

O TRATAMENTO DOS REFERENTES CULTURAIS E A INTERTEXTUALIDADE NA TRADUÇÃO AUDIOVISUAL¹

M. Dolores Lerma Sanchis¹

¹Universidade do Minho, Braga, Minho, Portugal

Tradução de Willian Henrique Cândido Moura²

Morgana Aparecida de Matos²

²Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Resumo: O objetivo do presente trabalho é estudar o tratamento das referências culturais na tradução de textos audiovisuais (TAV), mais precisamente na legendagem de filmes. Para isso, escolhemos como *corpus* de trabalho a versão do filme *Todo sobre mi madre* do diretor espanhol Pedro Almodóvar.

Palavras-Chave: Culturema; Estudos da Tradução Audiovisual; Pedro Almodóvar

THE TREATMENT OF CULTURAL REFERENTS AND INTERTEXTUALITY IN AUDIOVISUAL TRANSLATION

Abstract: This paper aims to study the treatment of cultural references in the translation of audiovisual texts (AVT), more precisely in subtitling movies. For this, we chose as a *corpus* the version of the film *Todo sobre mi madre* [All about my mother] by the Spanish director Pedro Almodóvar.

Keywords: Cultureme; Audiovisual Translation Studies; Pedro Almodóvar

¹ (n. t.) Este artigo foi publicado inicialmente na *Revista Diacrítica*, n.º 21/3 de 2007 com o título *El tratamiento de los referentes culturales y la intertextualidade en traducción audiovisual*. Agradecemos imensamente a professora M. Dolores Lerma Sanchis, autora do texto, e o professor Orlando Grossegeesse, editor responsável pela *Revista Diacrítica*, os quais concederam a permissão para a realização desta tradução.



1. Introdução

O objetivo do presente trabalho é estudar o tratamento das referências culturais na tradução de textos audiovisuais (TAV), mais precisamente na legendagem de filmes. Para isso, escolhemos como *corpus* de trabalho a versão do filme *Todo sobre mi madre*² do diretor espanhol Pedro Almodóvar.

Partimos de que a especificidade dos textos audiovisuais impõe ao processo tradutório um conjunto de limitações que não encontramos em outros tipos de tradução, independentemente do gênero, da temática, da finalidade comunicativa e do modo do texto. Neste sentido, o cinema resulta da confluência entre diversos códigos comunicativos: os pertencentes à imagem e os pertencentes ao som que, isolados ou combinados, determinam as características da tradução audiovisual. Delabastita (b) distingue quatro tipos de signos presentes nos textos cinematográficos: os verbais, transmitidos acusticamente através dos diálogos; os não verbais, também transmitidos acusticamente (ruídos, música); os verbais transmitidos visualmente (créditos, cartas e outros documentos que podem surgir na tela); e, finalmente, os não verbais transmitidos visualmente. Dentre todos esses códigos, o tradutor trabalha exclusivamente com os signos verbais, mesmo sem deixar de levar em consideração os signos não verbais. O texto audiovisual é um texto mais complexo já que chega ao receptor através de diversos canais e códigos onipresentes e complementares³. Nem o tradutor nem o espectador podem prestar atenção, unicamente, no material linguístico falado ou escrito na tela de um filme, uma vez que tanto a banda sonora quanto as imagens aportam informação imprescindível para se compreender uma obra em sua totalidade.

² (n. t.) O título do filme em português brasileiro é *Tudo sobre minha mãe*.

³ Remael denomina este tipo de texto como multimodal, pela coexistência de diferentes modos de significação.

Na citação a seguir Frederic Chaume apresenta uma definição completa do que se entende por tradução audiovisual e condensa suas principais características.

A tradução audiovisual é uma variedade de tradução que se caracteriza pela particularidade dos textos objeto da transferência linguística. Esses textos, como seu nome indica, aportam informações (traduzíveis) através de dois canais de comunicação que transmitem significados codificados de maneira simultânea: o canal acústico (as vibrações acústicas através das quais recebemos as palavras, a informação paralinguística, a banda sonora e os efeitos especiais) e o canal visual (as ondas luminosas através das quais recebemos imagens, mas também cartazes ou rótulos com textos escritos). Em termos semióticos, como já foi apontado, sua complexidade reside em uma estrutura de significados que combina informação verbal (escrita e oral) e informação não verbal, codificadas segundo diferentes sistemas de significação de maneira simultânea. (Chaume 30, *tradução nossa*⁴).

2. A tradução dos referentes culturais

A competência cultural ou extralinguística ocupa um lugar central dentro das várias competências que o tradutor deve reunir para executar, com êxito, a tarefa de mediador⁵. Além dessa competência, é essencial que o tradutor conheça, geralmente através do

⁴ Mesmo que alguns dos trabalhos aqui mencionados possuam traduções oficiais em português, todas as citações presentes neste artigo foram traduzidas, do texto de origem ao português brasileiro, pelos tradutores.

⁵ Hurtado Albir designa uma série de competências que distinguem o tradutor de outras pessoas com conhecimentos de línguas estrangeiras, inclusive os bilíngues. Para a autora, o tradutor deve possuir competência linguística e cultural, deve dominar as habilidades instrumentais e de transferência, assim como a competência estratégica.

encargo de tradução, o perfil do leitor, ou seja, a quem o texto é dirigido: suas expectativas, seus conhecimentos, etc. Desse modo, depois de avaliar o conhecimento implícito que engloba cada referente cultural, poderá decidir a técnica de tradução mais adequada para cada caso em concreto.

