita a transmissão simultânea de diversas versões legendadas e dubladas da mesma programação. Assim, a TV digital

possibilita a difusão simultânea de áudio, vídeo e sinais de dados, proporcionando então a transmissão de maior quantidade de conteúdo em melhor qualidade. Martinez (2011) assegura que a transmissão digital mudou a relação do telespectador com a televisão, pois permite, entre outros inúmeros recursos, que o telespectador grave seus programas preferidos para assistir a qualquer hora, e que um programa seja exibido ao mesmo tempo em diferentes versões dubladas e legendadas,

Essa inovação representa um novo mercado para o tradutor audiovisual. As leis que regulamentam a acessibilidade no campo da comunicação televisiva, através da legenda oculta e da audiodescrição, estão levando os canais da TV aberta a disponibilizar esses recursos em sua programação, e a demanda por profissionais especializados nessas modalidades de tradução audiovisual é cada vez maior (MARTINEZ, 2011, p. 3).

Martinez (2011) cita, ainda, o importante papel das chamadas fansubs, ou legendas traduzidas por fãs, que se disseminam pela Internet, dada a facilidade do tráfego de arquivos de vídeo e de legendas pela rede, atingindo um grande público.

A disseminação entre os próprios fãs, principalmente jovens, do impulso de produzir e distribuir legendas para seus produtos audiovisuais favoritos — filmes, séries e desenhos animados — levou tanto à popularização da prática da legendagem quanto ao desenvolvimento de novos softwares para criação, marcação e exibição de legendas. Mais recentemente, a dublagem, uma modalidade mais especializada do que a legendagem por envolver atores e diretores de dublagem, também vem ganhando uma certa popularidade através das fandubs. A ideia é a mesma das fansubs: fãs produzem de forma amadora dublagens para seus animes e games preferidos (MARTINEZ, 2011, p. 3).

Considerando, então, a relevância da tradução audiovisual supra citada, apresentamos, a seguir, as definições de legendagem e

legendação, que se caracterizam como elementos fundamentais nesse tipo de tradução.

2.6 LEGENDAGEM X LEGENDAÇÃO

Apesar do aumento de estudos e pesquisas na área de legendas, ainda não há um consenso sobre o uso dos termos legendagem e legendação, que são frequentemente utilizados como sinônimos. O substantivo legendagem refere-se ao processo como um todo, que se inicia na confecção da legenda e termina na sua gravação no filme. A legendagem também diz respeito às partes técnicas, como por exemplo, o tempo de aparição na tela, o tamanho e o estilo da mesma.

De acordo com Carvalho (2005) uma legenda pode ter, no máximo, duas linhas de aproximadamente 30 caracteres cada, sem divisão silábica. Se houver casos de sobreposição de falas, pode haver, no máximo, dois falantes simultâneos por legenda (um por linha), sendo cada fala identificada por um hífen no início da linha. O tempo mínimo de permanência da legenda na tela é de um segundo e o tempo máximo é de seis segundos. Assim, há uma convenção de se seguir a relação tempo x caracteres de, no máximo, 15 caracteres por segundo de fala. Cada segundo é dividido em 30 quadros ou *frames*, originando-se, então, a relação de 15 caracteres para cada 30 *frames*.

Considerando todas essas etapas é que Alvarenga (1998, 2009) concebe legendagem como o processo como um todo, uma vez que o mesmo contempla desde o trabalho do tradutor, passando pelo marcador, revisor até chegar ao operador, profissional da área técnica que faz a gravação na fita magnética ou na película.

A legendação, por sua vez, consiste no processo tradutório propriamente dito, no trabalho intelectual do tradutor ao fazer suas escolhas e adotar procedimentos para realizar sua tradução. Assim, na legendação, mantém-se o texto falado original e acrescentam-se as legendas traduzidas para a língua alvo em sincronia com as falas e possíveis textos escritos do material audiovisual. É necessário destacar aqui que, segundo Martinez (2007, p. 72), uma boa legenda caracteriza-se como “sintética, criativa e clara”, ou seja, uma boa legenda deve passar o mais despercebido possível pelos espectadores,

quanto mais claro o texto traduzido for, e mais próximo da estrutura sintática do original estiver, menos esforço cognitivo exigirá do telespectador, principalmente daquele que possui algum

conhecimento da língua original (MARTINEZ, 2007, p. 72).

Desta maneira, este processo de produção de legendas é, conforme Carvalho (2005), uma das modalidades de tradução mais praticadas no mundo, em virtude não apenas do baixo custo, “a título de comparação, a produção da dublagem de um programa custa de dez a quinze vezes mais do que a legendagem do mesmo programa.” (MARTINEZ, 2011, p. 2), mas também pelo curto tempo de produção e por causa da manutenção do canal de áudio original, que pode ser um atrativo a mais para alguns espectadores. Tal afirmação mostra que a produção de legendas continua sendo uma das maiores modalidades de tradução nos dias atuais. O leque de opções e combinações oferecidas, hoje, pela tecnologia de transmissão digital é um exemplo disso,

permite que, por meio do controle remoto, o telespectador escolha assistir a um programa: 1) com o áudio original, sem legendas em português; 2) com o áudio original, com legendas em português; 3) com o áudio original, com legendas originais (closed captions, quando disponível); 4) com o áudio dublado em português, sem legendas em português; 5) com o áudio dublado em português, com legendas em português; 6) com o áudio em português (seja original ou dublado), com closed captions; 7) com o áudio original ou dublado, com audiodescrição, entre outras combinações com janela de LIBRAS (Linguagem Brasileira de Sinais) (MARTINEZ, 2011, p. 4).

Considerando, então, a relevância da produção de legendas para a TAV ainda nos dias atuais, o presente estudo adota, como mencionado anteriormente, na seção 1.3, o que Gottlieb (1998) define como legendação interlingual (diagonal), ou seja, aquela legendação que é feita a partir de uma língua falada para outra na forma escrita, sendo destinada para filmes e programas de língua estrangeira. No caso do objeto deste trabalho, a legendação interlingual se dá por meio do texto falado em inglês (fala dos personagens do filme *Rio*), para o texto escrito (legendas) na língua portuguesa.

Assim sendo, embora eu esteja ciente do importante papel da legendagem no ato tradutório e de como esta influencia, muitas vezes, as escolhas do tradutor, o foco do presente estudo detém-se sobre a

legendação propriamente dita, que, como abordada no início dessa seção, não se detém nos elementos técnicos. Todavia, em virtude dos excertos que são analisados serem oriundos de um DVD, discorreremos, brevemente, na seção seguinte, sobre as peculiaridades do mesmo.

2.7 NORMAS REFERENTES AO MEIO E AS PECULIARIDADES DO DVD

Para realizar seu trabalho, o tradutor necessita estar ciente das normas referentes à modalidade de tradução realizada – no caso deste estudo, a modalidade de tradução é a tradução para legendas; os parâmetros próprios do meio no qual o produto será distribuído ou transmitido – neste caso, o DVD; e as regras impostas por seus clientes diretos e indiretos – as distribuidoras de filmes, os laboratórios e as produtoras.

De acordo com Carvalho (2005) o sistema brasileiro concentra suas normas em três conjuntos: “aquele empregado na legendagem de filmes para exibição nos cinemas, o utilizado em VHS e canais de televisão por assinatura e o ligado à tradução para DVD” (CARVALHO, 2005, p. 102). Martinez (2011), por sua vez, acrescenta a essa lista o *Blu-ray* que está ganhando cada vez mais espaço no mercado, “esse formato tem capacidade de armazenamento de até 50GB, permitindo a gravação de filmes e jogos em alta definição.” (MARTINEZ, 2011, p. 3).

Considerando que o objeto de estudo do presente trabalho é proveniente da distribuição em DVD, descrevo a seguir as normas e os processos mais característicos desse conjunto específico.

O DVD tem capacidade para armazenar não apenas o conteúdo audiovisual, mas também vários canais de áudio (dublagens) e de legendas (legendas e *closed caption*), disponíveis aos espectadores ao simples toque de um botão. Além disso, segundo Martinez (2007), o DVD pode comportar até trinta e duas legendas diferentes de um mesmo produto, ou seja, até trinta e dois tradutores podem participar, por exemplo, da legendagem de um mesmo filme. A autora afirma ainda que “a popularização dessa tecnologia no início de 2000 criou um novo e rico mercado para os profissionais da legendagem” (MARTINEZ, 2007, p. 9) em virtude da demanda de mercado para a produção e comercialização desse produto. Para Carvalho, todavia, essa demanda de tradução para a produção de DVDs foi responsável pelo desenvolvimento de um novo segmento no mercado de tradução, uma vez que “o processo de legendagem foi então modificado com relação

ao empregado para a tradução de VHS e canais de televisão por assinatura, de modo a padronizar e acelerar o trabalho de tradução.” (CARVALHO, 2005, p. 110).

O procedimento de legendagem para DVD aproxima-se mais do procedimento realizado para o cinema do que do procedimento realizado para VHS e canais de assinatura, conforme afirma Carvalho:

O formato *widescreen* reproduz as proporções das telas dos cinemas, com 16 unidades de comprimento horizontal por 9 de altura, enquanto o formato anamórfico (*anamorphic*) é ajustado às proporções da tela da televisão, com 4 unidades de comprimento por 3 de altura. A razão de caracteres por segundo é semelhante à empregada em VHS e canais de televisão por assinatura, e são empregadas as mesmas convenções de medida em hora, minuto, segundo e *frame* (CARVALHO, 2005, p. 110).

Além de seguir essas normas, assim como acontece nas traduções para outros meios, o tradutor utilizará ainda um computador com editor de textos e um aparelho de DVD que o auxiliará na produção das legendas, juntamente com a transcrição dos diálogos. Contudo, a inserção digital das legendas e o controle de qualidade não são da alçada do tradutor, mas sim da produtora ou distribuidora que, após cumprir esses passos, encaminha o produto final, no caso os DVDs, para cópia, distribuição e comercialização.

Feito as devidas considerações sobre as especificidades do DVD passamos, então, a discorrer sobre a identidade e sua relação com a cultura.

2.8 IDENTIDADES CULTURAIS

A acepção da palavra identidade é oriunda, segundo o *Online Etymology Dictionary*, do latim *identitatem*, *identitas* (nominativo) e em português é formado a partir do adjetivo “idem” (com o significado de “o mesmo, idêntico”) e do sufixo “-dade” (indicador de um estado ou qualidade). Como tal, a etimologia desta palavra conduz à sua aplicação como qualificadora daquilo que é idêntico ou o mesmo.

Outras definições, conforme Silva (2012), afirmam que a identidade de um indivíduo constitui-se como o conjunto de características e traços físicos, psicológicos e culturais responsáveis por

definir o mesmo perante um grupo. Embora muitos dos traços que constituem a identidade sejam hereditários ou inatos, acredita-se que o meio em que este indivíduo está inserido exerça grande influência sobre a conformação da especificidade de cada pessoa. Assim, a combinação de tais características e as influências faz com que esse indivíduo se torne único perante os demais.

A psicanálise, por sua vez, enuncia que “para existir a identidade, deve-se passar pela perda do outro e pelo processo de identificação. Não há possibilidade de identidade sem a existência do outro, a construção identitária ocorre em relação a um outro diferente.” (SILVA, 2012, p. 67).

Quando ampliamos a noção de identidade para a identidade de ‘um povo’, essas mesmas características são responsáveis por reunir indivíduos e formar grupos com características identitárias similares e que, conseqüentemente, acabam distinguindo-os de outros povos. Podemos citar as características identitárias do povo português, por exemplo, que os distinguem das características identitárias do povo japonês.

Ao discutir a questão da identidade de um povo, não se pode desconsiderar o importante papel que a cultura tem sobre a mesma, uma vez que esta reflete conhecimentos, crenças, costumes e valores não apenas da geração atual, mas toda a experiência histórica ao longo das gerações desse mesmo povo. Dessa forma, a identidade passa a ser considerada como o resultado das experiências acumuladas ao longo das gerações, sendo a cultura parte fundamental dessas experiências. A partir disso, surge o conceito de identidade cultural discutido, principalmente, pelo professor e pesquisador inglês, Stuart Hall.

Em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade*, Stuart Hall (2011) define "identidades culturais" como aspectos de nossas identidades que surgem do nosso "pertencimento" a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais. Segundo ele, as condições atuais da sociedade estão "fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais". (HALL, 2011, p. 9). Essas transformações estão alterando as identidades pessoais, influenciando a ideia de sujeito integrado que temos de nós próprios, assim "esta perda de sentido de si estável é chamada, algumas vezes, de duplo deslocamento ou descentralização do sujeito" (HALL, 2011, p. 9). Esse duplo deslocamento, que corresponde à descentralização dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e

cultural quanto de si mesmos, é que dá origem a chamada "crise de identidade", pela qual passará o protagonista deste objeto de estudo, Blu.

Segundo Hall (2011), há três diferentes concepções de identidade que se relacionam às visões de sujeito ao longo da história. A primeira concepção é denominada de *identidade do sujeito do Iluminismo* e expressa uma visão individualista de sujeito, caracterizada pela centralização e unificação, em que prevalece a capacidade de razão e de consciência. Nessa perspectiva, o sujeito é portador de um núcleo interior que emerge no nascimento e prevalece ao longo de todo seu desenvolvimento, de forma contínua e idêntica.

A segunda concepção, por sua vez, *identidade do sujeito sociológico*, entende a complexidade do mundo moderno e reconhece que esse núcleo interior do sujeito é constituído na relação com outras pessoas, cujo papel é de mediação da cultura. Sob esta ótica, o sujeito se constitui na interação com a sociedade, em um diálogo contínuo com os mundos interno e externo. Ainda permanece o núcleo interior, mas este é constituído pelo social, ao mesmo tempo em que o constitui. Assim, o sujeito é, ao mesmo tempo, individual e social; é parte e é todo.

A terceira e última concepção discutida por Hall é a de *identidade do sujeito pós-moderno*, que não tem uma identidade fixa, essencial ou permanente, mas que é formada e transformada continuamente, sofrendo a influência das formas como é representada ou interpretada nos e pelos diferentes sistemas culturais de que faz parte. A visão de sujeito assume contornos históricos e não biológicos, e o sujeito adere a identidades diversas em diferentes contextos, impulsionando suas ações em inúmeras direções, de modo que suas identificações são continuamente deslocadas. Mediante à multiplicidade de significações e representações sobre o que é o homem na pós-modernidade, o sujeito se depara com inúmeras e cambiantes identidades, possíveis de se identificar, mas sempre de forma temporária. Sendo assim, o sujeito pós-moderno se caracteriza pela mudança, pela diferença, pela inconstância, e as identidades permanecem abertas. Essa visão de sujeito apresenta características positivas, apesar da incerteza e imprevisibilidade resultante do deslocamento constante pois, segundo Hall (2011) se, de um lado, desestabiliza identidades estáveis do passado, do outro, abre-se a possibilidade de desenvolvimento de novos sujeitos.

Hall (2011) afirma ainda que, as identidades correspondentes a um determinado mundo social estão em declínio, visto que a sociedade atual vive em contínua mutação e movimento, corroborando para que novas identidades surjam continuamente, em um processo de fragmentação do indivíduo moderno. Esse fato assinala uma mudança

no conceito de identidade e de sujeito, já que as identidades modernas estão sendo "descentradas" e, conseqüentemente, não seria possível oferecer afirmações conclusivas sobre que é identidade, já que trata-se de um aspecto complexo, que envolve múltiplos fatores.

