

UMA VOZ ESTRANGEIRA: O DESAFIO DE LEGENDAR OS DOCUMENTÁRIOS

Francesco MORLEO²⁶
Caterina VARASANO²⁷

RESUMO

No processo de legendagem interlinguística a tradução, ou seja, a passagem de uma língua para outra, é só uma das operações que o legendador deve atuar, tendo ele também que transformar os diálogos orais do texto fonte em língua escrita no texto alvo dispondo de tempos e espaços limitados. A tudo isso temos que acrescentar as peculiaridades de produto audiovisuais como no nosso caso do documentário, o qual apresenta características próprias que tornam o processo de legendagem ainda mais complexo. Este contributo analisa as estratégias aplicadas na legendagem para italiano de dois documentários brasileiros caracterizados por uma fala filmica muito próxima da língua espontânea. O desafio de traspor no texto alvo, escrito, as marcas da oralidade da língua fonte sem tornar as legendas obscuras está aqui representado pela legendagem de dois documentários em língua portuguesa.

PALAVRAS-CHAVE: legendagem; documentários; Português; oralidade; audiovisual.

Introdução

Todos sabem que tradução em si é um grande desafio, mas quando o texto fonte é a língua oral de produtos audiovisuais como os documentários e o texto alvo será a língua escrita das legendas, talvez não seja tão fácil imaginar o tamanho do desafio. A fim de observarmos um pouco das dificuldades da legendagem, neste artigo, explicaremos o que a caracteriza e os vínculos que ela impõe ao tradutor, descrevendo as peculiaridades da fala dos documentários que, entre os vários produtos audiovisuais, distingue-se por características próprias. Em seguida, propomos uma análise pragmática de dois documentários brasileiros para um estudo tradutológico e tradutivo ligado à

26 Università del Salento – departamento de estudos humanísticos – Lecce (Itália)

Autor dos parágrafos 3, 5, 6.

27 Università del Salento – Lecce (Itália)

Autora dos parágrafos 1, 2, 4.

produção de legendas interlinguísticas. Os dois documentários analisados são “O Fim do Esquecimento” e “Cartas para Angola” que foram legendados em italiano em 2014 para o Festival “Brasile in Movimenti” de Milão. Eles mostram características muito diferentes, mas ao mesmo tempo têm um elemento comum que, neste caso, representa o principal desafio para os legendadores: uma fala pouco planejada e, por isso, próxima da língua espontânea apesar de não o ser. Este contributo mostrará a maneira com que os dois tradutores lidaram com isso atuando estratégias, às vezes diferentes às vezes parecidas, para desafiar uma voz estrangeira.

Legendagem: o que é?

A legendagem é um dos processos incluídos no âmbito da Tradução Audiovisual, definição que abrange todas aquelas modalidades de transferências linguísticas que traduzem os diálogos originais de produtos audiovisuais, ou seja, dos produtos que comunicam simultaneamente por meio do canal acústico e do visual, para fazer com que esses sejam acessíveis a um público maior (Perego, 2005: 7).

A tradução de produtos audiovisuais, diferentemente da tradução literária, é uma forma de tradução multissemiótica, sendo a fala só um dos elementos que compõem o texto audiovisual, cuja totalidade é produzida pela união de vários constituintes semióticos. No texto audiovisual, a parte sonora, além dos diálogos, que constituem a linguagem verbal, inclui a música e o sons também, aos quais se junta a componente visual, ou seja, imagens, cores, mímica e movimentos associados à fala, tudo isso produz um texto complexo cuja tradução poderia ser problemática (Pavesi, 2005: 9).

A categorização das várias formas de tradução audiovisual depende das mudanças que os diálogos originais sofrem e da maneira com que a tradução é apresentada ao público alvo. Exceto a legendagem para surdos e a audiodescrição para deficientes visuais, que são traduções intralinguísticas, todas as formas de tradução audiovisual produzem um texto numa língua diferente daquela dos diálogos originais (Perego, 2005: 9).

As modalidades de tradução audiovisual podem ser reunidas em dois grandes grupos, aquelas que utilizam a técnica do revoicing, onde os diálogos originais são completamente substituídos por diálogos traduzidos e adaptados, um dos principais

exemplos de revoicing é a dublagem, e aquelas que utilizam a técnica da legendagem, onde há tanto os diálogos originais quanto suas traduções (Gambier, 1997: 80).

O que mais interessa neste caso é a legendagem, da qual é preciso esclarecer as características técnicas para melhor entender as escolhas tradutórias das legendas dos dois documentários propostos.

As legendas são o resultado dum processo complexo que inclui três operações principais, isto é, três linhas de trabalho que o legendador tem que seguir ao mesmo tempo (Perego, 2005: 73):

- Redução, passagem das unidades compridas às unidades breves;
- Transformação diamésica, passagem do código oral ao código escrito;
- Tradução, passagem da língua fonte à língua alvo.

