

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA

GABRIEL BAIROS DE MACEDO

**ANÁLISE CONTRASTIVA DE TRADUÇÕES DE CURTAS-METRAGENS
ANIMADOS DE *PICA-PAU* DO INGLÊS (AMERICANO) PARA O PORTUGUÊS
(BRASILEIRO) E PARA O ESPANHOL (MEXICANO)**

**Bagé/RS
2023**

GABRIEL BAIROS DE MACEDO

**ANÁLISE CONTRASTIVA DE TRADUÇÕES DE CURTAS-METRAGENS
ANIMADOS DE *PICA-PAU* DO INGLÊS (AMERICANO) PARA O PORTUGUÊS
(BRASILEIRO) E PARA O ESPANHOL (MEXICANO)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Curso de Línguas Adicionais — Inglês,
Espanhol e Respectivas Literaturas da
Universidade Federal do Pampa.

Orientador(a): Prof^a. Dr^a. Aden Rodrigues
Pereira

**Bagé/RS
2023**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente com os dados fornecidos
pelo(a) autor(a) através do Módulo de Biblioteca do
Sistema GURI (Gestão Unificada de Recursos Institucionais) .

M141a Macedo, Gabriel Bairros de
Análise contrastiva de traduções de curtas-metragens
animados de "Pica-Pau" do inglês (americano) para o português
(brasileiro) e para o espanhol (mexicano) / Gabriel Bairros de
Macedo.
150 p.

Trabalho de Conclusão de Curso(Graduação)-- Universidade
Federal do Pampa, LETRAS - LÍNGUAS ADICIONAIS INGLÊS, ESPANHOL
E RESPECTIVAS LITERATURAS, 2023.
"Orientação: Aden Rodrigues Pereira".

1. Estudos da tradução. 2. Procedimentos técnicos da
tradução. 3. Curtas-metragens animados. 4. Pica-Pau. I.
Título.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
Universidade Federal do Pampa

GABRIEL BAIROS DE MACEDO

ANÁLISE CONTRASTIVA DE TRADUÇÕES DE CURTAS-METRAGENS ANIMADOS DE "PICA-PAU" DO INGLÊS (AMERICANO) PARA O PORTUGUÊS (BRASILEIRO) E PARA O ESPANHOL (MEXICANO)

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras Línguas Adicionais Inglês, Espanhol e respectivas literaturas da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do Título de Licenciado em Letras.

Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado em: 30 de janeiro de 2023.

Banca examinadora:

Profª. Drª. Aden Rodrigues Pereira
Orientadora
Unipampa

Profª. Drª. Fabiane Lazzaris

Unipampa

Profª. Drª. Isaphi Marlene Jardim Alvarez

Unipampa



Assinado eletronicamente por **ADEN RODRIGUES PEREIRA, PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 03/02/2023, às 22:35, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



Assinado eletronicamente por **FABIANE LAZZARIS, PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 09/02/2023, às 18:35, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



Assinado eletronicamente por **ISAPHI MARLENE JARDIM ALVAREZ, PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 09/02/2023, às 19:41, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.unipampa.edu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1044073** e o código CRC **7FD696B9**.

Referência: Processo nº 23100.001947/2023-18 SEI nº 1044073

Dedico este trabalho a meu querido e amado tio, Jair Vivian Bairros (*in memoriam*), por quem sempre tive carinho e afeto.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar a Deus, por conceder-me esta oportunidade em minha vida e por ter mantido-me firme e perseverante ao longo desta batalha. Eu não estaria vivo até aqui se não fosse por Ele.

À minha mãe, Roselaine Vivian Bairros de Macedo, que sempre dá sua vida por aqueles que ama, que não mede esforços para ajudar ao próximo, que é abençoada por ter uma linda família em seu lar, que é um exemplo naquilo que faz, uma mulher ímpar em minha vida.

A meu pai, Paulo Volmes Marques de Macedo, que é um guerreiro, que faz de tudo para proteger sua família, que provê o pão de cada dia em nossa casa, que possibilitou minha estadia aqui em Bagé nos últimos quatro anos e meu intercâmbio à Irlanda em 2018. A ele, minha eterna gratidão.

À minha família, meus tios e primos, que sempre estiveram ao meu lado, que vivenciaram ao longo dos últimos anos um dos momentos mais difíceis de nossas vidas, mas que sempre lutaram contra as adversidades e permaneceram firmes em suas lutas. A todos, meus sinceros agradecimentos.

À Escola Municipal de Ensino Fundamental Inocêncio Prates Chaves, de Caçapava do Sul/RS, por onde iniciei minha jornada estudantil aos 6 anos, em 2007, e por lá construí uma linda história até 2013, obtendo grandes aprendizados e amizades com colegas, funcionários e professores. A todos, minha eterna gratidão.

À Escola Estadual de Ensino Fundamental Prof^a. Januária Leal, de Caçapava do Sul/RS, por onde estive pelos anos de 2014 e 2015 e vivi momentos memoráveis com colegas, funcionários e professores. Lá, concluí o primeiro grau, e dei um passo a grandes conquistas. A todos, meus sinceros agradecimentos.

Ao Instituto Estadual de Educação Dinarte Ribeiro, de Caçapava do Sul/RS, por onde realizei o Ensino Médio entre 2016 e 2018, e criei grandes amizades com colegas, funcionários e professores. A todos, minha eterna gratidão.

À Ana Luisa Zago Nicola, psicóloga que trabalhou comigo por dez anos e a quem devo muito por ter me transformado na pessoa que sou hoje. A ela, minha eterna gratidão.

A Sarachi Cunha *Sensei*, bageense e professor de Karatê Shotokan, a quem devo muito por ter me transformado na pessoa que sou hoje. Foi ele quem me ensinou a importância da disciplina como essência de um grande guerreiro. *Sensei ni rei... Oss!*

À Discover — Escola de Idiomas, de Caçapava do Sul/RS, por onde estudei inglês por cinco anos entre 2013 e 2018, e por onde dei início à minha inserção no mundo das Letras. A ela, meus sinceros agradecimentos.

A Marc Beyer, natural de Hattingen, Renânia do Norte-Vestfália, Alemanha, e meu professor de inglês entre 2013 e 2018 na Discover — Escola de Idiomas, em Caçapava do Sul/RS. Foi ele quem deu início à minha jornada como estudante de línguas e quem me concedeu todo o conhecimento de inglês que possuo hoje. A ele, minha eterna gratidão. *Danke!*

À International House Dublin, de Dublin, Irlanda, por onde estudei inglês por um mês entre janeiro e fevereiro de 2018, e onde decidi que minha vida estaria selada ao universo das Letras. A ela, minha eterna gratidão.

À Sarah Thunder, dublinense e professora de literatura inglesa na International House Dublin, a quem nos concedeu momentos de puro humor e magia em suas aulas. A ela, meus sinceros agradecimentos. *Thanks!*

A Peter Beslic, natural de Split, Dalmácia, Croácia, e professor de gramática inglesa na International House Dublin, a quem nos compartilhou grandes histórias e nos concedeu muitas diversões e brincadeiras em suas aulas. A ele, meus sinceros agradecimentos. *Hvala!*

Aos missionários americanos e hispânicos de A Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias, a quem tive inúmeras oportunidades para conversar em inglês e espanhol e compartilhar nossas histórias. A todos, meus sinceros agradecimentos.

À cidade de Bagé/RS, que me acolheu com todo o amor e carinho possíveis nesses últimos quatro anos e a seus habitantes, que me proporcionaram momentos de alegria e gratidão. A todos, meus sinceros agradecimentos.

À Universidade Federal do Pampa — *Campus* Bagé, que me concedeu a oportunidade de estudar o Curso de Letras — Línguas Adicionais, e que transformou a minha vida acadêmica e a de meus colegas. Sou grato pelas experiências e aprendizados que tive com todos os docentes e colegas do curso, e os terei em meu coração por toda a vida. A todos, minha eterna gratidão.

À Prof^a. Dr^a. Aden Rodrigues Pereira, a quem devo muito por ter me concedido a oportunidade de realizar este TCC sob sua orientação. Foi ela quem me proporcionou todo o conhecimento necessário para desenvolver esta obra, para qual desejo torná-la relevante à instituição. A ela, minha eterna gratidão.

A todas as pessoas que por ventura passaram em minha vida e que deixaram um legado positivo nela. A elas, muito obrigado.

RESUMO

O presente trabalho teve como objetivo investigar os procedimentos técnicos da tradução e suas aplicações concomitantes e díspares em traduções de curtas-metragens do seriado animado *Pica-Pau* nas versões mexicana e brasileira. Como metodologia de pesquisa, foi feita uma revisão de literatura na área de estudos da tradução, com foco nos procedimentos técnicos da tradução, que serviram de base para uma análise linguística contrastiva de trechos de quinze curtas do seriado na década de 1940 nas três línguas envolvidas (inglês, espanhol e português). Para isso, foram feitas as transcrições dos curtas originais e suas versões para iniciar a coleta de dados que seriam alvos de análises por procedimento técnico da tradução. O objetivo era identificar o uso simultâneo ou não de um procedimento técnico por ambas as versões para traduzir um trecho original em comum. Ao realizar a coleta de dados, percebeu-se que os procedimentos da *omissão*, da *modulação*, da *transposição*, da *amplificação* e da *tradução literal* mostraram-se mais evidentes, ao passo que os procedimentos da *explicitação*, do *empréstimo* e do *decalque* surgiram em poucas ocasiões. As análises mostraram que houve a ocorrência de aplicações concomitantes e díspares pelas duas versões a um procedimento técnico à hora de traduzir um trecho original mútuo. Em relação às aplicações concomitantes, estas deram-se sempre que ambas as línguas das versões compartilhassem questões gramaticais, estruturais e estilísticas semelhantes, valendo também, em alguns exemplos, a aspectos culturais também parecidos. Por outro lado, as disparidades encontradas surgiram por uma série de fatores, entre eles, diferenças gramaticais, estruturais e culturais entre as línguas das versões, escolhas estilísticas particulares dos tradutores, o público destinado ao programa, os contextos históricos de cada país durante a época em que as traduções foram realizadas, questões políticas polêmicas, a censura de conteúdos inapropriados, entre outros.

Palavras-chave: Estudos da tradução. Procedimentos técnicos da tradução. Curtas-metragens animados. Pica-Pau.

ABSTRACT

This paper aimed to investigate the translation procedures and their concomitant and disparate applications in translations of *Woody Woodpecker* animated shorts in the Mexican and Brazilian versions. As part of the research methodology, a review of the literature on Translation Studies took place, focusing on translation procedures, which would be the basis for an analysis of contrastive linguistic nature, encompassing excerpts of fifteen *Woody Woodpecker* shorts from the 1940s in all the three languages involved (English, Spanish, and Portuguese). Then, the writing of the transcriptions from the original shorts and their versions took place to begin data collection, where these would be subject to analyses per translation procedure. The goal was to identify the simultaneous use or not of a specific translation procedure by both versions when translating a common excerpt from the original. While collecting the data, it was possible to identify the translation procedures of *omission*, *modulation*, *transposition*, *amplification*, and *literal translation* as prevalent, whereas the translation procedures of *explicitation*, *borrowing*, and *calque* as less frequent. The analyses showed that there were occurrences of concomitant and disparate applications of a given translation procedure from both versions when translating a related original excerpt. The concomitant applications occurred whenever both versions would share similar grammatical, structural and stylistic aspects, and in some examples, similar cultural features. Meanwhile, the disparate applications occurred due to several factors, among them, grammatical, structural and cultural differences between both versions, particular stylistic choices from the translators, the intended audience for the show, the historical contexts of each country by the time the translations were made, controversial political issues, the censorship of inappropriate contents, among others.

Keywords: Translation studies. Translation procedures. Animated shorts. Woody Woodpecker.

RESUMEN

El presente trabajo tuvo como objetivo investigar las técnicas de traducción y sus aplicaciones concomitantes y dispares en traducciones de cortometrajes animados de *El Pájaro Loco* en las versiones mexicana y brasileña. La metodología de investigación tuvo como procedimientos la revisión de la literatura en el área de la traductología, con énfasis en las técnicas de traducción, que iban a ser la base para los análisis lingüísticos contrastivos de extractos de quince cortos del programa en la década de los años 1940 en las tres lenguas involucradas (inglés, español y portugués). Así, se empezó la escritura de las transcripciones de los cortos originales y sus versiones para iniciar la recopilación de datos, que serían sujetos a análisis por técnica de traducción. El objetivo era identificar el uso simultáneo o no de una técnica de traducción por ambas versiones a la hora de traducir un extracto original en común. Mientras se ejecutaba la recopilación de datos, se pudo observar que las técnicas de la *omisión*, de la *modulación*, de la *transposición*, de la *amplificación* y de la *traducción literal* se mostraron más prevalentes, al paso que las técnicas de la *explicitación*, del *préstamo* y del *calco* se revelaron con menos frecuencia. Los análisis presentaron que hubo ocurrencias de aplicaciones concomitantes y dispares a determinada técnica de traducción empleada para traducir un extracto original mutuo. Con respecto a las aplicaciones concomitantes, estas ocurrieron siempre que las lenguas de las versiones compartieran aspectos gramaticales, estructurales y estilísticos similares, donde algunos ejemplos también ocurrieron por cuestiones culturales parecidas. Por otro lado, las disparidades ubicadas surgieron por una serie de factores, entre ellos, diferencias gramaticales, estructurales y culturales entre las lenguas de las versiones, elecciones estilísticas particulares de los traductores, el público objetivo al programa, los contextos históricos de cada país a la época que las traducciones fueron realizadas, cuestiones políticas polémicas, la censura de contenidos inapropiados, entre otros.

Palabras clave: Traductología. Técnicas de traducción. Cortometrajes animados. El Pájaro Loco.

LISTA DE ABREVIATURAS

en-US: inglês americano

es-MX: espanhol mexicano

pt-BR: português brasileiro

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	16
1.1 Contextualização	16
1.2 Objetivo geral	17
1.3 Objetivos específicos	17
1.4 Justificativa	18
1.5 Metodologia	18
2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	20
2.1 O que é tradução?	20
2.2 Tradução literal e livre	20
2.3 Modelos de procedimentos técnicos da tradução	22
2.3.1 Vinay e Darbelnet (1977): Tradução Direta vs. Tradução Oblíqua	22
2.3.1.1 O Empréstimo	23
2.3.1.2 O Decalque	24
2.3.1.3 A Tradução Literal	24
2.3.1.4 A Transposição	25
2.3.1.5 A Modulação	26
2.3.1.6 A Equivalência	26
2.3.1.7 A Adaptação	27
2.3.2 Nida (1964): Equivalência Formal vs. Equivalência Dinâmica	28
2.3.3 Catford (1965): Os Quatro Modelos de Tradução	31
2.3.3.1 Tradução Plena vs. Tradução Parcial	31
2.3.3.2 Tradução Total vs. Tradução Restrita	32
2.3.3.3 Tradução Limitada vs. Tradução Não Limitada	33
2.3.3.4 Tradução Livre, Literal e Palavra por Palavra	34
2.3.4 Vázquez-Ayora (1977): Tradução Literal vs. Tradução Oblíqua	34

2.3.4.1 A Amplificação	37
2.3.4.2 A Condensação	38
2.3.4.3 A Explicitação	38
2.3.4.4 A Compensação	39
2.3.4.5 A Omissão	40
2.3.5 Newmark (1981): Tradução Semântica vs. Tradução Comunicativa	40
2.3.5.1 A Sinonímia Lexical	42
2.3.5.2 O Rótulo Tradutório	43
2.3.5.3 A Definição	43
2.3.5.4 A Paráfrase	44
2.3.5.5 A Expansão	44
2.3.5.6 A Contração	44
2.3.5.7 A Reconstrução de Períodos	44
2.3.5.8 A Reorganização e as Melhorias	45
2.3.5.9 O Dístico Tradutório	45
2.3.5.10 A Naturalização	45
3 METODOLOGIA DE PESQUISA	46
3.1 Abordagem e tipo de pesquisa	46
3.2 Contexto da pesquisa	46
3.3 Instrumentos de coleta de dados	48
3.4 Métodos de análise dos dados	48
4 COLETA E ANÁLISE DOS DADOS	49
4.1 Coleta dos dados	49
4.2 Análise dos dados	52
4.2.1 Compensação	52
4.2.2 Adaptação	66

4.2.3 Equivalência	81
4.2.4 Modulação	84
4.2.5 Amplificação	90
4.2.6 Condensação	96
4.2.7 Omissão	102
4.2.8 Transposição	105
4.2.9 Tradução Literal	112
4.2.10 Empréstimo	117
4.2.11 Decalque	123
4.2.12 Explicitação	124
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
REFERÊNCIAS	132
ANEXO A	137
ANEXO B	138
ANEXO C	142
ANEXO D	147

1 INTRODUÇÃO

1.1 Contextualização

Este trabalho trata de uma questão que tem chamado a atenção de seu autor há muito tempo, pelo menos, desde a adolescência: a tradução. Sendo um apaixonado pelas línguas, o autor sempre demonstrou interesse e curiosidade nos mais diversos campos do universo linguístico. Ele também manifesta sua admiração por certos programas televisivos que fazem, até os dias atuais, parte de sua vida, tais como *Chaves* (1972 – 1992), *Apenas um Show* (2010 – 2017), *Pica-Pau* (1941 – 1972; 1999 – 2000, 2002; 2017; 2018, 2020, 2022), dentre outros.

Foi por meio do segundo programa que a questão central deste trabalho surgiu. À época, com quinze anos, o autor era um estudante brasileiro fervoroso de inglês e sempre buscava entender o sentido das palavras. Não demorou muito tempo até envolver-se no mundo da tradução, pelo menos, de forma mais exploratória.

Em certo momento, enquanto pesquisava um artigo da *Wikipédia* sobre a lista de episódios de sua série predileta, o autor notou algo no mínimo curioso: observou que o programa era mostrado em diversos países do mundo, dentre eles, Brasil e Portugal, ambos lusófonos.

Mais curioso foi quando notou que o nome do programa em Portugal era igual ao da versão original (*Regular Show*), logo, não era traduzido para o português europeu. Isso, porém, não ocorria no Brasil, já que neste país o nome do programa fora traduzido para “*Apenas um Show*”, optando-se pelo estrangeirismo, pois o anglicismo *show* não foi traduzido.

Após tal descoberta, o autor seguiu observando tal artigo, no qual constavam também os nomes dos episódios na língua original (inglês), e as traduções destes no Brasil (português brasileiro) e em Portugal (português europeu).

Foi a partir daquele momento que o autor observou que as traduções feitas em ambos os países eram, às vezes, bem distintas umas das outras. Por exemplo, se o episódio “*Sleep Fighter*” transformou-se em “*Os Apanhadores de Sonhos*” no Brasil, em Portugal era chamado de “*Lutador Sonâmbulo*”; enquanto o episódio “*Meteor Moves*” virou “*Movimentos Meteóricos*” em Portugal, no Brasil o mesmo tornou-se “*Tudo Por Um Beijo*”. “*Steak Me Amadeus*” virou “*Uma Noite Muito Louca*” no Brasil, e “*Bifa-me, Amadeus*” em Portugal.

Esta experiência causou certa curiosidade ao autor, que, com o passar do tempo, começou a prestar mais atenção às traduções feitas em outras obras, notando, algumas peculiaridades. Em um primeiro momento, anterior ao desenvolvimento deste trabalho, o autor afirmou que as traduções feitas no Brasil sofriam alterações ou mudanças em relação à língua original das obras traduzidas.

Além disso, ele possuía, até então, um entendimento de que a tradução deveria buscar manter ou consolidar a originalidade da obra traduzida, ou seja, dizer o que está sendo exatamente dito, na forma mais justa possível, sem ferir ou modificar sua essência.

Não obstante, o autor reiterou ter a consciência de que existiam inúmeros fatores que legitimariam o motivo de traduzir uma obra de uma forma e não de outra, porém não os compreendia de modo mais aprofundado até o momento desta pesquisa.

Foi então que nas primeiras leituras para dar início à composição deste trabalho de conclusão de curso que o autor tomou conhecimento dos procedimentos técnicos da tradução, responsáveis por guiar o trabalho do tradutor, buscando explicar teórica e tecnicamente como se desenvolve o processo de tradução.

1.2 Objetivo Geral

Assim, a partir dessa contextualização, o objetivo geral deste trabalho é investigar os procedimentos técnicos da tradução (VINAY; DARBELNET, 1977; NIDA, 1964; CATFORD, 1965; VÁZQUEZ-AYORA, 1977; NEWMARK, 1981; BARBOSA, 1990) e analisar seus usos concomitantes¹ ou díspares² em traduções de curtas-metragens do seriado animado *Pica-Pau* do inglês (americano) para o português (brasileiro) e para o espanhol (mexicano).

1.3 Objetivos Específicos

Desse modo, seguem abaixo os objetivos específicos do presente trabalho:

(1) realizar a transcrição dos textos de quinze (15) curtas-metragens nas três línguas envolvidas;

¹ Entende-se por “concomitante” a escolha simultânea de um mesmo procedimento técnico da tradução por ambas as versões traduzidas para traduzir um trecho específico em comum da língua-fonte.

² Entende-se por “díspar” a escolha de procedimentos técnicos da tradução distintos pelas versões traduzidas para traduzir um trecho específico em comum da língua-fonte.

(2) identificar exemplos de procedimentos técnicos da tradução contidos nas versões brasileira e mexicana;

(3) analisar trechos de traduções por procedimento técnico da tradução e observar se há ou não a aplicação simultânea de tal procedimento entre as duas versões traduzidas;

(4) comentar a existência de procedimentos técnicos distintos ao procedimento sujeito às análises principais em um mesmo trecho.

1.4 Justificativa

A justificativa para este trabalho concentra-se na importância dos estudos da tradução para a formação de professores de línguas adicionais como ferramenta de ensino e aprendizagem para o alcance da proficiência lexical, sintática, morfológica, semântica, fonética e fonológica das línguas em questão, dentre outras competências linguísticas que envolvem os Estudos da Tradução. Além disso, é conveniente abordar o impacto de uma língua como instrumento social e político que interfere no processo de sua tradução para outra língua, em que o contexto cultural, social, histórico e político desta influenciará em grande medida no seu resultado. Além disso, vale também discutir a que uma tradução deve servir: à forma (literal) ou ao conteúdo (livre).

1.5 Metodologia

Como procedimentos metodológicos de análise para a execução da presente pesquisa, têm-se os seguintes:

(1) levantamento bibliográfico dos procedimentos técnicos da tradução propostos por Vinay e Darbelnet (1977), Nida (1964), Catford (1965), Vázquez-Ayora (1977) e Newmark (1981), com base na obra de Barbosa (1990);

(2) aplicação da análise linguística contrastiva (LADO, 1957) para comparar as duas versões (brasileira e mexicana), frutos das escolhas dos tradutores;

(3) escolha dos procedimentos técnicos da tradução propostos por Vinay e Darbelnet (1977) e Vázquez-Ayora (1977) como base para a análise dos dados;

(4) uso de exemplificação para comparar e analisar, qualitativamente, os textos de ambas as versões, assim como os procedimentos técnicos adotados em cada uma;

(5) a construção de hipóteses relativas às escolhas dos tradutores levando-se em consideração aspectos linguísticos, culturais, históricos, sociais, dentre outros de cada um dos idiomas.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Nesta seção serão abordados os principais conceitos atribuídos à tradução, os impasses entre autores a respeito da divisão entre tradução literal e livre e, por fim, alguns procedimentos técnicos da tradução, capazes de explicar as escolhas dos tradutores em cada idioma.

2.1 O que é tradução?

O termo tradução é comumente definido como “ato ou efeito de traduzir”. Sua etimologia vem do verbo latino *traducere* que significa “conduzir ou fazer passar de um lado a outro; atravessar”.

É a partir destas duas definições que Campos (1986, p. 7) conceitua traduzir como “fazer passar, de uma língua para a outra, um texto escrito na primeira delas”. Segundo o autor (p. 8), a língua da qual se traduz pode ter os nomes de **língua fonte**, **língua de origem** ou **língua de partida**, enquanto a que recebe a tradução pode ser chamada de **língua-meta**, **língua-alvo**, **língua-termo** ou, ainda, **língua de chegada**.

No entanto, existem outras definições formuladas por autores diversos a respeito de tradução. Barbosa (1990, p. 11), por exemplo, ao concordar com Bordenave (1987, p. 2), define a tradução como “uma atividade humana realizada através de estratégias mentais empregadas na tarefa de transferir significados de um código linguístico para outro [...] um fazer, um fazer intelectual que requer o domínio de operações mentais”. Catford (1965, p. 20 *apud* CAMPOS, 1986, p. 11), por sua vez, define tradução como “[...] substituição de material textual de uma língua por material textual equivalente em outra”.

Entretanto, o fato é que até hoje os teóricos não chegaram a um consenso sobre o que é tradução, pois

O próprio termo tradução é polissêmico e pode significar (a) o produto (ou seja, o texto traduzido); (b) o processo do ato tradutório; (c) o ofício (a atividade de traduzir); ou (d) a disciplina (o estudo interdisciplinar e/ou autônomo). O modo de conceituar a tradução varia, de acordo com a polissemia do termo e com as diferentes perspectivas dos teóricos da tradução (SOUZA, 1998, p. 51).

2.2 Tradução literal e livre

Existe há muito tempo um debate entre teóricos da área sobre basicamente dois eixos antagônicos da tradução. Esta diferença define-se, nas palavras de Souza (1998, p. 51 – 52),

entre a **tradução literal** — ligada a um senso de *fidelidade, neutralidade e objetividade* — e a **tradução livre** — ligada a um senso de *infidelidade, parcialidade e subjetividade* —.

Neste sentido, segundo Aubert (1983, p.3 *apud* BARBOSA, 1990, p. 12), em geral, as pessoas têm uma expectativa do que deve ser uma tradução: fiel ao original, e, por consequência, literal.

Essa “fidelidade” ao original, de acordo com Nida (1964, *apud* BARBOSA, 1990, p. 12), faz com que algumas pessoas prefiram que seja dada a um texto bíblico, por exemplo, pela tradução fiel à forma — ao original — uma versão literal, mesmo que o resultado seja um texto ininteligível para os falantes da língua traduzida.

O mesmo resultado pode ocorrer, segundo Campos (1986, p. 12), ao tentar traduzir uma obra de Shakespeare utilizando uma linguagem rebuscada consoante à da época do autor, tendo como instrumento explicações em notas de rodapé, para que o leitor possa compreender os significados daquilo que lê.

O conflito entre tradução literal e tradução livre está intrinsecamente relacionado a outro embate: a valorização da forma (literal) ou do conteúdo (livre). Pelo menos desde a Roma Antiga, é possível notar tal aspecto, já que Cícero (106 – 43 a.C.), por exemplo, defendia a fidelidade ao *conteúdo* em detrimento da forma, de acordo com Newmark (1981) e Nida (1964).

Mais tarde, no Império Romano cristianizado, São Jerônimo (347 – 420 d.C.), ao traduzir os quatro Evangelhos (*Vulgata*), preocupou-se com os que pudessem repudiar suas traduções, pois o tradutor reconhecia que em alguns momentos havia feito, em suas palavras, “acréscimos, mudanças e correções” às escrituras sagradas.

Esse impasse existia porque a tradução livre de um texto sagrado poderia ser interpretada como “infel” e — terrivelmente — “herética”, podendo levar o tradutor à Inquisição, segundo Souza (1998, p. 52).

A disputa entre a tradução literal e a tradução livre é, até a atualidade, tema de debates entre teóricos da área. Newmark (1988, p. 69 *apud* SOUZA, 1998, p. 52), por exemplo, diz que “a tradução literal é correta e não deve ser evitada, uma vez que assegure a equivalência referencial e pragmática em relação ao original”.

Contudo, na mesma obra (SOUZA, 1998), Vázquez-Ayora (1977 *apud* GONÇALVES, 1996, p. 43), diz que “pretende libertar a tradução do literalismo milenar”. O autor se declara contrário à tradução literal, sendo esta, inclusive, a “fonte de todos os erros e defeitos das traduções”, conforme Barbosa (1990, p. 48).

Diante deste debate, é que surgiram, com o passar do tempo, autores que buscaram entender como lidar com esta divisão, procurando compreender o próprio ato de traduzir. Afinal, como questiona Barbosa (1990, p. 15), “como se traduz?”

