

**Linguística da Enunciação e Tradução Audiovisual:  
subjetividade na tradução de legendas do filme *Infancia Clandestina* /  
*Linguistics of Enunciation and Audiovisual Translation:  
subjectivity in the subtitle translation of the movie *Clandestine Childhood****

*Willian Henrique Cândido Moura\**  
*Raquel Ribeiro Moreira\*\**

**RESUMO**

O presente trabalho objetivou analisar como os modos de subjetivação do tradutor repercutem no processo de construção das legendas de determinadas cenas do filme *Infancia Clandestina*. Para tanto, foram selecionadas duas versões da obra – uma em DVD com as legendas oficiais (A) e a outra em *download* com legendas de *fansubbing* (B) -, escolhidas justamente para que houvesse um processo de comparação entre traduções. Nas análises, procurou-se identificar a polissemia presente nos diálogos das cenas, com o intuito de reconhecer os sentidos selecionados pelo tradutor das legendas e discutir se esses sentidos foram orientados pela literalidade ou se pela adequação entre as línguas no momento da enunciação. Após as análises, verificou-se que os modos de subjetivação do tradutor repercutiram no processo de construção das legendas selecionadas do filme. É possível concluir que o tradutor (A) utilizou, em sua enunciação, de uma abordagem mais literal, na maioria dos casos, traduzindo código por código. Por sua vez, o *fansubber* (B) enunciou quase sempre de modo peculiar, evidenciando a subjetividade em suas legendas. Na maioria das cenas selecionadas, o *fansubber* (B) não conseguiu equivaler totalmente os sentidos entre as legendas traduzidas e aquilo que o áudio representa nesses trechos do filme, assim como com o que está retratado nas cenas e nos diálogos selecionados, todavia, acredita-se que tal tradução não interfira na compreensão global do filme por parte de quem assiste à versão (B).

**PALAVRAS-CHAVE:** Linguística da enunciação. Estudos da tradução. Tradução audiovisual. Legendagem. Polissemia.

**ABSTRACT**

*This article aims to analyze the translator's modes of subjectification and how they reflect in the subtitle translation process of the movie *Clandestine Childhood*. To do so, two subtitle versions were selected to be then compared - the official subtitles (A) taken from the DVD, and the subtitles produced by fansubbers (B), from download. In the analyses, we sought to identify polysemy in the dialogs in order to identify the meanings selected by the subtitling translator and to discuss if they were oriented by the literality or by the adequacy between languages during the enunciation moment. After the analysis, we verified that the translator's mode of subjectification had influenced during the subtitling translation process. Moreover, we concluded that, in general, the translator (A) used a literal approach and, at the enunciation moment, it was translated code by code. On the other hand, the fansubber (B) translated in a peculiar way, evidencing the subjectivity in the subtitles. The fansubber (B) was not able to fully match the meanings between the translated subtitles and what the audio, the images and the dialogs represented in the movie scenes. However, we believe that the version (B) has not interfered in the general comprehension of the movie.*

**KEYWORDS:** *Linguistics of Enunciation. Translation Studies. Audiovisual Translation. Subtitling. Polysemy.*

---

\* Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina – PGET/UFSC. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. Bolsista do CNPq. [willianhenry@hotmail.com](mailto:willianhenry@hotmail.com)

\*\* Docente da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR. Toledo, Paraná, Brasil. Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. [raquelutfpr@gmail.com](mailto:raquelutfpr@gmail.com)

### **1 1, 2, 3, gravando! Enunciação em cena**

Historicamente, observa-se que nos estudos linguísticos a subjetividade na língua não era vista como um campo independente de estudo, ou ainda, como uma área de relevância no que diz respeito às teorias da linguagem. No século XX, a linguística foi decisiva no que se refere às relações exercidas entre linguagem e sociedade, ao excluir quaisquer “considerações de natureza social, histórica e cultural na observação, descrição, análise e interpretação do fenômeno linguístico.” (ALKMIM, 2000, p. 23).

Tal exclusão teve como base a tradição estruturalista da linguagem, proposta por Saussure (2012) em seu *Curso de Linguística Geral*<sup>1</sup>, acarretando em uma concepção da língua como um sistema, social, mas apartada dos sujeitos e de seus condicionantes históricos. Essa concepção tem a língua definida em oposição à fala, uma vez que a Linguística somente seria responsável pelo estudo da estrutura e do sistema formal dessa língua, afastando assim o que tivesse relação com o sujeito (subjetividade), com o condicionante histórico (diacronia) e com as condições de produção da língua (fala), ou seja, com as relações de sentido existentes na língua.

Como resposta a Saussure, Roman Jakobson (1973) insere o sujeito nos estudos linguísticos a partir da teoria da comunicação, em que a linguagem, como um instrumento de comunicação, tende a ser codificada a partir de um contexto (referente), tornando-se “[...] um código total ou parcialmente comum ao remetente e ao destinatário (ou, em outras palavras, ao codificador e ao decodificador da mensagem)” (JAKOBSON, 1973, p. 123). A língua então passa a ser o código que dá suporte à situação de comunicação (referente) entre seu remetente e seu destinatário, ao ser enviada uma mensagem por meio de um canal (contato). Assim sendo, na concepção de linguagem apresentada por Jakobson (1973), a mensagem é passível de apenas uma interpretação, pois não se leva em conta que os envolvidos possam compreender de maneiras diferentes uma mesma mensagem com base em suas vivências e nos contextos empregados por cada um.

---

<sup>1</sup> O ano de publicação dessa obra é 1916 e, embora seja atribuída a Saussure, foi organizada e publicada postumamente (pois Saussure faleceu em 1913) por dois de seus alunos, Charles Bally e Albert Sechehaye, com a colaboração de Albert Riedlinger. A referida obra é a junção e compilação de escritos e de anotações dos estudantes realizadas no decorrer de uma série de três cursos ministrados por Ferdinand de Saussure na Suíça.

Desse modo, ao discutirmos o ato tradutório, em especial na produção de legendas, foco do presente trabalho, temos que, na primeira concepção de língua(gem), a tradução é somente a utilização de um sistema linguístico transparente, homogêneo, em outro idioma. Logo, uma mensagem deve significar na língua em que está sendo traduzida de maneira idêntica ao que foi enunciado na língua de origem, excluindo todo o arcabouço subjetivo que as mensagens poderiam conter, o que acaba não obtendo êxito, pois a estrutura das línguas acaba, muitas vezes, diferindo-se uma das outras.

Na segunda concepção de língua(gem), apesar da inserção dos sujeitos, a língua é vista como um mero suporte, um código, um veículo de uma mensagem. Portanto, seguindo essa perspectiva, a tradução deveria ser realizada palavra por palavra, termo por termo, partindo da língua de origem do texto à língua a que se desejasse traduzir. Tal perspectiva tornaria o ato tradutório impraticável, pois, na ação de traduzir, levamos em conta que determinadas palavras de uma língua não possuem palavras equivalentes na outra.

É então que o estudo das relações de sentido na língua começa a ganhar visibilidade com as discussões sobre a indissociabilidade língua/fala nos estudos semânticos e pragmáticos. A partir disso, diferentemente do que se pensava na linguagem como instrumento de comunicação, em que era possível somente uma interpretação da mensagem, agora, a linguagem, como sendo um processo de interação, acarreta em si aspectos relacionados à significação na língua, dando maior importância às vivências, aos contextos e aos demais aspectos de natureza sócio histórica de cada sujeito.

Dessa forma, ao atrelar à língua as relações de significação, situação de comunicação e de subjetivação, passa-se a entendê-la como um processo de enunciação, e é essa concepção que justifica a adoção da linha benvenistiana de pensamento no presente trabalho. No que se refere a enunciados e enunciação, Fiorin (2008) explica que a enunciação é o ato de produzir enunciados, os quais, por sua vez, são realizações linguísticas concretas. A compreensão da enunciação que se adota é a de um processo de constituição da língua e não meramente do seu estudo, quer dizer, segundo essa perspectiva, a enunciação é a forma específica de significar, de produzir língua, já que nos comunicamos em situações concretas de uso da linguagem, com objetivos específicos e levando em consideração sempre determinados interlocutores.

