

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

FERNANDA NUNES MENEGOTTO

**MAIS REFERÊNCIAS QUE UM EPISÓDIO DE *GILMORE GIRLS*: UMA ANÁLISE
DOS ITENS CULTURAIS NA TRADUÇÃO PARA LEGENDAGEM**

PORTO ALEGRE

2016

FERNANDA NUNES MENEGOTTO

**MAIS REFERÊNCIAS QUE UM EPISÓDIO DE *GILMORE GIRLS*: UMA ANÁLISE
DOS ITENS CULTURAIS NA TRADUÇÃO PARA LEGENDAGEM**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharela em Letras concedido pelo Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Rosália Angelita Neumann Garcia

PORTO ALEGRE

2016

CIP - Catalogação na Publicação

Menegotto, Fernanda Nunes

Mais referências que um episódio de Gilmore Girls: uma análise dos itens culturais na tradução para legendagem / Fernanda Nunes Menegotto. -- 2016. 62 f.

Orientadora: Rosalia Angelita Neumann Garcia.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Curso de Letras: Tradutor Português e Inglês, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. tradução. 2. legendagem. 3. culture-specific items. 4. itens culturais. 5. gilmore girls. I. Garcia, Rosalia Angelita Neumann, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

FERNANDA NUNES MENEGOTTO

**MAIS REFERÊNCIAS QUE UM EPISÓDIO DE *GILMORE GIRLS*: UMA ANÁLISE
DOS ITENS CULTURAIS NA TRADUÇÃO PARA LEGENDAGEM**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado para obtenção
do grau de Bacharela em Letras concedido pelo Instituto de
Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovado em: 08/12/2016.

Profa. Dra. Rosalia Angelita Neumann Garcia.

Profa. Dra. Elizamari Rodrigues Becker.

Profa. Dra. Patrícia Chittoni Ramos Reuillard.

AGRADECIMENTOS

“Nenhum homem é uma ilha, mas esta mulher é”, diz Paris Geller, personagem secundária de *Gilmore Girls*, editora do jornal da universidade de Yale, poucas horas antes de perder todo o controle sobre seu trabalho ao tentar fazê-lo sem a ajuda de absolutamente ninguém.

Paris estava errada, é claro. Nenhuma mulher é uma ilha.

Este trabalho não existira sem a ajuda, a compreensão e a colaboração da minha família, dos meus amigos, dos meus colegas, dos meus professores e da minha orientadora. Agradeço a cada um que me inspirou, que me ensinou, que contribuiu de alguma forma com seu conhecimento, que esteve presente, que me ouviu, que passou pelo processo junto comigo ou então que me garantiu, por experiência própria, que tudo daria certo. Parece que deu mesmo.

Muito obrigada. Por tudo.

“So are we almost there?”

‘We are almost there and nowhere near it. All that matters is we’re going.’”

(Daniel Palladino, Gilmore Girls, season 2, episode 3: “Red Light on the Wedding Night”)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo o estudo da tradução de itens culturais na legendagem. Para tanto, foi feita uma análise das legendas de três episódios da série de televisão norte-americana *Gilmore Girls*. Pesquisas anteriores têm desenvolvido análises nesse sentido, mas trabalhando com outros programas audiovisuais, e o caso de *Gilmore Girls* é particularmente interessante, pois a série é conhecida pela grande quantidade de referências culturais que pode ser encontrada em seus diálogos. A análise foi feita a partir do conceito de *culture-specific items* (ou itens específicos a uma cultura), de Aixelá (1996), bem como das onze estratégias de tradução que foram desenvolvidas pelo autor. Além disso, foram utilizadas as variáveis explicativas elaboradas por ele – que podem ajudar a explicar a adoção de uma estratégia em detrimento de outra para cada caso – e os parâmetros desenvolvidos no mesmo sentido por Pedersen (2005). O experimento demonstrou que não há uma estratégia única nem mesmo em casos que parecem semelhantes e que a escolha depende de uma série de fatores, como o contexto, o co-texto, as limitações espaciais, as informações apresentadas nos canais visual e acústico e também a leitura do tradutor.

Palavras-chave: Tradução. Legendagem. Culture-specific items. Itens culturais. *Gilmore Girls*.

ABSTRACT

The objective of this paper is to study the translation of cultural items in subtitling. In order to do that, we analyzed the subtitles of three episodes of the North-American television show *Gilmore Girls*. Previous research has developed similar analysis, but working with different audiovisual products, and *Gilmore Girls* is particularly interesting because the series is famous for the large amount of cultural references that can be found in its dialogue. The analysis was done according to Aixelá's (1996) concept of culture-specific items and the eleven translation strategies developed by the author. Furthermore, we used the explanatory variables developed by him – which can help to explain why one strategy is adopted in each case and not the others – and the parameters developed with a similar purpose by Pedersen (2005). The experiment demonstrated that there is not a single strategy which is adopted, even in cases that seem similar, and that the choice depends on a series of factors, such as the context, the co-text, the spatial limitations, the information presented in the visual and acoustic channels and, also, the translator's reading.

Keywords: Translation. Subtitling. Culture-specific items. Cultural items. *Gilmore Girls*.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	LINGUAGEM, CULTURA E TRADUÇÃO	11
2.1	TRADUÇÃO	11
2.2	LEGENDAGEM	14
2.3	OS ITENS CULTURAIS E A TRADUÇÃO	19
3	GILMORE GIRLS, LINGUAGEM E REFERÊNCIAS CULTURAIS	25
4	METODOLOGIA	29
5	DADOS QUANTITATIVOS	34
5.1	TOTAL DO USO DE ESTRATÉGIAS.....	34
5.2	USO DE ESTRATÉGIAS POR EPISÓDIO	35
5.2.1	“Run Away, Little Boy” (Temporada 2, episódio 9).....	35
5.2.2	“A Deep-Fried Korean Thanksgiving” (Temporada 3, episódio 9)	36
5.2.3	“But Not as Cute as Pushkin” (Temporada 5, episódio 10)	37
6	DISCUSSÃO	38
6.1	ESTRATÉGIAS DE CONSERVAÇÃO	38
6.1.1	Repetição	38
6.1.2	Adaptação ortográfica	41
6.1.3	Tradução linguística	42
6.1.4	Glosa intratextual	44
6.2	ESTRATÉGIAS DE SUBSTITUIÇÃO.....	46
6.2.1	Universalização limitada.....	46
6.2.2	Universalização absoluta	48
6.2.3	Naturalização	50
6.2.4	Deleção	52
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	55
	REFERÊNCIAS	58

1 INTRODUÇÃO

Em outubro de 2000, foi lançada na televisão norte-americana *Gilmore Girls*, uma série de televisão que, apesar de nunca ter sido um fenômeno de público e de praticamente não ter participado de grandes premiações, acabou entrando para o imaginário popular principalmente devido a duas de suas características marcantes: os diálogos rápidos e as muitas referências culturais presentes em seu texto. A série, que também foi exibida no Brasil – tanto na televisão a cabo quanto na televisão aberta, – passou a ser suficientemente significativa dentro da cultura popular para que, oito anos após seu cancelamento, a empresa de *streaming* norte-americana Netflix optasse por revivê-la. Nesse meio tempo, pelo menos dois livros acadêmicos sobre diferentes aspectos do programa foram publicados nos Estados Unidos¹.

Este trabalho busca apresentar mais uma vertente do estudo acadêmico de *Gilmore Girls*, o da tradução. Ele foi pensado a partir da percepção de que a série representa um objeto particularmente interessante para essa análise, pois o ritmo acelerado das falas e as muitas referências às mais diversas esferas da cultura, ao mesmo tempo em que caracterizam a obra em questão, também podem se apresentar como grandes dificuldades para o tradutor de seus diálogos. Pode-se dizer que a tradução audiovisual é muito rígida, pois, diferentemente de muitas outras traduções, encontra diversas limitações físicas. No caso da legendagem, começa na mudança de código que sempre é operada: do oral para o escrito. A legenda de um produto audiovisual também é condicionada pelo tamanho da tela, pela imagem em exibição e pelo tempo de duração das falas, entre outros. Além disso, também não apresenta a possibilidade de trazer notas de rodapé, glossários ou explicações aprofundadas sobre nada do que é falado.

Em meio a tantas restrições percebidas, esta pesquisa quer explorar as seguintes perguntas: como são traduzidas as diversas referências culturais presentes no texto de um produto audiovisual tão peculiar? Em que situações são feitas as mais diversas escolhas, a partir das opções disponíveis ao tradutor?

¹ Cf. CALVIN, Ritch (Ed.). ***Gilmore Girls and the Politics of Identity: Essays on Family and Feminism in the Television Series***. Jefferson, NC: McFarland, 2008; DIFFRIENT, David Scott; LAVERY, David (Ed.). ***Screwball Television: Critical Perspectives on Gilmore Girls***. Syracuse: Syracuse University Press, 2010.

A questão da tradução de referências e itens culturais vem sendo tema de diversas pesquisas (como Aixelá, 1996; Pedersen, 2005; 2007), e o estudo da legendagem no meio acadêmico, feito a partir de uma perspectiva da tradução, também, como demonstra Cintas (2004b). No entanto, o autor destaca, o foco maior foi sempre o cinema; o estudo de outros tipos de produtos audiovisuais, segundo ele, deveria ser estimulado a fim de alcançarmos uma visão cada vez mais global da tradução para legendagem. Em sentido semelhante, Delabastita afirma que “as ciências sociais tendem a selecionar seus objetos de estudo com base no seu prestígio cultural, e não no seu interesse intrínseco”² (p. 97, tradução nossa). A publicação de dois livros com trabalhos de diversos acadêmicos a respeito de *Gilmore Girls* parece indicar certa mudança dessa visão, e este trabalho pretende contribuir nesse mesmo sentido. A escolha da série como objeto de estudo foi, afinal, determinada pelo interesse intrínseco a essa série de televisão, que fez muito de sua fama devido a características particulares suas que, curiosamente, podem ser muito problemáticas para o tradutor para legendagem – mas que não impediram seu sucesso no Brasil.

O capítulo 2 deste trabalho discute os conceitos e pressupostos da legendagem, da tradução e dos itens culturais. Já o capítulo 3 explica o objeto de estudo, *Gilmore Girls*, e aquilo que já se pensou, no meio acadêmico, sobre a linguagem da série. O capítulo 4 introduz a metodologia empregada, o *corpus* de estudo e os critérios de sua seleção, bem como a dos objetos de análise. O capítulo 5 apresenta os resultados da análise em termos quantitativos. O capítulo 6, por fim, apresenta uma discussão mais aprofundada das diferentes escolhas feitas e do que poderia ter levado a cada uma delas em detrimento de outras opções. Nas considerações finais, busca-se apresentar a visão global atingida a partir da pesquisa, bem como suas limitações e pontos que poderiam ser mais bem explorados futuramente.

² “The social sciences tend to select their objects of study on the basis of cultural prestige, rather than intrinsic interest.”

2 LINGUAGEM, CULTURA E TRADUÇÃO

Pensar em uma análise da tradução de itens culturais nas legendas de *Gilmore Girls* implica pensar em uma série de questões: o que é legendagem, e quais pressupostos a regem?; O que são itens culturais?; Como enxergamos a tradução? Este capítulo busca responder tais questionamentos.

2.1 TRADUÇÃO

Neste trabalho, a tradução é vista como uma operação não apenas linguística, mas também cultural, pois a linguagem é entendida como parte integrante da cultura. Nesse sentido, traduzir não é trocar um elemento por outro, mecanicamente, sem reflexão ou sem escolhas, mas um trabalho que implica também a “acomodação a um outro espaço linguístico-cultural, a um outro universo de valores” (AZENHA JUNIOR, 1999, p. 126).

Considerando-se que a tradução implica sempre a tomada de decisões, vemos o tradutor, segundo Mello (2005), como um *produtor de significados*. Tal produção de significados depende sempre da interpretação que o tradutor faz do texto de partida, e a tradução necessariamente *depende* dessa leitura. Como afirma Mello, a tradução, assim como o texto de partida, não é interpretada de modo consensual; afinal, “o tradutor é entendido como um sujeito inserido num contexto cultural, ideológico, político e psicológico – que não pode ser ignorado ou eliminado ao elaborar uma tradução” (BOHUNOVSKY, 1966, p. 54 apud MELLO, 2005, p. 79). A partir de Luyken (1991), Mello traz um exemplo de como sempre existe algo por trás da linguagem, ainda que seja possível traduzir as palavras com facilidade: é o caso de “public school”, um termo que traz grande diferença de leitura mesmo entre falantes de inglês. Luyken explica que, na Inglaterra, esse termo seria usado aproximadamente no sentido que têm “private school” ou “boarding school” nos Estados Unidos – ou seja, escola particular e internato. Nos Estados Unidos, uma “public school” é uma escola da rede de ensino público, mas na Inglaterra as “public schools” são instituições de ensino caras e exclusivas. Assim, podemos ver que a leitura depende, primeiramente, do conhecimento de mundo do tradutor, e também da compreensão de que nada é dito num vácuo.

Por isso, o tradutor é visto também como um “mediador cultural” (SCHWARZ, 2002 apud MARTINEZ, 2007), pois:

[...] além de conhecer a geografia, a história social e política recente da cultura-fonte e de ter certa familiaridade com personalidades e produtos da cultura popular, ele deve ter consciência de sua própria identidade cultural e da forma como ela pode influenciar sua interpretação e tradução (MARTINEZ, 2007, p. 62).

No mesmo sentido, temos o trabalho de Arrojo (2005, p. 22-23), que contesta a possibilidade da tradução como “o transporte, ou a transferência, de significados estáveis de uma língua para outra”, já que o significado é apreendido (sempre provisoriamente) a partir de uma leitura. Arrojo afirma que o que entendemos como a verdade do texto de partida é sempre determinada pelo contexto social e histórico em que vivemos e, por isso, só podemos ser “fiéis” à nossa leitura do que é o texto original. Além disso, fidelidade também se dá em relação à nossa concepção de tradução e aos objetivos que vemos nela.

Aubert (1994) discute a tradução não como uma equivalência linguística, mas “de mensagem, de intenção comunicativa, total ou mesmo parcial” (p. 32). Texto original e tradução *não* representam a mesma mensagem, mas duas mensagens “que se aproximam o suficiente (sem se confundirem) para que uma seja percebida como sendo a tradução – a equivalência da outra” (p. 32). As mensagens não têm como se confundir, pois são revestidas de duas línguas que são necessariamente diferentes – se não fossem, não haveria necessidade de operar uma substituição.

Aubert trabalha com uma ideia semelhante à de Azenha Junior (1999), ao afirmar que mudar de uma língua para outra implica também passar a um universo referencial diferente (como visto anteriormente com Mello (2005), isso acontece até mesmo dentro de uma mesma língua). Segundo Aubert, na visão mais comum de tradução, muda-se o código linguístico, mas não o referente externo; no entanto, manter o referente pode ser uma opção, e não a única possibilidade – é preciso compreender a natureza do texto com o qual se está trabalhando e, assim, adotar uma postura diante da questão cultural. Lidar com essas questões implica escolhas, e estas tornam o “apagamento” do tradutor impossível (o autor afirma que até mesmo a tentativa de apagamento representa uma escolha). Aliás, no caso da tradução para legendagem, a invisibilidade do tradutor é literalmente impossível,

pois o texto original (os diálogos) está sempre presente simultaneamente à tradução (FERNANDES, 2007).