Maalouf (2004), por sua vez, concebe identidade sob a ótica da diferença, "minha identidade é o que faz com que eu não seja idêntico a nenhuma outra pessoa."¹³ (MAALOUF, 2004, p. 4). Ele amplia essa definição ao afirmar que "a identidade de uma pessoa constitui-se de uma infinidade de elementos que evidentemente não se limitam apenas aos elementos que constam nos registros oficiais"¹⁴(Maalouf, 2004, p.4), ou seja, para ele, a identidade é o resultado das experiências acumuladas ao longo da vida, passível de mudanças conforme o momento em que se está vivendo.

Essa ideia é justamente oposta àquela discutida por Hall (2011) na apresentação do conceito de *identidade do sujeito do Iluminismo*. Nota-se, no entanto, que essa concepção de Maalouf, calcada na ótica da diferença, tem uma relação mais próxima com o conceito identitário sob a perspectiva da psicanálise, acima citada, no que tange a necessidade da existência do outro para que haja o processo de auto identificação.

Sob essa perspectiva, pode-se dizer que Maalouf (2004) considera, então, a identidade como algo maleável e acumulativo:

a identidade não se constitui de compartimentos, não se divide em metades, nem em terços ou em zonas estáticas. Não quero dizer que eu tenha várias identidades: tenho apenas uma, produto de todos os elementos que a tenham formado mediante uma dose única que nunca é a mesma em duas pessoas¹⁵ (MAALOUF, 2004, p. 2).

As concepções aqui apresentadas refletem as atuais linhas de pesquisa sobre identidade que desconsideram a visão tradicional de que a mesma é algo dicotômico, passando a concebê-la como algo maleável

¹³ "Mi identidad es lo que hace que yo no se idéntico a ninguna otra persona." (Tradução nossa).

¹⁴ "La identidad de una persona está constituída por infinidad de elementos que evidentemente no se limitan a los que figuran em los registros oficiales." (Tradução nossa).

¹⁵ "La identidad no está hecha de compartimentos, no se divide en mitades, ni en tercios o en zonas estancas. Y no es que tenga varias identidades: tengo solamente una 'dosificación' singular que nunca es la misma en dos personas."

e acumulativa e, por esse motivo, tornam-se extremamente relevantes para a análise dos excertos do filme *Rio* a que nos propomos no capítulo que se segue.

Concluo essa seção sobre identidade transcrevendo as palavras do diretor Carlos Saldanha, em uma entrevista ao programa *Metrópolis*, revelando a verdadeira missão de Blu, que segundo o nosso entendimento, reflete exatamente essa ideia de formação contínua da identidade:

A história que eu criei é na verdade a trajetória de um personagem que é brasileiro, nasceu no Brasil, mas nunca morou no Brasil. Ou seja, tem um coração americano, estrangeiro. E veio para o Brasil. Nessa vinda para o Brasil, tentando salvar as espécies, ele muda. Ele descobre a sua alma também brasileira e descobre o seu coração também no Brasil e acaba ficando no Brasil (UOL, 2011 b).

Tendo feitas as devidas considerações sobre os fundamentos teóricos que servem como norteadores deste trabalho, tais como a tradução sobre a ótica funcionalista e o modelo proposto por Christiane Nord; a TAV e suas modalidades, a importância da cultura na atividade tradutória, bem como a relevância dos estudos sobre identidade passamos, assim, ao terceiro capítulo deste trabalho, conforme apresentado na introdução, que consiste em analisar o longa metragem de animação *Rio* sob o viés funcionalista alvitado por Nord.

3 ANÁLISE

Este capítulo está dividido em três seções.

A primeira seção contempla dois tópicos, o primeiro deles sobre o diretor brasileiro Carlos Saldanha e seu papel fundamental na concepção e criação da animação, enquanto o segundo apresenta uma breve contextualização sobre o enredo do filme para que o leitor se familiarize com a estória e, possivelmente, entenda mais facilmente os excertos analisados. Já a segunda seção, por sua vez, abrange a aplicação do modelo de Análise textual proposto por Nord (1991). Em um primeiro momento, contemplamos o filme em sua totalidade, cotejando o texto em língua inglesa (TF) e as legendas em língua portuguesa (TA) e, posteriormente, nos dedicamos a analisar os excertos selecionados, focando na funcionalidade do texto traduzido para o receptor do TA, considerando o papel fundamental deste na determinação do encargo tradutório. Por fim, a terceira seção é dedicada ao estudo de alguns excertos observando a tradução de determinados aspectos da identidade estadunidense e brasileira e como o tradutor fez essa mediação.

3.1 RIO

3.1.1 Sobre o diretor Carlos Saldanha

Como mencionado na introdução deste trabalho, o filme *Rio* foi dirigido pelo diretor cinematográfico, produtor e animador brasileiro Carlos Saldanha, considerado uma das personalidades mais criativas e talentosas da Blue Sky Studios, segundo o website Cine Repórter.

Carlos Saldanha nasceu em 1968, no Rio de Janeiro. No Brasil, ele estudou Ciências da Computação, mas como o bacharelado não era suficiente para suas ambições, em 1991 ele se mudou para Nova Iorque, seguindo sua paixão pela informática. Em Nova Iorque, Saldanha decidiu misturar informática com desenhos, pois desenhar também era seu hobby. Ele cursou mestrado em Artes e se especializou em animação por computação gráfica na *School of Visual Arts*, em Nova Iorque, onde se formou com honras, em 1993. Nesta época, Saldanha conheceu Chris Wedge, um dos fundadores da produtora *Blue Sky Studios*, que o convidou para integrar a equipe. Foi diretor de animação de personagens criados em computador, dirigiu e animou vários comerciais de TV até chegar a direção dos filmes *A Era do Gelo 2* (2006) e *A Era do Gelo 3*

(2009). Todavia, foi com a produção e direção do filme *Rio* que Carlos Saldanha ganhou maior destaque no cenário do cinema mundial.

Assim, falar sobre o filme *Rio* e não falar sobre a importância do seu diretor é praticamente impossível, tendo em vista a influência que o mesmo teve sobre a criação do filme, não apenas profissional, mas também pessoal, pois não se pode negar que Carlos Saldanha imprimiu no mesmo a sua própria visão do Brasil e do Rio de Janeiro, como pode-se constatar em sua entrevista ao programa *Metrópolis*, em que ele afirma:

Eu não queria só mostrar um lugar ou mostrar um ponto turístico. Eu queria que as pessoas sentissem o Rio de Janeiro, sentissem a cultura brasileira [...] Nós três (se referindo aos três brasileiros da equipe que trabalharam na produção do filme *Rio*) nos reuníamos e ficávamos assim: E aí, tá Brazuca? Tá autêntico? Eu falava para o Renato Falcão, diretor de foto: Dá uma chegada lá no grupo de arte e fala que não tá parecido com o Rio de Janeiro. Dá um toque [...] (UOL, 2011b).

Essas declarações de Saldanha explicitam a preocupação dele em reproduzir, da forma mais autêntica, a cidade do Rio e a cultura brasileira segundo a visão pessoal – e porque não dizer patriota – do Brasil, não apenas dele, mas também dos outros membros brasileiros da equipe.

Consideramos que ao conceber a ideia para o longa metragem e dirigi-lo, Saldanha presenteou o público espectador com sua tradução do que é o Brasil, caracterizado na cidade do Rio de Janeiro. Na entrevista supra citada, o diretor explica como surgiu a ideia de fazer uma animação cujo cenário fosse o Brasil e a cidade do Rio de Janeiro “Pensei por que não o Brasil? A gente tem uma das cidades mais lindas do mundo, talvez a mais distinta. Uma cidade tão diferente com contraste, com cor, com uma cultura fortíssima. Por que não? Por que não um filme sobre o Brasil? Ai eu comecei a ver, como é que eu posso contar uma estória sobre o Brasil para um público que não seja brasileiro?”

Podemos dizer que, em sua tradução, Saldanha mantém os velhos clichés frequentemente atribuídos ao Brasil, desde a época da criação do personagem brasileiro *Zé Carioca* (SONHOS DESPERTOS, 2012), criado por Walt Disney em 1942, para o filme *Alô Amigos*, tais como a malandragem brasileira, o país rodeado por selvas, por macacos, pela

corrupção, pelas favelas, contrabando de animais silvestres, entre outros. A animação reforça, ainda, a ideia do Brasil ser o país do futebol, do samba, do carnaval, das praias e das mulheres de contornos exuberantes. Contudo, a tradução que Saldanha faz do país, representado pela cidade do Rio de Janeiro, é baseada na sua visão pessoal, o brasileiro que, de volta a sua terra, a enxerga sob a perspectiva de quem está fora a muito tempo, é um olhar estrangeiro, enquanto cidadão de outro país. Isso fica evidente quando Saldanha fala, na mesma entrevista, sobre a sua experiência de desfilar em uma escola de samba carioca “Eu me senti como o Blu ali no meio. Me senti mais como a Linda ali sozinho. Ali, no meio daquela multidão de fantasia e tudo.”

Dessa maneira, é válido dizer que as experiências de Carlos Saldanha permitiram que ele, ao ajudar na elaboração do roteiro e dirigir o filme *Rio*, fizesse não apenas a tradução do Brasil para o cinema, mas também a tradução dos Estados Unidos. Assim, passamos a conceber o próprio filme como um ato tradutório, pois acreditamos que o mesmo apresenta a tradução dos dois países mencionados, uma vez que lida com a cultura, hábitos, costumes, valores e clichés que são, geralmente, associados à ambos os lugares.

3.1.2 Sobre o enredo

Rio conta a saga de uma arara azul, ave típica da América do Sul, que nasce em meio a uma festa de carnaval na Floresta da Tijuca. Enquanto a pequena arara azul dança feliz com as demais aves, a floresta é invadida por contrabandistas que capturam os pássaros e os levam para algum lugar dos Estados Unidos, identificado inicialmente apenas como *NOT RIO*, posteriormente identificada como Moose Lake, no estado do Minnesota, no norte dos Estados Unidos. A sorte da arara azul começa a mudar a partir do momento em que a caixa em que ela estava cai do caminhão de contrabando e é encontrada por uma garotinha norte americana chamada Linda. Ao encontrar o pássaro, ela o adota e o batiza carinhosamente como Blu. Desde então, Blu passa a fazer parte da história de Linda, acompanhando-a em todos os estágios de sua vida. A relação entre os dois personagens é tão forte que até mesmo o nome da livraria de Linda é uma homenagem ao seu animal de estimação, Livraria Ararinha- Azul.

A tranquilidade dessa história só é quebrada quando Blu é descoberto por um ornitólogo brasileiro, Túlio, que revela à Linda que seu pássaro de estimação é uma ave rara, o último macho da sua espécie e, justamente por esse motivo, eles devem ir para o Brasil para que Blu

acasale com a última fêmea e salve sua espécie. A decisão de ir para o Brasil desencadeia uma série de aventuras protagonizadas por Blu e Jade - a última arara azul fêmea – juntamente com mais alguns pássaros que eles encontram ao longo da trama, na luta contra o contrabando de aves raras do Brasil para o exterior.

Contudo, a grande aventura deste enredo vai muito além da luta de Blu e Jade para impedir o contrabando de aves ou para perpetuar sua espécie. A aventura maior deste filme revela-se, para surpresa dos espectadores, no conflito vivido pelo protagonista Blu para descobrir quem ele realmente é, a sua identidade, que ao fim, é compreendida em sua totalidade.

3.2 APLICAÇÃO DO MODELO DE ANÁLISE TEXTUAL PROPOSTO POR NORD (1991) NO LONGA DE ANIMAÇÃO *RIO*

Antes de passarmos a aplicação do Modelo de Análise Textual proposto por Nord (1991) no referido objeto de estudo, o longa metragem de animação *Rio*, faz-se necessário indicar que as informações contidas no âmbito do texto fonte foram baseadas em entrevistas concedidas pelo diretor cinematográfico Carlos Saldanha a programas de tv e revistas, tanto brasileiras, quanto norte americanas¹⁶, uma vez que não obtivemos nenhuma resposta em nossas tentativas de contato via e-mail com Carlos Saldanha.

Já as informações que tangem o texto alvo, foram levantadas com base no que Liberatti (2012) afirma ser “um contexto de recepção ideal, utilizando-se de elementos na tradução capazes de torná-la um texto funcional, ou seja, que, teoricamente, funcione para o leitor final, o qual é hipotético.” (LIBERATTI, 2012, p. 151).

¹⁶ Tais entrevistas estão disponíveis em links na seção referências e sites consultados.

Quadro 2 – Modelo de Análise Textual de Christiane Nord aplicado ao longa metragem de animação *Rio*

MODELO DE CHRISTIANE NORD (19910)		
	TEXTO FONTE: Áudio em Língua Inglesa	TEXTO ALVO: Legendas em Língua Portuguesa
FATORES EXTERNOS AO TEXTO		
Emissor	Blue Sky Studios	Estúdio Delart
Intenção do Emissor	Divulgar a cultura brasileira representada dentro da cultura carioca; informar sobre o contrabando de aves e a necessidade de manter espécies; mostrar o resgate de Blu da sua identidade brasileira;	Adequar ao texto alvo, elementos linguísticos e culturais do texto fonte, sem causar estranhamentos aos espectadores brasileiros;
Receptor	Espectadores da comunidade internacional	Espectadores brasileiros;
Meio	DVD	DVD
Lugar	Mais de 150 países onde o filme foi lançado	Brasil
Tempo	15 de abril de 2011	08 de abril de 2011
Propósito (motivo)	Levar o público a conhecer a cultura brasileira, representada na cidade do Rio de Janeiro. Capturar e mostrar as principais partes da cidade da forma mais realista possível, recriando cenários a partir de programas avançados de computação gráfica, capazes de reproduzir a cidade nos mínimos detalhes.	Manter o propósito do filme original, adequando-o culturalmente ao TA, na medida do possível, mantendo algumas marcas culturais presentes no TF.
Função Textual	Expressiva, predominante, referencial, metalinguística, poética.	Expressiva, predominante, referencial, metalinguística, poética.

FATORES INTERNOS AO TEXTO

Tema	Busca da Identidade pelo protagonista. ¹⁷	Busca da Identidade pelo protagonista.
Conteúdo	Busca de identidade	Busca de Identidade
Pressuposições	Conhecimento prévio da cultura americana e brasileira, tais como a tradição carnavalesca, a música Garota de Ipanema, a tradição do Prom, entre outros aspectos culturais que ultrapassam fronteiras.	Conhecimento prévio de alguns aspectos da cultura americana, do cantor Lionel Richie, entre outros aspectos culturais que ultrapassam fronteiras.
Estruturação	Padrão legendas ¹⁸	Padrão legendas
Elementos não verbais	As cores frias quando usadas para retratar o cenário estadunidense; as cores quentes usadas para retratar o cenário brasileiro. Esteriótipo de favela, orla carioca,	As cores frias quando usadas para retratar o cenário estadunidense; as cores quentes para retratar o cenário brasileiro. Esteriótipo de favela, orla carioca,
Léxico	Blue Macaw Books, Tiny-soda	Livraria Ararinha-Azul, Mini-soda
Sintaxe	-	-
Elementos Supra-segmentais	-	-
Efeito do Texto	Entreter e informar (presumido)	Entreter e informar (presumido)

Fonte: Nord (1992).