Destarte, a enunciação atravessa todo o processo de produção da língua e está presente, portanto, em seus níveis de análise também. Deste modo, para que ocorra a enunciação, é necessário que haja a produção de sentidos, mobilizados por sujeito(s), em um dado momento de comunicação.

E é sobre esse ponto que ancoramos nossas discussões. Portanto, neste trabalho, parte-se do princípio de que a língua é um lugar de “encontro” dos sujeitos, das situações de comunicação e dos sentidos. Dessa forma, as legendas, como fato de língua, também se apresentam como um espaço de aporte dos sujeitos que poderão movimentar esta língua em diferentes direções. Nesse sentido, um possível processo de intervenção do tradutor de legendas pode ocorrer devido às interações existentes na língua, no que diz respeito aos processos de subjetivação da linguagem. Além disso, é preciso considerar o momento em que esses enunciados são produzidos, tanto na condução da história, quanto no trabalho do tradutor por meio das especificidades exigidas na legendagem, momentos esses que se constituem como os responsáveis pela não repetição da enunciação. A junção desses três elementos (língua, sujeito e momento) só acontece uma vez, é irrepetível, permanecendo os enunciados – produto dessa enunciação – como os objetos para novas interpretações e consequentes análises.

Considerando o exposto, a questão que norteia esse trabalho busca compreender, a partir do processo de tradução, até que ponto o tradutor é responsável pela criação de sentidos? Tratando especificamente do filme argentino *Infancia Clandestina*, do diretor Benjamín Ávila, questiona-se se as legendas, em língua portuguesa, podem constituir-se como um espaço de intervenção do tradutor. Para responder a essa questão, será necessário analisar como os modos de subjetivação do tradutor repercutem no processo de construção das legendas, além de identificar a polissemia constituída nos enunciados dos diálogos de algumas cenas do filme e, a partir disso, reconhecer os sentidos selecionados pelo tradutor nas legendas para, então, discutir se os sentidos selecionados pelo tradutor são mais orientados pela literalidade do processo de tradução entre as duas línguas ou se pelas relações de uso da língua traduzida e, por fim, compreender os modos de subjetivação do tradutor, verificando se eles interferem no entendimento das legendas nas cenas selecionadas do filme.

Antes de tudo isso, será necessário apresentar alguns aspectos teóricos relevantes acerca da Linguística da Enunciação e dos Estudos da Tradução, para que, em seguida, sejam realizadas as análises das legendas do filme.

## **2 Roteirizando a tradução: Benveniste e a Enunciação**

Sobre a Teoria da Enunciação, Knack (2011) aponta que Émile Benveniste não postulou um modelo de análise linguística, mas sim refletiu sobre a presença do homem na língua, o que pode ser chamado de Linguística da Enunciação. É o que podemos observar quando Benveniste (2005, p. 286), em seu livro *Problemas de Linguística Geral I*, aborda a relação intrinsecamente subjetiva da linguagem, afirmando que essa última, como instrumento de comunicação, constitui o sujeito. A essa característica, a subjetividade – que também constitui os sentidos – Benveniste atribui “a capacidade do locutor de se propor como ‘sujeito’”, constituindo os dois – língua e sujeito – interdependentes na produção dos sentidos.

Benveniste (2005), entretanto, agrega outro conceito à noção de subjetividade, o da intersubjetividade; esta noção se dá como a relação constitutiva dos sujeitos a partir de outros sujeitos, de outros dizeres e outros sentidos, e é ela que possibilita a ocorrência da comunicação linguística por meio do discurso, ou seja, a língua assumida pelo homem que fala na relação com os outros homens. É esta a relação que se pretende observar, nesse trabalho, ao tratar dos processos de intervenção do tradutor de legendas. Ao constituir-se na língua, e por meio de outros sujeitos e sentidos, pensamos que o tradutor inscreve nas legendas processos que podem não ter sido pensados pelo diretor e pelo roteirista do filme, por exemplo, mas que revelam aspectos subjetivos de sua (tradutor) constituição e das situações de comunicação que o cercam, a partir de suas vivências, de seus conhecimentos e das características do processo de tradução de legendas.

A partir disso e, apesar de, nas legendas traduzidas em língua estrangeira, o papel do tradutor ser apresentado como o de “transportador de sentidos”, sendo este orientado a ser o mais neutro e imparcial possível, não é assim que o consideraremos. Entretanto, importa frisar que uma visão enunciativa do papel do tradutor não costuma embasar as orientações para a área. Mello (2005, p. 70), em sua pesquisa de doutorado, questiona a posição de muitos manuais de legendagem, que afirmam que as legendas

nunca deveriam “trair as intenções do autor; deveriam ser ‘corretas’ e não possuir vestígios de interpretação”. Segundo os manuais vistos pela autora, a imparcialidade e a neutralidade devem fazer parte do tradutor.

Na mesma linha de Mello (2005), o presente trabalho também discorda de tal posição, pois, partindo dos pressupostos da Teoria da Enunciação, acredita-se que a imparcialidade e a neutralidade não sejam possíveis na produção de qualquer linguagem, logo, a tradução, como prática enunciativa, abarca a emergência da subjetividade (que sempre se dá a partir da intersubjetividade). O sujeito é parte constitutiva da língua, e isso pode ser comprovado uma vez que se observa que os sentidos mudam de sujeito para sujeito e de época para época (um mesmo sujeito pode entender um texto de uma forma em um momento histórico e de outra forma em outro momento), então sustentar a imparcialidade acaba por se tornar algo ficcional.

Na maioria dos manuais de legendagem, como explica Mello (2005), no caso de se deparar com palavras de baixo calão, por exemplo, a indicação é que o tradutor deve amenizar a situação enunciativa e substituir tais palavras por outras ‘menos agressivas’ aos olhos do leitor das legendas. E eis aqui a comprovação da interferência do tradutor, indicada pelos próprios manuais. Quer dizer, por mais sutil que seja a interferência na tradução, o tradutor de legendas já quebra todo o paradigma da neutralidade que lhe é imposto pelos manuais, pois, se o tradutor deve substituir uma expressão, considerada vulgar (e esta questão acentua-se ao se discutir o julgamento de vulgaridade – o que é, e o quanto é, para uns e para outros), por outra menos desprestigiada socialmente, ele estará intervindo no texto, “traindo” as intenções do diretor e/ou do roteirista do filme.

Nesse sentido, podemos observar que o tradutor de legendas, como um enunciador que interage com o texto, com os sujeitos (diretor do filme, público que assistirá ao filme) e com a situação de comunicação, agindo como receptor e emissor da mensagem acaba, como é descrito por Aubert (1994), negociando significados e sentidos não apenas com o texto de origem, o qual pôde assimilar a partir da visão do autor original do texto, mas como uma interlocução, que leva em conta a relação subjetiva para com os sentidos, a historicidade e os contextos de uso da língua, feitos a partir de sua visão - que vai ser sempre múltipla, uma vez que é construída a partir da intersubjetividade - da tradução que está tentando realizar do texto em questão. Portanto, como destaca o autor, o tradutor, durante o ato tradutório, procura produzir

efeitos de sentido similares aos do texto original, partindo de uma relação de equivalência para manter na tradução, neste caso, a tradução da legenda, “um certo grau de correspondência [...]” (AUBERT, 1994, p. 10).

Seguindo este raciocínio, é possível destacar que existe certa ilusão no que tange à reprodução do sentido literal dos diálogos no áudio original para a legenda traduzida, especialmente quando se acredita que a legenda possa ser traduzida sem que haja a influência do tradutor. Nessa perspectiva, conforme pontua Mello (2005, p. 59), a “impressão que o público tem ao assistir a um filme em língua estrangeira conhecida é que a tradução, muitas vezes, ‘distorce’ o que está sendo falado.”