Estas três fases não são subordinadas uma a outra, mas, condicionando contemporaneamente o trabalho do tradutor audiovisual, são todas igualmente importantes.

As legendas interlinguísticas, portanto, não são nunca uma tradução integral do texto fonte por causa de vários fatores que determinam uma redução textual. Os principais destes fatores são o espaço e o tempo que o legendador tem a disposição, vinculados também aos tempos de leitura do público alvo, à tipologia da montagem do produto audiovisual, às características da legenda que, por sua natureza, precisa ser imediata e precisa seguir o ritmo do diálogo oral, não podendo ser relida. Pelo que diz respeito ao espaço, a legenda, que normalmente ocupa a parte inferior da tela e que está ao centro ou alinhada à esquerda, pode ocupar ao máximo duas linhas, dispostas uma sobre a outra, cada uma dela pode ser formada mediamente por 33-40 caracteres. Pelo que diz respeito ao tempo, a legenda tem que ficar na tela pelo menos um segundo, mas não pode superar 6-7 segundos, prefere-se que a extensão da legenda não seja inferior aos 4-5 caracteres porque legendas muito curtas seriam tendencialmente relidas, cortando assim o ritmo da leitura do público e interferindo na concentração dele (Perego, 2005: 54). Quando as legendas estão dispostas em duas linhas, o legendador precisa subdividir o texto respeitando as regras sintáticas da língua alvo mantendo unido o grupo sintagmático para não interromper a continuidade lógica do diálogo. A redução operada no texto alvo, ligada sobretudo aos tempos de leitura dum texto escrito que são maiores do que os de escuta de diálogos orais, pode ser total ou parcial. Reduz-se totalmente aquela parte da informação que se pode deduzir facilmente do contexto ou das componentes iconográficas do produto audiovisual. O plano emocional do texto

fonte é menos relevante do que o narrativo, é por isso que se omitem os elementos típicos da língua falada como hesitações, fatismos, repetições, reformulações, interjeições, frases incompletas, alocações, marcadores discorsivos (Perego, 2005: 81). A redução parcial (Kovačič, 1994) é uma reformulação da mesma mensagem do texto fonte por meio duma forma linguística mais sintética, operando assim uma modificação só na forma e não no conteúdo. A redução dos diálogos originais pode variar entre o 40% e o 70%, a maior ou menor redução depende da tipologia do produto audiovisual e das características da língua fonte e da língua alvo (Perego, 2005).

Outro elemento que condiciona o processo de legendagem é a transformação diamésica, por meio do qual o tradutor audiovisual tem que transformar o material fônico em material gráfico (Assis Rosa, 2001). A transposição linguística da legenda teria que manter as características seja da língua escrita seja da oral, mas, muitas vezes, o legendador evita adotar formas e estruturas típicas da oralidade deixando que as características da escrita prevaleçam (Assis Rosa, 2001). Os diálogos originais transformados em legendas perdem, portanto, a naturalidade da conversação oral, por causa da transformação diamésica exigida pela legendagem que determina uma reformulação linguística mais formal e rígida onde, na maioria dos casos, as variações diatópicas, diastráticas e diafásicas são neutralizadas provocando a eliminação dos traços típicos da fala informal (Perego, 2005). Além disso, o texto fonte, sendo um texto oral, apresenta elementos paralinguísticos, como a prosódia, que conferem ao enunciado um valor pragmático explicitando o plano emocional do falante. Passando da fala à escrita, o legendador tem à disposição a pontuação como único meio para reproduzir alguns dos traços paralinguístico.

A tradução do produto audiovisual, portanto, apresenta-se muito problemática na legendagem pelos vínculos técnicos e práticos que a natureza mesma da legendagem impõe, aos quais se juntam as questões normalmente ligadas à passagem de uma língua à outra, considerando também que uma tradução não é só uma passagem entre línguas, mas entre culturas. O tradutor, portanto, deve cuidar não só de regras estreitamente linguísticas, mas de elementos culturais também (Eco, 2003: 126).

Por todos os limites que a legendagem impõe, é fácil imaginar como a tradução mesma, ou seja, a passagem de uma língua/cultura fonte a uma língua/cultura alvo, esteja vinculada neste processo. O legendador, portanto, em comparação ao tradutor literário, deve enfrentar desafios maiores dispondo de tempos, espaços e meios limitados.