Quanto à questão da fidelidade, Aubert (1994) segue o mesmo pensamento de Arrojo (2005), já apresentado: a fidelidade se dá em relação àquilo que o tradutor depreende por meio de sua leitura. Aubert traz ainda a ideia de que a fidelidade também existe em relação a “expectativas, necessidades e possibilidades” dos receptores do produto final (p. 75).

Para além do texto de partida e do público imaginado para a tradução, existe ainda a consideração com o iniciador da tradução. Essa ideia é explorada por Vermeer (2000). Segundo o autor, a tradução é uma ação, e, enquanto ação, sempre tem um propósito – mesmo que este nem sempre seja explicitamente discutido. O iniciador da tradução geralmente é o cliente (que é quem banca a ação), que discute o objetivo do trabalho em questão e também seu modo de realização. Na legendagem, podemos pensar na influência dos laboratórios ou dos distribuidores dos produtos audiovisuais sobre determinadas questões da legenda, como as palavras de baixo calão. Nesse caso, o tradutor nem sempre poderá optar pela tradução por uma expressão que considera a mais fiel àquilo que depreendeu do original, mas precisará atenuar o discurso, com o objetivo de não chocar o espectador (muitos laboratórios consideram esta uma necessidade, por considerar que ler uma expressão de baixo calão é mais impactante do que ouvi-la). Segundo Vermeer, a “fidelidade” ao texto de partida é um objetivo possível para a tradução, mas não é o único.

Por fim, também é preciso sempre levar em consideração as relações pré-existentes entre as culturas que entram em contato no ato tradutório, além da posição que cada uma dessas culturas (e das línguas que as acompanham) ocupa no sistema internacional. Assim, é muito importante pensar em algumas das discussões propostas por Delabastita (1990) quando este pensa sobre as normas que regem a tradução de obras fílmicas (as quais, no entanto, acredito serem válidas para qualquer tradução). Dentre elas, para o escopo deste trabalho, destaco:

Qual é a posição da cultura de chegada em um contexto internacional? É de prestígio ou periférica? Ela tem relações frequentes com a cultura de partida e com outras culturas? Qual é a posição da cultura de partida no contexto

internacional? Ela tem alto prestígio, ou é vista como uma cultura menor, relativamente destituída de interesse? (p. 103, tradução nossa).³

O contato entre culturas pode influenciar, e muito, nas questões de tradução, talvez especialmente naquela relacionada aos itens específicos a uma cultura, foco deste estudo.

Neste trabalho, será sempre operada uma comparação entre texto original e texto traduzido, seguindo a prática comum nos Estudos de Tradução Descritivos (PEDERSEN, 2007). No entanto, a análise não buscará apontar erros e acertos ou determinar o quanto as traduções são “fiéis” – até porque, como visto anteriormente, tal conceito é muito relativo. Cada escolha de tradução será tomada como um fato realizado. O que se quer tentar compreender é o que essas escolhas representam, em que contextos ocorrem e pelo que são influenciadas.

2.2 LEGENDAGEM

A legendagem representa uma das principais modalidades da tradução audiovisual, assim como a dublagem. Xavier (2013) afirma que:

Estas podem ser definidas como processos e produtos de tradução que apresentam regularidades tradutórias condicionadas por normas elaboradas pela tradição e por expectativas do tradutor e dos espectadores, com públicos-alvo específicos que influenciam estratégias e requerem reduções ou explicitações do texto de partida. (XAVIER, 2013, p. 74).

A autora, a partir de trabalhos de diversos outros pesquisadores da área, busca oferecer um panorama das modalidades de tradução audiovisual, que chegam a dezesseis. Dentre elas, destaca a legendagem e a dublagem como dominantes, o que teria se iniciado no século XX.

Um levantamento de Gottlieb (2002 apud CINTAS, 2004b) reuniu 1.300 referências de trabalhos sobre legendagem interlingual, publicados entre 1929 e 2000; Cintas, no entanto, afirma que a maioria deles é curta e geralmente focada na oposição entre legendagem e dublagem, sendo que muitos deles não foram publicados em periódicos sobre tradução, mas sobre cinema. Ainda assim, os

³ “[...] what is the position of the target culture in an international context? Is it prestigious or peripheral? Does it entertain frequent relations with the source culture or with other cultures? What is the position of the source culture in the international context? Does it enjoy high prestige or is it perceived as a minor culture, relatively devoid of interest?”

números demonstram que o interesse na área não é novo ou insignificante. Cintas (2004b) afirma que a década de 1990 foi a “era de ouro” (p. 56) nos estudos sobre tradução audiovisual, embora os primeiros artigos sobre o assunto (escritos a partir de uma perspectiva da tradução) datem de final dos anos 1950. O que fica claro na revisão de literatura feita pelo autor é que o interesse no tema vem crescendo. Isso é perceptível se pensarmos, por exemplo, que o autor afirmou (em 2004) que o foco desses estudos era principalmente em filmes, mas que hoje é possível encontrar análises da legendagem de diversos programas de televisão, como *Gilmore Girls* (cf. FERNANDES, 2007), *Heroes* (cf. MATIELO; ESPINDOLA, 2011) e *Law and Order* (cf. ROSÁRIO; LAGE, 2012), para citar alguns exemplos produzidos em português.

A realidade é que o estudo da legendagem é diferenciado, pois precisa sempre levar em consideração as características específicas desse tipo de tradução, que difere de outras modalidades em diversos aspectos, como as muitas limitações físicas presentes (o tamanho da tela, a quantidade de texto que conseguimos ler num determinado tempo e a necessidade de sincronização com o áudio, por exemplo), a mudança de código que sempre é operada (do oral para o escrito) e a necessidade de não contradizer o que o público enxerga na tela e, por vezes, consegue captar do áudio. Assim, uma série de autores vem tentando introduzir sistemas teóricos de base para o estudo dessa modalidade específica de tradução audiovisual.

É o caso de Cintas (2004a), que aplica alguns conceitos teóricos desenvolvidos dentro dos Estudos de Tradução à tradução audiovisual. Dentre eles, está a patronagem, de Lefevere (1985), conceito segundo o qual existem mecanismos de controle externo sobre o trabalho de tradução. No caso da tradução audiovisual, são exemplos os canais de televisão e laboratórios de legendagem, que impõem diversas regras para a tradução. Nunes (2012) e Martinez (2007) citam, por exemplo, que os laboratórios brasileiros, em geral, exigem o uso da norma culta nas legendas, além de censurar palavras consideradas de baixo calão. Martinez (2007) também cita que, em alguns canais, é regra nunca nacionalizar nenhuma referência à cultura estrangeira, por exemplo.

Cintas (2004a) também afirma que, na legendagem, existe “um inevitável grau de prescritivismo”⁴ (p. 29, tradução nossa), relacionado às limitações temporais e

⁴ “[...] an inescapable degree of prescriptivism”.

espaciais inerentes a esse tipo de tradução. Tais limitações podem ser relacionadas ao conceito de “tradução diagonal”, proposto por Gottlieb (1994). Segundo o autor, a tradução e a interpretação são horizontais e unidimensionais, pois partem de uma língua para outra e se mantêm na mesma natureza semiótica do texto de partida. Já a legendagem é vertical (se é feita a partir de um texto original na mesma língua da legenda) ou diagonal (se for uma tradução para outro idioma). No caso da legenda interlingual (ou seja, um caso de tradução diagonal), ela não só vai de uma língua para outra, mas também sai da fala e passa para a escrita. Somos capazes de perceber menos conteúdo escrito do que falado num mesmo período de tempo e, por isso, ao mudar de registro, a legenda inevitavelmente precisa operar reduções, a fim manter a sincronização com o áudio (o que é essencial para a compreensão do produto audiovisual em questão). Sobre a quantidade de texto presente na tela, Gottlieb afirma:

[A] princípio, o tradutor pode optar por usar tanto texto quanto o tempo e o espaço permitirem. Mas isso pode significar privar o público do tempo necessário para “ler” as expressões faciais e os movimentos na tela. O tempo que sobra para assistir à parte não verbal deve ser igual ao tempo gasto lendo (1994, p. 113-114, tradução nossa)⁵.

Afinal, é preciso levar em consideração que, ao assistir um produto audiovisual, não são apenas os diálogos que são relevantes para o bom entendimento dele, devido à sua natureza polissemiótica (GOTTLIEB, 1994, p. 106). Delabastita (1990, p. 101-102) diferencia quatro conjuntos de signos que compõem o filme: os signos acústicos verbais (os diálogos), os signos acústicos não verbais (como música e sons de fundo), os signos visuais verbais (como os créditos iniciais e finais e cartas ou documentos apresentados na tela) e os signos visuais não verbais (ou seja, todas as outras imagens, presentes o tempo todo). A comunicação nos produtos audiovisuais se dá tanto por meio do canal visual quanto do acústico. Assim, a quantidade de texto presente nas legendas não pode restringir a atenção do público da tradução apenas a um desses canais, ainda que sua presença inevitavelmente polua a imagem. Como afirma Gottlieb (1994), não se vai ao cinema e não se assiste à televisão para ler legendas – por isso, é preciso existir um equilíbrio. Kostopoulou (2015), citando Gottlieb (1997), lembra o conceito de

⁵ “In principle, the subtitler can opt for as much text as time and space would allow. But that might mean depriving the audience of the time necessary to ‘read’ the facial expressions and the movements on the screen. The time left for non-verbal viewing should match the time spent reading.”

redundância intersemiótica, segundo o qual o conteúdo que é perdido nas legendas (cerca de um terço) é, muitas vezes, compensado pelos outros canais.

Traduzir para legendagem implica operar com reduções. Nunes (2010) traz dados que apontam entre 11% e 34% de redução do total de palavras das legendas em relação aos diálogos originais. Ebeling (2012), ao comparar a tradução de ficção literária com a tradução para legendagem, constatou que reduções acontecem em cerca de 65% das enunciações na segunda, contra apenas 20% na primeira. Isso demonstra que essa é uma característica mais prevalente na legendagem. O estudo de Ebeling ainda mostra que o número de reduções depende do tamanho das falas – quanto maiores forem elas, mais reduções apresentarão. Tal característica está relacionada às regras propostas para que se criem legendas que sejam legíveis em sua totalidade e que não poluam tanto a tela.

Diferentes autores trazem diferentes propostas para lidar com as limitações de tempo e espaço. Fernandes (2007), citando Ivarsson e Carroll (1998), afirma que as legendas para televisão devem ter de uma a duas linhas. Além disso, fala num máximo de 37 a 39 caracteres por linha, num tempo mínimo de exposição de 1 segundo e 12 frames⁶ e tempo máximo de 6 segundos, e afirma que deve existir sempre um mínimo de quatro frames entre uma legenda e outra para que a mudança possa ser percebida pelo público. Xavier (2013), citando Cintas (2003), fala que as legendas devem ocupar até 1/12 da tela. Também afirma que cada linha deve ter um máximo de 34 a 39 caracteres e que esses números dependem da distribuidora, e cita o tempo de 12 caracteres por segundo como a velocidade média de leitura. Nunes (2010), baseando-se em Karamitroglou (1997), fala num máximo de 35 a 40 caracteres por linha, num tempo mínimo de 1 segundo e meio para a permanência de uma legenda na tela e num intervalo de um quarto de segundo entre uma legenda e outra. A autora comenta que sua experiência prática na área de legendagem revela que muito do que o autor propõe é seguido no Brasil. Nunes fala, ainda, na média de tempo de leitura de 14 caracteres por segundo. Já Martinez (2007) fala em 15 caracteres por segundo. Como se vê, existem muitas variações entre as propostas, e não há um código definitivo adotado por todos os laboratórios e países.

⁶ O tempo em produtos audiovisuais é medido em horas, minutos, segundos e frames. Segundo Fernandes (2007), um segundo tem de 25 a 30 frames, dependendo do sistema utilizado.

Na tabela a seguir, estão resumidas as propostas apresentadas em cada trabalho analisado:

	Fernandes (2007)	Xavier (2013)	Nunes (2010)	Martinez (2007)
Espaço máximo na tela	1 a 2 linhas	1/12 da tela	1 a 2 linhas	1 a 2 linhas
Caracteres por linha	37 a 39	34 a 39	35 a 40	30 a 35
Tempo de exposição	1 segundo e 12 frames a 6 segundos	1 ½ segundos a 6 segundos	1½ segundos	1 a 6 segundos
Intervalo mínimo entre legendas	4 frames	4 frames	¼ de segundo	4 frames
Velocidade média de leitura	-	12 caracteres por segundo	14 caracteres por segundo	15 caracteres por segundo

O estudo de Nunes (2010), baseado na análise de treze filmes exibidos em diferentes canais da televisão paga brasileira, no entanto, demonstra que o número máximo de caracteres por linha varia de exibidor para exibidor, e até mesmo de produto para produto. Também revela que o tempo de leitura raramente é seguido, chegando a até 25 caracteres por segundo. O tempo mínimo de permanência na tela também nem sempre foi seguido, chegando a 0,8 segundos. A autora afirma que um maior controle por parte dos exibidores de fato pode ser percebido apenas no que tange ao uso de expressões de baixo calão e na exigência do uso da norma culta, além do conteúdo dos manuais de estilo (que determinam as convenções ortográficas e tipográficas).

Fernandes (2007) cita, ainda, como características da legendagem, a simplificação do vocabulário e sintática (há nelas mais explicitações e menos orações subordinadas) e a estrutura tema/rema (ou seja, o que é conhecido vem sempre primeiro). Nesse sentido, a autora afirma que o estilo é preterido em relação ao conteúdo semântico. É também por isso, segundo ela, que em geral não se traduzem dialetos, criando na legenda “um discurso mais homogêneo, onde não se vêem as diferenças de idade ou classe social entre as personagens” (p. 83).

Por fim, é interessante pensar na afirmação de Pedersen (2007) sobre a noção de um “contrato de ilusão” (p. 40) entre o tradutor para legendagem e o público-alvo da obra legendada. O autor afirma que tal contrato segue o mesmo princípio da suspensão de descrença na ficção: embora o público saiba que a legenda não é o diálogo (afinal, este *está presente* em outra língua e em outro meio, o oral), aceita-a como tal. Nesse sentido, é interessante pensar em dois conceitos trazidos em Gottlieb (1994): a noção de que a legenda é “fragmentária” (p. 102), pois só representa a parte do léxico e da sintaxe (os elementos da prosódia ficam de fora), e a de que é um tipo de tradução “aparente”⁷ (p. 102), porque sempre retém a versão original simultaneamente à tradução. Assim, é perceptível para o público que aquilo que está nas legendas não é o que está no filme. Mas essa afirmação também é verdade do ponto de vista da tradução, vista, neste trabalho, como uma atividade não de simples reprodução mecânica, mas também de criação, o que já foi explorado na seção 2.1.