Com isso, a literalidade na tradução de legendas se torna algo esperado, muitas vezes, por um público leigo que está assistindo ao filme legendado em questão. Contudo, nunca o que foi traduzido será igual ao original, mesmo quando o tradutor busca seguir tudo o que é descrito nos manuais de legendagem, pois vestígios do próprio tradutor são expostos por meio da tomada de escolhas, o que, segundo Mello (2005), acaba por interferir na construção dos sentidos do filme. Cada tradutor de legendas traz, em suas interpretações, subjetividades, as quais impedem que haja qualquer neutralidade absoluta no ato tradutório.

Sendo assim, independentemente da vontade do tradutor, o resultado da tradução diverge do texto em língua original por motivos socioculturais e históricos, pertinentes aos sujeitos, e por motivos de adequação das legendas à cena, devido à situação de comunicação e de uso das línguas.

A partir das definições descritas acima, pode-se evidenciar que a subjetividade no processo tradutório está constantemente presente, mesmo que de maneira involuntária, não planejada pelo tradutor, no caso o tradutor de legendas. Desse modo, Aubert (1994) e Gorovitz (2006) apontam que, em toda produção linguística, é incorporado à língua todo um repertório cultural que reflete nos usos daquela, transportando o espírito humano para a produção dos sentidos; isso significa que o sujeito não tem plena consciência de suas escolhas, entretanto, os sentidos são constantemente construídos, e isso por meio dos aspectos históricos, sociais e culturais que, de maneira inconsciente, constituem os modos de pensar, sentir e dizer o mundo pelos sujeitos, de diversas formas que são distintas para cada tradutor.

### 3 Em close: Tradução e Legendagem

No que se refere ao processo de traduzir, Jakobson (1973)<sup>2</sup>, diferencia três maneiras de se caracterizar a tradução de um signo verbal:

- 1) A tradução intralingual ou reformulação (*rewording*) [que] consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução interlingual ou tradução propriamente dita [que] consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3) A tradução inter-semiótica ou *transmutação* [que] consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. (JAKOBSON, 1973, p. 65, grifos do autor)

Das perspectivas de Jakobson (1973) acima elencadas, acredita-se ser a “tradução interlingual ou tradução propriamente dita” aquela que mais se aproxima do foco deste trabalho, tendo como base as perspectivas enunciativas; ela consiste na tradução de uma língua para outra, não necessariamente sendo traduzida palavra por palavra, mas sim se traduzindo por meio de expressões que se assemelham na língua de origem para a língua traduzida.

No que tange à tradução interlingual, Gorovitz (2006) diz se tratar de um fenômeno em que ocorre a substituição de uma mensagem enunciada em uma língua por uma mensagem ‘equivalente’ enunciada em outra língua. Isso, como afirma a autora, não permite que o tradutor possa apreender somente esse conteúdo e isolá-lo daquilo que nele está contido, do que carrega em sua essência, pois, “a tradução será sempre fruto de uma interpretação que é o produto do que o sujeito é, sente e pensa. [...] Ela é, como o texto, um objeto mutante e mutável.” (GOROVITZ, 2006, p. 59).

Nas legendas, o modelo de tradução interlingual pode ser visualizado como a busca pela compreensão dos sentidos de determinadas palavras e/ou enunciados, os quais, ao serem traduzidos, auxiliarão na compreensão da cena exibida do filme em questão. Sendo assim, tal modelo de tradução parte do pressuposto de que não existe equivalência completa entre as unidades de código de ambas as línguas, porém a tradução pode ocorrer por meio de enunciados, em que as interpretações adequadas

---

<sup>2</sup> Apesar da concepção de linguagem proposta por Jakobson não ser aquela por nós adotada, consideramos que sua teoria da tradução dialoga intrinsecamente com nosso trabalho.

podem representar o sentido previamente estabelecido na língua de partida (língua original do filme).

Desse modo, é imprescindível traçar brevemente alguns aspectos específicos da legendagem. Nessa perspectiva, Orrego Carmona (2013) aborda que a legendagem é uma técnica de tradução que acrescenta um código textual gráfico ao material audiovisual. Ademais, o tempo que as legendas permanecem na tela varia de acordo com a rapidez dos diálogos e com a quantidade de caracteres utilizados. Sobre isso, Díaz Cintas (2010) discute que as legendas não podem possuir mais do que duas linhas, que geralmente são dispostas horizontalmente e na parte inferior da tela, sendo sincronizadas com a imagem e com o diálogo da cena em questão. O autor apresenta também, que o processo de sincronização das legendas pode ser feito pelos próprios tradutores ou por técnicos que conhecem programas de legendagem.

Hodiernamente, com a revolução tecnológica, os avanços na internet e o aumento na procura do público para assistir a filmes e séries, os aspectos técnicos relativos à tradução de legendas adquirem novas perspectivas. Como menciona Orrego Carmona (2013), o *fansubbing* é uma dessas novas perspectivas que se expandiu graças à revolução digital e vem ganhando cada vez mais adeptos e *fansubbers* no mundo todo, sendo considerada uma tradução amadora. Sobre isso, de acordo com Díaz Cintas e Muñoz Sánchez (2006), um *fansub* é um fã que traduz, edita e organiza suas próprias legendas, sem fins lucrativos.

Além do mais, as legendas feitas pelo *fansubbing* são caracterizadas, muitas vezes, pela tendência em se afastar das regras da legendagem profissional. De acordo com Nornes (1999) apud Orrego Carmona (2013) e Ferrer Simó (2005) apud Díaz Cintas e Muñoz Sánchez (2006), as legendas traduzidas por *fansubbers* podem estar localizadas em diferentes partes da tela, apresentar fontes distintas, com cores e efeitos a fim de identificar personagens diferentes, possuir mais de duas linhas, conter notas do tradutor ou glosas para a explicação de itens culturais, entre outros aspectos pontuais.

Ainda no que se refere à tradução de legendas, frisamos o que é dito por Mello (2005, p. 73): “legendar é adaptar.” Defendendo a ideia de que o tradutor de legendas deve adaptar, decidir e saber como colocar determinados enunciados na outra língua, observa-se que este deve ter certos conhecimentos a respeito de elementos da cultura do texto de origem, visualizando o que cada palavra, expressão ou pontuação utilizados

estão querendo dizer no contexto em que o texto traduzido foi criado. “[...] traduzir é adaptar, é adequar, é se fazer entender da melhor maneira possível.” (MELLO, 2005, p. 74).

Se partirmos da compreensão de que a tradução é uma adaptação, portanto uma interpretação, não se pode restringir esse processo a uma relação meramente literal. Desse modo, a possibilidade da emergência de múltiplos significados se mostra evidente, fazendo-se importante a utilização do conceito de polissemia na língua. Fiorin (2008) aborda o sentido como sendo o produto da significação. Para que ocorra(m) sentido(s), é necessário observar o enunciado em seu contexto situacional. Conforme Gorovitz (2006), o sujeito, aqui sendo compreendido como o tradutor de legendas, não pode ser considerado como um sujeito isolado, devido às múltiplas manifestações fenomenológicas que o cercam, as quais influenciarão na carga de significados que poderão ser difundidos por meio das legendas do filme. “O sujeito, ao reconhecer na obra fragmentos de seu horizonte, é capaz de contribuir na formação do sentido. Assim, mobiliza, pelos afetos e pelos processos de reconhecimento, um leque de opções presente em sua bagagem subjetiva.” (GOROVITZ, 2006, p. 45).

Logo, a multiplicidade dos sentidos, ou seja, a polissemia, em um enunciado é desencadeada por uma gama de aspectos sociais, culturais e históricos, sendo resultado do processo de compreensão que o tradutor possui com relação ao contexto em que as cenas foram produzidas. Almeida (2006) afirma que a polissemia, na compreensão de um enunciado, ocorre devido a uma série de fatores, tanto físicos - ruídos, distância física entre os locutores, nitidez do áudio e o conhecimento que possuem da língua em questão -, quanto fatores de ordem psicocognitiva – crenças, conhecimento de mundo, capacidade de interpretação, inferências que podem ser realizadas, entre outros. Tais fatores aliam-se à condição da subjetividade na interpretabilidade dos enunciados, possibilitando os múltiplos sentidos.