Passamos, então, a descrição de cada um dos fatores extratextuais e intratextuais do modelo de Nord, apresentados na seção 2.2.1 e ilustrados na tabela acima, em relação ao filme *Rio*. A seguir, a descrição dos fatores extratextuais.

¹⁷ Afirmação feita por Carlos Saldanha em entrevista concedida a TV UOL. (UOL, 2011 b).

¹⁸ Para formato padrão de legendas, vide seção 2.5

O **emissor** é incumbido de causar algum efeito, ou exprimir alguma mensagem a alguém, assim o emissor do texto fonte é a Blue Sky Studios, produtora do mesmo e o emissor do texto alvo é o Estúdio Delarte, responsável pela tradução da animação no Brasil, tornando a mesma acessível ao público espectador brasileiro.

A **intenção do emissor**, no entanto, nem sempre pode ser identificada por completo, e pode ser diferente da intenção do receptor da mensagem. Neste trabalho adotamos o conceito de **interpretação da intenção do emissor**, uma vez que não temos como afirmar com absoluta certeza a intenção do mesmo.

Segundo nossa interpretação, a intenção do emissor do texto fonte é divulgar a cultura brasileira representada pela cultura carioca; informar sobre o contrabando de aves e a necessidade de manter as espécies; mostrar o resgate de Blu da sua identidade brasileira. Tais ideias foram inferidas na entrevista do diretor Carlos Saldanha à revista *Monet* (2011, p.37) ao relatar seu desejo de mostrar o impacto causado pela cultura brasileira no que tange as cores, a música, a diversidade, aos contrastes próprios do Brasil. O diretor volta a mencionar esse desejo em outra entrevista ao programa de tv *Metrópole* ao dizer que ele queria levar o espectador a “sentir” a cultura brasileira. Nesta mesma entrevista, Saldanha também afirma que a estória que ele criou é sobre um personagem que é brasileiro e que, embora tenha nascido no Brasil, tem coração americano mas que, no seu retorno ao Brasil para salvar sua espécie da extinção, o mesmo acaba descobrindo que sua alma e seu coração também são brasileiros.

Já a interpretação da intenção no texto alvo está veiculada com a adequação dos elementos linguísticos e culturais do texto fonte no texto alvo, sem causar estranhamentos aos espectadores brasileiros como, por exemplo, a utilização dos marcadores culturais estadunidenses como o *Prom*, o *Spelling Bee Champ*, entre outros.

O **receptor** tem papel primordial para o processo de tradução, pois sua interpretação pode interferir no sentido e, diferentes receptores, ou receptores de épocas distintas podem efetuar diferentes interpretações. Assim, em virtude da influência da globalização na atualidade, consideramos como receptores do texto fonte todos os espectadores da comunidade internacional que tiveram acesso ao filme, levando em conta suas diferentes culturas e *backgrounds*, que influenciam diretamente na leitura do texto fonte. Já os receptores do texto alvo são os espectadores brasileiros, constituídos de sua cultura nacional e de seus respectivos conhecimentos de mundo.

O **meio** é a forma pela qual o texto chega ao leitor, pode ser via impressa ou eletrônica. Neste caso, tanto o texto fonte como o texto alvo chegam aos seus respectivos espectadores por meio do DVD.

O **lugar**, tanto de produção, quanto de recepção, é importante para mapear as variações linguísticas possivelmente utilizadas. O texto alvo foi produzido nos Estados Unidos da América, na Blue Sky Studios. O texto fonte, por sua vez, foi produzido no Brasil, pelo Estúdio Delart.

O **tempo** interfere tanto na produção quanto na recepção, pois a língua está sujeita a alterações no decorrer do tempo. É importante observar, ainda, se o emissor se encontra no mesmo contexto temporal que o receptor, se os receptores mudam no decorrer do tempo, e se os meios, a intenção e o propósito se alteram. No caso deste objeto de estudo, tanto o texto fonte, quanto o texto alvo estão inseridos no mesmo espaço temporal, tendo em vista que o lançamento do filme *Rio*, no Brasil, ocorreu em 08 de abril de 2011 e, no resto do mundo, a animação estreou sete dias depois, em 15 de abril de 2011. Esta semana de diferença não produz nenhuma diferença temporal significativa para a recepção dos TF e TA.

O **propósito** é a finalidade pelo qual o texto é produzido e precisa estar conectado com a intenção do emissor, uma vez que a intenção só vai se concretizar se houver um propósito. Desta maneira, o propósito do texto fonte é levar o público a conhecer a cultura brasileira, representada na cidade do Rio de Janeiro, bem como capturar e mostrar as principais partes da cidade da forma mais realista possível, recriando cenários a partir de programas avançados de computação gráfica, capazes de reproduzir a cidade nos mínimos detalhes. Nota-se que o propósito está em consonância com a interpretação da intenção do leitor, especialmente se levarmos em consideração as palavras do diretor Carlos Saldanha nas entrevistas citadas anteriormente.

Já o propósito do texto alvo consiste, justamente, em manter o propósito do texto fonte, adequando-o culturalmente ao texto fonte, mantendo algumas marcas culturais e linguísticas presentes no TF. Aqui também, destaca-se a concretização da interpretação da intenção do emissor no propósito de adequar o texto alvo, sem causar estranhamentos aos espectadores brasileiros.

A **função textual**, por sua vez, se baseia na expectativa do receptor e na intenção do autor em relação ao texto. A teoria funcionalista, proposta por Nord, adota a classificação de Jakobson (1970) quanto às funções textuais. Dentre as seis funções textuais

descritas por ele, sobressaem-se, nos excertos analisados a função expressiva, predominantemente, referencial.

Outra função textual encontrada nos excertos analisados é a função metalinguística quando Blu, por exemplo, explica a origem do seu nome. Em inglês: *“Hi. My name is Blu. You know. Like the cheese with the mold on it. You know, that smells really bad. That’s stupid.”* Em português: “Oi, meu nome é Blu. Tem a mesma pronúncia de ‘blue’, que quer dizer azul. Isso foi ridículo”. Ou ainda, quando Jade faz o trocadilho com o substantivo próprio Minnesota e Mini-soda. Em inglês: *“Guess things like this don’t happen in Tiny-soda. / Tiny-soda? Wait, Minnesota.”* Em português: “Essas coisas não devem acontecer em Mini-soda. / Mini-soda? Não, é Minnesota.”

Encontramos, ainda, a função poética presente nos trechos analisados. Destacamos o uso, por exemplo, de trechos da música de Lionel Richie *Say you, say me* e da música *Garota de Ipanema*, de Tom Jobim. Além disso, temos ainda o uso de metáforas, como a fala de Rafael para descrever a voz de sua amada Eva. Em inglês *“Like a river of the sweetest honey!”*. Em português: “É como um rio do mais doce mel.”

Dessa forma, acreditamos que, considerando a riqueza do texto fonte e texto alvo, não é possível afirmar que há a predominância de uma única função textual, mas sim a combinação delas ao longo do texto/legendas.

No que tange aos **fatores intratextuais**, o primeiro fator analisado é o **tema**. Este indica, normalmente no título, o que o escritor fala. Embora o título do filme tanto no TF, quanto no TA seja *Rio*, o tema central deste objeto de estudo não é a cidade do Rio de Janeiro, propriamente dita, mas sim o encontro do protagonista Blu com sua identidade brasileira, nas palavras do diretor Carlos Saldanha “A história que eu criei é na verdade a trajetória de um personagem que é brasileiro, nasceu no Brasil, mas nunca morou no Brasil. (...) Nessa vinda para o Brasil, tentando salvar as espécies, ele muda. Ele descobre a sua alma também brasileira e descobre o seu coração também no Brasil e acaba ficando no Brasil.”

O **conteúdo** é a “[...] informação semântica contida nas estruturas lexicais e gramaticais [...]” presente no texto (NORD, 1991, p. 100). Consideramos ser este a busca de identidade do protagonista Blu.

A **pressuposição** é a dedução sobre o conhecimento prévio do possível leitor. No TF temos como pressuposição o conhecimento da comunidade internacional sobre a cultura americana e brasileira. No que tange a cultura estadunidense, pressupõe-se que o leitor tenha alguma

familiaridade com o campeonato de soletração, com o baile de formatura, o *Prom*, com a tradição do chocolate quente com marshmallow, com a música *Say you, say me*, de Lionel Richie, entre outros. Em relação a cultura brasileira, pressupõe-se que os espectadores tenham algum conhecimento da tradição carnavalesca brasileira, tanto dos blocos de rua, quanto das escolas de samba; do amor do brasileiro pelo futebol, da música *Garota de Ipanema*, de Tom Jobim, entre outros aspectos culturais que ultrapassam fronteiras desses dois países.

As pressuposições praticamente se repetem no TA, focando nas pressuposições que os espectadores brasileiros podem ter em relação a cultura estadunidense, tais como o campeonato de soletração, o baile de formatura, o *Prom*, a tradição do chocolate quente com marshmallow, a música *Say you, say me*, de Lionel Richie, entre outros.

A **estruturação**, que se dá a partir da organização de elementos textuais como as notas de rodapé, citações, capítulos, parágrafos e frases, acontece seguindo os padrões internacionais para legendas, conforme abordado na seção 2.5.

Os **elementos não verbais** são os itens utilizados para esclarecer o texto oral ou escrito, como imagens, fotos, gestos e expressões faciais. Tanto no TA, quanto no TF temos a presença, por exemplo, das cores frias para retratar o cenário americano e as cores quentes para retratar o cenário brasileiro. Quanto a isso, o diretor brasileiro, em entrevista à revista *Monet*, afirma: “queria mostrar esse impacto que o Brasil dá quando você chega pela primeira vez, aquela coisa da cor, da música, da diversidade, da floresta, do mar. Essas misturas, os contrastes que tem o Brasil, que é uma coisa muito difícil de ver lá fora.” Além disso, por meio do uso das cores quentes, Saldanha diz ter propiciado ao espectador estrangeiro “sentir a cultura brasileira.” Constatamos ainda, o fantástico passeio de motocicleta de Linda e Túlio e a fuga alucinada de Jade e Blu pelas vielas sinuosas das favelas cariocas. Ambas as cenas dão a impressão de que o espectador está inserido nas ruas tortuosas, em virtude da representação imagética de autenticidade da cena. Destacamos ainda, os elementos não verbais presentes na orla carioca, como as partidas de futevôlei nas areias, as pessoas tomando sol e a presença das belas mulheres, de silhuetas exuberantes. Todos esses elementos não verbais contribuem para a cultura e a identidade brasileira serem reconhecidas pelos espectadores da comunidade internacional

Os três elementos seguintes, propostos por Nord, o **léxico** (possibilidade de escolhas das palavras de uma língua; a **sintaxe** (construção das frases e orações que compõem o texto; e os elementos **suprasegmentais** (que caracterizam o texto, como pontuação, palavras

em negrito, itálico, ou sublinhadas, e espaçamentos) não foram analisados por se tratarem de elementos relacionado a forma, estrutura da língua, que neste caso, está intrinsecamente relacionado as normas e padrões das legendas. Todavia, já na seção 2.6, evidenciamos o foco na legendação, e não na legendagem do filme.

Por fim, temos o último dos fatores internos, que é o **efeito do texto**. Este, por sua vez, se caracteriza como o efeito que se espera causar no leitor e o efeito que é causado, de fato, variando conforme o receptor. Novamente, como a análise sobre o efeito que o filme causou nos espectadores exige outra pesquisa, adotamos a ideia de efeito presumido. Assim, presumimos que a animação tenha causado, em seus espectadores, momentos de entretenimento, levando em consideração todo o enredo do filme e, ao mesmo tempo, tenha propiciado aos mesmos informação, tanto sobre a cultura estadunidense, como sobre a cultura brasileira, além de informar sobre a questão do contrabando internacional de animais.

Tendo discorrido sobre os elementos internos e externos ao texto, propostos por Nord (1991), passamos, a seguir, a analisar algumas cenas do filme *Rio* também sob a perspectiva funcionalista.

3.2.1. Análise de trechos do longa metragem *Rio* sob a perspectiva funcionalista de Nord (1991)

Como abordado anteriormente, na seção 2.2.1, o modelo de análise textual voltada à tradução, de Christiane Nord (1991), visa estabelecer a função do texto de partida dentro da cultura de partida, para posteriormente compará-la à provável função do texto de chegada na cultura de chegada e, finalmente, identificar tanto os elementos que serão mantidos, quanto os elementos que serão adaptados na tradução.

Dessa forma, os excertos aqui explorados¹⁹ são pautados na teoria funcionalista de Nord, considerando as adequações feita para o TA, focando no receptor em prospecção, a fim de atingirmos o objetivo principal do presente trabalho, que consiste em investigar a influência dos aspectos identitários e culturais na tradução do filme *Rio*.

A cena de abertura do filme *Rio*, conforme figura abaixo, acontece em uma floresta, povoada por pássaros coloridos e alegres, que executam uma verdadeira coreografia, ao som de um ritmo genuinamente brasileiro, o samba que, segundo a definição de Silva:

¹⁹ Os excertos serão analisados seguindo a ordem cronológica em que aparecem no enredo do filme.

O samba é uma possibilidade de expressão da singularidade brasileira, uma forma possível, entre tantas outras possibilidades subjacentes. Cabe reconhecer a força que o gênero adquiriu em nossa cultura, a vitalidade que possui como uma linguagem e uma simbologia capazes de expressar uma determinada identidade nacional brasileira, um modo particular de ser e estar no mundo (SILVA, 2011, p. 8).



Há que se destacar nesta cena a predominância e exuberância das cores vivas e fortes, como o vermelho, o amarelo e o verde, em diferentes tons, que corroboram para que o espectador entre e se sinta em um ambiente tropical. A utilização dessas cores é, segundo Freitas (2007), ideal para criar essa atmosfera, tendo em vista que “as cores quentes são estimulantes e produzem as sensações de calor, proximidade, opacidade, secura e densidade. Em contraste, as cores frias parecem nos transmitir as sensações de frias, leves, distantes, transparentes, úmidas, aéreas e acalmantes.” (FREITAS, 2007, p. 4).

Talvez para o público brasileiro, acostumado a essas cores vibrantes, características do seu país, a cena não tenha causado tanto impacto como pode ter causado no público norte-americano, por exemplo, uma vez que Freitas (2007) afirma, em seus estudos, que o clima é um grande influenciador na utilização e na relação que o indivíduo estabelece com as cores. Dessa maneira, a relação que se criou entre a cultura brasileira e as cores fortes é justificada pela estudiosa

pelo fato que o país de clima tropical “sofre a influência de um intenso cromatismo que se reflete luminosa e vibrantemente na sua cultura, expondo as cores de uma forma apaixonante e pura.” (FREITAS, p. 2, 2007).