Segundo a autora (p. 21), em tempos passados, a resposta a esta questão era simples: “literalmente, fielmente, sendo esta literalidade e esta fidelidade vistas como sendo primordialmente à *forma do original*, relegando seu *conteúdo* ao segundo plano”. Contudo, e se houvesse alguém que aderisse ao conteúdo e não à forma? É aí que, conforme a autora, surgem os **procedimentos técnicos da tradução**.

2.3 Modelos e procedimentos técnicos da tradução

Neste item será feita uma breve retomada dos estudos voltados aos procedimentos técnicos da tradução, com base no trabalho de Barbosa (1990), que realizou uma revisão de literatura da área, assim como buscou reorganizar tais procedimentos, elaborados por Vinay e Darbelnet (1977), Nida (1964), Catford (1965), Vázquez-Ayora (1977) e Newmark (1981).

2.3.1 Vinay e Darbelnet (1977): Tradução Direta vs. Tradução Oblíqua

Os pioneiros em trabalhar com os procedimentos técnicos da tradução foram Vinay e Darbelnet em 1958, através da obra *Stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction*, baseando-se no trabalho de Bally (s.d.) e nos campos da linguística estrutural, linguística saussuriana, estilística e na gramática de base gerativa-transformacional, que, segundo os autores, pode ser proveitosa ao tradutor.

Vinay e Darbelnet (1977, p. 46–55 *apud* BARBOSA, 1990, p. 23) descrevem sete procedimentos elencados entre dois eixos distintos. O primeiro é a **tradução direta**, na qual se incluem três procedimentos, a saber: (1) **empréstimo**, (2) **decalque** e (3) **tradução literal**. O outro eixo é chamado de **tradução oblíqua**, contendo neste quatro procedimentos, a saber: (1) **transposição**, (2) **modulação**, (3) **equivalência** e (4) **adaptação**.

A *tradução direta*, também chamada, segundo os autores (1977, p. 46 *apud* BARBOSA, 1990, p. 24), de *tradução literal* ou *palavra por palavra*, ocorre sempre que possível quando houver semelhança entre as duas línguas em contato na tradução, ou seja, duas línguas da mesma família linguística, como, por exemplo, o português e o espanhol (línguas românicas), o inglês e o alemão (línguas germânicas) e o tcheco e o eslovaco (línguas eslavas).

Já a *tradução oblíqua* é aquela não literal, isto é, quando não é possível traduzir um texto de uma língua para a outra, pois:

- a. o texto traduzido pode ter significado diferente do original;
- b. ele pode não ter significado;
- c. ele pode ser estruturalmente incompatível;
- d. ele pode não ter um equivalente no contexto cultural da língua traduzida;
- e. ele pode ter correspondência, mas não no mesmo registro.

Os critérios delineados acima fazem Barbosa (1990, p. 24) afirmar que Vinay e Darbelnet (1977) defendem uma tradução (em princípio) literal, e, não havendo essa possibilidade — após um “teste de viabilidade” da mesma — é que surge a necessidade de adotar procedimentos oblíquos.

A seguir, apresenta-se uma descrição de cada procedimento elaborado por esses autores.

2.3.1.1 O Empréstimo

O primeiro procedimento da tradução direta, para Vinay e Darbelnet (1977), chama-se **empréstimo**, tratando-se do procedimento mais usual, pois “consiste em copiar ou utilizar a própria palavra da língua original no texto da língua traduzida”, (*apud* BARBOSA, 1990, p. 25).

*first-aid **kit***

***kit** de primeiros socorros*

Fonte: Autor, 2023

Vinay (1968, p. 737 *apud* BARBOSA, 1990, p. 25 – 26) reforça este procedimento, dizendo que, ao invés de recorrer a uma definição ou explicação de um termo na língua original — que todavia não possui correspondência na língua traduzida —, o tradutor pode simplesmente aderir ao uso do termo da língua original, realizando um *empréstimo*.

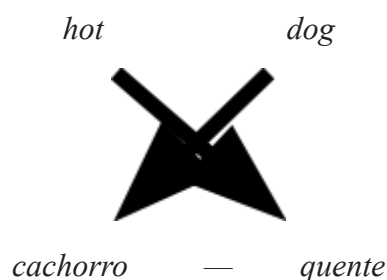
Este procedimento, embora caracterizado no trabalho de Vinay e Darbelnet (1977) como pertencente à tradução direta, é visto como contrário ao que Barbosa (1990, p. 26) propõe, pois “expressa não um paralelismo, mas uma divergência extralinguística entre a

língua original e a língua traduzida.” A autora segue, dizendo que o próprio Vinay (1968, p. 737) reconhece que “este procedimento é evidentemente a negação da tradução.”

2.3.1.2 O Decalque

O segundo procedimento da tradução direta, segundo Vinay e Darbelnet (1977 *apud* BARBOSA, 1990, p. 26), chama-se **decalque**, sendo considerado um caso específico de *empréstimo*, pois este refere-se a palavras isoladas, ao passo que o *decalque* abrange os sintagmas.

Vinay e Darbelnet (1977 *apud* BARBOSA, 1990, p. 26) afirmam que há dois tipos de *decalque*. O primeiro deles é chamado de **decalque de expressão** ou **decalque lexical** (OLIVEIRA, 2008, p. 15), no qual se utilizam palavras já existentes na língua-alvo, respeitando, simultaneamente, sua estrutura sintática:



Fonte: Autor, 2022

Já o segundo tipo é chamado de **decalque de estrutura**, quando o tradutor ou tradutora utiliza-se das palavras da língua-alvo, porém em estruturas sintáticas estranhas a ela:

We need paper towel.
Nós precisamos de papel-toalha.

Fonte: LUIZ JR, 2008, p. 221

2.3.1.3 A Tradução Literal

O último procedimento elencado no eixo da tradução direta, segundo Vinay e Darbelnet (1977 *apud* BARBOSA, 1990, p. 27), é a **tradução literal** ou **palavra por**

palavra, sendo esta aplicada sempre que seu produto for um texto exato e que corresponda com os traços formais, estruturais e estilísticos da língua-alvo. Exemplo:

Yesterday was my birthday.

Ayer fue mi cumpleaños.

Fonte: Autor, 2023

2.3.1.4 A Transposição

O primeiro procedimento técnico que compõe o que Vinay e Darbelnet (1977 *apud* BARBOSA, 1990, p. 28) chamam de tradução oblíqua chama-se **transposição**. Tal método consiste em um distanciamento, no plano sintático, da forma do texto na língua de origem. Em outras palavras, um significado expressado no texto original em uma classe gramatical específica (ex.: advérbio, verbo, adjetivo, substantivo, etc.) é reproduzido no texto traduzido por outra classe gramatical, sem haver uma alteração no conteúdo, mensagem ou enunciado, do texto original. Exemplo:

<i>Situation still critical</i>	<i>(still - advérbio)</i>
<i>La situation reste critique</i>	<i>(reste - verbo)</i>

Fonte: BARBOSA, 1990, p. 28

É importante ressaltar que a transposição pode ser **facultativa** ou **obrigatória**. Enquanto a primeira se preocupa mais com questões estilísticas do texto traduzido — podendo ser, portanto, opcional —, a segunda resulta da necessidade de atender a características exclusivas da língua traduzida.

O exemplo acima poderia ser traduzido, segundo Barbosa (1990, p. 28), como “*La situation est **toujours** critique* (pt-BR: *A situação é **ainda** crítica*”, na qual “*ainda*” é um advérbio, e, portanto, a mesma categoria gramatical do texto original). Contudo, nesse caso foi aplicado um procedimento de transposição facultativa. O mesmo, porém, não ocorre no seguinte exemplo:

Excuse me?

Como?

Fonte: Autor, 2022

No exemplo acima, a expressão *excuse me* é constituída por um verbo no imperativo afirmativo, solicitando algo. Neste caso, a pessoa solicita que alguém repita algo dito anteriormente.

Enquanto essa expressão verbal faz sentido na língua original, o mesmo não ocorre na língua traduzida, pois não há uma expressão similar constituída por um verbo.

Assim, é necessário recorrer a uma expressão equivalente, mesmo que haja mudança de classe gramatical: *como* é um advérbio interrogativo, o que faz desta tradução uma transposição obrigatória.

2.3.1.5 A Modulação

Para os autores (1977 *apud* BARBOSA, 1990, p. 28), o segundo procedimento oblíquo chama-se **modulação**. Este ocorre quando há uma mudança do ponto de vista, foco ou expressão entre as mensagens do texto original e do texto traduzido, sem alterar, no entanto, seu sentido.

Leave me alone!

Deixe-me em paz!

Fonte: LUIZ JR, 2008, p. 221

Aqui também é possível traduzir a primeira frase como “*Deixe-me sozinho(a)!*”, porém, por uma questão pessoal, cultural e/ou estilística, o tradutor optou por alterar o enfoque do estado ou situação.

2.3.1.6 A Equivalência

O terceiro procedimento oblíquo de Vinay e Darbelnet (1977 *apud* BARBOSA, 1990, p. 29) é a **equivalência**. Esta aplica-se quando as duas línguas em contato lidam com a

mensagem por questões estilísticas e/ou gramaticais totalmente diferentes. É comumente usada ao traduzir provérbios, idiomatismos, onomatopeias, interjeições e clichês.

Exemplo n.º 1:

Dize-me com quem andas e te direi quem és.
Tell me who are your friends and I tell you what you are.

Fonte: CAMPOS, 1986, p. 39

Exemplo n.º 2 (interjeição expressando alívio):

Phew! That was a close call.
Ufa! Essa foi por pouco.

Fonte: Autor, 2023

Exemplo n.º 3 (onomatopeia do latido de um cão):

Woof! Woof!
¡Guau! ¡Guau!

Fonte: Autor, 2022

2.3.1.7 A Adaptação

O último procedimento classificado por Vinay e Darbelnet (1977 *apud* BARBOSA, 1990, p. 30), o qual alguns consideram como sendo o limite extremo da tradução, é denominado **adaptação**. É aplicado quando o contexto cultural da língua original não existe na língua traduzida, forçando o tradutor a recriar outra situação coerente que julgue similar. Barbosa (1990, p. 30), por sua vez, considera tal método como um tipo de *equivalência*: uma *equivalência de situação*.

Exemplo:

Rosario está a unos veinte kilómetros al norte.

Rosario is twelve and a half miles up north.

Fonte: Autor, 2023

No exemplo acima, a unidade de medida de comprimento utilizada em Rosário (Argentina) é o quilômetro — unidade métrica amplamente utilizada no mundo —, enquanto em alguns países anglófonos há a prevalência do uso da milha, uma unidade de medida imperial que surgiu no Reino Unido a qual é prevalente nos EUA.

Cabe destacar também o valor numérico de cada medida, visto que um **1 quilômetro** equivale a **0,62 milhas**, e, portanto, **20 quilômetros** equivalem a **12,42 milhas**.

2.3.2 Nida (1964): Equivalência Formal vs. Equivalência Dinâmica

Após o trabalho inicial de Vinay e Darbelnet (1958), surgiram outros autores que tomaram para si a reflexão sobre a tradução e sua natureza. Nida (1964), um renomado tradutor da Bíblia e integrante da *United Bible Societies*, iniciou suas pesquisas sobre a teoria e a prática da tradução, tendo como base os estudos de Chomsky (1957) da gramática de base gerativa-transformacional.

Assim como Chomsky, Nida compreende a língua como “um mecanismo dinâmico capaz de gerar uma série infinita de enunciados diversos” (1964, p. 9 *apud* BARBOSA, 1990, p. 32).

O autor entende que a visão gerativista da língua é crucial para o tradutor, já que este, ao efetuar a tradução de uma língua para outra, necessita ir além da simples comparação dos elementos correspondentes das línguas em contato na tradução, o que, conforme Barbosa (1990, p. 32), remete também às observações realizadas por Vinay e Darbelnet (1977).

Nida também observa a língua como um “código comunicativo”, preocupando-se em entender a natureza do significado (1964, p. 30 *apud* BARBOSA, 1990, p. 32), com base em estudos na semântica e na pragmática.

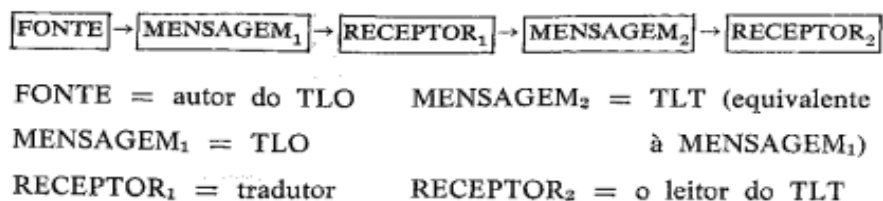
O autor ainda busca subsídios sobre as funções da linguagem, ao buscar delinear quais destas encontram-se contidas no texto original e se são as mesmas presentes no texto traduzido após o processo tradutório.

Desta forma, segundo Barbosa (1990, p. 33), Nida estabelece o primeiro “modelo operacional” da tradução, dividido em três etapas:

- a) redução do texto original a seus núcleos mais simples e semanticamente mais claros (CHOMSKY, 1957 *apud* BARBOSA, 1990, p. 33);
- b) mudança do significado do texto original para o texto traduzido a um nível estruturalmente simples;
- c) geração de uma expressão estilística e semanticamente equivalente na língua traduzida (NIDA, 1964, p. 68 *apud* BARBOSA, 1990, p. 33).

Nida (1964) busca, nas palavras de Barbosa (p. 33), aplicar o modelo da gramática de base gerativa-transformacional à tradução. A autora segue, dizendo que Nida tenta explicar o que realmente o tradutor faz: uma representação em *slow-motion* do que se passa na cabeça do indivíduo no ato de traduzir. No entanto, esta descrição parece inviável ou insatisfatória para a autora.

Mais adiante, Nida volta à questão central da língua como código comunicativo, buscando desta vez compreender a teoria da comunicação, em que o tradutor e o leitor do texto traduzido podem ser vistos como sujeitos atuantes em um ato comunicativo (ZAGURY, 1975, p. 105 – 106 *apud* BARBOSA, 1990, p. 33), sendo assim a tradução uma fase dele.



Fonte: BARBOSA, 1990, p. 34

Nida (1964, p. 120 *apud* BARBOSA, 1990, p. 34) vê esta análise como vital para a tradução, pois enxerga a construção de mensagens equivalentes como um processo não somente restrito a buscar os equivalentes para partes de enunciados, e sim como um processo de reprodução da natureza dinâmica global da comunicação.

O autor (1964, p. 156 *apud* BARBOSA, 1990, p. 34) então prescreve três fatores primários a serem analisados anteriormente à execução de uma tradução, a saber: (1) a natureza da mensagem, (2) o(s) objetivo(s) do autor e, por extensão, do tradutor, e (3) o tipo de público a que se destina o texto original e o texto traduzido.

É a partir desse momento que cabe ao tradutor buscar a maior equivalência possível entre a mensagem original e a mensagem da tradução (NIDA, 1964, p. 159 *apud* BARBOSA,

1990, p. 34), tendo, porém, a consciência de que existem dois tipos fundamentais de *equivalência*: uma denominada **formal** e outra que é majoritariamente **dinâmica**.

A **equivalência formal** resume-se ao conteúdo e à forma do texto da língua original. Para essa modalidade de tradução o objetivo é manter a correspondência estilística, a correspondência de sentença para sentença e de definição para definição entre o texto original e o texto traduzido.

Dessa forma, a tradução necessita criar um texto traduzido que tenha o maior nível de correspondência possível aos inúmeros elementos linguísticos e extralinguísticos existentes no texto original.

Por outro lado, a **equivalência dinâmica** busca atingir no texto traduzido uma neutralidade total da expressão do texto da língua original e tenta transferir o conteúdo do original para o traduzido de tal forma que o leitor encontre nesse tipo de comportamento outros fatores extralinguísticos relacionados a sua própria cultura, ou seja, não se faz necessário que ele entenda padrões culturais do contexto da língua original para que, assim, possa compreender a mensagem.

Um possível exemplo para entender estas duas *equivalências* propostas por Nida pode ser encontrado no seriado *Chaves*.

Ao longo de sua produção, alguns episódios foram gravados mais de uma vez, como foi o caso da segunda parte da saga “*Examen con los padres*” (“*O castigo vem a cavalo*”, no Brasil), de 1976, que teve uma segunda versão em 1979 com o episódio “*Clases de historia*” (“*Uma aula de história*”, no Brasil), na qual o enredo era praticamente igual ao da primeira versão.

Para o episódio de 1976, a versão brasileira optou por manter o conteúdo e a forma do texto original, trazendo em sua tradução elementos (extra)linguísticos voltados para o contexto da língua (espanhol) e país (México) originais: “*astecas*”, “*Vale do México*”, “*Hernán Cortés*” “*Cuauhtémoc*”, “*Heroica Veracruz*”, etc.

No entanto, para a versão de 1979, a tradução brasileira trouxe para o texto traduzido elementos próximos ao contexto histórico brasileiro: “*portugueses*”, “*tupis*”, “*tamoios*”, “*Pedro Álvares Cabral*”, “*Brasil*”, etc.

Com isso, percebe-se que a primeira versão (1976) foi traduzida utilizando o princípio da *equivalência formal*, ao passo que a segunda versão (1979) foi traduzida com base na ideia da *equivalência dinâmica*.

2.3.3 Catford (1965): Os Quatro Modelos de Tradução

Em seu trabalho sobre a categorização dos modelos de tradução, Catford (1965 *apud* BARBOSA, 1990, p. 35) recorre a uma teoria linguística geral, pois, ao confirmar que “a tradução opera com a língua, a análise e discussão de seus processos deve utilizar categorias estabelecidas para a descrição das línguas”. O autor destaca que seus estudos têm como base os trabalhos desenvolvidos por Halliday (s.d.) e Firth (1970), conforme Barbosa (p. 35).

Seu maior desafio, segundo o próprio autor, é encontrar uma definição para a tradução (1965, vii *apud* BARBOSA, 1990, p. 35). Após uma descrição detalhada da teoria linguística em sua obra, o autor conclui que a tradução resume-se em “[...] substituição de material textual numa língua por material textual equivalente noutra língua.”

É a partir desta definição que se torna possível elencar os tipos de tradução e seus respectivos modelos, os quais são categorizados por ele em (1) **tradução plena ou parcial**, (2) **tradução total ou restrita**, (3) **tradução não limitada e limitada** e (4) **tradução livre, literal ou palavra por palavra**.

2.3.3.1 Tradução Plena vs. Tradução Parcial

O primeiro modelo delineado por Catford (1965 *apud* BARBOSA, 1990, p. 36) divide-se entre **tradução plena** e **tradução parcial**. Na *tradução plena*, todo o texto na língua original é substituído por seu correspondente na língua traduzida. Por outro lado, na *tradução parcial*, uma ou mais partes do texto original não são traduzidas e, sim, agregadas ao próprio texto traduzido, em um procedimento que Catford (1965, p. 43–48 *apud* BARBOSA, 1990, p. 36) chama de “*transferência*”, algo que Barbosa (p. 36) considera ser similar ao que Vinay e Darbelnet (1977) chamam de “*empréstimo*”.

Catford (1965, p. 24 *apud* BARBOSA, 1990, p. 36) também destaca em seu trabalho o conceito de “ordem” ou “plano” linguístico, que é, segundo o autor, crucial para a tradução. As “ordens” ou “planos” são os estágios da hierarquia gramatical ou fonológica em que se constrói a equivalência da tradução. São elementos denominados “ordens” o morfema, a palavra, o grupo, a oração, o período, o parágrafo e o texto, podendo haver, conforme Barbosa (p. 36), “sobreposição” de uma sobre a outra, visto que, por exemplo, em uma placa de trânsito que contenha a palavra PERIGO, além de ser uma palavra por si só, é também um texto completo em si.

2.3.3.2 Tradução Total vs. Tradução Restrita

O segundo modelo elaborado por Catford (1965 *apud* BARBOSA, 1990, p. 36) é o que contrasta a **tradução total** e a **tradução restrita**. A *tradução total* refere-se à própria definição de tradução proposta pelo autor, pois todas as “ordens” ou “planos” do léxico, de uma hierarquia gramatical, fonológica e grafológica da língua original são substituídos por equivalentes da língua traduzida. Por outro lado, a *tradução restrita* trabalha apenas com uma dessas “ordens” ou “planos”, conforme o seguinte quadro:

Tradução total	Tradução fonológica Tradução grafológica Tradução gramatical Tradução lexical
Tradução restrita	Tradução fonológica
	Tradução grafológica
	Tradução gramatical
	Tradução lexical

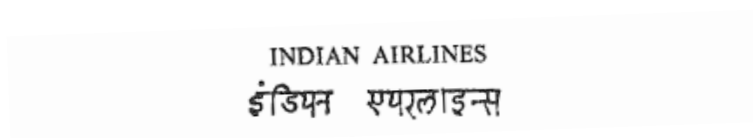
Fonte: BARBOSA, 1990, p. 38

Na *tradução fonológica* faz-se uma substituição da fonologia da língua original pela correspondente na língua traduzida:

INGLÊS	PORTUGUÊS DO BRASIL	ESPAÑHOL DO URUGUAI
output	[autipúti]	[aupú]
vickvaporub	[viquivaporúbi]	[viváporu]

Fonte: BARBOSA, 1990, p. 37

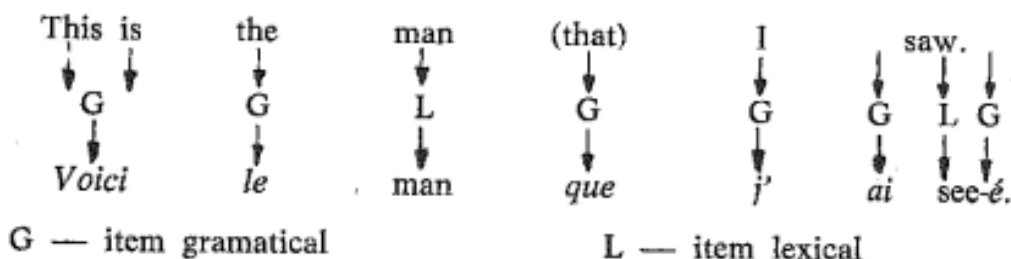
A *tradução grafológica* é a substituição da grafologia da língua original para a correspondente na língua traduzida (ex.: inglês → hindi):



Fonte: CATFORD, 1965, p. 13 *apud* BARBOSA, 1990, p. 37

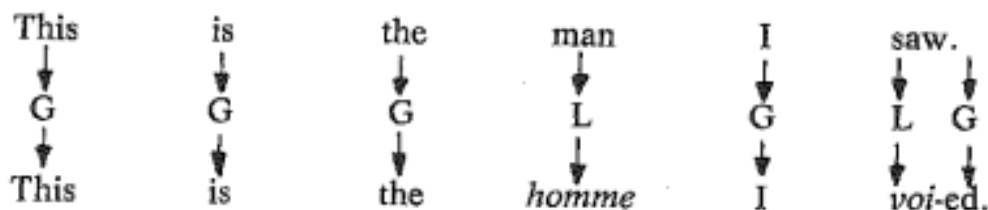
Por fim, a *tradução gramatical e lexical* consiste na substituição da gramática ou do léxico da língua original por uma ou outro da língua traduzida. No entanto, este procedimento, segundo Barbosa (p. 37), “é muito difícil, se não impossível”, dada a intrínseca relação entre gramática e léxico.

São exemplos de tradução gramatical:



Fonte: BARBOSA, 1990, p. 37

Este mesmo exemplo para uma tradução lexical ficaria assim:



Fonte: BARBOSA, 1990, p. 37

2.3.3.3 Tradução Não Limitada vs. Tradução Limitada

O terceiro modelo proposto por Catford (1965, p. 24 *apud* BARBOSA, 1990, p. 38), o qual também aborda o conceito de “ordem” divide-se entre a **tradução não limitada** e a **tradução limitada**. Enquanto a última tenta buscar equivalentes da língua original para a língua traduzida utilizando somente uma das ordens (ex.: morfema, palavra, período, texto, etc.), a primeira assemelha-se à *tradução total*, pois utiliza para si a mesma definição de “tradução” construída pelo autor, podendo também ser dinâmica e livre para lidar com as

possíveis equivalências, conforme as necessidades específicas de cada língua envolvida na tradução.

2.3.3.4 Tradução Livre, Literal e Palavra por Palavra

O último modelo delineado na obra de Catford (1965, p. 25 *apud* BARBOSA, 1990, p. 38 – 39) abrange três tipos de tradução, a saber: (1) **tradução livre**, (2) **tradução literal** e (3) **tradução palavra por palavra**.

Segundo Barbosa (p. 39), para todos os tipos acima existe uma sobreposição de modelos, pois a *tradução livre* é ao mesmo tempo, *não limitada* e *total*, a *tradução palavra por palavra* é limitada à ordem da palavra e a *tradução literal* situa-se entre as duas traduções acima, visto que inicia uma *tradução palavra por palavra*, mas realiza as alterações necessárias (*tradução livre*), conforme as normas de uso da língua traduzida.

Exemplo³:

Texto na LO:	<i>It's raining cats and dogs.</i>
<i>Tradução palavra-por-palavra:</i>	<i>*Il est pleuvant chats et chiens.</i>
<i>Tradução literal:</i>	<i>*Il pleut des chats et des chiens.</i>
<i>Tradução livre:</i>	<i>Il pleut à verse.</i>
(* Não aceitável na LT.)	

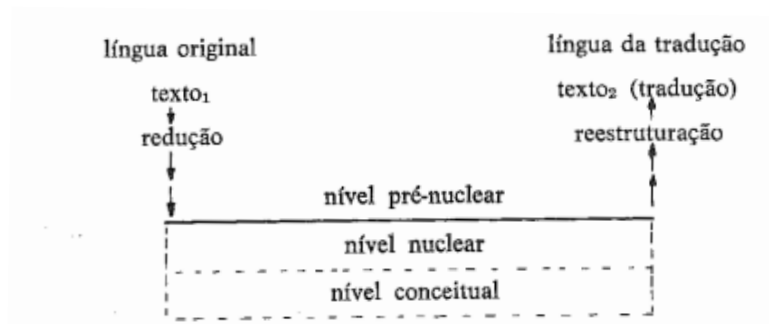
Fonte: CATFORD, 1965, p. 25 – 26 *apud* BARBOSA, 1990, 39

2.3.4 Vázquez-Ayora (1977): Tradução Literal vs. Tradução Oblíqua

Assim como Vinay e Darbelnet (1977), Nida (1964) e Catford (1965), Vázquez-Ayora (1977 *apud* BARBOSA, 1990, p. 43) empenha-se na definição da teoria linguística que vem a ser o subsídio teórico para seu estudo: uma análise contrastiva de base gerativa-transformacional e a semântica estrutural (1977, p. 1 *apud* BARBOSA, 1990, p. 43), além da estilística, com base na obra de Bally (s.d.) que influenciou Vinay e Darbelnet (1977) e, indiretamente, Nida (1964).

Com base em Nida (1964), Vázquez-Ayora (1977 *apud* BARBOSA, 1990, p. 43) estabelece um *modelo transformacional da tradução*, no qual descreve o percurso que o/a tradutor(a) deve tomar para construir o texto na língua traduzida, conforme o esquema abaixo:

³ Conforme o que diz Barbosa no prefácio de sua obra (1990, p. 10), os símbolos “LO” e “LT” equivalem a “Língua Original” e “Língua Traduzida”, respectivamente.



Fonte: VÁZQUEZ-AYORA, 1977, p. 49 *apud* BARBOSA, 1990, p. 43

Esse percurso consiste em (1) diminuir o texto original às orações pré-nucleares estruturalmente mais simples e semanticamente mais explícitas, (2) realizar a transferência de significado da língua original para a língua traduzida e (3) construir na língua traduzida a expressão estilística e semanticamente correspondente (VÁZQUEZ-AYORA, 1977, p. 49 *apud* BARBOSA, 1990, p. 43).

O autor considera essa estrutura como o alicerce do método de *tradução oblíqua* (VINAY; DARBELNET, 1977), sendo também uma das formas mais eficazes de esquivar-se da tradução literal — pois esta é considerada a causa de grande parte dos equívocos na tradução —, assim como possibilitar meios para alcançar um contexto apropriado na língua-meta.