O documentário e a fala documentarista

O documentário pode ser definido como um gênero artístico audiovisual capaz de reproduzir de maneira artística a realidade. O Grande Dicionário Enciclopédico Ediclube²⁸ define-o como um produto audiovisual que “tem o valor de documento” e como “um filme que apresenta com fins exclusivamente informativos, fatos, experiências e situações da vida real”. O documentário pode ser considerado como um filme não-ficcional que se caracteriza pela exploração da realidade não «tal como ela é», mas como o autor a vê. Portanto, o documentário, assim como o cinema ficcional, é uma representação artística da realidade, parcial e subjetiva. Mesmo que o público aceite a ideia de que o que está assistindo é a realidade, sempre haverá que reconhecer que a sua transposição audiovisual pressupõe e implica o estabelecimento de um ponto de vista que interprete os fatos apresentados.

“Para cada documentário, há pelo menos três histórias que se entrelaçam: a do cineasta, a do filme e a do público” (Nichols, 2012, p. 93). O documentário representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca o espectador deparara antes, mesmo que a história contada no documentário seja familiar ao público. Os aspetos tratados nos produtos audiovisuais não-ficcionais são sempre (ou quase) de interesse social. Tratam-se de questões abordadas para acender o debate acerca dum determinado argumento que toca a sociedade ou um país. Por isto, o documentário sustenta-se por acontecimentos reais do passado ou do presente. É um produto artístico que quer informar sobre acontecimentos reais num enredo real que o público pode reconhecer como próximo, ou não, do próprio mundo. “Os documentários de questões sociais consideram as questões coletivas de uma perspectiva social. As pessoas recrutadas para o filme ilustram o assunto ou dão opinião sobre ele” (Nichols, 2012: 205). Como escreve o autor, “públicos diferentes veem coisas diferentes; apresentar ou promover um filme de uma determinada maneira pode preparar os espectadores a vê-lo de uma forma e não de outra” (Nichols 2012: 96). A voz do documentário relaciona-se com as maneiras pelas quais o vídeo e o filme documentário falam do mundo que nos cerca, mas de uma perspectiva especial.

Assim os documentários apresentam acontecimentos e indivíduos que participaram de qualquer maneira da história narrada, contando as próprias experiências

com os factos narrados, ou o próprio ponto de vista sobre as questões a apresentar. Estes são os principais atores presentes nos documentários e as vozes que o público acompanha ao longo da visão. Junta-se a estas a voz off que conta a história e os factos abordados pelo documentário. Entre vozes on das personagens que o público vê na tela e vozes off que não se veem, é preciso fazer uma distinção entre a fala programada, planejada para explicar da melhor maneira o assunto a desenvolver e as vozes das personagens entrevistadas. Como escreve Puccini (2009: 33) “Pré-entrevistas marcam o primeiro contato entre documentarista, ou sua equipe de pesquisadores, e os possíveis participantes do documentário” para organizar o projeto.

A fala dos documentários difere da fala fílmica por ser uma mistura de fala espontânea e fala planejada. A primeira é a que todos vivemos durante a nossa própria vida quotidiana, falando com os outros; a segunda é uma reprodução (mais ou menos fiel conforme aos casos) da fala real. A peculiaridade da fala espontânea pode ser a improvisação caracterizada por redundância, autocorreção, interrupção, e traços da fala. Nos produtos audiovisuais há diálogos com todos os elementos fonéticos e prosódicos que caracterizam o diálogo em contexto situacional, inclusive os gestos e a proxémica. Nos documentários estes traços típicos duma fala “artística” entrelaçam-se aos traços não planejados pelo autor do filme documentário em questão. Isto leva-nos a pensar numa maneira de classificar a fala dos documentários tentando uma distinção entre a fala totalmente planejada, onde não há traços de espontaneidade e os tempos de elocução respeitam os crismas de toda a fala fílmica, e a fala das entrevistas, onde para além das pré-entrevistas os entrevistados são livres de tomar todo o tempo que querem para exprimir próprio pensamento e da maneira que mais lhe apetece²⁹.

O Fim do Esquecimento

O documentário “O Fim do Esquecimento” , dirigido por Renato Tapajós, procura personagens que participaram do Tribunal de Tiradentes e outros que se destacaram na luta pelos Direitos Humanos, para retomar a questão da Doutrina de Segurança Nacional, depois de três décadas. Investiga os resquícios daquela doutrina

²⁹ Esta liberdade é um expediente artístico para tornar mais real o que se está a contar no documentário.

nos dias de hoje no Brasil, aborda a tentativa das classes dominantes de, depois que os militares saíram do poder, promover o esquecimento dos graves fatos ocorridos durante a ditadura e constata que, finalmente, o esquecimento está sendo combatido por diversas instituições e pessoas, sobretudo pelos jovens.

