

Daniella Domingos de Oliveira

**ANÁLISE DA TRADUÇÃO DE UNIDADES FRASEOLÓGICAS
SOMÁTICAS NA VERSÃO DUBLADA EM PORTUGUÊS
BRASILEIRO DE UMA TELENVELA MEXICANA**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.

Orientadora: Profa. Dra. Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão
Coorientador: Prof. Dr. Otávio Goes de Andrade

Florianópolis
2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Oliveira, Daniella Domingos de
Análise da tradução de unidades fraseológicas
somáticas na versão dublada em português brasileiro
de uma telenovela mexicana / Daniella Domingos de
Oliveira ; orientadora, Adja Balbino de Amorim
Barbieri Durão, coorientador, Otávio Goes de
Andrade, 2019.
169 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de
Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão,
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução,
Florianópolis, 2019.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Unidade Fraseológica.
3. Tradução Audiovisual. 4. Dublagem. 5. Telenovela.
I. Durão, Adja Balbino de Amorim Barbieri. II.
Andrade, Otávio Goes de. III. Universidade Federal
de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em
Estudos da Tradução. IV. Título.

Daniella Domingos de Oliveira

**ANÁLISE DA TRADUÇÃO DE UNIDADES FRASEOLÓGICAS
SOMÁTICAS NA VERSÃO DUBLADA EM PORTUGUÊS
BRASILEIRO DE UMA TELENÓVELA MEXICANA**

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de
"Mestra em Estudos da Tradução" e aprovada em sua forma final pelo
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução

Local, 27 de fevereiro de 2019.

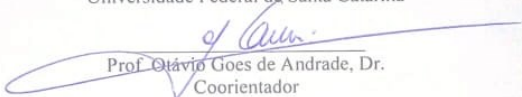
Prof.ª Dirce Waltrick do Amarante, Dr.ª
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:



Prof.ª Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão, Dr.ª
Orientadora


Universidade Federal de Santa Catarina


Prof. Otávio Goes de Andrade, Dr.
Coorientador

Universidade Estadual de Londrina



Prof.ª Cláudia Cristina Ferreira, Dr.ª
Universidade Estadual de Londrina


Prof.ª Gisele Tyba Mayrink Redondo Orgado, Dr.ª
Universidade Federal de Santa Catarina


Prof.ª Maria José Roslindo Damiani Costa, Dr.ª
Universidade Federal de Santa Catarina

AGRADECIMENTOS

Às instituições de fomento. À CAPES, que me concedeu uma bolsa de estudos, sem a qual, seguramente, esse trabalho não teria sido possível. Ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, que tornou viável a minha participação no *Encuentro Internacional del 'Grupo Diccionarios Contrastivos Portugués-Español'* e cursar a disciplina *La Lexicografía (monolingüe y bilingüe) y su papel en el contexto de la enseñanza de lenguas y de la traducción: conceptos fundamentales, reflexión teórica y aplicaciones prácticas*, ministrada em dezembro de 2017, na Universidad de Valladolid. Cursar essa disciplina foi essencial para a minha formação e, subsequentemente, para a elaboração deste trabalho.

À minha orientadora, Professora Doutora Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão, por sua competência, diligência e paciência na condução desse trabalho. Sem a sua sabedoria esse trabalho não teria se concretizado.

Ao meu coorientador, Professor Doutor Otávio Goes de Andrade, que tão oportunamente chegou à Florianópolis. Obrigada por sua marcante gentileza, tato e aguçadas reflexões.

Às professoras que compuseram a banca de qualificação, Maria Luisa Ortiz Alvarez, Maria José Roslindo Damiani Costa e Gisele Tyba Mayrink Redondo Orgado, pelas valiosas ponderações oferecidas na qualificação deste trabalho e por me permitirem aprender mais. Também ofereço meus agradecimentos à professora Cláudia Cristina Ferreira, que compondo a banca de defesa ofereceu importantes contribuições para a finalização deste trabalho.

A minha família, que sempre me apoiou, compreendeu minhas constantes ausências e foi a luz de meu caminho. Ao Lu, pelos cafés, impressões, livros, revisões, abraços e apoio incondicional.

Aos colegas da PGET, pela troca de ideias. Meu reconhecimento público à Maria Cândida Figueiredo Moura da Silva, Morgana Aparecida de Matos, Paulo Roberto Kloeppel (*in memoriam*), Rafaela Marques Rafael, Rejane Escoto Bueno e Willian Henrique Cândido Moura, pela grata surpresa de encontrá-los nessa trajetória.

Por último, aos colegas do Doutorado Interinstitucional - DINTER, especialmente à Rosane Castello e Márcia Goretti Carvalho, por me ensinarem tanto sobre Amazônia e hospitalidade.

RESUMO

Esta pesquisa se dedicou a investigar a tradução para a variante brasileira da língua portuguesa de unidades fraseológicas presentes no texto audiovisual telenovela, mais precisamente na telenovela mexicana *Esmeralda*. O percurso metodológico desenvolvido teve como ponto de partida a assistência metódica da telenovela, tanto em espanhol como em português, com a finalidade de compilar as unidades fraseológicas presentes nos capítulos selecionados. Em seguida, procedeu-se ao levantamento da quantidade e da identificação fraseológica, a fim de evidenciar o grupo mais produtivo entre todas aquelas encontradas. Por último, realizou-se a análise da tradução para a dublagem das unidades fraseológicas somáticas, que foram identificadas como o grupo mais profícuo. Como base teórica para o desenvolvimento desta pesquisa, no que tange à Fraseologia e à sua tradução, foram adotadas as propostas de Corpas Pastor (1996, 2003), e no que se refere aos Estudos da Tradução, adotaram-se os preceitos defendidos na Teoria Funcionalista da Tradução, nesse caso, representada por Reiss e Vermeer (1996) e Nord (2012). No que corresponde à tradução audiovisual e, precisamente, à tradução para dublagem, aplicaram-se postulados definidos por Bartoll (2015) e Hernández Bartolomé (2008) e, ainda, relativamente ao gênero telenovela, os preceitos de Martín Barbero (1987, 1999) e Mazziotti (1996, 2006). Dentre os resultados obtidos destacam-se: a presença de unidades fraseológicas de diferentes grupos com uma frutífera ocorrência das unidades fraseológicas somáticas e escolhas tradutórias diversas, alternando-se entre correspondências totais e parciais que se ajustam às exigências impostas pelo contexto de tradução. As conclusões resultantes da pesquisa apontam para a heterogeneidade das unidades fraseológicas presentes no texto audiovisual telenovela, o emprego de formas criativas de tradução e a especialização do tradutor para dublagem.

Palavras-chave: Unidade Fraseológica. Tradução Audiovisual. Dublagem. Telenovela.

ABSTRACT

This research was dedicated to investigating the translation for the Brazilian variant of the Portuguese language of phraseological units present in an audiovisual text, more precisely in a Mexican telenovela. The methodological course developed had as a starting point the methodical assistance of the telenovela, both in Spanish and Portuguese, in order to compile the phraseological units present in the selected chapters. Then, we collected the quantity and identified the phraseological units, in order to highlight the most productive group among all those found. Finally, we performed the analysis of the translation for the dubbing of the somatic phraseological units, which were identified as the most profitable group. Regarding the Phraseology and its translation, we adopted Corpas Pastor's proposals (1996, 2003) as a theoretical basis for the development of this research. Concerning the Studies of Translation, we use the precepts defended in the Functionalist Theory of Translation. In relation to audiovisual translation, more precisely to the translation for dubbing, we applied the postulates defined by Bartoll (2015), and Hernández Bartolomé (2008). Concerning the genre telenovela, we used Martín Barbero (1987, 1999) and Mazzioti's precepts (1996, 2006). The following results stand out among the obtained ones: the presence of phraseological units from different groups with a fruitful occurrence of the somatic phraseological units; different translation choices, alternating between total and partial correspondences that fit the requirements imposed by the translation context. The conclusions resulting from the research point to the heterogeneity of the phraseological units present in the audiovisual text telenovela, the use of creative forms of translation, and the translator specialization for dubbing.

Keywords: Phraseological unit. Audiovisual Translation. Dubbing. Telenovela.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Modelo em duas fases.....	27
Figura 2 - Modelo em três fases	28
Figura 3 - Códigos acústicos e visuais verbais e não verbais.....	61
Figura 4 - Diferenças linguagem oral espontânea e linguagem oral pré-fabricada.....	64
Figura 5 - O lugar da TAV nos Estudos da Tradução	68

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Telenovela tradicional e telenovela socioexistencial.....	90
Quadro 2 – Ficha técnica da telenovela <i>Esmeralda</i>	103
Quadro 3 – Modelo de quadros de apresentação dos dados (apêndices)	105
Quadro 4 – UFS que iniciam com a letra A	107
Quadro 5 – UFS que iniciam com a letra C	108
Quadro 6 – UFS que iniciam com a letra D	108
Quadro 7 – UFS que iniciam com a letra E.....	109
Quadro 8 – UFS que iniciam com a letra G	109
Quadro 9 – UFS que iniciam com a Letra L	110
Quadro 10 – UFS que iniciam com a letra N	110
Quadro 11 – UFS que iniciam com a letra P.....	111
Quadro 12 – UFS que iniciam com a letra R.....	111
Quadro 13 – UFS que iniciam com a letra S.....	112
Quadro 14 – UFS que iniciam com a letra T.....	112
Quadro 15 – Componentes somáticos das UFS	113
Quadro 16 – Técnicas e procedimentos de tradução	134
Quadro 17 – Capítulo 1	155
Quadro 18 – Capítulo 2	155
Quadro 19 – Capítulo 3	156
Quadro 20 – Capítulo 4.....	156
Quadro 21 – Capítulo 5.....	157
Quadro 22 – Capítulo 6.....	158
Quadro 23 – Capítulo 67	158
Quadro 24 – Capítulo 68	159
Quadro 25 – Capítulo 69	160
Quadro 26 – Capítulo 71	161
Quadro 27 – Capítulo 72	162
Quadro 28 – Capítulo 73	163
Quadro 29 – Capítulo 132	164
Quadro 30 – Capítulo 133	165
Quadro 31 – Capítulo 134	166
Quadro 32 – Capítulo 135	167
Quadro 33 – Capítulo 136	168
Quadro 34 – Capítulo 137	169

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

DLE – *Diccionario de la Lengua Española*

TAV – Tradução Audiovisual

UF – Unidade fraseológica

UFS – Unidade fraseológica somática

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	19
1.1	OBJETIVO GERAL.....	20
1.1.1	Objetivos específicos.....	20
2	A TRADUÇÃO E AS UNIDADES FRASEOLÓGICAS: ALGUMAS QUESTÕES TEÓRICAS.....	23
2.1	UMA VISÃO FUNCIONALISTA DA TRADUÇÃO.....	23
2.2	AS UNIDADES FRASEOLÓGICAS.....	29
2.2.1	Uma visão ampla de Fraseologia.....	31
2.2.2	Características linguísticas das unidades fraseológicas.....	33
2.2.3	Unidades fraseológicas somáticas: o contraste, o particular e o universal.....	36
2.2.3.1	Unidades fraseológicas somáticas.....	36
2.2.3.2	Um pouco sobre a pesquisa no âmbito nacional e internacional..	39
2.2.3.3	Aspectos estruturais das unidades fraseológicas somáticas.....	41
2.2.3.4	A metáfora na formação das unidades fraseológicas somáticas..	41
2.2.3.5	O cultural e o universal nas unidades fraseológicas somáticas	47
2.3	A TRADUÇÃO DE UNIDADES FRASEOLÓGICAS.....	49
2.4	O CONCEITO DE CORRESPONDÊNCIA NA FRASEOLOGIA.....	52
2.4.1	Técnicas e estratégias para a tradução de unidades fraseológicas.....	55
2.5	O FOCO AUDIOVISUAL: TEXTO E TRADUÇÃO.....	58
2.5.1	Características do texto audiovisual.....	58
2.5.1.1	O código linguístico do texto audiovisual.....	62
2.5.2	A Tradução Audiovisual.....	67
2.5.2.1	A dublagem: história e características.....	72
3	A TELENOVELA: ORIGEM, CARACTERÍSTICAS E AUDIÊNCIAS.....	79
3.1	O VEÍCULO DA TELENOVELA: COMUNICAÇÃO DE MASSA E ESTILO TELEVISIVO.....	79
3.1.1	Definição e origem da telenovela.....	81
3.1.1.1	O melodrama televisivo.....	84
3.1.2	O formato narrativo da telenovela.....	87
3.2	TELENOVELA: CULTURA LATINO-AMERICANA E PRODUTO INTERNACIONAL.....	93
3.2.1	As identidades nacionais das telenovelas latino-americanas: características da telenovela mexicana.....	97

3.2.1.1	A tradução de telenovelas	98
4	MATERIAIS E MÉTODO.....	101
4.1	FONTE DE COMPILAÇÃO: A TELENVELA <i>ESMERALDA</i>	101
4.2	METODOLOGIA.....	103
5	ANÁLISE DOS RESULTADOS: A TRADUÇÃO DAS UFS	107
5.1	IDENTIFICAÇÃO E CATALOGAÇÃO DAS UNIDADES	107
5.2	ANÁLISE DA TRADUÇÃO DE UFS NA TELENVELA <i>ESMERALDA</i>	113
5.2.1	<i>Boca</i>	115
5.2.2	<i>Cabeza</i>	115
5.2.3	<i>Cara</i>	117
5.2.4	<i>Corazón</i>	119
5.2.5	<i>Coronilla</i>	121
5.2.6	<i>Dedo</i>	122
5.2.7	<i>Espalda</i>	122
5.2.8	<i>Labio</i>	123
5.2.9	<i>Lengua</i>	123
5.2.10	<i>Mano</i>	124
5.2.11	<i>Ojo</i>	128
5.2.12	<i>Pata</i>	130
5.2.13	<i>Pecho</i>	131
5.2.14	<i>Pie</i>	132
5.2.15	<i>Sangre</i>	133
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	135
	REFERÊNCIAS	139
	APÊNDICE A - Glossário	149
	APÊNDICE B - O enredo da telenovela <i>Esmeralda</i>.....	151
	APÊNDICE C - Quadros das unidades fraseológicas compiladas.....	155

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem sua origem no encontro de diferentes interesses, cada um deles com repercussões teóricas, acadêmicas e profissionais na vida de sua autora. Por um lado, nos referimos ao interesse pela teoria e prática da tradução, estando esta última voltada ao mundo da dublagem profissional. Por outro lado, nosso interesse se volta à pesquisa teórica e aplicada da Fraseologia, com especial interesse na análise contrastiva das línguas portuguesa, em sua variante brasileira, e espanhola, que neste trabalho está representada pela variante mexicana.

Além disso, há nesta pesquisa um significativo interesse pela telenovela, entendendo-a como gênero audiovisual televisivo tipicamente latino-americano. Buscamos, ademais, englobar um campo profissional específico da tradução no Brasil: a tradução para dublagem de telenovelas mexicanas.

No Brasil, em virtude da lei aprovada pelo Presidente Jânio Quadros, em 1964, institui-se que a programação televisiva produzida fora do país deveria ser exibida dublada. Hoje em dia, como reflexo dessa lei, as telenovelas que fazem parte da programação da televisão aberta são exibidas sempre dubladas. A tradução para a dublagem é um campo profissional da tradução, sendo a tradução de telenovelas um nicho laboral específico da Tradução Audiovisual – doravante TAV, que merece ser estudado.

Ainda sobre telenovela, há nesse tipo de texto audiovisual uma construção linguística bastante característica, a qual também merece ser estudada, pois sofre de uma carência de estudos no campo da TAV, que se volta, principalmente, para a análise de filmes ou de séries exibidas em plataformas de *streaming*¹.

Realizamos uma análise das unidades fraseológicas – doravante UF, presentes na telenovela *Esmeralda* (1997), por entendermos que esse elemento linguístico é um ponto de dificuldade para a tradução. Tentamos realizar um trabalho que ajude tradutores profissionais na reflexão sobre sua prática e pesquisadores dos Estudos da Tradução e da Fraseologia a refletirem sobre questões teóricas e aplicadas dessas áreas do conhecimento.

Segundo Ortíz Alvarez (2012, p. 11):

¹ Nomeia-se *streaming* às plataformas de exibição de conteúdo audiovisual, tal como a *Netflix*.

É através da fraseologia que as singularidades de uma língua e a maneira de pensar de uma comunidade melhor se refletem, pois as unidades que a compõem descrevem o mundo real, as experiências quotidianas, o colorido e a sabedoria de um povo, tornando-se num importantíssimo veículo de identidade e de cultura.

Sendo assim, a dificuldade na tradução de fraseologias está no fato de alguns tipos de UF evocarem o acervo cultural, folclórico, histórico, etc, que é idiossincrático em cada língua.

Segundo Corpas Pastor (1996, p. 20), uma outra característica das UF é sua frequência. As UF são “blocos repetidos” que se cristalizam na língua.

Definidas estas duas características das UF, recordamos a Chaume (2001, p. 78), o qual afirma que a oralidade dos diálogos audiovisuais é uma ‘oralidade construída’ que, imitando a oralidade espontânea, agrega elementos desta ao mesmo tempo que dela se diferencia.

Orientamos a problemática desta pesquisa considerando a idiossincrasia e frequência próprias das UF, por um lado, e as características do texto oral audiovisual, por outro. Sobre esse prisma, elaboramos a seguinte questão: as UF são frequentes e dotadas de conteúdo cultural, como e quantas vezes elas aparecem no texto oral audiovisual?

Para responder a essa pergunta de pesquisa, propomos

1.1 OBJETIVO GERAL

A partir da assistência metódica da telenovela *Esmeralda* em língua espanhola, compilar e caracterizar as UF presentes no texto audiovisual e sua tradução para a dublagem.

Desse objetivo geral se desprendem quatro objetivos específicos:

1.1.1 Objetivos específicos

- Identificar as UF presentes no texto;
- Identificar o grupo mais produtivo dentre os vários tipos de UF presentes no texto;

- Analisar as soluções tradutórias engendradas pelo tradutor da telenovela *Esmeralda* para o grupo identificado como mais produtivo;
- Oferecer a tradução para a língua portuguesa de algumas unidades.

Para a efetivação destes objetivos, propomos o seguinte percurso metodológico:

1. Assistência metódica da telenovela;
2. Identificação e transcrição das UF presentes no texto audiovisual em espanhol, assim como identificação e transcrição de sua forma dublada para o português, com as respectivas minutagens, e marcação do nome do personagem que as enuncia;
3. A partir do auxílio e consulta a duas obras lexicográficas, registrar a UF na sua forma lematizada;
4. Identificar, a partir dos registros coletados na etapa 2, o grupo mais produtivo;
5. Analisar o grupo mais produtivo, o qual revelou ser o das UF que trazem um componente que refere alguma parte do corpo humano ou animal;
6. Oferecer nas análises algumas alternativas paralelas de tradução, além da escolhida pelo tradutor da telenovela *Esmeralda*.

A metodologia proposta nesta pesquisa constitui-se de uma proposta qualitativo-descritiva. A seleção dos capítulos analisados se deu por amostragem. Seleccionamos, portanto, 18 capítulos, divididos entre: os seis primeiros capítulos, seis capítulos do meio e os seis últimos capítulos da telenovela.

A presente dissertação está estruturada em seis capítulos, sendo o primeiro deles esta introdução. Nos dedicamos nos capítulos seguintes a realizar uma revisão teórica dos campos de interesse desta pesquisa, descrever a metodologia utilizada, apresentar e analisar os dados e elaborar algumas considerações finais. Além disso, disponibilizamos nos apêndices um glossário que se destina a definir alguns termos utilizados ao longo do trabalho, definindo a acepção segundo a qual essa nomenclatura está empregada neste trabalho, e os quadros com todas as UF dos capítulos analisados transcritas.

No capítulo de revisão teórica, nos propomos a revisar os temas centrais dessa pesquisa. Iniciamos pela Tradução, compreendendo que este campo abarca dois aspectos da pesquisa que aqui se apresenta. Por

um lado, a tradução está presente nesta pesquisa como prática, uma vez que abarca o nicho profissional da TAV espanhol-português no Brasil, que é um de nossos marcos. Por outro lado, a tradução também está presente neste trabalho em sua forma teórica e teórica-aplicada, correspondendo, respectivamente, à Teoria Funcionalista da Tradução e às propostas de uma área específica dos Estudos da Tradução, a TAV.

No capítulo 2.2 realizamos algumas considerações sobre a tradução de UF, suas concepções e dificuldades, centrando nossa atenção nos estudos que têm como foco, fundamentalmente, a tradução dessas unidades.

Em seguida, nos dedicamos às UF, buscando definir o arcabouço sob o qual apoiamos nossa análise, revisando as características deste elemento. Nesse tópico, também abordamos o grupo das unidades fraseológicas somáticas – UFS, de agora em diante – como um recorte das UF. Buscamos descrever alguns aspectos relevantes para esse grupo fraseológico, assim como oferecer um breve panorama das pesquisas que têm como foco as UFS.

No tópico 2.4 nos voltamos às questões de correspondência especificamente fraseológicas, buscando compreender as técnicas, procedimentos e aplicações para essa categoria linguística.

Na sequência, nos debruçamos sobre a TAV, propriamente dita. Nesse tópico, nos dedicamos à definição de algumas características dos textos audiovisuais, centrando-nos nas características do código linguístico do texto audiovisual. Da mesma forma, definimos a TAV, focando-nos na história e nas características da dublagem.

No capítulo 3 da revisão bibliográfica, realizamos algumas considerações acerca da telenovela latino-americana em comparação com outros gêneros audiovisuais, definindo o gênero telenovela mexicana segundo seus aspectos mais característicos. Ao final deste capítulo, elaboramos uma breve síntese dos principais pontos abordados nos capítulos de revisão teórica.

No capítulo intitulado materiais e método, nos detivemos em detalhar o percurso metodológico que culminou no presente trabalho, assim como descrever os aspectos técnicos e narrativos da telenovela *Esmeralda* (1997) e sua versão dublada (ESMERALDA, [2000?]).

Finalmente, no capítulo 5, oferecemos a análise das UFS extraídas dos dezoito capítulos selecionados e, em 6, realizamos algumas considerações a título de encerramento.

2 A TRADUÇÃO E AS UNIDADES FRASEOLÓGICAS: ALGUMAS QUESTÕES TEÓRICAS

2.1 UMA VISÃO FUNCIONALISTA DA TRADUÇÃO

A prática da tradução, assim como suas reflexões, é uma atividade antiga. Entretanto, segundo Munday (2008, p. 7), o estabelecimento da tradução como campo de estudos é uma realidade recente, desenvolvida, principalmente a partir da segunda metade do século XX.

De acordo com Munday (2008, p. 7), do final do século XVIII até a década de 1960 a tradução foi empregada basicamente como método de ensino de línguas conhecido como gramática-tradução.

Dentre as variadas e diferentes pesquisas desenvolvidas na segunda metade do século XX, que se dedicaram a compreender a tradução, está a concepção Funcionalista da Tradução, representada por autores como Reiss e Vermeer (1996) e Nord (2012). A Teoria Funcionalista da Tradução, de acordo com Gentzler (2009, p. 99), está associada à tradição alemã do conhecimento e às escolas de Saarbrücken e Leipzig, centrados nos aspectos pragmáticos da Linguística e na função de cada texto.

Reiss e Vermeer (1996, p. 18), ao considerarem a complexidade do signo linguístico, argumentam que pode acontecer de não haver uma correspondência unívoca e direta na realização de uma tradução. Assim, pode ocorrer que o correspondente a uma frase completa em determinada língua base seja apenas uma palavra na língua meta. Esses autores sustentam que é mais adequado para uma teoria geral da tradução² a adoção de uma visão cultural e que seria mais frutífero falar de tradução entre culturas em lugar de tradução entre línguas. Nesse sentido, o tradutor seria um agente bicultural e não só bilíngue. Assim, Reiss e Vermeer (1996, p. 53, tradução nossa) afirmaram que: “A tradução é sempre um processo de transferência cultural que abarca o

² Os autores Reiss e Vermeer (1996) utilizam o termo *traslación* para se referirem à tradução e *translatum* para denominar o texto traduzido. Aplicamos aqui o termo *tradução* como sinônimo do termo *traslación* e, às vezes, também para denominar o texto traduzido.

não-verbal, que excede o limite do verbal. A ‘informação’ pode ser verbal ou não-verbal”³.

Por seu enfoque cultural, a tradução é vista na proposta desses autores como um processo comunicativo que tem duas fases – a fase de decodificação do texto base para elaboração do texto meta – que produz uma transferência cultural que ancora a atividade de traduzir no conhecimento das formas de atuação próprias de cada cultura.

Para Reiss e Vermeer (1996, p. 26) há um leque de traduções possíveis que podem ser formuladas a partir de um mesmo enunciado. Cada possibilidade de tradução é validada pelo objetivo da tradução, que os autores chamam de escopo (REISS; VERMEER, 1996). O aspecto cultural é um arcabouço abrangente que engloba o aspecto linguístico, permitindo a flexibilização da função que o texto meta desempenha com relação ao texto base. Nessa visão, portanto, não existe somente uma estratégia de tradução para um texto: as estratégias são escolhidas com vistas ao propósito de uma finalidade previamente determinada. As finalidades – escopos – são ordenadas hierarquicamente e devem obedecer aos critérios de recepção da tradução, o público, o lugar, o tempo, o formato, etc. Todos esses aspectos definem o ‘como’ e o ‘o quê’ da tradução. Por isso, Reiss e Vermeer (1996, p. 84, tradução nossa) disseram que “[...] para a tradução é válido o ditado segundo o qual ‘os fins justificam os meios’”⁴.

Um dos aspectos relevantes da tradução é que ela implica sempre uma passagem, uma mudança linguístico-cultural e, como tal, alguns aspectos serão priorizados em detrimento de outros. Tais prioridades, de acordo com a Teoria do Escopo, estão definidas pela finalidade da tradução. Por isso, para Reiss e Vermeer (1996, p. 32, tradução nossa), “[...] quando em uma tradução se resolve cuidadosamente um aspecto, outros terão de ser relevados”⁵. Essa dinâmica depende de uma negociação na qual o tradutor, conhecedor das culturas envolvidas, decide o quê, quando e como traduzir.

Para Reiss e Vermeer (1996, p. 89, tradução nossa): “A tradução é uma oferta informativa em uma cultura final [...] sobre uma oferta

³ “La traslación es siempre un proceso de transferencia cultural que abarca lo no verbal, que excede el límite de lo verbal. La “información” puede ser verbal o no verbal”.

⁴ “[...] para la traslación es válido el refrán según el cual ‘el fin justifica los medios’”.

⁵ “[...] cuando en una traslación se resuelve cuidadosamente un aspecto, otros han de ser pasados por alto”.

informativa procedente de uma cultura de origem e de sua língua”⁶, o que significa dizer que a tradução não é a continuação de um processo comunicativo em outra língua, mas uma nova comunicação sobre outra anterior. Assim, na proposta desses autores, a tradução recebe um *status* de texto independente com características próprias, já que a oferta informativa que oferece depende do escopo definido para ela.

O que se cobra em um texto traduzido sob os preceitos da Teoria Funcionalista é a coerência do texto meta com relação aos objetivos da tradução. Reiss e Vermeer (1996, p. 94) definem dois tipos de coerência:

1. coerência intratextual (escopo): voltada para o receptor. Obedece às regras gerais de interação, permitindo que a tradução se sustente como texto independente. O que se espera é uma proposta comunicativa coerente;
2. coerência intertextual: se estabelece entre o texto base e o texto meta mediada pelo escopo da tradução, ou seja, pelo encargo tradutório e pela forma como o tradutor entende o texto base. Está subordinada à coerência intratextual.

Na proposta funcionalista de Reiss e Vermeer (1996, p. 94) e também na de Nord (2012, p. 20), a compreensão do tradutor e os objetivos são mais relevantes que as intenções do autor do texto base. Um dos motivos pelos quais essa proposta confere autonomia ao tradutor e à obra traduzida é o seu foco na recepção.

Para Reiss e Vermeer (1996, p. 67, tradução nossa), “Como oferta informativa, a tradução depende em primeiro lugar da situação do receptor (mais exatamente, das expectativas sobre esta) e, portanto, da cultura e da língua finais”⁷. E para Nord (2012, p. 28, tradução nossa):

Como manifestação da intenção do autor/emissor, o texto é provisório até ser recebido por um receptor. A recepção completa o ato comunicativo, definindo a função textual; a

⁶ “La traslación es una oferta informativa en una cultura final [...] sobre una oferta informativa procedente de una cultura de origen y de su lengua”.

⁷ “La traslación como oferta informativa depende en primer lugar de la situación del receptor (más exactamente, de las expectativas sobre ésta) y, por tanto, de la cultura y la lengua finales”.

realização definitiva da interação textual corresponde ao receptor⁸.

Ao visitar os conceitos relativos à Teoria Funcionalista de Reiss e Vermeer (1996), Nord (2012, p. 21) redimensiona o conceito de escopo. Para ela, a tradução, como atividade mercadológica e profissional, é guiada pelo encargo da tradução, sendo o escopo o próprio encargo de tradução. Na proposta dessa autora, o texto, base da atividade tradutória, tem como fator definidor a interação comunicativa que pode ser estabelecida tanto por elementos verbais como por elementos não verbais. Para Nord (2012, p. 26, tradução nossa), o texto pode ser definido como: “[...] interação comunicativa que se efetua por meio da combinação de elementos verbais e não verbais”⁹. No que diz respeito às tipologias textuais, a referida autora entende que o estabelecimento de um gênero ou de uma tipologia textual é um aspecto cultural moldado pela concepção histórica, ou seja, as tipologias textuais podem variar de acordo com a época. Nord (2012, p. 29) da mesma forma explica que os traços estruturais definidos para alguns tipos textuais, como por exemplo, o uso do imperativo na configuração de receitas culinárias na variante brasileira do português, também é um traço cultural, submetido a um determinado momento histórico. Na proposta Funcionalista de Nord não é frutífero tentar elaborar uma fórmula pré-fixada para a tradução de um texto pertencente a uma tipologia ou gênero específico. Para a autora, o tradutor deve comparar as funções culturais dos textos base e meta, ou, em suas palavras (NORD, 2012, p. 33, tradução nossa):

Empregando um modelo analítico exaustivo que considere fatores intra e extratextuais, o tradutor estabelece a função-em-cultura de um texto base dado, para compará-la com a (pretendida) função-em-cultura do texto meta que lhe foi encomendado, identificando aqueles elementos (funcionais) do texto base que podem ou não ser mantidos iguais no processo de tradução,

⁸ “Como manifestación de la intención del autor/emisor, el texto queda provisional hasta ser recibido por un receptor. La recepción completa el acto comunicativo definiendo la función textual; la 'realización' definitiva de la interacción textual *corresponde al receptor*”.

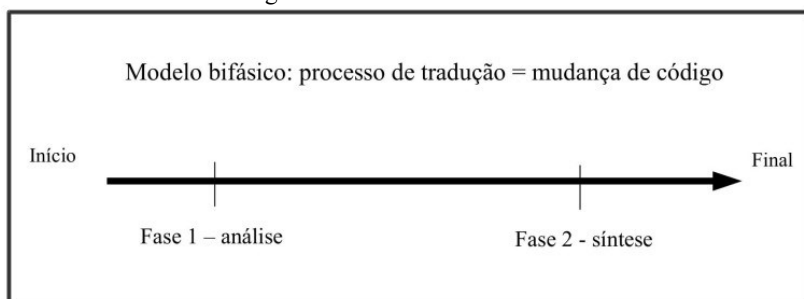
⁹ “[...] una interacción comunicativa que se efectúa a través de una combinación de elementos verbales y no verbales”.

diferenciando-os dos que se adaptarão às exigências da cultura meta¹⁰.

Nord (2012, p. 42) esclarece que a tradução costuma ser representada nos modelos teóricos por processos formados por duas ou três fases, sendo por isso chamados de bifásicos e trifásicos, respectivamente.

O modelo bifásico se compõe de duas etapas cronológicas: i) análise (também chamada decodificação ou compreensão) é a fase em que o tradutor decodifica o texto, analisando-o e identificando seus aspectos relevantes; ii) síntese (também chamada recodificação ou reconstrução) é a fase em que o tradutor restabelece o canal comunicativo, definindo as correspondências da língua meta por meio do significado decodificado na primeira fase. A figura a seguir ilustra o modelo bifásico citado por Nord (2012, p. 43):

Figura 1 - Modelo em duas fases



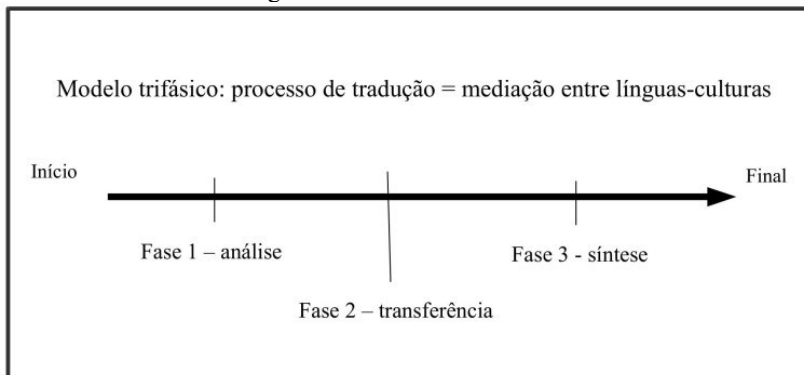
Fonte: Elaborado pela autora com base em Nord (2012)

As críticas de Nord (2012, p. 43) ao modelo bifásico dizem respeito à concepção de tradução como simples “mudança de código”, o que sugere que a competência tradutória é apenas uma habilidade de recepção da língua base e reformuladora na língua meta. Para essa autora, esse modelo é válido somente para traduções internalizadas total ou parcialmente, como seria o caso da tradução daquilo que Nord chama

¹⁰ “Empleando un modelo analítico exhaustivo que considere los factores intra y extratextuales, el traductor establece la función-en-cultura de un texto base dado, para compararla con la (pretendida) función-en-cultura del texto meta encomendado, identificando aquellos elementos (funcionales) del TB que pueden o deben mantenerse iguales en el proceso de traducción, distinguiéndolos de los que han de adaptarse a las exigencias de la cultura meta”.

de fraseologismos ou expressões convencionais. No entanto, é importante observar que mesmo na tradução de UF o modelo bifásico pode ser insuficiente, haja vista que em algumas modalidades de tradução, como a dublagem, nem sempre o tradutor poderá recorrer a uma “correspondência” dada *a priori*. O modelo trifásico, tem uma etapa entre as fases de análise e a de síntese do modelo anterior, se divide em: i) análise: fase de compreensão; ii) transferência: fase de transcodificação em que o tradutor relaciona a decodificação da etapa de análise com a finalidade do texto meta. De acordo com Nord (2012, p. 44), nessa etapa o tradutor ativa a sua competência tradutória e põe em ação o escopo da tradução; iii) síntese: se refere à recodificação representada pela redação do texto meta para o receptor meta. A figura a seguir ilustra a definição do modelo trifásico segundo Nord (2012, p. 44):

Figura 2 - Modelo em três fases



Fonte: Elaborado pela autora com base em Nord (2012)

Nord (2012, p. 44) destaca que, no modelo trifásico, a tradução é entendida como uma forma de proporcionar a comunicação entre línguas diferentes. As observações da autora para esse modelo residem na percepção de que o tradutor ocupa uma posição dupla, como receptor e emissor do texto implicado no processo. No ponto de vista dessa teórica, em uma interação comunicativa entre o emissor do texto base e o receptor do texto meta, o tradutor é produtor apenas do texto meta. Além disso, a autora destaca que esse modelo não oferece uma representação satisfatória do processo de tradução, pois não considera que o perfil do texto meta é definido pelo encargo tradutório.

Outro aspecto a considerar na proposta de Nord é o modelo de análise *pretraslativo*, ou pré-tradutório, que une a análise do texto base ao processo tradutório na busca das funções delineadas pelo escopo. Esse modelo concebe a tradução não como um processo linear, que conduz de um ponto X (língua base) a um ponto Y (língua meta), mas como um movimento circular com movimentos recursivos.

No modelo circular de Nord (2012, p. 45), a autora se vale dos estudos de Vermeer e Reiss (1996), citados anteriormente, e explica que a oferta informativa que o tradutor oferece ao receptor do texto meta está mediada pelo encargo tradutório. Assim, depois que o tradutor e o iniciador (aquele que encomenda a tradução) fixam o escopo, o tradutor inicia o processo de tradução. O modelo se compõe dos seguintes passos ou etapas:

1. análise do encargo tradutório - nesta fase, o tradutor deve conhecer os fatores que definem a função do texto meta na situação meta;
2. análise do texto base - esta fase se divide em: i) controlar a compatibilidade do encargo tradutório com oferta de informação do texto base; e ii) realizar uma análise minuciosa em todos os níveis textuais, identificando os elementos relevantes;
3. transferência dos elementos selecionados no texto base para o texto meta – nesta fase, o tradutor pode realizar algumas adaptações com o objetivo de ajustar-se às exigências da situação meta;
4. redação final do texto meta - é a culminação do processo que, se desenvolvido de maneira funcional, estará afinado com o escopo determinado na etapa 1.

Esse modelo é circular porque, a cada avanço, o tradutor confirma e corrige o que faz. Além das quatro etapas antes descritas, o modelo circular conta com movimentos circulares menores, que relacionam a situação base com o texto base e a situação meta com o texto meta, assim como a análise do texto base com a síntese do texto meta.

2.2 AS UNIDADES FRASEOLÓGICAS

O estudo das UF começou a se desenvolver a partir da segunda metade do século XX. As UF, também conhecidas como expressões fixas ou idiomáticas, locuções, refrães e provérbios, ganharam a atenção de estudiosos de diferentes áreas da linguagem: lexicólogos,

lexicógrafos, linguistas aplicados, linguistas contrastivos, gramáticos e tradutores, entre outros, chegando a ser considerada por Ruiz Gurillo (1997) como o ponto de encontro de várias disciplinas linguísticas.

Segundo Ruiz Gurillo (1997, p. 20), o fundador da Fraseologia foi Bally (1905), uma vez que esse estudioso cunhou este termo e lhe atribuiu o valor que tem atualmente. Conforme indicado por Penadés Martínez (1999, p. 11), como disciplina independente, a Fraseologia nasceu na antiga União Soviética.

Pelo fato de ser o espanhol uma das línguas implicadas nesta dissertação de mestrado, ser a língua estrangeira que melhor dominamos e, conforme apontado por Corpas Pastor (2003, p. 32), pelo grande número de referências sobre Fraseologia existente na Espanha, dialogaremos, principalmente, com as pesquisas desenvolvidas nesse país, embora também nos apoiemos em trabalhos elaborados em outros países de língua espanhola, no Brasil e em Portugal.

De acordo com Timofeeva (2008, p. 121), foi Casares (1950) quem inaugurou a classificação das UF na Espanha. A partir da segunda metade do século XX, a pesquisa no país se intensificou e se consolidou, graças aos estudos realizados por estudiosas como Corpas Pastor (1996), Ruiz Gurillo (1997), Penadés Martínez (1999) e Timofeeva (2008).

Antes da consolidação da Fraseologia como área de estudo, estudaram-se as UF conhecidas como provérbios e refrães. Sobre isso, Penadés Martínez (1999, p. 12, tradução nossa) destaca que:

a relativa juventude da fraseologia entra em contradição com o fato de que, por exemplo, em espanhol, existam recompilações de refrães [...] tão prematuramente, como a elaborada no início do século XVI e atribuída ao Marquês de Santillana¹¹.

No Brasil, o termo Fraseologia está registrado no dicionário de Nascentes (1945), *Tesouro da Fraseologia Brasileira*. Essa obra compila algumas UF e explica sua origem, inserindo-se mais no campo lexicográfico do que na pesquisa linguístico-teórica da Fraseologia propriamente dita.

¹¹ “La relativa juventud de la fraseología entra en contradicción con el hecho de que, por ejemplo en español, existan recopilaciones de refranes -uno de los tipos de unidades fraseológicas, como a continuación se verá- tan tempranas como la elaborada a principios del XVI y atribuida al Marqués de Santillana”.