Para analisar os referentes culturais usamos o conceito de *culture-ma* definido por Nord (b) como: “Um fenômeno social de uma cultura X que é considerado relevante para os seus membros e, quando comparado com um fenômeno social correspondente em uma cultura Y, aparece como sendo específico da cultura X”. (Nord 34b). Essa definição permite incluir dentro das referências culturais, as referências a outros textos, isto é, a intertextualidade, que Genette define como a “relação de copresença entre dois ou mais textos, isto é, eideticamente e com frequência, pela presença efetiva de um texto em outro” (Genette 8). O texto a que se refere, pode se manifestar de diferentes modos: de forma liberal, assinalado ou não por aspas, com ou sem referência explícita, ou por meio de alusões.

A tradução dos referentes culturais é um aspecto que tem sido considerado por muitos especialistas em tradução⁶. Neste estudo, o objetivo principal é observar as estratégias e técnicas⁷ utilizadas pelo tradutor de um texto concreto na transferência dos elementos culturais. Esse problema, ainda que não específico do texto audiovisual (Zabalbeascoa), exige soluções condicionadas por essa variedade de tradução, especialmente pela simultaneidade dos canais sonoro e visual, que obriga o receptor a dispersar sua atenção pelos diferentes códigos implicados: o som, as legendas e as imagens em movimento.

Para estudar as estratégias usadas na tradução para a legendagem do filme de Almodóvar, dividimos as referências espalhadas por todo o texto fílmico em dois grupos: no primeiro, incluímos os referentes compartilhados pelas duas culturas e, dedicaremos o

⁶ Vide os trabalhos de Tanqueiro, Santamaría, Carbonell, Basnett-McGuire entre outros.

⁷ Sobre técnicas de tradução, vide Newmark, Molina Martínez and Hurtado Albir, Vinay and Darbelnet, entre outros.

segundo aos referentes culturais não compartilhados. Estabelecemos essa distinção com base em nosso conhecimento das culturas implicadas: a espanhola e a portuguesa. Trata-se, obviamente, de um conhecimento intuitivo, uma vez que é impossível saber até que ponto os possíveis receptores “ideais” compartilham de determinados conhecimentos culturais ou enciclopédicos. Entre os dois textos existe pouca distância temporal, espacial e cultural. Há, no entanto, uma grande proximidade entre o TO⁸ e a cultura meta. Do mesmo modo, não se pode deixar de levar em consideração que alguns dos elementos culturais estudados não têm sua origem na cultura do TO, mas se inserem no espaço cultural ampliado da cultura ocidental.

Acreditamos que, mais ou menos conscientemente, tanto o emissor do texto original, o diretor do filme, quanto o tradutor, têm sempre em mente o receptor ideal, mesmo que exista uma série de elementos que, dada sua especificidade, dificilmente poderão ser percebidos pela cultura meta sem o auxílio de uma tradução que os “explicita”. Encontramos, igualmente, outras referências de difícil apreensão, não só para os receptores da versão original, como também para os da traduzida.

O objetivo do tradutor será manter-se, dentro do possível, fiel ao texto de partida; apesar de que em algumas ocasiões possa afastar-se da fidelidade e apresentar soluções diferentes, com o propósito de alcançar um resultado equivalente na língua meta. A técnica utilizada em cada caso concreto dependerá da função exercida pelos referentes culturais, sua relevância em relação ao desenvolvimento da trama ou da construção do discurso, seu papel como caracterizador de personagens ou de situações, e sua função como elemento “colorido” e ambientador.

2.1 Referentes culturais compartilhados

Tudo sobre minha mãe marca um momento chave na carreira cinematográfica de Pedro Almodóvar. Com este filme ele alcança

⁸ (n. t.) Texto de origem.

o reconhecimento da crítica e do público internacional. O filme recebeu o prêmio de melhor performance em *Cannes*, em 1999, o *Óscar* de melhor filme estrangeiro, em 2000, e sete prêmios *Goya* em 2005⁹. Com *Tudo sobre minha mãe* Almodóvar atinge a maturidade literária como roteirista e a cinematográfica como diretor, deixando de ser um cineasta de consumo nacional para passar a ter projeção internacional. Suas obras, sem perder todo um conjunto de características e traços que o ancoram na cultura espanhola, adquirem uma dimensão universal. Deste modo, juntamente com as referências culturais mais facilmente identificáveis pelos destinatários da língua e cultura de origem, encontramos outras marcas perfeitamente reconhecíveis pelo receptor da versão traduzida, visto que formam parte da cultura ocidental.