O produto audiovisual compõe-se de 16 entrevistas que se alternam uma à outra, fragmentadas, seguindo a linha conceptual do documentário, mas não há uma voz *off* que liga os vários “pedaços”. Entre as entrevistas nota-se com clareza um diferente nível de planejamento da fala de cada locutor. Alguns dos entrevistados planejaram anteriormente a própria fala, utilizando uma sintaxe bem elaborada e próxima, portanto, da língua escrita, mas parece que outros, produziram uma fala muito próxima da língua espontânea e, às vezes, até pouco clara por causa de construções sintáticas mal elaboradas, deixando pensar que os falantes não planejaram a fala ou deixaram-se condicionar pelas fortes emoções ligadas aos assuntos tratados. Não é possível, neste contexto, analisar a produção oral de cada entrevistado, portanto foram escolhidos quatro fragmentos de entrevistas pronunciados por pessoas diferentes, cada um dos quais mostra marcas da fala espontânea a vários níveis. Os diálogos originais foram transcritos em tabelas juntamente às legendas em italiano para uma comparação entre o texto fonte e o texto alvo.

Começa-se a análise partindo de um fragmento da fala de Ivan Seixas, membro da Comissão de familiares de mortos e desaparecidos políticos, o qual descreve as torturas que ele mesmo sofreu durante a ditadura.

Tabela 1

Transcrição texto fonte	Legendas em italiano
Ele <u>ficou</u> em pé em cima do meu peito, quase que <u>arranca</u> ...as minhas mãos, por causa do pau de arara que <u>estavam</u> amarradas, <u>pulava</u> em cima de mim. <u>Foi</u> ... ele que <u>dá</u> uma paulada, que <u>quebra</u> uma vértebra que eu <u>tenho</u> , <u>foi quebrada</u> na tortura, né.	<ul style="list-style-type: none"> – <u>Stava</u> in piedi sul mio petto. Quasi mi <u>staccò</u> le mani... – ...che <u>erano</u> legate quando <u>ero</u> al palo della tortura. – <u>Saltava</u> su di me. – <u>Ho</u> una vertebra rotta, <u>fu</u> lui a romperla con una bastonata mentre mi <u>torturava</u>.

Como se pode notar da tabela, além de algumas hesitações e da presença do marcador discursivo “né”, claros exemplos de marcas da oralidade, o locutor abre a narração utilizando o pretérito perfeito simples (ficou), mas depois, de repente, muda o tempo verbal e começa a usar o presente do indicativo (arranca), voltando novamente a tempos verbais no passado, o imperfeito (estavam, pulavam) e o pretérito perfeito simples (foi), concluindo com presente do indicativo (dá, quebra, tenho) e pretérito

perfeito simples (foi quebrada). Esta alternância dos tempos verbais para a exposição de eventos que aconteceram todos no passado pode ser considerada como sinal de um planejamento fraco da fala ou do fato que, apesar do falante ter planejado a própria produção oral anteriormente, ele deixa-se condicionar pelo plano emocional da narração, quase como se ele, contando sua história, estivesse revivendo-a no presente. Nas legendas foi preciso escolher quais dos tempos verbais manter, causando a alternância do tempo pretérito perfeito simples/imperfeito e do presente do indicativo, num texto escrito, falta de coesão durante a narração de eventos passados. Sendo a exposição relativa ao passado, achou-se mais coerente utilizar em italiano só tempos verbais no passado, ou seja, o *passato remoto* e o *imperfetto* do modo *indicativo*, para não desnortear o público alvo.

Além do problema dos tempos verbais, há um outro sinal que deixa pensar que a fala não foi planejada ou teve um planejamento fraco: a construção sintática e a ordem das orações que manifestam uma falta de coesão que levaria a uma falta de coerência no significado. Lendo a transcrição do texto original (ou uma tradução literal) assim como ele foi pronunciado, quem não conhece o pau de arara poderia achar que o torturador ficou em cima do peito do Ivan enquanto ele estava com as mãos amarradas, mas isso seria impossível pela estrutura mesma do pau de arara ao qual o torturado ficava pendurado com as pernas entre os braços e as mãos amarradas uma à outra, não seria, portanto, possível, pular em cima do peito de alguém que está nessa situação. O Ivan, na verdade, refere-se a duas torturas diferentes, que não foram propriamente simultâneas, mas a ordem temporal com que narra os eventos poderia causar falta de clareza, falando ele do pau de arara no meio das duas orações em que trata dos pulos do torturador em cima do peito dele. Se ele tivesse planejado a própria fala anteriormente, provavelmente teria dito “ele ficou em pé em cima do meu peito, pulava em cima de mim, depois quase arrancou minhas mãos quando estavam amarradas por causa do pau de arara”. Nas legendas foi indispensável manter a ordem cronológica porque o texto fonte permanece no produto final e porque o locutor gesticula durante a fala, portanto a legenda tem que ser coerente com as imagens também. Em italiano dividiram-se as orações com o ponto final e utilizou-se a conjunção *quando*, não presente nos diálogos, para o público alvo entender que as duas formas de torturas não aconteceram exatamente ao mesmo tempo.