2.3 OS ITENS CULTURAIS E A TRADUÇÃO

A partir da década de 1980, com o surgimento das perspectivas de orientação cultural a respeito da tradução, os teóricos dessa corrente (como Vermeer e Snell-Hornby) passam a enfatizar “o comprometimento cultural de todo ato linguístico” (AZENHA JUNIOR, 1999, p. 25). Nesse sentido, a linguagem é vista como “elemento integrante de uma cultura, como uma de suas formas de manifestação mais poderosas” (AZENHA JUNIOR, 1999, p. 28) e a tradução como uma atividade que, ao passar de uma língua para outra, muda-se também de “um universo referencial para outro” (AUBERT, 1994, p. 43) – ou seja, de uma realidade extralinguística para outra.

É dentro de uma perspectiva que enxerga o trabalho tradutório como algo que sempre lida com culturas, e não apenas com sistemas linguísticos, que Javier Franco Aixelá (1996) desenvolve o conceito de *culture-specific items*, itens “usualmente expressados num texto por meio de objetos e sistemas de classificação e medida cujo uso é restrito à cultura de partida, ou por meio da transcrição de

⁷ O autor usa as palavras “*overt type of translation*”.

opiniões e da descrição de hábitos igualmente alheios à cultura de chegada”⁸ (p. 56, tradução nossa). É importante ressaltar que, diferentemente do que acontece neste trabalho, o autor escreve a partir de uma análise do par de línguas espanhol-inglês. Além disso, como o autor originalmente escreve em inglês, neste trabalho o conceito cunhado por ele será referido por **itens específicos a uma cultura**, uma das traduções possíveis para o português, ou por **CSIs**, sigla utilizada pelo autor.

Aixelá considera que tudo na língua é cultural, pois o significado de cada signo depende mais da oposição a outros signos do que a uma equivalência a objetos externos, e esse recorte é feito de forma arbitrária, de modo que os códigos linguísticos nem sempre fazem as mesmas divisões. Nesse sentido, uma dificuldade é classificar o que são os itens específicos a uma cultura. Para o autor, eles não existem por si mesmos, nem são permanentes; pelo contrário, são

[...] o resultado de um conflito surgido a partir de qualquer referência representada linguisticamente num texto de partida a qual, quando transferida para a língua de chegada, aparece como um problema de tradução, devido à inexistência ou ao valor diferente [...] daquele item na cultura da língua de chegada (p. 57, tradução nossa)⁹.

Nesse sentido, é importante pensar que o contato pré-existente entre as culturas em questão afetará o trabalho de tradução. Conforme afirma o autor, “estamos imersos num óbvio processo de internacionalização cultural focado no polo Anglo-Saxão”¹⁰ (AIXELÁ, 1996, p. 54, tradução nossa), o que faz com que consumamos muitos itens norte-americanos, ato que nos familiariza com muito de sua cultura e de seus valores.

Aixelá define onze estratégias de tradução para esses itens, sendo cinco delas de conservação e seis de substituição (1996, p. 61-64):

Conservação: a) **repetição:** sem modificação; b) **adaptação ortográfica** aos padrões da língua de chegada; c) **tradução linguística** (não-cultural): uma versão criada na língua de chegada, mas que continua sendo percebida como pertencente

⁸ “Culture-specific items are usually expressed in a text by means of objects and of systems of classification and measurement whose use is restricted to the source culture, or by means of the transcription of opinions and the description of habits equally alien to the receiving culture.”

⁹ “[...] the result of a conflict arising from any linguistically represented reference in a source text which, when transferred to a target language, poses a translation problem due to the nonexistence or to the different value [...] of the given item in the target language culture.”

¹⁰ “[...] we are immersed in an obvious process of cultural internationalisation focused on the Anglo-Saxon pole.”

à cultura de partida; d) **glosa extratextual**: uma explicação por meio de notas ou glossários; e) **glosa intratextual**: uma explicação incluída dentro do texto.

Substituição: a) **sinonímia**: um sinônimo é usado para evitar repetições; b) **universalização limitada**: é usada uma outra referência, menos específica à cultura de partida, mas ainda assim pertencente a ela; c) **universalização absoluta**: a conotação estrangeira é removida, e é usado um referente neutro; d) **naturalização**: é usado um item pertencente à cultura de chegada; e) **deleção**: o item não é recuperado na tradução; f) **criação autônoma**: um item inexistente no texto de partida é incluído na tradução (estratégia infrequente e que, quando acontece, segundo Aixelá, é frequentemente decidida pelos iniciadores da tradução).

Destas, no caso da legendagem, fica claro de antemão que a glosa extratextual é bastante improvável.

Aixelá também propõe uma série de variáveis que podem ajudar a explicar as decisões tomadas (p. 65-70). Elas são divididas em quatro níveis:

a) **parâmetros supratextuais** (relacionados à natureza do público e dos iniciadores da tradução, além de suas expectativas);

b) **parâmetros textuais** (relacionados a restrições materiais, à existência de traduções anteriores e ao fato do texto em questão ser ou não canonizado);

c) **da natureza do CSI** (relacionados às traduções pré-existentes, à sua transparência e a seu status ideológico);

d) **parâmetros intratextuais** (relacionados ao tratamento do CSI dentro do texto de partida, sua relevância dentro do texto e sua recorrência).

Pedersen (2005) também apresenta uma série de parâmetros que influenciam as escolhas a respeito de qual estratégia adotar (estratégias que, segundo o autor, são frequentemente combinadas). São eles:

a) **a transculturalidade**: refere-se ao fato de que muitos itens podem ser familiares também para pessoas de outras culturas, devido às conexões estabelecidas no mundo moderno. Itens recuperáveis também na cultura de chegada são chamados de transculturais, enquanto itens não recuperáveis são monoculturais ou microculturais. A diferença entre estes é que os primeiros seriam compreendidos pela maioria dos falantes da língua de partida, e os segundos, não;

b) **a extratextualidade**: alguns itens culturais existem dentro do universo do texto em questão, e outros são externos a ele;

c) **a centralidade da referência**: se um termo for central ao tema do filme, segundo o autor, é pouco provável que não seja mantido, ou então substituído pelo que chama de Equivalente Oficial (equivalentes dados, por exemplo, em dicionários). Se for periférico ao tema do filme, o tratamento recebido dependerá do quão central ele é na fala em que é utilizado;

d) **a redundância intersemiótica**: quando os outros canais semióticos envolvidos no filme ajudam a determinar o sentido do item. “Do ponto de vista da legendagem, quanto maior a Redundância Intersemiótica, menor a pressão para que o tradutor forneça uma orientação ao público do texto de chegada”¹¹ (p. 13, tradução nossa);

e) **as informações dadas pelo co-texto**: ao longo do texto, o significado de um item pode ser explicado;

f) **as limitações específicas do audiovisual**, que podem tornar a omissão do item a estratégia mais viável em situações específicas, como diálogos muito rápidos.

Pedersen também menciona, como Aixelá (1996), considerações paratextuais (que dizem respeito ao público-alvo e a aos iniciadores do trabalho), reconhecendo que é mais difícil acessá-las. Como, em meu objeto de estudo, nem mesmo os nomes dos responsáveis pela tradução são apresentados, esses parâmetros não serão levados em consideração (bem como os parâmetros supratextuais de Aixelá).

Por fim, é preciso ainda levar em consideração certas questões, já exploradas em trabalhos anteriores a respeito da tradução de itens culturais. Espindola (2005) enfatiza a necessidade de refletir sobre o status das línguas que estão em contato. A partir de Gottlieb (1998), a autora diferencia países que são tipicamente legendados (como é o caso daqueles onde se fala inglês) daqueles que legendam (como é o caso do Brasil)¹². Citando Nornes, lembra-nos de questões como “o surgimento do inglês como uma língua franca dos negócios e política internacionais”, “a dominação mundial de Hollywood” e “sua localização dentro das fronteiras dos EUA”¹³ (1999, p.

¹¹ “From a subtitling point of view, the greater the Intersemiotic Redundancy, the less the pressure for the subtitler to provide the TT audience with guidance.”

¹² Já Chaume-Varela (2006), citado por Rosa (2009), diz que o Brasil é um país de dublagem. Talvez a proposta mais correta seja a de Martinez (2007), que afirma que o país tem uma característica curiosa: as duas formas são bem aceitas – excetuando-se o caso da televisão aberta, que é dublada. Independentemente disso, o importante na distinção feita por Gottlieb e reproduzida por Espindola parece ser o fato de o Brasil ser um país que importa muitos produtos audiovisuais – ao contrário dos Estados Unidos, país de origem do objeto de estudo deste trabalho.

¹³ “[...] the emergence of English as a lingua franca of international business and politics; the world domination of Hollywood, its location within US borders [...]”.

7 apud ESPINDOLA, 2005, p. 98, tradução nossa). Esse ponto também é retomado por Matielo e Espindola (2011), os quais afirmam ser possível presumir que a língua de partida que tem uma melhor posição no sistema internacional provavelmente ficará mais explícita no texto traduzido. Os resultados de tal trabalho de fato demonstram tal afirmação: a análise de um episódio da série norte-americana *Heroes* demonstrou que 32 termos culturais foram estrangeirizados¹⁴, contra oito domesticados e dois omitidos. Os autores tiveram contato com um dos responsáveis pela tradução da série, que mencionou que sempre tenta manter os itens culturais encontrados, embora busque explicá-los dentro das legendas. Martinez (2007) cita o caso de uma tradução criticada na imprensa: trata-se da substituição de “cranberry juice” por sua tradução literal, “oxicoco”, no filme *Os Infiltrados*. A autora lembra, no entanto, que o filme em questão foi exibido em um dos canais do grupo Globosat, cujas normas para legendagem determinam que nenhum tema seja nacionalizado. Portanto, a estratégia adotada nem sempre é uma escolha do tradutor.

Também é preciso sempre levar em consideração o fato de, como afirma Espindola (2005), o significado e a representação cultural não se darem, nos produtos audiovisuais, somente por meio dos diálogos. Isso se deve à natureza polissemiótica desses produtos (GOTTLIEB, 1998). O estudo de Kostopoulou (2015) também enfatiza que um tradutor nunca deve deixar de levar em consideração que a informação também é transmitida pelo canal visual.

Por fim, este trabalho é iniciado com algumas informações prévias a respeito de como a legendagem de outros produtos audiovisuais tratam os itens culturais. Conforme mencionado anteriormente, Matielo e Espindola (2011) usam as noções de domesticação e estrangeirização para analisar um episódio da série *Heroes*, e 76% dos itens são estrangeirizados (ou seja, mantidos). O trabalho menciona que personagens fictícios e instituições norte-americanas bastante difundidas, como o FBI ou a CIA, costumam ser mantidos.

Kostopoulou (2015), ao analisar a legendagem para o inglês do filme grego *A Touch of Spice*, constata que, para nomes pessoais e geográficos, a estratégia comum é a conservação, embora haja casos em que é usada a substituição; por vezes, é incluída uma explicação com uma “palavra neutra” (p. 62). Já para o que chama de “cultura material” (comida, roupas, objetos, sistemas de medidas, etc), em

¹⁴ “Estrangeirização” e “domesticação” são usados, em Matielo e Espindola (2011), a partir de Venuti (1995).

geral os itens passam pela universalização absoluta e são compreendidos devido aos signos não verbais.

Ramière (2006) analisa as legendas para o inglês de três filmes originalmente falados em francês e conclui que há um número grande de traduções literais e transferências (ou empréstimos), que variam de 36% a 60% do total. Afirma, no entanto, que mais da metade deles representa nomes próprios de pessoas ou lugares (são “monorreferenciais” (p. 159) e, portanto, em geral podem ser emprestados). Ramière enfatiza também a importância do fator contextual, e afirma que entrevistas com tradutores para legendagem sugerem que estes decidem qual estratégia adotar caso a caso, o que “pode implicar dar prioridade à tradução comunicativa, e não a considerações culturais”¹⁵ (p. 161, tradução nossa).

Pedersen (2007) afirma que, dentre os 2500 itens culturais retirados por ele a partir do *corpus* de seu projeto *Scandinavian Subtitles* (que coleta as legendas de 100 produtos audiovisuais de língua inglesa para o dinamarquês e o sueco), a estratégia mais comum é retê-los. Ao analisar especificamente a substituição (por outro item da cultura de partida que o tradutor julgue ser mais difundido ou por um item da cultura de chegada), afirma que a substituição por um item da cultura de chegada é especialmente comum (e pouco perceptível) em algumas áreas. São elas: “títulos, o setor governamental, o sistema educacional e comidas e bebidas” (p. 35, tradução nossa). Isso se deve especialmente ao fato de, nesses casos, haver equivalentes oficiais – aqueles que são encontrados em dicionários bilíngues.

Fica evidente, por meio do exame de estudos anteriores, que não parece existir uma estratégia global para a tradução de itens culturais, mas que é possível distinguir, dentro dessa classificação geral de “item cultural”, alguns domínios menores, em que as escolhas parecem seguir certa lógica.

Esta seção do trabalho lidou, portanto, com as questões de tradução e legendagem para chegar, enfim, no uso dos itens culturais e nas estratégias para lidar com eles durante o trabalho. Na próxima seção, será analisada a questão dos itens culturais especificamente no objeto de estudo deste trabalho, *Gilmore Girls*. Além disso, será discutida a importância de tais itens para a construção dos sentidos da série.

¹⁵ “[...] this may imply giving priority to communicative translation over cultural considerations.”

3 GILMORE GIRLS, LINGUAGEM E REFERÊNCIAS CULTURAIS

Gilmore Girls foi uma série de televisão norte-americana exibida originalmente entre 2000 e 2007. No Brasil, a série esteve presente tanto na televisão a cabo, pelo canal Warner Channel (onde era apresentada com áudio original e legendas), quanto na televisão aberta, pelo SBT (com áudio dublado). Foi nesse canal que recebeu o título brasileiro “Tal Mãe, Tal Filha”, o qual também é o nome do sétimo episódio da segunda temporada. A Warner Brothers também lançou no Brasil a série completa em DVD.

Criada por Amy Sherman-Palladino e escrita majoritariamente por ela e por seu marido, Daniel Palladino, *Gilmore Girls* conta a história de uma mãe e uma filha – Lorelai e Rory Gilmore –, que, com apenas dezesseis anos de diferença de idade, compartilham muitos interesses culturais. As duas vivem na fictícia cidade de Stars Hollow, localizada no estado de Connecticut, na região chamada de Nova Inglaterra. Lorelai vem de uma família abastada, da qual se distanciou após engravidar aos dezesseis anos e recusar-se a casar com o pai de sua filha, como era desejo de seus pais. Ao invés disso, ela se coloca no mercado de trabalho, muda de cidade e cria a filha sozinha. No momento em que a série começa, Rory tem dezesseis anos e acabou de ser aceita em uma concorrida escola particular. Essa situação recoloca mãe e filha em contato com os avós da menina – Emily e Richard –, uma vez que elas precisam de ajuda para pagar pela educação da garota.

Sem grandes reviravoltas de enredo, *Gilmore Girls* teve em seus personagens complexos, nas complicadas relações familiares ou românticas e no humor de seus diálogos o principal destaque. Como características peculiares à série – as quais também tornam o estudo de suas legendas particularmente interessante – estão a velocidade de seus diálogos e a imensa quantidade de referências culturais apresentadas em seu texto, ambas já bastante discutidas na imprensa e até mesmo em trabalhos acadêmicos.