Para um melhor esclarecimento dessa polissemia na língua, Almeida (2006, p. 166) menciona que “[...] os indivíduos que utilizam a língua não são os mesmos. E mesmo que fossem, quando o fazem, [...] nem o momento de suas histórias pessoais, seus humores, seu conhecimento de mundo, sua capacidade interpretativa etc. seriam os mesmos.” Deste modo, observa-se que o enunciado só pode ser polissêmico, pois a

polissemia se dá na enunciação, isto é, o momento em que ocorre a ligação entre sujeito, língua e situação de comunicação é que possibilita os múltiplos sentidos.

Nessa perspectiva, ou os sujeitos são diferentes, ou as situações são outras, uma vez que a enunciação não se repete, tendo-se necessariamente possibilidades interpretativas distintas para cada enunciado. Da mesma forma, é importante ressaltar que justamente na determinação de sujeitos e situações específicas, em um dado momento enunciativo, os sentidos podem sim variar, mas não podem ser qualquer um, não podendo estar descontextualizados.

Com base em todas essas concepções, toma-se a legenda de um filme como um enunciado, ou seja, o resultado da enunciação. “A legendagem é a tradução de uma linguagem oral para uma mensagem escrita.” (GOROVITZ, 2006, p. 46) A legenda figura como um texto. Quando se lê uma legenda, ela é o resultado, o produto, de um processo anterior, no qual o tradutor, ao relacionar, como no caso desse trabalho, língua espanhola, língua portuguesa, enredo e cenas do filme, além de todo seu arcabouço subjetivo, produz um enunciado que poderá se repetir indefinidamente, possibilitando sempre novas (apesar de limitadas) interpretações, mas o processo de construção desse enunciado é único, é um momento de enunciação que nunca poderá ser o mesmo. “O sujeito é inevitavelmente o tradutor de sua própria relação com aquilo que o circunda, e, por meio desse ato transforma e constrói fazendo significar aquilo que só pode existir pela sua apropriação subjetiva.” (GOROVITZ, 2006, p. 45).

A partir dessa compreensão de enunciação, que traz para a análise o sujeito e a situação de comunicação, as legendas serão tratadas como enunciados polissêmicos, e é por meio desses enunciados que se pretende observar o processo de subjetivação do tradutor.

#### **4 *Infancia Clandestina*: As relações entre clandestinidade, identidade e violência**

*Infancia Clandestina* é um filme argentino, estreado em 2012, dirigido por Benjamín Ávila. Com caráter autobiográfico, o filme se passa nos anos de 1970, e, a partir dos olhos de uma criança, é retratado como é viver na clandestinidade, uma vez que o personagem principal é filho de pais guerrilheiros, que lutavam contra o regime opressor imposto pela ditadura militar que a Argentina experienciava naquela década.

No filme, mostra-se como a criança tenta conciliar uma vida dupla (após voltar clandestinamente do exílio em Cuba ao seu país, o qual continuava sendo governado pela junta militar que obrigou sua família a fugir da Argentina): de um lado, Juan, vivendo de modo clandestino, com pais que lutavam pela volta do governo de Perón, menino cheio de responsabilidades e segredos; e do outro, o pequeno Ernesto<sup>3</sup>, uma criança comum, oriunda de uma típica família argentina, com todas as suas atividades infantis, escola e brincadeiras, além da descoberta de um primeiro amor.

Essa identidade clandestina é expressa também pelos familiares do pequeno Juan/Ernesto, pois de um lado é possível observar seus pais que, apesar de todo amor e carinho, têm medo de que seu filho leve uma vida social comum à sua idade, e que, devido a isso, a real identidade de todos seja descoberta. Do outro lado, encontra-se seu tio, que une os ideais revolucionários com a vida social do menino, fazendo com que sejam compreensíveis ambas as questões, oferecendo suporte para com as dificuldades amorosas que o pequeno protagonista vai encontrando no decorrer da trama, sempre levando em consideração os ideais de luta política que estão presentes na vida de sua família.

Por meio dessa identidade clandestina, o filme constrói uma narrativa que mescla a representação da realidade vivida por crianças na época ditatorial argentina com a ficção, como uma maneira de simbolizar os fatos a partir da linguagem fílmica. Essa combinação se torna mais evidente no momento em que, ao serem trazidas à tona as cenas de violência sofridas e assistidas pela criança, o filme transforma-se em um *comic*, deixando a narrativa violenta mais suportável ao ser transposta para o desenho.

Essa característica presente na linguagem fílmica é o que traz ao filme um caráter único, constituindo-se um dos “níveis” de sua análise. Reportamo-nos aqui aos diferentes níveis de análise de uma obra cinematográfica. Como aponta Espinal (1976, p. 108), o leitor cinematográfico “crê que ‘leu’ e compreendeu um filme porque se inteirou do argumento ou porque compreendeu o conteúdo de imagens.” Porém, o autor discute que para se ler uma obra fílmica, é necessário fazer uma leitura em cebola, pois a obra possui “capas concêntricas de significação”.

---

<sup>3</sup> Conforme Aguilar (2015), os nomes do personagem principal são Juan (em homenagem a Juan Perón) e Ernesto (em homenagem a Ernesto ‘Che’ Guevara)”.

Portanto, as cenas de violência retratadas a partir dos *comics* são uma marca importante dessa narrativa fílmica, pois indicam a incompatibilidade existente entre as violências marcadas nos regimes autoritários com a vivência de uma criança. Em vez de suavizar a violência, as cenas mencionadas sugerem mais uma forma de contestação e de revolta de seu diretor com as condições desumanas a que os perseguidos pela ditadura argentina, assim como seus familiares, eram submetidos. É preciso também apontar que, como sendo um dos níveis mais pertinentes da obra, apesar de não ser o elemento estudado nesse trabalho, tal peculiaridade não poderia deixar de ser mencionada.

## **5 Do *guión* à tela: legendas em movimento**

Analisar um filme, conforme Vanoye e Goliot-Leté (1994, p. 15), é “decompô-lo em seus elementos constitutivos”; é olhar o filme para além da linearidade da narrativa, separando, extraíndo e destacando elementos que não são perceptíveis de maneira isolada quando contemplamos o filme em sua totalidade. Realizar uma análise fílmica é desconstruir o filme com o objetivo de atingir um conjunto de elementos distintos do próprio filme.

Na mesma linha de raciocínio, no que se refere à análise de filmes, Penafria (2009) lista três tipos de análises, a seguir: a) análise textual; b) análise de conteúdo e c) análise poética. Das perspectivas elencadas pela autora, para analisar as legendas, foi eleita a categoria a) análise textual,<sup>4</sup> a qual decorre da vertente estruturalista de inspiração linguística dos anos de 1960 e 1970, em que o filme é visto como um texto que precisa ser decomposto para dar conta de sua estrutura. Na análise textual de um filme, “ao considerar um filme como um texto, este tipo de análise dá importância aos códigos de cada filme.” (PENAFRIA, 2009, p. 06).

Ao tratar do filme como um texto, é possível identificar que seus códigos são constituídos pela linguagem verbal e pela linguagem não verbal. A linguagem verbal,

---

<sup>4</sup> Para a autora, na análise de conteúdo (B), o filme é considerado como um relato e leva em conta somente a sua temática. Para essa análise, é necessário responder à pergunta: Este filme é sobre...? E a partir da resposta fazer um resumo do filme, decompondo-o e destacando determinadas cenas. Por sua vez, a análise poética (c) visa o filme como uma criação de efeitos, elencando os sentimentos e as sensações que o filme produz no leitor para que a partir disso seja identificado como tais efeitos foram produzidos.

no filme, remete-se às falas dos personagens, acrescidas de seu contexto, o qual é definido pela sequência de imagens que compõem a cena e constituem o processo de enunciação das legendas, vistas a partir de nosso aporte teórico como enunciados. Portanto, a análise textual, por entender o filme como um texto, deu suporte para as análises das legendas, ao serem levados em conta os códigos pertencentes à linguagem fílmica, como o texto verbal e o não verbal, no momento de produção do enunciado.