Blu, o protagonista do filme, se depara com o primeiro contraste de realidade ao ser contrabandeado para o Minnesota, com a disparidade entre as cores quentes do ambiente brasileiro e as cores frias do inverno estadunidense. Em seguida ele é adotado por Linda, uma garotinha norte americana, e inserido em um novo contexto cultural, passando a dividir com Linda eventos frequentes na vida de uma menina norte-americana, tais como o Campeonato de Soletração e o Baile de Formatura. Essa inserção na cultura norte americana é explicitada no filme por meio das fotografias que retratam os fatos da vida de Linda (Linda alimentando Blu com uma mamadeira, festa de aniversário, frases de carinho e fotos dos dois na geladeira), dos quais Blu torna-se parte integrante.

É importante ressaltar que o “*Spelling Bee Champ*”, traduzido na legenda como “Campeonato de Soletração”, caracteriza-se como um concurso tradicional na cultura de partida, segundo informações do website especializado em aprendizagem *Wonderopolis*,

O campeonato de Soletração nos Estados Unidos começou com o Courier-Journal, um jornal de Louisville, no Kentucky. A sede do primeiro campeonato foi Washington, D.C., em 1925. O vencedor, Frank Neuhauser ganhou o direito de conhecer o presidente Calvin Coolidge.²⁰ (WONDEROPOLIS, 2014, tradução nossa).

Atualmente, os campeonatos de soletração acontecem nas escolas de todo país, geralmente, todos os anos. Os vencedores locais competem, primeiramente, em suas cidades e em campeonatos regionais. Depois, os candidatos participam da edição estadual até que, finalmente, alguns ganhadores chegam a competição nacional, “o Campeonato de Soletração se tornou muito popular nos últimos anos.

²⁰ The United States National Spelling Bee was started by the Courier-Journal, a newspaper in Louisville, Kentucky. It was held for the first time in Washington, D.C., in 1925. The winner, Frank Neuhauser, got to meet President Calvin Coolidge (WONDEROPOLIS, 2014).

Quanto? Tão popular que agora você pode assisti-lo no canal de televisão ESPN!²¹, segundo o mesmo website.

Os candidatos passam, geralmente, meses se preparando para esses campeonatos, tendo em vista o desafio de soletrar as palavras em língua inglesa, em virtude de questões fonéticas e fonológicas que não correspondem a linguagem escrita.

De acordo com o website *USA.Today*,

Todo ano, mais de 250 crianças que já eliminaram milhões de outras crianças em competições escolares, locais e regionais, se enfileiram na frente de um microfone. A maioria desses alunos, que ainda não passaram da oitava série, passam muitas horas memorizando palavras, pesquisando derivações e se especializando em padrões linguísticos²² (USA TODAY, 2014, tradução nossa).

Assim, o fato de Linda ser a campeã de um “Campeonato de Soletração” da escola não causa o mesmo efeito nos espectadores brasileiros e nos espectadores estadunidenses. Afinal, contrariamente ao que acontece nos Estados Unidos, não é uma tradição fazer esse tipo de concurso no contexto escolar brasileiro. Dessa forma, embora esse concurso não faça parte da cultura brasileira, pela mediação do tradutor, o propósito na cultura de partida é alcançado na cultura de chegada, pois a tradução para “campeonato de soletração” funciona no TA.

Outro fato retratado da vida de Linda, que tem um significado diferente na cultura de chegada, é o baile de formatura. Na legenda original “*Prom*”, traduzido como “Baile”, é, segundo Paatelainen (2010) “abreviação de ‘promenade’, que significa ‘a apresentação formal de

²¹ The National Spelling Bee has become very popular in recent years. How popular? So popular that you can now watch the National Spelling Bee on television on ESPN!

²² Each year, more than 250 kids who have out-spelled millions of others in school, local and regional competitions line up before the microphone. Most of these students, who must not have passed beyond the eighth grade, spend hundreds of hours memorizing words, researching derivations and mastering linguistic patterns (USA TODAY, 2014).

exibição de convidados de uma festa”²³ (PAATELAINEN, 2010, p. 4). Dessa forma, o mesmo caracteriza-se como uma festa de gala, formal, dos alunos do *high school*, nível escolar equivalente ao ensino médio brasileiro,

A primeira referência de *proms* pode ser encontrada nos livros de registros de ensino médio nos anos 1930 e 1940. De acordo com Claire Suddath, os *proms* chegaram aos colégios gradualmente entre os anos 1930 e 1940 devido ao crescimento da cultura adolescente. Os primeiros *proms* eram relativamente simples, mas nos anos 1950 o caráter do evento começou a mudar devido a uma próspera economia pós-guerra, quando os alunos estavam mais abastados para mudar o local do *prom*, trocando os ginásios dos colégios por ambientes mais caros e luxuosos, como hotéis e clubes. No decorrer das décadas os *proms* se tornaram mais e mais caros, e atualmente são retratados na mídia popular como o “evento mais importante na vida de um aluno do ensino médio.”²⁴ (PAATELAINEN, 2010, p. 4).

Tradicionalmente, essa festa acontece próximo ao fim do último ano escolar, “Os bailes dos formandos acontecem, geralmente, em Maio ou Junho antes da cerimônia de formatura. Contudo, alguns bailes

²³ Short for "promenade", meaning "the formal, introductory parading of guests at a party." (PAATELAINEN, 2010, tradução nossa).

²⁴ The first mention of proms can be found in high school yearbooks in the 1930's and 1940's. According to Claire Suddath, proms came into high schools gradually between the 1930's and the 1940's due to a growing teenage culture. At first proms were relatively simple, but in the 1950's the nature of the event began to change due to a thriving postwar economy, when students were increasingly wealthy enough to change the prom location from school gymnasiums to more lavish and expensive places, such as hotels and country clubs. Over the decades proms have become more and more expensive, and are today often pictured in the popular media as the "most important event in the life of a high school student". (PAATELAINEN, 2010, tradução nossa).

podem acontecer no início da primavera”²⁵). O *Prom* envolve dança, socialização e o anúncio do Rei e a Rainha do Baile. Estes, por sua vez, são escolhidos por uma votação prévia, na escola, levando em consideração a popularidade dos estudantes, bem como a participação e envolvimento dos mesmos nas atividades escolares, tais como nos clubes e nos esportes.

Um aspecto do *prom* que filmes e séries de televisão tendem a enfatizar, é a importância em ser coroado Rei ou Rainha do *prom*. Especialmente a coroação da Rainha *prom*, que é normalmente apresentada como uma questão de vida ou morte [...] todo mundo quer ser coroado Rei e Rainha. Ser eleito pelos jurados do *prom* também é frequentemente visto como a mensuração de popularidade no ensino médio.”²⁶ (PAATELAINEN, 2010, p. 6).

No Brasil, no entanto, não se tem essa tradição cultural de escolha de reis e rainhas no baile de formatura. Quando há um baile de formatura no ensino médio, o objetivo do mesmo é apenas celebrar o final de mais um ciclo escolar. Além disso, muitas escolas optam por uma festa informal, para que todos os alunos possam participar. Assim, o Baile de Formatura brasileiro não tem a mesma tradição cultural que o “*Prom*” norte americano, do qual Blu também fez parte enquanto membro integrante da família de Linda. Todavia, a solução encontrada pelo tradutor, nas legendas, faz com que o TF seja significativo na cultura de chegada, pois o espectador brasileiro consegue entender o significado e a importância do baile de formatura para Linda e Blu, mesmo não conhecendo todo o histórico da tradição americana sobre o mesmo.

²⁵ The senior proms are usually held in May or June before graduation, although sometimes proms can be held also earlier in the spring (PAATELAINEN, 2010, tradução nossa).

²⁶ One aspect of the prom that films and television series tend to especially emphasize is the importance of being crowned Prom King and Queen. Especially the crowning of the Prom Queen is often presented as a matter of life and death [...] everybody wants to be crowned Prom King and Queen. Getting elected to the Prom Court is also often presented as a measure of popularity in high school (PAATELAINEN, 2010, tradução nossa).

Após graduar-se, Linda torna-se a proprietária de uma livraria, a “*Blue Macaw Books*”, traduzida nas legendas como “Livraria ararinha-azul”. Destaco aqui o uso do diminutivo “ararinha” na versão brasileira, inexistente na língua original, mas que demarca a questão cultural da língua de chegada. Tradicionalmente, o diminutivo é ensinado como uma indicação formal de diminuição de tamanho. Mas, na língua portuguesa brasileira, dependendo do contexto em que o diminutivo é usado, ele pode assumir as mais diversas significações, indicando manifestações da emoção e das intenções do falante. No exemplo acima citado, o diminutivo “ararinha-azul”, está sendo usado para expressar afetividade, denotar sentimento, carinho com Blu e, assim, possivelmente, criar um elo maior com o espectador brasileiro, que se identifica com a escolha semântica.

Todavia, faz-se necessário destacar que, embora no Brasil há uma espécie de ave da família *Psittacidae endêmica*, que é popularmente conhecida como Ararinha-Azul, cujo nome científico é *Cyanopsitta spixii* (WIKIPEDIA, 2014a), esta não corresponde a espécie de Blu, uma arara-azul também da família *Psittacidae*, mas cujo nome científico é *Anodorhynchus hyacinthinus* (WIKIPEDIA, 2014b). Essas informações científicas reiteram a escolha semântica do tradutor, privilegiando uma questão cultural da língua portuguesa, na tentativa de se aproximar dos espectadores brasileiros.

Enquanto proprietária da livraria, Linda passa a maior parte do tempo cuidando do seu estabelecimento. Sem uma “*birdsitter*”²⁷, Blu acompanha Linda em sua rotina pela livraria. Em uma das manhãs na “*Blue Macaw Books*”, Blu aparece em uma gaiola, lendo um livro, quando é interrompido por ela²⁸:

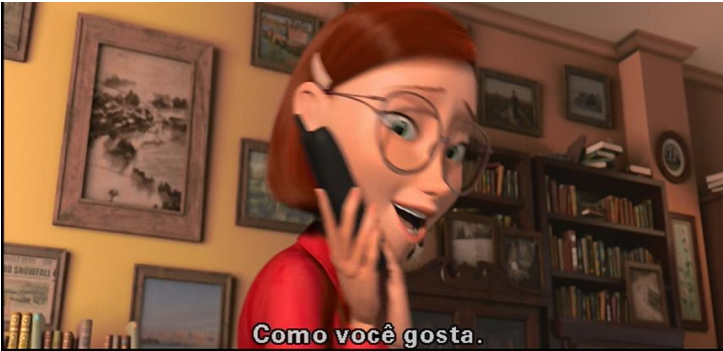
Áudio em língua inglesa:

Linda: *Here's your hot chocolate Blu! Just how you like it.*

Blu: *This is the life. The perfect marshmallow-to- cocoa ratio.*

²⁷ Babá de pássaros (tradução nossa).

²⁸ As legendas em língua portuguesa estão contidas nos excertos selecionados (imagens)



(6m50s)

Neste trecho, Blue degusta sua bebida favorita, chocolate quente com marshmallow, bebida muito comum para alguns estadunidenses. De acordo com Rosengarten (2009), o chocolate quente foi introduzido nos Estados Unidos no início do século 17, mas só começou a ser comercializado por volta de 1755. Desde então,

a bebida é popular no formato instantâneo, feito com leite ou água quente, adicionados a uma mistura contendo, na sua maioria, chocolate em pó, açúcar e leite em pó. Esta é a versão menos calórica das duas principais variações. É bastante doce e pode ser acompanhado de marshmallows, chantili ou um pedaço de chocolate²⁹ (ROSENGARTEN, 2009, p. 2).

Tomar chocolate quente passou a fazer parte do cotidiano dos estadunidenses que, ocasionalmente, criam novas maneiras de degustar a bebida, como comenta Laura Kiniry, em seu artigo para a revista *Smithsonian*, em fevereiro de 2014,

nosso mais recente vício por doce oferece satisfação que não é apenas indulgente, mas também é servido quente. Tomar chocolate tem adquirido espaço como a bebida americana que todo mundo deve tomar – um resultado direto do crescente número de chocolaterias artesanais pelo país afora – e que já aparece em cardápios de restaurantes, lojas de chocolate e bares de Portland, Oregon à cidade de Nova Iorque. Embora a bebida cremosa nunca tenha saído de moda, ela vem recebendo transformações ao longo dos anos³⁰

²⁹ The drink is popular in instant form, made with hot water or milk from a packet containing mostly cocoa powder, sugar, and dry milk. is the thinner of the two main variations. It is very sweet and may be topped with marshmallows, whipped cream, or a piece of solid chocolate (TODAY, 2004, tradução nossa).

³⁰ Our latest sweet craze offers satisfaction that's not only decadent, but served warm as well. Drinking chocolate has been gaining ground as America's 'must-have' liquid refreshment—a direct result of the increasing number of artisan chocolatiers nationwide—and is appearing on restaurant, chocolate shop, and bar menus from Portland, Oregon, to NYC. While the frothy beverage has never

No referido excerto, é possível identificar que o espectador brasileiro entende o que é o chocolate quente com marshmallow por meio da tradução e da imagem e, embora seja uma bebida comum no cotidiano para alguns norte-americanos, acostumados a tomar chocolate quente acompanhado de marshmallow, os receptores do TA compartilham do significado sugerido por essa bebida, nesta cena. A bebida adquire um significado maior do que um simples chocolate e marshmallow. Ele pode resgatar, no espectador estadunidense, o sentimento de casa, de aquecimento, aconchego que minimiza o frio, uma vez que “tradicionalmente, o chocolate quente tem sido associado com baixas temperaturas, inverno e sobremesa nos Estados Unidos.”³¹ (ROSENGARTEN, 2009, p. 2). Essa sensação também pode ser aguçada no espectador brasileiro, ainda que ele seja acostumado a tomar outros tipos de bebidas quentes para se aquecer, como o tradicional “café preto”, o “pingado”, o leite com achocolato, chás e até mesmo o chimarrão, típico do Rio Grande do Sul.

Com a descoberta de que Blu é o último macho de sua espécie e de que há uma fêmea no Brasil a sua espera, Blu decide vir para o Rio de Janeiro para que eles possam se acasalar e dar continuidade a sua espécie. A cena da chegada da arara azul com Linda e com o ornitólogo brasileiro Túlio, na cidade maravilhosa (12m24s), propicia ao espectador um verdadeiro *tour* pelos principais pontos turísticos da cidade (Pão de Açúcar, Copacabana, Cristo Redentor), enfatizando as belezas naturais, o mar, as cores fortes e vibrantes da cidade, a diversidade de pessoas, bem como a magia do Carnaval. Case (2012), em sua dissertação de mestrado, afirma:

São mostrados flagrantes do dia-a-dia da cidade, como pessoas jogando futevôlei na praia ou ciclistas e patinadores passeando pela ciclovia. Os taxis são iguais aos que circulam pela cidade e até as lixeiras foram reproduzidas fielmente. O cuidado pode ser notado nos mínimos detalhes, como em grafites espalhados pelos muros ou até mesmo pela inclusão de um avião da ponte-aérea se preparando para pousar. As calçadas com

gone out of style, it's received a makeover in recent years (SMITHSONIAN, 2014, tradução nossa).

³¹Traditionally, hot chocolate has been associated with cold weather, winter, and dessert in the United States (TODAY, 2004, tradução nossa).

pedras portuguesas foram um desafio para os animadores. Um software foi criado apenas para reproduzi-las. Outra preocupação dos animadores foi em relação à diversidade da população local (CASE, 2012, p. 108).