As últimas orações também apresentam uma estrutura sintática que deixa pensar que não foram planejadas, sendo o sentido delas “Ainda hoje eu tenho uma vértebra quebrada, quem quebrou foi ele dando-me uma paulada na tortura”, mas analisando o

enunciado nota-se como a relação com os dias de hoje é apresentada pela oração relativa “quebra uma vértebra que eu tenho” e como “foi quebrada” fica sem um sujeito sintático sendo a *vértebra* objeto direto do verbo *quebrar* e sujeito do verbo *ter* por meio do pronome relativo *que*, mas não sujeito de *foi quebrada*, de *que* representa, porém, o sujeito ao nível do significado. Obviamente na tradução não se manteve esta construção sintática que pode ser justificada numa fala, mas num texto escrito só causaria confusão ou até comicidade³⁰, sendo desnecessário especificar que um ser humano tem vértebra.

Para concluir a análise da fala do Ivan, tratar-se-á da tradução de *pau de arara*, que não tem nada a ver com o planejamento da fala do documentário, mas que toca um assunto já tratado no segundo parágrafo: a tradução não é só uma questão linguística, mas cultural também. O *pau de arara* no Brasil é o símbolo das torturas da ditadura militar. Ele, portanto, não é “il trespolo del pappagallo”, como uma tradução literal em italiano poderia sugerir e que nada teria a ver com tortura. A tradução do termo deve transferir no texto alvo o peso histórico-cultural que ele tem na cultura fonte, foi por isso que em italiano traduziu-se com “il palo della tortura” explicitando o que em português é implícito, ou seja, a tortura.

Passa-se agora à análise da fala de outro entrevistado, o jornalista Sérgio Sister.

Tabela 2

Transcrição texto fonte	Legendas em italiano
A grande imprensa aderiu à ditadura.	- I grandi imprenditori aderirono alla dittatura.
A grande imprensa pediu a ditadu... pediu a ditadura.	- Chiesero la dittatura.
Dessa parte que não foi uma ditadura militar, foi uma di...ditadura civil-militar, com participação dos setores civis que sempre quiseram...tiveram nessa coisa assim, olha, nós temos os militares, nós temos a... sempre essa proteção, al...algo que está...s... devemos estar sempre preparados pra, se precisarmos, vamos utilizar essas... vamos fazer a sujeira, entendeu.	- Non fu una dittatura militare, fu una dittatura civile-militare. - Vi parteciparono quei settori civili che hanno sempre pensato: "Abbiamo... - ... i militari, abbiamo la loro protezione. - Dobbiamo essere pronti. - Se servirà, potremo usare i militari affinché facciamo il lavoro sporco".

Nota-se uma série de marcas da oralidade não planejada: repetições, hesitações, reformulações, marcadores discursivos. A estrutura sintática do enunciado é tão “confusa”, por causa dos traços já vistos, que quase não se entende o que o falante quer dizer, ou melhor, foi necessário interpretar o sentido não emergindo ele claramente. O

30 Uma tradução literal “È stato... lui che dà una bastonata, che rompe una vertebra che ho, è stata rotta durante la tortura” não teria respeitado o sentido do que o Ivan queria dizer.

que foi necessário foi “ultrapassar” a língua para extrair dela o “pensamento” que veicula: a ditadura não foi só militar porque alguns setores civis, como a imprensa, tendo a proteção dos militares, aderiram à ditadura achando que, se necessário, podiam deixar que os militares fizessem a sujeira em lugar deles para eles ficarem limpos. Nas legendas, que precisam ser claras e imediatas, traduziu-se eliminando repetições, hesitações, reformulações, marcadores discursivos e deixando só o núcleo da fala explicitando que *essas* (vamos utilizar *essas*) são os militares.

Mudando locutor, passa-se à fala de Edison El Juonior Rocha do Levante Popular da Juventude.

Tabela 3

Transcrição texto fonte	Legendas em italiano
O que ontem, né, contra determinadas pessoas que podiam chamar aquilo de tortura, né, que tinham condições intelectuais até de dar nome àquilo, né, a gente aprende desde criança que é assim.	<ul style="list-style-type: none"> - Cìò che alcuni chiamavano tortura, avendo la possibilità... - ... anche intellettuale di dargli un nome, noi l'impariamo a conoscere da piccoli.

Além da presença do marcador discursivo *né* como traço da língua espontânea, a construção sintática mostra uma fala não planejada pela oração relativa “o que ontem” ficar sem verbo. Não é imediato, portanto, entender o que é que “a gente aprende desde criança”. Se o Edison tivesse planejado melhor a própria fala, talvez tivessem dito “A gente hoje aprende desde criança o que ontem determinadas pessoas, que tinham até as condições intelectuais de dar nome àquilo, podiam chamar de tortura”. Na tradução se modificou a construção sintática, mas apesar disso, respeitou-se a ordem original das orações utilizando um deslocamento à esquerda com clítico anafórico (l'impariamo a conoscere).