Segundo Marques (2007, p. 77), no Brasil, utiliza-se o termo expressão idiomática como sinônimo de locução (utilizado na Espanha) e de outros tipos de UF.

Tradicionalmente a Fraseologia está inserida nos estudos linguísticos, especificamente lexicológicos. No entanto, alguns teóricos consideram que a disciplina atingiu, no início do século XXI, o *status* de disciplina independente (CORPAS PASTOR; ALVAREZ, 2017, p. 262). Ruiz Gurillo (1997, p. 44), por outro lado, entende que deve-se encarar a Fraseologia como uma área independente para que, uma vez constituída, possa ser concebida como interdisciplinar.

Não existe na Fraseologia um consenso a respeito do patamar da disciplina. Apesar disso, a Fraseologia está consolidada e avança no sentido de descrever e analisar o fenômeno linguístico fraseológico. Algumas provas de que esse campo vem adquirindo cada vez mais força é a existência da *Europhras*, uma instituição voltada para o estudo científico das UF em diferentes línguas, com sede em Zurique¹².

2.2.1 Uma visão ampla de Fraseologia

De acordo com Timofeeva (2008), as propostas de definição da Fraseologia podem ser mais ou menos abrangentes. A literatura da área nomeia esta classificação como concepções ampla ou restrita. Com relação a isso, Corpas Pastor (1996, p. 17, tradução nossa), sublinha:

[...] cabe ressaltar que, por uma parte, nossa concepção fraseológica é mais ampla porque inclui todas aquelas combinações que apresentam as características expostas no tópico 1.4¹³ e subtópicos seguintes, e que, por outra parte, é mais restrita, já que foram excluídos todos os

¹² São objetivos da entidade, entre outras coisas, a organização de palestras e congressos e o incentivo à pesquisa na área.

¹³ O tópico 1.4 é intitulado *Características Lingüísticas de las Unidades Fraseológicas* e está composto pelos seguintes subtópicos: 1.4.1. *Frecuencia*; 1.4.2. *Institucionalización*; 1.4.3. *Estabilidad*; 1.4.4. *Idiomaticidad*; 1.4.5 *Variación* e 1.4.6. *Gradación*.

possíveis usos ou maneiras individuais que não pertencem à língua geral^{14 15}.

Corpas Pastor (1996, p. 20, tradução nossa) defende a concepção ampla da Fraseologia, acatando em sua tipologia “unidades léxicas formadas por mais de duas palavras gráficas, em seu limite inferior e que se situem no nível da oração composta em seu limite superior”¹⁶.

Por outro lado, Ruiz Gurillo (1997, p. 72, tradução nossa) propõe que a concepção restrita de Fraseologia:

[...] resulta mais adequado aos nossos propósitos partir de uma concepção restrita que tenha em conta, fundamentalmente, as locuções, as frases proverbiais do tipo 1 e as unidades sintagmáticas¹⁷.

Nas palavras de Ruiz Gurillo (1997, p. 55, tradução nossa), encontra-se a definição da diferença entre uma concepção ampla e uma concepção restrita de Fraseologia:

O grupo concebido de forma restrita reúne às unidades que, funcionalmente, se ajustam aos limites da palavra ou do sintagma, enquanto que desde a concepção ampla se estudam não só as locuções, mas também unidades superiores como refrães, frases proverbiais, aforismos, giros de carácter científico-terminológico, frases feitas [...]

¹⁴ “Cabe precisar, no obstante, que, por una parte, nuestra concepción de fraseología es más amplia porque incluye todas aquellas combinaciones que presentan las características expeustas en el apartado 1.4 y subapartados siguientes, y que, por otra parte, es más restringida, ya que se excluyen todos los posibles usos o maneras individuales que no pertenecen a la lengua en general”.

¹⁵ Com possíveis usos ou maneiras individuais a autora se refere ao conceito de idioleto, a saber, a produção linguística característica de um indivíduo.

¹⁶ “Son unidades léxicas formadas por más de dos palabras gráficas en su límite inferior, cuyo límite superior se sitúa en el nivel de la oración compuesta”.

¹⁷ “[...] resulta más certado para nuestro propósitos partir de una concepción estrecha que tenga en cuenta, fundamentalmente, las locuciones, las frases proverbiales del tipo 1 y las unidades sintagmáticas”.

A adoção de uma delas se deve, em grande medida, ao objeto de estudo¹⁸.

A partir das propostas resenhadas anteriormente, compreendemos que a escolha pela concepção ampla ou restrita de Fraseologia é, em síntese, a escolha dos itens que comporão o estudo. Propomos adotar um recorte que tenha em conta uma visão ampla.

2.2.2 Características linguísticas das unidades fraseológicas

Com o desenvolvimento da Fraseologia, os estudiosos se detiveram em estabelecer as características desse grupo. Ruiz Gurillo (1997, p. 70) define que quanto mais fixa e idiomática for uma expressão, mais ao centro do contínuo fraseológico dita expressão se localiza. A idiomaticidade e a fixação são duas características das UF que têm sido constantemente visitadas pelos pesquisadores da área. Além dessas características, existem outros aspectos. A seguir, expomos a proposta de Corpas Pastor (1996, p. 17) para caracterizar as UF:

1. **frequência**: diz respeito ao alto de uso da UF na fala e escrita dos sujeitos, e ao índice de coaparecimento dos elementos que formam a UF;
2. **institucionalização**: é a repetição que facilita a fixação da expressão, excluindo outras formas que igualmente seriam possíveis na língua. Não obstante, a autora sustenta que usuários não necessariamente criam novas combinações ao falar, posto que eles fazem uso de estruturas institucionalizadas;
3. **estabilidade**: esse aspecto se divide em: (i) fixação – da forma e do contexto de uso da unidade; ii) especialização semântica – estabelecimento de uma associação direta entre a unidade e um significado.
4. **idiomaticidade**: é a especialização semântica em seu grau mais alto. Na visão de Corpas Pastor (1996, p. 26, tradução nossa), a idiomaticidade é “[...] uma propriedade semântica

¹⁸ “El grupo concebido de forma estrecha reúne a las unidades que, funcionalmente, se ajustan a los límites de la palabra o el sintagma, mientras que desde la concepción ancha se estudian no sólo las locuciones, sino también unidades superiores como refranes, frases proverbiales, aforismos, giros de carácter científico-terminológico, frases hechas [...] La adopción de una de ellas se debe en gran medida al objeto de estudio”.

que certas unidades apresentam na qual o significado global de dita unidade não é deduzível do significado isolado de cada um de seus elementos constitutivos”¹⁹. Ela destaca que durante muito tempo a idiomaticidade foi considerada o protótipo da unidade fraseológica e que esse é um aspecto potencial e não fundamental das UF.

Para Corpas Pastor (1996), portanto, se estabelece primeiramente a fixação e, posteriormente, como consequência dela, pode ocorrer uma mudança semântica ou idiomaticidade. Por isso é que toda expressão idiomática é fixa. No entanto, nem toda expressão fixa é idiomática. Por sua vez, para Tagnin (1989, p. 12) esse fenômeno se explica da seguinte forma:

No momento em que a convenção passa para o nível do significado entramos no campo da idiomaticidade. Dizemos que uma expressão é idiomática apenas quando seu significado não é transparente, isto é, quando o significado da expressão toda não corresponde à somatória do significado de cada um de seus elementos.

A referida autora põe em evidência o caráter gradual da idiomaticidade, que segundo ela: “[...] é um aspecto que pode existir em maior ou menor escala numa expressão, ou seja, uma expressão não é necessariamente idiomática ou não-idiomática, podendo apresentar maior ou menor grau de idiomaticidade (TAGNIN, 1989, p. 44)”.

5. **variação potencial:** diz respeito à possibilidade de substituição dos termos constituintes da unidade, seja no eixo paradigmático, na troca de um verbo por outro ou na modalização pronominal, por exemplo.

A variação depende de algumas exigências: a ocorrência em uma mesma língua; não apresentar qualquer diferença de significado; serem livres e independentes do contexto de uso; serem parcialmente idênticas na sua estrutura e no seu conteúdo; serem fixas, no sentido de que formam parte de uma série limitada e estável. Além disso, não são variantes séries com substituição lexical com sentidos antagônicos, transformações por variação de grau, número, gênero ou pessoa

¹⁹ “[...] propiedad semántica que presentan ciertas unidades fraseológicas, por la cual el significado global de dicha unidad no es deducible del significado aislado de cada uno de sus elementos constitutivos”.

pronominal. A modificação, por sua vez, é a transformação criativa da unidade fraseológica.

6. **aspecto gradual**: diz respeito à gradação ou o fato de que cada um desses itens pode aparecer em diferentes graus em cada uma das UF. Se trata de uma forma de classificar as UF seguindo seu grau de institucionalização, variação e fixação.

Considerando o exposto antes, é preciso ressaltar que a cristalização de uma UF passa por diferentes etapas, indo da fixação da forma (em diferentes aspectos) à fixação do conteúdo (em diferentes níveis). Para ilustrar tomaremos como exemplo a UF **dor de cotovelo**²⁰. Após passar pelos conceitos de frequência, institucionalização e fixação estabelece-se um grau de cristalização que define que:

1. **dor de cotovelo** é uma combinação frequente na língua portuguesa;
2. os elementos aparecerão nessa ordem e que a substituição de algum termo transforma a unidade (se um estrangeiro disser, por exemplo, que algo é **sofrimento de cotovelo** ou **dor de braço**, possivelmente um conhecedor da UF em língua portuguesa se dará conta da transgressão da UF);
3. estabelece-se uma relação direta entre **dor de cotovelo** e o conceito de inveja, despeito ou ciúmes (especialização semântica);
5. a etapa anterior conduz à diluição do significado de cada uma das partes. Em **dor de cotovelo**, **dor** não é exatamente dor (pelo menos, não dor física) e **cotovelo** não remete, de fato, ao cotovelo de alguém. Essa significação dada em bloco é a idiomaticidade. Diz-se que a idiomaticidade é uma propriedade gradual porque, a depender da UF, é possível inferir seu significado. É exemplo a sentença **abrir o olho**, que a depender do contexto pode significar realmente olhar, ver ou um recurso expressivo para indicar que alguém deve atentar para um fato ou realidade que até o momento ignorava (se uma pessoa diz que tem uma surpresa e após pedir que feche os olhos diz: **abre o olho** o interlocutor não poderá ignorar que é um pedido literal. No entanto, se uma pessoa pergunta a um colega de trabalho qual a opinião dele a

²⁰ Para fins de uniformização dos aspectos gráficos, utilizamos o negrito para identificar todos os exemplos em português e o itálico para a identificação dos exemplos em espanhol. O uso do itálico também se aplica a todas as palavras que não sejam da língua portuguesa.

respeito das atitudes de um outro colega e a resposta é **abre o olho** a resposta não poderá ser interpretada como literal);

6. existe um grau de variação em algumas UF que autoriza a permuta de alguns elementos constituintes. É o caso da expressão **Quem pariu Mateus/Pedro que o balance/embele**, na qual os elementos constituintes **Mateus** ou **Pedro**, **balance** ou **embalar** podem ser alternados sem prejuízo do significado estabelecido pela unidade. Essa variação não ocorre em todas as UF, havendo UF que permitem tal variação e outras que não admitem a troca de nenhum de seus elementos constituintes.

Para fins de identificação e classificação, consideraremos o exposto anteriormente sobre as características das UF, centrando-nos, principalmente, nas categorias de fixação e idiomaticidade.

2.2.3 Unidades fraseológicas somáticas: o contraste, o particular e o universal

De acordo com Corpas Pastor (1996) bem como com Penadés Martínez (1999), uma possibilidade de estudar a Fraseologia é observar as UF a partir de um eixo temático, como por exemplo, os nomes de animais, as partes do corpo, as expressões de tempo etc.. Esta abordagem tem dado origem a estudos que permitem compilar o vocabulário fraseológico por temas e investigar a relação entre língua e cultura refletida nas fraseologias, tratando-se de um recorte semântico das UF. Adotaremos tal abordagem neste trabalho, optando pelo estudo das unidades somáticas.

2.2.3.1 Unidades fraseológicas somáticas

As UFS são UF que têm ao menos um componente que refere à anatomia, sendo formada por um elemento interno que designe uma parte, um órgão ou um fluído do corpo humano ou animal (MARQUES, 2007). Fazem parte deste conjunto expressões como, por exemplo: **estar com/ter dor de cotovelo, falar pelos cotovelos, estar com o coração apertado, fazer algo sem usar a cabeça, ter a cabeça vazia, não tirar os olhos de algo ou alguém, dar as costas para alguém, dar uma mão a alguém, quebrar a cabeça por algo, ter língua/ boca grande, olho gordo, à boca pequena, ter juízo no pé**, etc.

Olza Moreno (2011b, p. 37, tradução nossa) destacou que as UFS são “[...] expressões idiomáticas que contêm ao menos um componente

que refere a órgãos e partes do corpo humano e animal”²¹, e sustentou que esse tipo de estrutura é formada por uma base semântica que, normalmente, é um substantivo detentor do valor denotativo e conotativo de toda a UF, podendo ser entendido como o termo nuclear que põe em evidência uma grande parte do significado total da unidade. As UFS seriam sequências motivadas, altamente transparentes em seu significado idiomático. Assim, Olza Moreno (2011b, p. 11, tradução nossa) explicou que

[...] dado que a natureza deste tipo de unidades corrobora como uma parte importante da Fraseologia, se compõe de sequências semanticamente motivadas ou transparentes, em diversos graus²².

Para Sciutto (2005, p. 506, tradução nossa), as UFS podem ser definidas como

[...] fraseologismos com componentes referidos à anatomia humana ou animal, assim como também fraseologismos nos quais através de uma linguagem metafórica ou metonímica estejam representados²³.

Essa autora defende que as UFS permitem estabelecer diferentes tipos de relações entre o significado dos componentes somáticos (cabeça, coração, mão, pé, etc.) e o significado global da expressão. Esse é o motivo pelo qual tal tipo de UFS pode apresentar dois tipos de significados:

1. significado denotativo literal: se relaciona à literalidade do componente somático;

²¹ “[...] son aquellas expresiones idiomáticas que contienen como componente al menos un lexema referido a organo y partes del cuerpo humano y animal”.

²² “[...] dado que la naturaleza de este tipo de unidades corrobora cómo una parte importante de la fraseología de las lenguas se compone de secuencias semanticamente motivadas o transparentes, en grados diversos”.

²³ “[...] aquellos fraseologismos que contienen lexemas referidos a partes de la anatomía humana o animal, así como también fraseologismos en los cuales a través de un lenguaje metafórico o metonímico estén representados”.

2. significado denotativo figurado: esse significado é gerado por processos metafóricos e representa uma transferência do significado literal do componente somático.

De acordo com Luque Nadal (2012), o estudo das UFS já foi explorado em algumas línguas, na Lexicografia e em outras áreas do campo linguístico. Entretanto, Sciutto (2005, p. 506, tradução nossa) afirma que: “[...] os estudos dedicados ao grupo fraseológico dos somatismos não têm sido numerosos”²⁴. Por sua vez, Dobrovolskij e Piirainen (2005, p. 237 apud LUQUE NADAL, 2012, p. 66) argumentam que, ainda que seja grande a quantidade de trabalhos que se ocuparam do tema, não existe pesquisa sistemática sobre as UFS. Apesar de alguns estudos já terem colocado as UFS de diferentes línguas em foco de análise, para Corpas Pastor (1996, p. 116) esse é um grupo especialmente produtivo.

Concordando que o interesse pelas UFS é grande, Cuevas Suárez (2011) destacou que há décadas o estudo do campo semântico do corpo humano tem instigado o interesse de pesquisadores, principalmente no campo da Cognição, da Antropologia e da Linguística.

Sobre a motivação para o alto aparecimento das UFS, Cuevas Suárez (2011, p. 11, tradução nossa) expõe:

Nosso corpo desempenha um papel muito importante não só no entendimento de nosso organismo mas também na conformação de nossa cosmovisão, independentemente de nossa inscrição cultural ou linguística, pois sem importar nossa origem, todos contamos com a mesma estrutura corporal que nos define como seres humanos. Nosso corpo constitui uma preocupação universal cotidiana com respeito ao seu funcionamento e sua integridade, se considera além disso, núcleo e vínculo geral de nosso entorno, centro de nossas percepções e gerador de nossos pensamentos. Com suas experiências e funções, o corpo humano é um recurso universal com certo potencial para a criação de novas

²⁴ “Los estudios dedicados al grupo fraseológico de los somatismos no han sido numerosos”.

palavras, conceitos e significados de campos semânticos mais abstratos²⁵.

Para Sciutto (2005, p. 507), os somatismos geralmente se caracterizam por acentuarem os aspectos negativos de situações e comportamentos humanos.

Luque Nadal (2012, p. 67) explica que há dois tipos de somatismos:

1. somatismos propriamente ditos e/ou somatismos biológicos: incluem sinais ou sintomas do corpo humano, reações e manifestações físicas que o corpo realiza involuntariamente. Ex: *Tener un nudo en la garganta* – **Ter um nó na garganta**;
2. somatismos culturais: referem-se às UFS somáticas que apresentam gestos ou ações que os seres humanos fazem que são sinais estabelecidos no entorno social. Ex: *Dar golpes de pecho* – **Demonstrar arrependimento de forma exagerada**.

Luque Nadal (2012, p. 67) destaca que é difícil traçar uma linha claramente delimitada entre esses dois tipos de UFS, mas que seria importante determinar se uma UFS é cultural ou biológica.

A partir do resenhado anteriormente, verifica-se que as UFS são um grupo produtivo e específico. Por estarem formadas por um componente que se refere ao corpo, podem representar um tipo de unidade mais transparente ou deduzível a partir de seu contexto.

2.2.3.2 Um pouco sobre a pesquisa no âmbito nacional e internacional

No que se refere à pesquisa sobre as UFS desenvolvida no Brasil, há alguns trabalhos como, por exemplo, os de Rios (2004), Barbosa (2014) e Rocha (2014).

²⁵ “Nuestro cuerpo desempeña un papel muy importante no sólo en el entendimiento de nuestro organismo sino en la conformación de nuestra cosmovisión, independientemente de nuestra adscripción cultural o lingüística, pues sin importar nuestro origen, todos contamos con la misma estructura corporal que nos define como seres humanos. Nuestro cuerpo constituye una preocupación universal cotidiana respecto a su funcionamiento y su integridad, se considera además núcleo y vínculo general de nuestro entorno, centro de nuestras percepciones y generador de nuestros pensamientos. Con sus experiencias y funciones, el cuerpo humano es un recurso universal con cierto potencial para la creación de nuevas palabras, conceptos y significados de campos semánticos más abstractos”.

Rios (2004) construiu um pequeno repertório lexicográfico que contrasta as UFS nas línguas francesa, portuguesa e espanhola, oferecendo correspondentes de tradução²⁶ para eles.

Barbosa (2014) estudou as UFS que aludem ao corpo ligadas ao campo semântico das emoções no par português-italiano²⁷.

Rocha (2014) elaborou um repertório semibílingue de UFS da língua portuguesa, oferecendo equivalências na língua espanhola em sua variedade argentina²⁸.

Os trabalhos sobre UFS que envolvem a língua portuguesa realizados no âmbito internacional dos quais temos conhecimento são os de Silva (1998) e Marques (2007). Silva (1998) apresentou uma proposta de aplicação didática de somatismos no par Português-Espanhol²⁹. Marques (2007) analisou contrastivamente, e sob o filtro da semântica cognitiva, as locuções verbais e adverbiais espanholas que apresentam componentes somáticos acompanhados de seus correspondentes em língua portuguesa³⁰.

²⁶ Não foi possível encontrar o trabalho publicado em meio eletrônico através do repositório de teses e dissertações da Universidade Estadual Paulista - Unesp. O registro institucional que comprova a realização deste trabalho está disponível na página da FAPESP, agência que fomentou a execução da pesquisa. Disponível em:

<http://www.bv.fapesp.br/pt/bolsas/93797/expressoes-idiomaticas-portugues-frances-espanhol-relativas-ao-corpo-humano/> Acesso em: 04 ago. 2018.

²⁷ Trabalho disponível no repositório de teses e dissertações Unesp. Disponível em:

<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/122111/000813834.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em: 25 maio 2018.

²⁸ Trabalho disponível no repositório de teses e dissertações UNESP. Disponível em:

<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/122118/000813438.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em: 26 maio 2018.

²⁹ O trabalho não está disponível online. O registro da obra na biblioteca da universidade pode ser conferido em:

<https://biblio.uah.es/uhtbin/cgisirsi/LTr/SIRSI/0/5searchdata1=^C188280>. Acesso em: 27 maio 2018.

³⁰ O trabalho também não está disponível online. É possível encontrar o registro do trabalho no seguinte link:

<https://biblio.uah.es/uhtbin/cgisirsi/LTr/SIRSI/0/5?searchdata1=^C358584>. Acesso em: 28 maio 2018. Tivemos acesso ao trabalho de Marques através do PDF encaminhado até nós pela autora, a quem queremos expressar um profundo e sincero agradecimento.

2.2.3.3 Aspectos estruturais das unidades fraseológicas somáticas

Olza Moreno (2011b, p. 42) destacou que na configuração semântica das UFS existem componentes centrais e componentes periféricos, ambos enlaçados de maneira complexa ao significado idiomático. O conteúdo denotativo (literal) e simbólico do componente somático é que determina a imagem metafórica que rege a UF e permite afirmar, até determinado limite, em que direção se consolidou o sentido idiomático da expressão. Por isso, conforme o demonstrado pela autora, UF formadas com *boca* são tão produtivas nas UFS que em seus significados se relacionam à linguagem (falar, calar, responder, etc.).

Para tentar ilustrar o que Olza Moreno (2011b) argumentou, pode-se tomar como exemplo as expressões *poner los ojos en alguien* (1. Escolher essa pessoa para algum desígnio ou tarefa 2. Denotar carinho ou afeição a essa pessoa ou objeto) e *comerse con los ojos algo o alguien* (1. Desejar algo ou alguém 2. Demonstrar com olhar amor, ódio ou desejo), duas das expressões somáticas que são objeto de análise desta dissertação. Considerando o exposto por Olza Moreno (2011b, p. 104), a base semântica *ojo*, presente em ambas expressões, evidencia alto grau de transparência e algum paralelismo na constelação de valores metafóricos.

No grupo das UF, os somatismos representam um tipo de idiomatidade particular, na qual a palavra relacionada ao corpo e a experiência corpórea são a base na formação das UFS, sendo, neste caso, muitas vezes, um elemento compartilhado entre os sujeitos. A forma como cada cultura experimenta a relação com o corpo será definitiva na formação da UFS, sendo essa relação um aspecto guiado pela cultura.

2.2.3.4 A metáfora na formação das unidades fraseológicas somáticas

Os aspectos metafóricos presentes nas UF como um todo e na formação das UFS, em particular, já foi objeto de estudo de diversos teóricos, tais como: Tristán Pérez ([1986]), Iñesta Mena e Pamies Bertrán (2002), Marques (2007), Olza Moreno (2011b), Luque Nadal (2012) e Messina Fajardo (2017).

Para Messina Fajardo (2017, p. 45, tradução nossa) “[...] as UF são compostas essencialmente por metáforas [...] por isso, a projeção metafórica seria outra propriedade definitiva essencial dos

fraseologismos³¹. Dessa forma, a metáfora é um recurso linguístico-comunicativo para expressar ideias complexas.

Tristán Pérez ([1986]) evidenciou a forma pela qual a metáfora é o mecanismo facilitador de formação das UF. Para Tristán Pérez ([1986], p. 48, tradução nossa)

[...] é precisamente a relação especificamente metafórica que se estabelece entre os significados a que interessa ao fraseólogo, por ser a metáfora propriamente dita a que serve de base, de forma geral, na formação de UF³².

Sobre a influência da metáfora na formação de UF, Tristán Pérez ([1986], p. 50, tradução nossa) pontuou que:

Toda reinterpretação metafórica é o resultado da identificação de um objeto concreto A (conceito superficial) com um conceito B (conceito profundo). Na combinação de palavras, cada uma das palavras que a compõe perde sua função denominativa própria. A nova função nominativa, ou seja, a relação com o objeto A, fica dada pela combinação em total, como expressão do conceito B.

A 'dessemantização' que ocorre ao metaforizar-se as palavras que constituem uma combinação de palavras consiste em que ao perder sua função nominativa característica, cada palavra não adquire uma nova função nominativa, ao

³¹ “Las UF están compuestas esencialmente por metáforas [...] por ello la proyección metafórica sería otra propiedad definitoria esencial en los fraseologismos”.

³² “[...] es precisamente la relación especificamente metafórica que se establece entre los significados la que interesa al fraseólogo, por ser la metáfora propriamente dicha la que sirve de base, por regla general, en la formación de unidades fraseológicas”.

contrário, a nova função é adquirida a partir da combinação em seu conjunto³³.

Tristá Pérez ([1986], p. 49) destacou que, a partir da base de palavras já existentes, são denominados novos objetos, fenômenos e realidades, ou mesmo, são renomeados com intenção estilística. Essa nomeação faz com que surja uma motivação imagética subjacente à criação linguística. No entanto, essa imagem motivadora desaparece quando se trata de uma questão meramente designativa. Assim, nos termos de Tristá Pérez ([1986], p. 49, tradução nossa):

Este, quando se trata de dar nome a algum objeto conhecido, opera com associações comuns para os falantes de uma determinada língua. Assim deve ter acontecido, por exemplo, ao 'buscar-se' um nome para o que sustenta a peça de madeira ou de algum outro material que, em conjunto, constitui uma mesa, ou seja, as 'pernas' o resultado de tal metaforização, por sua motivação transparente, é facilmente assimilável e entra, sem problemas, na formação léxica de uma língua. Não acontece a mesma coisa com a chamada metáfora 'ocasional' que lançam os poetas e escritores propositadamente, deixando sua interpretação a critério do leitor/ouvinte. Sua aparição em um texto, de forma geral, tem a

³³ “Toda reinterpretación metafórica es el resultado de la identificación de un objeto concreto A (concepto superficial) con un concepto B (concepto profundo) en la combinación de palabras, cada una de las palabras que la componen pierde su función nominativa propia. La nueva función nominativa, es decir, la relación con objeto A, la adquiere la combinación en total, como expresión del concepto B. La "desemantización" que ocurre al metaforizarse las palabras que constituyen una combinación de palabras consiste en que al perder su función nominativa característica, cada palabra no adquiere una nueva función, sino que la adquiere la combinación en su conjunto”.

finalidade de criar um efeito de surpresa ou de admiração, por seu caráter inesperado³⁴.

Tristá Pérez ([1986], p. 50) aponta que a partir deste ponto é que a comunidade linguística que se encarrega de manter ou fazer com que a criação metafórica desapareça. Para que se fixe na língua, é necessário que a UF seja identificada com o restante do sistema léxico e que corresponda ao objetivo para o qual foi criada, a própria comunidade de fala se encarrega de difundir-la ou excluí-la.

Segundo Tristá Pérez ([1986], p. 50), as criações metafóricas de uma nação não são necessariamente restritas a esta, elas podem passar de uma língua à outra, sempre que se tratar de uma metáfora com conteúdo expressivo pertinente à cultura de outras línguas.

Para analisar o nível de metaforicidade nas UF, Tristá Pérez ([1986], p. 51) instaura dois grupos, a saber:

1. UF nas quais o significado dado pelo todo não corresponde ao significado dos seus componentes; ou, ainda, as UF nas quais não seria possível encontrar seus componentes ligados em uma combinação livre.
2. UF formadas por elementos que possivelmente se associariam em combinações livres, que são aquelas nas quais o significado literal do componente não é incompatível com o dos componentes contíguos.

Para Tristá Pérez ([1986], p. 57), a maioria das UF pertencem ao grupo 2, isto é, são unidades em que o significado está motivado pela existência de uma combinação livre semelhante, nas quais os componentes interferem com seu sentido literal.

É possível dizer que as palavras são ressignificadas em conjunto: **cabeça** e **esquentar a cabeça** são diferentes não só pelo significado dado em conjunto, mas também porque o elemento **cabeça** de cada uma

³⁴ “Este, cuando se trata de dar nombre a algún objeto conocido, opera con asociaciones comunes para los hablantes de una lengua dada. Así debe haber sucedido, por ejemplo, al "buscar" nombre a lo que sostiene la pieza de madera o de algún otro material que, en conjunto, constituye una mesa, es decir, las "patas". El resultado de tal metaforización, por su motivación transparente, es fácilmente asimilable y entra, sin problemas, a formar parte del caudal léxico de una lengua. No ocurre así con la llamada metáfora "ocasional" que lanzan los poetas y escritores a propósito, dejando su interpretación al criterio del lector/oyente. Su aparición en un texto, por regla general, tiene la finalidad de crear un efecto de sorpresa o de admiración, por su carácter inesperado”.

das sentenças apresenta particularidades. Ou, dito de outra forma, e tomando o exemplo da autora, na UF *caérsele el comején al piano*, o significado literal de *comején* e de *piano* está ausente, já que a UF significa **piorar ao máximo uma situação**.

Para Olza Moreno (2011a, p. 169, tradução nossa) a questão metafórica presente nas UF se relaciona à idiomaticidade fraseológica. Ela diz que: “[...] existe, como base, unanimidade em definir metáfora e metonímia como fatores de idiomaticidade”³⁵.

Olza Moreno (2011a, p. 182) sustenta que a idiomaticidade, entendida como motivação e transparência, ocorre em diferentes graus na formação das UF, definindo três grupos:

- a) UF que possuem menor idiomaticidade – podem ser interpretadas como combinações literais livres, já que elas têm origem em um homônimo livre que coexiste com a UF, sua base transparente viabiliza a dedução da motivação metafórica ou metonímica. Para Olza Moreno (2011a, p. 182, tradução nossa):

Ao não existir uma incompatibilidade semântica interna entre seus componentes, pode deduzir-se que a metáfora atuou originalmente sobre todo o conjunto da expressão de sentido reto, realizando um processo de abstração desde um domínio de experiência concreto e físico a outro tipo abstrato ou figurativo³⁶.

- b) UF que possuem idiomaticidade intermediária – costumam ser opacas, os falantes já não são capazes de recuperar a imagem literal que deu origem à UF. Olza Moreno (2011a, p. 182, tradução nossa):

Nestes casos, a influência da metáfora se deu, igualmente, sobre o conjunto do homófono literal, mas este não pode seguir motivando hoje em dia o significado fraseológico por denotar ações ou

³⁵ “[...] existe, como base, unanimidad en definir metáfora y metonimia como factores de idiomaticidad”.

³⁶ “Al no existir una incompatibilidad semántica interna entre sus componentes, puede deducirse que la metáfora actuó originalmente sobre todo el conjunto de la expresión de sentido recto, llevándose a cabo un proceso de abstracción desde un dominio de experiencia concreto y físico a otro de tipo abstracto o figurativo”.

costumes já desaparecidos ou desconhecidos ou por apresentar palavras arcaicas e, portanto, diacríticas ou idiomáticas³⁷.

- c) UF que possuem alta idiomaticidade – têm um fundamento figurado passível de ser analisado e/ou unidades de motivação semântica dificilmente recuperável. Estas expressões têm a particularidade de não apresentarem alternativa literal. Para Olza Moreno (2011a, p. 182, tradução nossa):

Neles, os sentidos figurados operam fundamentalmente sobre algum dos componentes, gerando, assim, uma incompatibilidade semântica no nível literal que necessita ser reanalisada mediante a suspensão dos significados retos dos elementos integrantes, que dão passo a um novo sentido idiomático baseado em uma imagem (metafórica, metonímica ou hiperbólica) que não pode ou não costuma ser efetivada na realidade. Estas expressões já nasceram idiomáticas, fruto de uma série de associações metafóricas que ainda que possam ser inferidas em maior ou menor medida, não contam com o apoio direto de uma imagem literal possível³⁸.

Olza Moreno (2011a, p. 187) sustentou que a direção metafórica na qual o significado idiomático deste conjunto de expressões se cristaliza depende diretamente dos valores simbólicos e figurados que se

³⁷ “En estos casos, la influencia de la metáfora se dio, igualmente, sobre el conjunto del homónimo literal, pero este no puede seguir motivando hoy en día el significado fraseológico por denotar acciones o costumbres ya desaparecidas o desconocidas, o por presentar palabras arcaicas y, por tanto, diacríticas o idiomáticas”.

³⁸ “En ellos, los tropos operan fundamentalmente sobre alguno de los componentes, generándose, así, una incompatibilidad semántica en el nivel literal que necesita ser reanalizada mediante la suspensión de los significados rectos de los elementos integrantes, que dan paso a un nuevo sentido idiomático basado en una imagen (metafórica, metonímica o hiperbólica) que no puede o suele llevarse a cabo en la realidad. Estas expresiones nacieron ya como idiomáticas, fruto de una serie de asociaciones metafóricas que, si bien pueden desentrañarse en mayor o menor medida, no cuentan con el apoyo directo de una imagen literal congruente”.

atribuem ao componente somático, já desde seu emprego independente, fora da UF. Para Olza Moreno (2011a, p. 187), o fato de que o componente somático da UF carregue um significado simbólico deixa patente o papel que os componentes das UF têm na análise do conteúdo idiomático.

Marques (2007, p. 22) destaca que partes do corpo são os elementos mais propensos à compor UF e que a criação de UFS se baseia na experiência cultural. Por isso, a autora propõe duas hipóteses, a saber:

1. a presença de um mecanismo universal de motivação metafórica subjacente ao significado dos somatismos que dará origem a unidades similares em espanhol e em português;
2. ainda que haja correspondências metafóricas, haverá UFS discrepantes, as quais dizem respeito às especificidades culturais de cada língua.

As propostas apresentadas evidenciam alguns pontos a considerar na influência que a metáfora exerce na formação das UF. O primeiro deles diz respeito ao papel decisivo que a metaforização tem na formação das UF. A projeção metafórica é uma propriedade definitiva dos fraseologismos nas línguas e a metáfora, em si, representa tanto um aspecto auxiliar na conceptualização do mundo, como um impulso inovador na linguagem, pois, através dela, muitas palavras ganham sentidos figurados que se perpetuam na língua. Em segundo lugar, os diferentes graus de metaforização das UF vão desde aqueles que não representam nenhum tipo de associação, até aqueles que são facilmente deduzíveis a partir de seu homônimo literal.

2.2.3.5 O cultural e o universal nas unidades fraseológicas somáticas

Negro Alousque (2010, p. 133-136) explica que a motivação que subjaz às expressões idiomáticas provém de três fontes:

1. Referência a costumes, fatos históricos, obras artísticas, lendas, mitos e crenças: para a autora, um grande volume de expressões idiomáticas evoca elementos que fazem parte do acervo cultural de uma sociedade, sendo modelos de situações a partir das quais se interpretam a realidade e as crenças (NEGRO ALOUSQUE 2010, p. 134);
2. Referência às zonas linguístico-culturais específicas. Iñesta Mena e Pamies Bertrán (2002) afirmam que intraduzibilidade só acontece porque os referentes implicados em UF referentes a zonas linguístico-culturais não são os mesmos na língua

base e na língua meta. Assim, a intraduzibilidade se originaria da inexistência do referente, o que significa dizer que não existem certas coisas em certas comunidades;

3. Base metafórica por trás do significado das expressões idiomáticas. Iñesta Mena e Pamies Bertrán (2002, p. 236, tradução nossa), salientam:

Não negamos esta tese como tal, mas sim consideramos que esta não é generalizável a ponto de ser considerada como o traço definitorio próprio da fraseologia, dada a não menos considerável presença de elementos universais tanto em nosso *corpus* fraseológico multilíngue como nos mecanismos produtivos que descrevemos³⁹.

Luque Nadal (2012, p. 61, tradução nossa) destaca que: “É um fato constatado que muitos fraseologismos se repetem de forma idêntica ou muito parecida em diferentes línguas”⁴⁰. A autora assinala que três aspectos podem amparar a repetição em diferentes línguas de fraseologismos muito parecidos:

1. A raiz comum dessas línguas, como no caso do latim e das línguas que desse idioma descenderam;
2. O empréstimo entre as línguas;
3. A coincidência de que a mesma ideia tenha surgido em línguas diferentes.

Da mesma forma, Luque Nadal (2012, p. 62-63) observa que em alguns campos semânticos, como é o caso dos somatismos, há maior consenso entre as unidades que expressam estados anímicos – em expressões como **mostrar os dentes**, **dar as costas para alguém** e **receber alguém de braços abertos**, por exemplo.

Luque Nadal (2012, p. 64) afirma que a existência de expressões praticamente idênticas em diferentes línguas se dá porque os processos de metaforização têm capacidade expressiva e imaginativa, o que as tornam

³⁹ “No negamos esta teís como tal, pero sí consideramos que ésta no es generalizable hasta el punto de considerarse como un rasgo definitorio propio de la fraseología, dada a la no menos considerable presencia de elementos universales tanto en nuestro corpus fraseológico multilíngüe como en los mecanismos productivos que hemos descrito”.

⁴⁰ “Es un hecho constatado que muchos fraseologismos se repiten en forma idêntica o muy parecida en diferentes lenguas”.

candidatas a representar as ideias que expressam. Em segundo lugar, alguns fraseologismos têm a propriedade de transmitir uma imagem que está associada a uma noção figurada. A autora fornece como exemplo o caso da expressão **ser a gota d'água**, na qual a imagem de uma gota que transborda um copo já cheio de água pode ser evocada.

Em diferentes línguas pode acontecer que haja componentes mais produtivos que outros. Assim, pode ser que em determinada língua seja mais comum o emprego do componente somático **mão** na formação de alguns fraseologismos, enquanto que em outra língua seja mais comum o componente **cabeça**. No *corpus* desta pesquisa, há uma expressiva quantidade de unidades formadas com os componentes somáticos *ojo* e *mano*.

2.3 A TRADUÇÃO DE UNIDADES FRASEOLÓGICAS

A união de dois campos, a saber, a Fraseologia e a Tradução, originou uma área específica tanto para a Tradução, entendida como área de estudo científico e como prática e processo, quanto para a Fraseologia. Conforme Corpas Pastor (2003, p. 275), por muito tempo as UF foram consideradas um elemento difícil ou impossível de traduzir. Corpas Pastor (2003, p. 276, tradução nossa) chegou a destacar que “a impossibilidade de traduzir convenientemente a fraseologia constitui uma dessas crenças profundamente arraigadas que resultam difíceis de desmistificar”⁴¹.

Segundo Corpas Pastor (2003, p. 275), é verdade que a tradução de UF pode ser um desafio que se impõe por serem as UF um elemento cultural. Como sinalizado por Messina Fajardo (2017, p. 24, tradução nossa), “[...] as UF não são apenas fatos linguísticos, são também fatos culturais”⁴². Messina Fajardo (2017, p. 35) destacou que as dificuldades na tradução de UF podem ser de tipo gramatical, semântico, pragmático e lexicográfico, mas que o maior desafio para o tradutor é cultural.

Do mesmo modo, Jorge (2012, p. 71) observa que a tradução de UF implica dificuldades em vários níveis, incluindo desafios referentes à variedade das estruturas, à polissemia, à transparência e/ou opacidade semântica das UF, às variantes linguísticas e às diferentes representações da realidade. Na visão dessa autora, o principal recurso da tradução de UF é a criatividade.

⁴¹ “La imposibilidad de traducir convenientemente la fraseología constituye una de esas creencias profundamente arraigadas que resultan tan difíciles de desmitificar”.

⁴² “[...] Las UF no son solo hechos lingüísticos sino también culturales”.

Negro Alousque (2010, p. 133, tradução nossa) considera que as expressões idiomáticas “[...] constituem uma categoria de unidades léxicas culturalmente marcadas, e são, portanto, fonte indiscutível de falta de correspondências tradutológicas, apresentando dificuldades na hora de serem traduzidas a outra língua”⁴³.

Robles i Sabater (2007, p. 51) considera que as dificuldades na tradução de UF se devem:

1. à falta de correspondência formal entre as línguas, já que o significado das UF é dado a partir do conjunto e, portanto, pode não haver correspondência na forma das estruturas implicadas em cada língua;
2. à disparidade na maneira de organizar a realidade de cada língua. Em línguas diferentes, as experiências e conceptualizações também são diferentes: uma língua pode expressar uma realidade através de UF sem que, necessariamente, outra língua também o faça;
3. à concepção tradicional sobre as UF que, como dito anteriormente, entende as UF como o núcleo idiossincrático de uma comunidade;
4. à concepção de que o conteúdo de uma língua pode ser difícil de ser reproduzido em outra língua.