Ao parar em um semáforo, o trio se depara com um bloco de carnaval, motivo de espanto e admiração por parte de Linda e Blu, que não sabem do que se trata. Com relação a essa chegada marcante ao Rio de Janeiro, Carlos Saldanha, diretor do filme, em entrevista à Dafne Sampaio (2011, p. 37), explicou que com esta cena ele

queria mostrar esse impacto que o Brasil dá quando você chega pela primeira vez, aquela coisa da cor, da música, da diversidade, da floresta, do mar. Essas misturas, os contrastes que tem o Brasil, que é uma coisa muito difícil de ver lá fora.

Dessa maneira, esta cena pode ter provocado, principalmente no público que não conhece o Brasil, um impacto quanto à imagem do país, representado pela cidade do Rio de Janeiro e suas principais características, enfatizadas nas imagens. Assim, acredita-se que, mais uma vez, a significação de tal cena é diferente para o público brasileiro e para o público estadunidense. Alguns espectadores brasileiros podem estar acostumados com esses contrastes, com esses cenários do Rio de Janeiro, ou por que é parte integrante dele, ou por que os vê diariamente nos programas de TV, revistas e jornais. Dessa forma, tais imagens podem suscitar no espectador brasileiro uma significação mais afetiva de sua pátria, da cidade à qual se é familiar, por que o mesmo pode se identificar com a cena. Já para alguns espectadores norte-americanos, pode tratar-se de algo novo, desconhecido, despertando uma significação diferente, de surpresa, de espanto, de curiosidade em descobrir o novo.

Ainda nessa cena da chegada de Blu, Linda e Túlio ao Rio de Janeiro há um episódio de humor mencionado, inclusive, por Saldanha em sua entrevista a TV UOL (UOL, 2011a). No momento em que eles param em um semáforo um bloco de Carnaval atravessa na frente do carro do trio. Entre os vários “personagens” que passam dançando na frente do carro, Túlio reconhece sua dentista, a Doutora Barbosa, que está fantasiada de passista de samba, ou seja, trajando apenas um biquíni chamado fio dental, tipicamente usado pelas passistas do carnaval.

Assim, Doutora Barbosa se apropria da dupla conotação de fio dental que, segundo o dicionário da Língua Portuguesa *Michaelis*, pode ser tanto um fio de nylon usado para remover pedaços de comida entre os dentes ou a peça inferior do biquíni ou calcinhas de tamanho reduzido que descobrem totalmente as nádegas – para fazer uma piadinha de duplo sentido, como se constata nos excertos abaixo:

Áudio em língua inglesa:

Túlio: *Doctor Barbosa.*

Doctor Barbosa: *Don't forget to floss Túlio.*



(13m22)

No áudio em inglês não há esse duplo sentido presente nas legendas em português, primeiro por que o verbo *to floss*, em seu sentido literal, significa passar o fio dental, ação que está diretamente relacionada à profissão da enunciadora da fala, a dentista. Além disso, o termo utilizado para denominar o tipo de biquíni usado pela Doutora Barbosa, em inglês, é *thong*, o que não tem nenhuma relação etimológica com *floss*. Para o espectador brasileiro, no entanto, o duplo

sentido da palavra fio dental, faz com que ele relacione o conselho da dentista não ao sentido literal, de usar o fio dental para remover resíduos de comidas, mas no sentido humorístico, de ver um homem usando o biquíni fio dental. Dessa maneira, o espectador estadunidense pode não compartilhar esse humor.

Já no aviário no Rio de Janeiro, Blu finalmente conhece Jade, a última fêmea da sua espécie. Depois de ser atacado e quase estrangulado por Jade, Blu se apresenta da seguinte forma:

Áudio em língua inglesa:

Blu: Hi. My name is Blu. You know. Like the cheese with the mold on it. You know, that smells really bad. That's stupid.





(17m26s)

Nota-se que nesse diálogo, na língua do TF, há a inserção de um efeito de humor que não acontece na língua do TA. Em inglês, Blu se apresenta dizendo o nome, depois ele cita o queijo e explica a qual queijo ele está se referindo. Contudo, o vocábulo *blue cheese* por si só já é suficiente para se entender de qual queijo ele está falando, sendo redundante a explicação posterior. Essa redundância gera, de certa forma, um efeito de humor no espectador de língua inglesa. Ou ainda, esse humor pode ser gerado pelo fato de que Blu se dá conta de que, se comparar com um queijo que tem cheiro ruim, não seja uma comparação interessante a se fazer. Já na língua de chegada, a língua portuguesa, esse humor não é compartilhado por que não há, na realidade cultural brasileira, nenhum queijo denominado “queijo azul” apenas, mas sim equivalentes, como o queijo “gorgonzola”, assim chamado por ser oriundo da localidade homônima, nos arredores de Milão, na Itália; o “roquefort francês”, cujo nome deve-se à localidade de origem, Roquefort-sur-Soulzon e o “stilton”, um queijo azul originário da Inglaterra. Dessa maneira, a solução encontrada pelo tradutor foi a

inserção de uma referência extra, a referência à cor azul: “Blu, tem a mesma pronúncia de *blue*, que quer dizer azul”. O humor é compartilhado com o espectador brasileiro por meio da estratégia adotada pelo tradutor que encontrou uma solução bastante interessante para compartilhar a sensação de que Blu está falando bobagem, ao explicar a semelhança de pronúncia entre seu nome e a pronúncia da cor azul, em inglês.

Mesmo após as apresentações formais, Blu e Jade têm dificuldades para se relacionar. Assim, o ornitólogo brasileiro Túlio decide dar uma ajuda ao casal de pássaros, criando um ambiente mais propício para o possível acasalamento entre eles. Para tanto, ele utiliza uma luz especial e toca uma trilha sonora mais propícia, como se pode constatar no seguinte trecho:

Áudio em língua inglesa:

Song: “*Say you, say me...*”

Blu: *Ok. I had nothing to do with that.*

But you have to admit

It's actually a pretty good song.

Yeah, sing it, Lionel!

Linda: *Wow, that was fast!*

Túlio: *Lionel Richie works every time*





Neste trecho, a referência a Lionel Richie pode ser mais significativa nos Estados Unidos do que no Brasil, uma vez que se trata de um famoso cantor e produtor musical estadunidense. Apesar de ele ser conhecido no ocidente, assim como a canção utilizada nessa cena “*Say you, say me*”, lançada em 1985, a escolha de Richie como referência para uma cena romântica, pode atrapalhar a significação da cena para o público brasileiro mais jovem, embora não atrapalhe o entendimento da mesma. Faz-se necessário destacar, no entanto, que a música de Lionel Richie foi escolhida pelo ornitólogo Túlio, que é brasileiro, demonstrando, assim, uma marca cultural americana que ultrapassou as fronteiras dos Estados Unidos.

Na cena seguinte, os contrabandistas precisam decidir quem vai alimentar Nigel, uma cacatua malvada; para tanto, eles optam por utilizar a brincadeira Pedra, Papel, Tesoura para ver quem deverá executar essa tarefa. Durante a execução do jogo, um dos personagens, aqui identificado apenas como A, trapaceia nas regras para vencer. Tal manobra gera uma cena de humor, uma vez que o personagem A consegue enganar o personagem B que, inocentemente, aceita a derrota. Para que essa cena de humor seja entendida pelos espectadores, é preciso que os mesmos tenham conhecimento deste jogo e das respectivas regras. Acredita-se que a escolha desse jogo deve-se ao fato de o mesmo ser bastante conhecido tanto na cultura norte-americana, como na cultura brasileira, o que corrobora para a compreensão da cena de humor e do compartilhamento da carga cultural tanto no TF, quanto no TA.

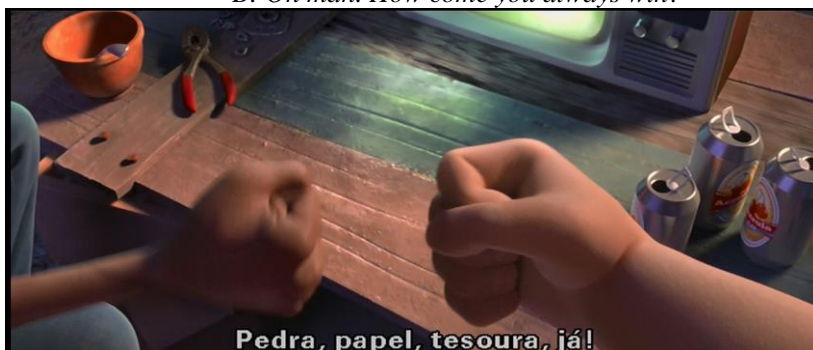
Áudio em língua inglesa:

A/B: Rock, paper, scissors, shoot!

B: Yes!

A: Nuh-uh. Scissors cuts rock!

B: Oh man. How come you always win?



Pedra, papel, tesoura, já!



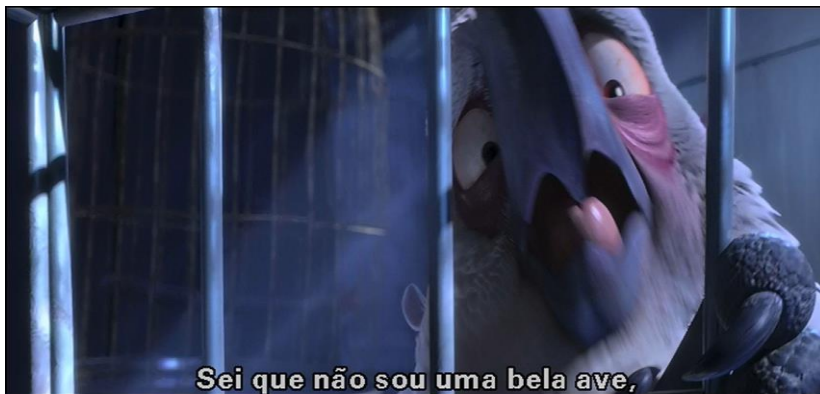
(28m27s)

Após ser alimentado, Nigel, a cacatua malvada, resolve torturar os pássaros que estão presos nas gaiolas. Ele os aterroriza e, a fim de intimidá-los mais ainda, apresenta uma música, relembrando o tempo que era jovem, bonito e famoso, com seu próprio programa de TV, como se verifica nas falas:

Áudio em língua inglesa:

Nigel: *I know I'm not a pretty birdie.*

*But I used to be quite a looker.
A star.
Lights, camera, action*





(29m43s)

Ao dizer “Luzes, câmera, ação”, Nigel remete a uma expressão comum a ambos os espectadores, pois tanto em inglês “*Lights, câmera, action*”, quanto em português “Luzes, câmera, ação”, tais expressões têm como referência o cinema. Assim, ao ser evocada, ambos espectadores TF e TA ativam seus conhecimentos prévios e o relacionam com o cinema, caracterizando o compartilhamento da carga cultural.

Em seguida a essa cena, Blu e Jade conseguem sair da gaiola em que estavam e fugir do barraco onde se encontravam presos. No entanto, a fuga é rapidamente descoberta e a dupla passa a ser perseguida não apenas pelos dois contrabandistas de plantão, mas também pela cacatua malvada. Nesse momento, Blu revela a Jade que não sabe voar, o que torna a fuga muito mais difícil e emocionante. Em meio à tensão de escapar pelas ruas sinuosas da favela e, ao mesmo tempo, a tensão de ter que correr - mediante a incapacidade de voar de Blu, dá-se o seguinte diálogo:

Áudio em língua inglesa:

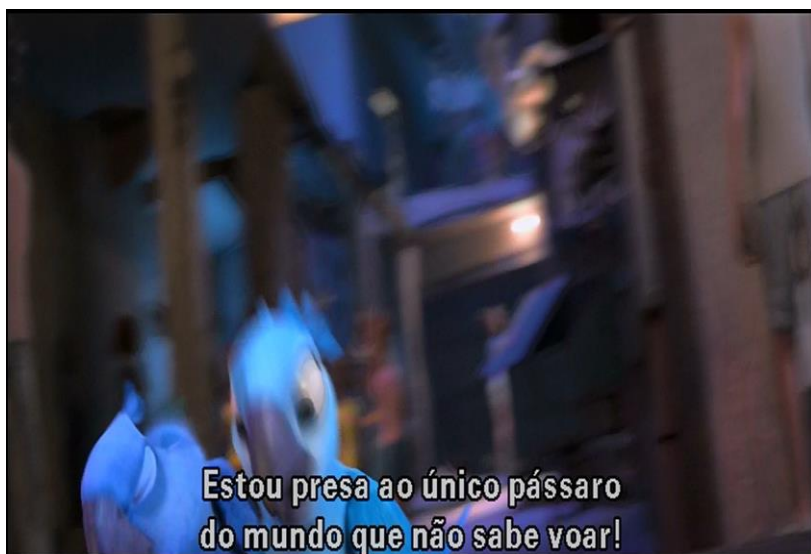
Jewel: This is great. *I'm chained to the only bird in the world who can't fly!*

Blu: *Actually, there are forty species of flightless birds.*

Jewel: *Duck!*

Blu: *No, ducks can fly.*

Jewel: *No! Duck!*





Constata-se que aqui, ao contrário do que ocorre na cena do fio dental analisada anteriormente, quem perde o efeito de humor produzido pela ação são, desta vez, os espectadores brasileiros, pois embora o tradutor tenha tentado fazer um jogo de palavras com o substantivo “pata”, não há a menor conexão com a cena que está sendo exibida naquele momento.

Segundo os dicionários *Oxford Advanced American Dictionary* e *Longman Dictionary Contemporary English* o vocábulo “*duck*”, em inglês, tem duas funções semânticas, uma enquanto substantivo, pato, que designa a ave e o outro enquanto verbo, que significa abaixar-se rapidamente a fim de evitar ser visto ou atingido por alguém ou alguma coisa, respectivamente. Assim, o uso de tal termo na referida cena é pertinente porque, na corrida para escapar, mediante um obstáculo, Jade ordena a Blu que se abaixe, para passar por baixo do obstáculo logo a frente da dupla. Contudo, tendo em vista o diálogo prévio entre os dois, sobre os pássaros que não voam, foi possível criar, em inglês, esse duplo sentido que gerou o efeito de humor.

Em português, no entanto, a palavra pata caracteriza-se como um substantivo feminino, que significa a fêmea do pato ou o pé de um animal, não tendo ligação alguma com o verbo abaixar-se. Além disso, a resposta mais natural para a afirmativa de Blu “Na verdade existem umas quarenta espécies de aves que não voam”, seria “pato”, uma vez que a tendência, na língua portuguesa, é utilizar o gênero masculino para designar ambos os gêneros, masculino e feminino. Nesse sentido, ao utilizar o substantivo no masculino “pato”, Jade daria uma resposta mais coerente, que a espécie pato (macho e fêmea) voa, não apenas a pata. Em seguida, mediante a correção de Blu “Não, pata voa!”, o tradutor reutiliza a palavra pata, mas com outro significado, o membro do animal. Tal referência, no entanto, não tem relação direta com aquela cena, pois apesar de acorrentados pelas patas, naquele momento, a mesma não tem importância na cena.