Uma das características da produção almodovariana¹⁰ é sua capacidade de incorporar em sua obra referências às diversas artes narrativas e cinematográficas, dotando-as de sua marca pessoal, de modo que se integram em perfeita harmonia em seus filmes (Colmenero). Tanto as alusões literárias quanto as cinematográficas formam parte da intertextualidade, ou seja, da presença efetiva de um texto em outro. A referência intertextual adota formas variadas mais ou menos veladas, podendo surgir através da menção ao título de uma obra literária ou de um filme, a autores, a personagens de ficção, a atores, a alusões indiretas incorporadas ao novo produto ou, também, mediante a presença de fragmentos de obras de teatro, filmes ou novelas na narração do próprio filme. Seja como for, as questões relativas à tradução da intertextualidade se encontram estritamente relacionadas com

⁹ O filme ganhou também os seguintes prêmios: Prêmio *Fipresci*, *British Independent Film Awards*, Prêmio *Ondas*, Prêmio *Europeu de Cinema*, *National Board of Review of Motion Picture*, *Los Angeles Film Critics Association*, *New York Film Critics Circle*, *Globo de Ouro*, *Associação de Críticos do Brasil*, *Associação de Críticos de Boston*, *Festival de Palm Springs*, Prêmio *Guldbagg* 1999 e *L'Academie des Lumières* (Colmenero 147).

¹⁰ Conforme indicado por Eco, uma constante na literatura e na arte é o diálogo entre textos.

os problemas proporcionados pelo traslado das referências culturais entre o TO e o TM¹¹.

A seguir apresentamos uma série de exemplos representativos extraídos dos textos analisados. Aqui, as referências são transparentes por se tratar de citações de obras e autores facilmente reconhecíveis, tanto pelos destinatários (ideais) do texto original, quanto pelos da versão portuguesa.

A. Referências cinematográficas

Provavelmente as referências cinematográficas serão conhecidas por qualquer espectador (ideal) dos filmes de Almodóvar, independentemente de ser espanhol ou português, uma vez que as obras e os autores referidos formam parte do conhecimento enciclopédico do público de uma determinada idade e com certo gosto pelo cinema. Assim, o reconhecimento destes referentes e de sua função diegética exige do receptor o mínimo esforço de descodificação textual com independência da cultura de origem, já que pertencem ao acervo cultural ocidental.

Passamos a citar alguns exemplos que nos parecem ilustrativos e relacionados a esse aspecto.

Exemplo 1

O fragmento pertence ao início do filme. Manuela está acabando de preparar a comida para jantar com seu filho. Esteban, que a espera na sala, assiste televisão. A tela mostra o início de um filme e seu título em inglês. Simultaneamente uma voz *off*, proveniente da televisão, anuncia o título em espanhol. Em seguida, Esteban anota em seu caderno o título do romance que está escrevendo: *Tudo sobre minha mãe*.

¹¹ (n. t.) Texto meta.

Versão original	Versão traduzida
Esteban: Mamá, la película va a empezar	Mamã? Vai começar o filme!
Manuela: Voy, voy.	Sim, vou já
Voz TV: <i>Eva al desnudo</i>	“Uma Despida Eva.”
Esteban: ¡Qué manía de cambiar el título! <i>All about Eve</i> significa <i>Todo sobre Eva</i>	Mania de mudarem títulos! “ <i>All about Eve</i> ” significa Tudo sobre Eva.
Manuela: Todo sobre Eva suena raro.	Tudo sobre Eva soa mal

Este referente, assim como os demais que encontraremos nesta seção, exige uma primeira leitura ligada ao reconhecimento de um produto artístico: o filme *All about Eve*, de Mankiewicz, interpretado por Bette Davis, uma das atrizes a quem Almodóvar dedica seu filme¹². Uma leitura mais profunda da cena revela sua função de construção do discurso, devido ao seu papel premonitório. Bette Davis interpreta a personagem de uma atriz, igual ao que Cecília Roth (Manuela) interpreta: uma enfermeira que, durante um seminário sobre transplantes de órgãos, finge ser uma mulher cuja morte do marido é comunicada pelos médicos. Pouco tempo depois, o filho de Manuela morre atropelado e o que era uma simulação se converte em realidade. Além deste episódio, a cena antecipa também o momento em que Manuela substitui a personagem de Nina, como atriz da peça de teatro *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams. Depois saberemos que Manuela, em sua juventude, interpretou a mesma personagem com o pai de Esteban na Argentina.

Esse é um exemplo claro da multifuncionalidade dos referentes culturais que, nesse caso concreto, além de sua função referencial, participa na função diegética e caracteriza os personagens.

¹² O filme termina com a seguinte dedicatória: “À Bette Davis, Gena Rowland, Romy Schneider... A todas as atrizes que interpretaram atrizes. A todas as mulheres que atuam. Aos homens que atuam e se convertem em mulheres. A todas as pessoas que querem ser mães. À minha mãe.”

Esses exemplos, como os demais que apresentaremos, exigem um esforço interpretativo adicional por parte do tradutor que, em primeiro lugar, terá que reconhecê-los em todas as suas implicações para, depois, reproduzi-los no TM, seguindo sua função e a intenção do autor no TO. Ao receptor se exige, também, um esforço adicional na medida em que terá que ativar seus conhecimentos sobre outros textos anteriores para poder chegar a uma interpretação ótima do que se conta na tela (Lorenzo).

Como indicado no TO, o filme *All About Eve*, de fato, foi traduzido ao espanhol com o título *Eva al desnudo*. No entanto, em português, seu título foi *Eva*¹³. Agora, o tradutor traduz literalmente o que se ouve no TO sem levar em conta o título dado em Portugal. Neste caso, o uso do decalque como técnica de tradução implica em uma aproximação entre o TO e o TM, mas se corre o risco de complicar o trabalho do receptor, que tem a tarefa dupla de associar *Uma Eva despida* ao título dado em português *Eva*.