Exatamente como Vinay e Darbelnet (1977), Vázquez-Ayora (1977 *apud* BARBOSA, 1990, p. 44) estabelece dois eixos distintos de tradução, sendo eles a **tradução literal** — o mesmo que *tradução direta* (VINAY; DARBELNET, 1977) — e a **tradução oblíqua**. As diferenças mais notáveis entre os trabalhos do autor e da dupla pioneira são a quantidade de procedimentos elencados tanto para a tradução literal (direta) como para a tradução oblíqua.

Na primeira, Vinay e Darbelnet (1977) entendem a *tradução literal* como um eixo maior, existindo três procedimentos contidos nesse: (1) o *empréstimo*, (2) o *decalque* e (3) a própria *tradução literal*.

Vázquez-Ayora (1977 *apud* BARBOSA, 1990, p. 44), no entanto, não trabalha com os procedimentos de *empréstimo* e *decalque*, mas sim, com apenas um procedimento, homônimo ao eixo maior (*tradução literal*).

Quanto aos procedimentos oblíquos, Vázquez-Ayora (1977 *apud* BARBOSA, 1990, p. 45) amplia os já elaborados por Vinay e Darbelnet (1977), acrescentando cinco novos

procedimentos, denominados *complementares*, a saber: (1) **amplificação**, (2) **condensação**⁴, (3) **explicitação**, (4) **omissão** e (5) **compensação**; aos antigos procedimentos, o autor lhes concede o *status* de *principais*:

TRADUÇÃO LITERAL	(Procedimento único)	
TRADUÇÃO OBLÍQUA	Procedimentos Principais	transposição modulação equivalência adaptação
	Procedimentos Complementares	amplificação explicitação omissão compensação

Fonte: BARBOSA, 1990, p. 44

Embora Vázquez-Ayora (1977) não mencione o procedimento de *decalque* em sua obra, Barbosa (1990, p. 44–45) afirma que o autor trabalha com um fenômeno chamado *anglicismo de frequência* — “anglicismo” porque o autor dedica-se somente à tradução do inglês para o espanhol —, que traz características semelhantes àquele procedimento.

Esse fenômeno, Vázquez-Ayora (1977) considera, segundo Barbosa (p. 44), um “defeito de tradução”, ocorrendo quando se *decalca* em demasia um tipo de estrutura linguística casual na língua inglesa, porém incomum na língua espanhola, mesmo que de modo correto. Exemplo:

<i>some</i>	<i>countries</i>	<i>are</i>	<i>demanding...</i>
↓	↓	↓	↓
<i>algunos</i>	<i>países</i>	<i>están</i>	<i>exigiendo...</i>

Fonte: VÁZQUEZ-AYORA, 1977, p. 107 *apud* BARBOSA, 1990, p. 45

O exemplo acima não corresponde à estrutura linguística mais utilizada na língua espanhola, pois, segundo Barbosa (p. 45), nesta é mais comum aplicar o tempo verbal no presente do indicativo à frase em questão, isto é: *algunos países exigen...*

⁴ No quadro acima, nota-se a ausência do procedimento técnico complementar da *condensação*, pois Barbosa (1990) não o menciona em sua obra. Em contrapartida, é Campos (1986, p. 42–43) quem faz uma breve explicação sobre ele, na qual o autor destaca que o procedimento em questão é o oposto da *amplificação* (vide item 2.3.4.2).

Assim, Vázquez-Ayora (1977 *apud* BARBOSA, 1990, p. 45) dedica-se ao estudo dos procedimentos oblíquos, sendo que os *principais* são analisados da mesma forma que Vinay e Darbelnet (1977) o fizeram. Quanto aos procedimentos *complementares*, o autor busca acrescentá-los ao eixo da *tradução oblíqua*.

Barbosa (1990, p. 31; p. 45) afirma que três destes procedimentos (*amplificação*, *explicitação* e *compensação*) chegaram, de fato, a ser analisados por Vinay e Darbelnet (1977), porém os mesmos lhes deram a função de *procedimentos auxiliares*, e fora de qualquer eixo da tradução. Junto a tais procedimentos, Vázquez-Ayora (1977) adicionou mais dois, a *condensação* e a *omissão*.

A seguir, tem-se uma descrição de cada procedimento *complementar* elaborado por esse autor.

2.3.4.1 A Amplificação

O primeiro procedimento oblíquo *complementar* proposto por Vázquez-Ayora (1977 *apud* BARBOSA, 1990, p. 45 – 46) é chamado de *amplificação*, o qual consiste em traduzir uma palavra na língua-fonte por mais de uma na língua-meta. Isso pode ocorrer devido a questões estilísticas ou porque não há palavras na língua traduzida que possam expressar o que está sendo dito na língua original com a mesma quantidade de palavras. Exemplo:

Carlos toma su desayuno muy temprano.

Carlos toma seu café da manhã muito cedo.

Fonte: Autor, 2022

No exemplo acima a tradução da palavra *desayuno* é tida como *café da manhã*, o que demonstra ser uma amplificação. Esta ocorre por questões estilísticas, pois existe uma palavra na língua portuguesa (“*desjejum*”) similar — em termos de quantidade de palavras — à existente na língua espanhola, porém não tão utilizada no cotidiano dos brasileiros.

Há casos em que a amplificação é obrigatória, conforme o seguinte exemplo:

The class starts at nine.

La clase empieza a las nueve.

Fonte: Autor, 2023

Na sentença acima, para referir-se ao horário da aula, a língua original (inglês) utiliza-se de uma única estrutura morfológica — neste caso, uma preposição (*at*) — para atender às suas normas gramaticais e ao sentido da oração.

Para a língua traduzida (espanhol), no entanto, é necessária a utilização de dois elementos morfológicos para atingir os mesmos objetivos citados da outra língua: uma preposição (*a*) e um artigo (*las*), sendo este último um elemento inexistente na estrutura linguística do texto na língua original.

2.3.4.2 A Condensação

O segundo procedimento *complementar* de Vázquez-Ayora (1977) chama-se *condensação*, sendo o único que Barbosa (1990) não comenta em seu trabalho. Por outro lado, Campos (1986, p. 42 – 43) define-o como “contrário” à *amplificação*, pois traduz com um número menor de palavras na língua-alvo o que é dito com mais palavras na língua-fonte. Exemplo:

*There is **no one** here.*

*No hay **nadie** aquí.*

Fonte: Autor (2022)

2.3.4.3 A Explicitação

O terceiro procedimento oblíquo *complementar* de Vázquez-Ayora (1977) é a *explicitação*. Considerada por Barbosa (p. 46) como um caso específico de *amplificação*, é aplicada quando se tem a intenção de tornar um texto na língua-fonte mais claro na língua traduzida, pois esse pode não ser familiar aos falantes dessa língua, havendo, portanto, a necessidade de elucidá-lo para esse público:

Richmond warred against Washington for four years.

*Richmond — **capital da Confederação** — guerreou contra Washington — **capital da União** —
por quatro anos.*

Fonte: Autor, 2023

2.3.4.4 A Compensação

Um outro procedimento oblíquo *complementar* analisado por Vázquez-Ayora (1977) chama-se *compensação* que consiste, conforme o autor (1977, p. 374 *apud* BARBOSA, 1990, p. 47), em repor as perdas de conteúdo ou de elementos estilísticos do texto original no momento em que a tradução é feita para a língua-meta.

Em outras palavras, quando um trocadilho feito na língua original é impossível (em determinado trecho) na língua traduzida, outro pode ser criado nessa, de modo que recupere o efeito completo do sentido original.

Para compreender melhor sobre esse procedimento, tem-se novamente um exemplo contido no seriado *Chaves*.

Trecho do episódio “*Don Ramón lechero/El lechero*” (1976) em espanhol:

Don Ramón: ¡La leche!

Doña Florinda: ¿No me diga que ahora anda de lechero?

Don Ramón: No, pues sí, le digo. Nada más que por una temporadita. Estoy sustituyendo al otro repartidor.

Doña Florinda: ¿Quieres decir que el repartidor que antes me traía la leche ya no está en el establo?

Don Ramón: No, no, sí, está. Nada más que ahora está de “vaca”.

Doña Florinda: ¿De “vaca”?

Don Ramón: De vacaciones.

Trecho da versão brasileira (*Som de Vera Cruz/UniDub* — 2018):

Seu Madruga: Vai leite?

Dona Florinda: Não me diga que agora o senhor é leiteiro?

Seu Madruga: Ah, pois, sim, lhe digo. Mas apenas por uma breve temporada. Estou substituindo o outro leiteiro.

Dona Florinda: Quer dizer que o outro leiteiro que me trazia o leite não está mais no trabalho?

Seu Madruga: Não, não, não, está sim. É que ele é um homem de “fê”.

Dona Florinda: De “fê”?

Seu Madruga: Sim, de férias.

A questão central deste diálogo entre as personagens centra-se em seu contexto e elementos ou palavras-chave: “*leche*”, “*lechero*”, “*establo*” dentre outros. O humor contido na língua original está na supressão que *Don Ramón (Seu Madruga)* faz da palavra “*vacaciones*” — “*vaca*” —, o que dá a impressão de fazer referência ao animal que produz o leite, provocando um jogo de palavras cômico naquela língua (espanhol).

Por outro lado, a tradução feita para o português nada teve a fazer em relação ao termo “*vaca*”, porém, quanto ao termo “*vacaciones*” (“*férias*”) foi possível encontrar um elemento-termo que gerasse o mesmo trocadilho contido no texto original: “*fé*”, um termo que denota devoção, crença ou confiança por alguém, mas, excepcionalmente neste caso, uma supressão de “*férias*”. Assim, esta foi a forma dos tradutores compensarem o conteúdo original.

2.3.4.5 A Omissão

O quinto procedimento *complementar* de Vázquez-Ayora (1977 *apud* BARBOSA, 1990, p. 46) — e também o único que não fora analisado por Vinay e Darbelnet (1977) — chama-se *omissão*, o qual consiste em suprimir elementos que são repetidos com frequência na língua original, mas não na língua traduzida, ou elementos que essa não costuma explicitar.

Exemplo:

We are at home.

(Nós) Estamos em casa.

Fonte: Autor, 2022

2.3.5 Newmark (1981): Tradução Semântica vs. Tradução Comunicativa

Indo por outro caminho em relação aos estudos anteriores da área, Newmark (1981 *apud* BARBOSA, 1990, p. 49) inicia sua obra partindo de uma revisão de literatura sobre a tradução, na qual estuda modelos já propostos por alguns autores deste campo científico (NIDA, 1964).

A partir daí, o autor centra-se na questão dos conceitos de *tradução livre e literal* e o foco no autor ou no leitor quanto à língua original ou à língua traduzida. Newmark também

reforça sua atenção ao *princípio do efeito equivalente*⁵ ao afirmar (1981, p. 38) que esse tem ganhado força na literatura da área (*apud* BARBOSA, 1990, p. 49).

Tal princípio, embora fortemente presente na área, é questionado por Newmark (1981), pois o autor considera não dar a atenção especial às funções da linguagem contidas em um determinado texto e às potenciais finalidades deste, que são, segundo ele, questões cruciais para que assim se faça uma escolha de procedimentos a serem tomados durante o ato tradutório (*apud* BARBOSA, 1990, p. 50).

Em seguida, Newmark (1981, p. 15 *apud* BARBOSA, 1990, p. 50) apresenta um quadro — com base nos trabalhos de Bühler (1934) e Frege (1960) sobre as funções da linguagem — que descreve sucintamente como o/a tradutor(a) deve atuar para cada tipo de texto. Ainda neste quadro, três colunas — A, B e C — remetem aos tipos de textos. Abaixo destes, encontram-se suas características que são indicadas por uma primeira coluna à esquerda das outras três (vide Anexo A).

Conforme Barbosa (p. 50), o autor constata que os modos de traduzir podem ser divididos em dois eixos, chamados de **tradução semântica** e **tradução comunicativa**. Para o primeiro, o foco volta-se à língua e autor originais, bem como a seu público-alvo, ao passo que a segunda recai à língua traduzida e ao seu leitor:



Fonte: NEWMARK, 1981, p. 39 *apud* BARBOSA, 1990, p. 52

Newmark (1981, p. 39 *apud* BARBOSA, 1990, p. 52) define a *tradução comunicativa* como aquela que busca construir para seus leitores um efeito tão próximo ao que fora atribuído ao público do texto original. Já a *tradução semântica* busca transmitir, da forma mais próxima possível, o significado do texto da língua-fonte, respeitando, as estruturas sintáticas e semânticas da língua-meta.

Desta forma, segundo Barbosa (p. 52), o autor estabelece uma série de procedimentos técnicos da tradução, divididos entre os eixos citados acima. Para a *tradução semântica*, os

⁵ O “*princípio do efeito equivalente*”, segundo Rieu e Phillips (1954), é o objetivo ou meta que a tradução deve estabelecer, de acordo com modelo da *equivalência dinâmica*, proposto por Nida (1964). Em outras palavras, o texto da língua traduzida deve causar ao leitor o mesmo efeito que o texto original direcionou ao leitor da língua de origem. Ou ainda, o beneficiário da tradução é exclusivamente o leitor, que tem a seu dispor um texto traduzido fácil e íntimo a si.

procedimentos são exatamente os mesmos propostos por Vinay e Darbelnet (1977), havendo, no entanto, algumas diferenças de nomenclatura, como o procedimento de *transferência*, que equivale ao que a dupla pioneira da área chama de *empréstimo*, e o procedimento de *tradução um por um*, que equivale ao procedimento de *tradução literal* (VINAY; DARBELNET, 1977).

Barbosa (p. 53) destaca haver um procedimento no qual Newmark (1981) o estabelece entre os dois eixos (*semântico* e *comunicativo*). Tal procedimento é a *transposição*, pois, conforme Barbosa (p. 53), o autor a considera necessária mesmo na *tradução literal* (*semântica*), quando for preciso ajustar o texto às demandas estruturais, semânticas e sintáticas da língua-meta.

Finalmente, para o segundo eixo (*comunicativo*), além de constar os procedimentos elaborados por Vinay e Darbelnet (1977) e Vázquez-Ayora (1977), Newmark (1981 *apud* BARBOSA, 1990, p. 53) acrescenta outros dez procedimentos, a saber: (1) **sinonímia lexical**, (2) **rótulo tradutório**, (3) **definição**, (4) **paráfrase**, (5) **expansão**, (6) **contração**, (7) **reconstrução de períodos**, (8) **reorganização e melhorias**, (9) **dístico tradutório** e (10) **naturalização**.

No quadro a seguir, tem-se uma visão geral destes procedimentos:

TRADUÇÃO SEMÂNTICA	transferência (empréstimo) decalque tradução um-por-um (literal) transposição
TRADUÇÃO COMUNICATIVA	modulação equivalência cultural expansão omissão compensação sinonímia lexical rótulo tradutório definição paráfrase contração reconstrução de períodos reorganização, melhorias dístico tradutório naturalização

Fonte: BARBOSA, 1990, p. 53

A seguir, apresentar-se-á uma breve descrição de cada procedimento do autor.

2.3.5.1 A Sinonímia Lexical

Na sinonímia lexical, a tradução deve ser feita através de um equivalente próximo na língua traduzida. Utiliza-se quando um termo é definido por meio de sinônimos inadequados e

incorretos tanto em dicionários monolíngues como em bilíngues.

Exemplo:

*ein **Greis***

Fonte: NEWMARK, 1981, p. 31 *apud* BARBOSA, 1990, p. 54

No exemplo acima, o texto original (em alemão) remete a um homem muito velho e idoso, com um elemento secundário de ser grisalho, digno e frágil. Ao traduzi-lo para o português, o tradutor tem a necessidade de encontrar um sinônimo mais próximo nesta língua, como, por exemplo, “*ancião*”.

2.3.5.2 O Rótulo Tradutório

Este procedimento ocorre quando se utiliza um equivalente aproximado, sendo, na maioria dos casos, um sintagma entre aspas.

promoção social

social advancement

autogestão

worker-management ou self-management

Fonte: NEWMARK, 1981, p. 31 *apud* BARBOSA, 1990, p. 54

2.3.5.3 A Definição

Também conhecido como *equivalente descritivo*, a *definição* substitui um item lexical do texto original para sua definição no texto traduzido:

machete → *Latin American broad, heavy instrument*

Fonte: NEWMARK, 1988, p. 83 *apud* BARBOSA, 1990, p. 54

2.3.5.4 A Paráfrase

Na *paráfrase*, conforme Barbosa (1990, p. 54), faz-se uma “ampliação ou reescritura livre do significado de um período.” Para Newmark (1981), trata-se do último recurso do tradutor, pois foge a todas as ligações com o texto original.

Considerando que a tradução não equivale ao texto original, o tradutor encontra-se na necessidade de refletir sobre todas as potenciais características daquele texto. Barbosa constata (p. 54) que Newmark (1981) não concede nenhum exemplo.

2.3.5.5 A Expansão

Na *expansão*, um segmento do texto é alargado gramaticalmente, de modo que atenda às demandas gramaticais da língua traduzida.

to taste of → *avoir le goût de*

Fonte: NEWMARK, 1981, p. 31 *apud* BARBOSA, 1990, p. 55

2.3.5.6 A Contração

Trata-se do procedimento oposto ao anterior, pois reduz gramaticalmente um segmento do texto, para — novamente — seguir as regras da língua traduzida.

science anatomique → *anatomy*

Fonte: NEWMARK, 1981, p. 31 *apud* BARBOSA, 1990, p. 55

2.3.5.7 A Reconstrução de Períodos

Neste procedimento executam-se reformulações dos períodos ou orações do texto original para o texto traduzido. O autor (1981, p. 31) relata que os complexos períodos franceses são por vezes reconstruídos em orações coordenadas em inglês, conforme Barbosa (p. 55).

2.3.5.8 A Reorganização e as Melhorias

A *reorganização e as melhorias* buscam corrigir no texto traduzido o uso demasiado de jargões, erros sintáticos, impressos e fatuais, de um texto original de má qualidade. No entanto, Newmark (p. 31 *apud* BARBOSA, 1990, p. 55) afirma que este procedimento só é legítimo se o texto original tiver como maior preocupação fatos reais ou se ele estiver, de fato, mal escrito.

Conforme Barbosa (p. 55), em um texto onde uma situação social ou a personalidade de um personagem reflete sua fala, com erros estruturais (norma culta), o tradutor deve manter a essência do texto. Entretanto, se o texto for de natureza informativa, fatural, os erros do texto original podem ser corrigidos, a menos que também reflitam seu próprio autor e contexto.

2.3.5.9 O Dístico Tradutório

Este procedimento, conforme Barbosa (1990, p. 55), baseia-se em aplicar uma *tradução literal* ou uma *transferência (empréstimo)* e continuá-la com uma *tradução literal* do elemento lexical em jogo.

Literal: Conseil d'État → Council of State
Transferência + tradução literal (ou vice-versa):
Knesset (the Israeli Parliament)
'legists' (hommes de loi)

Fonte: NEWMARK, 1981, p. 76 *apud* BARBOSA, 1990, p. 55

2.3.5.10 A Naturalização

Na *naturalização*, nomes próprios da língua original são adaptados para a língua traduzida: “*Joseph*” vira “*José*” (português e espanhol), “*Giuseppe*” (italiano), “*Yusuf*” (árabe), “*Jože*” (esloveno), “*Yosef*” (hebraico), “*József*” (húngaro), etc.

Aqui se encerra o levantamento teórico sobre os procedimentos técnicos da tradução. Na próxima seção, têm-se como foco a metodologia do trabalho, sua abordagem e tipo de pesquisa, o contexto desta, seus instrumentos de coleta de dados e métodos de análise dos dados.

3 METODOLOGIA

3.1 Abordagem e Tipo de pesquisa

A presente pesquisa foi de natureza qualitativa, utilizando os instrumentos da análise linguística contrastiva (LADO, 1957) já que os dados coletados foram comparados nas línguas portuguesa (Brasil), inglesa (EUA) e espanhola (México) de curtas-metragens do seriado animado *Pica-Pau*.

Segundo Durão (2007, p. 11 *apud* ANDRADE, 2014, p. 265), a linguística contrastiva, “é a área que se centra na observação de sistemas linguísticos próprios de aprendizes de línguas estrangeiras (e adicionais) frente à sua língua materna, assim como de diferentes variantes de mesma língua”.

Já os diálogos e narrativas que aparecem entre as personagens dos vídeos, sejam na língua original e/ou nas versões traduzidas, constituíram-se em *corpora*, cujas amostras foram passíveis de análise contrastiva e qualitativa.

É possível conferir uma amostra das transcrições realizadas nos anexos deste trabalho (vide Anexos B, C e D).

3.2 Contexto de pesquisa

De acordo com o objetivo desta pesquisa, qual seja, investigar os procedimentos técnicos da tradução e suas aplicações concomitantes e díspares em traduções de curtas-metragens animados de *Pica-Pau* nas versões mexicana e brasileira, apresenta-se o contexto da pesquisa.

O *Pica-Pau* (inglês: *Woody Woodpecker*) é um personagem de desenho animado criado em 1940 pelo desenhista e produtor estadunidense Walter Lantz e pelo artista estadunidense Ben Hardaway. Um pica-pau antropomórfico, o personagem foi baseado em distintas espécies de pica-paus norte-americanos. Um pássaro grande, agressivo, esperto e maluco, com uma risada inconfundível, Pica-Pau é considerado um dos personagens animados mais icônicos, sendo extremamente popular no Brasil.

O personagem surgiu pela primeira vez como coadjuvante no curta “*Knock-Knock*” (“*O Pica-Pau ataca novamente*”, no Brasil), de 1940, o quinto do seriado *Andy Panda*⁶, e

⁶ *Andy Panda*, um panda-gigante antropomórfico, é um personagem de desenho animado criado por Walter Lantz em 1939, sendo também o protagonista do seriado homônimo entre 1939 e 1949. No quinto curta desse seriado — “*Knock Knock*” —, houve a primeira aparição de Pica-Pau, personagem, este, que se tornaria o mais famoso de Lantz.

ganharia no ano seguinte um seriado para si, em curtas-metragens produzidos por Lantz e distribuídos pela Universal Pictures.

As primeiras exibições ocorreram nos cinemas até meados da década de 1950, quando Lantz viu-se na necessidade de exibir suas obras na televisão. Em 1957, após aceitar uma proposta da emissora ABC, nascia *The Woody Woodpecker Show* (“*Pica-Pau e Seus Amigos*” e “*Pica-Pau*”, no Brasil), que ficaria no ar até 1972, quando nesta época já era passado na NBC. Em 1999, a Universal Studios lançou uma versão renovada do antigo programa, intitulada *The New Woody Woodpecker Show* [“*O Novo (Show do) Pica-Pau*”, no Brasil], que foi produzida até 2002. Em 2017, foi feito um filme híbrido de *live-action* e animação digital intitulado *Woody Woodpecker* (“*Pica-Pau: O Filme*”, no Brasil). Um ano depois, foi lançada uma websérie homônima nos três canais oficiais do desenho no YouTube [*Woody Woodpecker* (EUA), *El Pájaro Loco* (México) e *Pica-Pau em Português* (Brasil)], onde até o momento (2022) está em curso.

No Brasil, o desenho foi o primeiro a ser exibido na televisão brasileira, em 18 de setembro de 1950, na extinta TV Tupi. À época, os primeiros desenhos foram exibidos em inglês com legendas em português. As primeiras dublagens do programa deram-se no início dos anos 60, no extinto estúdio Dublasom Guanabara, tendo como voz do Pica-Pau o luso-brasileiro Luís Manuel.

Poucos registros dessa dublagem sobrevivem hoje, sendo possível encontrar em alguns sites, como YouTube, trechos de alguns curtas, como “*O toureiro de Hollywood*”, “*O bandido da gasolina*” e “*Pânico na cozinha*”, sendo este um dos poucos, senão o único curta que ainda tem toda a sua antiga dublagem⁷ a salvo.

Entre os anos de 1965 e 1966, uma nova remessa de curtas foi adquirida pela Rede Record e dublada na AIC São Paulo, pelo célebre Olney Cazarré, que marcaria a voz clássica do personagem no Brasil. Mais tarde, em 1977, são dublados novamente os curtas dos quais foram dublados por Luís Manuel e posteriormente perdidos. Quem se encarrega com a dublagem dessa vez é a BKS — antiga AIC —, na qual um jovem Garcia Junior, de apenas dez anos, dá a voz ao pássaro louco. Finalmente, uma última remessa de curtas são enviados entre 1984 e 1985 — também à BKS — e dublados novamente por Olney Cazarré.

Além de TV Tupi (décadas de 1950 e 1960) e Rede Record (1965 – 1977), outras emissoras brasileiras já transmitiram o desenho, tais como SBT (1981 – 2002) e Rede Globo (2003 – 2005). Desde 2006, a Rede Record o tem transmitido, ainda que não de forma

⁷ Conforme o que é dito na descrição do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=-ZMcT00Xo5c>

ininterrupta. Até o momento (2022), o desenho é passado nessa emissora todos os domingos pela manhã, dentro do programa Record Kids.

No México, o personagem teve como nome *El Pájaro Loco/Loquillo*, e foi dublado por Jorge Arvizu. A dublagem dos curtas antigos foram feitas durante a década de 1960 pelo estúdio Cinematográfica Interamericana, S.A. — CINSA, e transmitidos no Canal 5, da Televisa.

3.3 Instrumentos de coleta de dados

Considerando o caráter analítico contrastivo da pesquisa em tela, os instrumentos utilizados para a produção de dados foram:

- levantamento bibliográfico sobre procedimentos técnicos de tradução (conforme caracterização em 2.3);
- acervos digitais: YouTube, Dailymotion, Vimeo, dentre outros;
- curtas-metragens animados do “*Pica-Pau*” (conforme caracterização em 3.2).

3.4 Método de análise dos dados:

Para realização desta pesquisa de análise de *corpora* com escopo na tradução, o método contrastivo consiste em analisar qualitativamente as amostras diagnósticas a partir da categorização dos autores referenciados teoricamente nesta pesquisa em 2.3.

Para proceder à análise dos dados, teve-se como princípio realizar a análise de trechos de traduções por procedimento técnico da tradução, verificando a ocorrência ou não do procedimento técnico para ambas as versões.

A partir do levantamento bibliográfico realizado, entendeu-se que o melhor caminho para a presente análise seria as categorizações de Vázquez-Ayora (1977) e Vinay e Darbelnet (1977), pois o autor deste TCC compreendeu que tais categorias melhor descreveriam os fenômenos da tradução nos *corpora* investigados no presente trabalho.

4. COLETA E ANÁLISE DOS DADOS

4.1 Coleta dos dados

Para proceder ao início das análises dos dados em questão foi necessário estabelecer um recorte dos curtas-metragens de *Pica-Pau* a serem coletados e explorados para esta etapa do trabalho, uma vez que se fosse incluído todo o conteúdo do programa — produzido entre 1941 e 1972 —, esta obra se tornaria demasiada extensa.