Última fala analisada é a do Marlon Weichert, Procurador Regional da República.

Tabela 4

Transcrição do texto fonte	Texto alvo
<u>A tortura é o único direito</u> que as Nações Unidas, a comunidade internacional, chama de absoluto, que não pode ser violado em hipótese alguma, porque a tortura é o mais baixo nível em que pode chegar a dimensão humana, em que pode chegar o ser humano.	<ul style="list-style-type: none"> - La tortura è la violazione dell'unico diritto che... - ...!ONU e la comunità internazionale definiscono assoluto. - Non può essere applicata in nessun caso. - La tortura è il livello più basso a cui l'umanità può scendere... - ...a cui può arrivare l'essere umano.

Aqui não há problemas com a sintaxe ou com outras marcas como repetições, hesitações, reformulações e marcadores discursivos, que deixam pensar na falta de planejamento. Há, porém, um “erro” no começo da frase, o Marlon diz que “a tortura é o único direito”, mas é claramente um erro do que ele não se deu conta porque a tortura é a violação de um direito, não é um direito. Afirmar isso seria totalmente contrário a tudo o que foi mostrado no documentário. Na tradução o “erro” foi corrigido porque se achou inoportuno deixar um elemento conceptualmente contrastante com o núcleo temático do produto audiovisual, ou seja “tortura nunca mais”.

Concluindo, pode-se constatar que nos casos analisados, as características linguísticas próprias da fala não planejada não foram traspostas na tradução, porque manter as marcas da oralidade na legenda só teria causado falta de clareza, sendo ela uma ajuda para a compreensão geral do produto audiovisual e precisando, por isso, de ser imediata e não confusa.

Cartas para Angola

O documentário, de Coraci Ruiz & Julio Matos, é um longa-metragem de produção brasileira filmado no triângulo Brasil – Angola – Portugal. Como explicam os autores³¹, as estratégias usadas para desenvolver o assunto é o dispositivo das vídeo-cartas, com cartas escritas e lidas em voz alta para a câmera. Um projeto terminado em 2011, ano de estreia do documentário. Brasil e Angola têm ambos as suas margens no Atlântico, possuem a mesma língua, compartilham um passado colonial e muitas histórias que passaram e passam também por Portugal. Neste documentário, velhos amigos e pessoas que nunca chegaram a conhecer-se, separadas por um oceano, trocam correspondências. Estas histórias se entrecruzam e contam “sobre fluxos de migração, saudade, pertencimento, guerra, preconceitos, exílio, distâncias”³². Essas entrevistas contam duma busca da própria identidade, a relação com a memória, a afetividade para uma terra diferente. Tudo isto une os interlocutores, pessoas que traçam suas histórias de vida entre Brasil, Angola e Portugal.

31 http://www.laboratoriocisco.org/cartas/?page_id=12

32 *Ibidem*.

O documentário é composto, portanto, por entrevistas e vídeo-mensagens; encontramos assim uma alternância de planejamento e fala livre, uma língua formal e semi-formal com uma evidente variação diatópica e com presença de *realia*.

Uma fala não elaborada anteriormente causa problemas nas legendas pela presença no texto fonte de algumas marcas típicas da oralidade que na transformação diamésica provocariam falta de coesão no texto alvo obstaculizando assim a fruição do produto audiovisual. Mesmo assim assistimos a exemplos de fala documentária que mantém os traços típicos da oralidade. Apresenta-se a seguir alguns excertos do texto fonte e do texto alvo legendado para um público italiano. Na tabela 5, vemos que a falante usa vários elementos toponomásticos que são deixados tais na tradução para italiano. Tentou-se manter os traços da oralidade que não dificultavam a leitura das legendas. Onde as marcas da oralidade não acrescentavam nada de importante para o discurso apresentado (na nossa opinião de tradutores) foram apagadas. Termos da gíria como “ulajá” foram traduzidos para italiano tentando manter o mesmo nível diastrático e diafásico do termo em português.