O autor (ROBLES I SABATER, 2007, p. 53) explica que as dificuldades antes listadas não devem impedir a tradução das UF. Por sua vez, para Corpas Pastor (2003, p. 281)

A fraseologia é traduzível, ainda que não se possa estabelecer correspondências automáticas nem mesmo quando existem correspondentes⁴⁴ mais ou menos satisfatórios no plano léxico⁴⁵.

⁴³ “Las expresiones idiomáticas constituyen una categoría de unidades léxicas marcadas culturalmente, y son, por tanto, fuente indiscutible de inequivalencias traductológicas que plantean problemas a la hora de ser transvasadas a otra lengua”.

⁴⁴ Adotamos o termo ‘correspondente’ para todas as vezes que Corpas Pastor (1996, 2003) emprega equivalente.

⁴⁵ “La fraseología es traducible, aunque no se puedan establecer correspondencias automáticas ni siquiera cuando existen equivalentes más o menos satisfactorios en el plano léxico”.

A crença da intraduzibilidade fraseológica contrasta com a importância deste elemento linguístico-cultural na comunicação. Como demonstra Messina Fajardo (2017, p. 24, tradução nossa):

A importância das unidades fraseológicas reside no abundante emprego que se faz das UF tanto na língua escrita como na falada; na sua utilização em conversações, nos meios de comunicação escritos e audiovisuais; da mesma forma, devido à dificuldade que encontram os estudantes de espanhol como língua estrangeira (e às vezes os nativos) de entender o significado, de captar o sentido figurado e metafórico por elas guardado. São expressões que não se elaboram durante a conversação, mas que são herdadas e repetidas. Incluem o falante e o ouvinte em um espaço comum, culturalmente compartilhado, que pode ser decodificado⁴⁶.

As UF são parte fundamental do discurso e estão presentes em tipos variados de textos. Se, por um lado, há dificuldades específicas na tradução de UF, Corpas Pastor (2003, p. 281) indica que é possível estabelecer correspondências entre as línguas, destacando que embora existam assimetrias linguísticas entre as UF, também existe paralelismo entre os sistemas fraseológicos das diferentes línguas (CORPAS PASTOR, 2003, p. 275-278). Para Corpas Pastor (2003, p. 275), as UF de uma língua têm correspondentes funcionais em outras línguas, fraseológicos ou não. Messina Fajardo (2017, p. 35), compartilhando esta mesma opinião, sublinha que existe grande paralelismo entre os universos fraseológicos de línguas diferentes que permite estabelecer correspondências úteis para o tradutor.

⁴⁶ “Su importancia radica en el abundante empleo que se hace de las UF tanto en la lengua escrita como en la hablada; en su utilización en conversaciones, en los medios de comunicación escritos y audiovisuales; asimismo, debido a la dificultad que encuentran los estudiantes de español como lengua extranjera (y a veces los nativos) de entender el significado, de captar el sentido figurado y metafórico que encierran. Son expresiones que no se elaboran durante la conversación sino que se heredan y se repiten. Incluyen al hablante y al oyente en un espacio común, culturalmente compartido, que les permite descodificarlo.”

Outro fator determinante para a tradução de UF é a concepção de unidade de tradução. Nord (1998, p. 66) argumenta que ainda não há consenso entre os teóricos sobre qual é a extensão da unidade de tradução e qual o nível linguístico no qual se localiza. Nord (1998, p. 69, tradução nossa) parte da hipótese de que é possível determinar em um texto os indicadores funcionais que o compõe, e argumenta:

As unidades de tradução que eu proponho, em troca, poderiam ser caracterizadas como 'unidades verticais' e não-sequenciais. É como se ao olhar o texto de cima descobrissemos cadeias ou até redes de relações entre os diferentes elementos linguísticos que têm a mesma função comunicativa⁴⁷.

As UF estão inseridas no texto audiovisual telenovela, cumprindo uma função comunicativa nuclear. Dessa forma, entende-se que a unidade de tradução é, como exposto por Nord (1998, p. 68), um fragmento textual essencial à função global do texto.

A despeito do desafio que os aspectos culturais e idiossincráticos das UF podem representar para o tradutor, as traduções continuam a ser realizadas, não sendo possível ignorar a realidade e a relevância das UF nas línguas, os estudiosos da área se dedicaram a estabelecer as correspondências fraseológicas e não fraseológicas nas línguas. Nos textos em geral, bem como no texto audiovisual, especificamente, não se pode passar por cima da existência deste elemento linguístico tão presente e definidor de línguas e culturas.

2.4 O CONCEITO DE CORRESPONDÊNCIA NA FRASEOLOGIA

O conceito de correspondência que ocupa lugar central nos Estudos da Tradução, foi um dos eixos de investigação que permitiu o desenvolvimento e consolidação da disciplina. Para Robles i Sabater (2007, p. 44, tradução nossa): "As tentativas de determinar o conceito de

⁴⁷ "Las unidades de traducción que yo propongo, en cambio, podrían caracterizarse como «unidades verticales» y no-secuenciales. Es como si al mirar el texto a vista de pájaro descubriéramos cadenas o incluso redes de relaciones entre los diferentes elementos lingüísticos que tienen la misma función comunicativa".

correspondência causaram muitas discussões e tem dado origem a uma variedade de enfoques teóricos no seio dos estudos de tradução⁴⁸.

Para Chacoto (2012, p. 233):

Uma das questões centrais na tradução é a questão da equivalência. A noção tradicional de equivalência, como prescritiva e meramente linguística, surge como obsoleta. Conscientes de que a equivalência total é uma utopia, entende-se atualmente a equivalência como uma noção dinâmica e funcional, que é determinada em função do contexto e da finalidade de tradução. Busca-se, pois, a equivalência comunicativa, recorrendo a meios diferentes, conscientes que estamos das diferenças linguísticas e culturais, simultaneamente causa e consequência de uma categorização distinta do universo.

Ressaltamos que este capítulo trata apenas do conceito de correspondência no que tange à tradução de fraseologias. O conceito de correspondência, quando vinculado à tradução de fraseologias, é tratada como um procedimento de tradução. Entende-se que a correspondência aplicada à tradução de fraseologias é diferente na medida em que lida com unidades com significado em bloco.

Corpas Pastor (2003, p. 281) distingue três tipos de correspondências fraseológicas:

1. **correspondência total:** quando uma UF da língua de origem corresponde a outra UF da língua meta, apresentando o mesmo significado denotativo e conotativo, a mesma base metafórica, a mesma distribuição e frequência de uso, assim como a mesma carga pragmática e similares conotações.
2. **correspondência parcial:** se dá pela divergência no conteúdo semântico, ou pelo estabelecimento na língua de UF formadas por uma unidade léxica simples. Há, nesse tipo de correspondente, uma perda de parte da carga semântica, conotativa e pragmático-discursiva evocada pela UF no texto de origem.

⁴⁸ “Los intentos por determinar el concepto de equivalencia han causado muchas discusiones y han originado una variedad de enfoques teóricos en el seno de los estudios de traducción”.

3. **correspondência nula:** são unidades que ocupam o extremo da ausência de correspondência, expressando uma realidade cultural incomparável na cultura meta.

Robles i Sabater (2007, p. 46, tradução nossa) igualmente define que a correspondência “[...] consiste na simples substituição da unidade fraseológica da língua de origem por seu correspondente na língua de destino”⁴⁹. Para Robles i Sabater (2007, p. 53), no procedimento de busca por correspondentes, se reconhece de maneira global a situação à qual a unidade fraseológica faz referência, sem chegar a analisar a estrutura léxica.

Em Iñesta Mena e Pamies Bertrán (2000), há um mapeamento de modelos icônicos subjacentes às UF. Nele, a correspondência se dá quando há similaridade entre os modelos icônicos, mesmo que as unidades sejam formalmente diferentes.

Segundo Robles i Sabater (2007, p. 51, tradução nossa):

É possível dizer que a correspondência fraseológica que se estabelece nos textos ou segmentos de textos reflete uma relação dinâmica, já que a escolha do correspondente de tradução não depende única e exclusivamente das correspondências no plano teórico ou léxico estabelecidas pelos dicionários bilíngues ou pela fraseologia contrastiva, mas que está vinculada ao texto⁵⁰.

O conceito de correspondência fraseológica com o qual nos afinamos considera o conteúdo pragmático-discursivo das unidades no contexto do texto base e no escopo do texto meta. É uma concepção dinâmica, determinada pela recepção e pela restrição da dublagem.

⁴⁹ “La equivalencia [...] consiste en la simple sustitución de la unidad fraseológica de la lengua de origen por su equivalente en la lengua de destino”.

⁵⁰ “Se puede decir que la equivalencia fraseológica que se establece en textos o segmentos de texto refleja una relación dinámica, ya que la elección del equivalente de traducción no depende única y exclusivamente de las correspondencias en el plano teórico o léxico establecidas por los diccionarios bilingües o por la fraseología contrastiva, sino que está estrechamente vinculada al texto”.

2.4.1 Técnicas e estratégias para a tradução de unidades fraseológicas

Corpas Pastor (2003, p. 281) postula que há no nível microtextual quatro fases para a tradução de uma UF, são elas:

1. **identificação da unidade fraseológica** – reconhecer as UF em contexto exige uma habilidade fraseológica do tradutor, porque em um contexto as UF podem aparecer entrecortadas ou, até mesmo, com modificações e variações diatópicas;
2. **interpretação da UF no contexto** – o tradutor deve ser capaz de perceber a motivação e a significação da unidade fraseológica no contexto do texto base, reconhecendo as funções que desempenha e sendo consciente de seus significados;
3. **busca de correspondências no plano léxico** – o tradutor utiliza o auxílio de ferramentas e dicionários;
4. **estabelecimento de correspondências no plano textual** – o tradutor entrega, de fato, um correspondente.

No caso específico da tradução para dublagem, o tradutor deve ainda avaliar fatores determinantes para a tradução, como a linguagem visual da cena em questão e a sincronização em suas várias vertentes.

Em relação às quatro fases, Copras Pastor (2003, p. 281, tradução nossa) destaca que:

as quatro fases não implicam uma sucessão temporal linear e ordenada já que isso dependerá do grau de competência fraseológica do tradutor, do grau de correspondência [...], da UF e da complexidade das relações léxicas, semânticas, pragmáticas, discursivas e textuais contraídas pela UF no contexto do texto de origem⁵¹.

Messina Fajardo (2017, p. 35) pontua que nem sempre é uma tarefa fácil localizar a UF inserida em um texto, nem é simples compreender plenamente a mensagem de alguns enunciados se não se conhece o significado da UF *a priori*.

⁵¹ “Las cuatro fases no implican una sucesión temporal lineal y ordenada ya que ello dependerá en todo caso del grado de competencia fraseológica del traductor, del grado de equivalencia [...], del binomio fraseológico y de la complejidad de las relaciones léxicas, semánticas, pragmáticas, discursivas y textuales contraídas por la UF en el contexto del TO”.

Outrossim para Chacoto (2012, p. 233) o primeiro passo para a tradução de UF inseridas em contexto é o seu reconhecimento. Esse passo inclui identificar e compreender a função que a UF desempenha no texto. O segundo passo é a reformulação no sistema linguístico e cultural de chegada.

Na proposta de Robles i Sabater (2007, p. 50), na fase de busca de correspondências no plano léxico, o tradutor deve consultar o dicionário. No entanto, na fase de estabelecimento das correspondências no plano textual, o tradutor deve decidir se faz uso da correspondência sistêmica, dada pelo dicionário, ou não. Nessa etapa, segundo esse autor “[...] o tradutor deve analisar o significado da unidade fraseológica no contexto do texto de origem e observar se a correspondência no plano léxico pode funcionar no texto meta ou não”⁵².

Robles i Sabater (2007, p. 53) sugere o emprego da compensação como técnica de tradução de UF com correspondência parcial, assim, se o significado da UF na língua base não for completamente igual ao significado da UF na língua meta, haverá uma compensação pela perda do excesso de traços semânticos entre uma e outra UF.

Para Robles i Sabater (2007, p. 54) quando não há correspondente fraseológico exato na língua meta, como no caso da correspondência nula, descrita por Corpas Pastor (2003), se utiliza a técnica de transposição, que consiste na substituição da UF na língua base por uma unidade léxica simples da língua meta.

Corpas Pastor (2003, p. 293) destaca que a correspondência é o procedimento mais usual para traduzir a UF, mas que não significa que seja essa a única possibilidade. Para a autora, o mero uso da correspondência já implica, em algum grau, a adaptação. Corpas Pastor (2003, p. 294) também considera a omissão e o calco como outras formas de traduzir as UF.

Negro Alousque (2010, p. 137) referindo-se, especificamente às expressões idiomáticas culturalmente marcadas, propõe três técnicas de tradução, a saber:

1. tradução literal;
2. substituição cultural ou adaptação;
3. paráfrase ou explicação.

⁵² “[...] el traductor debe analizar la aportación de la unidad fraseológica en el contexto del texto de origen y mirar si la correspondencia en el plano léxico puede funcionar en el texto meta o no”.

Segundo Negro Alousque (2010, p. 138), a tradução literal é a técnica menos usual na tradução de expressões idiomáticas culturalmente marcadas.

Do mesmo modo para Robles i Sabater (2007) (p. 43, tradução nossa) na tradução de UF:

Um dos aspectos que deve ser tomado em consideração na tradução das UF é descartar a tradução literal, já que isso supõe a transferência dos significados, isto é, dos conteúdos da língua como tais, e as possibilidades de não acertar são elevadas⁵³.

Na visão de Negro Alousque (2010, p. 138), a paráfrase explicativa costuma gerar uma perda de valor figurativo da expressão que produz uma perda estilística. Da mesma forma, para Robles i Sabater (2007, p. 54) a paráfrase é uma técnica empregada apenas quando o conceito ao qual se refere a UF na língua de origem não está lexicalizada na língua meta.

No que diz respeito às demais técnicas e procedimentos de tradução, Corpas Pastor (2003, p. 299) sustenta que o calco é a técnica mais utilizada depois da correspondência fraseológica total, podendo ser uma fonte de criação neológica. No entanto, ela destaca que, quando há uma UF com vários correspondentes, existe uma tendência ao uso da forma mais semelhante à forma do texto-língua base.

Para Corpas Pastor (2003, p. 300, tradução nossa) “Por estranho que pareça, o calco se utiliza frequentemente para dar conta de UF que possuem correspondentes na língua meta, sejam eles plenos ou parciais”⁵⁴. Da mesma forma, para Corpas Pastor (2003, p. 302), o calco pode ser a estratégia empregada para manter o jogo fraseológico do texto de origem.

Para Robles i Sabater (2007, p. 44) é indispensável deixar de lado o nível do sistema e se situar no plano do discurso. Somente assim se pode traduzir o sentido que a UF adquire ao se combinar com

⁵³ “Uno de los aspectos que se ha de tener en cuenta en la traducción de las unidades fraseológicas es descartar la traducción literal, ya que ello supone la traslación de los significados, esto es, de los contenidos de la lengua como tales, y las posibilidades de no acertar son elevadas”.

⁵⁴ “Por extraño que parezca, el calco se utiliza a menudo para dar cuenta unidades fraseológicas que poseen equivalentes en la LM, ya sean plenos o parciales”.

outras unidades em determinado contexto e não ficar no nível da simples tradução de significados. Sobre isso, Robles i Sabater (2007, p. 44, tradução nossa) destaca que:

No caso da tradução de UF em dicionários bilíngues, o tradutor lexicógrafo se vê com um problema: a falta de espaço. Os dicionários não podem oferecer todos os possíveis contextos nos quais aparece uma UF⁵⁵.

Embora na tradução para dublagem a UF esteja inserida em um texto escrito feito de tal forma a parecer um texto oral, o espaço de tradução da UF está atrelado ao tempo de fala de cada personagem e aos fatores imagéticos e acústicos de cada cena. Na tradução para a dublagem de UF não é possível inserir nenhum tipo de nota, sendo pouco provável que empregue-se a técnica de paráfrase, citada anteriormente.

A tradução de roteiros televisivos em que há UF, exige o uso de uma forma natural e expressiva no texto meta e, sempre que possível, o tradutor deve tentar empregar uma unidade fraseológica expressiva – como é o caso da expressão idiomática – por uma unidade fraseológica de mesmo tipo existente na língua meta.

2.5 O FOCO AUDIOVISUAL: TEXTO E TRADUÇÃO

2.5.1 Características do texto audiovisual

Os estudos semióticos e o avanço na compreensão da comunicação empreendida no início do século XX lançaram um novo olhar sobre o conceito de texto. O paradigma do texto deixou de ser estritamente uma manifestação escrita, dando lugar também ao estudo do texto oral e da imagem. Para Castro (2011, p. 2): [...] “em semiótica o texto corresponde a toda e qualquer produção da linguagem, seja ela escrita, visual, audiovisual ou uma combinação de todos esses suportes”.

⁵⁵ “[...] en el caso de la traducción de unidades fraseológicas en diccionarios bilíngües, el traductor lexicógrafo se enfrenta con un problema: la falta de espacio. Los diccionarios no pueden recoger todos los posibles contextos en los que aparece una unidad fraseológica concreta”.

Dentre essas manifestações textuais e semióticas encontra-se o texto audiovisual, o qual apresenta alguns aspectos específicos que nos permitem classificá-lo como tal.

Para Bartoll (2015, p. 13), o texto audiovisual apresenta características como: i) independência – o texto audiovisual é diferente dos textos escritos e também dos exclusivamente orais; ii) a transmissão a partir de um duplo canal – a condução comunicativa se dá através de diferentes códigos de significação, um auditivo ou acústico e um visual.

Um aspecto ressaltado por Zabalbeascoa (2001, p. 115) e que ajuda a definir o texto audiovisual é o fato de que existem ‘textos estáticos’, que permitem que o leitor avance na leitura de forma livre, e ‘textos dinâmicos’, que impõem a mesma velocidade de leitura/decodificação a todos os leitores, encaixando o texto audiovisual no segundo caso. Bartoll (2015, p. 15) acrescenta que

pode-se definir texto audiovisual como uma mensagem dinâmica no tempo que pode ser captada mediante o canal auditivo, mediante o canal visual ou por ambos ao mesmo tempo⁵⁶.

Embora existam diferentes textos multimodais, a formatação auditiva e visual do texto audiovisual são próprias desta modalidade de textos, configurando-se como texto dinâmico, que é transmitido simultaneamente por dois canais, um auditivo e um visual. Os diferentes gêneros textuais audiovisuais, como são os filmes, séries, telenovelas, documentários, programas jornalísticos ou publicitários, entre outros, são dotados de características pertinentes a cada gênero audiovisual, adaptados ao público receptor e ao canal a partir do qual são emitidos (plataforma de *streaming*, cinema ou televisão).

Bartoll (2015, p. 14) esclarece que, além da principal característica do texto audiovisual ser seu duplo canal de transmissão, outro aspecto importante deste tipo de texto é que tanto o canal acústico como o visual podem ou não ser verbais porque, por um lado, o canal acústico inclui tanto a fala dos personagens, como códigos paralinguísticos – gritos, sussurros e risos –, um código acústico ou musical e um código de som, que se refere à origem da narração e dos

⁵⁶ “[...] se puede definir texto audiovisual como un mensaje dinámico en el tiempo que se puede percibir por el canal audio, por el visual o por ambos a la vez”.

diálogos (no caso de um narrador em *off* ou, por outro lado, de um personagem que está em cena, por exemplo).

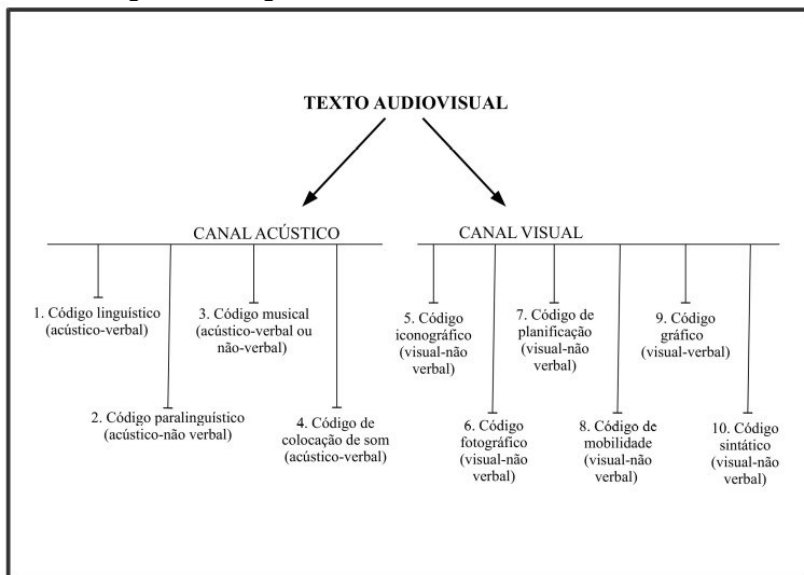
Por outro lado, o canal visual inclui:

- iconografia: linguagem corporal ou gestual (que muitas vezes varia entre as diferentes línguas e culturas). Se um personagem aparece fazendo um gesto que não significa nada ou significa na língua e na cultura meta o contrário do expresso no texto audiovisual que está sendo traduzido para uma língua específica, o tradutor terá que encontrar uma solução para incluir no texto verbalizado alguma explicação para esse gesto;
- fotografia: alternância de cores e iluminação;
- planos: é o enquadramento da câmera com relação ao que se vê em cena, ou seja, é aquilo que a câmera mostra na tela. Esse é um aspecto especialmente relevante para a dublagem, pois uma cena em primeiro plano, quando a aproximação está bem próxima ao rosto do personagem para demonstrar expressividade ou ressaltar características, exige um grande esforço de sincronia do texto traduzido e da dublagem com os movimentos labiais do ator em cena;
- movimentação da câmera: passagem de um plano a outro e movimento dos objetos, paisagens e pessoas na tela. Esse aspecto é importante para a dublagem na medida em que correlaciona, na tradução, a linguagem verbal com os movimentos visuais;
- códigos gráficos: informações verbais-visuais como letreiros, títulos, créditos, textos referentes à narração e também legendas, que devem ser traduzidos e devidamente dublados;
- códigos sintáticos – refere-se à montagem das cenas, a criação de *flashbacks* e sucessões que podem ou não ser cronológicas.

Todos esses códigos atuam concomitantemente na formação do texto audiovisual, formando uma categoria textual específica.

A seguir, elaboramos uma figura que esquematiza os códigos acústicos e visuais nas modalidades verbais e não verbais:

Figura 3 - Códigos acústicos e visuais verbais e não verbais



Fonte: Elaborado pela autora com base em Bartoll (2015)

Para Chaume (2001, p. 77), o significado estabelecido por meio de todos estes códigos atribuí ao texto audiovisual suas características específicas. Da mesma forma, a interação destes códigos potencializa a capacidade comunicativa/significativa dessa categoria de texto.

Esta pesquisa se centra exclusivamente no código 1, isto é, no código linguístico verbal do texto audiovisual. Embora nosso foco seja o código linguístico, o tradutor de textos audiovisuais modifica não apenas esse código, do texto base para o texto meta, mas também o código paralinguístico, bem como os demais códigos classificados como verbais (código musical, código de colocação de som e código gráfico). No que se refere ao código musical, conforme aponta Bartoll (2015, p. 22), a depender da relevância da canção para a trama, o tradutor, traduzirá, ou não, as letras das canções. No Brasil, esse é um aspecto definido pela produtora da dublagem, que é quem encomenda a tradução.

2.5.1.1 O código linguístico do texto audiovisual

O código linguístico se refere à fala dos personagens em um texto audiovisual e é nela que está ancorada grande parte do trabalho do tradutor desse tipo de textos.

A principal característica do código linguístico é ser uma linguagem pré-fabricada que imita a oralidade espontânea. Por isso, Chaume (2001, p. 78, tradução nossa) observa:

Desde o ponto de vista do texto de origem, falamos de código linguístico oral. No entanto, suas características linguísticas não são de todo próprias da linguagem oral espontânea, uma vez que, na verdade, o discurso oral dos personagens é a recitação de um discurso escrito anteriormente. No entanto, tal recitado precisa parecer oral⁵⁷.

Dolç Gastaldo e Santamaria (1998, p. 98) destacam que na criação cinematográfica os diálogos são criados a partir de fragmentos da oralidade espontânea. O recorte da linguagem oral espontânea que ajuda a compor o código linguístico audiovisual é, para as autoras, um aspecto que varia de acordo com a língua implicada. Dessa forma, a seleção de elementos que comporá a oralidade pré-fabricada em português poderá ser diferente dos elementos da oralidade espontânea que formam parte na oralidade pré-fabricada em língua espanhola, em inglês ou em qualquer outra língua e respectiva cultura.

Na visão de Chaume (2001, p. 79), o que deve acontecer é o estabelecimento de um acordo tácito entre o emissor e o espectador de um texto audiovisual que exige a presença de diálogos verossímeis, respeitando as convenções linguísticas da língua meta. Assim, a escolha dos elementos da oralidade espontânea que compõem o código linguístico pré-fabricado do texto audiovisual não são selecionados por acaso. Ao contrário, a seleção é pensada de modo a construir uma linguagem que consideramos própria do audiovisual. Como o proposto por Chaume (2001, p. 81), se trata, na verdade, de um discurso

⁵⁷ “Desde el punto de vista del texto origen, hablamos de código lingüístico oral. Sin embargo, sus carcterísticas lingüísticas no son del todo las propias del lenguaje oral espontáneo, pueto que, en realidad el discurso oral de los personajes en pantalla no es más que el recitado de un discurso escrito anterior. Sin embargo, tal recitado debe parecer oral”.

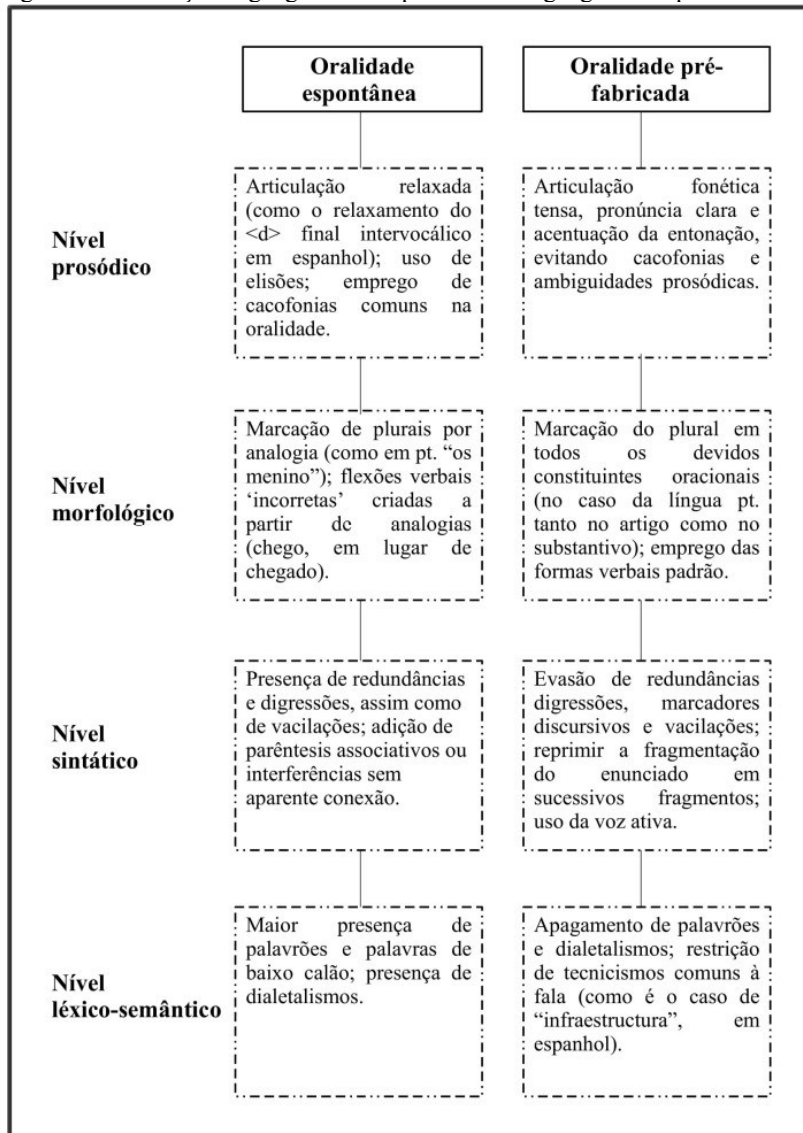
controlado que se localiza entre a fala oral espontânea e a linguagem escrita.

Uma das diferenças entre a linguagem oral espontânea e a pré-fabricada, segundo Chaume (2001, p. 86), é o fato de que os textos escritos para serem oralizados são mais coerentes que os textos verdadeiramente orais. Além disso, os textos pré-fabricados são menos dependentes do contexto quando comparados aos textos orais.

Chaume (2001, p. 79) elenca algumas características que diferenciam o código linguístico pré-fabricado e o texto oral espontâneo nos níveis prosódico, morfológico, sintático e léxico-semântico em espanhol.

Reproduzimos, na sequência, algumas dessas características, as quais nos ajudam a compreender o código linguístico oral dos textos audiovisuais:

Figura 4 - Diferenças linguagem oral espontânea e linguagem oral pré-fabricada



Fonte: Elaborado pela autora com base em Chaume (2001)

Do exposto anteriormente é importante destacar que para Chaume (2001, p. 85), o nível léxico-semântico é o que apresenta mais semelhanças entre o código linguístico pré-fabricado e o texto oral espontâneo. De acordo com Chaume (2001, p. 85, tradução nossa):

A pretensa oralidade dos textos audiovisuais baseia seus pilares na emulação do léxico oral espontâneo. Nesse nível, podemos afirmar que o discurso oral espontâneo e o discurso pré-fabricado dos textos audiovisuais é muito similar, pois de fato, é com esse último que a relação com o telespectador será estabelecida⁵⁸.

Sobre a configuração do código linguístico, Bartoll (2015, p. 19, tradução nossa) destaca: “Entre os traços, pragmático-universais do vocabulário de textos espontâneos se observa uma grande presença de jogos e figuras formais e de conteúdo, como frases feitas, expressões, etc”⁵⁹.

Zabalbeascoa (2008, p. 166) observa que quando a ficção reproduz formas linguísticas coloquiais o faz quase que exclusivamente por meio do nível léxico da língua.

Para o tradutor, essa observação é relevante para que ele não reproduza um texto espontâneo, pois o código linguístico do texto audiovisual não funciona *ipsis literis* como um texto oral espontâneo. A tarefa do tradutor é conhecer a oralidade típica do texto audiovisual e encontrar o equilíbrio entre essa forma e os encargos tradutórios que lhe são apresentados.

Chaume (2001, p. 79) evidencia alguns aspectos de convergência entre o discurso oral espontâneo e o código linguístico pré-fabricado, assim como faz algumas recomendações para o tradutor seguir a fim de atribuir caráter de espontaneidade ao código linguístico audiovisual. Alguns desses aspectos relacionam-se ao uso de:

⁵⁸ “La pretendida oralidad de los textos audiovisuales basa sus cimientos en la emulación del léxico oral espontáneo. En este nivel sí podemos afirmar que el discurso oral espontáneo y el discurso prefabricado de los textos audiovisuales es muy similar, pues de hecho, es este último el que toma del primero todos los rasgos (a su alcance) que le van a conferir ese tono verosímil con el que va a establecer su relación con el espectador”.

⁵⁹ “Entre los rasgos pragmático-universales del vocabulario de textos espontâneos se observa una gran presencia de juegos y figuras formales y de contenido, como frases hechas, expresiones, etc”.

- sintaxe clara e pouco complexa; léxico corrente da língua;
- uso coloquial da língua;
- apagamento de marcas do discurso oral espontâneo, tais como digressões, redundâncias, hesitações;
- frases curtas;
- voz ativa em lugar da voz passiva; elipses e dêiticos;
- estruturas conversacionais estereotipadas e clichês;
- diálogos de abertura e fechamento próprias do registro oral, como por exemplo: *ei, escuta, né, não, é?*; intertextualidade, principalmente no que diz respeito ao uso de refrães e ditos, letras de músicas, *slogans* publicitários;
- gírias (escolares, juvenis, profissionais, sociais);
- figuras estilísticas (metáforas, hipérbolos, comparações, duplos sentidos, personificações, metonímias, etc.).

Os autores anteriormente citados concordam que há no código linguístico audiovisual uma marcada presença de UF, classificando-as como clichês, refrães ou formas estereotipadas.

Há uma exigência de coerência na formatação do código linguístico de cada personagem e da ambientação do texto audiovisual. Nesse sentido, Zabalbeascoa (2008, p. 157) afirma que uma das maiores queixas sobre a dublagem é que resulta pouco fiável e artificial quando não há coerência entre a variedade utilizada por um personagem e sua origem socioeconômica.

As normas de construção da linguagem pré-fabricada variam de acordo com o gênero audiovisual em questão. Um documentário, por exemplo, exige uma marcação oral mais apagada e próxima da linguagem escrita quando comparado a uma telenovela, por exemplo.

É importante lembrar que os demais códigos também têm um papel fundamental na tradução. Embora o tradutor atue sobre o código linguístico, ele tem que levar em conta todos os códigos audiovisuais que compõem o texto. Como observa Hernández Bartolomé (2008, p. 33):

A complexidade semiótica dos textos filmicos se deve à heterogeneidade de sua própria essência. Tenhamos em conta que a comunicação não se estabelece somente através de dois canais (acústico e visual), mas que também pode

manifestar-se mediante diferentes tipos de códigos⁶⁰.

Bettetini (1996, p. 108), ao apresentar sua proposta de análise da conversação, defende que o texto audiovisual funciona como uma conversa, uma vez que parte de um emissor que se dirige a um interlocutor, tal como em qualquer outro ato comunicativo.

2.5.2 A Tradução Audiovisual

Para Bartoll (2015, p. 46) e Hernández Bartolomé (2008, p. 25), durante muito tempo a TAV foi desconsiderada no âmbito dos Estudos da Tradução, sendo definida mais como uma tarefa de adaptação do que de tradução propriamente dita. Para Hernández Bartolomé (2008, p. 26), isso se deve à concepção de texto como uma manifestação escrita, passando a ser reformulada a partir do surgimento dos textos multimodais ou audiovisuais. A autora (HERNÁNDEZ BARTOLOMÉ, 2008, p. 34), ao revisar a classificação e localização da TAV dentro dos Estudos da Tradução, propõe a substituição do termo TAV por “tradaptação”, por entender que isso evidencia o caráter especializado desta modalidade. Entretanto, nós entendemos que o termo “Tradução Audiovisual” é suficiente para definir as características deste tipo de tradução.

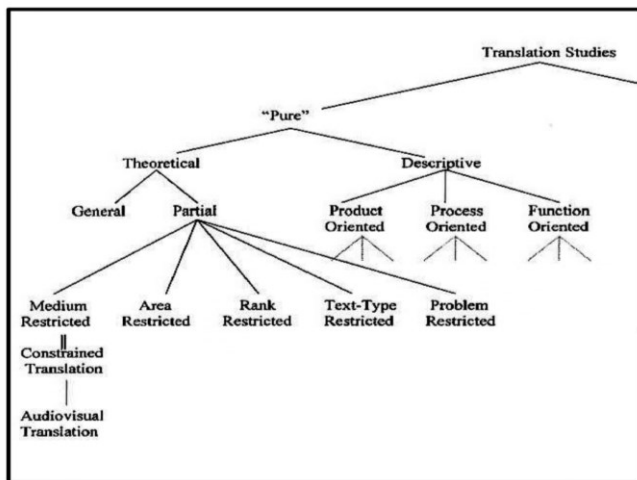
Atualmente, os estudos que de alguma forma têm como foco a TAV são mais frequentes. Ancoramos tal afirmação na consulta feita ao Banco de Teses e Dissertações da CAPES e constatamos que nos últimos seis anos, as pesquisas relacionadas à TAV dobraram, passando de 605, em 2011, para 1267, em 2017⁶¹.

Com base nisso, é possível dizer que a TAV ocupa uma posição específica dentro dos Estudos da Tradução. Conforme demonstrado por Hernández Bartolomé, ela pode ser localizada na área da seguinte forma:

⁶⁰ “La complejidad semiótica de los textos filmicos se debe a la heterogeneidad de su propia esencia. Tengamos en cuenta que la comunicación no solo se establece a través de dos canales (acústico y visual) sino que éstos a su vez también pueden manifestarse mediante diferentes tipos de códigos”.

⁶¹ “Consulta realizada em 10 de dezembro de 2018. A busca foi realizada a partir da entrada “tradução audiovisual”.

Figura 5 - O lugar da TAV nos Estudos da Tradução



Fonte: Extraído de Hernández Bartolomé (2008, p. 24)

A TAV nasceu com o surgimento de um tipo específico de texto, como visto antes, o texto audiovisual. Com os estudos descritivos da tradução, como demonstrado por Bartoll (2015, p. 49), originou-se, a partir dos anos 80, o interesse teórico pela TAV que, comparada aos demais tipos de tradução, representa um elevado e considerável número de textos traduzidos no mundo.

Hurtado Albir (2001, p. 51) destaca que os textos cinematográficos constituem um tipo de tradução que essa autora denomina subordinada. A tradução subordinada é uma modalidade de tradução que envolve outros códigos, tais como o icônico e o musical, que condicionam os procedimentos de tradução adequando-se mais às expectativas dos receptores e, no caso de telenovelas, dos telespectadores.

Para Hernández Bartolomé (2008, p. 32), o conceito de tradução subordinada inclui a TAV, os quadrinhos e os panfletos publicitários. Para Hernández Bartolomé (2008, p. 32, tradução nossa): “No caso concreto da TAV, a tradução está condicionada – limita a liberdade de

escolha do tradutor – pelos diferentes sistemas de comunicação coexistentes e pela troca do canal visual para o auditivo”⁶².

Por sua vez, Bartoll (2015, p. 41, tradução nossa) afirma que:

A tradução audiovisual é a tradução de textos audiovisuais, aqueles que transmitem a informação de maneira dinâmico-temporal mediante o canal acústico, o canal visual, ou ambos ao mesmo tempo⁶³.

Embora a TAV seja um tipo de tradução subordinada, ela é uma categoria específica de tradução, pois exige a presença do canal acústico ou visual, excluindo os quadrinhos e o panfleto publicitário, citado anteriormente.

Hurtado Albir (2001, p. 52), assinala que para a tradução entre as línguas incidem quatro fatores, a saber:

- campo socioprofissional ao qual pertence o texto original: os fundamentos básicos dessa categoria dizem respeito ao gênero característico de cada campo temático. A variedade de tradução no que tange ao tipo pode ser jurídica, literária, técnica, etc.
- modo tradutor: no caso de um texto audiovisual pode dar-se a modalidade tradutora legendagem, dublagem, audiodescrição, etc.
- natureza do processo tradutor no indivíduo: diz respeito ao indivíduo que traduz. Essa categoria gera as variedades tradutórias de classe denominadas:
 - a) tradução natural – capacidade rudimentar que os indivíduos conhecedores das línguas têm de transpor significados;
 - b) tradução profissional: habilidade que o tradutor desenvolve e que envolve o desenvolvimento da competência tradutora;

⁶² “En el caso concreto de la TAV, la traducción está condicionada -- limita la libertad de elección del traductor -- por los distintos sistemas de comunicación coexistentes y por el cambio del canal visual al auditivo”.

⁶³ “La traducción audiovisual es la traslación de textos audiovisuales, aquellos que transmiten la información de manera dinámico-temporal mediante el canal acústico, el canal visual, o ambos a la vez”.