Assim, pode-se afirmar que o uso do substantivo “pata” para manter o sentido cômico da língua de partida, o que não deixa de ser um recurso válido. No entanto, acreditamos que, mediante a cena, nesse ponto específico da estória, seria mais importante ‘perder’ o senso de humor e priorizar a cena, a ação em si, cujo foco recai sobre a ação de abaixar-se, passar por baixo do obstáculo e, finalmente, conseguir se desvencilhar de quem os persegue.

Quando Blu e Jade conseguem fugir dos contrabandistas e de Nigel, eles se veem perdidos na Floresta da Tijuca, onde Blu nasceu.

Mas ele, que não é acostumado com a floresta, sente muito medo e sugere a Jade:

Áudio em língua inglesa:

Jewel: Now, come on, we need to find a safe place to spend the night.

Blu: Safe? Safe? We are in the jungle.

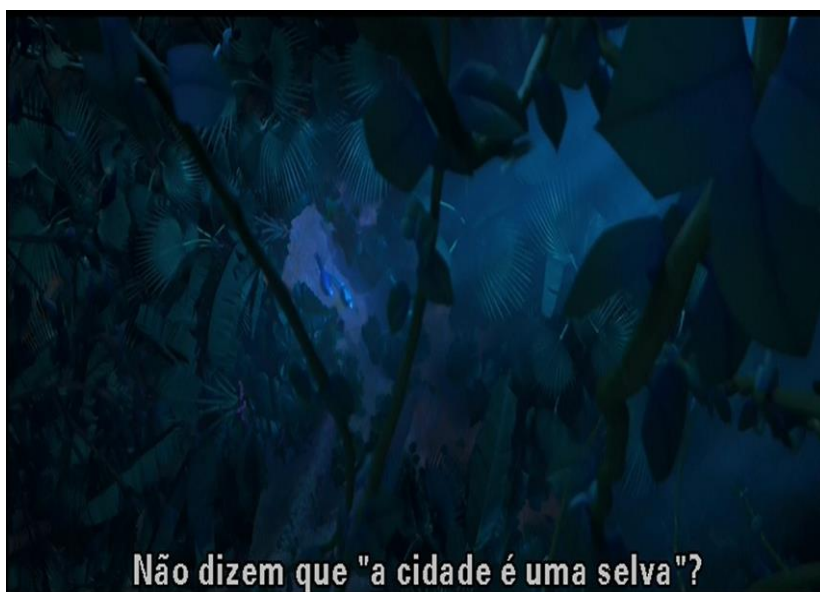
You know when people say "it's a jungle out there?"

Well, I'm pretty sure they don't mean it as a good thing.





Estamos na selva.



Não dizem que "a cidade é uma selva"?



(34m42s)

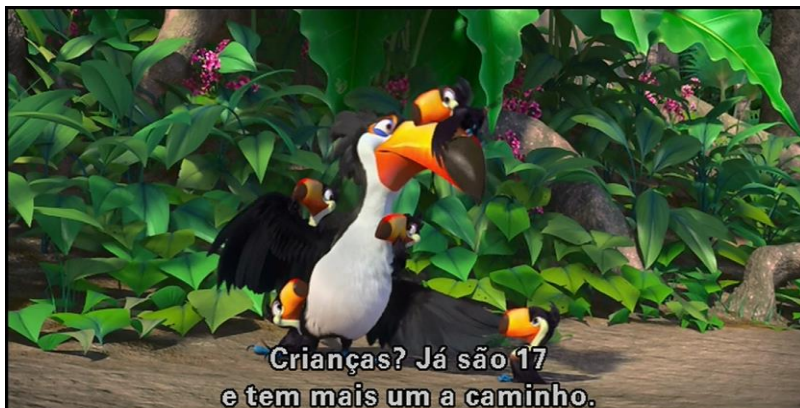
A expressão “*it’s a jungle out there*”, em inglês, tem uma carga semântica muito mais forte do que em português, pois se refere a situações perigosas ou caóticas. O complemento da fala de Blu “...*they don’t mean it as a good thing*” enfatiza esse caráter negativo da referida expressão. Assim, a tradução da legenda para o português “a cidade é uma selva” se aproxima da intensidade da expressão em inglês, funcionando no TA.

No dia seguinte, caminhando pela floresta, Blu e Jade se deparam com o tucano Rafael e seus dezessete filhotes que, juntos, aprontam uma verdadeira bagunça, dando muito trabalho ao pai:

Áudio em língua inglesa:

Rafael: *Kids? Seventeen of them and one on the way.*

*Hey! He’s not a maraca, stop shaking him!
They’re giving me gray feathers.*



(49m54s)

Na frase “Eles me deixam de penas brancas” há, tanto na língua inglesa quanto na língua portuguesa, uma referência direta a expressão “deixar de cabelos brancos”, “*giving me gray hair*”, que remete a um clareamento na cor do cabelo, nessa expressão propriamente dita, em virtude de preocupações, problemas ou estresse. Essa referência foi, obviamente, adaptada para o tucano Rafael, que não tem cabelos, mas penas. No entanto, destaca-se a inversão das nuances do inglês para o português - do grisalho para o branco, respectivamente. Essa inversão embora caracterize-se como uma divergência entre as duas culturas, não interfere no entendimento da expressão por parte do espectador brasileiro, funcionando na cultura alvo.

Posteriormente, Jade e Blu são apresentados a Eva, a matriarca da família. A fim de convencer sua esposa a deixá-lo conduzir o casal de araras até o outro lado da cidade, Rafael conta a Blu e Jade como eles se conheceram, lembrando a música que estava tocando no momento em que os dois se viram pela primeira vez “*The girl from Ipanema*”. Assim como a referência a música de Lionel Richie, a música brasileira “*The girl from Ipanema*”, com traduções para diversas línguas, também é um exemplo de uma marca cultural que ultrapassou fronteiras, alcançando reconhecimento mundial.

Rafael canta as primeiras duas estrofes “*Tall and tan and young and lovely / The girl from ipanema goes walking*” e pede que Eva cante a estrofe seguinte “*And when she passes, each one she passes goes ah!*” Eva, por sua vez, não tem o menor talento para cantar e, realmente, desafina, destoa, assusta todos os pássaros ao redor, que saem voando. Rafael, no entanto a elogia, enquanto Jade, confia algo a Blu:

Áudio em língua inglesa:

Rafael: *Like a river of the sweetest honey!*

Jewel: *I guess love is deaf too.*



(42m22s)

Neste trecho nota-se que há a inserção de um efeito de humor, por meio da piada de Jade com relação ao talento – ou à falta dele – de Eva para cantar. Jade faz um trocadilho com o ditado popular “O amor é cego”, “*Love is blind*”, adaptando-o para “O amor é surdo”, “*Love is deaf*”, uma vez que só Rafael aprecia a cantoria de sua esposa. Assim,

acredita-se que a carga cultural contida na fala de Jade funciona nas duas culturas, brasileira e norte-americana, o que torna sua interpretação e efeito de humor passível de ser compreendido em ambas as línguas, consequentemente, no TF e no TA.

Após uma jornada cheia de peripécias, Blu, Jade, Rafael, Pedro e Nico (um pássaro Galo-da-Campina e um canário amarelo, respectivamente, com quem Blu faz amizade logo que aterrissa no Brasil) chegam à oficina de Luis, um cachorro buldogue, na esperança de que ele os liberte da corrente à qual estão presos. Ao adentrarem a oficina, o casal de araras protagoniza a seguinte cena:

Áudio em língua inglesa:

Jewel: *Guess things like this don't happen in Tiny-soda.*

Blu: *Tiny-soda? Wait, Minnesota.*

Jewel: *Yeah.*

Blu: *That's very good. That's very funny actually.*







Essa cena tem como objetivo suscitar humor nos espectadores por meio do trocadilho feito por Jade, “Mini-soda” ao invés de “Minnesota”. Pode-se afirmar que a carga cultural foi compartilhada com sucesso primeiramente porque o substantivo “soda” é utilizado, em ambas as línguas, para denominar um tipo de refresco feito com bicarbonato de soda e ácido tartárico com água açucarada, sendo conhecido pela grande maioria dos espectadores estadunidenses e brasileiros.

Além disso, o prefixo utilizado nas legendas em português “Mini” é exatamente igual, no que tange a sonoridade, as sílabas iniciais da palavra “Minnesota”. Já em inglês, embora tenha sido usado uma palavra com sonoridade distinta “Tiny”, ao invés de “Mini”, têm-se uma aproximação das palavras por meio da semântica. “Mini” significa algo que é bem menor do que outras coisas da mesma categoria. “Tiny”, por sua vez, significa algo extremamente pequeno. Assim, apesar das palavras usadas serem distintas, o humor foi mantido e a cena funcionou com êxito para os espectadores do TA.

Outro exemplo em que o TF funciona no TA ocorre quando Blu e Jade conseguem, finalmente, se libertar da corrente que os mantinham acorrentados um ao outro e, por incompatibilidade de locomoção (voar x andar), acabam se desentendendo e tomando caminhos distintos. O tucano Rafael tenta ajudar, dizendo:

Áudio em língua inglesa:

Rafael: You belong together! You're Juliet to his Romeo!

Sure they both die in the end, but you get my point!

Young love. Always so melodramatic.





(1h09m14s)

Para que esse trecho faça sentido para os telespectadores da animação, é necessário que os mesmos tenham um conhecimento mínimo da tragédia de Shakespeare, *Romeu e Julieta*, para compreender a referência utilizada na fala de Rafael. Contudo, o fato de tratar-se de uma das tragédias mais conhecidas da literatura mundial e reinterpretada em várias peças e filmes de sucesso, como na versão moderna *Romeo + Juliet* (1996) e *Shakespeare in Love*, (1998), a interpretação da cena, nas duas línguas, fica favorecida e tanto o público estadunidense, quanto o público brasileiro, consegue captar a relação da cena com a tragédia shakespeariana.

Diante do exposto, por meio dos exemplos aqui apresentados e discutidos, acreditamos ter demonstrado a importância e a influência que a cultura tem no ato tradutório, bem como a relevância do tradutor em ter o conhecimento da função do texto de partida dentro da cultura de partida, para poder comparar à função do texto de chegada na cultura de chegada. Assim, tal conhecimento torna-se essencial para que o tradutor seja capaz de realizar a atividade tradutória com excelência e sem causar estranhamento ao público alvo.

3.2.2 Os conflitos identitários vividos por Blu

Conforme anunciado no início deste capítulo, esta seção é dedicada ao estudo de alguns excertos do longa de animação *Rio*,

investigando a tradução de aspectos da identidade estadunidense e brasileira e como o tradutor fez essa mediação entre essas respectivas culturas. Para tanto, tomamos como base os postulados sobre identidade de Julia Kristeva (1994), de Amin Maalouf (2004) e de Stuart Hall (2011), discutidos na seção 2.8 do segundo capítulo deste trabalho. Assim, passamos agora a analisar o protagonista do longa metragem de animação *Rio*, considerando, sempre, a flexibilidade, a inconstância, a diferença mencionada pelos estudiosos, e que permitem que as identidades permaneçam abertas.

Para entender os conflitos identitários vividos por Blu, é necessário resgatar sua origem, mostrada na cena de abertura do filme, que se inicia com um pequeno pássaro observando o sol nascer por trás da enseada de Botafogo (57s). As cenas seguintes se passam em uma floresta, uma referência direta à Floresta da Tijuca, maior floresta urbana do mundo (com 32 km²), no Rio de Janeiro (TIJUCA, 2012). Blu desperta para a vida e, ao ouvir e ver aquela festa, se reconhece parte dela.

Já nesta cena de abertura do filme, a dança dos pássaros (imagem 1) nos remete, como destaca o crítico do jornal português *O Público*, José Mourinha, à uma forte influência do cinema americano dos anos de 1930 e suas engenhosas coreografias, como as veiculadas pelo filme *Belezas em Revista (Footlight Parade)*, de 1933 (imagem 2),

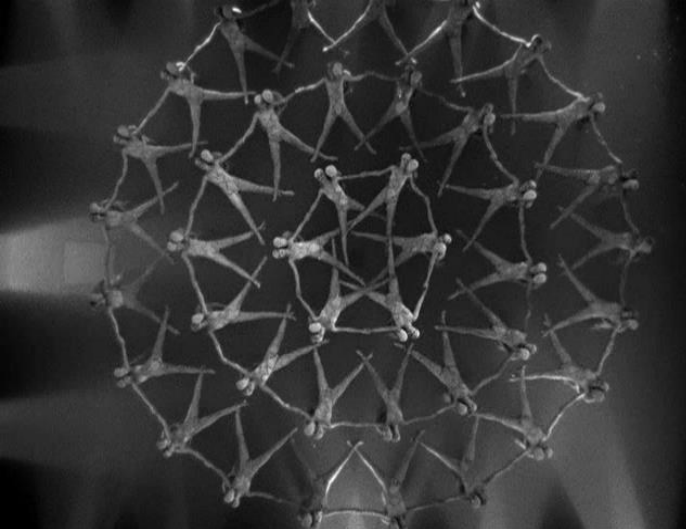
Há um luxuriante uso da cor e da textura que explode nos extraordinários números musicais escritos por Carlinhos Brown e coreografados como se Busby Berkeley³² tivesse ressuscitado para desenhar as suas geometrias impossíveis com aves exóticas (MOURINHA, 2011).

³² Foi um dos principais coreógrafos de Hollywood no período posterior à Grande Depressão de 1929 (TURNER CLASSIC MOVIES, 2012).

Imagem 1 - Trecho da cena de abertura de Rio



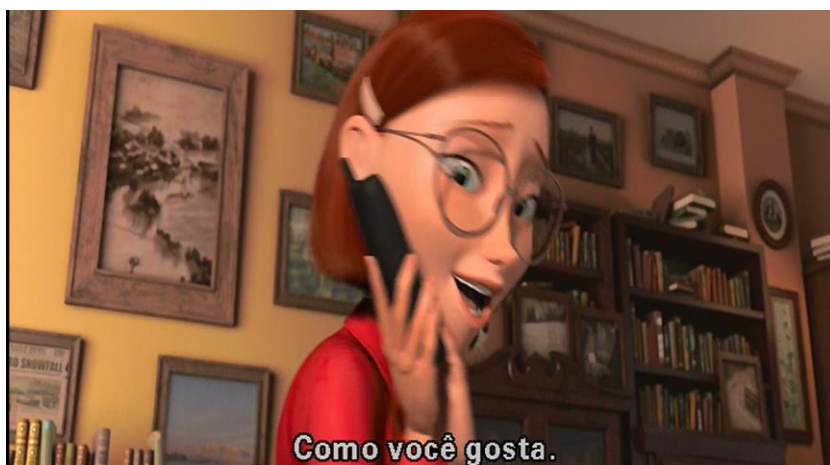
Fonte: YouTube (2011).

Imagem 2 - Imagem do filme *Belezas em Revista*, de 1933.

Fonte: Mccarthy (2010).