Um slogan de divulgação da sétima temporada da série dizia “A vida é curta, fale rápido”. De acordo com um artigo publicado no *The Wall Street Journal* em 2003, Amy Sherman-Palladino escrevia os roteiros dos episódios tendo em mente o número de 20 a 25 segundos de vídeo para cada uma de suas páginas. Isso representava mais que o dobro em relação ao padrão, que era um minuto por página (NELSON, 2003). A diferença de tamanho dos roteiros de *Gilmore Girls* em relação à

média da indústria é outro dado que comprova a importância dos diálogos na série: enquanto um roteiro “comum” para um episódio com uma hora de duração teria em média 55 páginas, *Gilmore Girls* trabalhava com 80 (GILMORE..., 2009a).

Em meio a uma grande quantidade de diálogos, que por si só já representariam um desafio para o tradutor para legendagem, *Gilmore Girls* traz também muitas referências às mais diversas ramificações da cultura. Estas vão desde grandes clássicos da literatura universal até *reality shows* considerados pouco cultos ou enriquecedores. Segundo reportagem de Rose Maura Lorre, um total de 284 filmes, 168 programas de televisão, 339 livros e 359 músicos, bandas ou canções são citados, vistos ou ouvidos ao longo dos sete anos da série (LORRE, 2015). Completando o quadro de dificuldades, Lorelai e Rory falam constantemente sobre comida e sobre questões relacionadas ao sistema educacional, visto que ser aceita em uma universidade é o principal objetivo da segunda, ao qual a vemos dedicar muitas horas.

Segundo Rawlins (2010), os chamados “Gilmorismos” – como são denominadas as referências culturais nos DVDs – têm destaque tanto na produção quanto na recepção. Um exemplo da preocupação da produção com a questão é a presença de extras como “Gilmorisms”, da primeira temporada, e “Who wants to talk like a Gilmore”, da quinta, que reúnem um apanhado de referências. Já artigos como o de Lorre, que tentam mapeá-las, são um exemplo de como elas representam uma característica fundamental na identificação da série pelo público.

Estudos como os de Rawlins (2010) e de Sborgi (2010) demonstram que as referências culturais são essenciais para a construção dos sentidos de *Gilmore Girls*. Segundo Rawlins, a série se apoia no conceito de “culture capital” (cunhado pelo sociólogo Pierre Bourdieu), que aparece no “rico diálogo intertextual entre os principais personagens da série”¹⁶ (p. 37, tradução nossa), o qual é central nas suas interações. Bourdieu estabelece uma relação entre educação, classe e capital cultural, pois consumir arte demanda tranquilidade e tempo. O conhecimento prévio da arte é, é claro, essencial para a compreensão da intertextualidade. No entanto, Rawlins afirma que o diálogo intertextual é um traço característico de todos os personagens em *Stars Hollow*, independente de classe social e nível de educação, e conclui:

¹⁶ “[...] the rich intertextual dialogue between the show’s principal characters.”

O mundo exterior é caracterizado por uma convergência entre classe, educação e capital cultural que estratifica a sociedade, no entanto Stars Hollow proporciona uma esfera utópica em que todos participam de um contínuo fluxo de conhecimento e troca de cultura, independente de seu status socioeconômico e capital educacional.¹⁷ (p. 54, tradução nossa).

Assim, Stars Hollow representa um mundo em que Lorelai Gilmore, que sempre se sentira presa no mundo cheio de restrições de seus pais, encontra um “santuário”, segundo Rawlins.

Sborgi (2010) examina o papel da literatura e da bibliofilia de Rory Gilmore na série, trabalhando a mesma ideia de que Stars Hollow representa um espaço “igualitário”, enquanto Emily e Richard caracterizam uma realidade “mais socialmente rígida” (p. 186). Para Rory, essas questões nunca são trabalhadas como binárias (em termos de aceitação e recusa). Segundo a autora, ela está sempre transitando entre mundos: “os valores tipicamente concebidos como americanos – autoconfiança e competitividade – abrem caminho para espaços de outro modo reservados para culturas alternativas”¹⁸ (p. 186, tradução nossa). A literatura é usada pela personagem para construir sua identidade, e as referências feitas por ela vêm de uma variedade de lugares (de alta cultura a cultura popular, de obras independentes a obras canonizadas). Isso vai ao encontro do que afirma Rawlins (2010), segundo o qual Rory transita bem entre o mundo de Stars Hollow e o mundo tradicional de seus avós.

Assim, fica claro que, embora Amy Sherman-Palladino afirme que não se propõe a incluir “um monte de referências” propositalmente, que é “apenas [seu] estilo”¹⁹ (PASKIN, 2012, tradução nossa), esse estilo é incorporado a seus personagens e acaba sendo essencial para a interpretação da série.

Palladino e também Lauren Graham, protagonista de série, enfatizam o fato de *Gilmore Girls* nunca ser, de acordo com a segunda, “condescendente com o público” (LANCASTER, 2015). Palladino afirma que “o público é tão esperto quanto você o permite” (GILMORE..., 2009a). Graham, assim como diversos outros nomes do elenco, sugerem que não é possível entender todas as referências, que a série

¹⁷ “The outside world is characterized by a convergence of class, education, and cultural capital that stratifies society, yet Stars Hollow provides a utopian sphere where everyone engages in the ceaseless flow of knowledge and exchange of culture, regardless of their socioeconomic status and educational capital.”

¹⁸ “[...] what are typically conceived as American values – self-reliance and competitiveness – make their way into spaces otherwise reserved for alternative taste cultures.”

¹⁹ “I don’t set out to put a bunch of references in it [...] It’s my style, it’s how I write.”

não foi *feita* para que todos entendam tudo, mesmo que todas essas pessoas façam parte o público norte-americano e, portanto, daquele imaginado por Palladino.

Fica claro, desse modo, que escolher qual tratamento dar às referências culturais do texto ao traduzi-lo é uma tarefa bastante complexa. A questão da tradução, por sinal, é levantada nos próprios DVDs de *Gilmore Girls*. Em um material extra da segunda temporada, diversos tradutores (todos de países de dublagem) comentam escolhas e apontam dificuldades (dentre elas, a velocidade e o ritmo, discutidos anteriormente). Palladino diz, nesse especial, entender que “muito do que é falado é tipicamente americano” (GILMORE..., 2009c). Vemos nesse material que, quanto a referências intertextuais, a tendência parece ser a de mantê-las, ou então omiti-las por completo. No entanto, quando se entra no espaço da comida e das vestimentas, por exemplo, as soluções são mais neutralizadoras.

Por todas essas características complexas presentes na construção dos diálogos de *Gilmore Girls*, sua tradução já foi tema de interesse e estudo (cf. FERNANDES, 2007). No entanto, embora esse trabalho trate rapidamente das questões culturais, sua abordagem é muito mais ampla, tendo a legendagem de modo geral como tema (*Gilmore Girls* funciona como um exemplo de aplicação). Assim, devido ao que foi exposto ao longo da seção, acredito que um estudo específico sobre o tema dos itens culturais, baseado em um *corpus* de análise que representa um caso tão especial e cheio de restrições, é de grande interesse. A metodologia aplicada no estudo desse *corpus* específico é o tema do próximo capítulo.

4 METODOLOGIA

Neste trabalho, foram analisadas as legendas de três episódios da série *Gilmore Girls*: “Run Away, Little Boy” (nono episódio da segunda temporada), “A Deep-fried Korean Thanksgiving” (nono episódio da terceira temporada) e “But not as Cute as Pushkin” (décimo episódio da quinta temporada).

A seleção dos componentes do *corpus* não foi aleatória. “Run Away, Little Boy” representou o gatilho desta pesquisa, pois foi em uma de suas legendas que ocorreu uma substituição particularmente chamativa, a do nome do pastor americano Billy Graham pelo brasileiro Edir Macedo. Nesse episódio, Lorelai vai a um encontro – o primeiro desde o término de seu noivado no começo da temporada – com um colega da faculdade de negócios, que descobre ser muito mais jovem, de modo que vira motivo de chacota na cidade. Enquanto isso, Rory precisa encenar o quinto ato de *Romeu e Julieta*, interpretando sua protagonista, e tem de lidar com o ciúme de seu namorado.

“A Deep-fried Korean Thanksgiving” foi escolhido por ser inteiramente centrado em um feriado tipicamente norte-americano: o Dia de Ação de Graças. Essa característica implica a presença, entre outras coisas, de comidas e bebidas típicas – Newmark (1988 apud ESPINDOLA, 2005), por exemplo, afirma que muitos consideram estas o traço mais importante na expressão de uma cultura. Nesse episódio, Lorelai está em meio a uma briga com os pais devido ao futuro de Rory: enquanto os segundos desejam que a neta frequente a universidade de Yale, onde Richard se formou, a primeira não quer que os dois influenciem as decisões de sua filha. É em meio a esse contexto que as duas Gilmore mais jovens vão ao tradicional jantar de Ação de Graças do Gilmore – e a mais três outras ceias ao longo do dia.

“But not as Cute as Pushkin” já traz em seu título uma referência cultural explícita – o escritor russo Alexander Pushkin. Além disso, a trama de Rory no episódio se desenvolve em torno da visita que uma estudante de ensino médio, que frequenta sua antiga escola (Chilton), faz a Yale para conhecer o campus e as atividades na faculdade. Rory é responsável por mostrar essa realidade à garota, e isso abre espaço para a representação do sistema de ensino e da vida universitária norte-americanos, que podem diferir muito dos nossos. Já a trama de Lorelai é construída a partir do “dia sombrio” de seu namorado, Luke, no qual este

desaparece e ninguém sabe o que faz – como ela mais tarde vem a descobrir, trata-se do aniversário de morte do pai dele.

Para a análise, foram emparelhadas lado a lado a transcrição dos diálogos originais em inglês e das legendas para DVD. A transcrição dos diálogos originais foi retirada da internet, a partir do site *Springfield Springfield*²⁰, que reúne uma grande quantidade de transcrições feitas por fãs. Essas transcrições foram comparadas com o áudio original dos episódios para que eventuais erros (e principalmente omissões) pudessem ser corrigidos. As legendas foram transcritas a partir dos DVDs lançados no Brasil pela Warner Brothers.

Após o emparelhamento dos textos, foi feita uma leitura da transcrição dos diálogos em inglês e de suas respectivas traduções, linha a linha, a fim de identificar itens culturais. Para essa identificação, foi considerado o critério proposto por Aixelá (1996) a respeito de estes criarem problemas para o tradutor devido à sua inexistência no sistema de chegada e, ainda, um sistema de classificação dos itens culturais proposto por Espindola (2005, p. 31-32). Esse sistema seleciona itens culturais independentemente de seu nível de opacidade/transparência e segundo a seguinte classificação:

- a) **Topônimos:** inclui localidades da superfície terrestre, sejam geográficas ou nomes próprios;
- b) **Antropônimos:** inclui nomes ou apelidos de pessoas, sejam comuns ou famosas;
- c) **Formas de entretenimento:** formas de divertimento, incluindo também “jantares, festas, almoços de negócios, etc”;
- d) **Meios de transporte:** serviços usados para “o movimento de pessoas e bens de um lugar para o outro”;
- e) **Personagens fictícios:** “uma pessoa em um romance, peça, ou filme que é relacionado a obras de ficção, obras da imaginação”;
- f) **Sistema jurídico brasileiro:** “regras de conduta inerentes à cultura humana e essenciais para ou vinculadas à sociedade humana”;
- g) **Instituições locais:** “uma organização que ajuda ou serve pessoas em uma determinada área – educação, trabalho, política, administrativa, religião, arte”.

²⁰ Disponível em: <<http://www.springfieldspringfield.co.uk>>. Documentos acessados em: 16 jul. 2016.

- h) **Sistema de medidas:** unidades usadas para medir espaço, largura, altura, velocidade, tamanho, peso, etc.
- i) **Comida e bebida:** sólidos e líquidos usados para alimentação;
- j) **Sistema educacional:** referências diretamente relacionadas a estudo, incluindo-se aqui o sistema de notas (nomes próprios de instituições não são categorizados aqui, e sim como “instituição local”);
- k) **Celebrações religiosas:** diferentes celebrações diretamente relacionadas a diferentes crenças e instituições religiosas;
- l) **Dialeto:** variação linguística relacionada ao usuário da língua.

Esse sistema de classificação, no entanto, foi desenvolvido considerando-se o *corpus* de trabalho específico de Espíndola: os filmes *Cidade de Deus* e *Boyz n the Hood*. Por isso, para este trabalho, foram necessários alguns ajustes, e também a adição de algumas categorias extras:

- O item **b**, antropônimos, levou em consideração apenas nomes de personalidades, ou seja, pessoas famosas ou notórias, uma vez que “os tradutores de filmes não traduzem nomes próprios” (FRANCO, 1991, p. 88 apud MELLO, 2005, p. 136), excetuando-se casos “em que os nomes são puramente metafóricos, são parte da personalidade do personagem” (ibidem), o que não costuma ser o caso em *Gilmore Girls*;
- O item **c**, formas de entretenimento, seria melhor classificado como “arte e entretenimento”, de modo que incluía também títulos de livros, filmes, canções, programas de televisão, bandas ou grupos musicais, peças, poemas, formas poéticas e outras questões do fazer artístico;
- O item **f**, Sistema jurídico brasileiro, seria melhor classificado apenas como “Sistema jurídico”, de modo a incluir referências às legislações e funcionamento judiciário de qualquer país envolvido;
- Foram acrescentados à classificação os seguintes itens:
 - m) **Expressões linguísticas:** interjeições, exclamações, ditos populares, etc.
 - n) **Marcas:** marcas registradas relacionadas aos mais diversos serviços e produtos;
 - o) **Referências históricas:** momentos e eventos que existiram no passado da história humana.

É particularmente interessante considerar todos esses itens na análise, independentemente do nível de opacidade, porque eles podem contribuir para torná-la mais rica e completa – afinal, o nível de opacidade pode contribuir para que uma estratégia seja adotada em detrimento de outra.

Os pares original-legenda foram, então, analisados de acordo com as estratégias propostas por Aixelá (1996), levando-se em consideração que elas podem ocorrer simultaneamente. Os dados quantitativos foram catalogados de acordo com o tipo de estratégia empregado, tanto para a soma dos três episódios do *corpus* quanto para cada um deles individualmente. Cada item foi considerado apenas uma vez; por exemplo, a universidade de Yale é citada vinte e seis vezes em “But Not as Cute as Pushkin”, mas, na análise, contou como apenas um item. Os itens repetidos só seriam computados mais de uma vez se fossem traduzidos por meio de mais de uma estratégia, o que não ocorreu.