- c) tradução pedagógica: tradução que tem finalidades pedagógicas; tradução direta: realizada da língua estrangeira para a língua materna; tradução inversa: realizada da língua materna para a língua estrangeira;
 - d) tradução interiorizada: tradução mental que um estudante de língua estrangeira efetua em sua mente quando da aprendizagem da língua (principalmente, nos níveis iniciais);
 - e) tradução explicativa: uso da tradução para alcançar o significado de um elemento em outra língua.
- Método empregado na tradução: essa categoria diz respeito às estratégias de tradução empregadas. Hurtado Albir (2001, p. 54, tradução nossa) define o método tradutor como

[...] o desenvolvimento de um processo tradutor determinado, regulado por um princípio em função do objetivo perseguido pelo tradutor, trata-se de uma opção global que permeia todo o texto⁶⁴.

Para Hurtado Albir (2001, p. 53), essas categorias de tipo, modalidade, classe e método são dinâmicas e se misturam a fim de caracterizar e classificar a tradução. Em sua visão (HURTADO ALBIR, 2001, p. 53, tradução nossa):

[...] a tradução audiovisual não é uma categoria estática; são traduzidos (na modalidade de dublagem ou legendagem) gêneros diferentes: clássicos da literatura, melodramas, *spots* publicitários, desenhos animados, documentários, etc⁶⁵.

No caso específico da TAV de telenovelas mexicanas no Brasil, o tradutor atua sobre um texto com características literárias, na

⁶⁴ “El desarrollo de un proceso traductor determinado, regulado por un principio en función del objetivo por el traductor, se trata de una opción global que recorre todo el texto”.

⁶⁵ “La traducción audiovisual no es una categoría estática; se traducen (en la modalidad de doblaje o subtitulación) géneros diferentes: clásico de la literatura, culebrones, spots publicitarios, dibujos animado, documentales, etc”.

modalidade dublagem, realizando uma tradução profissional e, muitas vezes, direta. O método é direcionado no sentido da adaptação para o público receptor. No entanto, essas não são categorias estanques.

Hernández Bartolomé (2008, p. 37) compreende que há na denominação “tradução subordinada” um aspecto depreciativo que pouco agrega à TAV, por isso propõe que esta seja classificada como uma especialidade de tradução. Para Hernández Bartolomé (2008, p. 37), a TAV é uma tradução especializada porque tem características técnicas próprias, as quais exigem conhecimentos e habilidades específicas dos profissionais envolvidos na tarefa.

Compreendemos que o atual cenário de prática laboral da TAV demonstra um estado de coisas na qual cada vez mais a realização do encargo tradutório de tipo audiovisual se desenvolve de forma profissional, por isso, parece-nos bastante frutífero encarar a TAV como uma especialidade de tradução.

Hernández Bartolomé (2008, p. 38) pontua os seguintes aspectos da TAV, os quais corroboram sua conceitualização como atividade especializada:

1. o conteúdo se transmite mediante diferentes canais, e é preciso sincronizar todos os códigos. Estando o conteúdo linguístico subordinado à imagem, se origina grande complexidade semiótica;
2. a tradução mobiliza uma equipe de trabalho; os ajustadores que atuam na pós- tradução do texto audiovisual frequentemente realizam mudanças na tradução;
3. algumas vezes aparecem duas ou mais línguas diferentes, por isso, o receptor da tradução tem na TAV uma maior possibilidade de analisar e julgar a tradução final;
4. segue convenções estabelecidas de espaço e tempo próprias de cada modalidade de tradução.

Bartoll (2015, p. 63, tradução nossa) esclarece que:

A tradução audiovisual tem que ser feita mediante modalidades concretas. Assim, as modalidades de tradução audiovisual são as que se aplicam para traduzir textos audiovisuais. Algumas são específicas da tradução audiovisual e outras não. Algumas não se constituem sequer como tradução propriamente, já que não se estabelece nenhuma

relação entre duas línguas: audiodescrição ou legendagem para pessoas surdas, por exemplo⁶⁶.

Bartoll (2015, p. 64) define a audiodescrição, a dublagem, a interpretação consecutiva, a interpretação simultânea, o *remake*, o resumo escrito, a legendagem e as vozes superpostas como modalidades pertencentes à TAV. O autor destaca que, para alguns teóricos, as modalidades mais relevantes são a dublagem e a legendagem. A introdução de modalidades como interpretação consecutiva e simultânea são bastante restritas e se realizam de forma bastante escassa (BARTOLL, 2015, p. 65).

2.5.2.1 A dublagem: história e características

O surgimento da dublagem foi impulsionado pela transformação do cinema, a partir da passagem dos filmes mudos aos filmes sonoros e, mais tarde, falados. Segundo Ávila (1997, p. 24), o aparelho capaz de amplificar e sincronizar os sons, desenvolvido por Lee DeForest, em 1907, e posteriormente vendido à Companhia Bell, foi a mola propulsora do advento do som cinematográfico. Mais tarde, Sam Warner, um dos quatro irmãos da Warner Bros, aceitou experimentar a sincronização acústica em um dos filmes da produtora de sua família, dando origem ao filme *Don Juan*, de 1926, o primeiro filme com trilha sonora sincronizada.

O autor destaca que nessa época acreditava-se que o cinema sonoro seria uma moda passageira. No entanto, em 1927, com o lançamento de *The Jazz Singer*, pela Warner Bros, deu-se uma revolução parcial, que representava um acontecimento inédito no mundo cinematográfico. Nas palavras de Ávila (1997, p. 31, tradução nossa): “Assim, em um determinado momento, Al Jonson se dirigia ao público e lhes dizia: ‘Esperem um momento! Ainda não ouviram nada. Escutem

⁶⁶ “La traducción audiovisual se tiene que llevar a cabo mediante modalidades concretas. Así, las modalidades de traducción audiovisual son las que se aplican para traducir textos audiovisuales. Algunas son específicas de la traducción audiovisual y otras no. Algunos no constituyen ni siquiera traducción propiamente, ya que no se establece ninguna relación entre dos lenguas: audiodescripción o subtitulación para personas sordas, por ejemplo”.

agora'. Havia nascido o *part-talkie*, ou filme parcialmente falado⁶⁷. Esse filme foi um sucesso de público. No ano seguinte, em 1928, a Warner Bros lançou o primeiro filme integralmente falado, *New York* (MACHADO, 2016, p. 16).

A partir deste momento, se iniciou uma grande discussão sobre a universalidade do cinema mudo frente ao multilinguismo, que agora dificultava a exportação de filmes hollywoodianos. Segundo Machado (2016, p. 16), a primeira solução foi a aplicação da “versão dupla”, que consiste na reprodução do filme em diferentes línguas. Essa solução não se desenvolveu porque se mostrou muito cara e limitava a atuação dos atores conhecidos do público, já que eles não sabiam todas as línguas dos países para os quais os filmes eram vendidos. Para a autora, foi nesse momento que surgiu a ideia de legendar os filmes. No entanto, havia uma parcela do público que não conseguia acompanhar a leitura na tela.

De acordo com Ávila (1997, p. 67), a invenção da dublagem pode ser atribuída a Edwin Hopkins e Jacob Karol que, em 1928, inventaram um sistema de gravação que, ao ser registrada em uma faixa separada, permitia a participação de atores fotogênicos que não tinham uma voz muito agradável ou que tinham problemas de dicção. Assim, suas vozes eram substituídas mediante a expressão de atores com vozes mais adequadas para o cinema.

Em pouco tempo, os profissionais da área observaram que podiam substituir as vozes dos atores na tela por vozes que falassem outro idioma. Ávila (1997, p. 67) destacou que neste momento, Jacob Karol foi até Nova York para mostrar o novo experimento ao então presidente da Paramount, Adolf Zukor, que não acreditou na invenção. Somente mais tarde, ao presenciar o resultado da dublagem de *The Flyer*, Adolf Zukor reconheceu seu erro e, em 1929, Jacob Karol assinou um contrato com a Paramount.

No mesmo ano, Eugène Lauste incluiu a trilha sonora nas imagens exibidas e conseguiu separar a trilha sonora em efeitos sonoros, música e diálogos. Ávila (1997, p. 29) destaca que, em 1930, as trilhas sonoras de efeitos e música seriam gravadas separadamente dos diálogos, pois assim seria possível realizar a dublagem a diferentes idiomas sem a necessidade de alterar os efeitos e músicas originais.

⁶⁷ “Así, en un determinado momento, Al Jonson se dirigía al público y le decía: '¡Esperen un momento! Todavía no han oído nada. Escuchen ahora. Había nacido el part-talkie o película hablada parcialmente”.

Machado (2016, p. 17) destacou que o primeiro filme dublado de 1930 foi *All Quiet on the Western Front*, que foi vertido do inglês para o alemão. No Brasil, a dublagem se estabeleceu anos mais tarde, em 1938, com a dublagem de *Branca de Neve e os Sete Anões*, que havia sido lançado pela Walt Disney no ano anterior (MACHADO, 2016, p. 19).

Bartoll (2015, p. 93) define a dublagem como: “a substituição da faixa de diálogos originais de um texto audiovisual por outra faixa em que os diálogos se gravam traduzidos em língua de destino e em sincronia com a imagem”⁶⁸.

Alejandro Ávila (2011, p. 18) afirma:

Chamaremos dublagem a gravação de uma voz em sincronia com os lábios de um ator de imagem ou determinada referência, que imite o mais fielmente possível a interpretação da voz original. A função da dublagem consiste unicamente em realizar sobre a obra original audiovisual uma troca de idioma que facilite a compreensão do público ao que seja destinada⁶⁹.

No início da dublagem no Brasil, eram os profissionais do rádio e atores que atuavam na dublagem, o que conferiu profissionalismo à voz (MACHADO, 2016, p. 19).

O estabelecimento da dublagem no Brasil se deu de forma semelhante ao que aconteceu na Espanha. Como dito antes, por intermédio de um decreto sancionado por Jânio Quadros, em 1964, ficou instituído que a dublagem seria a tradução obrigatória para a televisão no país.

Chaume (2004, p. 35), destaca: “A sincronização (ou *lip-sync*) é um dos principais fatores em jogo na tradução audiovisual, particularmente no contexto da dublagem”⁷⁰. A sincronização,

⁶⁸ “La sustitución de la banda de los diálogos originales de un texto audiovisual por otra banda en la que los diálogos se graban traducidos en lengua de destino y en sincronía con la imagen”.

⁶⁹ “Llamaremos doblaje a la grabación de una voz en sincronía con los labios de un actor de imagen o una referencia determinada, que imite lo más fielmente posible la interpretación de la voz original. La función del doblaje consiste únicamente en realizar sobre la obra audiovisual un cambio de idioma que facilite la comprensión del público al que va dirigida”.

⁷⁰ Synchronization or (*lip-sync*) is one of the key factors at stake, in audiovisual translation, particularly in the context of dubbing”.

juntamente à oralidade pré-fabricada e a interação entre imagem e palavra, é um aspecto imprescindível para o tradutor. A sincronização exige a criatividade do tradutor.

Chaume (2004, p. 42) define a sincronização como

[...] o processo de registro da tradução em qualquer língua meta em um estúdio de dublagem, combinando a tradução com os movimentos de corpo e movimentos articulatorios dos atores em cena⁷¹.

Chaume (2004, p. 36) destaca que o objetivo da sincronização é atribuir verossimilhança aos textos audiovisuais, de forma que pareça que a dublagem é o que o ator diz em cena. A sincronização representa a invisibilidade e naturalização da tradução, pois o texto dublado deve parecer natural e fluído, como um texto originalmente escrito na língua meta. A sincronização bem feita é imprescindível para que o espectador seja cativado.

Zabalbeascoa (2008, p. 171) lembra que a credibilidade do texto audiovisual traduzido depende da sincronização, mas também de outros fatores, como a qualidade da tradução e da interpretação dos dubladores.

Chaume (2004, p. 43) define três tipos de sincronias:

1. sincronia fonética ou labial: é a adaptação da tradução para os movimentos articulatorios labiais dos personagens na tela. Há maior exigência desta sincronização em cenas de *close-ups* (aproximação do rosto do ator) e extremos *close-ups* quando comparadas às cenas nas quais os atores são enquadrados de longe, de corpo inteiro, ou em uma narração em *off*, por exemplo;
2. sincronia cinética ou sincronia do movimento corporal: diz respeito à coerência entre os movimentos do ator na tela e o que ele diz. Por exemplo, um gesto positivo de cabeça não pode vir acompanhado de um “não”;
3. isocronia ou sincronia entre enunciados e pausas: trata-se da sincronização do tempo da fala do ator em cena e da tradução: se uma frase é curta o tradutor deve tentar condensar a tradução para que, nem o ator em cena fique articulando sem

⁷¹ “Synchronization is the process of recording a translation in any given target language in a dubbing studio, matching the translation with the screen actors' body movements and articulatory movements”.

que nenhum som seja emitido, e nem a dublagem ainda esteja ocorrendo quando o ator em cena estiver de boca fechada.

Machado (2016 p. 104) explica que no Brasil as normas de sincronização para dublagem obedecem a regras que diferem das regras dos países europeus. A saber:

- sincronismo labial: exigência de que o som da voz do dublador coincida com a articulação labial do ator na tela;
- sincronismo bilabial: exigência em cenas de aproximação (*close-up*), cobra do tradutor que ele combine as vogais de término de palavra da língua base com as da língua meta. No Brasil, os tradutores são solicitados a manter o sincronismo na última palavra de um enunciado e procurar correspondência na língua meta quando no texto- base há a presença de fonemas bilabiais /m/, /p/ e /b/;
- sincronismo de núcleo: exigência de que os movimentos corporais coincidam com a pronúncia das sílabas tônicas;
- sincronismo silábico: exigência de que a entrada e a saída da fala do dublador seja igual à da fala original;
- sincronismo do discurso: exige que a movimento da fala em cena e o áudio de dublagem tenham a mesma duração;
- sincronismo de voz: cobra que o timbre de voz do dublador seja correspondente ao do personagem dublado;
- sincronismo semântico: solicita que o diálogo na língua base e na língua meta tenham o mesmo significado;

Outro aspecto relevante da tradução para dublagem é que existem muitos profissionais envolvidos no seu processo de produção, sendo o tradutor apenas um deles. Este aspecto também é relevante para considerar os custos. Em termos econômicos, a dublagem é mais custosa que a legendagem, por exemplo.

Avila (2011, p. 32) destaca que, ao longo do tempo, o processo de dublagem mudou pouco. O que mudou, de fato, foram os aparelhos eletrônicos que, cada vez mais, agilizam o processo de elaboração da dublagem.

No que diz respeito ao processo de dublagem nacional, Machado (2016, p. 45) descreve os seguintes passos para o processo de realização da dublagem:

1. envio da versão original para o estúdio de dublagem: os materiais que compõem o texto audiovisual incluem um vídeo *master* com diálogos e trilhas sonoras e, geralmente, um *script*;

2. o engenheiro de som elabora cópias de vídeos com *time code*;
3. a produtora da dublagem seleciona o tradutor responsável pela produção do encargo. Esse profissional faz a tradução e realiza a adaptação, sincronização e a marcação. Esses dois últimos passos correspondem à inserção da minutagem, isto é, identificar e marcar a hora, minuto e segundo de entrada de uma fala, e a divisão em *loops*, que são os trechos a serem interpretados pelos dubladores. Os *loops* podem variar de extensão a depender do país. É a partir da soma do valor e quantidade de *loops* realizados que os dubladores são remunerados.
4. o diretor da dublagem escolhe o elenco a partir do banco de dados de dubladores cadastrados na agência produtora;
5. gravação da dublagem: é um processo no qual o dublador assiste a cena a ser dublada em uma primeira projeção, lê e interpreta a cena, recebe orientações do diretor, caso sejam necessárias, e grava o texto traduzido, atentando-se para os sincronismos descritos antes;
6. e 7. os técnicos se encarregam da mixagem, da edição e de sua finalização;
8. o material é encaminhado ao cliente para que seja avaliado;
9. o texto traduzido para a dublagem fica disponível para ser exibido no cinema, televisão, etc.

O tradutor audiovisual, incluindo o tradutor de textos audiovisuais para a modalidade dublagem, necessita desenvolver habilidades específicas relacionadas a esse tipo de tradução. Essas habilidades mobilizam o conhecimento da linguagem audiovisual e da linguagem oral espontânea, bem como as marcas da linguagem pré-fabricada na língua de trabalho, o controle do tempo disponível para o encargo e o domínio das ferramentas de trabalho no campo laboral.

No Brasil ainda não existem ferramentas específicas de tradução para dublagem, a transcrição do texto a ser dublado é feita em um documento de texto. No entanto, o tradutor precisa sinalizar reações como choros, suspiros, tosses, etc., para que o dublador possa simular tal reação. O tradutor precisa, portanto, reconhecer e dominar também esse tipo de necessidade.

3 A TELENÓVELA: ORIGEM, CARACTERÍSTICAS E AUDIÊNCIAS

3.1 O VEÍCULO DA TELENÓVELA: COMUNICAÇÃO DE MASSA E ESTILO TELEVISIVO

A telenovela é um gênero que se insere em um tipo específico de meio de comunicação. Esse gênero, de modo geral, é difundido em televisão aberta, um veículo de comunicação dito de massa. Bettetini (1996, p. 105) postula que uma característica da comunicação de massa (*mass-media*) é a prevalência de diálogos que se estabelecem unilateralmente, relegando ao receptor o papel de audiência passiva.

Mais recentemente, no entanto, a figura do telespectador passivo tem sido questionada, haja vista que, conforme o apontado por Bettetini (1996, p. 108), o *feedback* do público pode ser quantificado por meio de enquetes, entrevistas, questionários e pesquisas que medem o índice de satisfação de consumo dos telespectadores com determinada programação.

Campedelli (1985, p. 5) ressalta que a programação televisiva, diferentemente do teatro, é um espetáculo mecânico que chega pronto, não exige nem interação do público e nem total atenção. Para Campedelli (1985, p. 17), a televisão é capaz de prender o telespectador porque simula um contato íntimo, direto e pessoal. Assim, quem assiste tende a crer no ‘real’ que a TV representa.

A televisão aberta teve seu fim previsto em diferentes momentos da história. Primeiro, quando do início das redes de televisão por assinatura e ultimamente devido à ascensão do entretenimento audiovisual em formato *streaming*. No entanto, o que se observa é um descenso no número de assinantes do serviço de televisão por assinatura (CASTRO; RICCO, 2018) e que apesar dos mais de sete anos desde a chegada do entretenimento via *streaming*, a televisão aberta continua existindo (BRENTANO, 2011).

Como gênero televisivo, a telenovela apresenta características particulares, inerentes ao meio audiovisual a partir do qual é transmitida e à sua própria configuração. Uma série, um filme e uma telenovela, mesmo que exibidos na televisão aberta, são diferentes em sua linguagem, processo de produção e publicidades aplicadas aos produtos audiovisuais.

Comparato (1983, p. 28) destaca alguns aspectos que diferenciam a linguagem televisiva da linguagem cinematográfica. Para o autor, no cinema, o discurso é contínuo, enquanto que na televisão a sequência

discursiva é constantemente interrompida por comerciais. O discurso televisivo, portanto, deve ser construído de forma a manter a atenção do telespectador mesmo depois dos comerciais. Comparato (1983, p. 29), destaca:

A linguagem da televisão é polimórfica – no espaço de uma hora de programação, temos diversos tipos de linguagem, tais como novelas, filmes de cinema, jornalismo, publicidade, etc. Já o cinema é monomórfico – um filme é a mesma linguagem durante toda sua projeção de cerca 2 horas, com o estilo do diretor e a estória do autor.

Segundo Comparato (1983, p. 29), uma das críticas feitas à televisão, é a de que esta pode homogeneizar a língua, anulando as características do falar de cada região. Ainda que possa haver uma tentativa de homogenização em alguns gêneros televisivos, como é o caso de programas jornalísticos, nem todos os programas televisivos se configuram da mesma forma. Silva (2013, p. 6) destaca que:

A televisão foi e continua sendo decisiva na constituição do espaço público brasileiro. O acesso da grande maioria da população a outras formas culturais continua sendo muito limitado e resume-se, principalmente, à televisão, desse modo é inegável seu potencial mobilizador, educativo e cultural. A televisão convoca as pessoas de modo muito singular, como nenhum outro meio faz.

O elemento linguístico é fundamental no gênero telenovela. Conforme observado por Segal (1984, p. 16), o elemento linguístico-verbal ocupa um lugar tão central na telenovela que, por vezes, a composição do discurso de um personagem, sotaque, variedades sociais, diatópicas e diastráticas implicam uma pesquisa prévia que pinça os elementos que atribuirão verossimilhança aos personagens.

Para Comparato (1983, p. 31), tanto o cinema como a televisão apresentam os mesmos dramas humanos, as mesmas questões cotidianas, conflitos, ações e acontecimentos, a diferença reside em que: “a televisão ganha em extensão e perde em profundidade, isto é, possui uma audiência continental com uma apreensão nula”. Na televisão há menor profundidade dramática.

Com relação ao receptor também há uma diferença crucial, pois a palavra tem um peso diferente a depender do meio de comunicação. A linguagem escrita, a qual o autor nomeia como “palavra pura”, e a linguagem audiovisual, a qual o autor nomeia como “palavra viva”, necessitam de diferentes tempos de atenção; quanto menor o tempo de atenção menor o tempo para fisgar o receptor da mensagem. Como exemplo, Comparato (1983, p. 32) apresenta um estudo que demonstra que no cinema o receptor fornece um tempo de atenção de 20 minutos para continuar assistindo ao filme. No entanto, quando se trata da televisão esse tempo cai para 3 minutos. Isso se dá pelo veículo, mas também pelas condições de exibição. A televisão está no ambiente doméstico. Nas palavras de Comparato (1983, p. 33), há uma síntese: “na televisão o apelo cinematográfico da grande dimensão é substituído pelo dinamismo da ação”.

Outra característica delineada por Comparato (1983, p. 34) diz respeito à velocidade das informações recebidas pelos telespectadores, a qual tende a ser mais rápida quando comparada à leitura de um livro, por exemplo. Assim, de acordo com Comparato (1983, p. 35), “a linguagem da televisão tende a ser mais sintética, mais rápida, de modo a ser assimilada instantaneamente”.

Como o destacado por Rocha, Alves e Oliveira (2016, p. 43):

A televisão é um meio com uma gramática audiovisual e formas estilísticas próprias. Uma narrativa entrecortada por anúncios publicitários e institucionais, contada a ‘conta-gotas’, diariamente, e que mistura várias tramas é tipicamente televisiva.

3.1.1 Definição e origem da telenovela

Segundo Fiallo (1995, p. 17), a criação da telenovela latino-americana remonta a 1952, ano em que o canal cubano CMQ estreou um programa chamado *La novela en televisión*, transmitido às 13 horas. A primeira telenovela escrita e transmitida na América Latina recebeu o título de *Senderos de Amor*, de autoria de Mario Barral e tinha 52 capítulos⁷².

⁷² Para Raimondi (2011, p. 3) a primeira telenovela latino-americana foi *O direito de nascer*, do cubano Felix B. Cagnet, a atração teria sido exibida em Cuba, em 1950.

No Brasil, de acordo com Campedelli (1985, p. 24), a primeira telenovela a ir ao ar foi *Sua vida me pertence*. A atração tinha apenas quinze capítulos e foi escrita, produzida e interpretada por Walter Foster. Era exibida às 20 horas na televisão, mais precisamente no canal Tupi. Segundo a autora, essa telenovela ainda não apresentava as características do gênero telenovelesco atual (CAMPEDELLI, 1985).

No México, segundo Fiallo (1995, p. 17), a primeira telenovela foi *Senda prohibida*, exibida, em 1958, pelo Canal 4, às 19:30h. A trama foi escrita por Fernanda Villeli e produzida por Jesús Gómez Obregón.

Aguilera (1995, p. 10, tradução nossa) define a telenovela como:

[...] gênero televisivo que relata uma história de ficção baseada no melodrama, fragmentada em aproximadamente 200 capítulos. Sua particular estrutura estabelece um forte vínculo emocional dia a dia com um público cativo através da continuidade das subtramas que a constituem⁷³.

Por sua vez, Raimondi (2011, p. 2, tradução nossa) define a telenovela como “[...] um programa de televisão que se transmite em episódios diários [...] e consecutivos, narrando uma história fictícia com forte teor melodramático”⁷⁴.

A configuração da telenovela tem influência da literatura. Para Campedelli (1985, p. 20), tanto o folhetim como a telenovela foram durante algum tempo considerados subprodutos da literatura, representando uma ‘arte menor’. A telenovela originou-se a partir da literatura de folhetim, iniciada na França do século XIX. Dava-se o nome de ‘Folhetim’ ao espaço que havia na primeira página do jornal, no qual se apresentavam coisas tais como receitas, informações variadas e histórias ficcionais. Tudo o que não coubesse nos espaços de prestígio do jornal, era encaixado no folhetim. A partir do êxito dessas histórias, principalmente na França, o gênero foi exportado para outros países, como o Brasil. Segundo Silva (2013, p. 7), no Brasil, devido ao fato de

⁷³ “[...] género televisivo que relata una historia de ficción basada en el melodrama, fragmentada em aproximadamente 200 capítulos. Su particular estructura establece un fuerte vínculo emocional día a día con un público cautivo a través de la continuidad de la subtramas que la conforman”.

⁷⁴ “Una telenovela es un programa de televisión que se transmite en episodios diarios [...] y consecutivos, narrando una historia ficticia de alto contenido dramático”.

grande parte da população ser analfabeta, o folhetim declinou antes mesmo de se tornar conhecido.

Martín-Barbero (1987, p. 136), mesmo reconhecendo a influência do folhetim na formação da telenovela latino-americana, considera que o folhetim é muito mais um fenômeno cultural do que literário. No que tange especificamente à formatação dirigida à massa, Martín-Barbero (1987, p. 144) destaca que o folhetim era escrito em letras grandes e com espaçamentos maiores para não cansar consumidores pouco habituados à prática de leitura. Da mesma forma, os cortes e as divisões, que iam das frases e parágrafos até a divisão dos episódios, formavam unidades de leitura capazes de articular o discurso narrativo sem perder a unidade global do texto, técnica adotada também em favorecimento de um público não acostumado a manter longos períodos de leitura. Para o autor, a narrativa contada a conta-gotas constitui uma estrutura de sedução, na qual se permite incluir os anseios do público e trabalhar sobre eles. Da mesma forma, permite mesclar o relato com a vida real, produzindo identificação e verossimilhança e agregar suspense à história.

Para Martín-Barbero (1987, p. 143) o folhetim é um formato feito para a massa, mas reconstruído por essa mesma massa, em um processo dialético. No que se refere à linguagem narrativa, é uma linguagem pautada na oralidade, sendo uma literatura na qual o autor articula um discurso que mais se parece à fala que à escrita.

Para além da concepção própria de folhetim, podemos dizer que é consenso entre os estudiosos o fato de que esse gênero literário, e ao mesmo tempo fato cultural, foi fundamental para a formação da telenovela. Silva (2013, p. 8) aponta que

[...] uma lacuna foi deixada entre o folhetim e o formato que viria a seguir, em 1940, a radionovela. Tal lacuna foi preenchida pela influência da *soap opera* americana que gozava de grande aceitação nos Estados Unidos desde 1930.

Para Raimondi (2011, p. 2), a origem do gênero telenovela se deve às radionovelas comerciais estadunidenses, as chamadas *soap opera*. Como o destacado por Miller, Vandome e McBrewster (2011, p. 30, tradução nossa): “[...] a *soap opera* é a natureza aberta da narrativa,

com histórias que abrangem vários episódios”⁷⁵. Na *soap opera*, assim como na telenovela, existem vários núcleos narrativos que podem ou não se cruzar no desenvolvimento da história. Segundo Sáez (1973) e Raimondi (2011), a origem do nome *soap opera* se deve aos anúncios de sabão que se intercalavam durante a transmissão do programa.

Na visão de Mazziotti e Frey-Vor (1996, p. 48), há algumas diferenças significativas entre as *soap operas* e as telenovelas. Uma das principais diferenças é que a *soap opera* é escrita de forma a não vislumbrar um final, indo ao ar enquanto houver um público consumidor suficiente para convencer os patrocinadores a seguirem pagando pelo programa. A telenovela, por outro lado, é planejada para ter uma duração entre 120 e 300 capítulos, atualmente padronizada entre 180 e 200 capítulos. Na telenovela, os protagonistas são, geralmente, um par amoroso, enquanto que na *soap opera* norte-americana os protagonistas podem ser uma família ou uma comunidade inteira.

Para Raimondi (2011, p. 2), os temas presentes na *soap opera* e na telenovela são parecidos. Entretanto, outra diferença importante é que as *soap operas* são exibidas no horário da tarde, enquanto que, na América Latina, as telenovelas são atrações exibidas em horários de pico de audiência, no fim da tarde e de noite, quando a família está em casa e reunida.

Campedelli (1982, p. 15) destaca que a telenovela é um gênero escrito de forma compartilhada, pois não é escrito apenas pelo autor. O público, patrocinadores, diretores, Ibope e até mesmo a censura são agentes na elaboração deste gênero televisivo. Campedelli (1985, p. 15) explica que, diferente do romancista, que entrega uma obra acabada, estabelecendo *a posteriori* a relação autor-obra-público, o escritor de telenovelas lida com o “processo do enquanto” e com um universo aberto e aleatório, pois o programa é exibido enquanto ainda está sendo elaborado. Para Sáez (1973, p. 285), em razão da participação do telespectador, se gesta na telenovela uma cumplicidade cultural.

3.1.1.1 O melodrama televisivo

O termo melodrama pode referir-se tanto a um estilo ou um efeito utilizado em uma obra – ou de exagerar nos sentimentos ou provocar as emoções – ou referir-se ao gênero telenovela, propriamente dito, como no caso do termo melodrama televisivo. Martín- Barbero (1987, p. 124)

⁷⁵ “A crucial element that defines soap opera is the open-ended nature of the narrative, with stories spanning several episodes”.

destaca que o melodrama descende de uma forma de teatro bastante difundida na França e na Inglaterra do século XVIII, baseada na literatura oral, nos contos de mistérios e nos relatos de terror. Por ser um espetáculo popular, opunha-se ao teatro oficial, frequentado pelas classes abastadas.

Martín-Barbero sublinha que essa forma melodramática do século XVIII é resultado da Revolução Francesa. As experiências da revolução intensificaram a imaginação e geraram no povo o prazer de introduzir e ver suas próprias emoções em cena. Abundam nas cenas as prisões, conspirações, julgamentos, imensas desgraças que recaem sobre vítimas, personagens inocentes e pobres, assim como personagens malvados, que deverão pagar caro por seus crimes, sendo esta a moral da revolução.

Por ter origens populares, esse teatro da França de 1806 teve seus diálogos proibidos, já que esse era um recurso reservado à alta cultura. Na telenovela, a música marca a tensão e os momentos solenes. Mais tarde, o esplendor dessa função musical seria mais explorada e teria seu ápice na radionovela. Fuenzalida (2011, p. 25-28, tradução nossa) explica que nesse processo de formação do melodrama, influenciaram os espetáculos musicais de ópera que, além de aproximar música e encenação, introduziram, a partir do século XIX, uma “[...] ampliação de todos os sentimentos do homem: se está apaixonado, está muito apaixonado, se há ódio é um grande ódio”⁷⁶.

A partir do século XIX, o romantismo introduz na ópera um gosto pelo final trágico e se consolida o uso da palavra melodrama para designar os textos em que aparecem personagens corriqueiros e a exaltação dos sentimentos. Segundo Fuenzalida (2011, p. 28), no lugar do nome ‘ópera’ ou mesmo ‘obra de teatro’, passou-se a nomear as apresentações como ‘melodrama em três atos’. Para o estudioso, a partir do século XX na América Latina, se desenvolveram outras expressões melodramáticas evidenciadas nas formas musicais e audiovisuais plasmadas no tango, no bolero e no cinema argentino e mexicano.

O autor antes referido tece algumas considerações acerca do valor cultural do melodrama. Para o estudioso, o melodramático na ópera é considerado “alta cultura” enquanto que na telenovela é desvalorizado. Assim, para Fuenzalida (2011, p. 32, tradução nossa):

⁷⁶ “[...] la ópera del siglo XIX es una amplificación de todos los sentimientos del hombre; si estás enamorado estás muy enamorado, si hay odio es un gran odio”.

O parentesco melodramático entre a ópera e a telenovela é inegável, mas há limites na especificidade dos diversos significantes. Estas diferentes manifestações do melodrama têm valores culturais bastante desiguais de acordo com os estratos sociais. A ópera é apreciada como pertencente à Alta Cultura e se aceita a retórica do sucesso como verossímil sem desqualificação cultural; as telenovelas da tv e a música popular (tango, bolero, vallenato, corrido), são, por outro lado, estigmatizadas como expressão de uma depreciável cultura popular de massas, parte de cuja desqualificação é justamente a retórica do excesso, fortemente erotizado⁷⁷.

Para o autor, a herança melodramática presente na telenovela é a capacidade de buscar representar pessoas comuns em situações da vida privada. A retórica do excesso, na telenovela, surge com o exagero gestual-corporal, no intimismo facial de primeiro plano, na música que redundava os esforços e evocações e nas antíteses entre paixão/desejo e contenção racional/social/moral, bem e mal, inocência e malícia. O êxito do gênero televisivo em nível mundial é a prova de que o melodrama não é apenas uma peculiaridade latino-americana e sim um elemento antropológico cultural com ampla reverberação universal (FUENZALIDA, 2011). Corrobora, sintetiza e exemplifica o exposto anteriormente, a citação de Silva (2013, p. 2) para quem o melodrama:

Se caracteriza em torno do bem e do mal, do oral, do excesso estético, dos juízos morais, dos jogos sentimentais, da intensificação das virtudes e vícios das personagens, sejam elas vilãs ou heróis. Ressalta determinadas características, uma vez que a finalidade desta estética é a comoção das

⁷⁷ “El parentesco melodramático es innegable entre ópera y telenovela, pero tiene límites en la especificidad de los diversos significantes. Estas diferentes manifestaciones del melodrama tienen valoraciones culturales muy desiguales según los estratos sociales. La ópera es apreciada como perteneciente a la Alta Cultura y se acepta la retórica del exceso como un verosímil sin descalificación cultural; las telenovelas de la tv y la música popular (tango, bolero, vallenato, corrido) son, en cambio, estigmatizadas como expresión de una despreciable cultura popular de masas, parte de cuya descalificación es justamente la retórica del exceso, fuertemente erotizado”.

audiências, através do verossímil, corroborando, desse modo, sua qualidade moral e sentimentalista. Sua especificidade é a utilização de música e ação dramática, ou seja, os diálogos falados. Tais características, sobretudo a oralidade, tornam o melodrama facilmente compreensível, independentemente da referência cultural e literária do espectador, pertencente a qualquer classe social, ou ainda, seja ele, culto, analfabeto ou semi-alfabetizado.

A telenovela é um gênero influenciado pela literatura de folhetim, no que diz respeito ao seu formato, e pelo melodrama, quanto ao seu estilo. Essa configuração origina um gênero facilmente reconhecível e, por vezes, estereotipado.

3.1.2 O formato narrativo da telenovela

O gênero telenovelesco, como o conhecemos hoje, é resultado de transformações e assimilações culturais. A telenovela é um formato capaz de absorver e incorporar elementos, preservando alguns aspectos e inovando em outros, a fim de manter o telespectador sempre cativo. Fiallo, escritora da versão original de *Esmeralda*, exibida entre 1970 e 1971, na Venezuela, sublinha que: “um dos poderes de penetração da telenovela é sua capacidade para refletir, mais ou menos, acertadamente, uma realidade cotidiana”⁷⁸. (FIALLO, 1995, p. 15, tradução nossa).

Esse formato televisivo apresenta dupla faceta, pois ao mesmo tempo em que se transforma, assimilando valores culturais como os descritos por Fiallo, perpetua aspectos estruturais presentes desde seu nascimento. Como dito por Musante (2011, p. 156, tradução nossa): “reconhecida como um dos formatos mais repetitivos e estereotipados da história da telinha, a telenovela do final dos anos noventa teve que modificar alguns dos seus traços mais sobressalentes para sobreviver”⁷⁹. Fiallo (1995, p. 16) esclarece que a telenovela deve ser aceita como é,

⁷⁸ “se ha llegado a la conclusión que precisamente una de las razones del poder de penetración de la telenovela es su capacidad de reflejar, más o menos, acertadamente, una realidad cotidiana”.

⁷⁹ “Reconocida como uno de los formatos más repetitivos y estereotipados de la historia de la pantalla chica, la telenovela a fines de los noventa, debió a modificar algunos de sus rasgos más sobressalentes para sobrevivir”.

sendo muito arriscado qualquer tentativa de inovação de sua forma clássica.

Para Sáez (1973, p. 282), a estrutura da telenovela é “clássica”, pois, à maneira do folhetim, passam-se vários capítulos apresentando os personagens e o desenvolvimento da trama é cheio de nós difíceis de desatar, artifício que tem o objetivo de gerar interesse.

Para Campedelli (1985, p. 20), a telenovela pode mesmo ser definida como o ‘folhetim eletrônico’ que, como um novelo, se desenrola em vários trançamentos dramáticos que são apresentados aos poucos, sendo uma história parcelada. Há na telenovela um universo pluriforme, que necessita de um habilidoso traquejo para a direção dos desdobramentos da história, pois cada núcleo apresenta um fragmento. Enquanto gênero, exige o total domínio da técnica do diálogo.

A telenovela se desenvolve de forma a agregar acontecimentos no desenvolvimento, adiando um final muitas vezes previsível.

Para Comparato (1983, p. 77), “o conflito é a célula básica do drama”, o que significa que sem conflito não há drama, não havendo, portanto, uma história a ser contada. O autor traz o conceito de *plot* (COMPARATO 1983, p. 82), que pode ser entendido como a organização da ação dramática, referindo-se “[...] ao encadeamento dos acontecimentos segundo uma ordem desejada pelo autor”.

Comparato (1983, p. 88) sublinha que na telenovela existem *multiplots*; nesse caso não existe um *plot* central, o que existe são várias histórias que se desenvolvem ao mesmo tempo. Por estar atento às preferências do público, o autor irá desenvolver e dar maior ênfase àqueles *plots* que têm maior preferência. Na telenovela, a partir da audiência, o escritor guia os acontecimentos, mata personagens, dá mais atenção para um determinado núcleo, une casais, etc.. A esse processo de selecionar da trama o que será desenvolvido enquanto a história ocorre, comenta Campedelli: (1985, p. 15):

Falso demiurgo, o telenovelistas se diferencia muito do romancista. Este apresenta uma obra acabada, um universo fechado – escreve e o publica [...] o telenovelistas obedece a um processo mais temerário – o processo do enquanto [...] este lado movediço da escritura telenovelesca, a ser encarado com muita atenção na crítica à telenovela.

O desenvolvimento de vários núcleos narrativos também é fundamental para manter o telespectador interessado. A suspensão da narrativa em momento chave e as pausas são localizadas em momentos tensos e decisivos. Campedelli (1985, p 43) chama essa técnica de gancho narrativo. A autora destaca que os ganchos narrativos são um recurso importante que também cumprem um papel de *marketing*, o que a autora nomeia “*marketing* do imaginário”. Enquanto escreve a telenovela, o autor deve pensar nas pequenas tensões que trarão os telespectadores de volta à programação depois dos comerciais e um clímax final, que garanta a audiência no dia seguinte. Assim, o escritor de telenovelas, ao preparar seu *script*, deve planejar quais serão os ganchos de um episódio e dos episódios exibidos durante toda uma semana, por exemplo.

Para Musante (2011, p. 161) a telenovela se centra, principalmente no drama amoroso, que é o eixo central. Ao redor dele se movimentam e se desenvolvem as histórias secundárias. Essa fragmentação do relato, que é herdada do folhetim, serve para potencializar o suspense, prendendo a atenção do telespectador sem revelar o final da trama.

Aguilera (1995) descreve as características de dois modelos predominantes no gênero telenovela: o tradicional (ou clássico) e o socioexistencial (ou moderno). A telenovela tradicional se caracteriza por ser a que surgiu na rede cubana de rádio e televisão CMQ. Este modelo seria o mesmo utilizado no rádio e posteriormente adaptado para a televisão. A telenovela socioexistencial, também chamada telenovela cultural, está representada por algumas produções venezuelanas que se concretizaram a partir de 1974, e também pela mudança de paradigma do gênero telenovela consolidado no Brasil, a partir da década de 80.