Desse modo, ao olharmos para as legendas pelo viés da Linguística da Enunciação, nos deparamos com enunciados que foram passíveis de interpretações diversas no momento de sua enunciação por parte do tradutor. Tais interpretações é que nos levam a tratar a tradução de modo polissêmico e querer observar os diferentes significados possíveis no processo de tradução da língua espanhola para a língua portuguesa.

Com isso, a análise das legendas traduzidas do filme *Infancia Clandestina* também foi fundamentada pela análise polissêmica das palavras e/ou expressões da língua espanhola (áudio) para a língua portuguesa brasileira (legenda). Destarte, foram reconhecidas, perante seu contexto imagético, as possibilidades de escolha que o tradutor de legendas dispunha no momento da tradução, discutindo se o tradutor optou por uma tradução subjetiva, norteadas pelas relações de uso da língua traduzida, ou se ocorreu uma relação de tradução de código para código.

## **6 Luz, câmera, ação! Legendas em cena**

As análises apresentadas a seguir foram retiradas das legendas de duas versões de um mesmo filme: *Infancia Clandestina*. A primeira versão do filme é a versão em DVD com as legendas oficiais; a segunda, é uma versão obtida através de *download* via Torrent<sup>5</sup> cuja legenda foi feita por *fansubbing*. A análise textual das legendas a seguir foi pautada por:

- Descrição da cena analisada;

---

<sup>5</sup> Atualmente, devido ao fácil acesso à tecnologia e à popularização dos filmes para *download*, em especial os via Torrent, por se tratar de um filme fora do circuito comercial de vendas, optou-se pela análise tanto da versão em disco, quanto da versão em *download*, tendo em vista que essa última é o meio mais rápido de se obter acesso ao filme analisado.

- Transcrição do áudio da cena em língua espanhola;
- Apresentação da legenda traduzida para o português na versão oficial (A);
- Apresentação da legenda traduzida pelo *fansubbing*, para o português, na versão em *download* (B);
- Comparação entre ambas as legendas, explorando, a partir do áudio original e dos aspectos relacionados à tradução, como os tradutores de legendas, nas duas versões traduzidas, buscaram realizar a enunciação no ato da produção das legendas.

É importante destacar que foram escolhidos cinco enunciados, selecionados justamente por chamarem a atenção devido à polissemia presente nas legendas, ao serem comparadas as duas versões com a cena do filme em questão. Como método de organização dos diferentes enunciados, denominamos “Tomada” a separação das legendas analisadas, acrescida dos números correspondentes.

### **6.1 Tomada 01:**

*Descrição da cena:* estão deitados em um gramado: a mãe, o protagonista Juan/Ernesto e sua irmã pequena. Entremédio a conversas, o menino diz que tem uma pergunta para fazer e, todo encabulado, pergunta como foi que sua mãe soube que era do pai dele que ela gostava. A mãe, sorridente, responde que não sabe, que foi uma sensação diferente que sentia na barriga. Juan/Ernesto acaba por olhar de maneira envergonhada, dizendo que era algo diferente, estranho. A mãe então conta como foi que conheceu seu companheiro, em uma festa de um amigo em comum, e que, quando o pai do garoto chegou, olhou para ela, sorriu muito e ela se apaixonou.

*Áudio:* ¿O sea que... se vieron y se enamoraron?

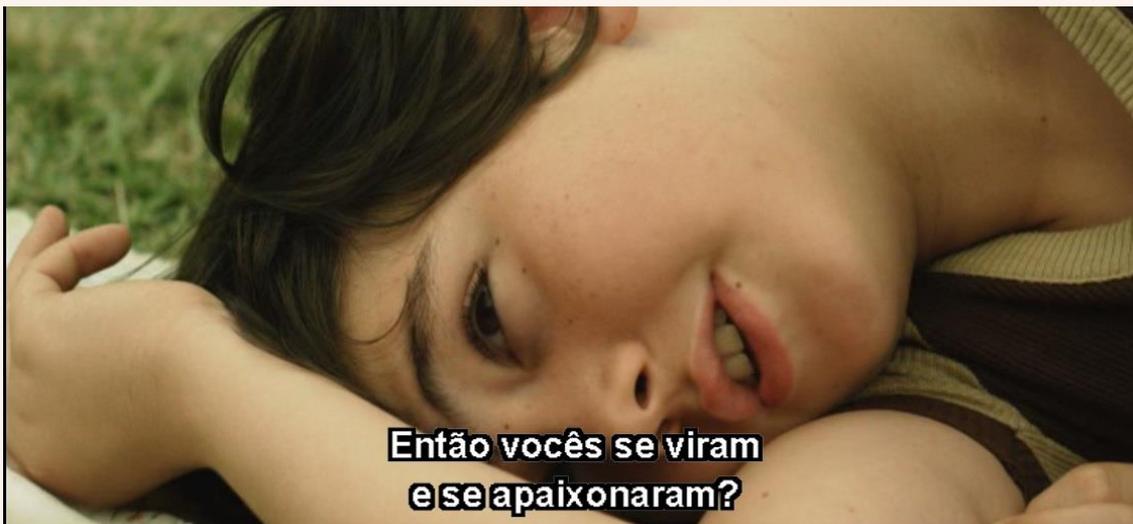


Fig. 1: Legenda (A): Então vocês se viram e se apaixonaram?



Fig. 2: Legenda (B): Então foi amor à primeira vista.

A partir dos enunciados acima, foi possível analisar que em (A), o tradutor buscou na enunciação uma relação que parte da tradução mais próxima ao literal, sendo traduzida palavra por palavra.

Em (B), por sua vez, podemos observar que o tradutor buscou uma equivalência no sentido entre as duas línguas, pois o ato de se ver e, instantaneamente, apaixonar-se, faz jus à expressão, muito utilizada no português brasileiro, “amor à primeira vista”, trazendo para sua tradução palavras que não são encontradas no áudio da cena, como “amor”, por exemplo. Além do mais, nesse enunciado, o tradutor substituiu o ponto de interrogação por um ponto final, omitindo na legenda a marca interrogativa que está expressa na fala de Juan/Ernesto.

Foi possível averiguar que, em se tratando da locução subordinada consecutiva *o sea que* - “ou seja que” -, ambos os tradutores buscaram uma relação polissêmica para com esse elemento de ligação, sendo utilizada, no português, a conjunção coordenativa conclusiva “então”, que passa, no enunciado, não mais a indicar uma consequência, mas a estabelecer uma relação de conclusão. No enunciado (B), a troca na pontuação concorda com o elemento conjuntivo, indicando uma conclusão na fala do garoto, todavia não concorda com a sequência do áudio em que sua mãe responde à pergunta feita por ele com *Algo así* – “Algo assim” -. Apesar da troca realizada nos tipos de conjunções em (A) e (B), e na pontuação em (B), o enunciado traduzido não interferiu na compreensão da cena, podendo ser entendido tal qual o esperado pelo diretor e pelo roteirista do filme.

## **6.2 Tomada 02:**

*Descrição da cena:* o ambiente é a porta da casa de María, que, além de ser irmã de um de seus amigos, é também o primeiro amor de Juan/Ernesto. Quando María atende à porta, e observa que é Juan/Ernesto quem está ali, chama seu irmão, pois acredita que Juan/Ernesto quer falar com ele. Nesse momento, o irmão chega e começa uma pequena discussão entre irmãos, para que María os deixe conversar a sós. Ocorre que Juan/Ernesto quer convidar a garota para sua festa de aniversário. Após o convite, endereçado principalmente a María, seu irmão, percebendo o clima de romance no ar, questiona Juan/Ernesto:

Áudio: *¿Qué te pasa, Córdoba?*



Fig. 3: Legenda (A): O que deu em você?