Cada uma das traduções de itens culturais também foi analisada qualitativamente, buscando-se tentar compreender por que cada estratégia é aplicada em diferentes casos. Essa análise foi feita de acordo com as variáveis descritas por Aixelá (1996) e com os parâmetros descritos por Pedersen (2005), dispostos anteriormente neste trabalho. As variáveis mencionadas por Aixelá levadas em consideração foram os parâmetros textuais (relacionados a restrições materiais, à existência de traduções anteriores e ao fato de o texto em questão ser ou não canonizado), da natureza do CSI (relacionados às traduções pré-existentes e à sua transparência) e os parâmetros intratextuais (relacionados ao tratamento do CSI dentro do texto de partida, sua relevância dentro do texto e sua recorrência). Os parâmetros de Pedersen levados em consideração foram a transculturalidade do item (ou seja, se são recuperáveis também na cultura de chegada), a centralidade da referência (no episódio ou na cena ou fala específica), a redundância intersemiótica (quando os outros canais semióticos envolvidos ajudam a determinar o sentido), as informações dadas pelo co-texto e as limitações específicas do audiovisual.

Para a parte qualitativa, foram escolhidos para representar o uso de cada uma das estratégias casos que fossem explicados por diferentes variáveis, a fim de demonstrar a complexidade envolvida nas escolhas. Essa análise representa apenas uma tentativa de explicação, uma vez que tanto Aixelá (1996) e Pedersen (2005) mencionam também a influência dos fatores supratextuais, relacionados às

condições de produção do texto e às expectativas dos iniciadores da tradução e do público-alvo, por exemplo, informações com as quais não tivemos contato, mesmo porque nenhum dos DVDs analisados traz qualquer dado a respeito dos tradutores ou laboratórios responsáveis pelas legendas de cada episódio.

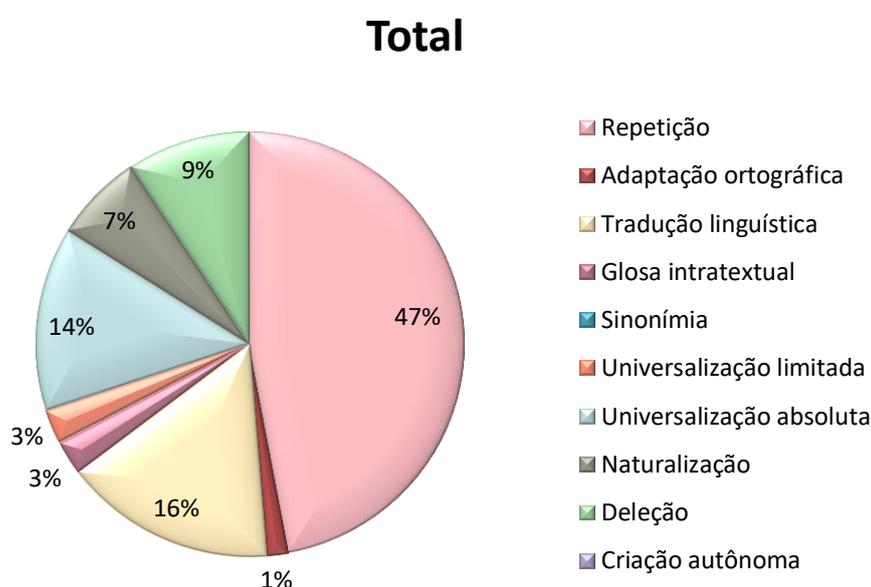
Nos dois próximos capítulos são apresentados os resultados da análise cujos procedimentos foram descritos ao longo desta seção. O capítulo 5, “Dados quantitativos”, traz os resultados exclusivamente quantitativos quanto ao uso de cada estratégia em cada um dos episódios e no *corpus* inteiro. Já o capítulo 6, “Discussão”, traz uma análise mais aprofundada de alguns casos de aplicação de cada uma das estratégias, representando a parte qualitativa desta pesquisa.

5 DADOS QUANTITATIVOS

Esta seção apresenta os dados quantitativos da pesquisa a respeito das estratégias empregadas, primeiro para a soma dos três episódios que constituem o *corpus* e depois individualmente para cada um deles.

5.1 TOTAL DO USO DE ESTRATÉGIAS

Estratégia	Total
Repetição	91
Adaptação ortográfica	3
Tradução linguística	31
Glosa intratextual	5
Sinonímia	0
Universalização limitada	5
Universalização absoluta	27
Naturalização	13
Deleção	18
Criação autônoma	0



Na soma das estratégias empregadas nos três episódios, a repetição foi a principal delas, muito acima de qualquer outra, representando 47% do total. A tradução linguística e a universalização absoluta também tiveram resultados expressivos, com 16 e 14%, respectivamente. Ao total, foram empregadas oito das

dez estratégias consideradas. As estratégias não utilizadas foram a criação autônoma e a sinonímia.

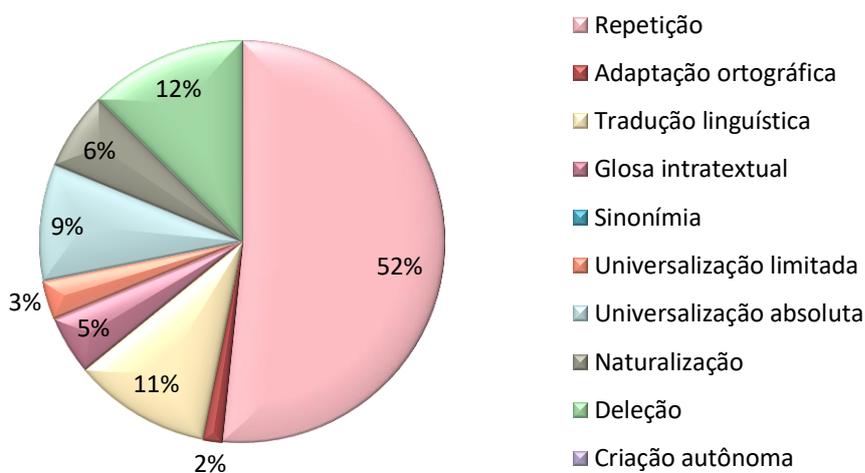
5.2 USO DE ESTRATÉGIAS POR EPISÓDIO

O uso de estratégias por episódio apresentou algumas variações interessantes, destacadas a seguir.

5.2.1 “Run Away, Little Boy” (Temporada 2, episódio 9)

Estratégia	Run Away, Little Boy (2x09)
Repetição	33
Adaptação ortográfica	1
Tradução linguística	7
Glosa intratextual	3
Sinonímia	0
Universalização limitada	2
Universalização absoluta	6
Naturalização	4
Deleção	8
Criação autônoma	0

Run Away, Little Boy (2x09)



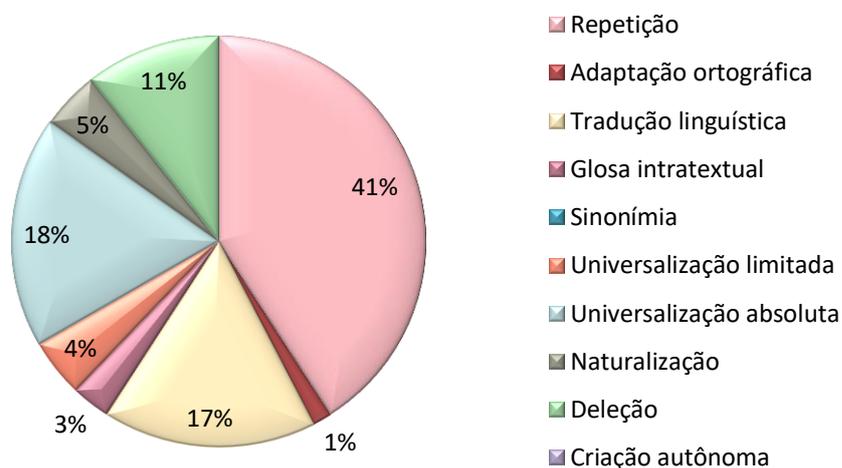
Neste episódio, também foram empregadas oito das dez estratégias. A repetição também foi a principal delas, passando dos 50%. Em relação ao total do *corpus*, há algumas diferenças: a segunda estratégia mais utilizada aqui foi a

deleção, seguida pela tradução linguística (segunda no *corpus* geral) e pela universalização absoluta (terceira no *corpus* geral). As duas últimas, aqui, aparecem com percentuais menores em relação ao *corpus* geral.

5.2.2 “A Deep-Fried Korean Thanksgiving” (Temporada 3, episódio 9)

Estratégia	A Deep-Fried Korean Thanksgiving (3x09)
Repetição	27
Adaptação ortográfica	1
Tradução linguística	11
Glosa intratextual	2
Sinonímia	0
Universalização limitada	3
Universalização absoluta	12
Naturalização	3
Deleção	7
Criação autônoma	0

A Deep-Fried Korean Thanksgiving (3x09)



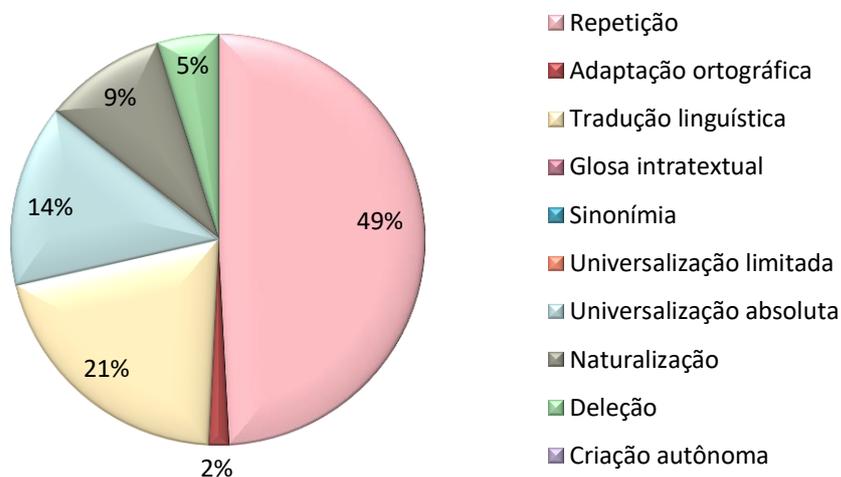
Neste episódio, novamente foram empregadas oito das dez estratégias. A repetição também foi a mais utilizada delas, mas em 41% dos casos (contra 49% do *corpus* geral e 47% do episódio 2x09). Aqui, a segunda estratégia mais utilizada foi a universalização absoluta, seguida pela tradução linguística e pela deleção. Neste episódio, o uso da universalização absoluta representou, percentualmente, o dobro do episódio 2x09, por exemplo. A tradução linguística também foi mais utilizada,

representando 17% das estratégias, contra 11% do episódio 2x09. Já a repetição foi menos utilizada: 41% dos casos, contra 52% do episódio 2x09. Enquanto isso, o restante das estratégias apresentou um percentual semelhante ao do episódio 2x09.

5.2.3 “But Not as Cute as Pushkin” (Temporada 5, episódio 10)

Estratégia	But Not as Cute as Pushkin (5x10)
Repetição	31
Adaptação ortográfica	1
Tradução linguística	13
Glosa intratextual	0
Sinonímia	0
Universalização limitada	0
Universalização absoluta	9
Naturalização	6
Deleção	3
Criação autônoma	0

But Not as Cute as Pushkin (5x10)



Neste episódio, diferentemente do que aconteceu nos dois anteriores, somente seis das dez estratégias foram utilizadas. A repetição ficou à frente, com 49% (contra 47% do total, 52% do episódio 2x09 e 41% do episódio 3x09). Foi seguida pela tradução linguística, com 21% (contra 16%, 11% e 17%), e pela universalização absoluta, com 14% (contra 14%, 9% e 14%). A porcentagem de naturalizações foi de 9%, um pouco acima de todo o *corpus* (7%, 6% e 5%). Já a deleção teve 5% (contra 9%, 12% e 11%, representando, portanto, uma queda).

6 DISCUSSÃO

Nesta seção, são discutidos os dados quantitativos apresentados anteriormente. Para cada estratégia utilizada, são apresentados cinco exemplos.

6.1 ESTRATÉGIAS DE CONSERVAÇÃO

As quatro estratégias de conservação utilizadas representaram 67% do *corpus*, em muito devido ao uso da repetição, a principal delas neste *corpus* de análise.

6.1.1 Repetição

A repetição é de longe a estratégia mais empregada, representando 47% do total. É interessante reparar que, dos 91 usos de repetição em todo o *corpus*, 37 são para personalidades, 21 para arte e entretenimento e 12 para personagens fictícios. Ou seja, são 70 casos de referências seja à cultura popular, seja a obras consideradas mais eruditas, que, como visto anteriormente, fazem parte da identidade de *Gilmore Girls*. Talvez por isso, na soma dessas três categorias são empregadas oito estratégias diferentes, mas a repetição é usada em 66% dos casos. Além do mais, o número de referências por episódio é tão grande, e os diálogos são tão acelerados, que perder uma referência não é um problema significativo – provavelmente haverá mais uma no próximo diálogo, e não sobra muito tempo para ponderar a respeito de alguma fala que não tenha sido compreendida. A seguir, alguns exemplos:

“Where else did you apply?’

‘Just at some other schools.’

‘Well, if you’re aiming at **Harvard**, that would be **Princeton**, **Yale**, maybe **Vassar**, **Wesleyan**.’”

(3x09)

“Onde mais se inscreveu?’

‘Só em umas outras universidades.’

‘Se quer **Harvard**, então seria **Princeton**, **Yale**... talvez **Vassar**, **Wesleyan**.’”

Harvard é uma das universidades mais famosas do mundo, é um item transcultural (além de ser mencionada na série desde o episódio piloto, pois é a universidade a que Rory almeja). Assim como Harvard, Yale é uma das universidades mais famosas do mundo. Desse modo, também é transcultural. As outras universidades referenciadas ao longo do episódio, “Princeton”, “Vassar” e “Wesleyan”, que talvez não sejam tão facilmente recuperáveis, também são mantidas, até porque o co-texto as explica perfeitamente.

“Yale certainly sounds like it's agreeing with you. I hope it will also agree with Miss Fairchild.’

‘Like **Sabrina!**’

‘I beg your pardon?’

‘**Sabrina Fairchild**, that was her name.’

‘Have we segued into discussing a movie?’” (5x09)

“Parece que Yale está lhe fazendo muito bem. Espero que também faça à Srta. Fairchild.’

‘Como a **Sabrina.**’

‘O que disse?’

‘**Sabrina Fairchild.** Era o nome dela.’

‘Passamos a discutir um filme?’”

Sabrina Fairchild é a personagem principal do filme de 1954, *Sabrina*, estrelado por Audrey Hepburn. Se o fato de se tratar de uma personagem de filme não estava claro antes, o próprio co-texto o elucida, pois a referência usada por Rory causa certa confusão até mesmo para seu interlocutor. Há uma espécie de explicação dentro do próprio texto, por isso foi mantido (além do mais, trata-se de um filme que foi distribuído no Brasil, portanto é transcultural).

“She'll be wearing tap shoes, and there'll be songs and punch and at least one story about **Milton Berle's** penis.” (5x10)

“Ela vai sapatear, vai ter música e ponche... e ao menos uma história sobre o pênis de **Milton Berle.**”

Segundo a Wikipédia em português²¹, Milton Berle “foi a primeira grande estrela da televisão dos Estados Unidos, conhecido por milhões de telespectadores como ‘Uncle Miltie’ e ‘Mr. Television’ durante a era de ouro da TV”. Considerando-se

²¹ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Milton_Berle>. Acesso em: 8 out. 2016.

o tamanho dessa página, no entanto, possivelmente Milton Berle seja uma personalidade monocultural. No entanto, como a referência não é muito central para a compreensão do diálogo, da situação nem do estilo de humor da personagem que fala, a Lorelai, ela foi mantida. Perde-se uma informação relevante para a piada (segundo a Wikipedia em inglês²², Berle era famoso dentro da indústria devido aos rumores a respeito do tamanho de seu pênis), mas essa informação pode ser considerada microcultral, afinal, é um rumor de dentro do *show business*.