Abaixo, exibimos um quadro que contrasta as principais características de cada uma delas:

Quadro 1 – Telenovela tradicional e telenovela socioexistencial

Telenovela tradicional	Telenovela socioexistencial
A principal característica é apresentar um casal vitimizado que deve superar muitos desafios para concretizar uma relação amorosa com final feliz.	A principal característica é a presença de um ou mais protagonistas. Os personagens guiam de forma racional suas aspirações amorosas, profissionais, familiares, etc
Retrata uma visão maniqueísta, dividindo os personagens em bons e maus sem a possibilidade de uma mudança racional.	Há uma maior matização nas personalidades dos personagens, os quais não são nem totalmente bons e nem totalmente maus.
Predominância de estereótipos: Sexuais - o homem é o racional e decidido e a mulher dominada pelas emoções e submissa; Profissionais - os médicos são retratados como abnegados, os advogados e políticos corruptos e os psiquiatras sedutores.	Também há personagens e situações estereotipadas, no entanto, elas servem de sátira e conduto reflexivo para o telespectador.
Linguagem coloquial e pouco sofisticada, acessível a todas os níveis sociais.	Está composta por subtramas autônomas, as quais possuem vida própria no discurso.
O modelo familiar é idealizado e, geralmente, não corresponde à realidade. A dinâmica social é guiada por convenções sociais nas quais as normas regentes estão construídas em torno a um tom moral.	Por moverem-se dentro de um perfil psicológico, os personagens se apresentam como mais verossímeis aos olhos dos telespectadores.
No final da trama, as uniões livres tendem a ser legalmente oficializadas com o rito matrimonial.	Não há um preconcebido e obrigatório final feliz.
Presença de elementos mágico-religiosos que reforçam dogmas e crenças latino-americanas.	O tratamento do contexto é essencial e relevante até o final da trama.
A realidade socioeconômica é um pano de fundo que logo se dissolve na centralidade do drama amoroso.	O tema amoroso é importante, mas, ao mesmo tempo, existe um fato ou realidade sociopolítica ao redor da qual a trama se desenvolve.
A dramatização das doenças é marcada através da presença do sangue, paralisias e distensões de partes do corpo. A reabilitação, normalmente se dá de forma repentina e milagrosa.	Os protagonistas são sujeitos sociais que constroem seu destino, relacionando-se com um complexo contexto social, atuando segundo suas experiências prévias e as variáveis advindas do contexto.

Fonte: Elaborado pela autora com base em Aguilera (1995)

Em acordo à definição de Aguilera (1995) Martín-Barbero e Rey (1999, p. 98) aprofundam e classificam a telenovela latino-americana como telenovela tradicional e telenovela moderna. Martín-Barbero (1987, p. 98) explica que a telenovela moderna tem sua origem

nas produções brasileiras, mais especificamente nas produções realizadas pela Globo a partir de 1968. Com a estreia de *Beto Rockefeller*, começou um estilo telenovelesco de vanguarda. Por outro lado, a telenovela tradicional está representada, sobretudo, pelas produções mexicanas e venezuelanas.

Martín-Barbero e Rey (1999, p. 98, tradução nossa) adicionam o fato de que na telenovela tradicional não há ambiguidade psicológica ou complexidade histórica e “a maioria do que acontece no relato sabemos não por aquilo que os personagens fazem, mas pelo que eles dizem, por aquilo que é contado entre eles”⁸⁰. O elemento verbal na telenovela tradicional é mais acentuado haja vista que essa configuração descende da radionovela. Segundo a visão de Sáez (1973, p. 281, tradução nossa) na telenovela:

[...] o diálogo é o principal recurso dramático, e o visual é algo extra que foi adicionado a sua antecessora, a radionovela [...] na verdade, a única coisa que diferencia a telenovela da radionovela é o fato de que na filha cresceram imagens⁸¹.

Mazziotti (1996, p. 30) lembra que “as telenovelas iniciais eram adaptações televisivas de radioteatro, devido, por um lado, ao desconhecimento do novo meio e sua linguagem e visual e, por outro, às limitações técnicas”⁸². Em virtude do avanço tecnológico e ao domínio cada vez maior da linguagem televisiva, a telenovela se tornou um gênero próprio e consolidado. Nas palavras de Martín-Barbero e Rey (1999, p. 96, tradução nossa):

A dependência do formato radial e da concepção da imagem como mera ilustração de um 'drama falado' foi se rompendo à medida que a televisão

⁸⁰ “[...] la inmensa mayoría de lo que pasa en el relato los sabemos no por lo que los personajes hacen sino por lo que dicen, por lo que se cuentan entre ellos”.

⁸¹ “[...] el diálogo es el principal recurso dramático, y lo visual es algo extra que se le ha añadido a su predecesor la radio-novela [...] en realidad, lo único que diferencia a la telenovela de la radio-novela es el hecho de que a la hija le han crecido imágenes”.

⁸² “Las telenovelas iniciales eran adaptaciones televisivas de radioteatros, debido, por un lado, al desconocimiento del nuevo medio y su lenguaje visual, y por otro, a las limitaciones técnicas”.

ia industrializando-se e a equipe humana de produção ia conquistando o novo meio, isto é, se apropriando de suas possibilidades expressivas⁸³.

Como visto até aqui, a linguagem da telenovela tradicional é melodramática, por isso se ampara no exagero gestual dos personagens. Sáez (1973, p. 282, tradução nossa) observa que na configuração das cenas da telenovela sempre há um personagem que entra ou sai do cômodo, algo parecido ao que se fazia nos teatros. Com relação ao código linguístico pré-fabricado da telenovela, o autor salienta que “[...] está salpicado de frases feitas sobre o amor, a infidelidade, Deus, o perdão ou o castigo”⁸⁴.

Fiallo (1995, p. 18) complementa: “Inclusive a linguagem televisiva [...] é simplesmente uma forma de falar direta, com muitos giros e expressões populares, as quais resultam grandes renovadoras do idioma”⁸⁵.

Com relação ao elemento acústico na telenovela, Fuenzalida (2011, p. 31, tradução nossa) destaca:

A música acentua emocionalmente as cenas de humor, romance, suspense, desgosto, ansiedade, felicidade ou tristeza. Inclusive, em algumas produções audiovisuais a trilha sonora é mais importante que a qualidade da narração visual-verbal. Mas o código, ao atuar sobre um nível humano emocional, provoca associações e

⁸³ “La dependencia del formato radial y de la concepción de la imagen como mera ilustración de un 'drama hablado' se fue rompiendo a medida que la televisión se iba industrializando y los equipos humanos de producción iban conquistando el nuevo medio, esto es, apropiándose de sus posibilidades expresivas”.

⁸⁴ “[...] está salpicado de frases hechas sobre el amor, la infidelidad, Dios, el perdón o el castigo”.

⁸⁵ Incluso el lenguaje televisivo, al cual tanto se critica, es sencillamente una forma de hablar directa, con muchos giros y expresiones populares, las cuales resultan grandes renovadores del idioma”.

identificações que o emissor tem pouca possibilidade de limitar⁸⁶.

Na telenovela, o acompanhamento musical funciona como reforço, quando há perigo, suspense, comicidade, tudo isso é anunciado pela música. Ademais, é muito comum que as músicas de abertura sirvam como sinopse da história, trazendo elementos que predizem a vida do personagem.

3.2 TELENOVELA: CULTURA LATINO-AMERICANA E PRODUTO INTERNACIONAL

A união do melodrama com o folhetim e a tecnologia de massa originou o gênero sobre o qual nos detivemos nos tópicos anteriores. Como visto, a telenovela é um formato com características próprias, sendo o melodrama o estilo por meio do qual se reconhece a América Latina (MARTÍN-BARBERO, 1987).

Para Martín-Barbero (1987, p. 243, tradução nossa):

Por isso, mas além de tantas críticas e de tantas leituras ideológicas, e também das modas e dos reavivamentos intelectuais, o melodrama continua constituindo um terreno precioso para estudar a não-contemporaneidade e as mestiçagens das quais estamos feitos. Porque como nas praças de mercado, no melodrama está tudo misturado, as estruturas sociais com as do sentimento, muito do que somos – machistas, fatalistas, supersticiosos – e do que sonhamos ser, o roubo da identidade, a nostalgia e raiva. Na forma de tango ou de telenovela, de cinema mexicano ou de crônica, o

⁸⁶ “La música acentúa emocionalmente las escenas de humor, romance, suspenso, disgusto, ansiedad, felicidad o tristeza. Incluso, en algunas producciones audiovisuales la banda sonora es más importante que la calidad de la narración visual-verbal. Pero el código musical-sonoro, al actuar sobre un nivel humano emocional, provoca asociaciones e identificaciones que el emisor tiene poca posibilidad de limitar o circunscribir”.

melodrama trabalha nestas terras uma rachadura profunda de nosso imaginário coletivo [...]”⁸⁷

Convém lembrar que existem vários trabalhos que abordam a telenovela do ponto de vista da recepção. Alguns deles constataam que ao mesmo tempo em que as telenovelas são ficção, são também fundamentais na estruturação da realidade de seus espectadores (MAZZIOTTI; FREY-VOR, 1996, p. 50). Alguns pesquisadores observaram que enquanto os telespectadores menos letrados entendem que a telenovela ensina – formas de atuar, de dialogar, de encarar determinados problemas – telespectadores com maior índice de ensino formal tendem a encarar a telenovela como mera ficção.

O aspecto melodramático e a estrutura episódica são características fixas da telenovela. Apesar da identidade melodramática latino-americana, há uma identidade nacional para cada uma das produções televisivas nacionais (MARTÍN-BARBERO, 1987, p. 242).

Fiallo (1995, p. 17) destaca que ainda que exista um alto contingente de críticas à telenovela e, por parte de uma parcela da sociedade, a acusação de que a telenovela é um produto de massa alienante, brega, fútil e banal, é preciso entender que a telenovela é um produto cultural. Para Orozco Gómez (2006, p. 15, tradução nossa): “a telenovela conjunta, condensa e recria, talvez como nenhum outro gênero televisivo, o aspecto popular, característico da grande maioria dos países latino-americanos”⁸⁸. Esse aspecto permite, ao mesmo tempo, configurar uma identidade social latino-americana e evidenciar características próprias de cada produção.

Como o dito por Orozco Gómez (2006, p. 15, tradução nossa): “a telenovela tem essa grande capacidade de ‘alimentar um repertório

⁸⁷ “Por eso más allá de tantas críticas y de tantas lecturas ideológicas, y también de las modas y los revivales para intelectuales, el melodrama sigue constituyendo un terreno precioso para estudiar la no contemporaneidad y los mestizajes de que estamos hechos. Porque como en las plazas de mercado, en el melodrama está todo revuelto, las estructuras sociales con las del sentimiento, mucho de lo que somos - machistas, fatalistas, supersticiosos - y de lo que soñamos ser, el robo de la identidad, la nostalgia y la rabia. En forma de tango o de telenovela, de cine mexicano o de crónica roja, el melodrama trabaja en estas tierras una veta profunda de nuestro imaginario colectivo[...]”.

⁸⁸ “La telenovela conjunta, condensa y recrea, quizá como ningún género televisivo, lo popular, característico de las grandes mayorías en los países latinoamericanos”.

comum' subjacente de ponta a ponta do continente latino-americano. Ao mesmo tempo em que recria o amor e as relações afetivas é um produto que vende e que vende em quase qualquer lugar"⁸⁹.

Para a transnacionalização da telenovela, Mazziotti (1996, p. 28), define quatro etapas na produção latino-americana de telenovelas:

- etapa inicial: iniciada com o nascimento da telenovela, na década de 50, e dura até 1960. Essa fase está marcada pelo fato de que as telenovelas eram gravadas ao vivo, por isso existem apenas relatos, fotografias e os livretos das telenovelas. Durante esse período, era comum o traslado de livretos de um país a outro, o que fez com que algumas telenovelas fossem refilmadas em outros países. O grande marco deste período foi a incorporação da gravação em *videotape*.
- etapa artesanal: teve início nos primeiros anos da década de 60 e permanece até a década seguinte. É um período que está marcado pela inserção de tecnologias, como o *videotape* e o *teleprompter*. O uso do *videotape* fez que as telenovelas deixassem de ser exibidas ao vivo, facilitando o apagamento de erros, uma vez que possibilitava uma montagem posterior. Foi devido a essa tecnologia que, no México, as gravações passaram a ser por sets e, no Brasil, as gravações em ambientes externos passaram a ser possíveis. Com relação à indústria, os títulos produzidos, em sua maioria, se destinavam ao mercado local e, eventualmente, à exportação intercontinental. Por conta disso, era comum, nessa fase, a venda dos livretos das telenovelas, que eram traduzidos e refilmados em diferentes países.
- etapa industrial: abarca as décadas de 70 e 80. É o período durante o qual a telenovela foi se solidificando como produto audiovisual exportável em nível continental. A prática de produção da telenovela se desenvolvia seguindo o ritmo e as práticas culturais de cada país latino-americano. Uma das características deste período foi o estabelecimento de três países como grandes produtores latino-americanos, a saber, Brasil, México e Venezuela

⁸⁹ “La telenovela tiene esa gran capacidad de 'alimentar un repertorio comun' subyacente a lo largo y ancho del continente latinoamericano. Al mismo tiempo, en tanto que recrea el amor y las relaciones afectivas es un producto que vende y que vende en casi cualquier lugar”.

- etapa transnacional: iniciou-se nos anos 90 e marcou não só a exportação em nível continental, mas a circulação da telenovela em nível mundial. Nessa etapa a telenovela se estabeleceu como fenômeno de audiência, sendo capaz de mobilizar populações. Também nessa fase se deu uma padronização de requisitos indispensáveis à exportação da telenovela: ter entre 180 e 200 capítulos; qualidade de imagem e som; encaixe nos padrões internacionais; e que a sua temática possa ser universalmente compreendida.

Mazziotti (1996, p. 29) destaca que nessa quarta fase do desenvolvimento da indústria da telenovela latino-americana houve uma tendência à neutralização de alguns traços da telenovela, estabelecendo-se a anulação de marcas locais, regionais e continentais, o que aponta para um interesse mercadológico que massifica a telenovela a fim de torná-la um objeto passível de ser consumido pelo maior número de pessoas.

Orozco Gomez (2005, p. 30), ao comentar a classificação estabelecida anteriormente, concebeu uma quinta etapa no processo industrial de produção de telenovelas ao qual nomeou etapa de mercantilização. Para Orozco Gomez (2005, p. 17, tradução nossa):

A ‘nova’ telenovela já não parece estar preocupada em refletir uma interpretação e recreação adequada da cultura, e portanto tampouco em possibilitar esse reconhecimento identitário por parte dos televidentes. A telenovela e as pessoas que a realizam hoje em dia parecem estar preocupadas simplesmente em vendê-las⁹⁰.

Nessa fase da telenovela, cujo início se deu a partir dos anos 2000 e persiste até os dias atuais, ademais da exploração da narrativa na tentativa de provocar a atenção dos telespectadores, também se introduziram diferentes núcleos narrativos conectados, como os *multiplots* citados anteriormente, e um ritmo mais rápido, ancorado no aumento das cenas inseridas em cada capítulo.

⁹⁰ “La ‘nueva’ telenovela ya no parece estar tan preocupada por reflejar una interpretación y recreación adecuada de la cultura, y por tanto tampoco en posibilitar ese reconocimiento identitario por parte de los televidentes. La telenovela y quienes la realizan hoy en día parecen estar simplemente preocupados por venderla”.

A autora aponta que no Brasil, a rede Globo, maior produtora de telenovelas no âmbito nacional, na década de 90 tinha uma novela inteiramente paga a partir do segundo mês de sua exibição, momento a partir do qual todo o dinheiro que ingressava por meio de propaganda se convertia em lucro.

3.2.1 As identidades nacionais das telenovelas latino-americanas: características da telenovela mexicana

Durante os cinquenta anos de história da telenovela latino-americana, alguns países se destacaram como produtores de telenovela: Brasil, México, Colômbia, Argentina e Venezuela, países que, em diferentes momentos da história, alcançaram grande sucesso nacional e internacional.

Como o apontado por Mazziotti (2006b, p. 31), cada país latino-americano manifesta um tom cultural característico capaz de ser percebido nas telenovelas de sua país. A autora identificou e classificou grupos consolidados: o brasileiro, o mexicano, o colombiano, o argentino e o venezuelano.

Em consideração ao escopo deste trabalho, nos focaremos em definir as características da telenovela mexicana.

Galindo (1998, p. 140) expõe que no processo de elaboração da telenovela, a produtora representa o emissor responsável pela sua mensagem discursiva. Por isso, Mazziotti (2006b, p. 32) ao esmiuçar as características da telenovela mexicana nomeia a esse grupo como o ‘estilo Televisa’. Sobre o modelo Televisa, Mazziotti (2006b, p. 33) evidencia a presença de traços do cinema e da rádio dos anos 50 e 40, apoio no verbal, exagero gestual, cenas nas quais quase sempre um personagem entra ou sai do plano de apresentação do telespectador, definindo esse modelo como o clássico citado por Aguilera (1995) e Martín- Barbero e Rey (1999). Também, nesse modelo há um apelo moral e religioso, centralizado na culpa católica e em uma ‘via-crúcis’ na qual, depois de padecimentos e sofrimentos se alcança a glória e a felicidade. Não há espaço para transgressões; o que é diferente é castigado.

Orozco Gómez (2006, p. 23, tradução nossa) sustenta que:

A telenovela ‘à Televisa’, quando conta uma história, remete a passados conformados com essências de classe, de gênero, de valores universais que fazem perdurar ainda no presente,

como a virgindade, o esforço como estratégia do pobre para progredir legitimamente na vida e a astúcia como estratégia do rico para sobreviver à desgraça de reencontrar seu destino, etc⁹¹.

Do ponto de vista narrativo, as histórias podem ser bastante óbvias e redundantes, com uma grande presença de clichês. As maldades e dificuldades se multiplicam.

Ainda que a trama apresente um par romântico, o amor não é erotizado. A sensualidade é atributo dos personagens antagonísticos e malvados. Da mesma forma, os personagens são construídos de maneira arquetípica, a maquiagem e o vestuário é essencial na construção de tais arquétipos.

Há uma tendência a *remakes*, não há apostas em novas histórias, que permanecem as mesmas. No entanto, os personagens e o grupo de estrelas são sempre renovados. Mazziotti (2006b, p. 34) afirma que é quase uma regra que os títulos de grande sucesso sejam refilmados passados mais de dez anos de sua primeira exibição. Orozco Gómez (2006, p. 24, tradução nossa) lembra que "a renovação do sistema, então, está representado pelas estrelas"⁹² e ao que parece continua estabelecendo-se no lançamento de *Sin tu mirada*, *remake* de *Esmeralda*. A adaptação foi exibida pelo Canal de las Estrellas, no México, em 2017.

3.2.1.1 A tradução de telenovelas

Ao ser importada de um país a outro, e quando as línguas nacionais oficiais são diferentes, a telenovela necessariamente precisa ser vertida de uma língua a outra. Por se tratar de um texto audiovisual, o tipo de tradução implicada neste gênero e formato televisivo é a TAV. No Brasil, devido a um decreto de 1962 do então Presidente Jânio Quadros, a programação televisiva desenvolveu a tradição de dublar as telenovelas mexicanas exibidas no Brasil.

⁹¹ “La telenovela ‘a la Televisa’, cuando cuenta una historia, remite a pasados conformados con esencias de clase, de género, de valores universales que se hacen perdurar aun en el presente, como la virgindad, el esfuerzo como estrategia del pobre para progresar legítimamente en la vida y la astucia como estrategia del rico para sobrevivir a la desgracia e reencontrar su destino, etcétera”.

⁹² “La renovación existente en este modelo, entonces, está en sus estrellas”.

A modalidade aplicada à tradução de telenovelas é uma escolha que depende de muito fatores. No Brasil, a predileção pela dublagem além de estar pautada na lei anteriormente citada também se baseia no escopo de tradução, pois considera o público receptor da telenovela.

Como visto antes, a telenovela é um produto de grande consumo internacional, por isso, a tradução é um dos pilares do sucesso da telenovela a nível mundial, pois é o meio através do qual esse formato narrativo é exportado e mundialmente consumido, sendo um aspecto fundamental para o alcance desse formato televisivo. Se a telenovela é um dos produtos culturais latino-americanos mais populares do mundo, isso se deve à tradução.

4 MATERIAIS E MÉTODO

4.1 FONTE DE COMPILAÇÃO: A TELENVELA *ESMERALDA*

Como visto antes, a telenovela apresenta características linguístico-textuais bastante específicas. Diferentemente dos filmes, que de forma geral não apresentam um padrão, sendo cada obra filmica única, a telenovela tem uma organização fixa, repetitiva e um código linguístico que facilita o emprego de UF. Considerando isso, optou-se, desde o início da pesquisa, pelo uso da telenovela como fonte de coleta.

Após a busca por diferentes telenovelas e a constatação de que nenhuma delas tinha sido publicada em DVD doméstico, optou-se por utilizar o material exibido na televisão. Optou-se também por inserir na bibliografia a referência ao programa exibido na televisão com sua respectiva data, tal como ditam as normativas de referenciação vigentes.

A telenovela escolhida foi *Esmeralda*, produzida pela Televisa no ano de 1997, e exibida entre 5 de maio e 14 de novembro do mesmo ano pelo Canal de las Estrellas, no México. Segundo Miller, Vandome e McBrewster (2011, p. 1) se trata de uma refilmagem da telenovela homônima venezuelana, exibida em 1970, e de sua refilmagem seguinte, intitulada *Topácio*, produzida também na Venezuela, no ano de 1984.

No Brasil, a telenovela foi exibida entre 2 de outubro de 2000 e 6 de março de 2001, pelo Sistema Brasileiro de Televisão - SBT. A emissora brasileira também produziu uma refilmagem da telenovela exibida no ano de 2004. Em 2011, a TLN, que atuava no Brasil, também exibiu a telenovela dublada.

Também é importante ressaltar que a Televisa produziu e exibiu uma nova refilmagem da telenovela no ano de 2017. Dessa vez, no entanto, a telenovela foi intitulada *Sin tu mirada*.

O acesso ao material se deu mediante a aquisição de um DVD gravado por pessoas que assistiram à telenovela quando de sua exibição televisiva e que detêm um acervo pessoal destas gravações caseiras. É importante destacar que muitos deles se denominam colecionadores apaixonados por telenovelas. Foi possível constatar que há na internet uma grande quantidade de fóruns de discussão, sites, páginas no Facebook e canais no Youtube que se dedicam a compartilhar *teasers* e fragmentos das telenovelas, assim como discutir finais e refilmagens.

A versão em espanhol foi encomendada através de um site e retirada na cidade de Buenos Aires, na Argentina. O conteúdo do DVD traz a telenovela exibida pela emissora Telefe, na Argentina, e no México, pelo Canal de las Estrellas. A telenovela em português também

foi encomendada através de um site e trata-se da versão exibida no SBT e no canal TLN (2011).

Em busca de um material editado e publicado pela produtora, comprovamos que não há material desta telenovela produzido pela Televisa. Não foi possível encontrar no catálogo de produtos da produtora a telenovela *Esmeralda*, produzida em 1997. Há no acervo de materiais produzidos pela emissora, no entanto, a refilmagem anteriormente citada *Sin tu mirada*. Esse *remake*, porém, ainda não chegou a ser exibido no Brasil. Também destaca-se que na busca pelo material não foi possível encontrar nenhuma outra telenovela, editada em DVD único, que contivesse a telenovela e sua respectiva tradução para dublagem, em língua portuguesa. Só é possível encontrar tais materiais bilíngues legendados no par espanhol- inglês.

A escolha por essa telenovela se deu por ter sido um dos únicos materiais com a compilação integral da telenovela ao qual foi possível termos acesso, e pelo seu considerável sucesso tanto no Brasil, como em diferentes países hispanofalantes da América Latina e América Central e na Europa⁹³. Mazziotti (2006b, p. 51) em uma pesquisa realizada em 2002, a qual tinha como objetivo estabelecer os dez títulos de telenovelas latino-americanas com maior circulação internacional, constatou que a telenovela *Esmeralda* ocupava a quarta posição neste ranking, atrás apenas de *Kassandra* (1ª posição), *Los ricos también lloran* (2ª posição) e *Terra Nostra* (3ª posição). Sabemos que na atualidade outras telenovelas podem ter ultrapassado as marcas de *Esmeralda*, contudo, as constantes refilmagens comprovam que a história da telenovela continua agradando e convencendo os televidentes.

A seguir, reproduzimos a ficha técnica da telenovela:

⁹³ Mazziotti (2006a, p. 135) conta que Leticia Calderón, a atriz que interpreta *Esmeralda*, quando esteve na Eslovênia foi rodeada por uma multidão que gritava em coro: "Esmeralda, Esmeralda".

Quadro 2 – Ficha técnica da telenovela *Esmeralda*

<i>Esmeralda - Tus ojos son los ojos del amor</i>	
Direção	Karina Duprez Marta Luna Beatriz Sheridan
Escrito por	Delia Fiallo (originalmente) Liz Orlin (adaptação do roteiro) Dolores Ortega (roteirista) Georgina Tinoco (roteirista)
Cinematografia	Jesús Nájera
Produção	Salvador Mejía
País	México
Idioma	Espanhol

Fonte: Elaborado pela autora com base em Miller, Vandome e McBrewster (2011)

Além dos profissionais especificados anteriormente, a gravação de *Esmeralda* mobilizou a participação de mais 54 atores, excluindo os figurantes.

Elaboramos e inserimos no apêndice B a sinopse do enredo da narrativa da telenovela *Esmeralda*, centrando-nos, sobretudo, no *plot* romântico central da telenovela.

4.2 METODOLOGIA

Os dados sobre os quais se baseia este trabalho se compõem da análise de dezoito capítulos da telenovela *Esmeralda*, a saber, capítulos: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 132, 133, 134, 135, 136 e 137, em sua versão em espanhol e suas correspondentes traduções dubladas para o português. A escolha por esses capítulos se deu em virtude de nosso interesse em analisar diferentes partes da telenovela, pois, como discutido ao longo do capítulo 3 (A telenovela: origem, características e

audiências, páginas 83 a 103) o formato narrativo da telenovela é bastante fixo e poderia haver alguma variação na quantidade de UF presentes ao longo do texto. A exclusão do capítulo 70 se deu em virtude da acústica deficiente e dos vários fragmentos inaudíveis na versão dublada da telenovela.

Para o levantamento dos dados, recorreremos à observação da telenovela *Esmeralda* gravada em DVD em espanhol e à observação do respectivo fragmento de texto gravado em DVD dublado para o português. Apesar de nossa busca junto às produtoras e ao Museu de Arte Moderna do Rio Janeiro – MAMRIO, não encontramos indícios da existência ou da nossa possibilidade de acesso ao roteiro escrito da telenovela, por isso, nos valem apenas do texto audiovisual.

Durante a observação dos capítulos analisados, identificamos as UF que apareciam nas falas dos personagens, em um segundo momento, recorriamos à identificação do mesmo fragmento no texto dublado. Dessa forma, construímos quadros bilíngues com dados linguísticos paralelos espanhol-português organizados da seguinte forma:

Quadro 3 – Modelo de quadros de apresentação dos dados (apêndices)

Forma base da UF	M / B	Texto base	M / M	Texto meta	Personagem
<p>←</p> <p>Refere-se à UF retirada do discurso, correspondendo à sua forma lematizada.</p>	<p>←</p> <p>É a marcação do tempo no DVD em língua espanhola (minutagem base)</p>	<p>←</p> <p>Corresponde à UF encontrada no texto base em língua espanhola.</p>	<p>←</p> <p>É a marcação do tempo no DVD dublado para o português (minutagem meta)</p>	<p>←</p> <p>Corresponde à UF identificada na etapa anterior dublada para o português.</p>	<p>←</p> <p>Diz respeito ao personagem que UF apresenta nos campos anteriores.</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Destacamos o fato de que, nessa fase de observação e compilação, optou-se pela não-transcrição completa de todas as falas presentes na telenovela por entender-se que não há tempo hábil para a transcrição integral. Sendo assim, os procedimentos são: i) a assistência metódica da telenovela; ii) identificação e transcrição das UF reconhecidas no texto audiovisual, assim como identificação e transcrição de sua forma dublada, com as respectivas minutagens, e marcação do nome do personagem que a enuncia; iii) a partir do auxílio e consulta a duas obras lexicográficas, a saber, Real Academia Española (2001) e Buitrago (2012), o registro da UF na sua forma base. Nessa etapa, utilizamos como critério para a compilação da unidade identificada o critério de que ela aparecesse como entrada de, pelo menos, uma das duas obras. No entanto, deu-se o caso de existirem UF não lematizadas em nenhuma das duas obras e optamos por deixá-las devidamente identificadas na tabela; e iv) análise de todo fenômeno presente no código linguístico do texto audiovisual que obedecesse aos critérios de constituição da UF, discutidos, principalmente, no capítulo 2.3.2 e identificados nas etapas anteriores. O resultado deste procedimento se encontra na seção de apêndices.

Com relação ao tempo de duração, como o apresentado na ficha técnica, a telenovela *Esmeralda* contém 137 capítulos, dos quais analisamos 18. Cada capítulo tem entre 41 e 44 minutos, o que totaliza uma média de 760 minutos de texto audiovisual na língua base.

Uma vez compiladas as UF identificadas na telenovela, procedeu-se à sua análise com o objetivo de encontrar os grupos fraseológicos mais produtivos. Dessa forma, como poderá ser constatado na seção seguinte, identificou-se que o grupo fraseológico mais prolífico se refere às UFS, ou seja, aquelas que trazem em sua composição a referência a alguma parte do corpo humano ou animal, assim como a referência a fluidos.

Com essa didática procedimental, propomos uma metodologia qualitativa e descritiva, objetivando identificar as UF presentes no texto audiovisual telenovela e analisar o grupo mais produtivo.

5 ANÁLISE DOS RESULTADOS: A TRADUÇÃO DAS UFS

Esta seção tem como objetivo apresentar, descrever e analisar as unidades encontradas na telenovela *Esmeralda*. Dividimos esta seção em dois momentos. Primeiramente, exibimos os resultados iniciais, elencando todas as UFS compiladas e computando as ocorrências dos componentes somáticos existentes. Em um segundo momento, analisamos cada uma dessas unidades, buscando aplicar os preceitos dos autores que se dedicaram à tradução especificamente fraseológica.

O conjunto de todas as unidades, incluindo as não somáticas, está disponível nos apêndices deste trabalho.

5.1 IDENTIFICAÇÃO E CATALOGAÇÃO DAS UNIDADES

Após a identificação das UFS, elaboramos tabelas com todas as UFS encontradas nos 18 capítulos analisados da telenovela *Esmeralda*. Os dados estão organizados a partir da UFS em sua forma base e em ordem alfabética, definida a partir da primeira palavra da unidade. Ao considerarmos o espaço e formato disponíveis, escolhemos dividir as tabelas de acordo com a letra inicial da UFS, correspondendo cada tabela ao conjunto de unidades iniciadas por uma determinada letra.

Quadro 4 – UFS que iniciam com a letra A

Forma base da UF	M / B	Texto base	M / M	Texto meta	Personagem	Cap.
<i>A espaldas (de alguien)</i>	3:51:57	<i>Yo te estaba engañando, yo te estaba diciendo mentiras, haciendo cosas a tus espaldas</i>	36:02	Eu tava te enganando, dizendo mentiras, fazendo coisas às escondidas	Dominga	72
<i>A manos llenas</i>	1:43:50	<i>Puede gastar el dinero a manos llenas</i>	22:26	Pode gastar o dinheiro de mão cheia	Graciela	69
<i>Abrir (alguien) el ojo</i>	42:09	<i>Ya es hora de que abras los ojos</i>	36:15	E tá na hora de você abrir os olhos	Florecita	68
<i>Al pie de la letra</i>	09:28	<i>Al pie de la letra, como usted dijo</i>	29:34	Ao pé da letra, como mandou	Adrián	67

Fonte: Elaborado pela autora.

Não há na fonte de compilação UFS que iniciem com a letra B.

Quadro 5 – UFS que iniciam com a letra C

Forma base da UF	M / B	Texto base	M / M	Texto meta	Personagem	Cap.
<i>Comerse (alguien) con los ojos (a otra persona o algo)</i>	2:52:15	<i>Cuando entré a su consultório por poco me come con los ojos</i>	13:32	Quando entrei no seu consultório por pouco não me com<u>e</u> com os olhos	Esmeralda	71
<i>Comerse (alguien) con los ojos (a otra persona o algo)</i>	2:26:34	<i>(Esmeralda) Quería <u>comerse</u> el paisaje con los ojos</i>	20:37	(Esmeralda) Quería <u>comer</u> a paisagem com os olhos	Dominga	136
<i>Conocer (alguien algo o a otra persona) como a la palma de la mano</i>	2:10:30	<i>Él <u>conoce</u> aquello como la palma de su <u>mano</u></i>	9:37	Ele <u>conhece</u> aquilo como a palma da <u>mão</u>	Crisanta	4
<i>Conquistar el corazón (de alguien)</i>	3:55:11	<i>Sabías que <u>estaba conquistando mi</u> corazón</i>	27:53	Sabia que ele <u>estava conquistando meu</u> coração	José Armando	132

Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 6 – UFS que iniciam com a letra D

Forma base da UF	M / B	Texto base	M / M	Texto meta	Personagem	Cap.
<i>Dar la cara</i>	2:57:21	<i>Cuando (él) se decida <u>darme la cara</u></i>	18:50	Quando ele decidir <u>mostrar a cara</u>	José Armando	71
<i>Dar la cara</i>	3:31:13	<i>(Él) no ha querido <u>darme la cara</u></i>	14:31	Ele não quis <u>aparecer</u>	José Armando	72
<i>Dar pie</i>	3:55:39	<i>Si me voy, <u>le doy pie</u> a que piense que la sigo queriendo</i>	39:45	Se eu fugir, ela pode pensar que eu ainda gosto dela	José Armando	72
<i>De corazón</i>	57:31	<i>Te la entrego de <u>corazón</u></i>	21:01	Eu a entrego de <u>coração</u>	Bernardo	68

Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 7 – UFS que iniciam com a letra E

Forma base da UF	M / B	Texto base	M / M	Texto meta	Personagem	Cap.
<i>Echar la mano / las manos / mano</i>	1:39:24	<i>Y dió la orden con que le <u>echarán la mano encima se lo llevarán a la cárcel</u></i>	16:57	Deu ordens de que quando <u>pussem as mãos</u> no ladrão, levassem ele pra cadeia	Florecita	3
<i>Echar una mano</i>	1:39:23	<i>Por eso, yo <u>le estoy echando una mano con el panteón</u></i>	15:08	Por isso <u>eu tô ajudando ele</u> aqui no cemitério	Trolebús	135
<i>El interés tiene pies</i>	2:41:09	<i>Hija mía, el interés tiene pies</i>	42:38	Filha, o interesse é nosso	Fátima	4
<i>En / a la mano de Dios</i>	1:04:59	<i>Vamos a dejar todo <u>en las manos de Dios</u></i>	23:02	Vamos deixar tudo <u>nas mãos de Deus</u>	Blanca	134
<i>Estar (algo) en manos de alguien</i>	23:19	<i>La decisión <u>está en sus manos</u></i>	24:09	A decisão <u>está nas mãos dele</u>	Álvaro	133
<i>Estar (alguien) hasta la coronilla</i>	3:19:49	<i>Estoy de la fiestasita famosa <u>hasta la coronilla</u></i>	39:30	<u>Estou com essa bendita festa até o pescoço</u>	Graciela	5
<i>(Estar / caer / dejar) en buenas manos</i>	25:49	<i>Tu hijo no podía <u>estar en mejor manos</u></i>	27:30	Seu filho <u>estará em boas mãos</u>	Dominga	1

Fonte: Elaborado pela autora.

Não há na fonte de compilação UFS que iniciem com a letra F.

Quadro 8 – UFS que iniciam com a letra G

Forma base da UF	M / B	Texto base	M / M	Texto meta	Personagem	Cap.
<i>Ganar corazón (de alguien)</i>	30:44	<i>El que lo quiera me gana el corazón</i>	31:35	Gostando dele me conquistou	Esmeralda	73

Fonte: Elaborado pela autora.

Não há na fonte de compilação UFS que iniciem com as letras H, I, J e K.

Quadro 9 – UFS que iniciam com a Letra L

Forma base da UF	M / B	Texto base	M / M	Texto meta	Personagem	Cap.
<i>Llevar (algo) en la sangre</i>	3:07:35	<i>Es como si lo llevara en la sangre</i>	26:26	<u>É como se tivesse isso no sangue</u>	José Armando	5

Fonte: Elaborado pela autora.

Não há na fonte de compilação UFS que iniciem com a letra M.

Quadro 10 – UFS que iniciam com a letra N

Forma base da UF	M / B	Texto base	M / M	Texto meta	Personagem	Cap.
<i>No abrir (alguien) la boca</i>	2:59:24	<i>No <u>he</u> abierto la boca en su presencia</i>	20:54	<u>Eu não abri a boca na presença dela</u>	José Armando	71
<i>No despegar (alguien) los labios</i>	2:44:18	<i><u>Nunca se despegó los labios</u></i>	05:22	<u>Ele nem mexeu os lábios</u>	Esmeralda	71
<i>No poder tapar el sol con el dedo</i>	48:53	<i>Pero es que <u>no se puede tapar el sol con un dedo, verdad?</u></i>	06:21	<u>É, mas não se pode cobrir o sol com a peneira</u>	Dominga	134
<i>No quitar los ojos de (alguien) o algo)</i>	2:44:19	<i><u>ni me quitó los ojos de encima</u></i>	05:23	<u>e não tirou os olhos de mim</u>	Esmeralda	71

Fonte: Elaborado pela autora.

Não há na fonte de compilação UFS que iniciem com a letra O.

Quadro 11 – UFS que iniciam com a letra P

Forma base da UF	M / B	Texto base	M / M	Texto meta	Personagem	Cap.
<i>Pedir la mano (de una mujer)</i>	1:14:28	<i>Cuando regresemos a la ciudad iremos a <u>pedir la mano de Graciela</u></i>	32:31	Quando voltarmos à cidade, vamos <u>pedir a mão de Graziela</u>	José Armando	2
<i>Perder la cabeza</i>	1:54:56	<i>¿Ha <u>perdido usted la cabeza?</u></i>	33:21	O <u>senhor perdeu a cabeça?</u>	Juana	69
<i>Perder la cabeza</i>	31:17	<i>Cuando la gente se enamora <u>pierde la cabeza</u> y se la pasa suspirando</i>	32:18	Quando a gente se apaixonou <u>perde a cabeça</u> e vive suspirando	Florecita	133
<i>Perder la cabeza</i>	1:07:22	<i>El Doctor Malaver <u>perdió la cabeza por ti</u></i>	25:25	O doutor Malaver <u>perdeu a cabeça por você</u>	Blanca	134
<i>Poner (algo) en manos de (alguien)</i>	43:36	<i>¿Ya <u>está poniendo en sus manos sus pacientes?</u></i>	34:47	Ele já <u>está lhe passando os clientes dele?</u>	Rodolfo	68
<i>Poner (algo) en manos de (alguien)</i>	11:48	<i>Y el destino <u>le pone en sus manos pa'</u> que le componga la vista</i>	12:19	E o destino <u>o põe nas suas mãos para recuperar a visão dele</u>	Dominga	133
<i>Poner los ojos en (alguien o algo)</i>	1:26:38	<i>Que no <u>ponga sus ojos en esa muchacha</u></i>	2:49	Não <u>ponha seus olhos</u> nessa moça	Adrián	3
<i>Poner los ojos en (alguien o algo)</i>	2:50:00	<i>Él es incapaz de <u>poner los ojos en alguna mujer</u></i>	07:07	Ele é incapaz de <u>pôr os olhos em uma mulher</u>	Graciela	5
<i>Poner los pies en (una parte)</i>	04:11	<i>Lamento <u>haber puesto los pies en esta casa</u></i>	04:28	Lamento <u>ter colocado os pés</u> nesta casa	Rodolfo	73
<i>Poner mala cara a (alguien, una idea o una propuesta)</i>	2:58:22	<i>Por <u>la cara que pones parece que no estás al tanto</u></i>	15:39	Pela <u>cara que faz</u> parece que <u>não está sabendo</u>	Fátima	5
<i>Ponerse en manos de (alguien)</i>	3:58:14	<i>El doctor me dijo que debía venir y <u>ponerse en manos de un especialista</u></i>	31:13	O doutor me disse que ele devia vir e <u>ficar aos cuidados de um especialista</u>	Rodolfo	132

Fonte: Elaborado pela autora.