A legenda de produtos audiovisuais sempre restringe a possibilidade de manipular o texto, uma vez que a imagem e a presença da língua original obrigam o tradutor a uma maior literalidade ou fidelidade ao texto original¹⁴.

Exemplo 2

Neste excerto, uma das cenas mais hilariantes de todo o filme, *Agrado*, Huma, a irmã Rosa e Manuela se encontram na casa de Manuela. Todas bebem *cava* para celebrar o êxito obtido por Manuela quando, na noite anterior, substituiu Nina interpretando o papel de Stella na obra de Tennessee Williams. Argumentativamente, essa cena se relaciona com a descrita no exemplo anterior:

¹³ (n. t.) Em português de Portugal, *Eva*. Em português do Brasil, *A Malvada*.

¹⁴ Isso ocorre, especialmente, no caso de línguas muito próximas que permitem, de certo modo, que o espectador consiga entender, ao menos parcialmente, o texto original. Ao mesmo tempo, a mesma proximidade linguística permite que, em algumas ocasiões, a tradução se mantenha mais “fiel” à língua original, sem por isso deixar de ser adequada à língua/cultura meta.

Versão original	Versão traduzida
Agrado: Pero bueno, ¡qué sorpresa! Tres chicas solas, en una casa con pocos muebles me recuerda siempre " <u>Cómo casarse con un millonario</u> ". ¿Qué tal hermana Rosa?	Mas que sorpresa. Três mulheres sozinhas numa casa quase sem mobília faz-me sempre pensar em " <u>Como casar com um Milionário</u> " ¹⁵ .
H. Rosa: ¡Hola, Agrado!	
Manuela: Huma, esta es Agrado.	Huma, ela é a Agrado.

Do ponto de vista da tradução, levando em consideração a fama do filme interpretado por Marilyn Monroe e suas repercussões, a opção do tradutor não poderia ser outra a não ser se referir ao título pelo qual o filme é conhecido em Portugal. Tanto o TO quanto o TM indicam o referente com a tradução arraigada, existente nas duas culturas.¹⁵

B. Referências literárias

Neste âmbito, o processo é semelhante ao anterior. Em primeiro lugar, o tradutor tem que reconhecer as referências literárias, considerar sua função e calcular os conhecimentos que o público potencial terá sobre elas, uma vez que sua atitude terá que ser muito mais ativa para poder relacioná-las com o texto do qual procedem e com o texto que se está vendo. Ao tradutor cabe escolher, observando todas as variáveis, a estratégia mais adequada em cada momento. Por trás de sua decisão estão sempre presentes duas constantes: as indicações do projeto de tradução e a função dos mesmos referentes na tradução.

Exemplo 3

Nesta cena, Manuela presenteia seu filho com o livro *Música para camaleões*, de Truman Capote. Desde pequeno Esteban gosta de ler, agora também gosta de escrever. Além de um diário está

¹⁵ (n. t.) No Brasil, *Como agarrar um milionário*.

escrevendo um romance sobre sua mãe. Esteban lhe pede que leia um fragmento do livro, assim como o fazia quando era pequeno.

Versão original	Versão traduzida
Manuela: ¡Feliz cumpleaños!	Parabéns.
Esteban: ¿Ya?	Já?
Manuela: Son las doce, mi vida.	É meia-noite e meia.
Esteban: “ <u>Música para camaleones</u> ” ¿Cómo sabías que lo quería?	“ <u>Música para camaleões</u> ”. Como sabias que o queria?
Manuela: Porque sé que te gusta Capote.	Gostas tanto do Capote.
Esteban: Léeme algo, como cuando era pequeño.	Lê um bocadinho, como quando era miúdo.

Além deste vínculo direto existem outros, descritos por Colmenero, que refletem o interesse de Almodóvar pelo ofício de escritor. Esteban é, nesse sentido, “um pequeno alter ego”¹⁶ do diretor. Escrever é, para Esteban e para Almodóvar, “uma cruel lousa da qual não podem se desprender”¹⁷.

O tradutor transporta as intertextualidades tal e qual aparecem no TO, permitindo que os receptores do produto traduzido realizem uma leitura do TM semelhante à que realizam os receptores do TO (Mallafre). Até o momento, tanto as referências cinematográficas quanto as literárias do TO e do TM exigem dos receptores os mesmos processos de inferência em relação às pistas proporcionadas.

No que se refere ao teatro, apresentamos a seguir duas amostras representativas do *corpus* analisado.

Exemplo 4

Sem dúvida, a referência mais explícita e reiterada ao longo de todo o texto é a dedicada à obra de teatro *Um bonde chamado dese-*

¹⁶ Vide Colmenero (24-25).