Tabela 5

Transcrição do texto fonte	Texto Alvo
<p>Aquí em Luanda, em Benguela, no Lubango, Huambo, tem um monte de... de... nos chamamos mulato aqui né? Um monte de mulato, mulato que é filho de negro com branco.</p> <p>Tem pessoas de pele um pouco mais clara. Sim, são angolanos.</p> <p>Num outro dia uma pessoa me disse: ah, vc também, olha sua cor, você é mistura.</p> <p>Eu disse: sou mistura de que com o que?</p> <p>Ah não, você parece, você é alguma mestissagem aí.</p> <p>Eu disse: Ah, ulajá.</p> <p>Ah mas você, tem assim... mesmo aquele teu irmão Levi, é escuro, mas é uma escuridão assim, que dá a entender que tem mistura, não é uma escuridão assim mesmo de negro.</p> <p>Eu disse: ahaa.... Isso é uma discussão ridícula, eu acho.</p>	<p>Qui a Luanda, Benguela, Lubango, Huambo ci sono molti...</p> <p>...noi qui li chiamiamo mulatti.</p> <p>I mulatti sono figli di neri e bianchi.</p> <p>Alcuni hanno la pelle più chiara.</p> <p>Si, sono angolani.</p> <p>Qualche giorno fa, una persona mi ha detto:</p> <p>Guarda il tuo colore, anche tu sei un miscuglio.</p> <p><Gli dissi: sono un miscuglio di cosa?></p> <p><Ah no, sembri...></p> <p><...una meticcica.></p> <p><Gli ho detto: chi se ne frega.></p> <p>Ah, ma tu...</p> <p>Pure tuo fratello Levi...</p> <p>È scuro ma è uno scuro che...</p> <p>...fa capire che non è proprio nero.</p> <p>Gli dissi: Cosa?</p> <p>Questo è ridicolo, secondo me.</p>

O texto apresentado na tabela 2 é um trecho da fala dum entrevistado que trata da própria experiência durante a guerra para independência de Angola. A personagem

aqui apresentada fala seguindo os próprios tempos de elocução. Assim o tempo entre um enunciado e outro demora muito mais do que os limites espaço-tempo das legendas permitem. Até que foi possível, se tentou reproduzir o fluxo de consciência da personagem, legendando as palavras assim como estas foram produzidas. O mesmo raciocínio foi adoperado com os marcadores discursivos: foram mantidos apenas quando não tornavam a leitura das legendas difícil para o público. Assim, por exemplo, “Quer dizer” foi apagado ao passo que a *question tag* “né” foi mantida. O que foi totalmente excluído das legendas foram as reformulações como no caso de “Portanto houve no norte de Angola ataques às fazendas dos portugueses pela U... um movimento que se chama, chamou UPA”. Contudo, foi mantida, neste trecho, a sintaxe da oralidade com em “Portanto houve no norte de Angola ataques às fazendas dos portugueses pela U... um movimento que se chama, chamou UPA... e morreram muitos portugueses, não é!” traduzido em italiano “Nel nord ci furono... attacchi alle fattorie dei portoghesi... da parte di un movimento chiamato UPA... e morirono molti portoghesi.” Tentou-se uma proximidade entre as legendas e o texto oral por aquela “transparência” que existe entre o texto oral original e as legendas (Taylor, 2012; Ghia, 2010).

Tabela 6

Transcrição do texto fonte	Texto Alvo
Calamboloca é uma... aldeia que fica a cerca de... 70, 80 quilômetros aqui de Luanda. Naquele tempo aqui parecia um pequeno... apartheid... como na África do Sul. Quer dizer... Os brancos estavam de um lado e os pretos do outro lado. Não havia assim uma relação... cotidiana de amizade. ...Nada disso. Porque havia uma espécie de segregação... E por isso mesmo foi-se a luta, né? Pra libertação de Angola. Portanto houve no norte de Angola ataques às fazendas dos portugueses pela U... um movimento que se chama, chamou UPA... e morreram muitos portugueses, não é!	Calamboloca è un villaggio a circa... ...70, 80 chilometri da Luanda. A quei tempi qui sembrava un piccolo apartheid... ...come in Sudafrica. I bianchi da una parte e i neri dall'altra. I rapporti non erano amichevoli... ...perché c'era una specie di segregazione. Questo è il motivo della lotta, vero? Per la liberazione dell'Angola. Nel nord ci furono... ...attacchi alle fattorie dei portoghesi. Da parte di un movimento chiamato UPA... ...e morirono molti portoghesi.

Na tabela 3 é possível ver que as estratégias utilizadas no processo de tradução e legendagem foram sempre de condensação, redução e apagamento (Perego, 2005) ali onde o deslocamento textual comportaria uma dificuldade de leitura pelo espectador.

Tabela 7

Transcrição do texto fonte	Texto Alvo
E eles, como represália... mataram todos os angolanos que tivessem alguma...alguma...alguma... preparação acadêmica e que moravam...no norte. Meu pai... tinha uma fazenda no...no...no... norte, no Gulum Alto. no Kuanza Norte. Como ele era muito conhecido...apanharam-no e... mataram. Enterram-no vivo. Primeiro...puseram...foram arrastando o pai até...com um carro e... amarrado a uma corda e depois foi enterrado vivo.	Come rappresaglia... ...uccisero tutti gli angolani con una preparazione accademica e che vivevano nella zona a nord. Mio padre aveva una fattoria nel nord, nel Gulum Alto, Kuanza Nord. Siccome lui era molto conosciuto, lo presero e lo uccisero. Lo seppellirono vivo.