Não há na fonte de compilação UFS que iniciem com a letra Q.

Quadro 12 – UFS que iniciam com a letra R

Forma base da UF	M / B	Texto base	M / M	Texto meta	Personagem	Cap.
<i>Robar el corazón (de alguien)</i>	3:52:42	<i>Pues se ve que el chimpanaitito <u>le a robado el corazón</u></i>	36:46	Vê-se que o menino <u>conquistou seu coração</u>	Dominga	72

Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 13 – UFS que iniciam com a letra S

Forma base da UF	M / B	Texto base	M / M	Texto meta	Personagem	Cap.
<i>Sacar con las patas / los pies por delante</i>	3:52:56	<i>De aquí solo <u>me sacan con las patas por delante</u></i>	31:34	Daqui só <u>saio dentro de um caixão</u>	Dominga	6
<i>Suelto(a) de la lengua</i>	2:06:47	<i>Que no me hagan <u>soltarme la lengua</u></i>	5:28	Que não me <u>façam soltar a língua</u>	Dominga	4

Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 14 – UFS que iniciam com a letra T

Forma base da UF	M / B	Texto base	M / M	Texto meta	Personagem	Cap.
<i>Tener mala cabeza</i>	3:38:28	<i>¿Tu andas <u>mal de la cabeza</u>, hermanita?</i>	15:37	Você está <u>mal da cabeça</u>, maninha?	Adrián	6
<i>Tomarse / tomar (alguien) a pecho (algo)</i>	3:42:57	<i>No <u>se lo tome tan a pecho</u></i>	20:14	Não <u>fique chateada com isso</u>	Adrián	6
<i>Traer entre ojos a (alguien)</i>	2:06:33	<i>Esa gente <u>te trae entre ojos</u></i>	5:09	Essa gente <u>está de olho em você</u>	Dominga	4

Fonte: Elaborado pela autora.

Não há na fonte de compilação UFS que iniciem com as letras U, V, W, X, Y e Z.

Como é possível constatar, foram encontradas 42 UFS nos 18 capítulos analisados da telenovela *Esmeralda*, estando formados pelos seguintes componentes somáticos.

Quadro 15 – Componentes somáticos das UFS

Componente somático da UFS		Quantidade de UFS na qual o componente somático aparece
1	<i>Boca</i>	1
2	<i>Cabeza</i>	4
3	<i>Cara</i>	3
4	<i>Corazón</i>	4
5	<i>Coronilla</i>	1
6	<i>Dedo</i>	1
7	<i>Espalda</i>	1
8	<i>Labios</i>	1
9	<i>Lengua</i>	1
10	<i>Mano(s)</i>	11
11	<i>Ojo(s)</i>	7
12	<i>Pata(s)</i>	1
13	<i>Pecho</i>	1
14	<i>Pie(s)</i>	4
15	<i>Sangre</i>	1
TOTAL		42

Fonte: Elaborado pela autora.

Dos capítulos analisados da telenovela *Esmeralda* (1997) e sua tradução para a dublagem (*ESMERALDA* [2000?]) foram identificadas 257 UF, das quais, 42 são formadas por um componente somático. O componente somático *manos* demonstrou ser o mais produtivo, apresentando um total de 11 ocorrências. Os componentes somáticos menos produtivos foram: *boca*, *coronilla*, *dedo*, *espalda*, *labios*, *lengua*, *pata*, *pecho* e *sangre*, que apresentaram apenas uma ocorrência cada um.

5.2 ANÁLISE DA TRADUÇÃO DE UFS NA TELENOVELA *ESMERALDA*

Segundo Machado (2016, p. 40), o escopo da tradução para dublagem está centrado na língua meta. Nas palavras da autora, “o

tradutor precisa deixar o telespectador o mais tranquilo possível, fazendo com que a obra original vá a seu encontro”.

Conforme esclarecido por Durão (2017, informação verbal)⁹⁴, as pessoas que encomendam a tradução de telenovelas mexicanas para a dublagem querem, o máximo possível, deixar o telespectador confortável. Assim, cientes de que a TAV é um contexto de tradução mediado por um encargo tradutório, a aproximação do texto base em direção à língua meta é um dos escopos da TAV de telenovelas mexicanas.

Durão (2017, informação verbal)⁹⁵ lembra que é difícil realizar uma crítica de tradução audiovisual sem ter experiência real neste campo profissional. Compreendendo que não temos essa vivência, oferecemos nossa análise com o propósito de, através da descrição das escolhas tradutórias e das técnicas empregadas na TAV contribuir com a área.

No tópico seguinte, realizamos a descrição das técnicas e estratégias de tradução, visando o contexto da dublagem; oferecemos, em alguns casos, uma explicação do significado da UFS com base na consulta às obras lexicográficas citadas no capítulo 3.2; em algumas situações, elaboramos uma sugestão de tradução possível, alternativa à realizada pelo tradutor da telenovela. Outrossim, com base na produção teórica que concerne à descrição das UFS, comentamos, sempre que possível, a relevância do termo que refere à parte do corpo na formação da UFS e sua implicância para a tradução.

Para fins de padronização visual, todos os dados e exemplos escritos em língua espanhola estão em *itálico*, e todos os dados e exemplos analisados em português em **negrito**.

⁹⁴ As informações fazem parte da palestra intitulada “De olho na TV: a tradução da oralidade fingida das telenovelas”, proferida pela Professora Doutora Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão no Seminário PGET/PPGI, realizado na Universidade Federal de Santa Catarina, em 08 de novembro de 2017. Nessa ocasião, foram descritas a rotina e prática profissional da tradução para dublagem de telenovelas mexicanas no Brasil.

⁹⁵ As informações fazem parte da palestra intitulada “De olho na TV: a tradução da oralidade fingida das telenovelas”, proferida pela Professora Doutora Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão no Seminário PGET/PPGI, realizado na Universidade Federal de Santa Catarina, em 08 de novembro de 2017. Nessa ocasião, foram descritas a rotina e prática profissional da tradução para dublagem de telenovelas mexicanas no Brasil.

5.2.1 *Boca*

Olza Moreno (2011b, p. 68) elenca as UFS formadas com *boca* como um grupo bastante frutífero para a formação de UFS que, em seu significado, se referem de alguma forma, à linguagem. A ocorrência a seguir:

1. Contexto: José Armando evita ser reconhecido por *Esmeralda* no hospital onde ambos trabalham (Cap. 71):

No he abierto la boca en su presencia
Eu não abri a boca na presença dela

Baseia-se no compartilhamento cultural entre a língua espanhola e a portuguesa. A escolha tradutória se deu no sentido de empregar uma correspondência fraseológica que, nesse caso, se alinha ao que Corpas Pastor (2003, p. 281) classifica como ‘correspondência total’.

Chamamos a atenção para a palavra **dela** na tradução para o português. Segundo Machado (2016, p. 64), uma técnica utilizada pelo tradutor para dublagem é o “gatilho”, que consiste em introduzir, no final ou início da fala do personagem em tela uma palavra ou expressão a fim de preencher todo movimento labial pela voz do dublador. O uso da palavra **dela** no exemplo anterior funciona como gatilho, servindo para alongar a fala na dublagem, uma vez que a oração em espanhol apresenta um verbo composto que, em português, corresponde a um verbo simples. Da mesma forma, a construção com **dela** corresponde mais à linguagem oral cotidiana da variante brasileira do português.

5.2.2 *Cabeza*

1. Contexto: Adrián diz a Florecita que duvida do envolvimento entre José Armando e *Esmeralda* (Cap. 6):

¿Tu andas mal de la cabeza, hermanita?
Você está mal da cabeça, maninha?

Em 1, é possível verificar o emprego do procedimento de ‘correspondência total’, citado anteriormente. Em ambas as línguas-culturas, o acervo de significados evocados por **Estar mal da cabeça** se correspondem, no sentido de que em ambas é possível metaforizar **cabeça** como ‘ferramenta de aplicação da razão’. Em português, é

possível dizer que alguém está mal da cabeça, mas não mal do cérebro, pelo menos, não se a intenção é destacar que alguém não está sendo racional ou que está encarando uma situação de forma fantasiosa.

Do ponto de vista das exigências da dublagem, destacamos a transposição dos fonemas bilabiais e da sincronia entre as vogais que as procedem.

2. Contexto: Juana dúvida que o Doutor Lúcio Malaver irá à capital em busca de Esmeralda (Cap. 69):

¿Ha perdido usted la cabeza?
O senhor perdeu a cabeça?

3. Contexto: Florecita não acredita que esteja apaixonada por Juanito (Cap. 133):

Cuando la gente se enamora pierde la cabeza y se la pasa suspirando
Quando a gente se apaixonava perde a cabeça e vive suspirando

Em 2 e 3 observa-se uma ‘correspondência total’ entre as UFS *Perder la cabeza* / **Perder a cabeça**. Em ambas, também há uma correspondência no sentido metafórico que a palavra *cabeza/cabeça* assume em cada língua e em cada cultura. No que tange às escolhas tradutórias para o contexto da dublagem, o tradutor optou por sincronizar as vogais finais em 2 e as consoantes e vogais finais em 3.

4. Contexto: Blanca tenta justificar as maldades de Lúcio Malaver contra Esmeralda (Cap. 134):

El Doctor Malaver perdió la cabeza por ti
O Doutor Malaver perdeu a cabeça por você

Também em 4, o tratamento empregado para *Perder la cabeza* é o de correspondência total. Durão (2017, informação verbal)⁹⁶ destaca que

⁹⁶ As informações fazem parte da palestra intitulada “De olho na TV: a tradução da oralidade fingida das telenovelas”, proferida pela Professora Doutora Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão no Seminário PGET/PPGI, realizado na Universidade Federal de Santa Catarina, em 08 de novembro de 2017. Nessa ocasião, foram descritas a rotina e prática profissional da tradução para dublagem de telenovelas mexicanas no Brasil.

no campo profissional da TAV para a dublagem de telenovelas, há uma tendência à neutralização de regionalismos estabelecida no encargo tradutório. No Brasil, essa tentativa de neutralização ocorre na dublagem, entre outras coisas, com o emprego da forma pronominal **você**. Sendo assim, o tradutor optou por utilizar a forma **você**, pertencente a algumas regiões do Brasil, em detrimento de **tu**, forma pronominal também utilizada em poucas regiões do país.

5.2.3 *Cara*

As UFS presentes na telenovela *Esmeralda*, em muito momentos, aparecem recortadas, divididas e inseridas de forma pragmática no discurso, exigindo acurácia do tradutor para que, conforme o exposto por Corpas Pastor (2003, p. 281), sejam identificadas e, após as etapas de interpretação, busca e estabelecimento das correspondências, estejam devidamente sincronizadas com os movimentos na tela. Encontramos nos capítulos analisados três ocorrências de UFS formadas com a palavra *cara*, as quais analisamos a seguir:

1. Contexto: Fátima conta para Graciela do suposto envolvimento entre José Armando e Esmeralda (Cap. 5):

Por la cara que pones parece que no estás al tanto
Pela cara que faz parece que não está sabendo

Segundo o DLE, *Poner mala cara a alguien, una idea o una propuesta* significa receber de forma negativa essa pessoa, ideia ou proposta. Para a interpretação desta UFS devemos considerar o contexto e a linguagem visual do texto audiovisual, uma vez que o elemento *mala* da UF lematizada no DLE está implícito à fala da atriz em cena, estando a UF adaptada ao discurso.

No que diz respeito às escolhas tradutórias, observa-se o emprego da correspondência **Fazer uma cara** (que normalmente também está inserida na pragmática da língua) com manutenção do componente somático *cara/cara*. O sincronismo do início e do fim das orações, ambas iniciadas por um fonema bilabial, terminadas por palavras cuja articulação das sílabas finais é próxima e coincidem na mesma vogal final.

2. Contexto: José Armando está disposto a confrontar Álvaro após encontrar Esmeralda no hospital em que trabalha (Cap. 71):

Cuando (él)⁹⁷ nota se decida darme la cara

Quando ele decidir mostrar a cara

3. Contexto: José Armando confessa que ainda não pôde confrontar Álvaro (Cap. 72):

(Él) no ha querido darme la cara

Ele não quis aparecer

Ambas as ocorrências acima se referem à UFS da língua espanhola *Dar la cara*, cada uma delas, no entanto, recebe um tratamento tradutório diferente. Segundo o DLE, essa UFS pode ser interpretada como a capacidade de responder pelos próprios atos, enfrentando suas consequências. Na língua portuguesa uma UFS que se aproxima ao significado da UFS em língua espanhola e que, poderia, no contexto, corresponder ao escopo da tradução, é a UF **Dar as caras**. Como falantes nativas da língua portuguesa, compreendemos que essa UF é utilizada em contexto no qual pretende expressar que alguém que deveria ter ido a algum lugar ou ter realizado alguma tarefa ainda não cumpriu com tal obrigação e tampouco apresentou uma justificativa para sua falta. Assim, se uma pessoa devia pagar um empréstimo a um amigo em uma determinada data e não vai até a pessoa a quem deve na data do pagamento, o amigo que esperava o dinheiro pode dizer que **(alguém) não deu as caras hoje**.

A escolha tradutória empregada na versão da primeira ocorrência da UF (*Dar la cara* por **Mostrar a cara**) reflete uma construção criativa baseada no caráter metafórico de *cara/cara* que é bastante transparente no seu contexto de aplicação no texto base. Consideramos que o tradutor realizou a compensação da UFS para o contexto de chegada, recriando, com menor grau de idiomaticidade, a UFS do texto base.

Na segunda ocorrência de *Dar la cara*, há, de acordo com Corpas Pastor (2003, p. 281), uma correspondência parcial, pois a UFS do texto base corresponde no texto meta a uma unidade léxica simples (aparecer).

⁹⁷ Todas as palavras que, na fala dos personagens, aparecem entre parênteses foram introduzidas pela autora a fim de explicitar o referente implícito na fala do personagem.

Esse é um procedimento válido para o escopo de tradução das telenovelas mexicanas, explicitado no início deste capítulo. No entanto, propomos como tradução possível às ocorrências 2 e 3 o emprego da UFS **Dar as caras**, atualizando as duas ocorrências da seguinte forma: **Quando ele decidir dar as caras** e **Ele não quis dar as caras**, respectivamente.

5.2.4 *Corazón*

1. Contexto: Ao ser informado do relacionamento entre José Armando e Georgina, Bernardo dá conselhos ao genro (Cap. 68):

Te la entrego de corazón
Eu a entrego de coração

Segundo o DLE, a UFS *De corazón* expressa que algo é com verdade e afeto. Na tradução da UF que antecede, observa-se uma correspondência total entre as ocorrências. Isso ocorre porque as línguas compartilham bases culturais muito próximas e tanto em espanhol, como em português, as acepções da palavra **coração** permitem atualizá-la metaforicamente como referência a questões emocionais e afetivas.

Como o destacado por Orgado (2010, p. 45):

A verdadeira construção metafórica foge à relação usual que existe entre imagem e conceito. É preciso que a palavra seja deslocada de sua significação literal. Feito isso, coloca-se a palavra dentro do contexto ao qual ela se refere, ou seja, dentro de um contexto do sistema de conotações que a envolvem.

Do ponto de vista das escolhas tradutórias, há uma versão que privilegia o sincronismo, que se estabelece, principalmente, pela extensão das falas. Um aspecto a destacar, é a estrutura **Eu a entrego**. É possível dizer que no português do Brasil, o uso do pronome átono **a** é bastante reduzido e não faz parte da linguagem oral espontânea dos brasileiros. Contudo, como visto ao longo do capítulo 2, a linguagem pré-fabricada não é uma elaboração literal da linguagem oral

espontânea. Se assim fosse, seria repleta de digressões, hesitações e reiterações. Compreendendo que a linguagem oral pré-fabricada do código linguístico audiovisual é a soma de alguns elementos da fala espontânea e outros da linguagem escrita (roteiro), resultando em uma linguagem específica, própria, sugerimos, como opção paralela à tradução analisada, o seguinte: **Eu te entrego ela de coração**. Por último, cabe destacar que as traduções de telenovelas, assim como as telenovelas, correspondem a um tempo histórico (exemplo disso são as inúmeras refilmagens de *Esmeralda* e de outras telenovelas latino-americanas). Devemos considerar, portanto, que a tradução para dublagem da telenovela *Esmeralda* ocorreu há cerca de dezoito anos. Por isso, ressaltamos que nossa sugestão se dá no sentido de acreditarmos que, na atualidade, corresponde melhor ao escopo e às expectativas do público receptor do texto meta.

2. Contexto: Dominga se alegra ao ver que Rodolfo se afeiçãoou ao neto (Cap. 72):

Pues se ve que el chimpayatito le ha robado el corazón

Vê-se que o menino conquistou seu coração

3. Contexto: Esmeralda justifica seu apego e afeição a Álvaro (Cap. 73).

El que lo quiera, me gana el corazón

Gostando dele, me conquistou

4. Contexto: José Armando justifica porque decidiu registrar José Rodolfo (Cap. 132):

Sabías que estaba conquistando mi corazón

Sabia que ele estava conquistando meu coração

Nas ocorrências 2, 3 e 4 das UFS formadas com a palavra *corazón*, consideramos que há uma variação na formação da mesma UF, a saber, *Robar / Ganar / Conquistar el corazón de alguien*. Essas UFS são elementos que não estavam lematizados nas obras lexicográficas que consultamos. No entanto, pareceu-nos conveniente inseri-las nos dados, uma vez que sua ocorrência se deu mais de uma vez.

No que diz respeito ao tratamento tradutório, em 2, observa-se um apagamento do léxico regional. Conforme o que foi dito

anteriormente, há no contexto da tradução para a dublagem a tendência ao apagamento de regionalismos. Em 3, destaca-se a substituição da UFS do texto base por uma lexia simples no texto meta (correspondência parcial). E em 4, a manutenção da UFS com seu respectivo componente somático.

5.2.5 *Coronilla*

1. Contexto: Graciela demonstra seu descontentamento com a festa que Adrián está organizando para José Armando (Cap. 5):

Estoy de la fiestasita famosa hasta la coronilla
Estou com essa bendita festa até o pescoço

UFS *Estar hasta la coronilla* é, segundo o DLE, uma UF que significa estar farto ou cansado de alguma coisa. Por outro lado, em português, é comum expressar a saturação por uma situação ou excesso de trabalho com expressões como Estar por aqui (acompanhada do gesto de mão que sinaliza a região compreendida entre o pescoço e a testa). Conforme demonstra Tristán Pérez ([1986]), um componente caro às UF é a metáfora, que atua na formação das UF. No caso das UFS acima, há um valor imagético compartilhado por ambas expressões: a experiência corpórea demonstra que para cima (cabeça, nariz, pescoço, ou até aqui, quando substituímos a palavra por um gesto) é muito. Em ambas UFS a motivação corpórea desempenha um caráter imagético-metafórico essencial.

Esse aspecto é bastante relevante para a tradução na medida em que exige do tradutor o conhecimento na sua língua de trabalho, não só do acervo fraseológico em si, mas também das construções metafóricas possíveis na língua. Ao considerarmos que a tradução para a dublagem é uma tradução criativa, na qual entra em jogo a primazia do sincronismo, é possível que, por vezes, o tradutor, como no caso acima, precise agir criativamente na língua. A troca do componente somático da UFS (*coronilla*-pescoço) tem, então, um caráter motivado. É possível dizer que é nesse sentido que conhecer as UFS e o acervo de significados que delas emanam é importante para o tradutor.

5.2.6 *Dedo*

1. Contexto: Álvaro escuta Dominga dizer que José Rodolfo se parece com o pai e ela tenta se justificar (Cap. 134):

Pero es que no se puede tapar el sol con un dedo, ¿verdad?

É, mas não se pode cobrir o sol com a peneira

Também essa UFS não estava lematizada nas obras lexicográficas que consultamos. Nessa ocorrência, as imagens têm um papel fundamental na formação e compreensão da UFS. O componente somático, no entanto, é apagado quando de sua tradução para a língua meta. Compreendemos que a opção tradutória que fundamenta a opção por essa UFS tem suas bases na tentativa de acomodar o texto base à cultura de chegada, tal como exige o escopo da tradução. Embora a transcrição literal da UFS para a língua meta resultasse compreensível, o tradutor se voltou para o que pode ter considerado o uso mais difundido da expressão, privilegiando o público receptor da tradução e empregando uma correspondência fraseológica total.

5.2.7 *Espalda*

1. Contexto: Dominga se arrepende e confessa a Esmeralda que tem permitido que Blanca leve José Rodolfo para a mansão Peñarreal (Cap. 72):

Yo te estaba engañando, yo te estaba diciendo mentiras, haciendo cosas a tus espaldas

Eu tava te enganando, dizendo mentiras, fazendo coisas às escondidas

O componente somático *espaldas* apresentou apenas uma ocorrência nos capítulos analisados. Do ponto de vista do significado, fazer algo *a espaldas de alguien* significa atuar sem que essa pessoa saiba. Do ponto de vista da efetivação do escopo, a tradução para a dublagem presente na telenovela Esmeralda é satisfatória. Parece-nos, no entanto, que do ponto de vista expressivo, o apagamento do componente metafórico *espaldas* como representação corpórea de fazer algo escondido de alguém gera uma perda na tradução. Dessa forma, sugerimos, como forma complementar e também possível, a tradução deste fragmento da fala do personagem por **Eu tava te enganando, eu**

tava te dizendo mentiras, agindo pelas suas costas. Ressaltamos, por último, que como o demonstrado por Chaume (2001), um dos recursos expressivos da linguagem oral pré-fabricada é o registro do uso coloquial da língua. Por isso, parece-nos bastante acertado a expressão do verbo **tava**, que corresponde à forma mais aproximada da linguagem oral espontânea.

5.2.8 *Labio*

1. Contexto: Esmeralda não reconhece José Armando e estranha a atitude dele ao vê-la no hospital (Cap. 71):

Nunca se despegó los labios
Ele nem mexeu os lábios

Segundo o DLE, a UFS *Despegar los labios* se aplica para referir-se a alguém que se cala ou não responde a uma pergunta. A escolha tradutória selecionada no texto meta foi a de calcar a UFS do texto base, mantendo o mesmo componente somático. Seguindo o critério de fixação descrito por Corpas Pastor (1996), parece-nos que uma alternativa à tradução aqui apresentada seria: **Ele não abriu a boca**, ainda que essa UFS apresente um baixo nível de idiomaticidade, do ponto de vista da fixação e do contexto informal no qual o enunciado ocorre – em uma conversa entre duas colegas de trabalho – o emprego dessa forma expressiva poderia atribuir mais naturalidade ao texto meta, uma vez que se aproxima mais da fala oral espontânea.

5.2.9 *Lengua*

1. Contexto: Dominga ameaça revelar o segredo da troca dos bebês (Cap. 4):

Que no me hagan soltarme la lengua
Que não me façam soltar a língua

As UFS formadas com componente somático *lengua* foram bastante escassas e resultaram em apenas uma ocorrência em todos os capítulos analisados. Observa-se na tradução desta UFS a primazia pela sincronia, que coincide nos fonemas iniciais e finais da oração. O DLE registra a UFS *Suelto(a) de la lengua* como uma locução que designa alguém que fala sem refletir sobre o que diz. Verifica-se um afastamento

da forma lematizada, registrada no DLE, e a forma da UFS inserida no contexto. Esse tipo de ocorrência demonstra como o tradutor para a TAV necessita mobilizar conhecimentos linguísticos, como um vasto conhecimento do acervo fraseológico de uma língua para que, assim, possa identificar as UFS em contexto.

5.2.10 *Mano*

As UFS formadas pelo componente somático *manos* demonstrou ser o mais abundante entre todas as UFS encontradas e analisadas, pois das 42 UFS, 11 são formadas por *manos*. A seguir, analisamos essas ocorrências.

1. Contexto: Dominga conversa com a mãe biológica de José Armando e garante à recém-falecida que o bebê terá um futuro confortável (Cap.1):

Tu hijo no podía estar en mejor manos
Seu filho estará em boas mãos

Segundo o DLE, *En buenas manos* é uma locução usada para caracterizar a capacidade para realizar de forma proveitosa aquilo de que trata. Se bem essa UFS pode ser bastante transparente para o falante nativo do português, as dificuldades de tradução se estabelecem em outros aspectos. Primeiro, na identificação da UFS no seu contexto base, haja vista que se encontra reformulada criativamente (*buenas manos-mejor manos*). Em segundo lugar, corresponder às exigências da tradução para dublagem. O tradutor optou nessa UFS por empregar a forma canônica da UFS, empregando assim uma correspondência total reformulada e priorizando a sincronia dos fonemas sibilantes finais.

2. Contexto: José Armando comunica seus pais de sua decisão de casar com Graciela (Cap. 2):

Cuando regresemos a la ciudad iremos a pedir la mano de Graciela
Quando voltarmos à cidade, vamos pedir a mão de Graziela

A UFS *Pedir a mão de (alguém)* é bastante fixa nas duas línguas-culturas. Considerando isso, o tradutor optou por empregar a mesma fórmula na tradução para o texto meta. No entanto, o conteúdo do texto meta se distancia da realidade cultural brasileira. Por isso, sugerimos

como opção paralela à tradução apresentada o seguinte: **Quando eu voltar à cidade, vou pedir a mão de Graziela.** Essa sugestão se dá apenas no sentido de compreendermos que é mais natural à cultura brasileira que esse tipo de frase seja empregada na primeira pessoa.

3. Contexto: Florecita se preocupa com Esmeralda e conta a ela que os proprietários da fazenda estão a procura do ladrão de morangos (Cap. 3):

Y dió la orden con que le echarán la mano encima se lo llevarán a la cárcel

Deu ordens de que quando pusessem as mãos no ladrão, levassem ele pra cadeia

4. Contexto: Crisanta garante a Blanca que Fermín não conseguiu localizar a sepultura de sua filha no cemitério do povoado (Cap. 4):

Él conoce aquello como la palma de su mano

Ele conhece aquilo como a palma da mão

O conceito metafórico de *manos/mãos*, compartilhado entres as duas línguas- culturas é um elemento motivador para a manutenção do componente somático na tradução para o texto meta. Nas ocorrências anteriores, **mãos** é metaforicamente simbolizada como cuidado, entrega, vontade ou conhecimento e pode, na língua-cultura de chegada, ser representado do mesmo modo.

Além disso, também pertence à língua meta o acervo fraseológico somático expresso em 3 e 4. Segundo Corpas Pastor (2003, p. 281), esse tipo de realidade demonstra uma correspondência total entre as línguas analisadas.

5. Contexto: Rodolfo se alegra pela confiança profissional que Bernardo tem depositada em José Armando (Cap. 68):

¿Ya está poniendo en sus manos sus pacientes?

Ele já está lhe passando os clientes dele?

Nesse caso específico, as concepções linguístico-culturais subjacentes não são compartilhadas entre as línguas base e meta. Isso pode se dever ao conceito que temos da expressão **estar (alguém) nas**

mãos de alguém em relação a **estar (algo) nas mãos de alguém**. Enquanto o primeiro significa não só estar sob os cuidados, mas também depender de alguém, assumindo, nesse caso, um sentido mais pejorativo, o segundo é utilizado para dizer que uma decisão, o destino, uma oportunidade, etc., está nas mãos de alguém, não apresentando o caráter negativo do primeiro exemplo.

Dessa forma, propomos **Então, ele já tá te passando os clientes dele?** como uma opção tradutória paralela a essa e que também representa uma correspondência parcial à UFS presente no texto base, mas que, parece-nos, corresponde melhor aos aspectos de pretensa oralidade do diálogo audiovisual.

6. Contexto: Graciela joga na cara da mãe o seu real interesse em casá-la com Emiliano (Cap. 69):

Puede gastar el dinero a manos llenas /
Pode gastar o dinheiro de mão cheia

Segundo o DLE, *A manos llenas* significa que o referente ao qual se reporta é com abundância e generosidade. Na língua meta, há a UFS **De mão cheia** que utilizamos para designar que alguém faz ou é algo em/com abundância e competência. Há nas duas UFS um significado aproximado e, reconhecendo essa aproximação, o tradutor reconfigura a UFS através de um calco do texto meta. Segundo Corpas Pastor (2003, p. 299), o calco, além de um procedimento de tradução de UF pode ser um recurso para a criação de neologismos na língua. Esse uso criativo na língua meta está dotado de um caráter imagético que se atualiza a partir das possibilidades de uso metafórico estabelecidos por *manos*. Para a efetivação desses recursos, o tradutor tem que ter um profundo conhecimento não só das UF, mas também de seu uso pragmático, das formas de aplicar ironia ou mesmo subverter os significados fraseológicos. No que tange à sincronia, o tradutor optou por manter o fonemas bilabiais iniciais e do meio da oração.

7. Contexto: Após o acidente, Rodolfo orienta José Armando (Cap. 132):

El doctor me dijo que debía venir y ponerse en manos de un especialista
O doutor me disse que ele devia vir e ficar aos cuidados de um especialista

Na ocorrência 7, o componente somático é apagado na tradução para o texto meta. As escolhas de tradução estão orientadas para a manutenção da sincronia dos fonemas iniciais e finais da frase. Para essa ocorrência, oferecemos como tradução paralela: **O doutor me disse que você devia vir e se consultar com um especialista**. Sugerimos uma correspondência parcial da UFS do texto base por considerar que essa forma corresponde melhor ao escopo da tradução de uma telenovela mexicana para a exibição televisiva.

8. Contexto: Dominga relembra Álvaro de sua rivalidade com José Armando (Cap. 133):

Y el destino le pone en sus manos pa' que le componga la vista
E o destino o põe nas suas mãos para recuperar a visão dele

Em 8, verifica-se um apagamento do regionalismo do texto base. Dominga é uma personagem com uma variedade linguística socialmente marcada. A personagem, além dos regionalismos, emprega formas (*probe* – em lugar de *pobre*, *doitor* – em lugar de *doctor*, etc.). No entanto, essa característica da composição do personagem é constantemente apagada na tradução para a dublagem. Sugerimos como opção paralela, o seguinte: **O destino coloca nas suas mãos a recuperação da visão dele**. Oferecemos essa opção tendo em vista o já discutido anteriormente com relação ao uso dos pronomes átonos na variedade brasileira do português.

9. Contexto: Álvaro relembra que a decisão de se recuperar do acidente compete apenas a José Armando (Cap. 133):

La decisión está en sus manos
A decisão está nas mãos dele

10. Contexto: Após o cancelamento do casamento e do acidente de José Armando, Blanca tenta se acalmar (Cap. 134):

Vamos a dejar todo en las manos de Dios
Vamos deixar tudo nas mãos de Deus

Nas ocorrências 9 e 10, verifica-se o compartilhamento entre as línguas e culturas implicadas. *Manos* é metaforicamente significadas como *poder*. Por isso, há em ambas a manutenção da UF com o mesmo

componente somático (*manos/mãos*). Em 9, o tradutor optou por empregar *dele*, em lugar de *suas*, aproximando o texto meta da linguagem oral espontânea na variedade brasileira do português.

11. Contexto: Fermín permanece adoentado e Trolebús passa a auxiliá-lo nos serviços do cemitério do povoado (Cap. 135):

Por eso, yo le estoy echando una mano con el panteón

Por isso eu tô ajudando ele aqui no cemitério

Nesta ocorrência, o componente somático da UFS é apagado, o tradutor optou por empregar uma correspondência parcial da UFS do texto base. No entanto, há um compartilhamento entre o espanhol e o português que seria possibilita empregar a seguinte tradução para a dublagem: **Por isso eu tô dando uma mão pra ele aqui no cemitério.**

5.2.11 *Ojo*

O segundo componente somático mais produtivo foi o do grupo das UFS compostas por *ojo*: das 42 UFS analisadas, 7 são formadas com *ojo*. A seguir, a análise das ocorrências:

1. Contexto: Adrián adverte José Armando para que se afaste de Esmeralda (Cap. 3):

Que no ponga sus ojos en esa muchacha

Não ponha seus olhos nessa moça

Verifica-se uma tradução bastante calcada no texto base, mantendo também o componente somático da UFS. Classificamos calco a essa tradução por considerá-la uma transcrição bastante apegada à língua fonte. Ao considerarmos a fixação e o contexto de ocorrência, sugerimos como tradução alternativa a seguinte: *Nem cresça o olho pra cima dessa moça.*

2. Contexto: Dominga se preocupa com a postura de Rodolfo para com Esmeralda (Cap. 4):

Esa gente te trae entre ojos

Essa gente está de olho em você

Na ocorrência acima, verifica-se uma correspondência parcial entre as duas UFS. Segundo o DLE *Traer entre ojos a alguien* significa ter má vontade para com alguém ou aborrecê-la. A UFS *Estar de olho em alguien*, por outro lado, significa ter alguém sob vigilância. Dessa forma, há uma ressignificação e um pequeno deslocamento de sentidos na tradução do texto base ao texto meta. Essa ressignificação, contudo, não fere a qualidade da tradução, considerando o contexto da dublagem, a cena como um todo e o escopo da tradução de telenovelas mexicanas no Brasil.

3. Contexto: Graciela diz a sua mãe que duvida do envolvimento entre José Armando e Esmeralda (Cap. 5):

Él es incapaz de poner los ojos en alguna mujer
Ele é incapaz de pôr os olhos em uma mulher

Também aqui se nota um calco do texto base com relação ao texto meta, com o emprego do verbo *pôr*, que tem um uso reduzido na fala espontânea em contextos informais e manutenção do componente somático. Do ponto de vista das exigências da dublagem, é possível destacar a escolha do tradutor por reproduzir na língua meta uma construção o fonema bilabial final /m/ que implicam nas duas línguas a mesma articulação fonética, priorizando, dessa forma, o sincronismo labial. Sugerimos, como forma paralela a esta *Ele não é capaz de colocar os olhos em uma mulher*, por considerarmos que o verbo *colocar* é mais frequente na oralidade espontânea na variedade brasileira do português.

4. Contexto: Florecita tenta convencer Esmeralda a dar uma chance a Álvaro (Cap. 68):

Ya es hora de que abras los ojos
E tá na hora de você abrir os olhos

Segundo Corpas Pastor (2003, p. 281), há uma correspondência total da UFS presente em 4, uma vez que *Abrir los ojos* e *Abrir os olhos*, em espanhol e português, respectivamente, podem abranger um sentido metafórico no qual passam a significar a ação de perceber uma verdade, fato ou realidade que até então não tinha sido apreendida. A escolha tradutória aqui empregada vai no caminho de compreender essa

semelhança compartilhada entre as línguas e manter o componente somático no emprego de uma correspondência fraseológica total.

5. Contexto: Esmeralda estranha as atitudes de José Armando e divide suas impressões com Dominga (Cap. 71):

ni me quitó los ojos de encima
e não tirou os olhos de mim

O tradutor optou, em 10, por empregar uma correspondência total da UFS no texto meta, mantendo o componente somático. Destaca-se que as UFS carregam algum grau de idiomaticidade, por isso nomeamos esse fragmento como uma correspondência total.

6. Contexto: Esmeralda não reconhece a José Armando e estranha a atitude dele ao vê-la no hospital (Cap. 71):

Cuando entré a su consultório por poco me come con los ojos
Quando entrei no seu consultório por pouco não me comeu com os olhos

7. Contexto: Esmeralda retorna à fazenda Casa Grande e se encanta com a paisagem do lugar onde cresceu (Cap. 136):

(Esmeralda) *Quería comerse el paisaje con los ojos*
(Esmeralda) **Quería comer a paisagem com os olhos**

Em 6 e 7, apresenta-se a mesma UFS utilizadas em dois contextos diferentes. A estratégia de tradução em ambas ocorrências foi a de manter o componente somático e aplicar uma UFS correspondente na língua meta. O componente somático representa em ambas UFS ‘desejo’, o que evidencia que nas duas línguas-culturas o acervo de significados de *ojos/olhos* atualiza-se metaforicamente como representante de desejo ou vontade.

5.2.12 *Pata*

O referente pata foi considerado como grupo dentro das UFS por entendermos que a UFS *Salir con las patas por delante* é uma variação de *Salir com los pies por delante*, como registra o DLE. Esse

componente somático aparece apenas essa vez nos dados aqui analisados. Vejamos na ocorrência a seguir:

1. Contexto: Dominga enfatiza que não abandonará sua casa (Cap. 6):

De aquí solo me sacan con las patas por delante

Daqui só saio dentro de um caixão

A técnica de tradução empregada foi a de parafrasear, ainda que de forma eufemizada, o significado da UFS do texto base, apagando o componente somático. Parece-nos que uma opção paralela que corresponde ao escopo e que conserva o conteúdo expressivo da UFS na língua base é a seguinte: *Daqui eu só saio com as canelas esticadas* ou ainda *Daqui eu só saio com os pés juntos, ouviu?* Na segunda tradução que oferecemos, introduzimos um gatilho ao final da oração, a fim de privilegiar o sincronismo.

5.2.13 *Pecho*

1. Contexto: Após discutirem, Adrián tenta se aproximar de Graciela (Cap. 6):

No se lo tome tan a pecho

Não fique chateada com isso

Pode-se verificar que a UFS do texto base foi apagada em sua tradução para a língua meta. A técnica de tradução aqui empregada privilegiou a manutenção da vogal final, pois como demonstrado por Machado (2016, p. 40), após sons bilabiais o tradutor para dublagem precisa estar focado e tentar ao máximo sincronizar as vogais finais nas duas línguas. Acreditamos, contudo, que é possível aplicar uma UF que, assim como a UFS da língua base, é culturalmente marcada e corresponde tanto ao contexto como ao sincronismo exigido pela dublagem. Sugerimos como tradução paralela a seguinte oração: *Não leve isso a ferro e fogo.*

5.2.14 *Pie*

As UFS formadas com o componente base *pie* apresentaram quatro ocorrências nos capítulos analisados da telenovela *Esmeralda*, os quais analisamos a seguir:

1. Contexto: Fátima tenta aconselhar Graciela (Cap. 4):

Hija mía, el interés tiene pies
Filha, o interesse é nosso

Essa UFS não estava lematizada nas obras lexicográficas que consultamos. No entanto, verificando sua frequência de uso através do Google e da rede social Twitter, optamos por inseri-la nos dados de UFS presentes na telenovela *Esmeralda*. Na tradução desta UFS, o tradutor optou por reelaborar uma transcrição da UFS que correspondesse adequadamente ao contexto do texto meta, diminuindo o valor expressivo do texto meta com relação ao texto base. Sugerimos como alternativa paralela a oração: *Filha, quem quer, corre atrás*. Optamos por essa sugestão na tentativa de reformular a UFS do texto meta empregando uma forma que sincronize com a sibilante final da oração no texto base.

2. Contexto: José Armando pergunta a Adrián se Dionísio está seguindo o tratamento médico recomendado (Cap. 67):

Al pie de la letra, como usted dijo
Ao pé da letra, como mandou

Nesse caso, há um compartilhamento entre as línguas-culturas espanhola e portuguesa. As escolhas tradutórias implicadas na tradução dessa UFS se orientam no sentido do definido por Corpas Pastor (2003, p. 281) de estabelecer uma correspondência total entre as unidades de ambas línguas.

3. Contexto: José Armando diz a Georgina que não vai deixar o hospital em função de *Esmeralda* também estar trabalhando no mesmo lugar (Cap. 72):

Si me voy, le doy pie a que piense que la sigo queriendo
Se eu fugir, ela pode pensar que eu ainda gosto dela

Nessa ocorrência, verifica-se o apagamento total da UFS no contexto do texto meta. O tradutor optou por reformular toda a oração, apagando o conteúdo expressivo de *Dar pie*. É importante destacar que em português há uma UFS correspondente, a saber, *Dar pé* (que também permite uma variação com sentido similar: *Dar asas*). No entanto, essas correspondências são estáticas e não harmonizam com a tradução para dublagem porque impedem a efetivação da sincronia. Mesmo com várias reduções e adequações, não encontramos uma forma de empregar no texto meta uma UFS que não incidisse no tamanho da oração traduzida para a dublagem. Esses aspectos evidenciam que a tradução para dublagem é um contexto criativo e nem sempre uma tradução satisfatória é que estabelece uma correspondência total com o texto base.