¹⁷ Vide Colmenero (25).

jo, de Tennessee Williams. Durante todo o filme vemos representados três fragmentos, em diversas ocasiões a câmera foca o cartaz que anuncia a representação nas duas cidades onde transcorre o filme: Madri e Barcelona. Mas, ainda mais significativas são as duas ocasiões em que Manuela relata as recordações evocadas pela obra, a primeira a seu filho e a segunda às atrizes Huma e Nina. A função desta obra no filme é dupla: narra o passado e antecipa o futuro, fazendo com que a protagonista reveja e revele fragmentos de sua vida. Ao tratar-se de um referente internacional, a obra é mencionada com o título conhecido nas duas culturas. Os receptores, mediante a informação recebida através da imagem e da palavra, podem interpretar seu significado no conjunto total da obra.

Exemplo 5

Neste caso encontramos um exemplo de intertextualidade de difícil apreensão, tanto pelo público da versão original quanto pelo da traduzida - nos referimos ao monólogo da Agrado. Segundo declarações de Almodóvar,¹⁸ para escrever o monólogo ele se inspirou em um feito real, ocorrido na Argentina, à atriz Lola Menbriles. O espetáculo que a atriz interpretava ia ser cancelado devido a um apagão. Com isso ela acabou saindo de cena e improvisando a história da sua vida, representação essa que se converteu na melhor de sua carreira.

Esse caso supõe um exemplo de intertextualidade tão implícita e tão velada que se torna imperceptível para a maioria do público. Um caso real serve de inspiração para criar um momento de ficção.

Como vimos até aqui, a tradução tenta manter um equilíbrio entre o que Toury denomina de adequação, em relação ao TO, e aceitabilidade em relação ao TM, que é possível, em grande parte, graças à existência de toda bagagem cultural compartilhada pelos falantes das duas línguas/culturas implicadas.

O público do filme, seja espanhol ou português, reconhecerá ou não os referentes, dependendo de sua cultura literária e cinemato-

¹⁸ Citado por Colmenero (113).

gráfica em geral e de seu conhecimento enciclopédico nesta área. Nenhum elemento cultural analisado nesse ponto pertence ou tem sua origem na cultura espanhola, mesmo que não se possa negar suas influências em uma geração de espectadores/cidadãos nascidos depois dos anos cinquenta, que viveu a agonia de uma ditadura e o surgimento de um país diferente. A literatura, o cinema, etc. de uma língua ou cultura, se alimenta de outras culturas e, obviamente, o conhecimento que os espectadores têm dela pode variar.

C. *Antropônimos e macrotoponímia*

Para estudar a tradução dos nomes próprios (NP), tomamos como base o trabalho de Nord (c). A função dos NP é identificar um indivíduo, uma instituição, um espaço geográfico, etc. Nord distingue entre antropônimos (nome próprio, sobrenome, hipocóristico e apelido ou pseudônimo), topônimos, realidades culturais e produtos comerciais. Nesta seção abordaremos os NP compartilhados pelos receptores prototípicos do filme.

Em geral, sobre a tradução da macrotoponímia, verificamos uma falta de uniformidade de critérios:

- Os topônimos *Madrid*, *Barcelona* e *Argentina* (este último precedido em português pelo artigo “a”) coincidem nas duas línguas. O português os toma do espanhol através do procedimento de empréstimo sem nenhum tipo de adaptação. O caso de *El Salvador*, que em português tem a mesma denominação, no texto é referido sete vezes, sempre o com artigo, exceto uma vez em que se omite.
- O topônimo, em sua forma castelhana, da cidade galega de *La Coruña*, é substituído no TM pela forma específica adaptada ou equivalente, seguindo a ortografia portuguesa, *A Corunha*.

Encontramos dois tipos de antropônimos que dão lugar a técnicas diferentes: os antropônimos de pessoas reais e os dos per-

sonagens de ficção. Quando os primeiros surgem no texto, sejam modistas conhecidos mundialmente como Chanel ou Prada; sejam nomes ligados a acontecimentos históricos, como o ex-presidente argentino Videla; ou famosos cirurgiões plásticos, como Pitanguy, conservam a mesma forma das respectivas culturas de origem, de onde foram tomadas como empréstimos (francesa, italiana, argentina e brasileira, respectivamente).

Os nomes próprios referidos a personagens de ficção constituem uma marca cultural, dado que, normalmente, enlaçam a ficção com o espaço geográfico onde esta se desenvolve. Neste grupo distinguimos entre os nomes transparentes e os opacos (Mayoral (a)). Para os primeiros, o tradutor adota a prática generalizada que consiste em traduzi-los mediante empréstimo léxico não modificado. No *corpus* analisado encontramos os casos de Manuela, Rosa, Esteban, Mamen, Nina, Vicenta, Mario e Lola. Alguns deles inevitavelmente relacionados com a cultura de partida (o caso de Lola, Vicenta e, em menor medida, os hipocorísticos Nina e Mamen). Cabe assinalar que o tradutor nunca realiza nenhuma adaptação ortográfica dos nomes em espanhol com equivalentes em português (*Mario/Mário e Esteban/Estevão*).

Exemplo 1

Incluímos nesta seção o nome artístico de(da) Agrado. Em espanhol e em português o substantivo *agrado* compartilha significado, além disso, a atriz explica duas vezes a razão pela qual usa esse nome, de modo que os receptores espanhóis e portugueses contam com a informação para tirarem as respectivas conclusões.