No entanto, ao ser capturado e levado para os Estados Unidos Blu se vê sozinho, sem referências, sem identidade, tornando-se um estrangeiro. Segundo a definição de Kristeva, “o estrangeiro, portanto, é aquele que perdeu a mãe” (KRISTEVA, 1994, p. 13) e, no caso de Blu,

a sua mãe é, na verdade, o seu habitat natural, o seu país. Na falta de referências identitárias, Blu incorpora aquelas oferecidas por Linda, como fica claro na cena em que ambos realizam sua rotina matinal juntos (5m09s). No entanto, Blu, já desprovido das referências identitárias brasileiras, não se sente mais um estrangeiro naquela terra, e sim um membro ativo daquele contexto, como se pode constatar nas seguintes falas:





(14m20s)

Ao verbalizar sua reflexão “Isso que é vida! A mistura perfeita de chocolate com marshmallow”, Blu demonstra que esse hábito de tomar chocolate quente com marshmallow, parte da cultura e identidade norte americana, agora também é parte da sua rotina e, por consequência, da sua identidade. Podemos aqui, retomar o conceito de sujeito sociológico, discutido por Hall (2011), e apresentado anteriormente, em que “o núcleo interior do sujeito não era autônomo e autossuficiente, mas era formado na relação com ‘outras pessoas importantes para ele’, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava”. (HALL, 2011, p. 11).

Após essa cena, Blu passa por uma situação que demonstra que, apesar de se sentir parte daquele contexto, ao mesmo tempo ele continua sendo um estrangeiro aos olhos das aves nativas, pois além de não ser um pássaro, originalmente, norte-americano, ele ainda é um pássaro de estimação. Assim, enquanto Blu toma sua bebida favorita e saboreia seus biscoitos de chocolate, dois pássaros debocham dele:

Áudio em língua inglesa:

Birds: *Well, well, if it isn't my favorite nerd bird.
Hey, Pet! Where're you migrating this year?
The breakfast nook?*





Para perto da lareira?

(7min15s)

Para as aves nativas, aceitar Blu como membro integrante do mesmo contexto que elas seriam algo absurdo, uma vez que “a absorção do estranho proposta por nossas sociedades revela-se inaceitável para o indivíduo moderno, defensor de sua diferença, não somente nacional e ética, mas essencialmente subjetiva, irredutível.” (Kristeva, 1994, p.10)

Essa sensação de não pertencer a lugar algum é reforçada na cena em que o ornitólogo brasileiro Túlio encontra Blu e julga que ele sabe voar, baseado no fato de tratar-se de uma arara azul. Essa referência leva Túlio a afirmar que Blu voa, assim como todas as araras azuis, como se verifica na seguinte fala:

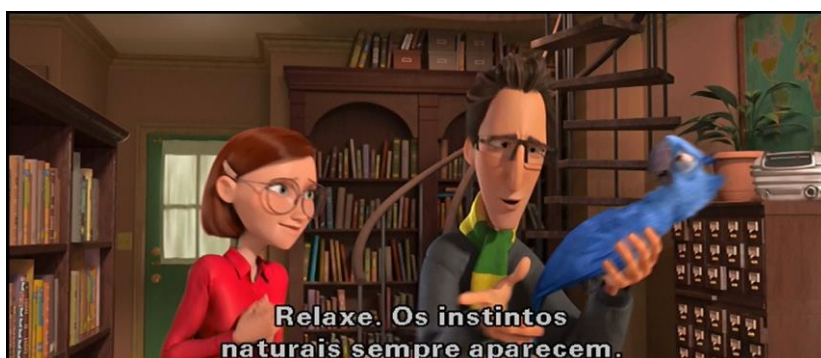
Áudio na língua inglesa:

Túlio: *But of course he can fly. He's a perfect specimen.*

Don't worry. Their natural instincts always take over.



Mas é claro que ele voa!



(9m40s)

Essa cena exemplifica a condição de estrangeiro de Blu que acaba de se descobrir uma arara azul originária da América do Sul – portanto um estrangeiro na América do Norte – mas, ao mesmo tempo, um estrangeiro na América Latina, uma vez que ele não sabe voar. Nas palavras de Kristeva, pelo fato de que “sempre em outro lugar, o estrangeiro não é de parte alguma.” (KRISTEVA, 1994, p. 18). E é esse deslocamento do sujeito que vai gerar, segundo Hall (2011) uma crise de identidade no indivíduo, no caso aqui analisado, no Blu, “esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma crise de identidade para o indivíduo.” (HALL, 2011, p. 9).

Contudo, essa crise identitária vivida por Blu, nesse momento, nos remete a posição adotada por Maalouf, em seus estudos, que classifica tais conflitos como algo que não é ruim. Pelo contrário, ele vê esses conflitos como parte fundamental da identidade do indivíduo “O que faz com que eu seja eu, e não outro é esse estar nas fronteiras de

dois países, de dois ou três idiomas, de várias tradições culturais. É justamente isso que define a minha identidade.” (MAALOUF, 2004, p. 1).³³

De volta ao Brasil, Blu depara-se com uma arara azul que nunca saiu do país, Jade, independente, livre e destemida, características próprias da sua identidade. Reconhecer e entender as características dessa nova identidade passa a ser o desafio de Blu até os minutos finais da estória. Esse embate acontece por que, segundo Hall

a identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é ‘preenchida’ a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser visto por outros (HALL, 2011, p. 39).

Assim que chega à cidade do Rio de Janeiro, Blu vê algumas araras voando, o que lhe prende a atenção, por um momento. Essa contemplação é interrompida por dois pássaros que tentam se comunicar com ele em português, considerando-o como um deles:

Áudio em língua inglesa:

Nico: ø...

Blue: *Oh, right, yeah! I'm not from here.*

Pedro: *Hey Nico, he's a tourist.*

Nico: *Funny. You don't look like one.*

Blu: *Really? I don't?*



³³ “Lo que hace que yo sea yo, y no otro, es ese estar en las lindes de dos países, de dos o tres idiomas, de varias tradiciones culturales. Es eso justamente lo que define mi identidad.” (tradução nossa)





(13m42s)

Mediante essa declaração de Blu “É que eu não sou daqui” e o espanto de Nico, “Engraçado, não parece”, o protagonista começa a se preocupar “Sério? Eu não pareço?”. Essa preocupação fica ainda mais evidente quando Blu encontra Jade pela primeira vez e ela constata, admirada, as semelhanças entre eles, apesar de ele ser um norte americano:

Áudio em língua inglesa:

Jewel: ø

[...] *You're an American. You look like me.*





(17m11s)

Apesar das evidências de que Blu, finalmente, está em seu verdadeiro habitat ele, mais uma vez, se sente como um estrangeiro, agora não mais na América do Norte, mas na América do Sul, como se constata na seguinte fala:

Áudio em língua inglesa:

Blu: OK. There's no place like home, there's no place like home.

How I wish I was back in my own cage.

With my mirror and my swing and my little bell.

How I miss my little bell.





(23m52s)

Blu, nessa cena, traz à tona as características inerentes da sua vida nos Estados Unidos, pois ele se identifica mais com o contexto norte-americano do que com o contexto brasileiro, ou seja, Blu se sente melhor estando preso em uma gaiola, do que estando livre em uma floresta. Kristeva, ao analisar o estrangeiro, afirma que ele é “orgulhoso, agarra-se altivamente ao que lhe falta, à ausência, a qualquer símbolo.”

(KRISTEVA, 1994, p. 13). Maalouf, por sua vez, salienta a idéia de que o indivíduo, na realidade, acaba perdendo a sua identidade entre os dois contextos. Não há mais uma autenticidade, que reflita apenas a identidade de um determinado contexto, no caso de Blu, de um dos países, Estados Unidos ou Brasil. O que há, agora, é uma identidade mista que reflete, justamente, as experiências vividas por esse personagem tanto na América do Norte, quanto na América do Sul. No caso de Blu, para a sua sociedade de adoção, não é norte americano; para a sua sociedade de origem, também não é um autêntico brasileiro.

Entretanto, quando conseguem escapar do barraco em que se estavam presos, Blu e Jade vão para a floresta da Tijuca. Com o propósito de se defender dos possíveis perigos da selva e sendo incapaz de voar, Blu acaba escolhendo como refúgio para passar a noite, um ambiente construído pela mão humana:

Áudio em língua inglesa:

Blu: *No. I would feel much more comfortable in something man-made.*

Hey, how about up there?



(35m17s)

Blu escolhe, aleatoriamente, o coreto da Vista Chinesa de onde, do topo, ele tem uma visão privilegiada da Lagoa Rodrigo de Freitas e da Baía da Guanabara. Quando no topo, Blu, inconscientemente, parece reconhecer a vista que é a mesma da abertura do filme, ou seja, trata-se da mesma vista que ele tinha quando ainda no seu habitat natural, quando ainda era um pássaro recém nascido. Essa cena é uma referência direta e fundamental para Blu começar a redescobrir suas raízes brasileiras.

Assim, conforme a trama vai se desenrolando e Blu vai descobrindo o Rio de Janeiro e sua natureza exuberante – seu habitat de origem -, ele também vai se redescobrendo enquanto arara azul. Exemplos disso ocorrem na cena em que ele despenca da Pedra Bonita – local famoso no Rio de Janeiro para se saltar de asa delta - e acaba caindo em cima de uma asa delta e sobrevoando a cidade maravilhosa. Encantado com a beleza da cidade, ele afirma:

Áudio em língua inglesa:

Blu: Wow. This is incredible.

This is the most beautiful thing I've ever seen.

Jewel: See what you've been missing.

Blu: yeah.





(48m36s)

Já na cena em que Blu vai com Jade e seus novos amigos a uma festa em Ipanema, onde todas as aves se divertem e dançam ao som da mais genuína música brasileira, o samba (ainda que influenciado pela batida *pop* e *hip-hop*), Blu se deixa levar pelo *beat* da música e,

instintivamente, começa a dançar ao ritmo da dança brasileira. Nesse exato momento Blu passa por um *déjà vu*, lembrando/revivendo o momento de seu nascimento, mostrado a partir dos 57s da animação. Quando questionado por Jade, que assiste a esta cena admirada, sobre o que ele está fazendo, Blu simplesmente não consegue explicar o que, realmente, está acontecendo com ele:

Áudio na língua inglesa:

Jewel: *What are you doing?*

Blu: *I don't know.*



(54m22s)

Essa situação leva Blu a se dar conta de que apesar dos anos que se passaram e da nova identidade que ele assumiu – a norte-americana – a sua identidade de origem permanece nele, ainda que escondida, e que a mesma se manifesta, independentemente de sua vontade. Na concepção de Hall (2011), isso se justifica por que “no mundo moderno, as culturas

nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural.” (HALL, 2011, p. 47).

A partir de então, essa identidade latente vai aflorando de maneira mais intensa até culminar na cena em que, para salvar a vida de Jade, Blu resgata sua identidade perdida (de quando ele ainda era um filhote, que vivia em uma floresta em festa), apropriando-se das características típicas de uma arara azul, mais especificamente da capacidade de voar, como pode-se constatar nas seguintes falas:

Áudio em língua inglesa:

Jewel: Blu, you're crazy! What are you doing?

Wow! Blu! You're flying!

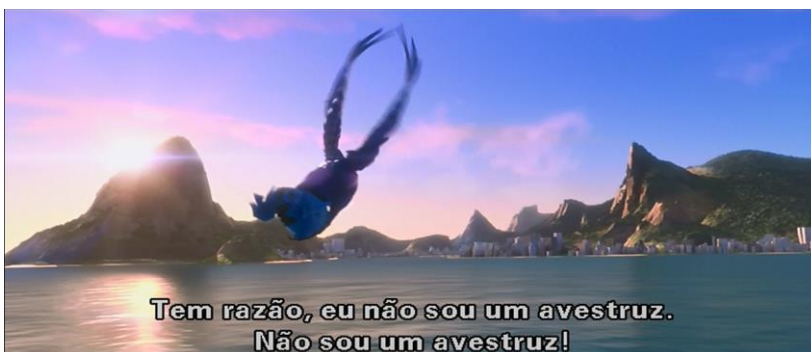
Blu: Yeah!

I'm flying! I'm really flying.

You're right, I'm not an ostrich.

I'm not an ostrich!





(1h23m58s)

Nesse momento, Blu se reconhece enquanto uma legítima arara azul - “Eu não sou uma avestruz” - e assume seu papel de perpetuador de sua espécie de maneira natural e significativa. Aqui, Blu se define a partir do que ele não é, “eu sei quem ‘eu’ sou em relação com ‘o outro’ [...] que eu não posso ser.” (HALL, 2011, p. 41).

Assim, por meio dos excertos analisados, julgamos ter ilustrado essa característica maleável da identidade de qualquer indivíduo, formada e transformada continuamente e que sofre influência das formas como é representada ou interpretada nos e pelos diferentes sistemas culturais de que faz parte, mencionada no início deste tópico e ilustrada por meio das experiências e mudanças vividas por Blu ao longo da estória.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos a tessitura das considerações finais referentes aos resultados alcançados por este trabalho recapitulando os objetivos que serviram como força motriz para a concepção e desenvolvimento do mesmo e que foram propostos no início desta dissertação. Assim, o objetivo principal apontado no início desta pesquisa consistia em investigar as estratégias utilizadas por Manolo Rey na tradução do longa metragem de animação *Rio*, além de sondar a influência dos aspectos culturais e identitários na atividade tradutória.

No que tange ao primeiro objetivo, investigar as estratégias utilizadas por Manolo Rey na tradução do longa metragem de animação *Rio*, acreditamos que pelas análises e discussões apresentadas ao longo das seções 3.2.1 e 3.2.2, pôde-se evidenciar que o tradutor lançou mão das mais diversas estratégias para fazer com que o propósito da cultura de partida fosse atingido também na cultura de chegada. Um exemplo disso seria o uso da estratégia para manter a comicidade na apresentação de Blu a Jade, em que o tradutor, impossibilitado de manter o efeito de humor por meio do vocábulo *blue cheese*, que não existe no contexto da cultura de chegada, consegue manter o senso de humor inserindo uma referência extra, a referência a cor azul e fazendo Blu parecer ‘estúpido’ ao tentar explicar essa cor. Ou ainda, a estratégia de utilizar o substantivo que denomina parte do corpo de um animal, “pata”, em detrimento do verbo “abaixar-se, esquivar-se”, em inglês, “duck”, dando sequência a emocionante fuga de Jade e Blu.

O segundo objetivo, por sua vez, de sondar a influência dos aspectos culturais e identitários na atividade tradutória, mostrou-se recorrente em vários exemplos explorados, também, tanto na seção 3.2.1, quanto na seção 3.2.2. Alguns deles são a referência ao *Prom*, o baile de formatura americano, o *Speeling Bee*, traduzido como o Campeonato de Soletração, o hábito de se tomar café com marshmallow, a dentista/passista que recomenda o uso de fio dental. Em todos esses casos o tradutor apropriou-se do conceito de “mediador cultural”, fazendo a ponte entre a cultura do texto de partida e a cultura do texto de chegada, levando em conta quem eram seus leitores/espectadores em “prospecção” e o propósito da tradução que ele estava realizando na cultura de chegada.

Dessa forma, considerando as análises realizadas ao longo desta pesquisa, constatou-se que a preocupação do tradutor estava focalizada na funcionalidade da tradução e na língua traduzida e, consequentemente, no seu público-alvo, que acabou sendo privilegiado

no ato comunicativo, promovendo uma aproximação maior entre o texto/legendas e os leitores/espectadores.