Em um primeiro momento, o recorte limitava-se aos curtas produzidos na década de 1940, o que compunha um total de trinta e um (31) exemplares. Essa quantidade provou-se ainda muito extensa para posterior análise, decidindo-se, assim, que seriam abordados quinze (15) destes, escolhidos aleatoriamente. Abaixo, tem-se a lista dos curtas-metragens sujeitos às transcrições e subseqüentes análises:

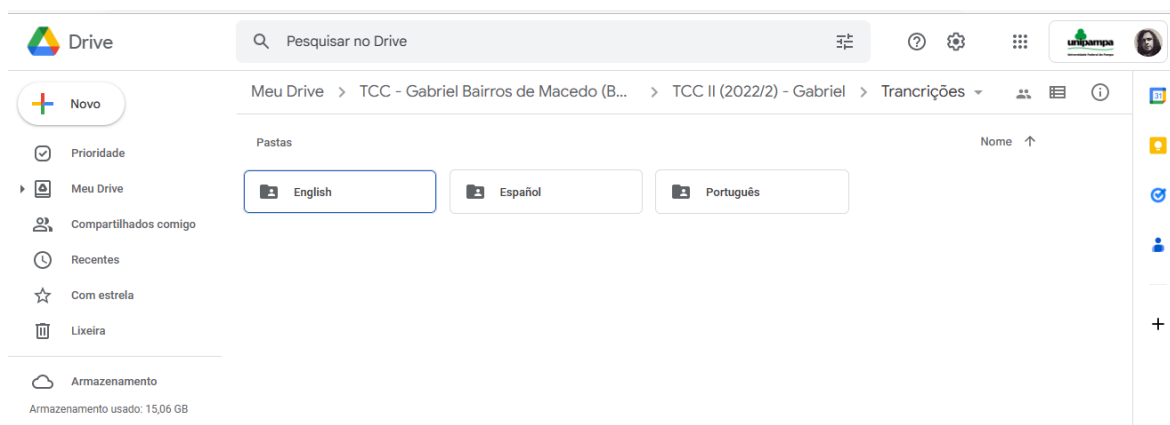
LISTA DE CURTAS-METRAGENS DE <i>PICA-PAU</i> PARA ANÁLISE LINGUÍSTICA CONTRASTIVA				
N.º	ANO	TÍTULO ORIGINAL	TÍTULO EM PORTUGUÊS (BRASIL)	TÍTULO EM ESPANHOL (MÉXICO)
1	1946	<i>“Bathing Buddies”</i>	<i>“Hora do Banho”</i>	<i>“Baño de Amigos”</i>
2	1946	<i>“Fair Weather Fiends”</i>	<i>“Amigos Penosos”</i>	<i>“Demonios de Buen Tiempo”</i>
3	1945	<i>“The Loose Nut”</i>	<i>“O Biruta à Soltas”</i>	<i>“La Tuerca Suelta”</i>
4	1945	<i>“Woody Dines Out”</i>	<i>“O Pica-Pau Come Fora”</i>	<i>“Woody Cena Fuera”</i>
5	1944	<i>“Ski for Two”</i> Ou <i>“Woody Plays Santa Claus”</i> <i>(Castle Films)</i>	<i>“Esqui para Dois”</i>	<i>“Esquí para Dos”</i> Ou <i>“Loquillo Juega a Santa Claus”</i> <i>(Castle Films)</i>
6	1943	<i>“The Screwball”</i>	<i>“Beisebol Maluco”</i>	<i>“La Bola de Tornillo”</i>
7	1945	<i>“Chew-Chew Baby”</i>	<i>“Uma Dama Muito Fina”</i>	<i>“Masticar Masticar Bebê”</i>

8	1942	<i>“The Hollywood Matador”</i>	<i>“O Matador de Hollywood”</i> ou <i>“O Toureiro de Hollywood”</i>	<i>“El Matador de Hollywood”</i>
9	1947	<i>“Well Oiled”</i>	<i>“Roubando Gasolina”</i>	<i>“Bien Engrasado”</i>
10	1946	<i>“The Reckless Driver”</i>	<i>“Motorista Desleixado”</i>	<i>“Conductor Temerario”</i>
11	1948	<i>“The Mad Hatter”</i>	<i>“A Cartola”</i>	<i>“Sombbrero Loco”</i>
12	1945	<i>“The Dippy Diplomat”</i>	<i>“O Famoso Diplomata”</i>	<i>“Diplomático Tonto”</i>
13	1949	<i>“Drooler’s Delight”</i>	<i>“Delícia Gelada”</i>	<i>“Deleite de Tontos”</i>
14	1942	<i>“Ace in the Hole”</i>	<i>“Um Ás Demais”</i>	<i>“As en el Agujero”</i>
15	1941	<i>“Pantry Panic”</i>	<i>“Pânico na Cozinha”</i>	<i>“Despensa Pánico”</i>

Fonte: Autor, 2023

O próximo passo deste processo foi a realização das transcrições dos curtas escolhidos, ou seja, as falas e textos das obras em inglês americano (texto original) e espanhol mexicano e português brasileiro (textos traduzidos). Para isso, foram criadas três pastas⁸, uma para cada língua, com quinze transcrições em documentos de texto (*Word*) referentes aos curtas a cada língua e pasta correspondentes.

Imagem 1: Pasta das transcrições, encontradas no *Google Drive* institucional do autor.



Fonte: Autor, 2023

⁸ Disponível em:

https://drive.google.com/drive/folders/1nyYsHeWki89rYh8P87xvPiYO_S2HeHft?usp=share_link

Quanto aos curtas, os vídeos foram analisados e devidamente transcritos da internet⁹ e distribuídos em pastas destinadas às mídias no *Google Drive*, de modo a facilitar a localização destes arquivos e a própria avaliação da banca deste trabalho.

Considerando que a análise dos textos seria feita com base nos procedimentos de Vinay e Darbelnet (1977) e Vázquez-Ayora (1977), a dado ponto definiu-se um critério para extrair tais procedimentos dos textos.

Em um primeiro momento foi dado um limite de até cinco exemplos a cada procedimento técnico a cada curta traduzido, haja vista que a análise de todas as falas e textos de todos os curtas nas três línguas seria extenuante e impróprio para um trabalho de graduação.

Não obstante, a limitação do tempo impossibilitou que tais exemplos de todos os curtas fossem extraídos, sendo que apenas quatro dos quinze curtas foram sujeitos à coleta sistemática de dados¹⁰. O autor, então, decidiu estabelecer um limite de até dez exemplos por procedimento técnico da tradução, a partir do qual todos os encontrados seriam sujeitos às subseqüentes análises.

Para o processo de coleta de dados foram considerados os seguintes procedimentos técnicos de tradução, a saber: (1) **empréstimo**, (2) **decalque**, (3) **tradução literal**, (4) **transposição**, (5) **modulação**, (6) **equivalência**, (7) **adaptação**, (8) **amplificação**, (9) **condensação**, (10) **explicitação**, (11) **omissão** e (12) **compensação**.

Durante a primeira etapa de coleta de dados, alguns procedimentos mostraram-se mais prevalentes que outros, como a omissão, a modulação, a amplificação, a transposição, e a tradução literal, ao passo que os demais procedimentos foram raramente identificados ou sequer surgiram.

Terminada a coleta de dados, foi possível destacar os procedimentos de **compensação** e **adaptação** como “relevantes” e “propícios a uma rica análise contrastiva”. Apesar de serem poucos os encontrados nos textos, o autor entende que eles oferecem inúmeras considerações e interpretações para os estudos da tradução.

⁹ Conforme mostram os vídeos dos curtas da versão mexicana, todos, à exceção de um — “*Deleite de Tontos*” (en-US: “*Drooler’s Delight*”), não apresentam um título em espanhol, que costuma ser narrado em sua introdução. Os títulos mexicanos mencionados ao longo desta obra fazem jus ao que o autor encontrou à hora de analisar e transcrever os vídeos, no canal oficial do desenho no YouTube (Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCHtZ2_7hd1zy9aCqrrcaqCQ).

¹⁰ Disponível em:

https://drive.google.com/drive/folders/1Wm2ZKp_9N9zhvJzXgsryQyWqucyJ8PmV?usp=share_link

Por este motivo, as análises a seguir tiveram uma maior ênfase para com estes procedimentos; quanto aos outros, realizaram-se análises resumidas. O autor também declara que esta decisão foi influenciada pelo limite de tempo de seu trabalho.

A seguir, tem-se a análise dos dados coletados.

4.2 Análise dos dados

Neste item serão apresentadas as análises dos dados coletados dos curtas-metragens de *Pica-Pau*, divididas por procedimentos técnicos de tradução no item 4.1, conforme os delineados por Vinay e Darbelnet (1977) e Vázquez-Ayora (1977).

4.2.1 Compensação

Conforme dito anteriormente (item 2.3.4.4), o procedimento técnico da compensação ocorre quando há a perda de conteúdo ou de elementos estilísticos da língua de origem na hora de traduzi-lo para a língua-alvo, forçando o tradutor a criar para essa última uma situação que julgue ser similar ao texto original, de modo a “compensar” o efeito completo desse.

O primeiro caso de compensação encontrado nas análises dos textos ocorreu no curta *The Loose Nut* (es-MX: *La Tuerca Suelta*; pt-BR: *O Biruta às Soltas*), de 1945. Nesse filme, o Pica-Pau está jogando golfe na rua, e ele não demora muito tempo para estorvar o trabalho de um pedreiro chamado Bull Dozer. Em certo momento, uma tacada do Pica-Pau leva a bolinha de golfe até o cimento fresco da calçada em que Bull Dozer trabalha. Lá, ele continua causando o caos e eventualmente dá outra tacada, ao mesmo tempo em que estraga o trabalho do pedreiro. Logo após a tacada, surge este diálogo:

en-US	
<p>WOODY: <i>Hey, looks like I got a birdie!</i></p> <p>BULL DOZER: <i>Yeah? Well, I got a birdie, too! Ain't you a birdie?</i></p>	
es-MX	pt-BR
<p>EL PÁJARO LOCO: <i>¡Qué bárbaro! ¡Ese sí fue un buen golpe!</i></p> <p>BULL DOZER: <i>Ah, ¿sí? ¡Yo también pienso dar uno bueno, y tú lo vas a recibir!</i></p>	<p>PICA-PAU: <i>Ei, parece que peguei um passarinho!</i></p> <p>BULL DOZER: <i>É? Eu acho que peguei um (passarinho), também! Você é um passarinho, não?</i></p>

O trecho original em inglês acima apresenta um jogo de palavras por parte do Pica-Pau, com a palavra *birdie*, que na linguagem informal significa *passarinho*, termo comumente usado por crianças para referir-se a pássaros em geral. No entanto, esta mesma palavra no jargão golfístico representa o ato de executar em uma rodada uma tacada a menos do que o *par* (quantidade de tacadas permitidas para colocar a bolinha de golfe no buraco sem que haja a perda de pontos para o jogador). Por exemplo: em uma rodada na qual o *par* de um buraco seja quatro, porém, o jogador o acerta em três — uma tacada a menos —, ele obtém um *birdie*.

Na versão mexicana, percebe-se que houve a tentativa de compensar o jogo de palavras da língua original, na qual os termos “*buen golpe*” e “*uno bueno*” fazem referência à jogada. Somente na última oração, o personagem Bull Dozer diz ao Pica-Pau que ele vai receber o “*buen golpe (uno bueno)*”, representado pelo *complemento directo* (objeto direto) “*lo*”, além do pronome “*tú*”, em referência ao Pica-Pau — um “passarinho”—, fazendo com que esse personagem procure uma ligação com a palavra *birdie (passarinho)*, em “*Ain't you a birdie?*”.

Por outro lado, na versão brasileira percebe-se que não há um trocadilho como no original, pois em todas as ocasiões em que o termo *birdie* é traduzido, faz-se unicamente uma ligação com o seu equivalente em português, *passarinho*, ignorando seu outro sentido como uma jogada específica do golfe, já que não possui um termo equivalente em português.

O motivo que pode justificar a escolha dos tradutores a ter traduzido este trecho desta forma resume-se no comportamento e gesto que o personagem Pica-Pau faz na cena, olhando ao horizonte, e que teria supostamente acertado um passarinho com a bola de golfe.

Na opinião do autor deste trabalho, enquanto um mero explorador deste campo de estudos, é difícil julgar se houve um erro de tradução por uma das versões traduzidas, já que o ponto-chave deste trecho em análise é interpretativo.

A forma e o gesto do personagem na cena deixa uma ambiguidade quanto à palavra: não fica claro se realmente o Pica-Pau quis referir-se à jogada ou ao pássaro. O fato é que realmente há um duplo sentido na frase, e a versão mexicana optou por compensar o conteúdo, fazendo menção no texto traduzido aos dois sentidos da palavra.

Em contrapartida, a versão brasileira optou por traduzir literalmente o texto original, ao custo de não compensar a ambiguidade do termo na língua de origem. Além da potencial justificativa apresentada acima para essa tradução, também é possível — embora pouco provável — que os próprios tradutores brasileiros sequer tenham notado este jogo de palavras, e simplesmente traduziram o trecho literalmente, que, na prática, se adéqua ao público-alvo

— as crianças — nesse contexto comunicativo, apesar de perder o duplo sentido do texto original.

A questão do público-alvo na tradução, embora não explicitada por Newmark (1981), é um dos eixos principais a partir dos quais as funções da linguagem se desenvolvem. Estas, segundo o autor, são fundamentais para determinar os tipos de procedimentos técnicos no momento da tradução. Isso pode explicar a escolha dos tradutores em relação ao uso exclusivo do termo *passarinho*, que está relacionado a um contexto linguístico-cultural infantil, já que o principal público a qual a obra se destina é o infantil.

O **segundo exemplo de compensação** encontrado nas análises dos textos ocorreu no curta *Woody Dines Out* (es-MX: *Woody Cena Fuera*; pt-BR: *O Pica-Pau Come Fora*), de 1945. Nesse filme, o Pica-Pau está com fome e deseja ir jantar em um restaurante na cidade. Após frustrar-se com vários estabelecimentos fechados, ele encontra um “restaurante” aberto, que, na verdade, trata-se de um estabelecimento de taxidermia. Lá, ele chama o “garçom” e solicita o “cardápio do restaurante”, conforme o trecho a seguir:

en-US	
<p>TAXIDERMIST - <i>Good morning! May I help you?</i></p> <p>WOODY - <i>Yeah, how about a menu?</i></p> <p>TAXIDERMIST - <i>I beg your pardon!</i></p> <p>WOODY - <i>A menu! Menu! M-E-N: MEN; Y-O-U: YOU! MEN YOU! MENU!</i></p>	
es-MX	pt-BR
<p>TAXIDERMISTA - <i>¡Buenos días! ¿Puedo servir en algo?</i></p> <p>EL PÁJARO LOCO - <i>¡Claro! ¿Quiere darme el menú?</i></p> <p>TAXIDERMISTA - <i>Perdone, ¿cómo dijo?</i></p> <p>EL PÁJARO LOCO - <i>¡El menú! ¡MENÚ! M-E-N-Ú. Menú. M-E-N-Ú. ¡MENÚ!</i></p>	<p>TAXIDERMISTA - <i>Bom dia! Em que posso servi-lo?</i></p> <p>PICA-PAU - <i>Me manda o cardápio!</i></p> <p>TAXIDERMISTA - <i>Oh, queira me desculpar!</i></p> <p>PICA-PAU - <i>CAR - DÁ - PI - O! C-A-R-D-Á-P-I-O! CARDÁPIO!</i></p>

O trecho acima na língua original apresenta um cômico jogo de palavras por parte do Pica-Pau com as palavras *men* (pt-BR: *homens*) e *you* (pt-BR: *você/s*). Ao invés de repetir e soletrar a própria palavra em questão — *menu* (pt-BR: *menu, cardápio*) — ele soletra duas palavras: *men* e *you*, que, lidas nessa sequência, formam uma pronúncia idêntica à palavra *menu*.

Na versão mexicana percebe-se que não foi possível reconstruir o jogo de palavras do texto original para o espanhol. No entanto, a dublagem buscou manter o sincronismo labial e gestual do personagem e utilizou a palavra “*menú*” para traduzir e soletrar os termos “*men*” e “*you*”, já que, discretamente, possui uma pronúncia semelhante com “*menu*”. O quadro abaixo detalha com mais clareza este processo:

en-US	<i>A menu!</i>	<i>Menu!</i>	<i>M</i>	<i>E</i>	<i>N</i>	<i>MEN</i>	<i>Y</i>	<i>O</i>	<i>U</i>	<i>YOU</i>	<i>MEN YOU!</i> <i>MENU!</i>
es-MX	<i>¡El menú!</i>	<i>¡Menú!</i>	<i>M</i>	<i>E</i>	<i>N</i>	<i>Ú</i>	<i>MENÚ</i>	<i>M</i>	<i>E</i>	<i>N-Ú</i>	<i>¡MENÚ!</i>

Na versão brasileira, assim como na mexicana, nota-se que também não foi possível reconstruir o jogo de palavras do texto original para o texto traduzido (português). Ao invés disso, a dublagem conseguiu manter o sincronismo labial e gestual, utilizando o termo “*cardápio*” para traduzir e soletrar os termos “*men*” e “*you*”. Isso tornou-se possível devido ao fato de a palavra *cardápio* possuir oito letras, um número igual à quantidade de vezes que o Pica-Pau conta em seus dedos as palavras e as letras soletradas em questão, na língua original e na própria cena. O quadro abaixo detalha com mais clareza este processo:

en-US	<i>A menu!</i>	<i>Menu!</i>	<i>M</i>	<i>E</i>	<i>N</i>	<i>MEN</i>	<i>Y</i>	<i>O</i>	<i>U</i>	<i>YOU</i>	<i>MEN YOU!</i> <i>MENU!</i>
pt-BR	<i>CAR-DÁ-PI-O!</i>		<i>C</i>	<i>A</i>	<i>R</i>	<i>D</i>	<i>Á</i>	<i>P</i>	<i>I</i>	<i>O</i>	<i>CARDÁPIO!</i>

Segundo o autor deste TCC, pode parecer contraditório pensar que houve de fato uma compensação do texto original por parte das versões mexicana e brasileira, pois o jogo de palavras fora perdido em ambas as línguas.

O **terceiro exemplo de compensação** encontrado nas análises dos textos ocorreu no curta *Chew-Chew Baby* (es-MX: *Masticar Masticar Bebé*; pt-BR: *Uma Dama Muito Fina*), de 1945. Nesse curta, o Pica-Pau é um hóspede da pensão do Leôncio, porém este o expulsa por

ser um “vagabundo”. O diálogo entre os personagens apresenta um embate entre ambos, conforme o quadro abaixo:

en-US	
<p>WALLY - <i>All you do is eat and eat, but you never pay a Dollar! Now, get out for good! And by yumpin' yiminy, don't come back anymore, you, you moocher!</i></p> <p>WOODY - <i>Oh, a moocher, am I? Well, much obliged mooch-a-bye to you!</i></p>	
es-MX	pt-BR
<p>PABLO MORSA - <i>Lo único que sabes hacer es comer y comer, ¡pero nunca pagas un centavo! ¡Así que te largas de aquí! ¡Eres un vago sin vergüenza! ¡No vuelvas más por aquí, tu, tu mantenido!</i></p> <p>EL PÁJARO LOCO - <i>¿También insultos? Pues botellita de Jerez, ¡todo lo que digas será al revés!</i></p>	<p>LEÔNICIO - <i>Todo o que você faz es comer y comer, mas nunca paga un tostón! Agora, pra fora y vírese! E pelas barbas de Netuno, nunca mais bote los pies aquí, seu, seu, seu vagabundo!</i></p> <p>PICA-PAU - <i>Ah, vagabundo, né? Ainda vai se arrepender!</i></p>

O trecho original acima traz um jogo de palavras por parte do Pica-Pau com a expressão “*mooch-a-bye to you*”, em resposta ao insulto ao qual o Leônicio lhe profere, chamando-lhe de “*moocher*” (pt-BR: *vagabundo*). A frase a qual o Pica-Pau reproduz soa parecida com “*much obliged to you*”, ou, “*muito grato a você*” — pelo insulto —, o que seria claramente uma resposta irônica.

Em relação à expressão dita pelo personagem, o autor deste TCC reconhece a dificuldade em compreender um sentido, definição ou uma própria tradução para o termo “*mooch-a-bye*” e a frase como um todo. Não obstante, uma possibilidade pertinente seria a expressão “*vagabundo é você*”.

Na versão mexicana, a compensação do jogo de palavras entre “*much obliged*” e “*mooch-a-bye*” pode ter sido realizada através de uma rima de um provérbio mexicano: “*botellita de Jerez, todo lo que (me) diga(s) será al revés*”. Um famoso ditado popular infantil, é utilizado para revidar a um insulto proferido por alguém, dizendo que a ofensa cairá sobre o locutor do insulto, ou, no contexto brasileiro, “*o tiro sairá pela culatra*”, ou também, “*o feitiço virar-se-á contra o feitiçeiro*”. Quanto à rima, o ditado faz um jogo entre “*Jerez*” e

“*revés*”, o que pode ser considerado uma compensação de “*much obliged*” e “*mooch-a-bye*”.

Na versão brasileira, nota-se que não houve uma compensação dos termos-chave da língua original, pois não há uma rima ou uma palavra que traga uma semelhança fonética, nem uma expressão que denote ironia ou sarcasmo. Apesar disso, a escolha dos tradutores foi de certa forma similar à dos seus equivalentes mexicanos, pois trouxe para o texto uma expressão de alerta para quem enunciou aquela injúria: “*ainda vai se arrepender*”.

É possível considerar que a tradução brasileira tenha aplicado uma modulação, pois demonstra uma mudança de foco a partir de uma ironia disfarçada para uma advertência. O mesmo vale para a tradução mexicana, que, além de efetuar essa mudança, utilizou-se de um elemento cultural para fazer a advertência, o que também poderia ser uma equivalência.

O **quarto exemplo de compensação** encontrado nas análises dos textos ocorreu no curta *The Hollywood Matador* (es-MX: *El Matador de Hollywood*; pt-BR: *O Matador de Hollywood/O Toureiro de Hollywood*), de 1942.

O trecho em análise apresenta cartazes anunciando uma tourada em uma arena. O texto a seguir mostra, além do texto original e dos textos traduzidos (mexicano e brasileiro), um primeiro texto traduzido no Brasil, pela Dublasom Guanabara:

en-US		
<p><i>BULLFIGHT TODAY</i></p> <p><i>TODAY IN PERSON</i> <i>WOODY THE TERRIBULL!</i></p> <p><i>WOODY WOODPECKER</i> <i>FOR WHOM THE BULLS TOIL</i></p>		
es-MX (CINSA, anos 1960)	pt-BR (Dublasom Guanabara, anos 1960)	pt-BR (BKS, 1977)
<p><i>HOY</i> <i>GRAN CORRIDA DE TOROS</i></p> <p><i>HOY EN PERSONA</i> <i>LOQUILLO, EL TERROR DE LOS TOROS</i></p>	<p><i>HOJE</i> <i>PICA-PAU O MATADOR</i></p>	<p><i>HOJE</i> <i>PICA-PAU VS. O TERRÍVEL</i> <i>PICA-PAU</i></p>

<i>EL PÁJARO LOCO QUE SE COME A LOS TOROS VIVOS</i>	<i>VERSUS O TOURRÍVEL NARIGUDO</i>	<i>POR QUEM OS TOUROS TREMEM</i>
---------------------------------------------------------	-----------------------------------------------	--------------------------------------

O trecho original apresenta uma aglutinação das palavras “*terrible*” e “*bull*”, formando o termo “*terribull*”, provocando um jogo de palavras com o primeiro termo, sendo idênticos na pronúncia.

A maneira como a versão mexicana “traduz” o trocadilho é ampliando o termo “*terribull*” para “*terror de los toros*”, o que condiz ser uma amplificação. A primeira versão brasileira, feita pela Dublasom Guanabara, utiliza-se da própria aglutinação da língua original para construir a sua: “*tourrível*”. Por fim, a versão brasileira em exibição atualmente (BKS) não compensa o jogo de palavras da língua original, e decide traduzir o termo como “*terrível*”.

O autor deste TCC chama a atenção do quanto em uma mesma língua e cultura é possível ter uma interpretação diferente da outra, assim como as próprias decisões na hora de traduzir um texto. Também considera curioso o fato de a primeira versão brasileira utilizar o elemento “*tourrível*” — elemento equivalente a “*terribull*”, do primeiro cartaz — para traduzir o segundo cartaz da cena.

O **quinto exemplo de compensação** encontrado nas análises dos textos ocorreu no curta *The Dippy Diplomat* (es-MX: *Diplomático Tonto*; pt-BR: *O Famoso Diplomata*), de 1945. Neste filme, o Pica-Pau faz de tudo para roubar a comida de Leôncio, que está preparando um jantar para receber um renomado diplomata. Além de roubar comida pela fresta da cerca, e jogar uma bolinha de pingue-pongue junto a um prato cheio de ovos para depois “prova-los” um por um para ver se é um ovo ou uma bolinha, o Pica-Pau dá uma flechada em um bife em que Leôncio suspende com a mão e logo vai resgatar sua flecha e “algo mais”. Então, surge esse diálogo:

en-US
WOODY - <i>Hey, did you see an arrow come over here? Oh, there it is!</i>
...
WALLY - <i>So, this is your game, eh?</i>

WOODY - <i>Sure, I always play for big stakes steaks!</i> (laughter)	
WALLY - <i>Maybe you'll like my little game!</i>	
es-MX	pt-BR
EL PÁJARO LOCO - <i>Perdone, ¿no vio una flecha pasar por aquí? ¡Oh, ahí está!</i>	PICA-PAU - <i>Ei, você viu minha flecha por aí? Oh, ali está!</i>
...	(cantarolando)
PABLO MORSA - <i>Oh, así que este es tu juego, ¿verdad?</i>	LEÔNICIO - <i>Entón você quer brincar, neh?</i>
EL PÁJARO LOCO - <i>Claro, ¡el deporte me fascina!</i> (risa)	PICA-PAU - <i>Lógico, eu adoro brincar!</i> (risada)
PABLO MORSA - <i>¡A ver si te fascina este deporte!</i>	LEÔNICIO - <i>Talvez você gostará deste meu jogo!</i>

O trecho original apresenta um cômico trocadilho por parte do Pica-Pau com a palavra “*steaks*” em “*I always play for big steaks*”, uma clara referência à expressão “*to play for big (high) stakes*”, utilizada para descrever uma situação em que há alto risco de algo feito dar errado, mas que pode ser muito benéfico, algo equivalente à expressão brasileira “*arriscar/apostar tudo ou nada*”.

O jogo de palavras se constitui pela pronúncia idêntica dos termos “*stake*” (pt-BR: *aposta*) e “*steak*” (pt-BR: *bife*), na qual o último é justamente o que o Pica-Pau está “apostando tudo ou nada” para obtê-lo diante do Leônicio.

Na versão mexicana percebe-se que não foi possível compensar o jogo de palavras do texto original. Em contrapartida, foi feita uma modulação no texto, com uma alteração de foco a partir da manifestação de um comportamento arrojado para uma admiração por algo: “*el deporte*”.

Assim como na tradução mexicana, a tradução brasileira também nada teve a fazer em relação ao trocadilho no texto original. O procedimento adotado na versão brasileira é praticamente idêntico ao que fora usado na versão mexicana, pois também trata-se de uma modulação, sendo que a única diferença está no objeto de admiração do personagem:

enquanto na versão mexicana a admiração é pelo esporte — um substantivo —, na versão brasileira, a admiração é por uma ação (verbo): “brincar”.

O **sexto procedimento de compensação** encontrado nas análises dos textos ocorreu no curta *Ace in The Hole* (es-MX: *As en el Agujero*; pt-BR: *Um Ás Demais*), de 1942. Neste filme, o Pica-Pau está numa base aérea militar e está fascinado com os aviões que voam pelos céus. A certo momento, ele se choca contra o sargento da base, que o acusa de estar brincando, ao invés de trabalhar:

en-US	
<p>SERGEANT - <i>So, still playing pilot, huh?</i></p> <p>WOODY - <i>Yeah, yeah! And some day, I'm gonna pilot the Clipper!</i></p> <p>SERGEANT - <i>Yeah? Well... pilot this clipper!</i></p> <p><i>HORSE CLIPPERS</i></p>	
es-MX	pt-BR
<p>SARGENTO - <i>Así que sigues jugando al piloto, ¿eh?</i></p> <p>EL PÁJARO LOCO - <i>¡Sí! ¡Y algún día manejaré un gran avión!</i></p> <p>SARGENTO - <i>Ah, ¿sí? Bien... ¡empieza (a manejar) con esta máquina!</i></p> <p><i>HORSE CLIPPERS</i></p>	<p>SARGENTO - <i>Então, ainda brincando de piloto, hein?</i></p> <p>PICA-PAU - <i>Sim, senhor! Um dia ainda vou cortar esses ares!</i></p> <p>SARGENTO - <i>É? Bem, então corte (-os) com isso!</i></p> <p><i>HORSE CLIPPERS</i></p>

O trecho original acima traz um jogo de palavras por parte do Pica-Pau e do Sargento com dois termos-chave: *pilot* e *clipper*. Este último, no sentido comum, significa *cortador*, como um cortador de cabelo, por exemplo, ou *tosquiadeira*. No entanto, o termo *Clipper*, com letra maiúscula, refere-se ao *Boeing 314 Clipper*, um hidroavião produzido entre 1938 e 1941 pela *Boeing*. Um dos maiores aviões de sua época, era capaz de fazer viagens ininterruptas pelos oceanos Atlântico e Pacífico. Quanto ao termo “*pilot*”, trata-se de um verbo — *pilotar* —, e também, neste caso específico, *dirigir*, *comandar* ou *manejar* o “*horse clippers*” (pt-BR: *tosquiadeira para equinos*).