Versão original	Versão traduzida
<p>Fragmento del monólogo de Agrado: Me llaman <u>la Agrado</u> porque toda mi vida solo he pretendido hacerles la vida agradable a los demás. Además de agradable, soy muy auténtica</p>	<p>Chamam-me <u>Agrado</u> por toda a minha vida só ter querido tornar a vida agradável aos outros. Além de agradável, sou muito genuína.</p>

Agrado con el mensajero: ¿Sabes por qué me llaman la Agrado? Porque toda mi vida sólo he pretendido hacerle la vida agradable a los demás.
Sabe por que me chamam Agrado? Por na vida sempre ter querido tornar a dos outros agradável.

Neste caso, deve-se assinalar a perda de um elemento importante: em espanhol se considera muito vulgar o uso dos nomes próprios de pessoa precedidos de artigo determinado, como se dá no TO (La Agrado).

2.2 Referentes culturais não compartilhados

A. Referentes gastronômicos

As referências a comidas e bebidas formam parte da cultura do dia a dia de cada pessoa e de cada comunidade. Em *Tudo sobre minha mãe*, os referentes gastronômicos colaboram indiretamente na caracterização dos personagens e na descrição dos ambientes onde se movimentam. A escolha da comida e da bebida contém informação implícita sobre o estilo de vida, a personalidade, o nível econômico, os gostos, a procedência geográfica, etc. Por esse motivo, sua descrição pode ser alterada se os destinatários da tradução não são capazes de dotar esses referentes de valores semelhantes aos que teriam na versão original. Obviamente, isto dependerá da habilidade do tradutor ao proporcionar dicas para que possam ser interpretados na cultura meta, como o fariam os receptores prototípicos da cultura original.

O filme cita referentes gastronômicos em cinco ocasiões, das quais selecionamos os mais interessantes.

Exemplo 1

Extraímos o seguinte exemplo da cena em que Manuela prepara a comida para Agrado, depois de seu reencontro na noite anterior. Agrado está ferida e a comida e a companhia da amiga a reconfortam.

O tradutor, neste caso, utiliza procedimentos distintos. Quando se trata de pratos que existem na tradição culinária portuguesa, os traduz adaptando-os ao equivalente mais próximo em português (*ensalada/salada e dulce de leche/doce de leite*). Não obstante, perante um prato argentino, a *provoleta*, provavelmente menos conhecido em Portugal do que na Espanha, devido à proximidade histórica e cultural entre Espanha e Argentina, o tradutor opta por manter o referente através do empréstimo.

Versão original	Versão traduzida
Manuela: Venga, a comer.	Anda é comer. [sic]
Agrado: Mujer, ¿por qué te has molestado?	Mulher, tu não devias.
Agrado: ¡Ay, <u>ensalada</u> , qué rica! (...)	<u>Salada</u> , que bom! (...)
Manuela: Hoy no debes ir a trabajar.	Hoje não debes ir trabalhar.
Agrado: (...) ¡Ay, qué bueno <u>dulce de leche</u> , ay mi <u>provoleta</u> !	(...) Que bom, <u>doce de leite</u> . E <u>provoleta</u> !
Agrado: ¡Ay, sí! Desde que te fuiste no he vuelto a comer como Dios manda (...)	Desde que desapareceste nunca mais comi como deve ser. (...)

Domesticar e estrangeirizar (Venuti) convivem no mesmo fragmento, ainda que nas legendas seja pouco frequente o recurso da domesticação ou naturalização do produto.

Exemplo 2

No seguinte fragmento, as protagonistas do filme, Manuela, Huma, Rosa e Agrado, se encontram na casa de Manuela. Agrado propõe celebrar o êxito de Manuela no teatro com *cava* e *helado*.

Versão original	Versão traduzida
Manuela: ¿Qué llevas en esa bolsa? ¡Ven entra!	Que trazes aí no saco? Anda, entra...
Agrado: <u>Cava</u> y <u>helado</u> .	<u>Vinho</u> e <u>gelado</u> .

Manuela: ¿Y so?

—

Agrado: Pues para celebrar tu éxito de anoche en el teatro. ¡Cabrona!

Para comemorar o teu êxito de ontem no teatro, puta!

A tradução opta por *vinho* e *gelado*. Com a mudança do substantivo específico pelo genérico, *vinho* por *cava*, além da conotação local, perde-se o tom requintado e festivo do encontro. Por outro lado, a tradução entra em contradição com a imagem que nos mostra Agrado abrindo uma garrafa de *cava*.

Exemplo 3

A atriz Huma Rojo contrata Manuela como assistente pessoal, cuja primeira tarefa será encarregar-se de pedir o jantar.

Versão original	Versão traduzida
Huma: Manuela, ¿te gustaría trabajar conmigo? (...)	Gostavas de trabalhar para mim? (...)
Huma: Necesito una asistente personal. Alguien en quien pueda confiar. (...)	Preciso de assistente particular, de alguém de confiança. (...)
Manuela: Bueno, pues ¿Cuándo empiezo?	E começava quando?
Huma: Ahora mismo, si puedes.	Já, se pudesse.
Manuela: De acuerdo.	—
Huma: Pregúntale a Nina qué quiere cenar. Para mí solo una <u>esqueixada</u> de Can Pixo.	Pergunta à Nina o que quer jantar. Para mim só uma exqueisada à Can Pixo.