Fig. 4: Legenda (B): Que bicho te mordeu, Córdoba?

Ao analisar a Tomada 02, foi possível constatar que, mesmo seguindo por caminhos diferentes, os dois tradutores partiram de uma relação polissêmica na enunciação das legendas. A polissemia presente no verbo *pasar*, como nesse caso, ocorre de maneira semelhante no português e no espanhol, pois em português também encontramos o verbo *passar* como sinônimo para “dar algo em alguém”, justificando a utilização da oração “o que deu em você” em (A).

Por sua vez, na enunciação de (B), o tradutor optou pelo uso da metáfora interrogativa “Que bicho te mordeu?”. Em português brasileiro, tal expressão é costumeiramente utilizada ao indagar o motivo pelo qual uma pessoa se encontra ou brava, ou mal-humorada, ou ainda, muito feliz, e seu sentido equivale a “o que

aconteceu para você estar agindo desta forma?”, variando o sentimento que é expresso por meio da metáfora conforme seu contexto de uso.

No caso da Tomada 02, se tomarmos essa metáfora como base, podemos justificar seu uso pois, “acontecer” é sinônimo para “passar”. Contudo, ocorre uma inversão de papéis, pois o protagonista não está agindo de maneira exagerada, por sua vez, seu amigo sim, que fica incomodado com o convite que Juan/Ernesto faz a sua irmã. Se pensarmos por essa perspectiva, há um deslize de sentido aqui, na tradução, uma vez que a expressão transfere para o protagonista uma “contrariedade” sentida pelo amigo, e não por ele. Desse modo, podemos observar que a tradução interfere na construção dos sentidos dessa cena.

A cena apresenta o vocativo *Córdoba*, que no filme é considerado o apelido de Juan/Ernesto para seus colegas de escola. Diferentemente de (B), em (A) encontramos a supressão desse vocativo, o que, nesse contexto, não interfere na significação por parte do público que assiste a essa cena do filme, pois no momento dessa fala, estão presentes apenas Juan/Ernesto/Córdoba e seu amigo. Além do mais, em (A), a forma átona do pronome pessoal de segunda pessoa do singular *te* deu lugar ao pronome de tratamento “você”, que, ao assistir à cena, indica a quem é que se dirige a mensagem. Como no ato da fala, a cena ocorre somente entre os dois personagens, a presença ou ausência do vocativo não interfere na construção do sentido, e somente corresponde a maior ou menor fidedignidade ao áudio do filme.

### **6.3 Tomada 03:**

*Descrição da cena:* tio Beto chega com a van da família e diz a Juan/Ernesto que trouxe uma surpresa para ele. Quando começa a remover as caixas de amendoim com chocolate de dentro da van para liberar uma passagem, o pequeno observa que a surpresa é sua avó Amalia, que se encontra vendada, sentada entre as caixas. Tio Beto a ajuda a descer do veículo e tira sua venda. Ela, ao ouvir a voz do neto, já começa a chamá-lo por um nome carinhoso e eles se abraçam:

Áudio: *¡Pollito, mi querido!*

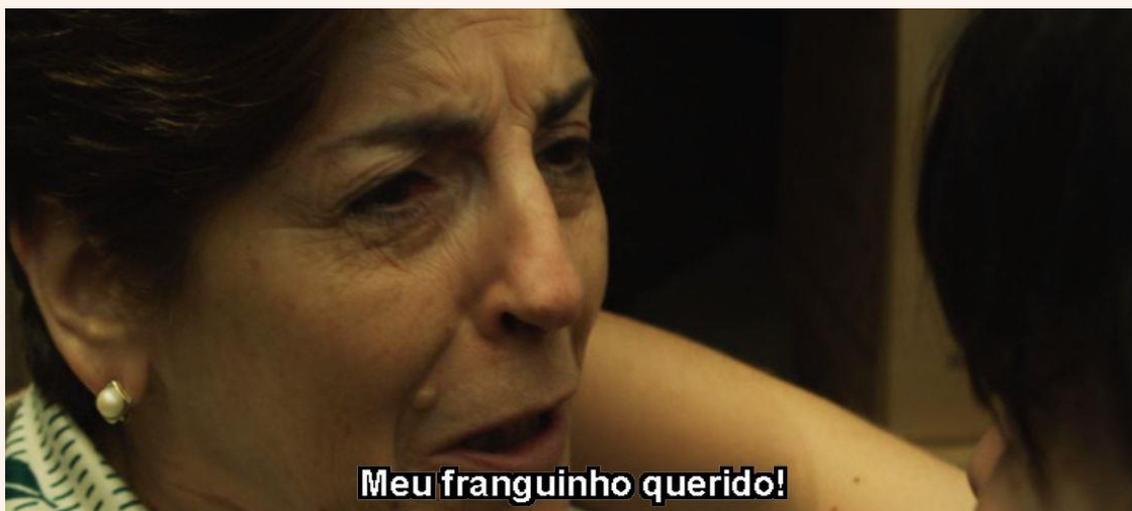


Fig. 5: Legenda (A): Meu franguinho querido!



Fig. 6: Legenda (B): Repolho, meu querido!

Em (A), foi realizada uma tradução de código por código e, apesar de ter sido realizado tal modelo de tradução, o tradutor optou pela mudança na ordem sintática dos elementos da frase exclamativa no momento da enunciação, o que não ocorre em (B). Em *¡Pollito, mi querido!*, temos *Pollito* exercendo a função sintática de vocativo e *mi querido*, de aposto. Ao analisarmos sintaticamente (A) “Meu franguinho querido!”, observamos que todos os elementos da frase passam a ser o vocativo, excluindo assim o aposto. É importante salientar que essa inversão se dá por uma maior identificação com os usos em língua portuguesa, uma vez que franguinho, sozinho, pode não ter necessariamente uma significação de carinho, mas de provocação e zombaria.

No áudio da Tomada 03, o que mais chama a atenção é o uso do substantivo *pollito*, “pintinho,” como uma maneira carinhosa pela qual a avó apelida seu neto. Na legenda (A), o tradutor buscou uma relação de adequação dos sentidos na tradução da palavra *pollito* para o português, utilizando a polissemia presente entre o substantivo “franguinho”, em vez de “pintinho”. Tal substituição pode ser justificada, pois em português brasileiro, “pintinho” refere-se também ao órgão reprodutor masculino, normalmente associado a crianças, esclarecendo o uso do sinônimo “franguinho”. Apesar de nenhuma das duas formas portuguesas serem comumente utilizadas para tratar carinhosamente alguém, tal troca se manteve em consonância com o áudio original.

É curioso como em (B) o mesmo termo foi traduzido por “repolho”. Nesse caso, houve uma mudança brusca na carga de sentido representada no áudio, pois na língua portuguesa brasileira, repolho não exerce uma relação polissêmica com “frango/franguinho/pintinho”. Além do mais, “repolho”, assim como “franguinho”, não é uma expressão comumente utilizada em português brasileiro para se referir a alguém de forma carinhosa, não havendo correspondência entre os termos traduzidos, nem mesmo uso similar em português, o que nos leva a não compreender a escolha do tradutor. Esse é um claro exemplo daquilo que discutem Mello (2005) e Gorovitz (2006), de que a tradução é, de fato, uma interpretação e, muitas vezes, acaba por caracterizar-se como um processo subjetivo do tradutor, sem um aporte explícito. Há inúmeras possibilidades para a escolha desse vocabulário, como um apelido do universo do próprio tradutor, ou ainda, a falta de intimidade com a situação da cena descrita, mas do modo que for, não há indícios na cena e nas escolhas linguísticas para tal tradução.