O que se pode notar entre as duas versões é que ambas buscaram compensar os termos-chave originais, ainda que alguns tenham sido feitos de forma implícita, e outros, explicitamente. O autor deste TCC considera que as compensações realizadas na versão mexicana mostraram-se mais claras e/ou evidentes em relação à versão brasileira, pois em sua visão, uma das compensações realizadas pela última (se é que ela ocorreu) mostrou-se um tanto imperceptível.

Na versão mexicana, a compensação do segundo termo-chave (*clipper*) ocorre pela conexão dos termos “*gran avión*” e “*máquina*”. O avião (*Clipper*) foi traduzido como “*gran avión*” e a tosquiadeira para equinos (*horse clippers*) como “*máquina*”. Embora o Sargento mostre a tosquiadeira na cena, o uso da palavra *máquina* faz um jogo de palavras e uma alusão ao termo *gran avión* (*Clipper*), que também é uma “*máquina*”. Apesar deste duplo sentido apresentar-se de modo subentendido, é possível notá-lo.

Ainda na versão mexicana, a compensação do primeiro termo-chave (*pilot*) ocorre por meio da alusão dos verbos *manejar* e *empezar* (*a manejar*). A tradução de “*pilot the Clipper*” fica como “*manejar un gran avión*”, na qual o verbo “*manejar*” — que compensa o jogo de palavras de “*pilot*” — fica implícito na tradução da segunda fala, isto é: “*empieza* (*a manejar*) *con esta máquina*”. Desta forma, percebe-se que o termo *manejar* é aplicado duas vezes na versão mexicana — uma, explicitamente, e outra, implicitamente —, compensando o trocadilho do termo original “*pilot*”.

Em relação a este mesmo termo, a versão brasileira compensa-o explicitamente, utilizando o termo “*cortar*”, nas falas “*cortar esses ares*” e “*corte com isso*”. Aqui, o verbo *cortar* possui dois sentidos. No primeiro, significa *cruzar*, *atravessar* ou *passar pelo meio de algo* (nesse caso, pelos ares ou céus), enquanto o segundo significa *aparar* ou *nivelar algo* (geralmente cabelo ou pelo).

E então, tem-se o seguinte: a compensação do termo-chave original *clipper* não acontece na versão brasileira, pois não há um termo contido na segunda fala que remeta ao termo “*esses ares*” — que traduziu o elemento “*Clipper*” (avião) —, na primeira frase. À hora de comparar as duas versões, percebe-se que o termo utilizado pela versão mexicana para traduzir o elemento “*(this) clipper*” — “*(esta) máquina*” — faz um trocadilho e uma ligação com o termo aplicado para traduzir o termo “*Clipper*” — “*gran avión*” —. Isso, porém, não ocorre na versão brasileira, conforme o esquema a seguir, onde o termo “*esses ares*” não faz nenhum trocadilho ou ligação com o termo “*isso*”. Em outras palavras, não é possível induzir que ditos elementos se refiram, por ventura, ao mesmo objeto:

en-US	<i>“the Clipper”</i>	<i>“(this) clipper”</i>
es-MX	<i>un gran avión</i>	<i>“(esta) máquina”</i>
pt-BR	<i>“esses ares”</i>	<i>“isso”</i>

Não obstante, ainda é possível que a versão brasileira tenha feito uma compensação com o termo em questão. O esquema abaixo visa mostrar um potencial caso deste procedimento técnico:

[...] *Um dia ainda vou cortar esses ares!*

v. t. d. o.d.

É? Bem, então corte (-os) com isso!

v.t.d.i. o.d. o.i.

Do ponto de vista sintático, o verbo *cortar* apresenta-se na segunda frase como um verbo bitransitivo (direto e indireto) que requer o uso de dois complementos: um direto e outro indireto. Na versão brasileira, nota-se que houve a omissão do objeto direto “*esses ares*” — que, nesse caso, seria representado pelo pronome oblíquo átono “*os*” —, em um fenômeno linguístico chamado *elipse*, o qual omite um elemento mencionado anteriormente no texto por ele estar implícito, sendo uma figura de linguagem comum na forma coloquial do português brasileiro.

O autor deste TCC considera que o procedimento estilístico adotado dificulta a identificação de um possível jogo de palavras entre os termos “*esses ares*” e “*os*”, já que o último é omitido. Mesmo assim, não fica claro se houve compensação ou não, neste trecho.

Conforme dito anteriormente (p. 61), o autor cogita que as compensações da versão mexicana revelaram-se mais perceptíveis em relação à brasileira, mas ele não consegue afirmar com convicção a existência de uma compensação do termo-chave *clipper*, na versão brasileira. Para concluir esta análise, ele chama a atenção novamente para a tradução de “*horse clippers*” para “*isso*”, onde supostamente haveria um jogo de palavras com “*esses ares*” (*the Clipper*), o que não ocorreu.

O sétimo e último caso de compensação encontrado nas análises dos textos ocorreu no curta *Pantry Panic* (es-MX: *Despensa Pánico*; pt-BR: *Pânico na Cozinha*), de 1941. Neste

filme, o Pica-Pau desdenha os avisos dados pelos habitantes da mata por meio de um meteorologista de que uma terrível tempestade de inverno se aproxima. Certo dia, a tempestade invade sua casa e leva toda a sua comida. Faminto, ele eventualmente recebe a visita de um gato, que também encontra-se na mesma situação e que diz estar a ponto de comer “até um pica-pau”. Ao receber o gato, o Pica-Pau idealiza-o como seu jantar e vice-versa. Então, surge o seguinte diálogo:

en-US		
<p>WOODY - <i>Come in! You're just in time for dinner!</i></p> <p>CAT - <i>Yeah? What are you gonna have for dinner?</i></p> <p>WOODY - <i>I'm gonna have cat... fish!</i></p>		
es-MX (CINSA, anos 1960)	pt-BR (Dublasom Guanabara, anos 1960)	pt-BR (BKS, 1977)
<p>EL PÁJARO LOCO - <i>¡Pasa! ¡Vienes a tiempo para la cena!</i></p> <p>GATO - <i>Ah, ¿sí? ¿Y qué tenemos para cenar?</i></p> <p>EL PÁJARO LOCO - <i>Voy a cenar gat... ¡pescado!</i></p>	<p>PICA-PAU — <i>Entre! Chegou na hora do jantar!</i></p> <p>GATO — <i>É? E o que vai servir pro jantar?</i></p> <p>PICA-PAU — <i>Vou servir peixe... -gato!</i></p>	<p>PICA-PAU — <i>Entre! Chegou na hora pro jantar!</i></p> <p>GATO — <i>Sim! Que você vai ter pro jantar?</i></p> <p>PICA-PAU — <i>Eu vou ter um... peixe!</i></p>

O trecho original acima traz um jogo de palavras triplo por parte do Pica-Pau com os termos “*cat*” (pt-BR: *gato*), “*fish*” (pt-BR: *peixe*) e “*catfish*” (pt-BR: “*peixe-gato*”). O humor contido no diálogo se constrói na hesitação do personagem em dizer ao gato o que será sua janta, podendo esta ser um peixe qualquer, um peixe siluriforme — popularmente conhecido como *peixe-gato* — ou até mesmo seu visitante, um “gato”.

Na língua original, o Pica-Pau diz primeiramente ao gato que a janta vai ser “*cat*” (*gato*), pois ele idealiza seu visitante como janta. No entanto, ao invés de afirmar convictamente, ele hesita em sua fala e pronuncia o termo “*fish*”, que pode ser tanto uma palavra sozinha — que significa “*peixe*” — ou a última sílaba da palavra “*catfish*”, que quer dizer “*peixe-gato*”. Aqui, nota-se que há um duplo sentido no discurso do personagem, a partir do qual não se sabe se ele se refere a um peixe qualquer ou a um peixe siluriforme.

Na versão mexicana, percebe-se que houve a tentativa de traduzir literalmente os termos-chave em questão. Assim como na língua original, a versão também manteve a hesitação no discurso do personagem, executando uma pausa nesse. O autor deste TCC, no entanto, considera que não houve uma compensação “total” nesta versão, pois não é possível identificar um jogo de palavras que gere até três interpretações distintas na fala do Pica-Pau, como ocorre no original.

O autor acrescenta que a versão mexicana poderia ter utilizado os termos “*pez*” ou “*pes(cado)*” e “*gato*” — nessa sequência — para realizar uma compensação tripla. O primeiro termo traria consigo dois sentidos, podendo ser uma supressão (por razão da hesitação na fala do personagem) da palavra *pescado*, que em espanhol significa *peixe* — retirado da água e comestível — ou o primeiro termo do nome composto *pez-gato*.

O segundo termo (“*gato*”) representaria tanto o outro elemento deste mesmo substantivo (“*pez-gato*”) quanto o próprio visitante (o “gato”). Assim, seria possível uma interpretação tripla em relação ao discurso do personagem, seja porque a palavra “*pez-gato*” soaria parecida com “*pescado*” — trazendo ao texto um discreto trocadilho envolvendo os três termos-chave da língua original —, ou considerando que o primeiro termo enunciado — “*pez*” ou “*pes(cado)*” — pudesse ser tanto o primeiro termo de “*pez-gato*” quanto uma supressão da palavra *pescado*, permitindo o mesmo jogo de palavras triplo contido no original, ainda que um dos termos-chave — “*pes(cado)*” — estivesse implícito.

Não obstante, o autor reconhece e manifesta a singularidade dos termos hispânicos “*pez*” e “*pescado*”, que possuem sentidos diferentes na língua espanhola, o que pode ter justificado a escolha dos tradutores mexicanos em relação ao trecho destacado.

Conforme dito no item 3.2, a tradução e dublagem do *Pica-Pau* no Brasil foi realizada primeiramente no extinto estúdio *Dublasom Guanabara*, na década de 60. Infelizmente, quase todos os acervos dessa dublagem foram perdidos, salvo alguns curtas, como este em análise. O parágrafo a seguir detalha o procedimento adotado na primeira versão brasileira desse trecho em discussão.

Na primeira versão, percebe-se que há a tentativa de compensar o jogo de palavras triplo da língua original. O que se nota é que houve, sim, sucesso em compensar os três termos-chave, assim como manter a hesitação no discurso do personagem. A única diferença entre o texto original e a primeira versão encontra-se na colocação, em português, do substantivo adjetivado “*gato*” — que aparece depois do substantivo “*peixe*” —, em “*peixe-gato*”. Essa sequência é invertida na língua inglesa, na qual o substantivo adjetivado “*cat*” aparece antes do substantivo “*fish*”, em “*catfish*”.

No diálogo da cena, na primeira versão brasileira, o Pica-Pau diz que ele vai servir “peixe” até hesitar e dizer “(-) *gato*”. De início, pressupõe-se que o personagem vai ter como janta um peixe qualquer, e depois, há um duplo sentido em relação ao uso da palavra “*gato*”, podendo esta fazer menção à palavra anterior (“*peixe*”), e, por consequência, a um peixe siluriforme (*peixe-gato*) ou ao próprio gato visitante. Assim, têm-se três possíveis “pratos” para a janta: um peixe ordinário, um peixe siluriforme ou um felino, compensando o trocadilho triplo na língua original.

A segunda versão deste curta — e a mais famosa — foi produzida pelo estúdio *Bodham Kostiw Studios* (hoje, *Braskinosom*) - *BKS*, em 1977. Assim como na versão mexicana e na primeira versão brasileira, esta manteve a hesitação do personagem no diálogo da cena. Não obstante, a segunda versão omite os termos-chave “*cat*” e “*catfish*” da língua original, prioriza o sincronismo labial do personagem e não compensa o trocadilho da língua-fonte. A fala do personagem é mais lenta nesta versão e há a menção de apenas um termo-chave: *peixe*.

Antes de concluir este item, convém destacar os contrastes encontrados nas traduções nas duas línguas, inclusive, nos casos em que houve mais de uma versão para uma delas, como o último exemplo analisado.

O autor também reconhece a complexidade dos casos explorados e as particularidades de cada língua, assim como o uso de mais de um procedimento técnico aplicado para um mesmo termo traduzido, conforme Vinay e Darbelnet expressam (1977, *apud* BARBOSA, 1990, p. 30) em sua obra, o que, em sua visão, dificulta a compreensão dos exemplos abordados para quem está trabalhando com esta área de estudos pela primeira vez, como é o seu caso.

Cabe mencionar também o período em que os curtas foram produzidos e posteriormente traduzidos em outras línguas e culturas: em épocas distintas e durante momentos conturbados da história da humanidade, como a Segunda Guerra Mundial e a Guerra Fria, que, por casualidade, influenciaram algumas obras de *Pica-Pau* e suas traduções em outras línguas produzidas nesse período.

O mesmo vale para os costumes culturais de cada país, que diferem entre si e que também influenciaram o produto das obras originais e de suas traduções. Os impactos destes elementos históricos e socioculturais podem ser observados com mais evidência em algumas análises a seguir, onde foram feitas adaptações para as versões mexicana e brasileira, considerando os contextos sócio-históricos daqueles países e a distância temporal entre a produção original dos curtas e suas eventuais traduções em outras línguas.

No próximo item, serão analisados alguns casos de adaptação encontrados nos curtas.

4.2.2 Adaptação

Conforme mencionado anteriormente (item 2.3.1.7), o procedimento técnico da adaptação ocorre quando o contexto cultural da língua-fonte é inexistente na língua-alvo, obrigando o tradutor a construir uma situação que lhe julgue semelhante. Conforme Barbosa (1990, p. 30), é também conhecido por *equivalência de situação*, pois a autora o considera como um procedimento similar ao da *equivalência*.

No curta *Bathing Buddies* (es-MX: *Baño de Amigos*; pt-BR: *Hora do Banho*), de 1946, há a aplicação de algumas adaptações nas versões mexicana e brasileira. O primeiro exemplo ocorre no início do filme, onde o Pica-Pau está jogando golfe no andar de cima de uma pensão pertencente ao Leôncio, enquanto este toma banho em uma banheira no andar de baixo do prédio. O narrador do filme descreve a cena, conforme o seguinte trecho:

en-US	
<p>NARRATOR — <i>This is the home of Wally Walrus. Owner and manager of a quiet and respectable rooming house. As we look in on this reputable old fuddy duddy, we find him enjoying his weekly bath. While upstairs, a slap-happy tenant is enjoying a game of, well, of all things (laughter), indoor golf!</i></p>	
es-MX	pt-BR
<p>NARRADOR — <i>Este es el hogar de Pablo Morsa, dueño y administrador de una tranquila y respetable casa de huéspedes. Al asomarnos al interior, encontramos a este honorable y “vivioso” viejo disfrutando de un baño reparador, mientras en el piso superior, un deschavetado inquilino se divierte jugando... (risa) ¡vaya!, ¿a qué les parece?, ¡al golf intramuros!</i></p>	<p>NARRADOR — <i>Esta é a casa do senhor Leôncio, O gerente de uma pensão muito respeitável. E olhando aí nessa respeitável e ótima pensão, encontraremos o dono deliciando-se na banheira. No andar de cima, o querido pensionista está deliciando-se, bem, parece inacreditável, mas com um jogo de golfe!</i></p>

A partir do texto original acima pode-se destacar dois elementos que são distantes ora ao contexto cultural do México, ora ao do Brasil. O primeiro deles é “*weekly bath*” (es-MX: *baño semanal*; pt-BR: *banho semanal*).

A primeira coisa a ser considerada nesta tradução é o período da obra original e o período da obra traduzida. O filme original foi produzido nos EUA em 1946, em uma época em que supostamente o público americano tomava “um banho por semana (bem tomado)”.

Ao traduzir essa conduta para o contexto mexicano duas décadas depois, percebe-se que a versão mexicana alterou o sentido da frase a partir de “um único banho por semana” para um “banho reparador¹¹”, que supostamente “renova a alma”.

Chama a atenção o fato de que a tradução mexicana não necessariamente diz que se trata de mais de um banho por semana, levando a uma interpretação dupla em relação a este trecho traduzido.

Em outras palavras, é possível que a “adaptação” mexicana deste texto seja também uma modulação — ou apenas esta —, já que a quantidade de vezes em que o personagem toma banho por semana não é mencionada nesta versão. Sendo uma modulação, tratar-se-ia apenas de uma mudança de foco, uma vez que um “banho semanal *renova a alma*”, assim como um “banho reparador”.

Na versão brasileira, datada de 1977, o processo adotado para traduzir o termo-chave original é parecido com o seu equivalente aplicado no México. Embora não fique explícito que se trate de mais de um banho por semana, o uso da expressão “*deliciando-se na banheira*” tampouco indica que se trate de apenas um banho.

Aqui, novamente, tem-se a necessidade de interpretar o sentido da frase: ela pode ser tanto uma adaptação — pois não translada a frequência explicitada da ação no contexto americano para o contexto brasileiro por razão de potenciais diferenças culturais —, como uma modulação, já que efetua uma mudança de foco a partir de um “banho semanal *prazeroso*” para um momento de *prazer* “na banheira”, durante um banho, que pode (ou não) ser o único da semana.

O autor, no entanto, destaca que, apesar de não ficar claro se os procedimentos adotados nas versões mexicana e brasileira são adaptações ou modulações, o que se nota é que ambas não transferem a frequência revelada da ação, conforme o texto-fonte. Isso pode resultar em que o procedimento adotado tenha sido, de fato, uma adaptação.

Ainda na narração — e na própria cena —, percebe-se que o Pica-Pau está jogando golfe dentro de casa, porém o termo aplicado na língua original é mais específico: “*indoor golf*”, ou, em português, “*golfe interior (dentro de casa)*”. Ao contrastar as traduções feitas

¹¹ À hora de realizar as transcrições deste curta para o espanhol, não foi possível compreender a fala do narrador em relação a este termo. Em verdade, a sequência das palavras pronunciadas na cena soam parecidas como “*reparador robãño*”. Durante os encontros de orientação deste trabalho, o autor e a orientadora deste chegaram a uma hipótese de que a sequência dos termos seria, na verdade, “*baño reparador*”.

no México e no Brasil, nota-se que a primeira traduz literalmente o termo em questão: “*golf intramuros*”. Por outro lado, a segunda traduz o mesmo termo como “*jogo de golfe*”, na qual o trecho “*jogo de*” substitui o original “*indoor*”.

Na versão mexicana, nota-se que nada se altera, nem mesmo o sentido específico do termo, o que faz pressupor que esta modalidade específica do golfe é existente no contexto mexicano. Aliás, esta modalidade esportiva é tema de uma esquete do personagem Dr. Chapatin, chamada *Clases de golf* (pt-BR: *Dando tratos à bola*), de 1977, do programa *Chapolin*, um dos mais famosos programas humorísticos do México, criado por Roberto Gómez Bolaños, criador de *Chaves*, outro renomado programa humorístico mexicano.

Em compensação, a versão brasileira opta por traduzir a modalidade específica do golfe para o nome do esporte na totalidade, em razão da não-existência cultural desta modalidade em seu contexto. Em outras palavras, prefere utilizar o termo “*golfe*” sozinho, pois o acréscimo do termo “*interior*” soaria estranho e desconhecido para o público-alvo.

Dependendo do ponto de vista, pode-se interpretar que este procedimento também é uma modulação, pois tratar-se-ia de uma mudança de expressão, sem mudar o sentido-chave do texto-fonte, daí o motivo de haver mais de uma interpretação para este trecho.

O próximo caso de adaptação ocorre justamente após a fala do narrador. Neste momento do filme, a cena centra-se no Pica-Pau, que está a ponto de dar uma tacada. Então, o personagem emite a seguinte expressão:

en-US	WOODY — <i>FOOOOOOOOOOOOOOOOOORE!</i>
es-MX	EL PÁJARO LOCO — <i>¡BOOOOOOOOOOOOOOOOOOLA!</i>
pt-BR	PICA-PAU — <i>FOOOOOOOOOOOOOOOOOORE!</i>

No texto-fonte, o Pica-Pau grita o termo “*Fore!*”, uma expressão de origem inglês-escocesa utilizada no golfe no momento anterior a uma tacada, de modo a alertar quem quer que esteja parado ou caminhando na direção que a bola de golfe tomar após a tacada. Sua origem etimológica é incerta, embora haja duas possíveis teorias para ela.

A primeira defende que a expressão vem do termo “*fore-caddie*”, um *caddie*¹² que se posiciona metros à frente no campo para auxiliar o golfista na localização da bola após a

¹² O termo “*caddie*” refere-se à pessoa que carrega os tacos de um golfista, além de dar-lhe instruções e apoio moral durante a partida. Embora não seja comum traduzi-la para o português, a palavra “*caddie*” pode ser traduzida como “*carregador*”, “*assistente*” ou “*auxiliar*”. O termo “*fore-caddie*”, definido na análise, seria, no que lhe concerne, algo parecido com “*assistente/auxiliar dianteiro*” ou “*caddie avançado*”.

tacada. Supõe-se que esses *caddies* seriam alertados pelos golfistas de que estes iriam dar as tacadas, e que as bolinhas de golfe se aproximariam na direção deles. O alerta seria dado então supostamente pela expressão “*fore-caddie!*”, na qual, com o passar do tempo, reduziu-se para “*fore!*”.

A segunda hipótese defende que se trata de uma contração do grito de guerra irlandês “*Faugh A Ballagh!*” (pt-BR: *Abram o caminho!//Abram alas!*), usado até hoje como jargão no boliche de estrada, um esporte praticado na Irlanda que possui características parecidas com o golfe.

Ao comparar as duas versões, percebe-se que a versão mexicana adaptou a expressão como “*bola!*”, no sentido de alertar que a bolinha de golfe viajaria na direção de alguém. Por outro lado, a versão brasileira nada alterou em relação ao original. Pelo contrário, utilizou-se do próprio texto de origem, pegando-o “emprestado”. Como o próprio termo sugere, a versão brasileira realizou um empréstimo em sua tradução, copiando um termo do texto-fonte para seu próprio texto.

Ainda neste filme, há um trecho que chama a atenção do autor, dificultando a caracterização do tipo de procedimento aplicado por uma das traduções.

Antes de mostrar o trecho em questão, convém contextualizar a cena: neste ponto do filme, o Leôncio adverte o Pica-Pau de que se ele continuar causando o caos na pensão, será escorraçado. Além disso, ele mostra uma lista de regras ao pássaro sobre o que não fazer. Indignado, o Pica-Pau decide ir tomar banho em uma banheira, que necessita de uma moeda de dez centavos para que suas tubulações encham-na de água. Para o azar dele, a moeda escapa de seus dedos e cai no ralo da banheira, fazendo com que ele diga o seguinte:

en-US	
WOODY — <i>Oh, well, I didn't want to take a bath anyway...</i>	
es-MX	pt-BR
EL PÁJARO LOCO — <i>En fin, al cabo no quería bañarme este sábado...</i>	PICA-PAU — <i>Ora, eu não queria tomar banho, mesmo...</i>

A dúvida do autor constrói-se na incerteza em relação a quais termos-chave da versão mexicana estão traduzindo os termos-chave da língua original. O termo “*en fin*” — localizado no início da frase, em espanhol — parece traduzir o termo “*anyway*” — que fica no fim da frase original —. Se isso for verdade, o termo “*este sábado*” substituiria o termo “*oh, well*”.

O autor considera esse “cruzamento” possível devido ao fato que o termo “*en fin*” ser mais próximo e equivalente a “*anyway*” do que “*oh, well*”. Levando isso em consideração, é possível interpretar que a versão mexicana trouxe para seu texto uma adaptação de um provável hábito cultural com o elemento “(*este*) *sábado*”, que, supostamente, seria uma prática mexicana tomar banho sempre neste dia.

Não obstante, o autor hesita em confirmar se este procedimento adotado foi, de fato, uma adaptação, pois isso deve incorrer na existência de elementos culturais presentes na língua fonte, os quais são desconhecidos na língua-alvo. Isso, no entanto, não ocorre na versão original, já que não há elementos culturais presentes no texto desta.

Embora o autor não tenha escolhido como base para fazer suas análises dos curtas, é necessário também retomar ao conceito de *equivalência dinâmica*, proposto por Nida (1964), em que Barbosa (1990, p. 34) diz que o foco da tradução é manter a neutralidade em relação ao texto original, e que o leitor/telespectador possa identificar elementos (extra)linguísticos de sua própria cultura no texto traduzido, não sendo necessário que ele compreenda elementos culturais do texto de origem. Contudo, ao que parece, também não é o caso, pois isso não ocorre no texto original.

De modo a concluir a análise deste trecho, convém mencionar brevemente o procedimento adotado pela versão brasileira: tratou-se de uma tradução literal, sem alterar a essência do texto de origem e mantendo sua compreensão para o público-alvo.

O último termo-chave propício à adaptação neste curta aparece logo após o trecho analisado acima e na última cena, novamente. Ao notar que sua moeda havia caído no ralo da banheira, em princípio, o Pica-Pau expressa indiferença ao ocorrido, pois “não queria tomar banho, mesmo”, porém, ao perceber que seu dinheiro havia ido embora, ele entra em pânico, conforme a fala a seguir:

en-US	WOODY — <i>My dime! I lost my dime!</i>
es-MX	EL PÁJARO LOCO — <i>¡Mi moneda! ¡He perdido mi moneda!</i>
pt-BR	PICA-PAU — <i>Meu dinheiro... Eu perdi meu dinheirinho!</i>

O caso acima é sujeito a uma adaptação padrão. O termo-chave “*dime*” é uma expressão americana que se refere exclusivamente a uma moeda de **dez cents**. Sua etimologia vem do francês antigo “*disme*” (hoje, *dîme*), que significa “*dízimo*” ou “*décima parte*”.

Dada a singularidade linguístico-cultural presente no texto original e a não-existência de uma expressão equivalente nas línguas-alvo, as versões mexicana e brasileira adaptaram o termo em questão, traduzindo-o para “*moneda*”, em espanhol, e “*dinheiro/dinheirinho*”, em português.

Essa mesma adaptação ocorre novamente na última cena, quando, após literalmente destruir a pensão, o Pica-Pau finalmente encontra sua moeda, dizendo o seguinte:

en-US	WOODY — <i>Well, what do you know! My dime!</i>
es-MX	EL PÁJARO LOCO — <i>¡Vaya! ¿qué les parece? ¡Mi moneda!</i>
pt-BR	PICA-PAU — <i>Olhem só! Meu dinheirinho!</i>

Percebe-se então que as adaptações realizadas nos dois momentos são também modulações, pois alteram o ponto de vista do objeto a partir de um nome próprio (*dime*) para dois nomes comuns sinônimos (“*moneda*” e “*dinheiro/dinheirinho*”).

No curta *The Loose Nut* (es-MX: *La Tuerca Suelta*; pt-BR: *O Biruta às Soltas*), de 1945, há dois casos de adaptação, sendo um deles igual ao que foi destacado no curta anterior. Trata-se do termo-chave “*fore!*”, pois, conforme as análises realizadas previamente (item 4.2.1) sobre este mesmo curta, nota-se que o Pica-Pau também joga golfe em seu enredo.

Assim como no curta “*Bathing Buddies*”, tanto a versão mexicana quanto a brasileira mantém os procedimentos adotados para este filme: a primeira traduz “*Fore!*” como “*¡Bola!*”, e a segunda copia o termo original para seu próprio texto, adotando um empréstimo. Não obstante, a versão brasileira adapta a última vez que o Pica-Pau pronuncia a expressão, no fim do curta.

Convém ressaltar que o uso da expressão “*fore!*” ocorre quatro vezes durante o curta, no qual nas três primeiras ocasiões, a versão brasileira utiliza-se do próprio termo original. Para a quarta vez, no entanto, ela o traduz, conforme o esquema abaixo:

en-US	WOODY — <i>FOOOOOOOOOOOOOOOOORE!</i>
es-MX	EL PÁJARO LOCO — <i>¡BOOOOOOOOOOOOOOOOOLA!</i>
pt-BR	PICA-PAU — <i>ATENÇÃO!</i>

Um possível motivo para a tradução brasileira ter adaptado esta última expressão ocorreria a partir de um objeto-chave que aparece na cena. Ao contextualizar o enredo do curta, o Pica-Pau apronta diversas vezes com um pedreiro chamado Bull Dozer. No final do filme, ele sofre nas mãos do pássaro ao tentar persegui-lo, e cai do alto de um prédio em direção ao solo, em torno de um círculo de madeiras de um barril. Essas madeiras voam para o alto e caem em sua direção, formando um barril “montado” e fechado, com Bull Dozer dentro. A bolinha de golfe cai do céu e pousa sobre um monte de feno, perto do barril e de um pequeno buraco lateral deste. No momento em que o Pica-Pau — já em cima do barril — emite a expressão, Bull Dozer retira a bolinha de golfe pelo buraco e coloca em seu lugar um explosivo em formato de bola.