Ao longo do filme Huma nos é apresentada como uma diva, uma atriz que cria seu mundo peculiar, cujas excentricidades passam por seus gostos sobre a comida, a roupa, os gestos, etc. A tradução mantém a forma original, porém, sem cuidar da ortografia (*la esqueixada* - prato típico catalão - se converte em *exqueisada*). Supondo que, possivelmente, o receptor meta não saiba exatamente de que comida se trata, a opção de estrangeirizar ou exotizar mantém a estratégia adotada na tradução. cremos que, ainda que se

suponha perda de informação, na legenda deste tipo de filme, essa opção é a mais adequada.

B. Presença de outras línguas

Em *Tudo sobre minha mãe*, Almodóvar roda pela primeira vez fora de Madri, e Barcelona é o cenário escolhido. As câmeras percorrem espaços emblemáticos da cidade: a Sagrada Família, o Bairro Gótico, a Barceloneta, fachadas modernistas, etc., que o espectador atento reconhecerá com facilidade. O diretor opta também por introduzir no roteiro duas breves intervenções em catalão¹⁹, que ajudam a situar geograficamente a ação e trazem outro elemento caracterizador e expressivo.

Exemplo 1

Versão original	Versão traduzida
Agrado: Oye, que <u>Bona nit</u> . Mira, perdona que te haya despertado...	Olá, <u>boas noites</u> . Desculpe ter-te acordado...
Empleado: No, ¿qué queréis?	Não, que é que querem?

Exemplo 2

Versão original	Versão traduzida
Rosa: ¡Hola, Vicenta!	Olá, Vicenta.
Vicenta: ¡Rosa, cariño! ¿Qué delgada estás! ¿Qué no comes?	Rosa, querida! Que magra... A menina não come?
Rosa: Sí, sí como. ¿Has visto a una chiva rubia abajo?	Como, claro... Passaste por uma rapariga loura?
Vicenta: No.	—
Rosa: ¡Adéu!	Ø
Vicenta: Cuidate y come.	Cuide de si e coma.

¹⁹ Em alguma outra cena, escuta-se o catalão como ruído de fundo.

No primeiro exemplo, a tradução opta por apresentar uma variante portuguesa mais informal e popular de saudação. No segundo, a fórmula de cortesia é suprimida. Possivelmente o espectador do TM não teria dificuldade em entendê-las pela semelhança linguística e pela contextualização. As soluções oferecidas perdem um elemento caracterizador e, a primeira, induz a uma interpretação incorreta. De qualquer forma, as decisões tomadas pelo tradutor não afetam a compreensão global da obra.

C. Antropônimos e microtoponímia

Com relação aos nomes próprios transparentes, incluímos nesta seção o nome artístico usado por Marisa Paredes, que interpreta o papel de uma atriz de teatro, Huma Rojo. O tradutor opta por explicar, entre parênteses, o significado da palavra “Huma” (ligada com o substantivo “humo”), aproveitando a cena em que a atriz Huma Rojo explica a Manuela a origem de seu nome, relacionado com a mítica atriz Bette Davis e o hábito de fumar o qual ambas compartilham. Esse tipo de explicação no próprio texto não é muito comum em TAV.

Versão original	Versão traduzida
Huma: Empecé a fumar por culpa de Bette Davis. Por imitarla. A los dieciocho años ya fumaba como um carretero. Por eso me puse <u>Huma</u> .	Comecei a fumar por culpa de Bette Davis, para imitar. E aos dezoito já fumava como um camionista. Por isso me chamo <u>Huma (Fuma)</u> .

Na microtoponímia incluímos os nomes que designam os bairros, as ruas e os lugares mais idiossincráticos de um determinado espaço geográfico, aqueles que só são identificados ou são familiares ao receptor do TO. Sua relevância dependerá de serem ou não apresentados como marcadores culturais e se trazem alguma informação complementar.

Os topônimos encontrados são reais, se tratam de ruas, praças ou bairros cuja função se centra em ancorar, especialmente, as

ações e em reforçar a verossimilhança do filme. Quando se trata de nomes de ruas ou praças de Madri ou de Barcelona, a tradução utiliza a técnica do empréstimo, traduzindo o substantivo que o precede (*calle/rua: plaza/prança, etc.*). Essa técnica confirma que se trata de um filme estrangeiro, cuja ação transcorre em Madri e em Barcelona. Mantém-se, assim, o elemento exótico.

3. Conclusões

Como vimos, os referentes culturais são funcionalmente relevantes e são, além do mais, uma marca de estilo. Por esse motivo, o método tradutório adotado tem sido o de preservar as especificidades culturais do texto original, o que gerou uma baixa intervenção por parte do tradutor (Marco (b)), que adotou, de forma geral, técnicas de empréstimo e o uso de equivalentes estabelecidos.

Por outro lado, a curta distância cultural e espacial entre as culturas implicadas, a cultura espanhola e a portuguesa, compartilham raízes históricas, religiosas, sociais e culturais, facilitando a transposição dos referentes culturais e, portanto, sua percepção na cultura meta.

É interessante estudar o comportamento do tradutor frente esses elementos, uma vez que, em última análise, as estratégias de tradução adotadas podem influenciar no conhecimento que a cultura meta tenha sobre a cultura de origem (Santamaría). Sob essa perspectiva, através da obra de Almodóvar, o espectador português tem acesso a pinceladas da variedade cultural da Espanha.