#### **6.4 Tomada 04:**

*Descrição da cena:* está acontecendo a festa de aniversário de Juan/Ernesto em sua casa e nela estão presentes vários colegas da escola e também sua família. O tio Beto vai até o som para colocar uma música e, antes de iniciá-la, pede a atenção das crianças e diz que, naquela noite, ele gostaria de recordar um grande poeta, do qual não se lembrava do nome, declamando alguns de seus versos:

Áudio: “*Saco pongo, saco pongo.*”

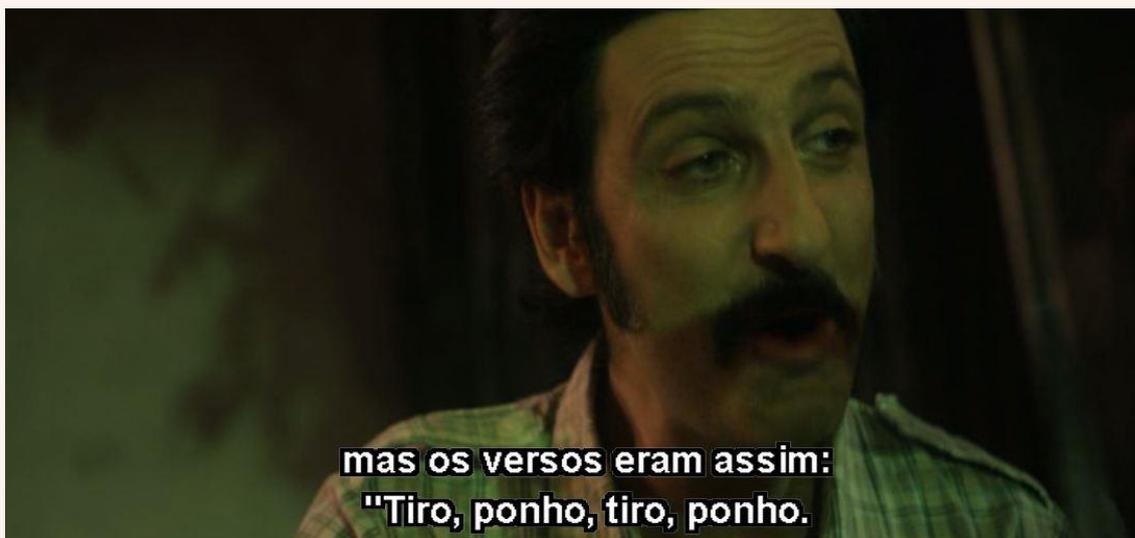


Fig. 7: Legenda (A): “Tiro, ponho, tiro, ponho.”

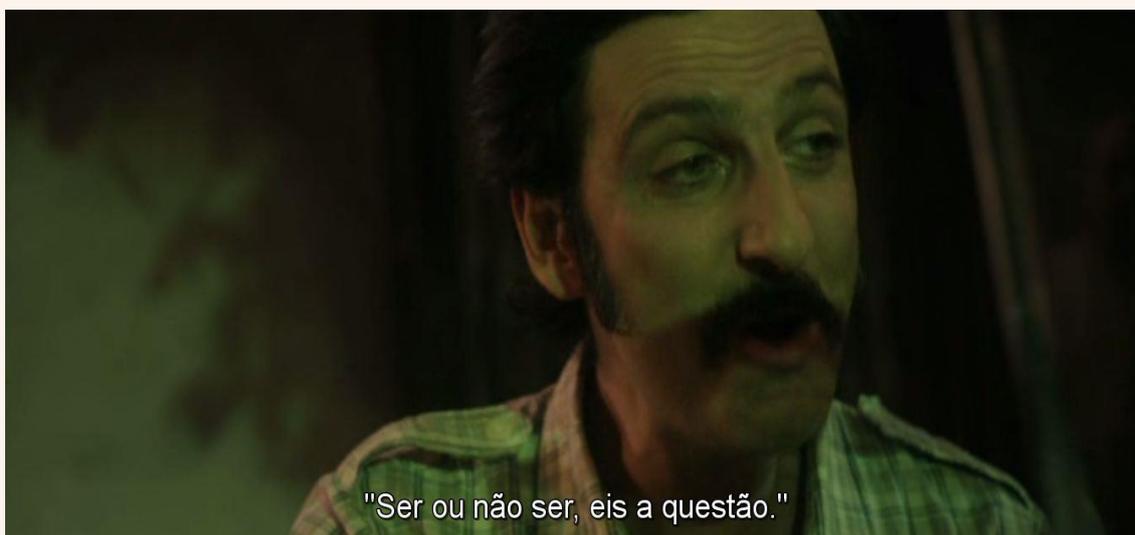


Fig. 8: Legenda (B): “Ser ou não ser, eis a questão.”

Primeiramente é importante traçar algumas considerações sobre o áudio da Tomada 04 antes de prosseguir com a análise. É interessante como o que está dito nessa cena é passível de diversas interpretações, em língua portuguesa, a partir das relações de polissemia presentes na palavra *saco*. Em português, *saco*, como um substantivo, pode referir-se a “saco” (de dormir, de pancadas), à “sacola” e a “paletó”. Todavia, *saco*, como um verbo, diz respeito a *sacar*, conjugado em primeira pessoa no presente do indicativo, que, em português, pode ser traduzido, principalmente, como “tirar” (tiro) e “arrancar” (arranco).

A partir dessas considerações, analisamos que, em (A), o tradutor realizou seu trabalho pautado em uma tradução de código por código. A partir disso, observamos que a palavra *saco* foi traduzida com o sentido de “tirar”, logo o tradutor optou pela utilização de um verbo em vez de um substantivo, sendo tal uso válido ao refletirmos acerca da polissemia presente nesse código.

Por sua vez, em (B), o tradutor buscou na enunciação fazer uma menção a William Shakespeare, trazendo à tona a citação de um trecho de *Hamlet*: “Ser ou não ser, eis a questão”, o que acaba por se perder em face ao contexto da cena, pois o ambiente é uma festa infantil, e quando o tio Beto profere sua fala, os convidados riem muito. Observa-se, então, que por se tratar de uma fala direcionada a crianças, e analisando-se até mesmo a linguagem empregada na citação de *Hamlet*, a recitação do tio poderia não ser apropriada à situação, além de que não é algo engraçado, ou que proporcionaria o riso das crianças. Logo, o tradutor de (B) possivelmente ateu-se à menção do poeta na cena e acabou por se perder na tradução, cometendo um equívoco ao traduzir a fala para a citação de Shakespeare, não ocorrendo uma adequação coerente no sentido do enunciado traduzido.

É importante frisar que na tradução literal enunciada pelo tradutor (A), a escolha feita deu-se em razão do código e não na correspondência de sentido em língua portuguesa. Já em (B) foi ao contrário, priorizou-se a compreensão em língua portuguesa, entretanto sem a devida correlação com o desenrolar da cena, apontando dificuldades no processo de construção da legenda em ambas as traduções.

### **6.5 Tomada 05:**

*Descrição da cena:* as crianças estão em um acampamento. Durante a encenação de uma peça teatral, Juan/Ernesto convida María para sair dali escondido. Os dois caminham em direção à floresta até que encontram a carcaça de um carro toda destruída; eles se divertem um pouco no local e, em seguida, começam a conversar tranquilamente. É então que Juan/Ernesto deixa cair sua caixa de amendoim com chocolate no chão e, ao derrubá-la, inesperadamente, ele diz um palavrão, sendo repreendido por María:

Áudio: *Que mal hablado que sos.*



Fig. 9: Legenda (A): Você é boca suja.



Fig. 10: Legenda (B): Que boca suja.

Nos dois enunciados podemos analisar que os tradutores buscaram legendar a fala adaptando-se o sentido do áudio pela expressão costumeiramente utilizada em língua portuguesa “boca suja”, a qual se remete a uma pessoa que fala palavrões. É importante salientar que das cinco Tomadas selecionadas, essa é a única em que houve uma equivalência no sentido da adequação para a tradução tanto em (A) quanto em (B), significando de maneira eficaz, em língua portuguesa, o que foi dito (fala dos personagens) com o contexto em que o enunciado foi empregado.