Vale ressaltar também que este elemento é traduzido oralmente pelo narrador, na versão brasileira: o termo original *TNT* é traduzido como “*explosivo*”. Desta forma, o uso da adaptação “*atenção!*” para este momento seria “necessário”, já que o uso de “*fore!*” soaria estranho para “alertar” sobre o explosivo, uma vez que, supostamente, se restringe ao golfe.

O outro caso de adaptação encontrado no curta ocorre no início deste. A cena mostra sinalizações acerca da distância que o local da primeira tacada se encontra daquele lugar, conforme o esquema abaixo:

en-US	<i>FIRST TEE 500 yds (FIVE HUNDRED YARDS)</i>
es-MX	<i>PRIMER SET QUINIENTAS YARDAS (500 yds)</i>
pt-BR	<i>PRIMEIRO BURACO QUINHENTOS METROS (500 m)</i>

No texto original, a informação dada em relação à distância da placa até o local da primeira tacada dá-se pela jarda, uma medida imperial utilizada nos EUA, que equivale ao metro, uma medida padrão do sistema métrico, usada na maioria dos países do globo, dentre eles, no Brasil e no México.

Ao comparar as duas traduções, percebe-se que a versão mexicana manteve a unidade de medida imperial em seu texto, assim como seu valor numérico. Por outro lado, a versão brasileira adaptou o texto, trazendo para este uma unidade de medida equivalente à jarda: o metro. Essa adaptação desenvolveu-se pelo fato de que a medida imperial referente não faz parte do contexto cultural brasileiro. Não obstante, na hora de transferir o valor equivalente da medida métrica, a tradução brasileira comete uma imprecisão, ao traduzir/converter *500 jardas* para *500 metros*.

De um ponto de vista matemático, é necessário ressaltar que **1** jarda equivale a **0,9144** metros (**91, 44** centímetros). Logo, **500** jardas equivalem a **457,2** metros, e não **500** metros, como ocorre no curta.

O caso acima remete ao que foi dito em respeito às funções da linguagem durante uma das análises de compensação (p. 54). Aqui, novamente, deve-se considerar a condição de que a obra é destinada a um público infantil.

Sendo um público desta categoria, o texto contém um caráter de entretenimento e informalidade. Isso potencializa a desobrigatoriedade de exatidão e correspondência técnica de dados e valores, para qual uma tradução de uma obra científica o demandaria.

Além disso, em razão do não-conhecimento dos valores equivalentes das unidades de medida, o público-alvo infantil poderia questionar a si mesmo do porquê *500* se transformaria, por exemplo, em *460* (valor aproximado arredondado equivalente).

Ainda neste trecho, há um termo-chave que sofre adaptações nas duas versões. Trata-se de “*tee*”, que na versão mexicana foi traduzido como “*set*”, e na versão brasileira como “*buraco*”. O termo “*tee*” refere-se ao lugar onde ocorre a primeira tacada de um buraco ou rodada, podendo ser traduzido como “*local da primeira tacada*”.

Na versão mexicana, o uso da palavra “*set*” refere-se a uma rodada completa (todas as tacadas de um buraco específico). Por outro lado, na versão brasileira, o uso de “*buraco*” pode referir-se tanto ao buraco em si, quanto à rodada completa, que também é chamada de “*buraco*”.

O que se nota é que ambas as versões ampliaram a dimensão do termo-original. Elas não trazem em seus textos termos-chave que representem apenas a primeira tacada, como ocorre no original, e sim à rodada em sua totalidade.

No curta *Woody Dines Out* (es-MX: *Woody Cena Fuera*; pt-BR: *O Pica-Pau Come Fora*), de 1945, há uma “adaptação” produzida pela versão brasileira a um termo-chave específico.

Conforme a contextualização prévia do curta (item 4.2.1), o enredo se constrói através do desejo do Pica-Pau em jantar em um restaurante na cidade. Certo momento, ele encontra um “restaurante” aberto, que, em realidade, trata-se de um estabelecimento de taxidermia. Lá, ele eventualmente pergunta ao taxidermista “garçom” quanto custam os “pratos do restaurante”. Ao perceber que os preços são um tanto elevados, ele se manifesta da seguinte forma:

en-US	
WOODY — <i>Kinda high, is it? Oh, well, I feel like a little shrimp today.</i> TAXIDERMIST — <i>Could be, we all have our off days, hmm?</i>	
es-MX	pt-BR
EL PÁJARO LOCO — <i>Precios altos, ¿son estratosféricamente altos! Bueno, ¡hoy me siento como un pobre ratoncillo!</i> TAXIDERMISTA — <i>Es lógico, todos tenemos nuestros días malos, ¿mmm?</i>	PICA-PAU — <i>É... estão bem altos, não é mesmo? Muito bem, acho que vou querer camarão.</i> TAXIDERMISTA — <i>Impossível, eles estão de folga hoje!</i>

O trecho acima mostra uma mudança completa no sentido do texto original para o texto traduzido, na versão brasileira. No texto original, o Pica-Pau diz ao taxidermista que está sentindo-se como um “*little shrimp*”, algo parecido com um “*zé-ninguém*”. Logo, o taxidermista diz a ele que “todo mundo tem os seus dias ruins”.

A versão brasileira optou por fazer uma reconstrução quase que total dos trechos, salvo a primeira frase da fala do Pica-Pau sendo apenas um termo específico desta, comum entre o original e o traduzido: “*shrimp*”, ou, em português, “*camarão*”.

A ideia por trás dessa reconstrução pode ser justificada pelo objetivo da versão brasileira em não fugir do propósito principal do personagem Pica-Pau ao estar naquele “restaurante”, afinal, ele queria alimentar-se.

Enquanto o texto original trouxe uma reflexão pessoal do personagem a respeito de si mesmo, e, conseqüentemente, um breve afastamento de seu propósito principal, a versão brasileira quis mantê-lo, fazendo o personagem pedir algo para comer: um camarão (en-US: *shrimp*). Por outro lado, a versão mexicana realizou uma tradução, na maioria, literalmente, mantendo o sentido do texto original. Isso, no entanto, não ocorre na versão brasileira.

O autor deste TCC considera difícil atribuir um procedimento técnico a respeito da tradução realizada pela última. Embora o público em geral tenha o costume de nomear qualquer mudança significativa em uma tradução como “*adaptação*”, ele não consegue aplicá-la neste caso — ou não se sente seguro —, pois o princípio da adaptação é substituir elementos culturais da língua-fonte inexistentes na língua-alvo. Na percepção do autor, não há nada desta natureza no texto de origem que seja desconhecido para o texto traduzido.

O segundo caso de adaptação encontrado neste curta ocorre quando o taxidermista prepara uma sopa para dopar e apagar o Pica-Pau. A dado momento, ele se flagra de que à sua frente encontra-se um “pica-pau tamanho gigante”, exatamente o que o Museu Mundial de História Natural está solicitando aos taxidermistas, oferecendo cem mil dólares a quem conseguir capturar, matar e empanar um. Na tentativa de não assustar o pássaro em um primeiro momento, ele atende ao pedido do Pica-Pau em trazer uma sopa. Então, ele a prepara, com uma sopa de ervilha enlatada e um pote cheio de cápsulas “anestésicas”. À hora de servir a sopa para o Pica-Pau, surge este diálogo:

en-US	
WOODY — <i>Hot Diggity Dog! Soup!</i> TAXIDERMIST — <i>Yes! We call it “Blackout Borscht”!</i>	
es-MX	pt-BR
EL PÁJARO LOCO — <i>¡Qué bien buena esta sopa! ¿Verdad?</i> TAXIDERMISTA — <i>¡Sí! ¡La llamamos “Viaje a las Tinieblas”!</i>	PICA-PAU — <i>Hum, mas que beleza de sopa!</i> TAXIDERMISTA — <i>Sim! Nós a chamamos “Vai e Não Volta”!</i>

Na língua original, o taxidermista diz ao Pica-Pau que a sopa chama-se “*Blackout Borscht*”, que pode ser traduzido literalmente como “*Borscht do Apagão*”. À época do lançamento do curta nos EUA, em 1945, era comum haver apagões nas regiões costeiras do país. Naquele mesmo período, eles haviam sido símbolos da Segunda Guerra Mundial nas grandes cidades, em que se impuseram leis que obrigavam as pessoas a reduzirem ao máximo as iluminações de suas casas à noite, de modo que dificultasse a visibilidade de bombardeiros estratégicos inimigos para atacar as cidades nos períodos noturnos. Em relação ao termo “*borscht*”, trata-se de uma sopa tradicional da Ucrânia, à época parte da União Soviética, aliada dos EUA durante a guerra.

Vale ressaltar que o termo “*blackout*” pode fazer referência também à perda temporária de consciência, ou seja, a um “desmaio” ou “apagão”, tanto em inglês como em português.

Nas versões mexicana e brasileira, nota-se que houve a escolha por adaptar os termos-chave da língua original — principalmente o termo “*borscht*” —, em razão de não fazerem parte dos contextos culturais desses países. Para ambos os casos, os nomes atribuídos

à sopa pelo taxidermista — “*Viaje a las Tinieblas*”, em espanhol, e “*Vai e Não Volta*, em português — remetem a algo nocivo e fatal, características semelhantes às encontradas no nome original. A expressão facial do taxidermista na cena contribui grandemente para dar um toque de terror a esta.

No curta *Ski for Two* (es-MX: *Esquí para Dos*; pt-BR: *Esqui para Dois*), de 1944, há dois casos de adaptação. O primeiro deles ocorre no início, quando o Pica-Pau é atirado para fora de um trem por este (sim, o próprio trem), caindo perto de uma placa, que sinaliza a distância de um chalé no qual o Pica-Pau deseja ir. Então, o personagem lê silenciosamente (na versão original) a informação da placa, conforme o trecho a seguir:

en-US	
<p>WOODY - (<i>silently reading</i>)</p> <p>SWISS CHARD LODGE <i>(40 MILES AS THE CROW FLIES)</i> BUT WHO WANTS TO RIDE WITH AN OLD CROW?</p> <p><i>Hmm, forty miles (40 mi)! I think I'll take a shortcut!</i></p>	
es-MX	pt-BR
<p>EL PÁJARO LOCO — (<i>leyendo</i>)</p> <p>POSADA CHALET SUIZO A <i>CUARENTA MILLAS (40 mi)</i> HACIA DONDE VUELA EL CUERVO ¿PERO QUIÉN QUIERE IR CON UN CUERVO VIEJO?</p> <p><i>Mmm, ¡cuarenta millas! ¡Tomaré por el camino corto!</i></p>	<p>PICA-PAU — (<i>lendo</i>)</p> <p>CHALÉ SUÍÇO A <i>SESSENTA</i> <i>QUILÔMETROS (60 km)</i> EM LINHA RETA MAS QUEM É QUE CONSEGUE ANDAR ASSIM?</p> <p><i>Hmm... sessenta quilômetros! Acho que vou pegar um atalho!</i></p>

O caso acima remete ao **exemplo de adaptação** encontrado no curta *The Loose Nut*. Em ambos os curtas, há sinalizações de distâncias em relação a um lugar específico. Neste curta, o lugar-alvo é um chalé, que se encontra a **40** milhas ou **64, 37** quilômetros. Vale ressaltar novamente que a milha é uma unidade de medida imperial, com prevalência em relação ao quilômetro nos EUA.

Na versão mexicana, houve o mesmo procedimento adotado em comparação com a tradução do outro curta: o uso de uma tradução literal, aplicando em seu texto elementos culturais da língua-fonte (aqui, a milha).

Por outro lado, a versão brasileira optou por adaptar o texto da língua original — assim como ela o fez no outro curta mencionado —, convertendo a unidade de medida — da milha para o quilômetro — e seu valor numérico — de 40 milhas para 60 quilômetros (valor arredondado de 64, 37 km) —.

Este último procedimento contrasta com a decisão tomada pela tradução brasileira em *The Loose Nut*, pois nesta, o valor numérico de **500** jardas não é convertido corretamente, ao dizer que a medida equivale a **500** quilômetros.

O **segundo caso de adaptação** encontrado neste curta ocorre mais ao final deste. Após entrar no chalé à força para “filar uma boia”, o Pica-Pau é expulso pelo proprietário do local, o Leôncio. Algum tempo depois, o pássaro volta ao local disfarçado de Papai Noel, dirigindo um trenó com sua rena. Estupefato com a cena, Leôncio expressa o seguinte:

en-US	WALLY WALRUS — <i>By Germany! (yumpin' yiminy!) If it isn't Kris Kringle?!</i>
es-MX	PABLO MORSA — <i>¡Caracoles! Pero sí, ¡es Santa Claus!</i>
pt-BR	LEÔNCIO — <i>Minha nossa, o Papai Noel está chegando!</i>

Antes de analisar o caso acima, o autor deste trabalho considera necessário dizer que, à hora de realizar a transcrição deste curta, compreendeu que a fala do personagem Leôncio (Wally Walrus, no original) em inglês é “*By Germany*”, e não “*yumpin' yiminy (jumpin' jiminy)*”, conforme o que dizem algumas fontes¹³ pela internet.

Considerando o que o autor compreendeu ao realizar a transcrição deste curta, no trecho original, o personagem Leôncio emite a expressão “*By Germany!*” que pode ser traduzida como “*Minha Alemanha!*” ou, em menor escala, “*Pela Alemanha!*”, em que ambas expressam espanto, perplexidade. É equivalente a expressões como “*by God*” e “*jumping jiminy*”¹⁴ — esta última, supostamente falada pelo personagem, segundo ditas fontes —, na qual ambas equivalem à lusófona “*meu Deus*”.

¹³ 1. https://walterlantz.fandom.com/wiki/Ski_for_Two#Quotes

2. <https://en-academic.com/dic.nsf/enwiki/10194700>

3. http://dictionary.sensagent.com/Ski_for_Two/en-en/

4. https://woodywoodpecker.fandom.com/wiki/Ski_for_Two#Quotes

¹⁴ A referente expressão é pronunciada pelo personagem Leôncio como “*yumping yiminy*”, em razão de seu sotaque, sendo usada em alguns curtas, como “*Chew-Chew Baby*” e “*The Dippy Diplomat*”.

Este mesmo trecho traz outro elemento-chave que explicita a identidade do personagem. Embora Leôncio seja tido ao longo do desenho como sueco, neste curta ele aparenta ser alemão. Além de vestir-se em trajes típicos alemães e supostamente emitir a expressão “*by Germany*” em sua fala, ele expressa o termo “*Kris Kringle*”, em “*If it isn't Kris Kringle?!*”. O termo em questão refere-se à personificação do Menino Jesus, que, segundo tradições teutônicas, é o personagem que entrega presentes às pessoas na noite de natal. O termo deriva do alemão da Pensilvânia “*Christ-kinkle*”, que, por sua vez, vem do alemão “*Christkindl*”, que representa a forma diminutiva de “*Menino Jesus*”.

Tanto na versão mexicana como na brasileira, houve adaptações dos termos-chave do texto de origem. O autor considera que, neste caso, também houve equivalências, em razão de ocorrer a substituição de elementos culturais equivalentes nas línguas envolvidas.

A versão mexicana traduziu a expressão “*By Germany!/Yumpin' yiminy!*” como “*¡Caracoles!*”, em um procedimento de equivalência, pois ambas denotam surpresa. O mesmo acontece com a versão brasileira, que traduz o termo original como “*Minha nossa (!)*”, equivalendo à expressão-fonte. As adaptações propriamente ditas ocorrem na tradução de “*Kris Kringle*”. Na versão mexicana, o termo é traduzido como “*Santa Claus*”, enquanto na versão brasileira, como “*Papai Noel*”.

Em relação à divergência entre os dados encontrados nas fontes acima e sua própria interpretação, o autor cogita que esse “incidente” pode haver ocorrido em razão do contexto histórico à época da produção do curta.

Em novembro de 1944, os EUA estavam em guerra com a Alemanha havia quase três anos, e o uso de obras cinematográficas para parodiar, provocar e ridicularizar o inimigo tornaram-se célebres na sociedade americana, nas quais até personagens animados protagonizaram momentos icônicos, como Pato Donald, no curta *Der Fuehrer's Face*, de 1943.

Conforme dito anteriormente (p. 65), alguns curtas de *Pica-Pau* produzidos durante o conflito apresentaram referências culturais sobre este, como o incentivo ao público ao racionamento de recursos vitais para o esforço de guerra — como, por exemplo, gasolina e borracha — e à compra de títulos de guerra.

O autor, no entanto, entende que o curta *Ski for Two* não demonstra expressar algum tipo de propaganda, paródia ou provocação, até porque, no final de seu enredo, o Leôncio — um personagem supostamente alemão (neste curta específico) — “ganha” do Pica-Pau — um americano —. Não obstante, ele considera intrigante os dados encontrados na internet serem distintos de sua interpretação. A ele, a fala de Leôncio soa mais parecida a “*By Germany!*” do

que “*Yumpin’ yiminy*”, porém sua impressão é de que as informações encontradas na internet buscaram eufemizar uma “suposta expressão” deste curta que remeteria ao conflito.

Outro caso de adaptação ocorre no início do curta *Chew-Chew Baby* (es-MX: *Masticar Masticar Bebé*; pt-BR: *Uma Dama Muito Fina*), de 1945. Neste filme, Leôncio possui uma pensão familiar e está irritado com a atitude preguiçosa do pássaro que só passa alimentando-se e não paga nada ao proprietário. Aqui, encontra-se sua fala:

en-US	
WALLY — <i>All you do is eat and eat, but you never pay a Dollar! [...]</i>	
es-MX	pt-BR
PABLO MORSA — <i>Lo único que sabes hacer es comer y comer, ¡pero nunca pagas un centavo! [...]</i>	LEÔNCIO — <i>Tudo o que você faz es comer y comer, mas nunca paga un tostón! [...]</i>

Em ambas as versões traduzidas, ocorre a adaptação do termo “*Dollar*”, que representa o nome da moeda americana. Na versão mexicana, o termo foi traduzido para “*centavo*”, onde este, além de existir em seu contexto cultural, representa uma pequena quantidade de dinheiro, o que coincide com o uso do termo “*Dollar*”, que induz a um pequeno valor monetário, na frase original.

A versão brasileira adotou um procedimento similar à mexicana, traduzindo o termo original para “*tostón (tostão)*”. Historicamente, o *tostão* foi uma moeda brasileira pertencente ao (antigo) Real, uma unidade monetária utilizada desde os tempos coloniais até 1942 — quando foi substituído pelo Cruzeiro “antigo” —, contendo diferentes valores no decorrer do tempo. Hoje, o termo “*tostão*” é utilizado como gíria, entre outras, para designar uma pequena quantidade de dinheiro, o que condiz com o sentido do texto-fonte.

Uma adaptação similar à observada acima ocorre no curta *Drooler’s Delight* (es-MX: *Deleite de Tontos*; pt-BR: *Delícia Gelada*), de 1949. Neste filme, o Pica-Pau está com muito calor e deseja refrescar-se com uma “*Delícia Gelada*”, um sorvete super saboroso anunciado em uma rádio. Seu preço é vinte e cinco centavos que, nos EUA, também é chamado de “*quarter*”. Em alguns momentos do curta, tanto Pica-Pau quanto seu nêmesis, Zeca Urubu, utilizam o termo “*quarter*” para referirem-se à moeda de vinte e cinco centavos.

Exemplo n.º 1:

en-US	
<p>WOODY — <i>My quarter! ... Hey, you dirty crook! Give me back my quarter!</i></p> <p>BUZZ BUZZARD — <i>Your quarter? My boy, you wound me deeply with them incinerations! [...]</i></p>	
es-MX	pt-BR
<p>EL PÁJARO LOCO — <i>¿Eh? ¡Ah! Oye, tú, ¡pajarraco antiestético! ¡Dame mi moneda!</i></p> <p>PEPE GALLINAZO — <i>¿Qué dijiste? ¡Es mi dinero! ¡Has herido mi alma en lo más hondo!</i></p>	<p>PICA-PAU — <i>Minha grana! ... Ei, você, seu pilantra! Devolva a minha grana!</i></p> <p>ZECA URUBU — <i>Sua grana? Minha grana! O senhor me ofende profundamente com suas incinerações! [...]</i></p>

Exemplo n.º 2:

en-US	
<p>MISS (WOODY) — <i>Oh, a quarter!</i></p> <p>...</p> <p>BUZZ BUZZARD — <i>Listen, baby, I don't want that measly old quarter! All I want is you! I'm mad about you, baby!</i></p>	
es-MX	pt-BR
<p>SEÑORITA (EL PÁJARO LOCO) — <i>Ah, ¡dinero! (voz natural) digo... ¡Muy amable! (voz de señorita)</i></p> <p>...</p> <p>PEPE GALLINAZO — <i>Escucha, muñeca, no es esta moneda lo que me interesa, ¡a quién quiero es a ti! ¡Estoy loco de amor!</i></p>	<p>MOÇA (PICA-PAU) — <i>Uma grana!</i></p> <p>...</p> <p>ZECA URUBU — <i>Ouçã, neném, eu não quero esse miserável dinheiro, eu só quero você! Eu estou gamado em você, neném!</i></p>

Em ambos os exemplos acima, as adaptações aplicadas nas duas versões sofrem simultaneamente modulações, visto que mudam o ponto de vista do objeto — o modo como

ele é dito —, a partir do nome próprio dado à moeda (*quarter*) para substantivos sinônimos a este: “*moneda*” e “*dinero*”, em espanhol, e “*grana*” e “*dinheiro*”, em português.

Assim, conclui-se a análise de adaptações dos curtas. Conforme a declaração anterior (item 4.1), as análises a seguir serão sucintas e breves, de modo a cumprir o prazo estipulado para a entrega deste trabalho à banca.

O próximo procedimento sujeito à análise é o de *equivalência*.

4.2.3 Equivalência

Consoante a teoria exposta previamente nesta obra (item 2.3.1.6), o procedimento da *equivalência* é aplicado quando as línguas em contato constroem a mensagem em questão por meio de circunstâncias gramaticais ou estilísticas totalmente distintas uma da outra, sendo comum utilizá-lo à hora de traduzir provérbios, clichês, idiotismos, onomatopeias e interjeições.

A seguir, encontram-se alguns exemplos de equivalência encontrados nos curtas, e suas observações:

Exemplo 1:

en-US	<i>Well, what do you know!</i>
es-MX	<i>¡Vaya! ¿qué les parece?</i>
pt-BR	<i>Olhem só!</i>

Exemplo 2:

en-US	<i>Oh, so you wanna play!</i>
es-MX	<i>Ah, conque quieres jugar, ¿eh?</i>
pt-BR	<i>Hmm, então quer jogar?</i>

Exemplo 3:

en-US	<i>Hot diggity dog! Soup!</i>
es-MX	<i>¡Qué bien buena esta sopa! ¿Verdad?</i>

pt-BR	<i>Hum, mas que beleza de sopa!</i>
--------------	--------------------------------------------

Exemplo 4:

en-US	<i>Oh boy, food!</i>
es-MX	<i>¡Qué bien! ¡Comida!</i>
pt-BR	<i>Puxa vida, comida!</i>

Exemplo 5:

en-US	<i>By yiminy, (I) think I have withstood bad too many of his jokes!</i>
es-MX	<i>Mmm, por Dios, ¡que ya me cansó ese pájaro loco con sus bromas pesadas!</i>
pt-BR	<i>Que diabos! Atcho que já aguanté demais as sua brincadeiras!</i>

Exemplo 6:

en-US	<i>Hey, you! Take off my hat!</i>
es-MX	<i>Oye, tú, ¡devuélveme mi sombrero!</i>
pt-BR	<i>Ei, você! Minha cartola!</i>

Exemplo 7:

en-US	<i>By golly, she has plenty wonderful like!</i>
es-MX	<i>Oh, ¡Dios mío! ¡Es una verdadera belleza!</i>
pt-BR	<i>Meu Deus! Es simplemente maravilhosa!</i>

Exemplo 8:

en-US	<i>Yes, sir! Very clever! Very clever!</i>
es-MX	<i>¡Sí, señor! ¡Son muy listos! ¡Muy listos!</i>
pt-BR	<i>Sim, senhor! Muito legal!</i>

Exemplo 9:

en-US	<i>Gee willikers, a real plane!</i>
es-MX	<i>¡Vaya suerte! ¡Un aeroplano de verdad!</i>
pt-BR	<i>Não acredito... minha nossa! Um verdadeiro!</i>

Exemplo 10:

en-US	<i>My mother told me to take this one!</i>
es-MX	<i>¡De Tin Marín, de Do Pingüé, Cúcara Mácara este fue!</i>
pt-BR	<i>Minha mãe mandou puxar este daqui!</i>

Os exemplos acima mostram situações em que houve a transferência de elementos linguísticos e culturais próprios à cada versão traduzida. O autor desta obra destaca que alguns dos exemplos aparentam ser também modulações, uma vez que as traduções correspondentes dos textos mexicano e brasileiro possuem potenciais sinônimos, isto é, outros termos e/ou frases e expressões que também representariam o mesmo sentido à expressão original.

A expressão do exemplo 5 “*By yiminy (by jiminy)*”, por exemplo, traduzida para o espanhol como “*por Dios*”, poderia ser também traduzida como “*Dios mío*” ou “*Cielos*”, em que todos os possíveis termos traduzidos seriam equivalentes entre si, e, também, ao termo original.

Além dos exemplos mostrados acima, o autor também considera válido mencionar um possível caso de “equivalência” (cultural) ocorrido no curta *Woody Dines Out*. Após ser dopado pelo taxidermista, o Pica-Pau eventualmente desperta-se do coma, e percebe que ele se encontra em uma armadilha. Na tentativa de executar o pássaro, o taxidermista falha sucessivas vezes, e então ele tenta dar um golpe com sua mão no Pica-Pau, porém, acerta uma bigorna. O taxidermista, então, geme de dor, conforme a cena, na língua original e na versão brasileira, que manteve o áudio original. A versão mexicana, no entanto, utiliza-se de uma canção infantil popular para representar o pranto do personagem na cena, conforme o trecho a seguir:

en-US	TAXIDERMIST — (<i>groan</i>)
--------------	---------------------------------------

es-MX	TAXIDERMISTA — <i>“Tengo manita, no tengo manita, ¡porque la tengo desconchabadita!”</i>
pt-BR	TAXIDERMISTA — <i>(gemido de dor)</i>

No caso acima, a versão mexicana aplica em seu texto a canção “*Tengo Manita, no Tengo Manita*”, uma antiga canção infantil de ninar mexicana, na qual o adulto (pais ou avós) segura a mão da criança em repouso e começa a movê-la de um lado para outro, cantando “*tengo manita, no tengo manita, porque la tengo desconchabadita*”. O termo “*desconchabadita*” é derivado do verbo *desconchabar* (pt-BR: *desmontar; desarrumar; quebrar*), utilizado em alguns países da América Latina — entre eles o México —, sinônimo do verbo *descomponer*. O uso desta canção na cena ocorre possivelmente em razão do personagem “quebrar” sua mão ao golpear a bigorna, tornando-a “*desconchabadita*” (desmontada, quebrada).

A seguir têm-se alguns exemplos de modulação encontrados nos curtas.