Referências

- Almodóvar, Pedro. *Todo sobre mi madre*. Espanha: El deseo (DVD). 1999.
- Bassnet-McGuire, Susan. *Translation Studies*. Londres/Nova York: Routledge, 1991.
- Carbonell, Ovidi. *Traducción y cultura. De la ideología al texto*. Salamanca: Colegio de España, 1999.
- Chaume, Frederic. *Cine y Traducción*. Madrid: Cátedra, 2004.
- Colmenero, Silvia. *Pedro Almodóvar. Todo sobre mi madre*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2001.
- Delabastita, Dirk. “Translation and Mass-Communication: Filme and TV Translation as Evidence of Cultural Dynamics”. *Babel*, [s.l.], 34, 4, 1989(a): 193-218.
- Delabastita, Dirk. “Translation and the Mass Media”. In: Bassnet, Susan; Lefevere, Andre. (Ed). *Translation, History & Culture*. Londres: Printer, 1990(b): 97-109.
- Díaz Cintas, Jorge. *Teoría y práctica de la subtitulación. Inglés-Español*. Barcelona: Ariel, 2003.
- Eco, Umberto. *Dizer quase a mesma coisa. Sobre a Tradução*. Tradução de José Colaço Barreiros. Algés: Difel, 2005.
- Genette, Gerard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- Holguín, Antonio. *Pedro Almodóvar*. Madri: Cátedra, 1999.
- Hurtado Albir, Amparo. *Traducción y traductología*. Madri: Cátedra, 2001.

Lorenzo, Lurdes. “Funcións básicas das referencias intertextuais e o seu tratamento na tradución audiovisual”. *Quaderns. Revista de Traducció*, [s.l], 12, (2005): 133-150.

Mallafre, Joaquim. “Llengua de tribu i llengua de polis: bases d’una traducció literària”. *Quaderns Crema*, Barcelona, 1991.

Marco, Josep. *El fil d’Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literària*. Vic: Eumo, 2002(a).

Marco, Josep. “Les tècniques de traducció (dels referents culturals): retorn per a quedar-nos-hi”. *Quaderns. Revista de traducció*, [s.l], 11, 2004(b): 129-149.

Mayoral, Roberto. “Parámetros sociales y traducción”. *Trans*, [s.l], Vol 4, 2000(a).

Mayoral, Roberto. “El espectador y la traducción audiovisual”. In Agost, Rosa e Chaume, Frederic. (eds.). *La Traducción en los medios audiovisuales*. Castelló, Publicacions de la Universitat Jaume I. Estudis sobre la traducció, 7. 2001(b): 33-46.

Molina Martínez, Lucía; Hurtado Albir, Amparo. “Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach”. *Meta*, Canada, XLVII (4), (2002): 498-512.

Newmark, Peter. *A Textbook of Translation*. London: Prentice Hall, 1988.

Nord, Christiane. *Text Analysis in Translation*. Amsterdam: Rodopi, 1991(a).

Nord, Christiane. *Translating as a Purposeful Activity, translation Theories Explained*. Manchester: St. Jerome, 1997(b).

Nord, Christiane. “Los nombres propios en la comunicación intercultural (español-alemán)”. In: Cómite, N. I. e Martín, C. M. (eds.) *Traducción y Cultura. El reto de la Transferencia Cultural*, Málaga: Libros ENCASA, 2002(c).

Remael, Aline. “Some Thoughts on the Study of multimodal and multimedia translation” In: Gambier, Y. e Henrik, G. (eds.). *(Multi) Media Translation*. Amsterdam: John Benjamins, 2001.

Santamaría Guinot, Laura. “Función y traducción de los referentes culturales en subtitulación”. In: Lorenzo, L. e Pereira, A. (eds.). *Traducción subordinada (II). El subtulado: (inglés-español/gallego)*. Vigo, Universidad de Vigo: Servicio de Publicacións, (2001): 237-248.

Tanqueiro, Helena. “A (auto) tradução de marcas culturais entre línguas próximas”, In Muñoz Martín, R. *Actas del I Congreso Internacional de la AIETI*. vol. I. Granada: AIETI. (2003): 533-544.

Venuti, Lawrence. *The translator's Invisibility: A history of translation*. Londres: Routledge, 1995.

Vinay, Jean-Paul; Darbelnet, Jean. *Stylistique comperée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. Paris: Didier, 1958.

Zabalbeascoa, Patrick. “La traducción del humor en textos audiovisuales”. In: Duro, Miguel. (coord.). *La traducción para el doblaje y la Subtitulación*. Madrid: Cátedra, (2001): 251-263.

Recebido em: 18/07/2019

Aceito em: 15/11/2019

Publicado em janeiro de 2020

M. Dolores Lerma Sanchis. E-mail: llerma@ilch.uminho.pt.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6704-5199>

Willian Henrique Cândido Moura. E-mail: willianhenry_@hotmail.com.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2675-6880>. Pesquisa financiada via CNPq

Morgana Aparecida de Matos. E-mail: morgana_matos@hotmail.com.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5009-7638>. Pesquisa financiada via Capes