É possível afirmar isso, pois se se fizesse uma tradução de código por código do áudio em questão, o enunciado teria um sentido diferente do qual é representado pela cena, ficando, em língua portuguesa: “Que mal-falado que és”, sendo algo pejorativo,

no sentido de difamação, não estando em concordância com o contexto da cena, justificando a escolha dos tradutores em adaptar o enunciado para a realidade da língua portuguesa.

Um acontecimento que chama a atenção em (A) é que, no momento da enunciação, o tradutor realizou uma leitura a respeito do *voseo*, um fenômeno linguístico próprio do espanhol da Argentina, Paraguai e Uruguai, que consiste na troca do pronome de segunda pessoa *tú* pelo pronome *vos*, o qual indica certa familiaridade e proximidade entre os falantes. No áudio, María utiliza o verbo *sos*, verbo *ser* conjugado com o pronome *vos* em presente do indicativo, referindo-se a Juan/Ernesto.

Em (A), o tradutor usou, de maneira eficaz a nosso ver, a tradução do *vos*, até então implícito por meio do verbo *sos*, por “você”, forma de tratamento que em várias regiões do Brasil vem substituindo o uso do pronome de segunda pessoa “tu”. Ao trazer “você é” para o texto, há uma relação de equivalência com o *[vos] sos*, pois o “você” também é utilizado nessa relação de proximidade e familiaridade entre os falantes. Em (B) não há um pronome pessoal ou de tratamento fazendo referência a quem é que está sendo dirigida a fala, até mesmo porque a expressão é usada geralmente dessa forma, sem a indicação de um sujeito, como normalmente acontece com expressões, que podem ser empregadas ou para diferentes situações ou para diferentes sujeitos. Nesse contexto, por estarem apenas dois personagens em cena, tais pronomes não se fazem necessários para a compreensão do enunciado por parte de quem está assistindo.

### **Corta! Um último olhar sobre *Infancia Clandestina***

Após as análises, verificou-se que os modos de subjetivação do tradutor repercutiram no processo de construção das legendas selecionadas do filme *Infancia Clandestina*. A partir da polissemia foi possível identificar de que modo os enunciados dos diálogos das cenas foram traduzidos e se, durante a enunciação, o tradutor buscou uma tradução que partisse da literalidade, de uma relação de código por código, ou se de uma relação de adequação para a língua portuguesa.

Foi possível concluir que o tradutor (A) utilizou, em sua enunciação, de uma abordagem mais literal, na maioria dos casos, traduzindo código por código. Os poucos momentos em que isso não ocorreu, nos parece por querer evitar a não equivalência entre as línguas - como no caso das Tomadas 02 e 05 -, em que o tradutor buscou uma relação de adaptação entre os sentidos das duas línguas. Como discutido por Matielo e Espindola (2011), uma possível justificativa para esse tipo de tradução é a de que o tradutor (A) segue normas e manuais de legendagem, em que certas regras devem ser seguidas conforme solicitado por seus clientes.

Por sua vez, o tradutor (B), nas cenas selecionadas, enunciou quase sempre de modo peculiar, evidenciando a subjetividade em suas legendas, o que corrobora com o que é apresentado por Díaz Cintas e Muñoz Sánchez (2006) e Orrego Carmona (2013), acerca da maior liberdade na tradução de legendas pelos *fansubbers*. A partir da análise textual, na maioria das cenas selecionadas, o tradutor (B) não conseguiu equivaler totalmente os sentidos entre as línguas - Tomadas 02, 03 e 04 - com o que está representado nas imagens e nos diálogos selecionados, todavia, acredita-se que tal tradução não interfira na compreensão global do filme por parte de quem assiste à versão (B).

É importante enfatizar a falta, e a partir disso a necessidade, de mais pesquisas voltadas à tradução de legendas, em especial às de Português x Espanhol. Os trabalhos de Estudos da Tradução geralmente focam em textos literários, sendo excluídos trabalhos voltados à tradução audiovisual. Além do mais, as poucas pesquisas brasileiras que encontramos focadas em legendagem, são voltadas, em sua maioria, para traduções Português x Inglês, deixando a tradução Português x Espanhol de lado, como se fosse uma tradução menos importante ao ser analisada, pelo fato de serem línguas românicas próximas, de grande semelhança, o que é provado, com esse trabalho, que muitas expressões não são simples de se traduzir, exigindo tamanho esforço por parte do tradutor durante a enunciação para adaptar os sentidos entre as línguas e procurar os sentidos mais adequados.

## REFERÊNCIAS

- AGUILAR, G. Infancia Clandestina ou a vontade da fé. *ALEA*. Rio de Janeiro, RJ, v. 17. n. 2, p. 246-263. 2015. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1517-106X/172-246>> Acesso em: 11 jul. 2018.
- ALKMIM, T. M. Sociolinguística: parte 1. In: MUSSALIM, F.; BENTES, A. C. (Orgs) *Introdução à Linguística: domínios e fronteiras*, v.1. São Paulo, SP: Cortez, 2001.
- ALMEIDA, F. A. Interpretação e sentido. In: PAULIUKONIS, M. A. L.; SANTOS, L. W. (Orgs). *Estratégias de leitura: texto e ensino*. Rio de Janeiro, RJ: Lucerna, 2006.
- AUBERT, F. H. *As (in)fideliades da tradução: servidões e autonomia do tradutor*. 2.ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.
- BENVENISTE, É. *Problemas de linguística geral I*. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. 5.ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2005.
- DÍAZ CINTAS, J.; MUÑOZ SÁNCHEZ, P. Fansubs: Audiovisual Translation in an amateur environment. *The Journal of Specialised Translation*. n. 6. 2006. p. 37-52.
- DÍAZ CINTAS, J. Subtitling. Em: GAMBIER, Y.; DOORSLAER, L. V. *Handbook of translation studies*. v. 1. John Benjamins Publishing Company, 2010. p. 344-349.
- ESPINAL, L. *Cinema e seu processo psicológico*. Tradução de Sônia Maria de Amorim. São Paulo, SP: Lic Editores, 1976.
- FIORIN, J. L. (Org). *Introdução à linguística*. 5.ed. São Paulo, SP: Contexto, 2008.
- GOROVITZ, S. *Os labirintos da tradução: a legendagem cinematográfica e a construção do imaginário*. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 2006.
- INFANCIA CLANDESTINA. Benjamín Avila. Argentina: 2011. Imovision. DVD. 112 min, colorido.
- JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. 6.ed. São Paulo, SP: Cultrix, 1973.
- KNACK, C. Enunciação e estudo do texto: um esboço de princípios e de categorias de análise. In: *Seminário Internacional de Texto, Enunciação e Discurso*, 2010, Porto Alegre. *Anais do SITED - Seminário Internacional de Texto, Enunciação e Discurso*. Porto Alegre, RS: PUCS/RS, 2011. (p. 94-101)
- MATIELO, R.; ESPINDOLA, E. B. Domestication and foreignization: an analysis of culture-specific items in official and non-official subtitles of the TV series Heroes. *Cadernos de Tradução*. Florianópolis, SC. v. 1, n. 27. 2011. p. 71-93. Disponível em: <<https://doi.org/10.5007/2175-7968.2011v1n27p71>> Acesso em 26 nov. 2018.
- MELLO, G. M. G. G. *O Tradutor de legendas como produtor de significados*. 2005. 187 f. Tese. (Doutorado em Linguística Aplicada na Área de Tradução) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, 2005.
- ORREGO CARMONA, D. Avance de la traducción audiovisual: desde los inicios hasta la era digital. *Mutatis Mutandis*, Medellín. v. 6 n. 2. 2013. p. 297-320.
- PENAFRIA, M. *Análise de filmes – conceitos e metodologias*. 2009. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>> Acesso em: 13. abr. 2017.
- SAUSSURE, F. *Curso de Linguística Geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Isidoro Blikstein. 28.ed. São Paulo, SP: Cultrix, 2012.

VANOYE, F.; GOLLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

Data de recebimento: 07/12/2018

Data de aceite: 25/11/2018