4.2.4 Modulação

Conforme o referencial teórico abordado anteriormente (item 2.3.1.5), o procedimento da *modulação* consiste em alterar o foco, expressão ou ponto de vista da língua original à hora de traduzi-la para a língua-alvo. Na sequência, encontram-se alguns exemplos de modulação encontrados nos curtas, e suas observações:

Exemplo 1:

en-US	<i>Well, there's no rule against me taking a bath!</i>
es-MX	<i>Bueno, ¡no hay regla que me prohíba bañarme!</i>
pt-BR	<i>Bem, o jeito é tomar um banho!</i>

Exemplo 2:

en-US	<i>Food!</i>
es-MX	<i>¡Ostra!</i>

pt-BR	<i>Comida!</i>
--------------	----------------

Exemplo 3:

en-US	<i>TNT</i>
es-MX	<i>TRINITROTOLUENO</i>
pt-BR	<i>EXPLOSIVO</i>

Exemplo 4:

en-US	<i>CLOSED TODAY</i>
es-MX	<i>HOY NO ABRIMOS</i>
pt-BR	<i>FECHADO HOJE</i>

Exemplo 5:

en-US	<i>I CAN'T SEE A THING</i>
es-MX	<i>YO NO VEO NADA</i>
pt-BR	<i>NÃO CONSIGO LER NADA</i>

Exemplo 6:

en-US	<i>Oh yeah? OK! You big boy! Put 'em up! Put 'em up! Put 'em up! Put 'em up!</i>
es-MX	<i>Está bien, ¡pajarraco inmundo! ¡En guardia! ¡En guardia! ¡En guardia! ¡En guardia!</i>
pt-BR	<i>Ah, é? Tá bem, seu trapaceiro! Vem, vem brigar! Vem brigar! Vem! Vem! Vem! Vem! Vem! Vem! Vem!</i>

Exemplo 7:

en-US	<i>GONE FOR THE WINTER</i>
es-MX	<i>CERRADO A CAUSA DEL INVIERNO</i>

pt-BR	<i>FOMOS VERANEAR</i>
--------------	-----------------------

Exemplo 8:

en-US	<i>Hmm, boy! Meal on the table!</i>
es-MX	<i>¡Aleluya! ¡La comida está servida!</i>
pt-BR	<i>Puxa vida! Comida na mesa!</i>

Exemplo 9:

en-US	<i>40 MILES AS THE CROW FLIES</i>
es-MX	<i>(A) CUARENTA MILLAS (40 mi) HACIA DONDE VUELA EL CUERVO</i>
pt-BR	<i>(A) SESSENTA QUILÔMETROS (60 km) EM LINHA RETA</i>

Exemplo 10:

en-US	<i>Am I refined? I'm 110 octane!</i>
es-MX	<i>¿Que si soy refinada? ¡Y de la más alta alcurnia!</i>
pt-BR	<i>Se sou refinada? Eu sou uma dama!</i>

Os exemplos acima mostram situações em que ambas as versões mexicana e brasileira aplicaram alterações no que remetem aos termos correspondentes dos originais. Em outras palavras, utilizaram-se, em sua maioria, de elementos similares que representam o mesmo sentido para qual uma tradução literal do texto original o faria.

Enquanto alguns exemplos foram facultativos, isto é, por questões estilísticas, outros deram-se de forma obrigatória, em razão da não-existência cultural do termo original — e sua aplicação — nas versões traduzidas.

O autor destaca que os exemplos mostrados acima revelam, em algumas ocasiões, alternâncias de escolhas estilísticas por parte de ambas as versões traduzidas, isto é, situações em que uma versão aplicou uma tradução literal, e a outra, uma modulação. Não obstante, houve situações em que ambas as versões recorreram a modulações em seus textos.

O **primeiro exemplo** aborda um trecho do curta *Bathing Buddies*, onde o Pica-Pau retruca as regras que delineiam condutas proibidas na pensão do Leôncio. Neste exemplo, a versão mexicana traduziu o trecho “*there’s no rule against me taking a bath*” [pt-BR: “*não há regra contra eu tomar (um) banho*”] como “*no hay regla que me prohíba bañarme*”, onde o trecho em negrito representa uma modulação, a partir de uma contrariedade inexistente para uma proibição também nula.

Aqui, convém mencionar que tal exemplo apresenta também uma transposição, pois o termo original (*against*) é uma preposição, traduzido na versão mexicana por um verbo (*prohíba*) no presente do subjuntivo.

A versão brasileira também aplica uma modulação neste trecho, a partir de uma contrariedade inexistente a uma conduta — “*taking a bath*” (pt-BR: *tomar (um) banho*) — para a execução de dita conduta para superar um obstáculo: as proibições contidas nas regras.

O **segundo exemplo** ocorre no curta *Fair Weather Fiends* (es-MX: *Demonios de Buen Tiempo*; pt-BR: *Amigos Penosos*), de 1946. O trecho em questão ocorre no momento em que Pica-Pau e Wolfie Wolf naufragam em uma praia, famintos. De repente, um jato de água surge debaixo da areia e os naufragos cavam um buraco, encontrando uma concha que, supostamente, pode servir a ambos como alimento.

A versão brasileira traduziu o termo original “*food*” como “*comida*”, sendo uma tradução literal. Por outro lado, a versão mexicana aplicou uma modulação em seu texto, pois utilizou neste a palavra “*ostra*”, que remete à concha e é, potencialmente, uma “comida”.

O **terceiro exemplo** ocorre no curta *The Loose Nut*, onde, no final, o Pica-Pau acerta equivocadamente um explosivo em formato de bola de golfe, composto por trinitrotolueno, um composto químico popularmente conhecido pela sigla “TNT”, usado frequentemente como um material explosivo.

Enquanto a versão mexicana optou por traduzir literalmente o texto como “*trinitrotolueno*”, a versão brasileira traduziu o termo original “TNT” como “*explosivo*”, em um processo de modulação, onde o “explosivo” abrange diversos tipos, entre tantos, o composto por “TNT”.

O **quarto exemplo** — oriundo do curta *Woody Dines Out* — traz um enunciado de um cartaz em um restaurante, onde este encontra-se fechado. Neste exemplo é a versão brasileira que aplica uma tradução literal, ao traduzir “*closed today*” como “*fechado hoje*”. A versão mexicana, no entanto, utiliza-se de uma modulação, ao inserir em seu texto a expressão “*hoy no abrimos*”, em que o trecho em negrito altera a expressão original, porém, mantendo seu sentido, pois, ao dizerem que hoje não abrem o restaurante é porque este está fechado hoje.

O **quinto exemplo** ocorre no curta *The Reckless Driver* (es-MX: *Conductor Temerario*; pt-BR: *Motorista Desleixado*), de 1946. Ao perceber que a validade de sua carteira de motorista está expirando, o Pica-Pau dirige-se até um departamento de trânsito para renová-la. Lá, o primeiro procedimento é um teste de visão, onde o Pica-Pau lê um cartaz que contém o texto “*I can’t see a thing*”.

Na versão mexicana, houve a tradução literal do texto original, com seu produto sendo “*Yo no veo nada*”. A versão brasileira, em contraste, alterou o verbo que traduz o termo “*see*” (pt-BR: *ver*): “*Não consigo ler nada*”, onde o verbo “*ler*” apresenta o mesmo sentido que “*ver*”, pois se uma pessoa (não cega) “*lê*”, ela também “*vê*”.

O **sexto exemplo** ocorre no curta *Drooler’s Delight* em que, após discutir com Zeca Urubu sobre a posse da moeda de vinte e cinco centavos, o Pica-Pau o chama para a luta física, induzindo seu oponente a pôr-se em guarda. A forma como o pássaro incentiva seu rival a brigar, na língua original, é dizendo-lhe que este “*levante as mãos/os punhos*”, de modo que ambos comecem a contenda.

A versão mexicana decide aplicar uma modulação neste trecho, ao colocar em seu texto que o personagem ponha-se “*em guarda*”, ou seja, que se coloque em posição de luta, que consiste em levantar as mãos/os punhos para proteger-se de golpes adversários. A versão brasileira, por sua vez, também recorre a uma modulação, ao ir direto ao ponto: que o personagem “*venha brigar*”, na qual, para executar dita ação, costuma-se erguer os punhos em um gesto de defesa.

O **sétimo exemplo** ocorre no curta *Pantry Panic*, onde, os pássaros do bosque estão deixando a região em razão de uma terrível tempestade de inverno que se acerca. Certo momento, uma família de pássaros coloca um cartaz na porta de casa, dizendo que “(todos estão) ausentes devido ao inverno”. Esse texto é tido no original como “*gone for the winter*”.

Na versão mexicana, houve uma tradução majoritariamente literal, onde o texto traduzido ficou como “*cerrado a causa del invierno*”. Essa mesma tradução, no entanto, apresenta uma modulação, onde o adjetivo “*cerrado*” — que traduz “*gone*” — aparece em razão dos donos da casa estarem “ausentes” (“*gone*”). Por sua vez, a versão brasileira também recorreu de uma modulação, ao utilizar o verbo “*veranear*” para justificar a ausência dos donos da casa.

O autor deste trabalho destaca que este trecho traduzido também possui uma transposição, visto que o verbo “*veranear*” substitui o termo original “*winter*” (pt-BR: *inverno*), um substantivo. O próprio texto traduzido trata-se de uma locução verbal, composta

por dois verbos, um auxiliar — “*fomos*” (do verbo *ir*) — e outro principal — “*veranear*” (no infinitivo) —.

O primeiro traduz o termo original “*gone*”, um adjetivo, denotando ausência em relação a um lugar específico em um determinado momento. Analisando desta forma, pode-se concluir que aqui também se nota um caso de transposição.

O **oitavo exemplo** ocorre no curta *The Dippy Diplomat*, onde o Pica-Pau se depara com um prato cheio de espigas de milho sobre uma mesa. Fascinado, ele diz, na língua original, que a “refeição (está) na mesa”. Esse texto é tido no original como “*meal on the table*”.

A versão mexicana opta por aplicar uma modulação em seu texto, em que a expressão “*está servida*” substitui à original “*on the table*”, pois, se a comida “está servida” é porque ela “está na mesa”. A versão brasileira, por sua vez, aplica uma modulação no sujeito da frase: “*meal*” (pt-BR: *refeição*) transforma-se em “*comida*”, pois esta é a base de uma refeição.

O **nono exemplo** ocorre no curta *Ski for Two*, onde o Pica-Pau lê uma placa sinalizando a distância de um chalé a partir daquele local. O texto original traz o seguinte trecho: “*40 miles as the crow flies*” (pt-BR (literalmente): “(a) quarenta milhas como o corvo voa”). Na versão mexicana, houve a tentativa de traduzir literalmente o texto original. Este ficou como “*a cuarenta millas (40 mi) hacia donde vuela el cuervo*” (pt-BR (literalmente): *a quarenta milhas até onde o corvo voa*). Por outro lado, a versão brasileira aplicou uma modulação em seu texto, traduzindo o trecho “*as the crow flies*” como “*em linha reta*”.

O autor desse TCC considera que essa tradução pode representar também uma equivalência, pois a frase original denota uma expressão idiomática: “*as the crow flies*” é o mesmo que “*in (a) straight line*” (pt-BR: “*em (uma) linha reta*”). Desta forma, a versão brasileira aplicou em seu texto uma expressão equivalente que fizesse jus ao seu contexto linguístico-cultural.

O **décimo exemplo** ocorre no curta *Chew-Chew Baby*, onde o Pica-pau busca encontrar uma forma de “filar uma boia” na pensão de Leôncio, que acabara de expulsá-lo do estabelecimento. O pássaro, então, descobre, ao ler em um jornal, que Leôncio deseja se encontrar com uma “moça refinada”, de modo a casar-se com ela, além de oferecê-la “uma boa casa e um monte de comida caseira”. Assim, ele se disfarça de moça e faz uma ligação telefônica a Leôncio, dizendo que seu nome é Clementina, e que deseja se encontrar com ele. Leôncio, então, pergunta a “Clementina” se ela é “refinada”, e “Clementina” lhe responde, na língua original, que ela é mais que isso: ela é “*110 octane*” (pt-BR: *octanagem 110*).

No que concerne os estudos da geografia, química e física, a octanagem representa a resistência de um combustível de ser detonado quando utilizado em motores no ciclo de Otto, ciclo termodinâmico que simboliza a execução de motores de combustão interna, popularmente chamados “*motores de explosão*”. Os índices de octanagem em um combustível variam, existindo um valor mínimo para o bom funcionamento de cada automóvel. Motores muito potentes requerem combustíveis com altos índices de octanagem, uma vez que o uso de gasolina com índices inferiores eleva o consumo, reduz a potência do motor e potencializa a ocorrência de problemas mecânicos.

De um ponto de vista linguístico e cultural, o uso, no texto original, do termo “*110 octane*” remete à expressão americana “*high-octane*” [pt-BR (literalmente): *octanagem alta*], que significa algo potente, dinâmico, excitante, intenso.

Na versão brasileira, a tradução aplicou uma modulação em seu texto, ao traduzir “*110 (high-) octane*” para “*uma dama*”, pois, na linguagem popular brasileira, representa uma mulher com grandes qualidades e de grande impacto social, atributos que se assemelham às definições dadas à expressão original “*110 (high-) octane*”.

A versão mexicana, por sua vez, adotou um procedimento parecido, utilizando-se também de uma modulação, onde ela traduz “*110 (high-) octane*” para “*de la más alta alcurnia*” (pt-BR: *da mais alta linhagem*), onde seu sentido remete a uma mulher de nobreza, de grande importância, e, conseqüentemente, portadora de grande poder. Essas características refletem às mesmas atribuídas ao termo original, constituindo a tradução deste trecho uma modulação.

A seguir têm-se alguns exemplos de amplificação encontrados nos curtas.

4.2.5 Amplificação

Consoante à revisão de literatura exposta anteriormente (p. 2.3.4.1), a amplificação consiste em traduzir com mais palavras o que é dito no texto original com menos palavras, sendo aplicada por questões estilísticas ou gramaticais. Abaixo, encontram-se alguns exemplos de amplificação observados nos curtas, e suas observações:

Exemplo 1:

en-US	<i>Well, I suppose (that) I should overlook this little incident...</i>
-------	-------------------------------------------------------------------------

es-MX	<i>Bueno, supongo que debería pasar por alto este pequeño incidente...</i>
pt-BR	<i>Ben, atcho que devo deixar eso pra lá...</i>

Exemplo 2:

en-US	<i>[...], while upstairs [...]</i>
es-MX	<i>[...], mientras en el piso superior [...]</i>
pt-BR	<i>[...] No andar de cima [...]</i>

Exemplo 3:

en-US	<i>Thanks, pal! Have another hamburger!</i>
es-MX	<i>¡Gracias, amigo! ¡Toma otra hamburguesa!</i>
pt-BR	<i>Obrigado! Pegue mais um hambúrguer!</i>

Exemplo 4:

en-US	<i>\$100,000 (ONE HUNDRED THOUSAND DOLLARS) FOR A STUFFED KING SIZE WOODPECKER</i>
es-MX	<i>CIEN MIL DÓLARES (\$100,000) POR UN PÁJARO CARPINTERO, TAMAÑO REAL DISECADO</i>
pt-BR	<i>CEM MIL DÓLARES (\$100,000) POR UM PICA-PAU EMPANADO, TAMANHO GIGANTE</i>

Exemplo 5:

en-US	<i>I said (that) we don't take any guests without (having) a reservation!</i>
es-MX	<i>¡Te dice que no recibo huéspedes que no tengan sus reservaciones!</i>
pt-BR	<i>Eu disse que no af(c)eito hóspedes sin tener uma reserva!</i>

Exemplo 6:

en-US	<i>Get your seat off of my feet!</i>
es-MX	<i>¡Levántese, que me está aplastando los pies!</i>
pt-BR	<i>Tire a sua cadeira de cima do meu pé!</i>

Exemplo 7:

en-US	<i>FOR (THOSE WITH) HOTHEADS</i>
es-MX	<i>PARA LOS DE CABEZA CALIENTE</i>
pt-BR	<i>PARA CUCA QUENTE</i>

Exemplo 8:

en-US	<i>Eh, pardon me, but I think (that) my ping-pong ball landed in your hot boiled eggs!</i>
es-MX	<i>Eh, discúlpeme, ¡pero creo que mi pelota de pimpón cayó entre sus huevos cocidos!</i>
pt-BR	<i>Hã, me desculpe, mas eu acho que minha bolinha caiu junto com os seus ovos!</i>

Exemplo 9:

en-US	<i>Take it easy, sarge, take it easy, I (just) wanna fly like a bird!</i>
es-MX	<i>¡No se enoje, Sargento! ¡Cálmese! ¡Solo quiero volar como un pájaro!</i>
pt-BR	<i>Calma, sargento! Calma! Eu só quero voar como um pássaro!</i>

Exemplo 10:

en-US	<i>Don't worry about me! I got plenty of food! And right now, I'm going swimming!</i>
es-MX	<i>¡No se preocupen por mí! ¡Tengo una montaña de comida y ahora mismo voy a nadar!</i>
pt-BR	<i>Não se preocupem comigo! Eu tenho bastante comida e agora vou nadar!</i>

Os exemplos acima mostram situações em que os procedimentos de amplificação ocorreram ora por motivos estilísticos, ora gramaticais, sendo perpetuados por ambas as versões traduzidas.

Uma das situações mais observadas foi a amplificação obrigatória — tanto na versão mexicana como na brasileira — da conjunção integrante “*que*”, aplicada ao introduzir orações subordinadas ligadas a uma oração principal, sendo obrigatório seu uso no espanhol e no português.

A língua inglesa, em contraste, permite, na linguagem informal, omitir dita conjunção, o que faz com que as traduções mexicana e brasileira amplifiquem seus textos por questões gramaticais obrigatórias. Isto é o que ocorre nos exemplos 1, 5 e 8.

Ainda no **exemplo 1**, tem-se a ocorrência da amplificação do termo “*overlook*” (pt-BR: “*esquecer*”, “*ignorar*”, “*deixar passar*”), que na versão mexicana fica como “*pasar por alto*”, sendo que o termo original, composto por uma única palavra, é traduzido por três, na tradução mexicana.

No **segundo exemplo**, o termo “*upstairs*” é traduzido na versão brasileira como “*andar de cima*”, amplificando o termo original. A tradução deste, na versão mexicana, fica como “*piso superior*”, também aumentando o número de palavras utilizadas em relação ao original.

Cabe mencionar aqui o uso de outro procedimento neste mesmo exemplo, já que tanto a versão brasileira como a mexicana amplificam seus textos traduzidos, inserindo os termos “*no*” e “*en el*”, respectivamente, pois suas estruturas gramaticais exigem, nesses casos específicos o uso de uma preposição e um artigo para conectar os dois elementos da frase: “*while*” (pt-BR: *enquanto*) e “*upstairs*”.

A versão mexicana procede dessa forma, aplicando “*en el*” entre ambos elementos {“*mientras en el [en (preposição) + el (artigo)] piso superior*”}, ao que denota ser uma amplificação em seu texto. A versão brasileira, no entanto, decide utilizar o termo “*no*” para traduzir “*while*”. Desta maneira, ela recorre a uma transposição, ao traduzir uma conjunção — “*while*” — com uma preposição contraída — “*no*” [*em (preposição) + o (artigo) = no*] —.

O **terceiro exemplo** mostra uma diferença de procedimentos aplicados em cada versão traduzida. A versão mexicana traduz todo o texto original literalmente. Por outro lado, a versão brasileira recorre a uma amplificação, em que o termo original “*another*” é traduzido como “*mais um*”. Observa-se que esta amplificação foi facultativa, pois também seria possível traduzir “*another*” como “*outro*”, o que constituiria uma tradução literal.

O **quarto exemplo** traz o termo “*woodpecker*” que se refere aos próprios pássaros reais chamados “pica-paus”. A versão brasileira traduz o termo original como “*pica-pau*”, com letra minúscula, em referência a qualquer pássaro dessa espécie, e não exclusivamente ao personagem Pica-Pau, um “pica-pau”. A versão mexicana, por sua vez, traduz e amplifica

“*woodpecker*” como “*pájaro carpintero*”, nome atribuído a esta mesma espécie em espanhol. Observa-se, portanto, que a versão mexicana utiliza-se de mais termos para traduzir a palavra “*woodpecker*”, ao passo que a versão brasileira mantém a igualdade de palavras em relação à língua-fonte.

A discussão a seguir, embora não estritamente relacionada à análise do exemplo acima, é, na visão do autor, relevante, pois remete a outros procedimentos técnicos e a um elemento-chave do programa: o nome do protagonista.

Em relação à versão brasileira — e ao próprio personagem principal —, convém ressaltar que, apesar de haver, neste caso acima, uma referência a qualquer pica-pau, o uso do termo “*pica-pau*” leva o público brasileiro a associá-lo intrinsecamente ao personagem Pica-Pau, já que este é o seu próprio nome, na versão brasileira.

Isso, no entanto, não ocorre na versão original — nos EUA —, e tampouco na versão mexicana. Nesta última, seu nome é “*El Pájaro Loco*” ou “*Loquillo*”, enquanto no original, o personagem chama-se “*Woody Woodpecker*”, onde “*Woody*” é seu nome, e “*Woodpecker*”, seu sobrenome.

Ao considerar o uso de uma tradução literal para dar nome ao pássaro, a versão brasileira teria como produto “*Woody Pica-Pau*”. No entanto, a escolha dos tradutores foi traduzir apenas o sobrenome do personagem — “*Pica-Pau*” —, o que, com o passar do tempo, construiu um vínculo afetivo para com o público brasileiro. O uso literal do nome original do personagem hoje traria um sentimento estranho ao mesmo público, dado o vínculo de longa data deste para com o “*Pica-Pau*”.

Não obstante, a mudança de nome na versão brasileira da personagem “*Winnie Woodpecker*” — namorada de Pica-Pau — de “*Paulina*” para “*Winnie Pica-Pau*” não causou o mesmo estranhamento, visto que a personagem apareceu como “*Paulina*” somente no curta *Real Gone Woody* (pt-BR: *O Trio Amoroso*), de 1954 [a personagem também aparece no curta *International Woodpecker* (pt-BR: *Pica-Pau Internacional*), de 1957, porém, não interpretando a si mesma e, sim, a duas personagens distintas].

A personagem só voltaria à cena em 1999, quando participaria mais frequentemente nas histórias do *Novo Show do Pica-Pau*, tendo desta vez, na versão brasileira, seu nome alterado para “*Winnie Pica-Pau*”, traduzindo literalmente o original “*Winnie Woodpecker*”.

O autor chama a atenção a essa ocorrência devido à semelhança dos nomes dos personagens citados na língua original, que compartilham o mesmo sobrenome (“*Woody Woodpecker*” e “*Winnie Woodpecker*”). Além disso, ele constata que a mudança de nome de

Winnie só foi possível devido a não-existência de vínculo afetivo da personagem “*Paulina*” para com o público brasileiro, permitindo dita alteração.

Em suma, ao referir-se ao Pica-Pau, percebe-se que a tradução do nome do personagem na versão brasileira ocorre sem trazer o nome “*Woody*” para o pássaro, o que pode ser considerada uma omissão, pois suprime um elemento repetido frequentemente na língua-fonte, mas não na língua-meta.

Dada a discussão acima, o parágrafo a seguir volta às observações dos exemplos de ampliações.

O **quinto exemplo** apresenta, conforme a explicação prévia (na presente seção, p. 92), o uso da conjunção integrante “*que*” para ambas as versões mexicana e brasileira, de modo a conectar as orações subordinadas às orações principais. Novamente, a versão original omite o termo correspondente (*that*) em razão de sua condição facultativa na oração.

Este mesmo exemplo apresenta outra amplificação na versão mexicana, ao traduzir “*without*” como “*que no tengan*”. Também, o elemento original seguinte [*a* (artigo)] sofre uma transposição, ao ser traduzido por um adjetivo (pronome) possessivo (*sus*). A versão brasileira, por sua vez, amplifica o final da frase, ao traduzir “*without a reservation*” acrescentando o verbo “*ter*” em “*sem ter uma reserva*¹⁵”.

O **sexto exemplo** mostra uma amplificação facultativa aplicada à versão brasileira, em que o artigo definido “*a*” toma lugar na oração “*Tire a sua cadeira de cima do meu pé!*”. A versão mexicana parece utilizar-se de uma modulação, a partir de uma ordem (“*Get your seat off of my feet*”) para outra ordem (“*Levántese*”) seguida de uma justificativa (“*que me está aplastando los pies*”).

O **sétimo exemplo** apresenta uma amplificação também facultativa, mas, dessa vez, por parte da versão mexicana, em que o trecho “*los de*” se insere na frase “*para los de cabeza caliente*”. Além disso, há outra amplificação nessa versão, quando ela traduz “*hotheads*” para “*cabeza caliente*”. Este procedimento é semelhante ao realizado na versão brasileira que traduz o termo original como “*cuca quente*”, em que a palavra “*cuca*” pode ser considerada uma modulação de “*head(s)*” [pt-BR: *cabeça(s)*].

O **oitavo exemplo** traz, junto aos exemplos 1 e 5, a já dita conjunção integrante “*que*”, obrigatória nas versões traduzidas, e sua equivalente (“*that*”) sendo opcional na língua original. Além disso, a versão mexicana recorre ao uso da preposição “*de*”, em “*pelota de pimpón*”, em uma amplificação obrigatória do original “*ping-pong ball*”. A versão

¹⁵ A frase é pronunciada como “*sin tener una reserva*”, em razão do sotaque que a versão brasileira aplica a Leôncio, por este ser estrangeiro.

brasileira, em contrapartida, aplica duas ampliações, ao acrescentar o artigo definido “os”, em “*junto com os seus ovos*” — onde seu uso é facultativo —, e ao utilizar o termo “*junto com*” para traduzir “*in*”. Esse último também é uma (meia) transposição, pois traduz uma preposição (“*in*”) com um advérbio (“*junto*”) e uma preposição (“*com*”).

O **nono exemplo** mostra uma semelhança na escolha do procedimento adotado por ambas as versões mexicana e brasileira, em que a primeira utiliza o advérbio “*solo*”, em “*solo quiero volar como un pájaro*” que, por sua vez, traduz “*I want to fly like a bird*”. Esta oração original é traduzida, na versão brasileira, como “*eu só quero voar como um pássaro*”. Percebe-se que ambas ampliações são facultativas, pois o não-uso destes termos não afetam a condição de sentido da oração.

O **décimo exemplo** apresenta, de início, uma amplificação obrigatória do verbo “*preocupar-se*” que, em sua própria estrutura traz a marca, tratando-se de um verbo reflexivo, que exige o uso de pronome pessoal reflexivo — nesse caso, “*se*” (3ª pessoa do plural) —, tanto na versão brasileira quanto na mexicana. Mais adiante, tem-se outra amplificação na versão mexicana, ao traduzir “*plenty*” como “*una montaña*”, em que também ocorre uma modulação, a partir de “*muito/a*” para “*uma montanha*”, que remete a “muita coisa”.

A seguir têm-se alguns exemplos de condensação encontrados nos curtas.