4. Contexto: Rodolfo vai à casa de Esmeralda (Cap. 73):

Lamento haber puesto los pies en esta casa

Lamento ter colocado os pés nesta casa

Em 4, observa-se que há nas UFS acima também uma cultura compartilhada e a existência de uma correspondência fraseológica total com vistas à manutenção da sincronia labial.

5.2.15 *Sangre*

1. Contexto: José Armando conta para Rodolfo o amor que sente pelo campo e pela fazenda (Cap. 5):

Es como si lo llevara en la sangre

É como se tivesse isso no sangue

Segundo o DLE, *Llevar algo em la sangre* significa que algo é inato ou hereditário. Essa concepção metafórica de que a hereditariedade está representada pela composição sanguínea tem um fundamento corpóreo, baseado na experiência física dos indivíduos e no fato de que o sangue é realmente uma herança genética. Tal concepção, por ser compartilhada entre as duas línguas-culturas facilita a tradução da UFS na orientação à correspondência total que aqui se evidencia. De toda forma, compreendemos que na língua portuguesa também construímos a UFS com o verbo *carregar*, de forma que sugerimos como uma opção

paralela à tradução empregada pelo tradutor da telenovela *Esmeralda* a seguinte versão: *Parece que eu carrego no sangue*.

A seguir, reproduzimos um quadro que esquematiza quantas vezes os procedimentos vistos em 2.4 são empregados na tradução das UFS da telenovela *Esmeralda*.

Quadro 16 – Técnicas e procedimentos de tradução

Técnicas e procedimentos de tradução das UFS	Quantidade de recorrências
Correspondência total	28
Correspondência parcial	9
Paráfrase	2
Calco	1
Compensação	1
Transposição	1

Fonte: Elaborado pela autora.

Dentre todas as técnicas e procedimentos abordadas em 2.4.1 a correspondência total provou ser a mais recorrente, seguida da correspondência parcial, paráfrase, calco, compensação e transposição.

Como abordado na revisão teórica, a correspondência total diz respeito à função e ao significado que as duas UF desempenham em suas respectivas línguas-culturas. Por isso, nem sempre a manutenção da forma ou do componente somático será sinônimo da efetivação de uma correspondência total.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percorremos nos capítulos de revisão teórica e em seus subitens às teorias e propostas que guiaram essa pesquisa. Tomamos como base a Teoria Funcionalista da Tradução por entendermos que esse aporte teórico fornece à TAV um excelente auxílio, uma vez que leva em consideração o contexto profissional da tradução. Ao conceber a tradução como uma atividade mediada pelo encargo de tradução e orientada sob um escopo, a Teoria Funcionalista abarca a realidade da profissão tradutor, ao mesmo tempo que proporciona reflexões sobre o processo e as escolhas do fazer tradutório.

Do ponto de vista da Fraseologia, optamos por alinhar-nos às propostas que concebem o objeto de forma ampla, abarcando diferentes tipos de UF. Da mesma forma, por entender a heterogeneidade desse grupo, optamos por agrupá-las sob um recorte temático. Também demonstramos que existem suficientes razões para o estudo da tradução das unidades fraseológicas. Como sinalizado anteriormente, existe um paralelismo fraseológico entre as diferentes línguas que permite estabelecer correspondências muito úteis para o tradutor. Acreditamos que o acesso do tradutor ao acervo fraseológico das línguas de trabalho oportuniza a ampliação e a consolidação das habilidades mobilizadas na atuação desse profissional.

Além disso, propomos que o texto audiovisual é uma modalidade textual específica, por isso a TAV é uma especialidade de tradução. A partir das teorias da TAV abordadas nesta pesquisa, quisemos demonstrar que também há um ciclo, no qual a prática e a teoria se complementam.

A partir do amparo de propostas concebidas, principalmente, na área da comunicação, definimos e caracterizamos a telenovela latino-americana que, como produto e gênero televisivo, apresenta características bastante próprias. A telenovela é um gênero televisivo que apresenta aspectos culturais e estruturais que, como narrativa é fragmentado, e como estilo está caracterizada pelo melodrama.

No capítulo 4 nos detivemos em descrever o material escolhido e a metodologia empregada. Nessa etapa da pesquisa encontra-se um dos pontos de dificuldade deste trabalho, a saber, encontrar um material audiovisual de tipo televisivo adequado aos nossos propósitos.

Desde o início desta pesquisa o nosso interesse recaiu sobre as telenovelas mexicanas exibidas no meio televisivo. A partir da busca por esse produto, foi possível perceber que existem escassos materiais

elaborados pelas produtoras de telenovelas. Quando existem, esses materiais estão, em sua maioria, em língua inglesa ou legendados.

A questão que nos propusemos abarcar nessa pesquisa foi conhecer quantas e quais são as UF presentes na telenovela mexicana *Esmeralda* e a forma como essas unidades apareciam inseridas nesse texto audiovisual. Os resultados obtidos demonstram que há uma grande incidência de UF no código linguístico pré-fabricado. As UF encontradas no código linguístico do texto audiovisual são de diferentes tipos e categorias fraseológicas. Contudo, nos capítulos selecionados e, especificamente, para a nossa proposta de análise, o grupo das UFS demonstrou ser o mais produtivo.

Desse estudo se comprova que as UF desempenham um papel central na formação da oralidade pré-fabricada dos diálogos de telenovelas mexicanas. No código linguístico pré-fabricado, as UF atuam de forma a conferir naturalidade ao código linguístico audiovisual. Esse elemento linguístico aparece entrecortado e enlaçado à pragmática e à linguagem visual.

Para a tradução das UFS foram empregadas diferentes técnicas e procedimentos, com uma quantidade grande de ocorrências de correspondências totais. Esse resultado demonstra que há na dublagem de telenovelas mexicanas uma tendência à manutenção no texto meta de uma UF correspondente ao significado e uso da UF do texto base. Além disso, salienta o paralelismo cultural entre as línguas implicadas nesta análise. Outrossim, demonstra que o tradutor conhece esse paralelismo e o acervo fraseológico das línguas em questão.

Há nas UFS uma grande quantidade de traduções nas quais o componente somático é mantido, demonstrando que também o experiencialismo corpóreo é compartilhado entre as duas línguas-culturas. Incide sobre esse resultado o contexto de tradução sobre o qual nos debruçamos, pois pode ser que o contexto restrito da dublagem, guie o tradutor a empregar, sempre que possível, uma UF o mais próxima possível da forma da UF no texto base.

Outro aspecto a considerar é a proximidade entre as línguas portuguesa e espanhola, que pode ser um elemento facilitador para a tradução para a dublagem. Por outro lado, essa aproximação pode conduzir o tradutor que não conhece o acervo fraseológico das duas línguas a calcar a tradução no texto meta. Quando o calco é uma escolha tradutória consciente é uma forma de inserir na língua meta formas criativas. No entanto, quando se trata do não reconhecimento da UF pode resultar em uma tradução que não é compatível com o escopo tradutório e, assim, uma tradução insatisfatória.

Na introdução a esse trabalho, comentamos de nosso interesse em elaborar uma pesquisa orientada para o mercado de trabalho da TAV no par espanhol-português no Brasil. Por isso, convém elaborar algumas considerações a esse respeito.

Pelas características do discurso audiovisual pré-fabricado e as especificidades do gênero telenovela, o tradutor desse gênero televisivo necessita desenvolver habilidades e competências específicas. Evidenciou-se, por meio desta pesquisa, a existência de uma parcela grande de consumidores de telenovelas. Por isso, há no Brasil, um campo de atuação profissional do tradutor para dublagem atuante no par linguístico espanhol-português. Da mesma forma, devemos considerar que a telenovela é um produto com grande alcance internacional.

O impacto desta pesquisa para o campo da TAV no Brasil e para os tradutores, mais especificamente, se dá no sentido de proporcionar o diálogo entre um elemento linguístico frequentemente classificado como um ponto de dificuldade, um campo socioprofissional e um modo tradutor determinados, unindo a teoria e a prática tradutórias. O tradutor audiovisual conta com poucos trabalhos que reflitam sobre a sua prática e o tradutor do par espanhol-português dispõe de ainda menos trabalhos.

Esse trabalho também aporta contribuições para os tradutores na medida em que aborda alguns pontos importantes para a prática da tradução audiovisual de telenovelas no Brasil, pois caracteriza a linguagem com a qual o tradutor lida e descreve a linguagem própria das telenovelas mexicanas.

REFERÊNCIAS

- AGUILERA, A. La telenovela: mitos y realidades. **Comunicación: estudios venezolanos de comunicación**, Caracas, v. 21, n. 91, p. 10–14, jul. 1995. Disponível em: http://www.gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/COM199591_10-14.pdf. Acesso em: 03 out. 2018.
- ÁVILA, A. **Historia del Doblaje Cinematográfico**. Barcelona: CIMS 97, 1997.
- ÁVILA, A. **El Doblaje**. 4. ed. Madrid: Catedra, 2011.
- BALLY, C. **Précis de stylistique**: esquisse d'une methode fondée sur l'étude du français moderne. Genève: A. Eggimann, 1905.
- BARBOSA, T. M. **Estudo contrastivo das emoções em expressões idiomáticas corporais do italiano e do português brasileiro**: uma vertente cognitivista. 2014. 197 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos) - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2014. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/122111/000813834.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 25 maio 2018.
- BARTOLL, E. **Introducción a la traducción audiovisual**. Barcelona: Editorial UOC, 2015. (Manuales Lingüística y traducción: Antoni Oliver).
- BETTETINI, G. **La conversación audiovisual**: problemas de la enunciación fílmica y televisiva. Tradução: Vicente Ponce. Madrid: Cátedra, 1996. (Signo e Imagen).
- BRENTANO, L. **Netflix chega ao Brasil por R\$15 ao mês**. São Paulo, 05 set. 2011. Disponível em: <http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2011/09/netflix-chega-ao-brasil-por-r-15-por-mes.html>. Acesso em: 17 out. 2018.
- BUITRAGO, A. **Diccionario de Dichos y Frases Hechas**. Espanha: SLU Espasa Livros, 2012.

CAMPEDELLI, S. Y. **A telenovela**. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios).

CASARES, J. **Introducción a la lexicografía moderna**. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950.

CASTRO, M. S. de. **Introdução aos Estudos Linguísticos e Semióticos: o texto nas produções escritas, visuais e audiovisuais**. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

CASTRO, D. **Em um ano, TV por assinatura perde média de 2 mil clientes por dia**. [S. l.: s. n.], 06 jul. 2018. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/mercado/em-um-ano-tv-por-assinatura-perde-media-de-2-mil-clientes-por-dia-21293>. Acesso em: 17 out. 2018.

CHACOTO, L. Fraseoparemiologia e Tradutologia. In: ORTÍZ ALVAREZ, M. L. (org.). **Tendências atuais na pesquisa descritiva e aplicada em fraseologia e paremiologia**. Campinas: Pontes Editores, 2012. p. 212 – 235.

CHAUME, F. La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción. In: CHAUME, F; AGOST, R. (eds.). **La traducción en los medios audiovisuales**. Castelló de la Plana: Universitat Jaime I, 2001. p. 77 – 88.

CHAUME, F. Synchronization in dubbing: a translational approach. In: ORERO, P. (ed.). **Topics in Audiovisual Translation**. Barcelona: Johns Benjamins, 2004. p. 35 – 52.

COMPARATO, D. **Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983. Colaboração e redação final de Regina Braga.

CORPAS PASTOR, G. **Manual de fraseología española**. Madrid: Editorial Gredos S.A., 1996.

CORPAS PASTOR, G. **Diez años de investigación en fraseología: análisis sintáctico- semánticos, contrastivos y traductológicos**. Madrid: Iberoamericana, 2003. v. 20. (Lingüística Iberoamericana).

CORPAS PASTOR, G.; ORTÍZ ALVAREZ, M. L. Fraseologia e Paremiologia: uma entrevista com Gloria Corpas Pastor. **Revel: Revista Virtual de Estudos da linguagem**, [s. l.], v. 15, n. 29, p. 261-270, ago. 2017. Tradução de Ana Carolina Spinelli. Disponível em: <http://www.revel.inf.br/files/d7783947a79a23cc9fa41a62b852a992.pdf>. Acesso em: 24 jan. 2019.

CUEVAS SUÁREZ, S. Introducción. **Dimensión Antropológica**. INAH, [s. l.], v. 51, n. 18, p. 11–12, Jan. 2011. Disponível em: <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=6178>. Acesso em: 24 maio 2018.

DOLÇ GASTALDO, M.; SANTAMARIA, L. La traducció de l'oralitat en el doblatge. **Quaderns: revista de traducció**, [s. l.], v. 1998, n. 2, p. 97 – 105, 1998. Disponível em: <https://www.raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/article/view/25165/25000>. Acesso em: 02 dez. 2018.

DURÃO, A. B. de A. B. **De olho na TV: a tradução da oralidade fingida das telenovelas**. Seminário PGET/PPGI. Florianópolis: [s. n.], 2017.

ESMERALDA. Karina Duprez; Marta Luna; Beatriz Sheridan. México: Televisa, 1997. 23 DVDs.

ESMERALDA. Karina Duprez; Marta Luna; Beatriz Sheridan. Tradução de Manolo Rey. México: Televisa; Rio de Janeiro: Herbert Richers, [2000?]. 53 DVDs.

FIALLO, D. La Telenovela: el viejo melodrama que nunca muere. **Comunicación: estudios venezolanos de comunicación**, Caracas, v. 21, n. 91, p. 15 – 18, jul. 1995. Disponível em: http://www.gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/COM199591_15-18.pdf. Acesso em: 03 out. 2018.

FUENZALIDA, V. Melodrama y reflexividad: complejización del melodrama en la telenovela. **Mediálogos**, Montevideo, v. 1, n. 1, p. 22 – 45, maio 2011. Disponível em: https://ucu.edu.uy/sites/default/files/publicaciones/2018/medialogos_1.pdf. Acesso em: 17 out. 2018.

GALINDO, J. Lo cotidiano y lo social: la telenovela como texto y pretexto. *In*: GONZÁLEZ, J. A. **La cofradía de las emociones (in)terminables**: miradas sobre telenovelas en México. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1998. p. 125 – 154.

GENTZLER, E. **Teorias Contemporâneas da Tradução**. 2. ed. São Paulo: Madras, 2009.

HERNÁNDEZ BARTOLOMÉ, A. I. **La traducción audiovisual en el cine de animación**: análisis de la traducción de la oralidad por medio de los de marcadores del discurso conversacionales. 2008. 508 f. Tese (Doctorado en Traducción e Interpretación)— Universidad de Valladolid, Valladolid, 2008. Disponible em: <https://search.proquest.com/docview/918696073/fulltextPDF/74A191D2D8474A5CPQ/1accountid=26642>. Acesso em: 24 jan. 2019.

HURTADO ALBIR, A. **Traducción y Traductología**. Madrid: Cátedra, 2001.

ÑESTA MENA, E. M.; PAMIES BERTRÁN, A. **Fraseología y metáfora**: aspectos tipológicos y cognitivos. 1. ed. Granada: Granada Lingvistica, 2002. (Serie Granada Lingvistica).

JORGE, G. A tradução nos estudos fraseológicos. *In*: ALVARÉZ. M. L. O. (org.) **Tendências atuais na pesquisa descritiva e aplicada em fraseologia e paremiologia**. Campinas: Pontes Editores, 2012. p. 59 – 84.

LUQUE NADAL, L. **Principios de culturología y fraseología españolas**: creatividad y variación en las unidades fraseológicas. Frankfurt: Peter Lang, 2012.

MACHADO, D. **Dublagem Brasileira**: teoria e prática. Rio de Janeiro: D. Machado, 2016.

MARQUES, E. A. **Análisis cognitivo-contrastivo de locuciones somáticas del español y del portugués**. 2007. 690 f. Tese (Lingüística Aplicada) - Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filología, Universidad de Alcalá, Madrid, 2007.

MARTÍN-BARBERO, J. **De los medios a las mediaciones:** comunicación, cultura y hegemonía. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1987.

MARTÍN-BARBERO, J.; REY, G. **Los ejercicios del ver:** hegemonía audiovisual y ficción televisiva. Barcelona: Gedisa Editorial, 1999.

MAZZIOTTI, N. **La industria de la telenovela:** la producción de ficción en América Latina. Buenos Aires: Paidós, 1996.

MAZZIOTTI, N.; FREY-VOR, G. Telenovela e soap opera. **Comunicação & Educação:** revista do departamento de comunicação e artes da ECA/USP, [s. l.], n. 6, p.47-57, 30 ago. 1996. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/36243/38963>. Acesso em: 12 out. 2018.

MAZZIOTTI, N. La expansión de la telenovela. **Contratexto**, [s. l.], v. 1, n. 14, p. 127 – 140, 2006a. Disponível em: <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/contratexto/article/view/765/737>. Acesso em: 04 out. 2018.

MAZZIOTTI, N. **Telenovela, industria y prácticas sociales.** Bogotá: Grupo editorial Norma, 2006b.

MESSINA FAJARDO, L. A. **Apuntes de Fraseología, Paremiología, Traducción y didáctica del español.** 1. ed. Barcelona: Avant Editorial, 2017.

MILLER, F. P.; VANDOME, A. F.; MCBREWSTER, J. (ed.). **Esmeralda (Telenovela):** telenovela, Serial (Radio and Television), Television, Soap Opera, Televisa, Remake, Beatriz Sheridan. [S. l.]: Alphascript Publishing, 2011.

MUNDAY, J. **Introducing Translation Studies:** theories and applications. 2. ed. New York: Routledge, 2008.

MUSANTE, M. C. La telenovela “resiste”: Cambios y perspectivas de un género en transición. **Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación**, UNR Editora, Rosario, v. 15, n. 1, p. 155 – 168, 2011.

NASCENTES, A. **Tesouro da Fraseologia brasileira**. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1945.

NEGRO ALOUSQUE, I. La traducción de las expresiones idiomáticas marcadas culturalmente. **Revista de Lingüística y Lenguas Aplicadas**, Universitat Politecnica de Valencia, [s. l.], v. 5, n. 1, p. 133 – 140, out 2010. Disponível em: <https://polipapers.upv.es/index.php/rdlyla/article/view/762/748>. Acesso em: 15 jul. 2018.

NORD, C. La unidad de traducción en el enfoque funcionalista. **Quaderns: revista de traducció**, [s. l.], n. 1, p. 65 – 77, 1998. Disponível em: <https://ddd.uab.cat/pub/quaderns/11385790n1/11385790n1p65.pdf>. Acesso em: 15 jul 2018.

NORD, C. **Texto base - Texto meta: un modelo funcional de análisis pretraslativo**. Tradução: Christiane Nord. Castelló de la Plana: Publicaciones de la Universitat de Jaume I, 2012.

OLZA MORENO, I. Aspectos sobre la relación entre idiomática, metáfora y metonimia. In: YÁÑEZ SANTIBAÑEZ, C.; OSORIO BAEZA, J. (eds.). **Recorridos de la metáfora: cuerpo, espacio y diálogo**. Concepción (Chile): [s. n.], 2011a. p. 167 – 216. Disponível em: http://www.academia.edu/6718280/ASPECTOS_SOBRE_LA_RELACION_ENTRE_IDIOMATICIDAD. Acesso em: 23 jul. 2018.

OLZA MORENO, I. **Corporalidad y Lenguaje: la fraseología somática metalingüística del español**. Frankfurt: Peter Lang, 2011b.

ORGADO, G. T. M. R. **A tradução de metáforas no filme japonês A viagem de Chihiro**. 2010. 112 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) - Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010. Disponível em: <http://www.tede.ufsc.br/teses/PGET0076-D.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2018.

OROZCO GÓMEZ, G. La telenovela en México: ¿de una expresión cultural a un simple producto para la mercadotecnia? **Comunicación y Sociedad**, Guadalajara, v. 2006, n. 6, p. 11 – 35, dez 2006.

ORTÍZ ALVAREZ, M. L. Introdução. In: ORTÍZ ALVAREZ, M. L. **Tendências atuais na pesquisa descritiva e aplicada em fraseologia e paremiologia**. Campinas: Pontes Editores, 2012. p. 11-14.

PENADÉS MARTÍNEZ, I. **La enseñanza de las unidades fraseológicas**. Madrid: Arcos Libros, 1999. (Cuadernos de didáctica del español / LE).

RAIMONDI, M. M. La telenovela en América Latina: experiencia de la modernidad en la región y su expansión internacional (ARI). **ARI**, [s. l.], v. 74, n. 2011, p. 1 – 8, abr. 2011. Disponível em: http://www.realinstitutoelcano.org/wps/portal/rielcano_es/contenido?WCM_GLOBAL_CONTEXT=/elcano/elcano_es/zonas_es/lengua+y+cultura/ari74-2011. Acesso em: 04 out. 2018.

Real Academia Española. **Diccionario de la Lengua Española**. 22. ed. [S. l.]: Real Academia Española, 2001. Versão online. Disponível em: <https://dle.rae.es/?w=diccionario>. Acesso em: 15 jan. 2019.

REISS, K.; VERMEER, H. **Fundamentos para una teoría funcional de la traducción**. Tradução: Sandra García Reina e Celia Martín de León. Madrid: Akal, 1996.

RICCO, F. **TV paga está muito próxima do fim**. [S. l.: s. n.], 26 set. 2018. Disponível em: <https://tvefamosos.uol.com.br/colunas/flavio-ricco/2018/09/26/tv-paga-esta-muito-proxima-do-fim.htm>. Acesso em: 17 out. 2018.

RIOS, T. H. C. **Expressões idiomáticas portugues-frances-espanhol relativas ao corpo humano**. 2004. 186 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2004.

ROBLES I SABATER, F. **Fuentes para el estudio del tratamiento de la fraseología en la lexicografía española monolingüe y bilingüe**. Madrid: Universidad de Alcalá, 2007. Disponível em: <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/24497>. Acesso em: 12 jul. 2018.

ROCHA, C. M. C. U. **A elaboração de um repertório semibilingue de somatismos fraseológicos do português brasileiro para aprendizes argentinos**. 2014. 223 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/122118>. Acesso em: 04 ago. 2018.

ROCHA, S. M.; ALVES, M. L. C.; OLIVEIRA, L. F. A história através do estilo televisivo: a revolta da vacina na telenovela Lado a Lado. *In*: ROCHA, S. M. (Coord.). **Estilo televisivo: e sua pertinência para a TV como prática cultural**. Florianópolis: Insular, 2016. p. 43-64.

RUIZ GURILLO, L. **Aspectos de Fraseología teórica española**. Valencia: Universidad de Valencia, 1997. (Anexo 24 da Revista Cuadernos de Filología).

SÁEZ, J. L. Morfología de un genero de consumo: la telenovela. **Revista Cic**, Caracas, v. 36, n. 356, p. 281 – 287, jun. 1973. Disponível em: http://www.gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/SIC1973356_281-287.pdf. Acesso em: 01 out. 2018.

SCIUTTO, V. Unidades fraseológicas: un análisis contrastivo de los somatismos del español de Argentina y del italiano. **AISPI Actas: Centro Virtual Cervantes**, [s. l.], v. 23, p. 502 – 518, 2005. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/22/II_31.pdf. Acesso em: 30 maio 2018.

SEGAL, A. F. de. Telenovela nuestra de cada día. **Comunicación: estudios venezolanos de comunicación**, Caracas, v. 10, n. 47, p. 10 – 17, set. 1984. Disponível em: http://www.gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/COM198447_10-17.pdf. Acesso em: 01 out. 2018.

SILVA, L. Melodrama e telenovela: dimensões históricas de um gênero/formato. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 9., 2013, Ouro Preto. **Anais [...]** Porto Alegre: UFRGS, 2013. p. 1 – 14. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/9º encontro-2013/artigos/gt-hist>. Acesso em: 04 out. 2018.

SILVA, M. E. O. de O. **Somatismos**: propuesta de aplicación didáctica. 1998. 100 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Master En Enseñanza de Español Como Lengua Extranjera, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Alcalá, Madrid, 1998.

TAGNIN, S. O. **Expressões Idiomáticas e Convencionais**. São Paulo: Ática, 1989.

TIMOFEEVA, L. **Acerca de los aspectos traductológicos de la fraseología española**. 2008. 540 f. Tese (Linguística General y Teoría de la Literatura) — Universidad de Alicante, Valência, 2008. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/acerca-de-los-aspectos-traductologicos-de-la-fraseologia-espano>. Acesso em: 01 maio 2018.

TRISTÁ PÉREZ, A. M. La metáfora: sus grados de revelación en las unidades fraseológicas. In: CARNEADO MORÉ, Z.; TRISTÁ PÉREZ, A. M. **Estudios de Fraseología**. La Habana: Academia de Ciências de Cuba, [1986]. p. 47 – 65.

ZABALBEASCOA, P. El texto audiovisual: factores semióticos y traducción. In: SANDERSON, J. D. (ed.). **¡Doble o Nada! actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación de la Universidad de Alicante**. Barcelona: Editorial Universitat d'Alacant., 2001. p. 113 – 126.

ZABALBEASCOA, P. La credibilidad de los diálogos traducidos para audiovisuales. In: BRUMME, J. **La oralidad fingida**: descripción y traducción: teatro, cómic y medios audiovisuales. [S. l.]: Iberoamericana, 2008. p. 155 – 176.

APÊNDICE A - Glossário

Componente somático: palavra(s) que na unidade fraseológica se refere à parte do corpo. Na pesquisa há quinze componentes somáticos, todos retirados do texto base, em língua espanhola, a saber: *boca, cabeza, cara, corazón, coronilla, dedo, espalda, labio, lengua, mano, ojo, pata, pecho, pie e sangre*.

Expressão fixa: o mesmo que unidade fraseológica.

Expressão idiomática: o mesmo que unidade fraseológica.

Frase proverbial: o mesmo que unidade fraseológica.

Lexicografia: área de estudos linguísticos dedicada ao estudo, análise e elaboração de dicionários que mantém uma estrita relação com o surgimento e desenvolvimento da Fraseologia.

Lexicógrafo: estudioso da Lexicografia.

Lexicologia: campo dos estudos linguísticos dedicada ao léxico.

Lexicólogo: estudioso da Lexicologia.

Locução: o mesmo que unidade fraseológica.

Opacidade semântica: alto grau de idiomaticidade, quando a unidade fraseológica resulta de difícil dedução.

Polissemia: variedade de significados de uma unidade fraseológica.

Provérbios: o mesmo que unidade fraseológica.

Refrão: o mesmo que unidade fraseológica.

Terminologia fraseológica: os termos cunhados no decorrer da história pelos estudiosos que se debruçaram sobre os estudos das nomeada Fraseologia.

Transparência semântica: menor grau de idiomaticidade, nesse caso o significado da unidade fraseológica é dedutível.

APÊNDICE B - O enredo da telenovela *Esmeralda*

Rodolfo é um homem intransigente. Seu maior desejo é ter um filho homem que herde o nome e a fortuna de sua família. Sua esposa, Blanca⁹⁸, em uma noite de chuva, dá a luz à uma menina cega, que todos supõem ter nascido morta. Convenientemente, nessa mesma noite, Dominga, em seu ofício de parteira, ajuda uma mãe recém-viúva a dar a luz a um menino saudável. Essa mãe morre depois do parto e Dominga, que é chamada à casa de Rodolfo para ajudar no parto de Blanca, é convencida por Crisanta, empregada de confiança da casa, a trocar os bebês sem que ninguém saiba disso. Depois da troca, Dominga recebe um par de brincos de esmeralda como pagamento de seus serviços. Ao chegar em casa, Dominga percebe que a menina que supunha ter nascido morta, está viva. Dominga decide ficar com a criança e, por causa do par de brincos de esmeraldas que recebeu como pagamento da troca dos bebês, a batiza de Esmeralda.

Anos mais tarde, Blanca, Rodolfo e seu filho, que supõem biológico e ao que batizaram José Armando, retornam à fazenda onde nasceram os dois bebês. Crisanta inicia uma busca pela sepultura da criança que, supostamente, nasceu morta e descobre que o bebê, filho biológico de Rodolfo e Branca, está vivo.

José Armando e sua prima, Graciela, estão comprometidos amorosamente, sendo desejo dos pais de ambos que os dois se casem. No entanto, ao chegar na fazenda Casa Grande, José Armando se apaixona por Esmeralda e, apesar da objeção de suas famílias e das intrigas de Graciela e sua mãe, Fátima, eles se casam às escondidas. Graciela acaba posteriormente se envolvendo com Adrián, filho do capataz da fazenda.

Depois de casar com Esmeralda, José Armando vai à cidade em busca de um emprego como médico em algum hospital da capital. Seu pai, que estava em viagem, retorna à fazenda e encontra Esmeralda na Casa Grande. Ele a leva à força à casa de Lúcio Malaver.

⁹⁸ Optamos por grafar os nomes dos personagens sempre em espanhol, tal como aparecem no texto base. Essa escolha se deu porque alguns nomes receberam no texto traduzido um tratamento de adaptação fonético e/ou cultural, "Blanca" passou a ser "Branca" e "Rodolfo" recebeu a pronúncia correspondente à língua portuguesa. Da mesma forma, outros nomes receberam um trabalho adaptativo mais distanciado do texto base, como em "Don Cuco", que foi traduzido por "Seu Cláudio". Objetivamos com essa escolha, padronizar a grafia e evitar confusões e duplicações informativas.

Lúcio é o médico do povoado e um homem sombrio, que está obcecadamente apaixonado por Esmeralda e magoado com o envolvimento dela com José Armando. Ele tem o rosto desfigurado por conta de um acidente no qual arriscou sua vida para salvar a de Esmeralda. Durante muitos anos ele atuou como seu instrutor intelectual. Por conta do acidente, ele supõe ter algum tipo de autoridade sobre Esmeralda. Nessa noite, Esmeralda é obrigada a tocar o rosto de Lúcio. Ele conta a ela sobre sua paixão e sobre o acidente que desfigurou seu rosto. Esmeralda desmaia e quando acorda pensa ter sido abusada por Malaver.

José Armando retorna à Casa Grande e confronta Rodolfo para saber onde está Esmeralda. Crisanta e Dominga revelam o segredo da troca de bebês e que Esmeralda é a verdadeira filha de Rodolfo e Blanca. José Armando vai até a casa de Lúcio e resgata Esmeralda. Alguns dias depois, Esmeralda descobre que está grávida, mas não está segura sobre a paternidade de seu filho. José Armando, ao saber da suspeita de Esmeralda vai até a casa de Lúcio Malaver e o encontra caído, tendo um ataque cardíaco. José Armando acaba salvando a vida de Lúcio.

José Armando se separa de Esmeralda, pois não quer que ela tenha esse filho. Esmeralda foge para a capital grávida e em companhia de Dominga. As duas recebem auxílio em uma instituição de caridade e aí permanecem até que Esmeralda tenha seu filho.

O cenário da história passa a ser a cidade, onde José Armando inicia seu trabalho de médico em um hospital. Esmeralda, após dar a luz, se opera dos olhos e recobra a visão. Através da ajuda de Álvaro Lazcano, que se apaixona por ela, inicia a retomada de sua vida, encabeçando seu processo de alfabetização. Ele a auxilia na busca por um trabalho e proporciona que ela se empregue como auxiliar de enfermeira no mesmo hospital onde José Armando trabalha.

José Armando também segue sua vida e inicia um relacionamento com Georgina Pérez Montalvo, a filha de um influente cirurgião plástico. Georgina e Fátima se unirão para separar José Armando e Esmeralda. O pai de Georgina, Bernardo Pérez Montalvo⁹⁹ recruta José Armando para a sua clínica de cirurgias estéticas.

⁹⁹ Apesar de que entre os capítulos 60 e 63 o personagem seja apresentado como Álvaro Pérez Montalvo, nos capítulos seguintes Lúcio Malaver sempre se refere a ele como Bernardo. Segundo Miller; Vandome; Mcbrewster (2011, p. 2) o personagem interpretado por Gustavo Rojo se chamava Dr. Bernardo Pérez Montalvo.

Lúcio Malaver continua obcecado por Esmeralda e decide fazer uma cirurgia de constituição facial e assumir a paternidade do filho dela na tentativa de uni-la a ele. Lúcio, que é amigo de faculdade do pai de Georgina, o busca para que seja responsável pela cirurgia. No entanto, durante a operação, Bernardo Pérez Montalvo tem um acidente vascular cerebral e não pôde terminar a cirurgia. Uma vez mais, José Armando salva a vida de Lúcio Malaver, uma vez que é o único médico no hospital especializado em reconstrução facial.

Após a cirurgia, Lúcio recebe alta e arquiteta o sequestro do filho de Esmeralda, porém, sofre mais um ataque cardíaco. Antes de morrer, confessa a José Armando que nunca abusou de Esmeralda e que o filho que ela espera é dele. Essa revelação lança José Armando a uma profunda depressão. Ele se afasta de sua família e vai viver na fazenda Casa Grande, atormentado pela culpa.

Graciela agora apresenta um grande descontrole mental e emocional. Numa malograda tentativa de reconquistar Adrián, acaba tomando uma dose excessiva de calmantes e morre na fazenda, nos braços de Adrián. Fátima se sente culpada pela morte da filha. Em um processo de redimir-se, ela abandona Georgina em seus planos de prejudicar Esmeralda.

No dia do casamento de Esmeralda e Álvaro, José Armando sofre um acidente na fazenda e cai do cavalo. Pela força do golpe, ele fica cego. O casamento é adiado e Álvaro, ao perceber como Esmeralda ainda sofre por José Armando, decide romper com ela. Esmeralda vai até a fazenda e se reconcilia com José Armando, que recobra a visão.

APÊNDICE C - Quadros das unidades fraseológicas compiladas

Os quadros a seguir estão identificados com relação às cores que apresentam da seguinte maneira:

Unidades fraseológicas somáticas (UFS): laranja;

Unidades fraseológicas não somáticas: verde-claro;

Unidades fraseológicas somáticas (UFS) não lematizadas nas obras consultadas: amarelo

Unidades fraseológicas não somáticas não lematizadas nas obras consultadas: azul.