“You want to know my sign, too, Jack? Or how about my favorite color or if I'm a ‘**Britney**’ or a ‘**Christina**’?” (5x10)

“Quer saber meu signo também, Jack? Ou a minha cor favorita? Ou se prefiro a Britney ou a Christina?”

Britney Spears a Christina Aguilera são cantoras pop que fizeram enorme sucesso entre os anos 1990 e o começo dos anos 2000, que seguem em atividade e que também podem ser consideradas referências transculturais, mesmo sem a presença de seus sobrenomes dentro do texto.

“An ice-cream maker!’

‘A **Musso Lussino 480.**’

‘Somebody sent a fascist ice-cream maker?’” (2x09)

“Uma máquina de fazer sorvete!’

‘Uma **Musso Lussino 480.**’

‘Me mandaram uma máquina de fazer sorvete fascista?’”

Nesse caso, há a questão da redundância intersemiótica, pois a máquina de sorvete aparece no canal visual, e do co-texto, em que já foi explicado que se trata de uma máquina de fazer sorvete. O nome específico dessa marca precisa ser mantido por causa da piada que o segue, associando “Musso Lussino” a “Mussolini”, referenciado por Lorelai por meio da palavra “fascista”. Como diz Pedersen, é um item central no nível micro (um dos casos citados pelo autor quanto à centralidade é justamente que a referência seja o mote de uma piada). Além disso, a única das personagens que a conhece por nome é Sookie, que é uma chef – portanto, também é um item microcultural.

22 Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Milton_Berle>. Acesso em: 8 out. 2016.

6.1.2 Adaptação ortográfica

A adaptação ortográfica foi usada apenas três vezes, em casos bem específicos: duas para nomes de estados americanos e uma para um nome próprio russo, que, portanto, não é originalmente escrito com o mesmo alfabeto que utilizamos.

“I still have the **Pennsylvania** Gilmores. How was your day?” (2x09)

“Ainda há os Gilmores na **Pensilvânia**. Como foi o seu dia?”

O estado da Pensilvânia, que inclusive tem nome em português, foi considerado um item transcultural e, por isso, foi mantido.

“Yeah, that’s funny. You know who’s behind you? It’s **Joseph Stalin**, my good friend. What are you doing back from the dead, Joe?” (3x09)

“Que engraçado. Sabe quem está atrás de você? **Josef Stalin**, meu bom amigo. / O que está fazendo voltando dos mortos, Joe?”

A referência Stálin é um caso especial, pois vem de uma terceira cultura. Talvez um pouco mais presente nos Estados Unidos devido às questões da Guerra Fria, Stálin sem dúvida foi uma figura muito famosa na história mundial, de modo que é um item transcultural. É interessante pensar que, em russo, usa-se o alfabeto cirílico, de modo que os nomes próprios são adaptados de acordo com as convenções ortográficas de cada idioma (Joseph/Josef), coisa que obviamente não acontece em casos em que o alfabeto latino é usado em seu local de origem.

“Well my son just called me from **Florida**, telling me about the condo, Luke!” (5x10)

“Meu filho ligou da **Flórida** e falou do condomínio, Luke.”

O estado da Flórida também pode ser considerado um item transcultural, e o contexto não pede nenhum conhecimento em especial sobre ele.

6.1.3 Tradução linguística

“Hey.’

‘Hey.’

‘**We're the Monkees.**’ (2x09)

“**Nós somos os Monkees.**”

Trata-se de um verso de uma música dos Monkees, “Hey, Hey, We’re the Monkees”, que uma das personagens é vista cantando (porque as duas outras personagens se cumprimentaram com “Hey/Hey”, que complementam o verso que dá título à música). Traduzir as letras das músicas é o que geralmente se faz em legendagem, e é o caso aqui. Interessante notar que os cumprimentos, “hey”, não aparecem na legenda, como é bastante comum (pois essa legenda provavelmente não ficaria na tela o tempo mínimo). Nesse caso, aposta-se na compreensão por meio do canal acústico, embora caiba aqui o questionamento quanto à tradução do verso da canção, o que pode acabar tornando mais difícil a compreensão da referência e da brincadeira feita a partir dela, ao invés de facilitá-la.

“Don’t bother, saw you coming, already ordered your Wednesday usual - the **French dip**, extra fries, the every-Wednesday cherry pie.” (3x09)

“Vi vocês chegando. Já fiz o pedido das quartas-feiras... **molho francês**, batatas fritas extras, a torta de cereja da quarta.”

“French dip” é um tipo de sanduíche. No entanto, o nome desse sanduíche teve as palavras que o compõem traduzidas individualmente e literalmente para “molho francês”. Desse modo, não só a referência é removida como o sentido é bastante alterado, já que vira um pedido basicamente de batatas e torta. No entanto, o co-texto deixa claro que o mais relevante no diálogo é o fato de Luke conhecer as Gilmore tão bem, e menos o conteúdo da refeição (que, por sinal, está presente na tela, mas sem destaque algum, porque é pouco relevante).

“Forty years ago today, I did my first play, **off Broadway.**”

‘Off Broadway?’

‘Cleveland.’” (5x10).

“Hoje faz quarenta anos que estreei no teatro, fora da Broadway.’

‘Fora da Broadway?’

‘Cleveland.’”

Seria difícil recuperar todas as distinções sutis que existem no mundo artístico entre Broadway, Off-Broadway e ainda Off-Off-Broadway, até porque o próprio co-texto faz uma piada com o sentido da expressão. Por isso, a escolha foi uma tradução linguística simples, “fora da Broadway”, mas mantendo o topônimo Broadway (este provavelmente um item transcultural). Cleveland, que aparece logo depois, provavelmente é vista como transcultural também. O co-texto e o contexto ajudam: Cleveland não é Nova York, que é o que é mais relevante no diálogo (apostando-se, nesse caso, que o público reconheça a Broadway e o fato de estar localizada em Nova York).

“They're coming, and they are going to keep on coming. Like the **locusts descending on Mankato.** We'll be beating them off for the rest of our lives.” (5x10)

“Estão chegando e vão continuar vindo... como **os gafanhotos sobre Mankato.** Pelo resto da vida, vamos ter de lutar contra elas.”

Em alguns casos, *Gilmore Girls* faz referências culturais indiretas, como essa. Na verdade, o fato de se tratar de uma referência cultural (à trama da série de televisão *Little House on the Prairie*) só foi encontrado depois de muita pesquisa. Por isso, é de se imaginar que se trate de um item microcultural e que, por isso, faz sentido ser mantido – imagina-se que seria tão dificilmente recuperável pelo público americano quanto é para o brasileiro.

“And here we have the world famous Luke's diner, home of the best coffee on the east coast and the most delightful and chatty proprietor since **Mel kissed Flo's grits.**” (5x10)

“E aqui temos o mundialmente famoso Restaurante do Luke... com o melhor café da Costa Leste... e o proprietário mais agradável e loquaz... depois que **Mel mandou a Flo ver se ele estava na esquina.**”

Trata-se de uma referência ao bordão da personagem Flo, da série de televisão *Alice*, que esteve no ar entre 1976 e 1985. Flo era garçomete na lanchonete de Mel, um personagem muito rabugento. No caso, seria Flo quem mandaria Mel ver se *ela* estava na esquina. De qualquer modo, as referências aos personagens são mantidas, apesar de o programa de televisão de onde vêm provavelmente ser monocultural (tanto que há um erro na tradução do gênero dos personagens, e quanto a quem dizia tal frase). Já o sentido da expressão é naturalizado para uma expressão nossa, “ver se está na esquina”.

6.1.4 Glosa intratextual

“Why don't they sew our sides together and rename us **Chang and Eng?**” (2x09)

“Por que eles não juntam a gente e mudam nosso nome para **siameses Chang e Eng?**”

Nesse caso, não há no co-texto nem em outros canais semióticos nenhuma indicação de quem seriam Chang e Eng, que eram irmãos siameses tailandeses-americanos, famosos a ponto de serem a origem da expressão “siamese twins” (a região de onde vinham, hoje Tailândia, chamava-se “Siam”). O mais importante nesse diálogo é que Paris se refere ao fato de sempre ter de trabalhar com Rory, por isso a parte de serem gêmeos siameses é incluída na legenda.

“The point is to get an 'A' not to make Romeo and Juliet into a **Vegas** lounge act.” (2x09)

“A questão é tirar um “A”... não fazer Romeu e Julieta virar um show de **Las Vegas**.”

“Vegas” é um topônimo, que é repetido em português, mas de uma forma mais completa – Las Vegas (é *quase* uma glosa intratextual). Las Vegas é, é claro, um referente transcultural, facilmente recuperável, assim como falar em um “show de Las Vegas” traz a ideia de forte oposição a uma peça clássica.

“He's never seen **Abfab.**” (2x09)

“Ele nunca viu **Absolutely Fabulous.**”

Como acontece no caso anterior, trata-se de uma espécie de glosa intertextual, embora não completamente (não há explicação alguma adicionada). “Absolutely Fabulous” é uma série de televisão britânica que também é chamada de “AbFab”.

Parece não ter sido exibida no Brasil, embora seja possível encontrar referências a ela em sites de entretenimento brasileiros. Ainda assim, a referência, que possivelmente não é transcultural, é mantida porque: 1) não é central (vem em meio a diversas outras); 2) tem mais relação com as diferenças entre Lorelai e o homem com quem foi a um encontro, e isso é estabelecido ao longo do co-texto. Além do mais, porque “absolutely” e “fabulous” são palavras parecidas com seus equivalentes em português, não é difícil imaginar por que a série não seria do interesse do homem em questão.

“But until then, let’s just play it cool.’
‘Hey, I’m **Frank at the Sands.**” (3x09)

“Mas até lá, vamos levar numa boa.’
‘Sou **Frank Sinatra em Vegas.**”

“Sinatra at the Sands” é o nome de um álbum ao vivo de Frank Sinatra, gravado no Hotel e Cassino Sands, em Las Vegas. Segundo a Wikipédia em inglês²³, no seu auge o Sands foi o centro da estética “cool” na Las Vegas Strip. Nesse caso, é adicionada uma “explicação” para “Frank” (seu sobrenome), que o torna imediatamente reconhecível, já que Frank Sinatra pode ser considerado um item transcultural. Quanto ao hotel, provavelmente é mais um item monocultural, razão para ter sido universalizado para “Vegas”, que, enquanto ainda representa um item da cultura americana, é também transcultural. Nesse caso, uma mesma referência em parte passa por uma explicação, através da **glosa**, e em parte sofre uma **universalização limitada**.

“That’s Brad. I found him at **Nordstrom’s.**
Was he on sale?” (3x09)

“É o Brad. Encontrei-o na **loja Nordstrom.**
Estava em liquidação?”

Nordstrom é uma grande rede de lojas de departamento americana, que vende uma infinidade de produtos (roupas, calçados, joias, produtos de beleza, produtos

²³ Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Sands_Hotel_and_Casino>. Acesso em: 27 set. 2016.

para casa e decoração, etc), e que não temos por aqui. É um item monocultural, de modo que a escolha foi incluir uma glosa, “loja”, para explicá-la na legenda. A loja claramente está no diálogo apenas para a piada de Lorelai, perguntando se Brad “estava em liquidação”, de modo que a parte da “loja” se faz necessária – e é suficiente.

6.2 ESTRATÉGIAS DE SUBSTITUIÇÃO

As estratégias de substituição representaram 33% do total do *corpus*. Dentre elas, a universalização absoluta é a mais utilizada – nesse caso, a conotação estrangeira é removida, sendo trocada por um equivalente neutro. São casos em que, assim como acontece com a deleção, as referências culturais que fazem parte da identidade da série são removidas, mudando sua característica.

6.2.1 Universalização limitada

“Yes, we can, using his ice cream maker. But **Il Duce** here is going back.” (2x09)

“Podemos, com a máquina de sorvete dele. Mas a **Mussolini** aqui vai voltar.”

Trata-se de uma personalidade histórica, mas não é cultura local, e sim de uma terceira cultura, além de representar um item transcultural. Anteriormente, no mesmo diálogo, Lorelai descobre que ganhou uma máquina de sorvete de nome “Musso Lussino 480”, já discutida neste trabalho. É muito provável que a escolha de trocar “Il Duce” por “Mussolini” tenha menos relação com problemas de compreensão da referência (já que Mussolini é uma personalidade histórica extremamente famosa, assim como o título “Il Duce”) do que com o fato de o nome Musso Lussino não fazer parte de nossa realidade. Parece que, nesse caso, trazer o nome de Mussolini ajudaria a reforçar a piada.

“Maybe even somewhere that doesn't require correct change. Unless you're firmly into the whole coin thing. Then I know a good **Automat**.” (2x09)

“Talvez em um lugar onde não seja preciso usar moedas. A menos que você realmente goste disso. Então, eu conheço um bom **fast-food**.”

Um Automat é um restaurante de *fast food* em que a comida é servida por máquinas de venda automáticas. Nesse caso, vemos no canal visual uma máquina de venda de comida, mas não um Automat. O co-texto possivelmente poderia explicar um pouco sobre que tipo de restaurante é esse (visto que já se falou na máquina e, nessa mesma fala, fala-se em moedas) – no entanto, não é algo a que estamos acostumados no Brasil, é um item monocultural. Apesar de a referência ser, nesse caso, central no nível micro (da piada), a escolha foi removê-la e trocá-la por “fast-food”, o que por si só, no contexto de um encontro romântico, funciona como forma de humor, embora não seja associável à questão das moedas.

“Are you sure they can spare him? What if there's a run on **baked beans**?” (2x09)

“Está certa de que não vão precisar dele? E se quiserem **feijões em lata**?”

Baked beans é o nome de um prato, que também pode ser vendido em lata. Ocorre aqui uma universalização limitada, considerando-se que feijões em lata não são algo muito comum na realidade brasileira (embora não sejam completamente inexistentes). A referência não é central, nem mesmo muito relevante: é uma coisa pequena que um personagem, que é rico, usa para tentar humilhar o outro, que trabalha num mercadinho. No entanto, também é removida, na tradução, a noção de “uma demanda por feijões”, presente em “a run on” (uma série de demandas urgentes e inesperadas). Essa remoção provavelmente foi feita para tornar a legenda mais breve. A noção de que o personagem seria solicitado é mantida na tradução para o português, mas dá a ideia de que seria um único cliente. “A run on”, por sua vez, implica que ele ficaria muito ocupado, por muito tempo, pois representaria *uma série* de demandas às quais teria de atender.

“Look, we live in a teeny tiny little hamlet here. I mean, stick it in an envelope and we could mail the whole town for **a buck-forty**.” (3x09)

“Olhe. Nós moramos em uma aldeiazinha bem minúscula. Quero dizer, pegue uns envelopes... e poderíamos mandar cartas para a cidade inteira por **US\$ 1,40**.”