A tradução do texto fonte para a realidade linguística e cultural do público-alvo, os espectadores brasileiros, só foi possível porque o tradutor considerou a tradução como um processo que ultrapassa o conceito de transposição de palavras de uma língua para a outra. Assim, ao inquirirmos algumas das estratégias utilizadas por Manolo Rey na legendação de *Rio*, realizamos uma verdadeira investigação, conforme Pagano, Magalhães e Alves (2000), dessa habilidade do tradutor de recriar um texto, adequá-lo a língua alvo, adaptando-o para que ele se transporte ao nível de chegada de modo natural, sem causar estranhamentos a seus leitores/espectadores e inserindo-o na cultura.

Assim, conforme os excertos explorados neste trabalho, estamos certos de que a escolha dos procedimentos e estratégias utilizados no processo tradutório está intrinsecamente relacionada ao foco que se pretende dar à tradução e que este, por sua vez, é determinado com base na funcionalidade do texto e da tradução. Dessa maneira, todos os procedimentos são igualmente válidos, já que são selecionados para atender a uma finalidade específica, pré-determinada pelo tradutor e que, no caso de Manolo Rey, a opção pela tradução funcional com boas amostras da cultura do público-alvo lhe garantiu um trabalho bastante relevante, no que concerne a funcionalidade de uma tradução na sua cultura alvo.

Chegamos, então, ao fim desta pesquisa acreditando que a mesma é pertinente aos Estudos da Tradução no que tange a análise audiovisual sob o viés do funcionalismo nordiano, uma vez que demonstramos ser possível utilizar tal teoria nos estudos de traduções de legendas.

A nossa sugestão para trabalhos futuros também está relacionada ao uso da teoria funcionalista sob a perspectiva de Christiane Nord (1991) na tradução audiovisual. Em uma breve pesquisa, notamos que há muitos trabalhos que se apropriam da teoria funcionalista nordiana para a análise de textos jornalísticos, de textos publicitários, folhetos turísticos, análise e propostas de traduções de História em Quadrinhos. Contudo, não encontramos trabalhos relevantes na área da tradução audiovisual à luz da teoria funcionalista sob a ótica nordiana. Parece-nos, ser este, um campo bastante desafiador e profícuo para pesquisas futuras.

REFERÊNCIAS

AIXELÁ, J. F. Culture-specific items in translation. In: ALVAREZ, Román; VIDAL, M. Carmem-África. **Translation, Power, Subversion**. Clevedon: Multilingual Matters, 1996. p. 52-79.

ALVARENGA, L. Legenda aberta nos moldes de legenda fechada: o caso do filme D.C. CAB, de 1985. In: ENCONTRO NACIONAL DE TRADUTORES & IV ENCONTRO INTERNACIONAL DE TRADUTORES - ABRAPT-UFOP, X, 7 a 10 de dez. 2009, Ouro Preto. **Anais...** Ouro Preto, 2009, p. 42-55.

ALVARENGA, L. Subtitler: legendador ou legendista? In: BREZOLIN, A. et al. (Org.). **Anais do I Congresso Ibero-Americano de Tradução e Interpretação**. São Paulo: 1998, p. 214-216.

ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução: a teoria na prática**. São Paulo: Ática, 1986.

AURÉLIO. **Dicionário do Aurélio**. Disponível em: <<http://www.dicionariodoaurelio.com/Tradução>>. Acesso em: 08 jan. 2012.

BAKER, Mona. *Linguística e Estudos Culturais: Paradigmas complementares ou Antagônicos nos estudos da tradução?* In: MARTINS, Márcia A. P. **Tradução e Multidisciplinaridade**. Rio de Janeiro: Ed. Lucena, 1999.

BLUE SKY. **Blue Sky Studios**. Disponível em: <<http://blueskystudios.com/>>. Acesso em: 05 jun. 2011a.

BLUE SKY. **Rio movies**. Disponível em: <http://www.riomovies.com>. Acesso em: 01 maio 2011b.

BRITANNICA. **Enciclopedia Britannica**. Disponível em: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/602875/translation>>. Acesso em: 08 jan. 2012.

CARREIRO, Rodrigo. **Carlos Saldanha**. Disponível em: <<http://www.cinereporter.com.br/outros-textos/carlos-saldanha/>>. Acesso em: 05 jun. 2011.

CARVALHO, C. A. **A tradução para legendas: dos polissistemas à singularidade do tradutor.** Dissertação (Mestrado em Letras)- Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

CASÉ, Rafael Orazem. **A nova imagem da Cidade Maravilhosa: estudo de caso do filme Rio.** Dissertação (Mestrado)- Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

CAVALCANTI, Henrique. **Bac e Enem: o exemplo francês.** Disponível em: <<http://henriquecavalcanti.blogspot.com.br/2009/06/bac-e-enem-o-exemplo-frances.html>>. Acesso em: 08 jan. 2012.

DELART. **Delart Estúdios Cinematográficos.** Disponível em: <<http://www.delart.com.br/delart.php>>. Acesso em: 05 jun. 2011.

DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel.** Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

DÍAZ CINTAS, J. **El subtulado en tanto que modalidad de traducción fílmica dentro del marco teórico de los Estudios sobre Traducción (Misterioso asesinato em Manhattan, Woody Allen, 1993).** Tese (Doutorado)- Universitat de Valencia, Valencia, 2007.

DÍAZ CINTAS, J. Subtitling: the long journey to academic acknowledgement. **The Journal of Specialised Translation**, n. 1, p. 50-69, 2004. Disponível em: <http://www.jostrans.org/issue01/art_diaz_cintas.php>. Acesso em: 09 maio 2013.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. **Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural.** Belo Horizonte: Lutador, 2003.

FOX STUDIOS. **Fox Studios.** Disponível em: <<http://www.foxstudios.com/>>. Acesso em: 05 jun. 2011.

FREITAS, Ana Karina Miranda de. **Psicodinâmica das cores em Comunicação, Nucom,** Limeira-SP, ano 4, n. 12, out./dez. 2007. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Cor/psicodinamica_das_cores_em_comunicacao.pdf>. Acesso em: 01 jul. 2014.

FROTA, M. P. Por uma redefinição de subjetividade nos Estudos da Tradução. *In*: MARTINS, Márcia A. P. **Tradução e Multidisciplinaridade**. Rio de Janeiro: Ed. Lucena, 1999.

GAMBIER, Y.; GOTTLIEB, H. **(Multi) Media translation: concepts, practices and research**. Philadelphia: John Benjamins, 2001.

GOROVITZ, Sabine. **Os labirintos da tradução: a legendagem cinematográfica e a construção do imaginário**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.

GOTTLIEB, H. Subtitling. *In*: BAKER, M. **Routledge Encyclopedia of translation Studies**. London/New York: Routledge, 1998.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

JAKOBSON, R. A linguística em suas relações com outras ciências. *In*: _____. **Linguística, poética, cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 11-64.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Trad. Maria Carlota C. Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEAL, Alice Borges. **Funcionalismo alemão e tradução literária: quatro projetos para a tradução de The Years, de Virginia Woolf**. 2007. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução)- Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis – SC., 2007.

LEAL, Alice Borges. Funcionalismo e tradução literária: o modelo de Christiane Nord em três contos ingleses contemporâneos. **Scientia Traductionis**, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 1-9, 2006.

LIBERATTI, Elisângela. **Ara, Chico; Aw, Chuck: uma tradução funcionalista de quadrinhos de Chico Bento**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução)- Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

LONGMAN. **Longman Dictionary of Contemporary English.**

Disponível em: <http://www.ldoceonline.com/dictionary/duck_1>.

Acesso em: 07 set. 2012.

LONGMAN. **Longman Dictionary of Contemporary English.**

Disponível em: <http://www.ldoceonline.com/dictionary/duck_2>.

Acesso em: 07 set. 2012.

MAALOUF, Amim. **Identidades asesinas.** Trad. Fernando Villaverde.

Madri: Alianza Editoria, 2004.

MARTINEZ, S. L. Tecnologia Digital, Acessibilidade e Novos

Mercados para o Tradutor Audiovisual. **Tradução em Revista**, n. 11, p.

1-8, 2011. Disponível em: <[http://www.maxwell.vrac.puc-](http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/trad_em_revista.php?strSecao=input0)

rio.br/trad_em_revista.php?strSecao=input0>. Acesso em: 07 set. 2012.

MARTINEZ, S. L. **Tradução para legendas:** uma proposta para a

formação de profissionais. Dissertação (Mestrado em Letras)- Pontifícia

Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

MCCARTHY, Fergal. **Busby Berkeley by waterfall.** 2010. Disponível

em: <[http://fergalmccarthy.blogspot.com.br/2010/05/busby-berkeley-](http://fergalmccarthy.blogspot.com.br/2010/05/busby-berkeley-by-waterfall.html)

by-waterfall.html>. Acesso em: 14 abr. 2012.

METACAFE. **Don Rhymer.** Disponível em:

<http://www.metacafe.com/topics/don_rhymer>. Acesso em: 05 maio

2011.

MICHAELIS. **Dicionário Moderno Michaelis.** Disponível em:

<[http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=port-](http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=fio%20dental)

ugues-portugues&palavra=fio%20dental>. Acesso em: 21 jul. 2012.

*MICHAELIS. **Moderno dicionário da língua portuguesa.** São Paulo:*

Companhia Melhoramentos, 1998.

MOURINHA, Jorge. **Crítica ao filme Rio.** Revista Ípsilon, abril de

2011. Disponível em:

<<http://ipsilon.publico.pt/cinema/filme.aspx?id=279805>>. Acesso em:

11 out. 2011.

NORD, Christiane. Dealing with Purposes in Intercultural Communication: Some Methodological Considerations. **Revista Alicantina de Estudos Ingleses**, Alicante, n. 14, p. 151-166, 2001.

NORD, Christiane. **Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model of Translation-Oriented Text Analysis**. Translated by Christiane Nord and Penelope Sparrow. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1991.

ONLINE ETYMONOGY DICTIONARY. Disponível em: <http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=identity&searchmode=none>. Acesso em: 10 fev. 2014.

OXFORD. **Oxford Advanced American Dictionary**. Disponível em: <http://oaadonline.oxfordlearnersdictionaries.com/dictionary/duck_1>. Acesso em: 07 set. 2012.

OXFORD. **Oxford Advanced American Dictionary**. Disponível em: <http://oaadonline.oxfordlearnersdictionaries.com/dictionary/duck_2>. Acesso em: 07 set. 2012.

PAATELAINEN, Laura. **The U.S Senior Prom and The Finnish Senior Dance: Influence of the Prom on the Senior Dance**. A FAST-US-7 United States Popular Culture Paper. Department of Translation Studies, University of Tampere, UK, 2010. Disponível em: <<https://www15.uta.fi/FAST/US7/PAPS/lp-prom.html>>. Acesso em: 07 set. 2014.

PAGANO, Adriana; MAGDALHÃES, C'liea; ALVES, Fábio. **Traduzir com autonomia: estratégias para o tradutor em formação**. São Paulo: Contexto, 2000.

RIO. Produção de Bruce Anderson e John C. Donkin. Estados Unidos: Twentieth Century Fox Animation. 2011. 1 DVD (95 m.), fic, animação, 35mm, cor.

ROSENGARTEN, David. Hot chocolate like you've never tasted before. **Today**, 20 dez. 2009.

SAMPAIO, Dafne. **Destino: Brasil**. Revista Monet. Rio de Janeiro: Ed. Globo, n. 100, jul. 2011, p. 32-37.

SHIYAB, S.M. **Globalization and its impact on Translation**. *In*: Globalization and Aspects of Translation. Edited by Said M. Shiyab, Marilyn Gaddis Rose, Juliane House and John Duval. Cambridge Scholars Publishing, 2010.

SILVA, Elizete Conceição. **Subjetividade e cinema**: vida\arte\vida. Maringá: Eduem, 2012.

SILVA, Rodrigo José Brasil. Identidade Nacional, Samba e Crítica Musical: Conexões. *In*. III MUSICOM – Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Música Popular, 2011, Recife, PE, **Anais...** Recife, PE, 2011. Disponível em: <http://musica.ufma.br/musicom/trab/2011_GT2_03.pdf>. Acesso em: 9 jun. 2014.

SMITHSONIAN. Disponível em: <<http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/drinking-chocolate-americas-new-cupcake-180949907/?no-ist>>. Acesso 05 jul. 2014.

SONHOS DESPERTOS. **Zé Carioca e o estereótipo do Brasil**. 2012. Disponível em: <<http://sonhosdespertos.wordpress.com/2012/12/08/ze-carioca-e-o-estereotipo-do-brasil>>. Acesso em: 05 jul. 2014.

TIJUCA. **Parque Nacional da Tijuca**. Disponível em: <<http://www.parquedatijuca.com.br/>>. Acesso em: 07 set. 2012.

TODAY. **Hot chocolate like you've never tasted before**. 2004. Disponível em: <<http://www.today.com/id/3883796#.VEenMfnF9UU>>. Acesso em: 05 jul. 2014.

TURNER CLASSIC MOVIES. **Busby Berkeley**. Disponível em: <<http://www.tcm.com/tcmdb/person/14670%7C25163/Busby-Berkeley>>. Acesso em: 12 ago. 2012.

UOL. **Entrevista com o diretor da animação "Rio", Carlos Saldanha**. 2011a. Disponível em: <<http://tvuol.uol.com.br/video/entrevista-com-o-diretor-da-animacao-rio-carlos-saldanha-04024D9B3872CCB10326/>>. Acesso em: 07 jun. 2011.

UOL. **Metrópolis - Entrevista Carlos Saldanha**. 2011b. Disponível em: <<http://tvuol.uol.com.br/video/metropolis--entrevista-carlos-saldanha-04020E1A3962C0C11326>>. Acesso em: 10 jul. 2011.

USA TODAY. Disponível em: <<http://books.usatoday.com/book/james-maguire-american-bee-the-national-spelling-bee-and-the-culture-of-word-nerds/r107275>>. Acesso em: 05 jul. 2014.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da Tradução**: por uma ética da diferença. Tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villel, Marileide Dias Esqueda, Valéria Biondo. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

VERMEER, H. J. **Esboço de uma teoria da tradução**. Lisboa: ASA, 1986.

WIKIPEDIA. **Arara-azul-grande**. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Arara-azul-grande>>. Acesso em: 06 maio 2014b.

WIKIPEDIA. **Ararinha-azul**. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Ararinha-azul>>. Acesso em: 06 maio 2014a.

WIKIPEDIA. **Jacques Derrida**. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Jacques_Derrida>. Acesso em: 06 maio 2011a.

WIKIPEDIA. **Manolo Rey**. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Manolo_Rey>. Acesso em: 06 maio 2011b.

WILLIAMS, Jenny; CHESTERMAN, Andrew. **The Map – A Begginer’s Guide to Doing Research**. Manchester, UK: St. Jerome, 2002.

WONDEROPOLIS. Disponível em: <<http://wonderopolis.org/wonder/have-you-ever-been-in-a-spelling-bee/>>. Acesso em: 05 jul. 2014.

YOUTUBE. **Abertura do filme Rio - Favo de Mel**. 2011. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=DpN0z47hYjQ&playnext=1&list=PLC2B5F763610005C0&feature=results_video>. Acesso em: 12 ago. 2012.

ZIPSER, Meta Elisabeth. **Do fato à reportagem: as diferenças de enfoque e a tradução como representação cultural**. 2002. 274 f. Tese (Doutorado em Letras Modernas)- Universidade de São Paulo. São Paulo – SP.