Quadro 17 – Capítulo 1

Forma base da UF	M / B	Texto base	M / M	Texto meta	Personagem
<i>Sobre todo</i>	07:24	<i>Sobre todo la vida de mi hijo</i>	07:24	Acima de tudo a vida do meu filho	Rodolfo
<i>Echar a alguien la culpa</i>	12:21	<i>Se pondrá furioso, le echará la culpa.</i>	13:11	Ficará furioso, vai dizer que ela é culpada	Crisanta
<i>Otra vez</i>	19:51	<i>No me saques otra vez de mis casillas</i>	21:12	Eu vou perder a paciência outra vez	Rodolfo
<i>Sacar a alguien de sus casillas</i>					
<i>(Estar / caer / dejar) en buenas manos</i>	25:49	<i>Tu hijo no podía estar en mejor manos</i>	27:30	Seu filho estará em boas mãos	Dominga

Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 18 – Capítulo 2

Forma base da UF	M / B	Texto base	M / M	Texto meta	Personagem
<i>Hacerse cargo de (algo)</i>	51:02	<i>Pero si Dionisio se ha hecho cargo todos esos años</i>	07:05	Mas o Dionísio sempre cuidou disso, todos esses anos	Blanca
<i>Hacer caso a (alguien o algo)</i>	52:40	<i>Debes hacerle caso, mi hija</i>	8:40	Deveria agradá-lo, minha filha	Fátima
<i>Ni modo</i>	52:46	<i>Pues, ni modo. Tengo que irme</i>	8:48	Não tenho saída. Tenho que ir	Esmeralda
<i>Nada más</i>	1:11:45	<i>Nada más alguien tiene que leérmelos</i>	29:25	Só que alguém tem que ler pra mim	Esmeralda
<i>Valer la pena (algo o alguien)</i>	1:12:34	<i>Pero valió la pena</i>	30:14	Mas valeu a pena	Lúcio
<i>Pedir la mano (de una mujer)</i>	1:14:28	<i>Cuando regresemos a la ciudad iremos a pedir la mano de Graciela</i>	32:31	Quando voltarmos à cidade, vamos pedir a mão de Graziela	José Armando
<i>Por sí</i>	1:14:45	<i>Por sí algo se ofreciera</i>	32:42	No caso de precisar	Fátima
<i>Hacerse a la idea de (algo)</i>	1:14:52	<i>Así te puedes hacer a la idea de que eres la dueña y señora de la mansión Peñarreal</i>	32:48	Assim você pode se acostumar com a ideia de que é a dona da mansão Penharreal	Graciela
<i>Hacer buenas migas (dos o más personas)</i>	1:21:01	<i>Me parece que tu y yo vamos a hacer buenas migas</i>	39:28	Eu acho que você e eu vamos ser bons amigos	José Armando

Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 19 – Capítulo 3

Forma base da UF	M / B	Texto base	M / M	Texto meta	Personagem
<i>Poner los ojos en (alguien o algo)</i>	1:26:38	<i>Que no ponga sus ojos en esa muchacha</i>	2:49	Não ponha seus olhos nessa moça	Adrián
<i>Caer bien (alguien)</i>	1:31:21	<i>Me has caído bien</i>	8:01	Gostei muito de você	Blanca
<i>De seguro / a buen seguro / al seguro</i>	1:31:31	<i>De seguro, viene</i>	8:12	Com certeza	Dionisio
<i>Perder cuidado</i>	1:34:44	<i>Pierda cuidado, don Rodolfo</i>	11:46	Não se preocupe, senhor Rodolfo	Dionisio
<i>Dar largas</i>	1:36:23	<i>Tu le estás dando largas al asunto</i>	13:26	Está tentando me fazer de bobo	Dionisio
<i>Caer bien (alguien)</i>	1:36:34	<i>Ese tipo no me cae</i>	13:35	Esse cara não me agrada	Adrián
<i>Caer bien (alguien)</i>	1:37:39	<i>La señora conoció a su hermana y le cayó muy bien</i>	14:39	A patroa conheceu a sua irmã e gostou muito dela	Dionisio
<i>Echar la mano / las manos / mano</i>	1:39:24	<i>Y dió la orden con que le echarán la mano encima se lo llevarán a la cárcel</i>	16:57	Deu ordens de que quando pusessem as mãos no ladrão, levassem ele pra cadeia	Florecita
<i>Darse cuenta de / que (algo)</i>	1:42:13	<i>Dáte cuenta que no va a ser fácil</i>	20:05	Entenda que não vai ser fácil	Crisanta

Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 20 – Capítulo 4

Forma base da UF	M / B	Texto base	M / M	Texto meta	Personagem
<i>De pronto</i>	2:06:15	<i>De pronto</i>	04:57	De repente	Esmeralda
<i>Traer entre ojos a (alguien)</i>	2:06:33	<i>Esa gente te trae entre ojos</i>	5:09	Essa gente está de olho em você	Dominga
<i>Suelto(a) de la lengua</i>	2:06:47	<i>Que no me hagan soltarme la lengua</i>	5:28	Que não me façam soltar a língua	Dominga
<i>Conocer (alguien algo o a otra persona) como a la palma de la mano</i>	2:10:30	<i>Él conoce aquello como la palma de su mano</i>	9:37	Ele conhece aquilo como a palma da mão	Crisanta
<i>Pintarse (alguien) solo para (algo)</i>	2:16:37	<i>Mira, quien se pinta solo para esto es Adrián</i>	15:10	Olha, quem é muito bonzinho é o Adrián	Dionisio
<i>Tener (alguien) la sartén por el mango</i>	2:34:38	<i>Ahora tengo la sartén por el mango</i>	35:40	Agora estou com o coringa na manga	Dominga
<i>Meter a (alguien) en el bolsillo</i>	2:34:56	<i>La gente de la casa grande la tengo metida en el bolsillo</i>	35:59	A gente da casa grande está metida no meu bolso	Dominga
<i>El interés tiene pies</i>	2:41:09	<i>Hija mía, el interés tiene pies</i>	42:38	Filha, o interesse é nosso	Fátima

Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 21 – Capítulo 5

Forma base da UF	M / B	Texto base	M / M	Texto meta	Personagem
<i>Poner los ojos en (alguien o a algo)</i>	2:50:00	<i>Él es incapaz de poner los ojos en alguna mujer</i>	07:07	Ele é incapaz de pôr os olhos em uma mulher	Graciela
<i>Por lo menos</i> <i>Por si acaso</i>	2:50:13	<i>Trae por lo menos los trajes de fiesta, por si acaso</i>	07:21	Leve pelo menos dois vestidos de festa	Fátima
<i>Nada más</i>	2:50:14	<i>Mira, nada más que hora es, Tomás</i>	07:32	Olha só as horas, Tomás	Fátima
<i>Hacer caso a (alguien o a algo)</i>	2:51:44	<i>Dice que hablé con él y no me haces caso</i>	08:51	Eu disse que falei com ele e você nem ligou	Esmeralda
<i>Por fortuna</i>	2:53:49	<i>Por fortuna, todo salió bien</i>	11:16	Mas acabou tudo bem	Rodolfo
<i>Por cierto</i>	2:53:54	<i>Por cierto, ayer vi a Dominga</i>	11:19	A propósito, ontem eu vi a Dominga	Rodolfo
<i>Por supuesto</i>	2:54:13	<i>Por supuesto, no perdió la oportunidad</i>	11:40	Claro que não perdeu a oportunidade	Rodolfo
<i>Hacerse cargo de (algo)</i>	2:55:38	<i>Mi hermano se va a hacer cargo</i>	13:06	O meu irmão vai organizar	Florecita
<i>Poner mala cara a (alguien, una idea o una propuesta)</i> <i>(Estar / poner / quedar) al tanto</i>	2:58:22	<i>Por la cara que pones parece que no estás al tanto</i>	15:39	Pela cara que faz parece que não está sabendo	Fátima
<i>Ni modo</i>	2:58:56	<i>Ni modo que el peón que ordeña las vacas</i>	16:25	Não pode ser o peão que ordenha as vacas	Graciela
<i>Nada más</i>	2:59:00	<i>Sí piensa un poquito nada más</i>	16:29	Se você pensar um pouquinho mais	Graciela
<i>Darse cuenta</i>	2:59:01	<i>Te darás cuenta</i>	16:30	Vai perceber	Graciela
<i>Perder (alguien) el tiempo o tiempo</i>	3:02:18	<i>No estamos aquí para perder el tiempo</i>	20:17	Não estamos aqui para perder tempo	Lúcio
<i>Nada más</i>	3:04:05	<i>Mira nada más que el cielo</i>	22:24	Olha só aquele céu	José Armando
<i>Hacer caso a (alguien o a algo)</i>	3:04:44	<i>Mira, mi hijita, hazme caso</i>	23:02	Olha, filha, me escuta	Fátima
<i>Más vale prevenir que lamentar</i>	3:04:56	<i>Es mejor prevenir que lamentar, mi hijita</i>	23:15	É melhor prevenir do que lamentar, filha	Fátima
<i>Llamar la atención</i>	3:06:11	<i>Estas cosas no me llaman para nada la atención</i>	25:01	Estas coisas não chamam em nada a minha atenção	Graciela
<i>Llevar (algo) en la sangre</i>	3:07:35	<i>Es como si lo llevara en la sangre</i>	26:26	É como se tivesse isso no sangue	José Armando
<i>No todo que brilla es oro</i>	3:16:58	<i>Dice un refrán que no todo aquello que brilla es oro</i>	36:09	Como o ditado, nem tudo que brilha é ouro	Adrián
<i>Estar (alguien) hasta la coronilla</i>	3:19:49	<i>Que voy de la fiestasita famosa hasta la coronilla</i>	39:30	Estou com essa bendita festa até o pescoço	Graciela

Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 22 – Capítulo 6

Forma base da UF	M / B	Texto base	M / M	Texto meta	Personagem
Caer mal (alguien)	3:29:11	Pero <u>me cae mal</u>	06:07	Odejo ele	Graciela
Importar (a alguien) un camino	3:30:54	No me vuelvas a decir que <u>te importa un camino</u>	07:50	Nunca mais diga que não se importa nenhum pouco	Fátima
Cada oveja con su pareja	3:37:51	¿Tu no has oído el dicho de que <u>cada oveja con su pareja?</u>	15:08	Você já ouviu o ditado, cada macaco no seu galho?	Adrián
A lo mejor	3:38:17	<u>A lo mejor, se hacen novios</u>	15:32	E talvez eles até namorem	Florecita
Tener mala cabeza	3:38:28	Tu andas <u>mal de la cabeza, hermanita?</u>	15:37	Você está mal da cabeça, maninha?	Adrián
Tomar / tomarse (alguien) a pecho (algo)	3:42:57	No <u>se lo tome tan a pecho</u>	20:14	Não fique chateada com isso	Adrián
Sacar las patas / los pies por delante	3:52:56	De aquí solo <u>me sacan con las patas por delante</u>	31:34	Daqui só saio dentro de um caixaão	Dominga
Caer mal (alguien)	4:04:55	¿ <u>Te caigo tan mal?</u>	44:27	Por que, Adrián?	Graciela

Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 23 – Capítulo 67

Forma base da UF	M / B	Texto base	M / M	Texto meta	Personagem
Dejar en paz (a alguien o a algo)	05:04	<u>Déjame en paz.</u>	33:59	Me deixe em paz.	Lúcio
Dejar / quedarse plantado	06:00	(Ella) Nos <u>dejó plantados a mamá y a mí</u>	33:02	Ela esqueceu da minha mãe e de mim	Álvaro
Sacar un clavo con otro clavo	08:48	<u>Un clavo saca a otro clavo</u>	30:13	Um amor para curar outro amor	Socorro
Perder cuidado	09:18	<u>Pierda cuidado</u>	29:44	Não se preocupe	Adrián
Al pie de la letra	09:28	<u>Al pie de la letra, como usted dijo</u>	29:34	Ao pé da letra, como mandou	Adrián
Hacer / hacerse (algo o alguien) a un lado	10:00	(Él) <u>ha hecho eso a un lado</u>	29:02	Ele deixou isso de lado	Blanca
Por supuesto	10:47	<u>Por supuesto</u>	28:17	Com certeza	Blanca
A primera vista	19:19	<u>Fue amor a primera vista</u>	19:58	Foi amor a primeira vista	Álvaro
Frente a frente	27:50	<u>Se encuentren frente a frente.</u>	11:38	Se encontrem frente a frente.	Álvaro
Así que	29:05	<u>Así que Blanca vino hoy</u>	10:19	Então a Branca veio hoje	Fátima
Hacer falta	31:31	<u>Me está haciendo falta un cafecito fuerte</u>	07:53	Estava sentindo falta de um cafézinho forte	Dionisio
Por supuesto	32:56	<u>Por supuesto que no</u>	06:58	É claro que não	Georgina
De vez en cuando	35:41	¿ <u>Por que no lo traes de vez en cuando?</u>	03:44	Por que não traz ele de vez em quando?	Álvaro
Otra vez	36:24	<u>No empiece otra vez.</u>	03:03	Não comece outra vez	Esmeralda
Otra vez	37:40	<u>Me daría mucha pena dejar de ir otra vez</u>	01:44	Eu ficaria com muita pena se tivesse que deixar de ir lá outra vez	Esmeralda

Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 24 – Capítulo 68

Forma base da UF	M / B	Texto base	M / M	Texto meta	Personagem
<i>Abrir (alguien) el ojo</i>	42:09	<i>Ya es hora de que <u>abras los ojos</u></i>	36:15	E tá na hora de <u>você</u> abrir os olhos	Florecita
<i>Enterrarse (alguien) en vida</i>	42:12	<i>¿Te vas a <u>enterrar en vida</u>?</i>	36:12	Vai ficar sofrendo a vida inteira?	Florecita
<i>Hacer caso a (alguien o algo)</i>	42:36	<i>Esmeralda no <u>le hizo caso</u> al Doctor Lazcano</i>	35:46	Esmeralda <u>não dá bola</u> pro Doutor Álvaro	Florecita
<i>Poner (algo) en manos de (alguien)</i>	43:36	<i>¿Ya <u>está poniendo en sus manos</u> sus pacientes?</i>	34:47	Ele já <u>está lhe passando</u> os clientes dele?	Rodolfo
<i>En verdad</i>	43:57	<i><u>En verdad</u>, he sido muy afortunado</i>	34:29	Realmente, eu dei muita sorte	José Armando
<i>De toda la vida</i>	48:31	<i>Parece que nos conocieramos <u>de toda la vida</u></i>	30:02	Parece <u>até</u> que eles já nos conheciam	Florecita
<i>En cambio</i>	50:20	<i>Ya, <u>en cambio</u>, he estado de malas</i>	28:12	Em <u>compensação</u> eu, me dei mal	Tania
<i>Estar / hallarse de malas</i>					
<i>De un momento a otro</i>	50:51	<i>Él hablará contigo <u>de un momento a otro</u></i>	27:42	Ele deve falar com <u>você</u> a qualquer momento	Georgina
<i>Quedarse para vestir santos (una mujer)</i>	51:03	<i>Tu que tenias miedo que <u>me quedara a vestir santos</u></i>	27:29	Você morria de medo de que eu <u>ficasse pra titia</u>	Georgina
<i>A veces</i>	51:21	<i>A <u>veces</u> siento como si hubiera algo en su vida</i>	27:14	Eu sinto que tem alguma coisa na vida dele	Georgina
<i>Nada más</i>	55:23	<i>Podría llevarlo <u>nada más</u> de vez en cuando</i>	23:09	Só pode ser de vez em quando	Dominga
<i>De vez en cuando</i>					
<i>Así que</i>	55:38	<i>Así que el chimpaaitito está <u>metiendo a la bolsa</u> ese abuelo orgulloso</i>	22:52	Quer <u>dizer</u> que o gurizinho <u>está atingindo</u> o coração desse avô orgulhoso	Dominga
<i>Meter a (alguien) en el bolsillo</i>					
<i>Darse cuenta de / que (algo)</i>	56:55	<i>Sí, de eso <u>me di cuenta</u> desde que la conocí</i>	21:34	É, eu <u>percebi</u> isso desde que a conheci	Bernardo
<i>De corazón</i>	57:31	<i>Te la entrego de <u>corazón</u></i>	21:01	Eu a entrego de <u>coração</u>	Bernardo
<i>A veces</i>	58:28	<i>Me <u>agarra a veces</u> la nostalgia</i>	20:14	Eu também <u>as vezes</u> sinto muita saudade	Dominga
<i>Al fin</i>	1:03:32	<i><u>Al fin</u>, llegas</i>	15:07	<u>Até</u> que enfim chegou	Abuela
<i>Hacer caso a (alguien o algo)</i>	1:04:45	<i>A ver si así <u>me hace caso</u> Adrián</i>	13:54	Agora eu conquisto o <u>Adrián</u>	Yesi
<i>Dar / hacer bolas (a alguien)</i>	1:05:02	<i>No <u>me hagas bolas</u></i>	13:35	Não me dê problemas	Abuela
<i>De frente</i>	1:10:06	<i><u>Dímelo de frente</u> y te dejaré libre</i>	08:44	Me diga <u>logo</u> e eu te deixo livre	Emiliano
<i>Darse cuenta de / que (algo)</i>	1:10:40	<i>¿<u>Tu te has dado cuenta</u> que Aurorita está enamorada de ti?</i>	08:11	Você já <u>percebeu</u> que a Aurora está apixonada por você?	Florecita
<i>Darse cuenta</i>	1:10:43	<i>Tendría que <u>estar ciego</u> pa' no <u>darme cuenta</u></i>	08:07	Teria que se cego pra <u>não perceber</u> isso	Adrián
<i>Darse cuenta</i>	1:17:17	<i>No <u>me di cuenta</u></i>	01:34	E eu <u>não percebi</u>	Graciela

Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 25 – Capítulo 69

Forma base da UF	M / B	Texto base	M / M	Texto meta	Personagem
De acuerdo	1:28:29	<i>Talvez tú no estés de acuerdo con mis ideas</i>	07:20	Talvez você não concorde com minhas ideias	Fátima
Por fin	1:32:35	<i>Que alegría que por fin Adrián quiere a Aurorita</i>	11:19	Finalmente o Adrián gosta da Aurora	Florecita
De oro	1:32:42	<i>La madre y la hija son de oro.</i>	11:25	Mãe e filha valem ouro	Dominga
Echar de menos (algo o a alguien)	1:33:29	<i>Cuando ustedes se vayan les voy a echar reharto de menos.</i>	12:14	Quando vocês forem embora eu vou sentir muita saudade.	Dominga
Valer la pena (algo o alguien)	1:34:18	<i>Vale la pena el sacrificio</i>	13:03	Valerá a pena o sacrificio	Lúcio
Con tal de	1:34:22	<i>Todo con tal de que Esmeralda se finca a mí</i>	13:08	Tudo para que Esmeralda finalmente seja minha	Lúcio
Tener en cuenta	1:37:13	<i>Teniendo en cuenta que hay padres que ni siquiera se ocupan de sus propios hijos</i>	15:58	Levando em conta que tem pais que não se preocupam nem com seus próprios filhos	Álvaro
De veras	1:37:28	<i>¿De veras, no tienes nada nuevo que contarme?</i>	16:13	Não tem mesmo nenhuma novidade pra me contar?	José Armando
Poner (alguien) de su parte	1:43:17	<i>Ponte tu parte, Gracielita</i>	21:51	Faça sua parte, Graciela	Blanca
A manos llenas	1:43:50	<i>Puede gastar el dinero a manos llenas.</i>	22:26	Pode gastar o dinheiro de mão cheia	Graciela
Decir (a alguien) las cuatro verdades	1:47:37	<i>Voy a aprovechar para decirte cuatro verdades</i>	26:12	Eu vou aproveitar pra dizer umas verdades	Fátima
Dar (a alguien) palabra / su palabra	1:51:02	<i>Y si él le ha dado palabra a Aurorita</i>	29:28	E se ele deu a palavra a Aurora	Dominga
Tomar / coger (a alguien) de / por sorpresa (algo)	1:52:10	<i>Y me tomó de sorpresa la confesión de José Armando</i>	30:36	Eu fiquei surpresa com a confissão do José Armando	Georgina
Perder la cabeza	1:54:56	<i>¿Ha perdido usted la cabeza?</i>	33:21	O senhor perdeu a cabeça?	Juana
Ponerse de parte de (alguien)	1:56:31	<i>Es extraño que se pongan de parte de ella en vez de ponerse de parte tuya</i>	34:58	Eu acho estranho que fiquem do lado dela ao invés de ficar do seu lado	Georgina

Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 26 – Capítulo 71

Forma base da UF	M / B	Texto base	M / M	Texto meta	Personagem
<i>Poco a poco</i>	2:42:18	<i>Poco a poco irás aprendiendo todo</i>	03:22	Daqui a pouco vai aprender tudo	Hilda
<i>De guardia</i>	2:43:21	<i>Me dijo que eran para el médico de guardia</i>	04:25	Ela disse que eram para o médico de plantão	Esmeralda
<i>Estar / hallarse de malas</i>	2:44:00	<i>Parecía que estaba de malas</i>	05:05	Parece que estava de mal humor	Esmeralda
<i>De veras</i>	2:44:06	<i>De veras?</i>	05:10	É sério?	Hilda
<i>No despegar (alguien) los labios</i>	2:44:19	<i>Nunca se despegó los labios ni me quitó los ojos de encima</i>	05:23	Ele nem mexeu os lábios e não tirou os olhos de mim	Esmeralda
<i>No quitar los ojos de (alguien o algo)</i>					
<i>Hacer caso a (alguien o algo)</i>	2:45:44	<i>No le hagas caso, ni lo mires</i>	06:49	Não liga, não. Nem olha pra ele	Hilda
<i>Ser la manzana de la discordia</i>	2:46:51	<i>Que ahora es la manzana de la discordia</i>	08:08	Que agora é o motivo da discórdia	Dominga
<i>Echar (alguien) rayos</i>	2:47:04	<i>Dominga le echó como un rayo a Rodolfo</i>	08:21	A dona Dominga deu uma bronca danada no seu Rodolfo	Dionisio
<i>Comerse (alguien) con los ojos (a otra persona o algo)</i>	2:52:15	<i>Cuando entré a su consultorio por poco me come con los ojos</i>	13:32	Quando entrei no seu consultório por pouco não me comeu com os olhos	Esmeralda
<i>Dar la cara</i>	2:57:21	<i>Cuando (él) se decida dame la cara</i>	18:50	Quando ele decidir mostrar a cara	José Armando
<i>En lo por venir</i>	2:58:03	<i>Pensando en lo por venir de su hijo</i>	19:31	Pensando no futuro do filho	Dominga
<i>No abrir (alguien) la boca</i>	2:59:24	<i>No he abierto la boca en su presencia</i>	20:54	Eu não abri a boca na presença dela	José Armando
<i>Por la mala / Por las malas / Por malas</i>	3:00:42	<i>Pero por las malas con imposiciones y exigencias no se logrará nada</i>	22:27	Mas por mal, Rodolfo, com imposições e exigências, não conseguiremos	Blanca
<i>(Decir / Contar / Ser) las tres verdades</i>	3:04:24	<i>Yo le conté luego tres verdades claritas</i>	26:08	Eu joguei umas duas ou três verdades na cara dele	Dominga
<i>Por detrás</i>	3:04:41	<i>Que por detrás de Esmeralda no me gusta hacer eso, señora Blanca</i>	26:25	É que pelas costas da Esmeralda eu não gosto de fazer isso	Dominga
<i>Sin embargo</i>	3:09:17	<i>Y sin embargo no eres feliz</i>	31:01	E mesmo assim, não é feliz	Dóris
<i>A lo mejor</i>	3:10:27	<i>A lo mejor, cuando la vea se despierta de nuevo el sentimiento</i>	32:11	Talvez quando a vir, desperte de novo um sentimento	Dominga
<i>Darse cuenta de / que (algo)</i>	3:10:56	<i>Se ha dado cuenta que no quieres hablar con él</i>	32:38	Deve ter percebido que você não quer falar com ele	Hortensia

Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 27 – Capítulo 72

Forma base da UF	M / B	Texto base	M / M	Texto meta	Personagem
Dar vueltas a (algo)	3:25:11	Por más que <u>doy vueltas</u> no me explico	08:30	Por mais que eu pense no assunto eu não entendo	Florecita
Seguro mató a confiado	3:25:26	Seguro mató a <u>confiado</u>	08:45	O seguro morreu de velho	Dominga
Por supuesto	3:26:35	Si, doctor, <u>por supuesto</u>	09:52	Sim, doutor, claro que sim	Hilda
Dar la cara	3:31:13	(Él) no ha querido <u>dame la cara</u>	14:31	Ele não quis aparecer	José Armando
Tomar en cuenta	3:31:39	Sin <u>tomar en cuenta</u> lo que yo sufría, doctor	14:57	Sem levar em conta, o que eu sofria, doutor	Esmeralda
A tiempo	3:33:49	Todos estamos a <u>tiempo</u>	17:07	Ainda estamos em tempo	Georgina
Dar el alta	3:39:17	¿Por que no me lo <u>dá el alta</u> ?	22:49	Por que não dá alta pra ele?	Hilda
Hacerse a la idea de (algo)	3:43:00	Podemos <u>hacernos a la idea</u> de que no nos hemos conocido	26:32	Podemos até fazer de conta que não no conhecemos	Esmeralda
Por supuesto	3:46:21	Te esperamos, <u>por supuesto</u>	30:12	Vamos esperá-lo, com certeza	Fátima
(Estar /poner / quedar) al tanto	3:46:36	Localizo <u>imediantamente</u> a Graciélita para <u>ponerla al tanto</u>	30:26	Eu vou localizar imediatamente Graciela pra falar com ela	Fátima
Echar (alguien) la siesta	3:48:55	A esa hora siempre <u>se echa su siestesita</u>	32:48	A essa hora ele sempre tira um cochilo	Dominga
Salir (alguien) adelante	3:49:34	Por él, ella <u>salió p' alante</u>	33:26	Por ele, ela continua lutando	Dominga
(Estar / poner / quedar) al tanto	3:50:02	Su mamá es la única que <u>está al tanto</u>	33:53	A mãe dela era a única que sabia	Dominga
A espaldas (de alguien)	3:51:57	Yo te estaba <u>engañando</u> , yo te estaba diciendo mentiras, haciendo cosas a <u>tus espaldas</u>	36:02	Eu tava te enganando, dizendo mentiras, fazendo coisas às escondidas	Dominga
Darse cuenta	3:52:33	Ellos son los abuelos, <u>date cuenta</u> , mi hija	36:39	Eles são os avós, entenda filha	Dominga
Robar el corazón (de alguien)	3:52:42	Pues se ve que el <u>chimpanaitito le a robado el corazón</u>	36:46	Vê-se que o menino conquistou seu coração	Dominga
Dar pie	3:55:39	Si me voy, <u>le doy pie</u> a que piense que la <u>sigo queriendo</u>	39:45	Se eu fugir, ela pode pensar que eu ainda gosto dela	José Armando

Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 28 – Capítulo 73

Forma base da UF	M / B	Texto base	M / M	Texto meta	Personagem
<i>A lo mejor</i>	03:55	<i>A lo mejor, vino a reclamarle</i>	04:15	Vai ver que ele veio reclamar	Socorro
<i>Poner los pies en (una parte)</i>	04:11	<i>Lamento haber puesto los pies en esta casa</i>	04:28	Lamento ter colocado os pés nesta casa	Rodolfo
<i>Al menos</i>	04:20	<i>Deberías, al menos, pensar en tu hijo</i>	04:39	Devia, pelo menos, pensar no seu filho	Rodolfo
<i>Hacerse a la idea de (algo)</i>	07:51	<i>Ya me había hecho a la idea de verlo de vez en cuando</i>	08:22	Eu já tinha me acostumado a vê-lo de vez em quando	Rodolfo
<i>De vez en cuando</i>					
<i>De pronto</i>	09:41	<i>Y ahora, de pronto me veo como una vulgar mujer enamorada</i>	10:11	E agora me vejo como uma simples mulher apaixonada	Georgina
<i>Por tanto</i>	11:46	<i>Emiliano es hijo único y por tanto, el único heredero</i>	12:17	Emiliano é filho único e portanto o único herdeiro	Fátima
<i>Al fin y al cabo</i>	15:15	<i>Al fin y al cabo ellos son tus padres</i>	15:45	Afinal, eles são seus pais	Dominga
<i>Hacer caso a (alguien o algo)</i>	19:17	<i>No le hagas caso, olvídale, por favor</i>	19:57	Não liga pra ela, esquece isso	Adrián
<i>A sabiendas</i>	25:00	<i>Por nada en el mundo le haría un mal a sabiendas</i>	25:40	Por nada no mundo eu machucaria a Aurora	Adrián
<i>Al menos</i>	26:06	<i>Al menos yo, para que Aurorita vuelva a su casa</i>	26:46	Pelo menos eu, pra Aurora poder voltar pra casa	Adrián
<i>A solas</i>	28:21	<i>Los dejo a solas</i>	29:13	Vou deixá-los a sós	Bernardo
<i>A voluntad</i>	28:56	<i>¿Y usted cree que se hace así? A voluntad</i>	29:49	O senhor acha que é assim? Tão simples	Adrián
<i>Hacer las paces</i>	30:28	<i>Así que ya hiciste las paces con tu papá?</i>	31:19	Então já fez as pazes com o seu pai?	Álvaro
<i>Ganar el corazón (de alguien)</i>	30:44	<i>El que lo quiera me gana el corazón</i>	31:35	Gostando dele me conquistou	Esmeralda
<i>A lo mejor</i>	32:38	<i>"A la mejor" dándole vueltas encontramos una solución</i>	33:19	Quem sabe até, pensando bem, encontremos uma solução	Don Cuco
<i>Dar vueltas a (algo)</i>					
<i>Darse cuenta de / que (algo)</i>	33:22	<i>Te das cuenta de lo que me has dicho?</i>	34:13	Tem ideia do que me disse?	Graciela
<i>Darse cuenta de / que (algo)</i>	33:26	<i>Sí, me doy cuenta perfectamente</i>	34:16	Sim, tenho ideia perfeitamente	Adrián
<i>Al menos</i>	37:46	<i>Yo no quise hacer daño, al menos conscientemente</i>	38:37	Não quis fazer mal, pelo menos conscientemente	Graciela
<i>Ni qué ocho cuartos</i>	40:19	<i>¡Qué querubín, ni qué ocho cuartos!</i>	41:15	Que anjinho que nada	Rodolfo

Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 29 – Capítulo 132

Forma base da UF	M / B	Texto base	M / M	Texto meta	Personagem
<i>De pronto</i>	3:32:42	<i>De pronto se ha venido a mi memoria</i>	04:48	De repente veio à minha memória	Esmeralda
<i>Estar como una cabra / chiva</i>	3:39:03	<i>Pues aquí, Trolebús andaba como chiva loca en el cerro</i>	11:22	O seu Trolébus aí, parece uma vaca no mato	Don Cuco
<i>Dirigir la palabra (a alguien)</i>	3:41:45	<i>Si no quieres ni dirigimos la palabra, haya tú</i>	14:07	Se não quiser nem nos dirigir a palavra, tudo bem	Crisanta
<i>Qué mosca te / le / os ha / habrá picado</i>	3:44:13	<i>¿Y ahora qué mosca lo habrá picado?</i>	16:34	Que bicho mordeu ele?	Dominga
<i>A causa de</i>	3:51:17	<i>Nuestra boda civil se suspendió a causa de José Armando</i>	24:01	Nosso casamento civil foi suspenso por causa do José Armando	Álvaro
<i>En puertas</i>	3:51:29	<i>¿Si nuestra boda religiosa está en puertas?</i>	24:12	Já que o casamento religioso está perto?	Álvaro
<i>Darse cuenta</i>	3:53:24	<i>No te das cuenta?</i>	26:07	Não entende isso?	Álvaro
<i>Conquistar el corazón (de alguien)</i>	3:55:11	<i>Sabías que estaba conquistando mi corazón</i>	27:53	Sabia que ele estava conquistando meu coração	José Armando
<i>Ponerse en manos de (alguien)</i>	3:58:14	<i>El doctor me dijo que debía venir y ponerse en manos de un especialista</i>	31:13	O doutor me disse que ele devia vir e ficar aos cuidados de um especialista	Rodolfo
<i>De modo que</i>	4:01:43	<i>De modo que no se han casado</i>	34:42	Então, eles não se casaram	José Armando
<i>Al fin</i>	4:05:53	<i>Al fin, José Rodolfo va a ser hijo mío</i>	39:07	Finalmente, ele vai ser o meu filho	Álvaro

Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 30 – Capítulo 133

Forma base da UF	M / B	Texto base	M / M	Texto meta	Personagem
<i>Entrar (alguien) en razón</i>	04:01	<i>No encuentro la forma de hacerlo entrar en razón</i>	04:19	Eu não encontro uma forma de fazê-lo aceitar as coisas	Rodolfo
<i>Por supuesto</i>	06:47	<i>Por supuesto que sí</i>	07:17	Mas é claro que sim	Rodolfo
<i>Al menos</i>	07:55	<i>Pero al menos ella va a ser feliz</i>	08:26	Pelo menos ela vai ser feliz	Dionísio
<i>Por supuesto</i>	09:50	<i>Por supuesto que no</i>	10:21	Mas é claro que não	José Armando
<i>Tener en cuenta</i>	10:00	<i>Gracias de nuevo, Dionísio, lo tendré en cuenta</i>	10:30	Agradeço de novo, Dionísio, lembrarei disso	José Armando
<i>Poner (algo) en manos de (alguien)</i>	11:48	<i>Y el destino le pone en sus manos pa' que le componga la vista</i>	12:19	E o destino o põe nas suas mãos para recuperar a visão dele	Dominga
<i>No poder ver (algo o a alguien) ni en pintura</i>	11:55	<i>Que no se podían ver ni en pintura</i>	12:25	A quem não podia ver nem pintado	Dominga
<i>Dejar en paz (a alguien o a algo)</i>	22:57	<i>Quiero que se vayan todos y me dejen en paz</i>	23:46	Eu quero que todos vão embora e que me deixem em paz	José Armando
<i>Ante todo</i>	23:13	<i>José Armando ante todo es un médico</i>	24:02	José Armando acima de tudo é um médico	Álvaro
<i>Estar (algo) en manos de alguien</i>	23:19	<i>La decisión está en sus manos</i>	24:09	A decisão está nas mãos dele	Álvaro
<i>Llamar la atención</i>	24:03	<i>Lo que quiere es llamar la atención</i>	24:53	O que ele quer é chamar a atenção	Álvaro
<i>De un momento a otro</i>	24:53	<i>No, espero que me llame de un momento a otro</i>	25:41	Não, eu espero que ele me ligue a qualquer momento	Esmeralda
<i>De acuerdo</i>	25:17	<i>Los colegas que consulté están de acuerdo conmigo</i>	26:06	Os colegas que consultei concordam comigo	Sebastián
<i>Hacer falta</i>	26:15	<i>No hace falta</i>	27:04	Não é necessário	Rodolfo
<i>Por supuesto</i>	27:44	<i>Por supuesto que no</i>	28:33	Mas é claro que não	Rodolfo
<i>Ser (algo) el colmo</i>	28:59	<i>Esto es el colmo</i>	29:48	Mas isso é o cúmulo	Blanca
<i>Perder la cabeza</i>	31:17	<i>Cuando la gente se enamora pier de la cabeza y se la pasa suspirando</i>	32:18	Quando a gente se apaixonou perde a cabeça e vive suspirando	Florencia
<i>Estar en las nubes (alguien)</i>	31:22	<i>Me parece que estoy en las nubes</i>	32:23	Parece que eu estou nas nuvens	Juanito
<i>De veras</i>	31:52	<i>De veras no me crees que estoy loco por ti?</i>	32:54	Você não acredita que sou louco por você?	Juanito
<i>Para luego es tarde</i>	32:02	<i>Pues, pa luego es tarde</i>	33:02	Puxa, demorou, hein?!	Juanito
<i>Salir (alguien) adelante</i>	35:33	<i>Tenemos que luchar por que salga adelante</i>	36:34	Temos que lutar pra que ele supere isso	Blanca
<i>Sano(na) y salvo(va)</i>	36:44	<i>Estoy sano y salvo</i>	37:45	Estou são e salvo	José Armando
<i>Salir / salirse (alguien) con la suya</i>	39:04	<i>Esta vez, José Armando no se saldrá con la suya</i>	40:05	Dessa vez, José Armando não vai se dar bem	Álvaro

Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 31 – Capítulo 134

Forma base da UF	M / B	Texto base	M / M	Texto meta	Personagem
Darse (alguien) por vencido	45:35	Lo único que te pedimos es que <u>no te des por vencido</u>	03:03	A única coisa que nó pedimos, é que não se <u>dê por vencido</u>	Rodolfo
A punto de	45:45	Ella, que está <u>a punto de casarse</u>	03:13	<u>Está prestes a se casar</u>	José Armando
Hacer falta	46:57	Aún cuando tengas todo, <u>hace falta</u> la presencia de su madre	04:26	Mesmo quando se tem tudo a gente sempre <u>sente falta</u> da presença da mãe	Fátima
Darse cuenta de / que (algo)	47:09	Pero cuando <u>se dé cuenta de</u> que hay por ahí un hijo	04:38	Mas quando se der conta que há por aí um filho	Fátima
De veras	48:27	<u>De veras</u> , José Rodolfo <u>no niega la cruz de su parroquia</u>	05:55	O José Rodolfo <u>não nega as origens dele</u>	Hilda
No negar la cruz de su parroquia					
No poder tapar el sol con el dedo	48:53	Pero es que <u>no se puede tapar el sol con un dedo</u> , verdad?	06:21	É, mas <u>não se pode cobrir o sol com a peneira</u>	Dominga
Ser (alguien) una / la mosca muerta	1:01:54	<u>No es más que una mosca muerta</u> hipócrita	19:48	Ela não passa de uma <u>mulherzinha hipócrita</u>	Georgina
En / a la mano de Dios	1:04:59	Vamos a dejar todo <u>en las manos de Dios</u>	23:02	Vamos deixar tudo <u>nas mãos de Deus</u>	Blanca
Nada más	1:05:11	<u>Nada más</u> falta que los novios se presenten a la iglesia	23:14	Agora <u>só</u> falta os noivos comparecerem à igreja	Esmeralda
Perder la cabeza	1:07:22	El Doctor Malaver <u>perdió la cabeza</u> por ti	25:25	O doutor Malaver <u>perdeu a cabeça</u> por você	Blanca
A la vez	1:08:13	Será un momento difícil y <u>a la vez</u> hermoso	26:31	Será um momento difícil e <u>também</u> bonito	José Armando
A causa de	1:08:38	Si parece que la ceguera es <u>a causa del golpe</u>	26:56	É, parece que a cegueira é <u>por causa da pancada</u>	Valdivia
Dejar / quedarse plantado	1:12:26	Ese canijo Juan ya <u>me dejó</u> como la palmera de la plaza, bien <u>plantada</u>	30:45	Esse maldito Joãozinho <u>me deixou</u> com as mãos abanando, aqui <u>plantada</u>	Florecita
Poner (a alguien) en antecedentes de algo	1:23:49	Sebastián ya <u>nos puso antecedentes</u> de su caso	42:23	Sebastião já <u>nos explicou</u> como está o seu caso	Valdivia

Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 32 – Capítulo 135

Forma base da UF	M / B	Texto base	M / M	Texto meta	Personagem
<i>A punto de</i>	1:27:15	<i>Estás a punto de casarte, Álvaro</i>	02:46	Está prestes a se casar, Álvaro	Hortensia
<i>Enterrarse (alguien) en vida</i>	1:29:57	<i>Usted se está enterrando en vida</i>	05:28	O senhor está se enterrando vivo	Rosário
<i>Echar una mano</i>	1:39:23	<i>Por eso, yo le estoy echando una mano con el panteón</i>	15:08	Por isso eu tô ajudando ele aqui no cemitério	Trolebús
<i>Al mal paso, darle prisa</i>	1:45:19	<i>Bueno, pues, al mal paso darle prisa</i>	21:16	Bom, então é melhor a gente ir depressa	Aurora
<i>En balde</i>	1:48:35	<i>Que pena que su viaje haya sido en balde</i>	24:33	Que pena que a viagem dele tenha sido em vão	Sebastián
<i>Darse (alguien) por vencido</i>	1:53:19	<i>Yo no me doy por vencida fácilmente</i>	29:30	Eu não me dou por vencida facilmente	Rosário
<i>Pese a</i>	2:00:45	<i>Un gran amor que pese a todo se niega a morir</i>	36:56	Um grande amor que se recusa... que se nega a morrer	Álvaro

Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 33 – Capítulo 136

Forma base da UF	M / B	Texto base	M / M	Texto meta	Personagem
<i>Ser parecido(da)</i> <i>mal</i>	2:09:47	<i>No soy tan antipático ni tan mal parecido</i>	03:21	Eu não sou tão antipático nem tão feio	Álvaro
<i>De veras</i>	2:15:30	<i>De veras soy tu vida?</i>	09:16	Eu sou sua vida?	Adrián
<i>De veras</i>	2:16:17	<i>El Doctor Lazcano <u>de veras</u> que te quería harto</i>	10:01	O Doutor Lazcano te amava muito	Dominga
<i>A lo mejor</i>	2:16:35	<i>A lo mejor lo que necesita es eso</i>	10:21	Talvez ele precise de você lá	Dominga
<i>Darse cuenta de / que (algo)</i>	2:21:10	<i>Siempre <u>me di cuenta</u> que usted no simpatizaba conmigo del todo</i>	14:54	Eu sei disso, sempre percebi que o senhor não simpatizava comigo	Álvaro
<i>Poner (a alguien) en antecedentes de algo</i>	2:23:03	<i>No te preocupes, antes de venir ya <u>los había puesto en antecedentes</u></i>	16:47	Não se preocupe, já sabíamos como você iria reagir	Sebastián
<i>Comerse (alguien) con los ojos (a otra persona o algo)</i>	2:26:34	<i>(Esmeralda) <u>Quería comerse el paisaje con los ojos</u></i>	20:37	(Esmeralda) <u>Quería comer a paisagem com os olhos</u>	Dominga
<i>De veras</i>	2:26:39	<i>Y <u>de veras</u> se van a quedar con nosotros?</i>	20:42	É verdade que vão ficar com a gente?	Aurora
<i>Darse cuenta de / que (algo)</i>	2:28:52	<i>Y él no <u>se habrá dado cuenta de que</u> eras tu?</i>	23:07	Y será que ele não percebeu que era você?	Florecita
<i>Darse cuenta de / que (algo)</i>	2:29:10	<i>Solo así <u>se dará cuenta de tu presencia</u></i>	23:24	Só assim ele vai perceber a sua presença	Aurora
<i>De modo que</i>	2:30:49	<i><u>De modo que</u>, cediste</i>	25:04	Então, foi você que cedeu	Georgina
<i>A la perfección</i>	2:31:21	<i>José Armando ya conoce la casa <u>a la perfección</u></i>	25:35	José Armando já conhece a casa <u>perfeitamente</u>	Crisanta
<i>Darse (alguien) por vencido</i>	2:31:53	<i>No pensé que <u>te darías por vencido tan fácilmente</u></i>	26:08	Nunca pensei que <u>se daria por vencido tão facilmente</u>	Georgina
<i>Darse cuenta de / que (algo)</i>	2:41:46	<i>Tenía que vivir en la oscuridad para <u>darme cuenta de todo lo que has sufrido</u></i>	36:17	Eu tinha que viver no escuro para <u>entender o quanto você sofreu</u>	José Armando

Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 34 – Capítulo 137

Forma base da UF	M / B	Texto base	M / M	Texto meta	Personagem
<i>Darse cuenta de / que (algo)</i>	2:53:37	<i>Y el papá llega y la ve y se dá cuenta</i>	06:21	E o papai chega, vê e percebe	Aurora
<i>En serio</i>	2:55:13	<i>Entonces, parece que la cosa va en serio</i>	07:57	Parece que o negócio é sério	Adrián
<i>A lo mejor</i>	2:55:58	<i>A lo mejor la aguita les habla y les hace que se accontenten</i>	08:42	Talvez a aguinha fale com eles e assim eles façam as pazes	Melésio
<i>Dar (alguien) una vuelta</i>	3:01:25	<i>Fui a <u>darme una vuelta</u> por donde estaba mi choza</i>	14:10	Hoje fui ver onde estava minha cabana	Dominga
<i>A lo mejor</i>	3:01:37	<i>A lo mejor ni viene pa acá</i>	14:22	Talvez nem venha pra cá	Florecita
<i>De modo que</i>	3:01:50	<i>De modo que ellos están enterados del asunto</i>	14:35	Eles <u>devem</u> estar sabendo de tudo	Adrián
<i>Por fin</i>	3:03:24	<i>Por fin, llegaron</i>	16:08	Eu vi vocês chegarem	Rodolfo
<i>Hacer falta</i>	3:03:41	<i>No <u>hace falta</u> preguntarles</i>	16:26	Nem <u>precisamos</u> perguntar	Blanca
<i>Al fin</i>	3:05:35	<i>Como te he pedido, <u>al fin</u> ha pedido mi súplica</i>	18:31	Como eu pedi, ouviu minhas súplicas	Dominga
<i>Darse cuenta de / que (algo)</i>	3:07:19	<i>Calma, <u>dáte cuenta que</u> tienen que recoger todo</i>	20:16	Calma, <u>entenda que</u> eles têm que arrumar tudo	Blanca
<i>Por fin</i>	3:08:20	<i>Si, Florecita, <u>por fin</u> Esmeralda va a ser feliz</i>	21:16	É, Florzinha, <u>finalmente</u> a Esmeralda vai ser feliz	Aurora
<i>Darse cuenta de / que (algo)</i>	3:09:18	<i>Te <u>das cuenta</u>, José Armando?</i>	22:12	Já <u>se deu conta</u>, José Armando?	Esmeralda
<i>De pronto</i>	3:17:03	<i>Lo cierto es que <u>de pronto</u> pude ver</i>	30:16	Só sei que <u>de repente</u> eu podia ver	José Armando
<i>De veras</i>	3:29:21	<i>De <u>veras</u>?</i>	42:47	É sério?	Florecita

Fonte: Elaborado pela autora.