“Buck” é outra forma, mais informal, de se referir a um dólar – teríamos expressões semelhantes em português para nos referirmos a um real. A escolha foi manter a ideia de dólar por meio de “US\$”, que é uma forma comum de traduzir

valores monetários nas legendas, já que ocupam menos espaço – nesse caso, a escolha provavelmente está relacionada às restrições específicas do meio.

“So I said yes, figuring that the minute he put it in the oven and leaves the kitchen, I can sneak in and give it a nice herb-butter rub and stuff it with a **pancetta**-chestnut stuffing.” (3x09)

“Então eu consenti. Imaginando que quando ele o colocasse no forno e saísse da cozinha eu entraria e o banharia com molho de manteiga de ervas e rechearia com castanha e **bacon**.”

Pancetta é uma espécie de bacon, mas diferente do bacon americano. Na verdade, como se vê também pelo nome, trata-se de um item de uma terceira cultura (italiana), que foi trocado por um item bem tipicamente americano, o bacon. São semelhantes o suficiente; além do mais, não é algo central, pois não se trata de um programa de culinária e o foco do diálogo não é esse. No entanto, é um caso curioso, em que a referência é mais americanizada do que era originalmente.

6.2.2 Universalização absoluta

“I’m sure whatever you two are talking about here is so much more fascinating and important and, well, gosh, let’s just say it, fun but I’d really like to get an ‘A’ on this assignment, and to do that I’m afraid you’ll have to discuss your **sock hops and clambakes** some other time.” (2x09)

“Com certeza o que vocês dois estavam falando aqui... é muito mais fascinante e importante e, digamos, divertido... mas realmente gostaria de tirar “A” nesse trabalho e para isso... vocês terão que discutir seus **eventos sociais** numa outra hora.”

“Sock hop”, um baile em que os jovens costumavam dançar de meias, parece se tratar de um evento especialmente datado. Já “clambake”, uma refeição ao ar livre envolvendo frutos do mar cozidos, parece não representar um evento muito juvenil, o que gera humor na fala da personagem. São casos monoculturais, sem redundância intersemiótica, sem explicações no co-texto e não centrais para o enredo. Provavelmente por isso optou-se por remover a conotação estrangeira.

“He’ll be there. There aren’t enough **monster-truck rallies** in the world to keep him away from Miss Patty’s tonight.” (2x09)

“Ele estará lá. Não há **corrida de rali** no mundo que o mantenha afastado hoje à noite.”

Ralis específicos com “monster-trucks”, super camionetes, não existem no Brasil e não têm um equivalente exato (ou seja, são monoculturais). Não há redundância e também não são particularmente centrais, apesar de não serem irrelevantes, pois se trata de mais um dos interesses que opõem Rory (interessada em Shakespeare) e seu namorado. No entanto, talvez por causa da característica monocultural do item, talvez pelas restrições de espaço, somente a parte do rali é mantida, excluindo-se a parte mais específica. No episódio 3x09, “monster-trucks” são mencionados novamente, fora do contexto de um rali, mas lá a solução adotada é outra: a tradução linguística por “caminhões gigantes”.

“Now, there’ll be other people there, so the focus won’t be on you, and you may even be able to get by without saying more than ‘hello’, ‘goodbye’, and ‘pass the **gravy**” (3x09).

“Haverá outras pessoas lá, então a atenção não estará sobre você. Talvez até consiga passar por tudo sem dizer nada... além de ‘oi’, ‘tchau’ e ‘passe o molho”.

O “gravy”, um molho de carne, acompanha o peru, o principal prato no jantar de Ação de Graças. Foi traduzido pelo simples “molho”, uma vez que o tipo de molho em si não é central nesse caso, e também não há nenhuma redundância intersemiótica. Perde-se a associação com a ceia do feriado de Ação de Graças, mas é uma associação que dificilmente seria recuperada em nossa cultura, em que essa comemoração é praticamente inexistente.

“What’s on the list?’

‘Flowers for everyone we’re visiting and cranberry sauce for the Kims.’

‘**Tums.**’

‘You mean amateur pills?’” (3x09)

“O que tem na lista?’

‘Flores para todos que vamos visitar e molho de oxicoco para os Kims.’

‘**Digestivos?**’

‘Fala de pílulas para amadores?’”

Tums é uma marca de remédio para digestão, um conceito que temos, é claro, mas não com esse nome. O tradutor optou, nesse caso, por simplesmente universalizá-las como “digestivos”, pois é uma noção importante para a compreensão desse diálogo entre Lorelai e Rory, que estão prestes a comer quatro

jantares de Ação de Graças. É uma referência monocultural que é central para a compreensão do diálogo e que não oferece outras informações no co-texto que possam ajudar na compreensão (excetuando-se, talvez, “pílulas” – o que poderia se referir a muitas coisas).

6.2.3 Naturalização

“So, um, judging by your **Billy Graham** impression I am guessing that you didn't send me an ice cream maker so maybe you could just give me Aunt Clarissa's phone number?” (2x09)

“Julgando por sua atuação de Edir Macedo... creio que o sr. não me enviou uma máquina de sorvete... então talvez possa me dar o telefone da tia Clarissa?”

Esse é mais um caso em que o co-texto e os outros canais semióticos não dão nenhuma indicação sobre quem é a personalidade referenciada, Billy Graham. Trata-se de um pastor alçado ao *status* de celebridade, que provavelmente seria facilmente recuperável pelo conhecimento enciclopédico de um norte-americano. Para operar a substituição, é possível que o tradutor tenha considerado que a referência não seria tão facilmente recuperável pelo público brasileiro jovem da série. À época de exibição de *Gilmore Girls*, o pastor Edir Macedo era provavelmente um dos mais famosos no Brasil, e optou-se por utilizar seu nome para recuperar a ideia por trás de Billy Graham.

“Is it big enough? The site says it's **720 square feet**.” (2x09)

“É grande o suficiente? O site diz que tem **67m²**.”

Aqui, o modo de medir o espaço, em pés, é alterado para o que é comum no Brasil, em metros quadrados. Isso acontece porque a noção do espaço em si é a mesma, e a medida usada é completamente irrelevante – essa conversão é muito comum em tradução.

“He was not that much younger than I am. I met him at business school, not his **bar mitzvah**.” (2x09)

“Ele não era tão mais novo que eu. Eu o conheci na escola de negócios, não numa **pré-escola**.”

A celebração judaica do bar mitzvah comemora a chegada da adolescência e da maturidade religiosa. Não se pode afirmar que o “bar mitzvah” é um item monocultural, visto que é parte de uma religião que se expandiu por todo o mundo, no entanto é possível que o tradutor tenha levado em consideração que a cultura judaica não é tão presente no Brasil quanto nos Estados Unidos²⁴. A referência é central para o diálogo, mas a parte judaica em si não parece ser relevante no contexto, e sim a parte da idade. Por isso, houve a deleção desse sentido, e a naturalização para algo que mantivesse a noção da diferença de idade (que seria ainda maior).

“So you pulled the Thanksgiving shift, huh?”

‘Yeah, I get **time and a half.**’ (3x09)

“Pegou o turno de Ação de Graças?”

‘Sim, assim ganho **hora extra.**’

“Time and a half” se refere ao pagamento de um adicional de 50% para alguém que, como Dean, está trabalhando em um feriado. O adicional é uma prática conhecida também no Brasil, embora não com esse nome, e não necessariamente nessa porcentagem. O tradutor optou por naturalizar pela noção de “hora extra”, que não representaria uma ideia tão próxima. No entanto, não é um diálogo sobre questões trabalhistas, a ideia não é central de maneira alguma e o importante na fala é que Dean percebe uma vantagem financeira para trabalhar no dia de Ação de Graças – o que é recuperado.

“Mr. Bell is a very dear friend of mine, as is the **Dean of admissions.** Well, you know in this place, news travels fast.” (5x10)

“O Sr. Bell é um grande amigo meu. Bem como o **coordenador acadêmico.** Conhece este lugar. As notícias voam.”

²⁴ Dados do censo de 2010 no Brasil apontam que são cerca de 107 mil judeus no país. Dados disponíveis em:

<http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/caracteristicas_religiao_deficiencia/caracteristicas_religiao_deficiencia_tab_xls.shtm> (tabela “Brasil”). Acesso em: 11 dez. 2016. Enquanto isso, dados coletados no mesmo ano nos Estados Unidos apontam para o número de seis milhões e meio de judeus no país. Dados disponíveis em:

<<https://www.census.gov/library/publications/2011/compendia/statab/131ed/population.html>> (Tabela “Christian Church Adherents and Jewish Population, States”). Acesso em: 11 dez. 2016.

O ingresso nas universidades americanas se dá de forma diferente do nosso, em que os alunos prestam um exame e são admitidos ou não. Lá, há todo um processo de inscrição e seleção. Por isso, não teríamos um diretor responsável pelas admissões, como existe lá – é um item monocultural. No entanto, o co-texto não fala sobre essa especificidade, e essa ocupação específica não é central para a compreensão do diálogo de modo algum; o importante é Richard ter amigos importantes dentro da universidade.

6.2.4 Deleção

“Right. So Tristin, he's in our group, so that means he's... And Dean lives here, so this sucks.’
‘Okay, you know what, **Vanna**? I'm going to need a few more vowels here.” (2x09)

“Então, Tristin, ele está no nosso grupo, isto significa que ele... E o Dean mora aqui, então isso é mau.’
‘Quer saber? Você precisa falar mais claramente.”

Vanna White era apresentadora do programa “Wheel of Fortune” (existe uma versão brasileira, “Roda da Fortuna”, apresentada por Silvio Santos). Um dos jogos era justamente o de completar expressões, nomes, palavras, etc, com apenas algumas das letras presentes em uma tela – e é a isso que Lorelai se refere ao dizer “que vai precisar de mais vogais”. “Wheel of Fortune” é um programa que está no ar desde 1975 e provavelmente é facilmente reconhecível para o público norte-americano, configurando-se como um item monocultural. Por ser central para a compreensão dessa piada de Lorelai, a escolha foi remover a referência, substituindo-a por um sentido mais geral do que ela quis dizer.

“Look, I understand the whole **Mystic Pizza**, small-town we-don't-let-a-clock-run-our-lives thing. But I come from the big city, where money talks.” (2x09)

“Eu entendo o jeito de cidade pequena... não-deixamos-o-relógio-mandar. Sou de uma cidade grande, onde o dinheiro manda.”

“Mystic Pizza” é um filme de 1988, cujo título brasileiro é “Três Mulheres, Três Amores”. Assim, a deleção do item provavelmente tem mais a ver com as restrições específicas da legendagem do que com qualquer outra coisa – é um título longo dentro de uma fala longa, que é dividida em quatro legendas. Além disso, o filme é

usado para apresentar a noção que é explicada logo adiante no co-texto, “small-town we-don't-let-a-clock-run-our-lives thing”, por isso sua deleção não chega a ser prejudicial.

“He's not a kid. We had dinner. You say '**Chuck E. Cheese**,' I'll break your nose.” (2x09)

“Não saí por aí. Ele não é uma criança. Fomos jantar. Diga “**Xis**” que quebro seu nariz.”

Trata-se de uma rede de restaurantes focada na família e em receber bem as crianças. Nesse caso, parece ocorrer uma total deleção da referência e também do sentido da frase. Talvez haja uma tentativa de naturalização, mas que parece focada na ideia de “say cheese” (“diga X”), o que não faz muito sentido. O item é monocultural, não recuperável por outros canais nem pelo co-texto, mas é central para o diálogo fazer sentido – nele, Lorelai, que é ridicularizada por toda a cidade por ter saído com um homem muito mais jovem, se defende e antecipa uma possível piada com a situação.

“Because, you keep all those crazy anal **Bob Graham** kind of notebooks. ‘Eight a.m. got up. Eight fifteen, brushed teeth. Eight twenty-five, had impure thoughts. Eight thirty-six, sent dwarves off to work.’” (5x10)

“Porque você mantém aqueles cadernos loucos, cheios de anotações. ‘8:00: levantei. 8:15: escovei os dentes. ‘8:25: tive pensamentos impuros. 8:36: mandei os anões ao trabalho.’”

Bob Graham é um político americano e foi pré-candidato à presidência dos Estados Unidos em 2003. Ele é notório pelo hábito de manter diários com anotações meticulosas sobre suas atividades diárias. O item provavelmente pode ser considerado monocultural (por ter sido pré-candidato à presidência deve ter sido bastante discutido na imprensa à época; o episódio é de novembro de 2004) e, nesse caso, sem ajuda do co-texto ou de outros canais semióticos, a escolha foi remover a referência e manter apenas o sentido. Ela, de fato, não é central para o sentido. Além do mais, e talvez seja o mais relevante, é uma frase bastante longa, então há a influência das restrições de espaço da legenda.

“I’m having dinner with my dad.’

‘Isn’t he still in jail?’

‘Yes, but his company donated some treadmills for the inmates so he swung a special trailer for dinner that they’re gonna set up for us in the parking lot. We have it for about two hours and then one of the **Manson girls** gets us.’

‘You’re lucky it’s in that order.’” (3x09)

“‘Vou jantar com meu pai.’

‘Ele não continua na cadeia?’

‘Sim, mas a empresa dele doou umas esteiras para os prisioneiros... então ele ganhou um trailer especial para jantar... que vão colocar para nós no estacionamento. É nosso por duas horas, depois é a vez daquela **menina da seita assassina**.’

‘Tem sorte de ser nessa ordem.’”

É uma referência a Charles Mason, fundador de uma seita que foi muito famosa nos Estados Unidos (a “Mason Family”), especialmente na década de 1960, e que cometeu diversos assassinatos – o mais famoso deles sendo o da atriz Sharon Tate, grávida à época. Nesse caso, optou-se por deletar qualquer traço da referência e trocar pelo que, em outras condições, poderia muito bem ter servido como uma glosa intratextual: “seita assassina”. É possível que a escolha pela remoção tenha se dado por causa das restrições de espaço; o tradutor provavelmente considerou esse um caso de item monocultural, e entender o humor da fala seguinte depende de entender essa referência.

Nesse caso, soma-se à deleção da referência cultural uma universalização absoluta, em que um sentido mais geral dela é mantido, mas sem a conotação estrangeira. A união dessas duas estratégias aparece em diversos outros casos, como nas substituições de “West Side Story” por “aquele musical sobre gangues” (3x09), “a Wes Craven movie” por “um filme de terror”, “a good Farmer John joke” por “uma piada sobre fazendeiro” (3x09), “Willy Loman” por “caixeiro-viajante” (5x10) e “Emily Post” por “as boas maneiras” (2x09), por exemplo. Não é possível considerar esses casos exclusivamente como universalizações absolutas, pois nessas traduções é removido o aspecto de referência cultural, que, no caso de *Gilmore Girls*, é de grande relevância.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme foi demonstrado ao longo deste trabalho, o tratamento dos itens culturais na legendagem não é feito por meio de uma única estratégia de tradução, mas varia dependendo do contexto da cena, do co-texto apresentado nos diálogos, das informações presentes na imagem e na trilha sonora e do tipo de item com que se está lidando. A pesquisa também demonstrou que, em um dos episódios analisados (“But Not as Cute as Pushkin”) as porcentagens do uso de cada estratégia foram consideravelmente diferentes dos outros dois. Por isso, seria muito enriquecedor ter informações a respeito dos responsáveis pela tradução de cada episódio ao final deles, dados que não aparecem em nenhum dos DVDs analisados. A falta de identificação dos responsáveis pelo trabalho é, por sinal, uma das principais limitações desta pesquisa, pois não é possível afirmar que a variação no uso de estratégias está relacionada à posição pessoal dos tradutores em questão. Acredito que essa informação é muito importante até porque, como discutido anteriormente, ao assistir um produto audiovisual legendado, o público sabe que o conteúdo das legendas não é o diálogo original (que está sempre presente simultaneamente) e percebe, assim, que este é mediado por alguém – um alguém que mantido completamente anônimo.