Resumindo, muitas pausas tornaram o processo de criação das legendas árduo. Cada vez que houve um problema de compreensão, devido a pausas, reformulações, e repetições, que cortavam a legenda em duas partes, afetando a leitura e a compreensão, optou-se por legendas simples que ajudassem apenas a compreensão total do filme. Todas as marcas da oralidade (ou quase) foram eliminadas durante o processo de legendagem, só se utilizaram as reticências para tentar reproduzir as pausas mais longas.

Conclusões

Tentou-se, por meio desta apresentação, oferecer ao leitor um quadro geral dos desafios que o legendador deve encarar perante produtos audiovisuais como os documentários compostos por entrevistas não planejadas (apenas discutido o assunto entre autor do vídeo e o entrevistado). Esses produtos levam o produtor das legendas a resolver problemas de tipo tradutológico e tradutivo. Como tradutor, quem se ocupa de legendagem deve decidir como lidar com a proposta na meta-língua de elementos linguísticos e culturais que não sempre podem ser traduzidos ad litteram porque não existem na língua de chegada ou porque precisam de ser modificados para ser entendidos por um público estrangeiro. Para além destes problemas de tipo, o legendador deve lidar com os problemas típicos da legendagem, isto é, os limites espaço-temporais das legendas na tela. Juntando estas duas questões podemos ver como quem cria as legendas deve traduzir o texto de partida e encontrar a tradução melhor que

cabe no espaço de uma ou duas legendas. Tarefa difícil que encontra nos documentários como os aqui propostos uma possibilidade para desafiar as próprias capacidades de traduzir e criar legendas.

A nossa proposta aqui considera a possibilidade de criar um jogo contínuo entre a ortodoxia da legendagem e escolhas atrevidas que permitam a produção de legendas que acompanhem a fala de maneira mais fiel, assim como esta é reproduzida pelos entrevistados ou os falantes do documentário. Isto não quer dizer criar legendas que não sejam legíveis para o público ou que possam criar problemas na visão do produto audiovisual, como algumas escolhas tradutivas testemunham nos vídeos aqui apresentados; quer dizer empurrar os limites da legendagem para onde a pesquisa neste campo nos permite.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Assis Rosa, Alexandra. 2001, *Features of Oral and Written Communication in Subtitling*, in Gambier, Y.; Gottlieb, H. (org.). *(Multi)media Translation: concepts, practices, and research*. Amsterdam: John Benjamins, p. 213-222.

Eco, Umberto. 2003. *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani.

Gambier, Yves. 1997. *Communication Audiovisuelle et Traduction: Perspective et Enjeux*, in *Paralleles, n° 19: Cahiers de l'Ecole de Traduction et d'Interpretation*. Genève: Université de Genève, p. 79-86.

Ghia, Elisa. 2012. *Subtitling matters [electronic resource]: new perspectives on subtitling and foreign language learning*. New York : Peter Lang.

Kovačič, Irena. 1994. *Relevance as a Factor in Subtitling*, in: Dullerap, C.; Lindegaard, A. (org.). *Teaching Translation and Interpreting 2. Papers from the Second 'Language International' Conference*. (Elsinore, Denmark, 4-6 June 1993). Amsterdam: John Benjamins, p. 245-251.

Nichols, Bill. 2012. *Introdução ao documentário*. Tradução Martins Mônica Saddy. São Paulo: Papirus.

Pavesi, Maria. 2005, *La traduzione filmica*. Roma: Carocci.

Perego, Elisa. 2005. *La traduzione audiovisiva*. Roma: Carocci.

Perego, Elisa; Taylor, Christopher. 2012. *Tradurre l'audiovisivo*. Roma: Carocci.

Puccini, Sérgio. 2009. *Roteiro de Documentário: Da pré-produção à pós produção*. São Paulo: Papirus.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

De Rosa, Gian Luigi. 2007, *Parlato filmico e oralità: neostandard e tratti sub-standard nel cinema contemporaneo in lingua portoghese*, in Russo, M. (org). *Tra centro e Periferia. In-torno alla lingua portoghese: Problemi di diffusione e traduzione*. Viterbo: Sette Città.

De Rosa, Gian Luigi. 2012. *Mondi Doppiati: tradurre l'audiovisivo dal portoghese tra variazione linguistica e problematiche traduttive*. Milano: Franco Angeli.

De Rosa, Gian Luigi. 2013, *Traduzione audiovisiva e adeguatezza sociolinguistica*, in Lupetti, M.; Tocco V. (org). *Traduzione e autotraduzione: un percorso attraverso i generi letterari*. Pisa: ETS, p. 279-294.