Este trabalho também demonstrou que determinar uma estratégia única na tradução de um item cultural nem sempre é possível. Por exemplo, a troca de “a Wes Craven movie” por “um filme de terror” poderia ser considerada uma universalização absoluta, que remove os traços estrangeiros ao utilizar um item neutro (o qual englobaria um filme de Wes Craven). No entanto, tal tradução retira a referência cultural feita pela personagem – o que, como foi visto, não só caracteriza *Gilmore Girls* como também influencia em sua interpretação. Possivelmente por essa razão, a principal estratégia em todos os episódios analisados é a repetição dos itens culturais encontrados, sem qualquer alteração – afinal, até mesmo o elenco da série afirmou encontrar dificuldades com o texto algumas vezes, e que essa sensação faz parte da experiência da série. Cabe ao tradutor um conhecimento muito grande da cultura de partida a fim de determinar o que seria de conhecimento geral do público norte-americano, mas não do brasileiro (ou aquilo que Pedersen chama de item “monocultural”), e aquilo que seria muito específico mesmo para os americanos (ou item “microcultural”). Esse é, sem dúvida, um dos maiores desafios

para o tradutor. As diferentes escolhas adotadas para traduzir “monster truck”, por exemplo (uma vez removido, uma vez trocado por “caminhão gigante”), ajudam a demonstrar que, como foi discutido anteriormente, a tradução depende da leitura feita pelo tradutor num momento específico, que é sempre única.

Esta pesquisa também demonstrou que dados puramente quantitativos não dão conta das muitas nuances existentes entre uma tradução e outra. O caso da naturalização, em que o item é trocado por outro que pertença à cultura de chegada é um exemplo. Tanto a troca de “720 square feet” por “67 metros quadrados” quanto a de Billy Graham por Edir Macedo podem ser consideradas naturalizações. No entanto, enquanto uma delas apenas adapta uma medida para outro sistema – o que remove, é claro, a conotação estrangeira, e pode facilmente entrar nas discussões sobre domesticação propostas por Venuti –, a outra substitui uma pessoa por outra, o que pode trazer implicações diferentes. Embora Billy Graham e Edir Macedo sejam pastores evangélicos, o primeiro parece ser muito mais influente, agindo até mesmo como conselheiro espiritual de presidentes; já o poder do segundo é mais restrito aos fiéis de sua igreja. Assim, discutir os dados qualitativamente se apresenta como algo essencial neste tipo de trabalho.

A análise proposta e os resultados apresentados também levam à reflexão sobre os muitos itens culturais que deixam de ser monoculturais em nosso mundo globalizado – e, inevitavelmente, sobre a presença da cultura norte-americana em nosso próprio meio. Muitos casos de repetição de referências culturais não pareceram problemáticos, e isso ajuda a comprovar que, como afirma Aixelá, “estamos imersos num óbvio processo de internacionalização cultural” (1996, p. 54), especialmente em relação às culturas anglo-saxãs. Tanto isso é verdade que houve a necessidade da aprovação de uma lei em 2011 no país a qual limitasse os conteúdos estrangeiros na televisão paga²⁵. Nesse contexto, fica claro que muitos itens culturais norte-americanos passam a ser transculturais, e deixam de representar problemas de compreensão significativos – ao menos para o público com acesso à televisão por assinatura.

Considerando-se a grande porcentagem do uso de estratégias de conservação dos itens culturais (67% do total), *Gilmore Girls*, no Brasil, parece manter sua face estrangeira. A própria criadora da série reconhece, como foi

²⁵ Cf. BRASIL. Lei Nº 12.485, de 12 de Setembro de 2011. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12485.htm>. Acesso em: 7 nov. 2016.

mencionado anteriormente, que muito do que é dito nela é bastante americano. É possível que o sucesso da série internacionalmente tenha relação com esse fato, e não se dê apesar dele, uma vez que Lorelai parece atingir o Sonho Americano por conta própria, renegando seu mundo de privilégios para construir uma vida própria e independente na idealizada comunidade existente na fictícia cidade de Stars Hollow. Além do mais, embora o texto da série tenha se tornado parte de sua identidade, ela não se sustenta somente nisso, e o apelo das relações humanas que explora ultrapassa as fronteiras do mundo em que a história se situa.

Por fim, também é importante destacar as limitações apresentadas por esta pesquisa. Como mencionado anteriormente, a falta de informações a respeito dos responsáveis pela tradução de cada episódio impede uma pesquisa mais a fundo para saber o quanto as estratégias empregadas variam de tradutor para tradutor. Além disso, esta análise foi feita a partir de um *corpus* pequeno – três episódios de um total de 153, ou seja, apenas dois por cento dele. Este trabalho também se limitou ao texto contido nas legendas, sem levar em consideração os parâmetros supratextuais – como público-alvo imaginado e as condições impostas pelos iniciadores da tradução. Como foi demonstrado anteriormente por Martinez (2007) com a questão da tradução de “cranberry juice” por “um oxicoco”, criticada na imprensa, o tradutor para legendagem nem sempre tem a liberdade de escolher o que considera mais adequado. Fica claro, portanto, que o acesso a essas informações seria de grande importância. Vale ressaltar, ainda, que esta pesquisa não analisou as questões de tempo e espaço inerentes à atividade de legendagem – elas apenas foram consideradas como possíveis impedimentos, embora essas questões sejam essenciais.

Consideradas as limitações acima, algumas sugestões para trabalhos futuros são a expansão do *corpus* de análise, a fim de conferir se os resultados revelariam informações diferentes, e uma análise que se proponha a verificar o quanto as questões de espaço, número de caracteres, tempo mínimo e máximo na tela, sincronização, etc., influenciam o tratamento dado aos itens culturais. Por último, neste trabalho *Gilmore Girls* foi tomado como objeto de análise por ser considerado um caso muito particular de programa audiovisual. Desse modo, seria muito interessante uma pesquisa que o comparasse com outro programa, o qual não seja caracterizado por diálogos rápidos e pela grande presença de referências culturais dos mais diversos níveis.

REFERÊNCIAS

- AIXELÁ, Javier Franco. Culture-specific items in translation. In: ÁLVAREZ, Román; VIDAL, M. Carmen-África (Ed.). **Translation, Power, Subversion**. Clevedon: Multilingual Matters, 1996. p. 52-78.
- ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução: a teoria na prática**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2005.
- AUBERT, Francis Henrik. **As (in)fidelidades da tradução: servidões e autonomia do tradutor**. 2. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.
- AZENHA JUNIOR, João. **Tradução técnica e condicionantes culturais: primeiros passos para um estudo integrado**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.
- CINTAS, Jorge Díaz. In search of a theoretical framework for the study of audiovisual translation. In: ORERO, Pilar (Ed.). **Topics in audiovisual translation**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2004a. p. 21-34.
- _____. Subtitling: the long journey to academic acknowledgement. **The Journal of Specialised Translation**, n. 1, p. 50-70, jan. 2004b. Disponível em: <http://www.jostrans.org/issue01/art_diaz_cintas.pdf>. Acesso em: 16 abr. 2016.
- DELABASTITA, Dirk. Translation and the mass media. In: BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André (Ed.). **Translation, history and culture**. London: Pinter, 1990. p. 97-109.
- EBELING, Signe Oksefjell. Textual reduction in translated dialogue in film versus literary fiction. **Nordic Journal of English Studies**, v. 11, n. 3, p. 100-126, 2012. Disponível em: <<http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/njes/article/view/1607/1409>>. Acesso em: 26 mar. 2016.
- ESPINDOLA, Elaine. **The use and abuse of subtitling as a practice of cultural representation: Cidade de Deus and Boyz 'N the Hood**. 2005. 182 f. Dissertação (Mestrado)–Curso de Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/103080/220924.pdf>>. Acesso em: 9 abr. 2016.
- FERNANDES, Alexandra Valle. **Tradução para legendagem: perspectivas e condicionalismos**. 2007. 166 f. Dissertação (Mestrado)–Curso de Terminologia e Tradução, Faculdade de Letras, Universidade de Porto, Porto, 2007. Disponível em: <<https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/14671/2/tesemesttraducaoparalegendagem000075130.pdf>>. Acesso em: 26 mar. 2016.
- GILMORE Girls. Primeira temporada. “Welcome to ‘Gilmore Girls’”. Manaus: Warner Bros, 2009a. DVD, son., color. Legendado.

GILMORE Girls. Quinta temporada. Episódio 10: “But Not as Cute as Pushkin”. Direção de Michael Zinberg. Roteiro de Amy Sherman-Palladino. Manaus: Warner Bros, 2007. DVD, son., color. Legendado.

GILMORE Girls. Segunda temporada. Episódio 9: “Run Away, Little Boy”. Direção de Danny Leiner. Roteiro de John Stephens. Manaus: Warner Bros, 2009b. DVD, son., color. Legendado.

GILMORE Girls. Segunda temporada. “International Success”. Manaus: Warner Bros, 2009c. DVD, son., color. Legendado.

GILMORE Girls. Terceira temporada. Episódio 9: “A Deep-Fried Korean Thanksgiving”. Direção de Kenny Ortega. Roteiro de Daniel Palladino. Manaus: Warner Bros, 2009d. DVD, son., color. Legendado.

GOTTLIEB, Henrik. Subtitling: Diagonal translation. **Perspectives: Studies in Translatology**, v. 2, n. 1, p. 101-121, 1994.

KOSTOUPOULOU, Loukia. Translating culture-specific items in films: the case of interlingual and intersemiotic translation. **Punctum**, v. 1, n. 2, p. 53-67, 2015. Disponível em: <https://www.academia.edu/23474904/Translating_culture-specific_items_in_films_the_case_of_interlingual_and_intersemiotic_translation>. Acesso em: 12 jul. 2016.

LANCASTER, Brodie. Life Is Surprising: An Interview with Lauren Graham. **Rookie**, 28 out. 2015. Disponível em: <<http://www.rookiemag.com/2015/10/lauren-graham-interview/>>. Acesso em: 28 ago. 2016.

LORRE, Rose Maura. *Gilmore Girls’ Pop-Culture References, by the Numbers*. **Vulture**, 1 dez. 2015. Disponível em: <<http://www.vulture.com/2015/12/gilmore-girls-pop-culture-references-by-the-numbers.html>>. Acesso em: 28 ago. 2016.

MARTINEZ, Sabrina Lopes. **Tradução para legendas: uma proposta para a formação de profissionais**. 2007. 100 f. Dissertação (Mestrado em Letras)– Departamento de Letras, Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio De Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=10689@1>. Acesso em: 16 abr. 2016.

MATIELO, Rafael; ESPINDOLA, Elaine 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, v. 27, n. 1, p. 71-93, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2011v1n27p71/19789>>. Acesso em: 26 mar. 2016.

MELLO, Giana M. G. Giani de. **O tradutor de legendas como produtor de significados**. 2005. 187 f. Tese (Doutorado)–Curso de Letras, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005. Disponível

em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000385845&fd=y>>. Acesso em: 16 abr. 2016.

NELSON, Emily. Dialogue speeding up on TV. **The Wall Street Journal**, 12 jan. 2003. Disponível em: <<http://www.deseretnews.com/article/958797/Dialogue-speeding-up-on-TV.html?pg=2>>. Acesso em: 28 ago. 2016.

NUNES, Elaine Alves Trindade. **A legendagem da televisão por assinatura do Brasil**. 2012. 119 f. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Lingüística Geral)– Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-13092012-114245/>>. Acesso em: 26 mar. 2016.

PASKIN, Willa. Amy Sherman-Palladino: TV's funniest woman. **Salon**, 29 jul. 2012. Disponível em: <http://www.salon.com/2012/07/29/amy_sherman_palladino_tvs_funniest_woman/>. Acesso em: 28 ago. 2016.

PEDERSEN, Jan. Cultural Interchangeability: The Effects of Substituting Cultural References in Subtitling. **Perspectives: Studies in Translatology**, v. 15, n. 1, p. 30-48, 2007.

_____. How is culture rendered in subtitles? In: MULTIDIMENSIONAL TRANSLATION: Challenges of Multidimensional Translation, Saarbrücken, 2005. *Conference proceedings*. Saarbrücken, 2005. Disponível em: <http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Pedersen_Jan.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2016.

RAMIÈRE, Nathalie. Reaching a foreign audience: cultural transfers in audiovisual translation. **The Journal of Specialised Translation**, n. 6, p. 152-166, jul. 2006. Disponível em: <http://www.jostrans.org/issue06/art_ramiere.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2016.

RAWLINS, Justin Owens. Your guide to the Girls: Gilmore-isms, cultural capital and a different kind of quality TV. In: DIFFRIENT, David Scott; LAVERY, David (Ed.). **Screwball Television: Critical Perspectives on Gilmore Girls**. Syracuse: Syracuse University Press, 2010. p. 36-56.

ROSA, Alexandra Assis. “Ay, there's the rub”: Algumas questões em TAV. In: SOUSA, Alcinda Pinheiro de et al (Ed.). **So long lives this and this gives life to thee: homenagem a Maria Helena de Paiva Correia**. Lisboa: Colibri, 2009. p. 101-111.

ROSÁRIO, Talissa Barcelos; LAGE, Gabriela Diehl. Subtitling in crime TV shows and its barriers: a study of cultural and linguistic differences in the series “Law & Order”. **BELT Journal**, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 85-95, jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/fo/ojs/index.php/belt/article/view/10314/8297>>. Acesso em: 26 mar. 2016.

SBORGI, Anna Viola. The thing that reads a lot: bibliophilia, college and literary culture in Gilmore Girls. In: DIFFRIENT, David Scott; LAVERY, David (Ed.). **Screwball Television: Critical Perspectives on Gilmore Girls**. Syracuse: Syracuse University Press, 2010. p. 186-201.

VERMEER, Hans J. Skopos and commission in translational action. Tradução Andrew Chesterman. In: VENUTI, Lawrence (Ed.). **The translation studies reader**. London/New York: Routledge, 2000. p. 221-232.

XAVIER, Catarina Duarte Silva de Andrade. Contributos para o estudo da legendagem: itinerários de investigação. **Tradução & Comunicação: Revista Brasileira de Tradutores**, Valinhos, n. 26, p. 71-91, dez. 2013. Disponível em: <<http://sare.anhanguera.com/index.php/rtcom/article/view/4949/1602>>. Acesso em: 16 abr. 2016.