4.2.6 Condensação

De acordo com a literatura da área previamente abordada (item 2.3.4.2), a condensação é o oposto da amplificação, pois traduz com um número menor de palavras na língua-meta o que é dito com mais palavras na língua-fonte. A seguir, encontram-se algumas situações em que foram aplicadas condensações, seguidas de suas análises:

Exemplo 1:

en-US	<i>DAY AFTER DAY THE STORM MOUNTED IN FURY [...]</i>
es-MX	<i>DÍA TRAS DÍA LA TORMENTA AUMENTABA SU FURIA [...]</i>
pt-BR	<i>DIA APÓS DIA A TEMPESTADE MANTEVE-SE FURIOSA [...]</i>

Exemplo 2:

en-US	<i>One hundred thousand Dollars [...]</i>
-------	-------------------------------------------

es-MX	<i>Cien mil Dólares [...]</i>
pt-BR	<i>Cem mil Dólares [...]</i>

Exemplo 3:

en-US	<i>Am I hungry! Think I'll go in and fill up!</i>
es-MX	<i>¡Tengo hambre! ¡Así que entraré a acabar con ella!</i>
pt-BR	<i>Estou com uma fome! Acho que vou entrar e me estufar!</i>

Exemplo 4:

en-US	<i>Reservations! Bah! Open up the door! Open up or I'll throw you out!</i>
es-MX	<i>¡Reservaciones! ¡Ah! ¡Ábreme la puerta! ¡Ábreme la puerta antes de que te saque a patadas!</i>
pt-BR	<i>Reservas! Bah! Abra esa puerta! Abra esa puerta si no eu la arrebento!</i>

Exemplo 5:

en-US	<i>Get back with my food!</i>
es-MX	<i>Oye, ¡regresa con mi comida!</i>
pt-BR	<i>Volte aqui con a minha comida!</i>

Exemplo 6:

en-US	<i>Oh, no? Well, let me smell your breath!</i>
es-MX	<i>Ah, ¿no? Bien, ¡déjame ver tu aliento!</i>
pt-BR	<i>Ah, no? Bone, então deixe-me tcheirar su hálito!</i>

Exemplo 7:

en-US	<i>Now, can you read it?</i>
es-MX	<i>¿Puedes leerlo ahora?</i>

pt-BR	<i>E agora, pode ler isto?</i>
--------------	--------------------------------

Exemplo 8:

en-US	<i>MUST WEAR TOP HAT</i>
es-MX	<i>DEBE TRAER SOMBRERO DE COPA</i>
pt-BR	<i>PRECISA USAR CARTOLA</i>

Exemplo 9:

en-US	<i>Are you hot, tired and thirsty? Cool off with a super-duper Drooler's Delight ice cream soda!</i>
es-MX	<i>¿Tiene calor? ¿Está cansado, sediento? ¡Refrésquese con el helado más sabroso del mundo, Delicia de Tontos!</i>
pt-BR	<i>Está com calor? Cansado? Com sede? Refresque-se com o super, super sorvete Delícia Gelada com soda!</i>

Exemplo 10:

en-US	<p><i>ONE MONTH LATER..</i></p> <p><i>THERE COMES TO THIS</i> <i>SNOW-BOUND VILLAGE,</i> <i>-A POOR, HUNGRY LITTLE KITTY CAT.</i></p> <p><i>Meow! Meow! I'm that hungry little kitty cat you just read about!</i> <i>Meow! Meow! I'm so hungry I could eat a... woodpecker! Yeah, that's it!</i></p>
es-MX	<p><i>UN MES DESPUÉS</i></p> <p><i>LLEGA A ESTE</i> <i>PUEBLO SITIADO POR LA NIEVE</i> <i>UN PEQUEÑO Y HAMBRIENTO GATITO</i></p> <p><i>¡Miau! ¡Miau! ¡Yo soy el pequeño y hambriento gatito del que hablaban! ¡Miau! ¡Miau! ¡Tengo tanta hambre que comería... un pájaro loco! ¡Eso es!</i></p>

<p>pt-BR (BKS)</p>	<p><i>PASSADO UM MÊS</i></p> <p><i>Miau! Eu sou aquele faminto gatinho e estou morrendo de fome!</i> <i>Miau! Miau! E poderia comer até um... um... pica-pau! Sim, isso sim!</i></p>
<p>pt-BR (Dublasom Guanabara)</p>	<p><i>UM MÊS DEPOIS</i></p> <p><i>CHEGA ATÉ A VILA GELADA UM POBRE GATINHO FAMINTO</i></p> <p><i>Miau! Miau! Eu sou aquele gatinho faminto, do qual vocês acabaram de ouvir! Miau! Miau! E tô com tanta fome que eu sou capaz de comer um pica-pau, é isso aí!</i></p>

Os exemplos acima trazem situações em que certas palavras e trechos da língua original foram traduzidos com uma quantidade reduzida de palavras. Entre os exemplos destacados estão as traduções de *phrasal verbs* (pt-BR: *verbos frasais*) compostas por, ao menos, duas palavras, traduzidas para o espanhol e para o português com apenas um termo, geralmente, um verbo.

O mesmo vale para as traduções de verbos no infinitivo e no imperativo afirmativo seguidos por objeto direto para as línguas espanhola e portuguesa que conectam ambos os termos em uma palavra só em que a primeira não faz o uso do hífen, mas a segunda, sim.

O **primeiro exemplo** traz uma condensação do termo “*in fury*” (pt-BR: “*em fúria*”) ao ser traduzido para a versão brasileira. Esta o traduz como “*furiosa*”, ao referir-se à tempestade. O autor considera que este procedimento também constitui-se em uma transposição, ao traduzir uma preposição (“*in*”) e um substantivo (“*fury*”) com um adjetivo (“*furiosa*”).

O **segundo exemplo** mostra uma condensação do termo “*one hundred*”, que representa “*cem*”, em português, e “*cien*”, em espanhol. Com isso, nota-se que há o uso de apenas uma palavra em ambas as versões para traduzir o par de palavras da língua original.

O **terceiro exemplo** traz o trecho original “*I’ll go in*”, a partir do qual a versão mexicana o traduz inteiramente como “*entraré*”, em um procedimento de condensação. Aqui, também é possível considerar o uso de uma omissão, pois a tradução mexicana omite o uso do pronome “*yo*” (pt-BR: “*eu*”), que fica implícito na oração por razão da conjugação do verbo “*entrar*”, que condiz tratar-se da primeira pessoa do singular (“*yo entraré*”). A versão brasileira, por sua vez, decide aplicar uma perífrase verbal em seu texto, traduzindo “*I’ll go*

in” com a locução verbal “*vou entrar*”, onde o termo “*I’ll*” vira “*vou*”, e “*go in*” torna-se “*entrar*”.

Assim como ocorre na tradução mexicana, a tradução brasileira omite, no início da oração, o pronome “*eu*” — em referência a “*I*” (pt-BR: “*eu*”), em “*I’ll*” — pois o termo “*vou*” remete à conjugação da primeira pessoa do singular do verbo “*ir*” — “*eu vou*” — desobrigando seu uso na frase. Quanto ao trecho “*go in*”, a versão brasileira aplica uma condensação em seu texto, traduzindo o trecho original com um único elemento: “*entrar*”.

O **quarto exemplo** apresenta o *phrasal verb* “*open up*”, no imperativo afirmativo, traduzido na versão mexicana como “*ábreme*”, em que foi inserido em seu texto o complemento direto “*me*”, destacando a ordem do personagem Leôncio para que a porta fosse aberta *a ele*, o que não é explicitado na versão original. Não obstante, o procedimento adotado para esta tradução foi, de qualquer forma, uma condensação. O mesmo vale para a versão brasileira, que também traduziu o termo original com um número reduzido de palavras: “*abra*”, em referência a uma ordem, no imperativo afirmativo, porém, ao contrário da versão mexicana, sem acrescentar o complemento direto “*me*”, e, por conseguinte, sem explicitar que a porta fosse aberta para Leôncio.

Ainda neste exemplo, o trecho original “*I’ll throw you out*” transforma-se em outra condensação, ao ser traduzido como “(yo) *te saque*”, onde “*saque*” traduz as palavras “*throw*” e “*out*”, e “*te*” traduz a palavra “*you*”. A esta mesma tradução, pode-se atribuir um procedimento de omissão, pois a versão mexicana omite o pronome “*yo*” (“*I*”), em razão da conjugação do verbo “*sacar*” (“*saque*”), que, embora no texto traga uma ambiguidade em relação à pessoa gramatical — pois as conjugações de primeira e terceira pessoa do singular no presente do subjuntivo são idênticas —, a cena induz que se trate de primeira pessoa, o Leôncio. É possível, por outro lado, que esta tradução também seja uma modulação, pois transfere a menção de uma ação a ser feita do futuro simples — equivalente ao futuro do presente, em português — para o presente do subjuntivo.

A versão brasileira, em contraste, não omite o pronome “*I*”, traduzindo-o como “*eu*” em seu texto. Todavia, segue o procedimento de condensação da versão mexicana, traduzindo o trecho “*throw you out*” como “*la (a) arrebento*”, onde o elemento “*arrebento*” traduz os termos “*throw*” e “*out*”, enquanto “*la (a)*” traduz “*you*”.

O autor destaca ainda que esta tradução pode conter uma modulação — assim como na versão mexicana —, visto que o complemento direto “*la (a)*” refere-se à porta, e não ao Pica-Pau, como ocorre nas versões estadunidense e mexicana. Além disso, a ação a ser

realizada pelo personagem é dita, na versão brasileira, no presente do indicativo, ao contrário do tempo verbal aplicado na língua original, o futuro (simples).

O **quinto exemplo** traz uma condensação nas duas versões traduzidas. O termo original “*get back*” é traduzido como “*regresa*”, em espanhol, e “*volte*”, em português. Ao contrário do exemplo anterior, este não aparenta uma mudança no tempo verbal utilizado: todos os três textos têm como algo em comum a aplicação do imperativo afirmativo em suas orações.

O **sexto exemplo** apresenta a expressão “*let me*”, traduzido para o espanhol como “*déjame*”, e para o português como “*deixe-me*”. Ambas as versões traduzidas recorrem a uma condensação ao conectarem o verbo e complemento direto originais em uma só palavra para seus respectivos textos, em que a versão brasileira recorre ao hífen para uni-los, e a versão mexicana, não.

O **sétimo exemplo** dá-se através da expressão “*read it*”, onde “*it*” refere-se a um cartaz pendurado na parede. A versão mexicana aplica uma condensação ao traduzir o trecho em questão como “*leerlo*”, conectando as traduções do verbo (“*read*”) e seu complemento (“*it*”) em uma só palavra. A versão brasileira, no entanto, opta por não utilizar o pronome pessoal oblíquo átono “*o*” — para traduzir o termo “*it*” —, de forma que o texto ficasse como “*lê-lo*” (o acréscimo da letra “*l*” ao pronome dar-se-ia pelo fato que o verbo que o antecede termina em “*r*”), reduzido a uma palavra e compatível a uma condensação. Ao invés disso, ela recorre ao pronome demonstrativo “*isto*”, para traduzir o pronome pessoal “*it*”, mantendo a quantidade de palavras utilizadas na língua-fonte em seu texto.

O **oitavo exemplo** apresenta a expressão “*top hat*”, um chapéu de copa alta, conhecido popularmente no Brasil como “*cartola*”. Ora, esta é justamente a tradução aplicada pela versão brasileira ao termo original, onde seu procedimento é uma condensação. Por outro lado, a versão mexicana traduz o termo original como “*sombrero de copa*”, em um caso de amplificação.

O **nono exemplo** mostra duas ocorrências de condensação nas duas versões traduzidas. O primeiro envolvido é o *phrasal verb* “*cool off*” traduzido na versão mexicana como “*refrésquese*” e na versão brasileira como “*refresque-se*”. O segundo termo sujeito à condensação é “*ice cream*”, reduzido a uma única palavra para o português e o espanhol: “*sorvete*” e “*helado*”, respectivamente.

O **décimo exemplo** traz três momentos do curta *Pantry Panic* em que as versões traduzidas aplicam condensações em seus textos. O primeiro exemplo ocorre com a expressão original “*there comes*”, traduzida na versão mexicana como “*llega*”, procedendo a uma

condensação. Em relação à versão brasileira, ou melhor, *às versões*, tem-se a tradução do trecho em apenas uma delas, visto que a outra versão não traduz uma parte do texto, que inclui o trecho em destaque.

A primeira versão brasileira — realizada pela Dublasom Guanabara — segue o mesmo procedimento da versão mexicana, aplicando o termo “*chega*” para traduzir “*there comes*”. Ainda neste exemplo, as outras duas ocorrências dão-se pela condensação do termo “*kitty cat*”, traduzido como “*gatito*”, na versão mexicana, e “*gatinho*”, nas duas versões brasileiras. Convém ressaltar que a segunda versão brasileira — realizada pela BKS — aplicou este procedimento uma única vez, pois uma das vezes em que o termo “*kitty cat*” é mencionado na língua-fonte, esta versão não o traduz.

Assim, concluem-se as análises de condensação. A seguir, têm-se alguns exemplos de omissão.

4.2.7 Omissão

Conforme o referencial teórico abordado (item 2.3.4.5), o procedimento da omissão consiste em suprimir elementos repetidos com frequência na língua-fonte, mas não na língua-meta, ou elementos que esta não costuma mostrar. Abaixo, encontram-se alguns exemplos deste procedimento encontrados nos curtas, além de suas observações. Convém destacar que os trechos escritos entre parênteses nas versões mexicana e brasileira representam as supressões realizadas por ambas.

Exemplo 1:

en-US	<i>well, I suppose I should overlook this little incident [...]</i>
es-MX	<i>bueno, (yo) supongo que (yo) debería pasar por alto este pequeño incidente [...]</i>
pt-BR	<i>ben, (eu) atcho que (eu) devo deixar eso pra lá [...]</i>

Exemplo 2:

en-US	<i>You know, for a moment I thought it was my own leg!</i>
-------	------------------------------------------------------------

es-MX	<i>(Tú) Sabes, ¡por un momento (yo) creí que era mi propia pierna!</i>
pt-BR	<i>(Você) Sabe, por um momento eu pensei que estivesse mordendo minha própria perna!</i>

Exemplo 3:

en-US	<i>Oh, so you wanna play?</i>
es-MX	<i>Ah, conque (tú) quieres jugar, ¿eh?</i>
pt-BR	<i>Hmm, então (você) quer jogar?</i>

Exemplo 4:

en-US	<i>WE SERVE ALL KINDS OF GOOD STUFF</i>
es-MX	<i>(NOSOTROS) SERVIMOS COMIDAS DE TODAS CLASES</i>
pt-BR	<i>(NÓS) SERVIMOS TODOS OS TIPOS DE BOA BOIA</i>

Exemplo 5:

en-US	<i>I got reservations! I got lots of reservations! Have some!</i>
es-MX	<i>¡(Yo) Tengo reservaciones! ¡(Yo) Tengo cientos de reservaciones! ¡Tenga algunas!</i>
pt-BR	<i>Mas eu tenho reserva! (Eu) Tenho um monte de reservas! Dê uma olhada!</i>

Exemplo 6:

en-US	<i>You are a naughty boy!</i>
es-MX	<i>¡(Tú) Eres un chico atrevido!</i>
pt-BR	<i>Você é um menino atrevido!</i>

Exemplo 7:

en-US	<i>Did you get him, buddy? [...] Okay, now you watch him while I'll go get an ax!</i>
es-MX	<i>¿(Tú) Lo encontraste? [...] Bueno, encárgate de vigilarlo mientras (yo) traigo un hacha!</i>
pt-BR	<i>(Você) Já o pegou, amigoão? [...] Certo, então (você) fica aí tomando conta enquanto eu vou pegar um machado!</i>

Exemplo 8:

en-US	<i>Say, grandpa, would you put some water in me automobile?</i>
es-MX	<i>Oiga, abuelo, ¿(usted) quiere poner un poco de agua a mi automóvil?</i>
pt-BR	<i>Escute, vovô, (você) poderia colocar un poco de água no meu carro?</i>

Exemplo 9:

en-US	<i>DRIVERS LICENSE NAME: WOODY WOODPECKER THIS LICENSE EXPIRES AT NOON TODAY</i>
es-MX	<i>LICENCIA DE CONDUCTOR NOMBRE: LOQUILLO ESTA LICENCIA EXPIRA A LAS DOCE (12 PM) DE HOY</i>
pt-BR	<i>CARTEIRA DE MOTORISTA NOME: (WOODY) PICA-PAU ESTA LICENÇA TERMINA (HOJE) AO MEIO-DIA (12 PM)</i>

Exemplo 10:

en-US	<i>Come in, you're just in time for dinner!</i>
es-MX	<i>Pasa, ¡(tú) vienes a tiempo para la cena!</i>
pt-BR	<i>Entre, (você) chegou na hora pro jantar!</i>

Os exemplos acima trazem situações em que ambas as versões traduzidas aplicaram omissões em seus textos. Na maioria das vezes, o procedimento deu-se através da supressão do pronome pessoal contido na língua-fonte à hora de traduzi-lo para a língua-meta. Isso

ocorre devido à condição facultativa de uso do pronome nas línguas espanhola e portuguesa, que podem recorrer às conjugações de seus verbos para saberem quem é a pessoa do discurso, desobrigando o uso do pronome na oração. A língua inglesa, em contraste, requer o uso deste elemento gramatical para identificar a pessoa do discurso. Este cenário gramatical abarca todos os exemplos acima, salvo o penúltimo.

Falando desse, o autor desse TCC volta a considerar que o procedimento adotado pela versão brasileira para traduzir o nome original do pássaro protagonista (*Woody Woodpecker*) trata-se, conforme a discussão prévia (p. 95), de uma omissão, visto que ela traduz apenas seu sobrenome, nas situações em que todo o nome é mencionado na língua-fonte. Isto é o que ocorre no **nono exemplo**.

No entanto, o autor reconhece que sua hipótese pode estar incorreta, considerando que em outros momentos, a versão original utilizou somente o nome do personagem em seu texto, ou seja, “*Woody*”, e a versão brasileira o traduziu como “*Pica-Pau*”, sem suprimir nenhum termo original, o que não seria uma omissão.

Embora a presente análise não o utilize como base para averiguar os dados, o procedimento da *naturalização*, de Newmark (1981), mencionado anteriormente nesta obra (item 2.3.5.10) — em que o tradutor adapta os nomes próprios da língua original no momento de transferi-los à língua-alvo — pode explicar as traduções distintas de nomes de alguns personagens do programa, como *Woody Woodpecker*, *Wally Walrus* e *Buzz Buzzard*, traduzidos como *Loquillo/El Pájaro Loco*, *Pablo Morsa* e *Pepe Gallinazo*, na versão mexicana, e como *Pica-Pau*, *Leôncio* e *Zeca Urubu*, na versão brasileira.

Ainda a respeito do nono exemplo, é válido mencionar o termo original “*today*” (pt-BR: “*hoje*”), não traduzido na versão brasileira, o que pode ser considerado uma omissão.

O próximo item apresenta alguns exemplos de transposição encontrados nos curtas.

4.2.8 Transposição

Conforme a revisão de literatura abordada (item 2.3.1.4), a transposição consiste em traduzir um termo da língua-fonte utilizando uma classe gramatical distinta deste, no momento em que este é traduzido para a língua-alvo. A seguir, têm-se alguns exemplos de transposição, junto a suas observações:

Exemplo 1:

en-US	<i>NO COOKING IN ROOMS</i>
es-MX	<i>NO COCINAR EN LOS CUARTOS</i>
pt-BR	<i>NÃO COZINHAR</i>

es-MX

en-US: *cooking* → substantivo

es-MX: *cocinar* → verbo

pt-BR

en-US: *cooking* → substantivo

pt-BR: *cozinhar* → verbo

Exemplo 2:

en-US	<i>You'll go that way and I'll go this way!</i>
es-MX	<i>¡Tú te vas por allí y yo me voy por allá!</i>
pt-BR	<i>Você vai por este lado e eu vou por este outro!</i>

es-MX

en-US: *that* → pronome

es-MX: *por* → preposição

en-US: *way* → substantivo

es-MX: *allí* → advérbio

en-US: *this* → pronome

es-MX: *por* → preposição

en-US: *way* → substantivo

es-MX: *allá* → advérbio

pt-BR

en-US: *that* → pronome

pt-BR: *por* → preposição

pt-BR: *este* → pronome

O trecho acima apresenta também uma amplificação (“*that*” vira “*por este*”).

en-US: *this* → pronome

pt-BR: *por* → preposição

pt-BR: *este* → pronome

O trecho acima apresenta também uma amplificação (“*this*” vira “*por este*”).

en-US: *way* → substantivo

pt-BR: *outro* → pronome

Exemplo 3:

en-US	<i>WET CEMENT — KEEP OFF</i>
es-MX	<i>CEMENTO FRESCO — NO PISAR</i>
pt-BR	<i>CIMENTO FRESCO — NÃO PISE</i>

es-MX

en-US: *off* → preposição

es-MX: *no* → advérbio

pt-BR

en-US: *off* → preposição

pt-BR: *não* → advérbio

Exemplo 4:

en-US	<i>WE SPECIALIZE IN STUFFING BIRDS</i>
--------------	----------------------------------------

es-MX	<i>ESPECIALISTAS EN RELLENAR PÁJAROS</i>
pt-BR	<i>SOMOS ESPECIALISTAS EM ESTUFAR PÁSSAROS</i>

es-MX

en-US: *specialize* → verbo

es-MX: *especialistas* → adjetivo

en-US: *stuffing* → substantivo

es-MX: *rellenar* → verbo

pt-BR

en-US: *we* → pronome

pt-BR: *somos* → verbo (1ª pessoa do plural do presente do indicativo do verbo *ser*)

en-US: *specialize* → verbo

pt-BR: *especialistas* → adjetivo

en-US: *stuffing* → substantivo

es-MX: *estufar* → verbo

Exemplo 5:

en-US	<i>POSITIVELY NO ACCOM(M)ODATIONS WITHOUT A RESERVATION</i>
es-MX	<i>IMPOSIBLE HOSPEDAR A QUIEN NO HAYA HECHO RESERVACIÓN</i>
pt-BR	<i>NINGÚN LUGAR VAGO PARA QUIEN NO TEN RESERVAS</i>

es-MX

en-US: *positively* → advérbio

en-US: *no* → advérbio

en-US: *accom(m)odations* → substantivo

es-MX: *imposible* → adjetivo

es-MX: *hospedar* → verbo

O trecho acima apresenta também uma condensação (“*positively no accom(m)odations*” vira “*imposible hospedar*”).

en-US: *without* → preposição

en-US: *a* → artigo

es-MX: *a* → preposição

es-MX: *quien* → pronome

es-MX: *no* → advérbio

es-MX: *haya* → verbo (3ª pessoa do singular do presente do subjuntivo do verbo “*haber*”)

es-MX: *hecho* → verbo (particípio do verbo “*hacer*”)

O trecho acima apresenta também uma amplificação (“*without a*” vira “*a quien no haya hecho*”).

pt-BR

en-US: *positively* → advérbio

en-US: *no* → advérbio

en-US: *accom(m)odations* → substantivo

pt-BR: *ningún (nenhum)* → pronome

pt-BR: *lugar* → substantivo

pt-BR: *vago* → adjetivo

en-US: *without* → preposição

en-US: *a* → artigo

pt-BR: *para* → preposição

pt-BR: *quien (quem)* → pronome

pt-BR: *no (não)* → advérbio

pt-BR: *ten (tem)* → verbo (3ª pessoa do singular do presente do indicativo do verbo *ter*)

O trecho acima apresenta uma amplificação (“*without a*” vira “*para quien no ten*”

Exemplo 6:

en-US	<i>KIDS RETURNING BASEBALLS ADMITTED FREE!</i>
es-MX	<i>¡LOS NIÑOS QUE REGRESEN LAS PELOTAS DE BEISBOL TENDRÁN ENTRADA GRATIS!</i>
pt-BR	<i>CRIANÇAS PEGADORAS DE BOLAS ENTRAM DE GRAÇA!</i>

es-MXen-US: *free* → advérbioes-MX: *gratis* → adjetivo**pt-BR**en-US: *free* → advérbiopt-BR: *de* → preposiçãopt-BR: *graça* → substantivo

O trecho acima apresenta também uma amplificação (“*free*” vira “*de graça*”).

Exemplo 7:

en-US	<i>APPLY HERE FOR DRIVER'S LICENSE</i>
es-MX	<i>SOLICITE AQUÍ SU LICENCIA DE CONDUCTOR</i>
pt-BR	<i>RENOVE AQUI SUA CARTEIRA DE MOTORISTA</i>

es-MXen-US: *for* → preposiçãoes-MX: *su* → pronome (*adjetivo posesivo*)**pt-BR**en-US: *for* → preposiçãopt-BR: *sua* → pronome

Exemplo 8:

en-US	<i>Hey, you look pretty hot with a beard!</i>
es-MX	<i>Oiga, ¡se le están quemando la barba!</i>
pt-BR	<i>Ei, sua barba está pegando fogo!</i>

es-MX

en-US: *hey* → interjeição

es-MX: *oiga* → verbo (3ª pessoa do singular do imperativo afirmativo de “oír”)

Exemplo 9:

en-US	<i>Hot diggity! A quarter!</i>
es-MX	<i>¡Ja, ja! ¡Qué buena suerte! ¡Iré por uno!</i>
pt-BR	<i>Puxa vida! Justinho!</i>

es-MX

en-US: *a* → artigo

es-MX: *iré* → verbo (1ª pessoa do singular do futuro simples de “ir”)

es-MX: *por* → preposição

O trecho acima apresenta também uma amplificação (“a” vira “iré por”).

pt-BR

en-US: *a* → artigo

en-US: *quarter* → substantivo

pt-BR: *justinho* → advérbio

O trecho acima apresenta também uma condensação (“a quarter” vira “justinho”).

Exemplo 10:

en-US	<i>Boy, oh boy! What a day for a swim!</i>
es-MX	<i>¡Vaya! ¡Qué bonito día para nadar!</i>

pt-BR	<i>Puxa vida, que dia pra nadar!</i>
--------------	---------------------------------------------

es-MX

en-US: *a* → preposição

es-MX: *bonito* → adjetivo

en-US: *for* → preposição

en-US: *a* → artigo

en-US: *swim* → substantivo

es-MX: *para* → preposição

es-MX: *nadar* → verbo

O trecho acima apresenta também uma condensação (“*for a swim*” vira “*para nadar*”).

pt-BR

en-US: *for* → preposição

en-US: *a* → artigo

en-US: *swim* → substantivo

pt-BR: *pra* → preposição (contração de “*para*”)

pt-BR: *nadar* → verbo

O trecho acima apresenta também uma condensação (“*for a swim*” vira “*pra nadar*”).

4.2.9 Tradução Literal

Consoante à literatura da área previamente apresentada (item 2.3.1.3), a tradução literal consiste em traduzir um segmento de texto da língua-fonte palavra por palavra na língua-alvo, desde que ambas as línguas estejam em conformidade mútua com seus aspectos gramaticais, estruturais e estilísticos. Abaixo, encontram-se alguns exemplos deste procedimento:

Exemplo 1:

en-US	<i>This is the home of Wally Walrus [...]</i>
es-MX	<i>Este es el hogar de Pablo Morsa [...]</i>
pt-BR	<i>Esta é a casa do Sr. Leôncio [...]</i>

Exemplo 2:

en-US	<i>Yes sir!</i>
es-MX	<i>¡Sí señor!</i>
pt-BR	<i>Sim senhor!</i>

Exemplo 3:

en-US	<i>IS THIS TRIP REALLY NECESSARY?</i>
es-MX	<i>¿ES ESTE VIAJE REALMENTE NECESARIO?</i>
pt-BR	<i>ESTA VIAGEM É REALMENTE NECESSÁRIA?</i>

Exemplo 4:

en-US	<i>ON VACATIONS</i>
es-MX	<i>DE VACACIONES</i>
pt-BR	<i>DE FÉRIAS</i>

Exemplo 5:

en-US	<i>CLOSED BY POPULAR DEMAND</i>
es-MX	<i>CERRADO POR DEMANDA POPULAR</i>
pt-BR	<i>FECHADO POR EXIGÊNCIA POPULAR</i>

Exemplo 6:

en-US	<i>What's good for the goose is bad for the woodpeckers!</i>
es-MX	<i>¡Lo que es bueno para los gansos es malo para los pájaros carpinteros!</i>
pt-BR	<i>O que é bom para os gansos é péssimo para os pica-paus!</i>

Exemplo 7:

en-US	<i>Oh, no? Well, let me smell your breath!</i>
es-MX	<i>Ah, ¿no? Bien, ¡déjame ver tu aliento!</i>
pt-BR	<i>Ah, no? Bone, então deixe-me tcheirar su hálito!</i>

Exemplo 8:

en-US	<i>TWO BY FOUR CONSTRUCTION CO.</i>
es-MX	<i>CONSTRUCCIONES DOS POR CUATRO</i>
pt-BR	<i>COMPANHIA CONSTRUTORA DOIS POR QUATRO</i>

Exemplo 9:

en-US	<i>Pardon, miss! Your kerchief!</i>
es-MX	<i>Perdón, señorita, ¿su pañuelo!</i>
pt-BR	<i>Pardon, moça! Seu lençinho!</i>

Exemplo 10:

en-US	<p><i>TAXIDERMIST</i> <i>“WE STUFF EVERYTHING ~</i> <i>OLIVES,</i> <i>DATES,</i> <i>BALLOT BOXES, ETC.”</i></p>
es-MX	<p><i>TAXIDERMISTA</i> <i>“RELLENAMOS CUALQUIER COSA ~</i> <i>ACEITUNAS,</i> <i>COLCHONES,</i> <i>ANIMALES [...]”</i></p>
pt-BR	<p><i>TAXIDERMISTA</i> <i>“ESTUFAMOS TUDO ~</i> <i>AZEITONAS,</i> <i>TÂMARAS,</i> <i>URNAS ELEITORAIS,</i> <i>ETC.”</i></p>

Os exemplos acima mostram situações em que as versões traduzidas aplicaram traduções literais em seus textos. Não obstante, certos exemplos apontam algumas diferenças de termos e palavras, o que pode resultar na existência de outros procedimentos técnicos nestes exemplos, assim como também há situações em que apenas uma versão aplica a tradução literal.

O **primeiro exemplo** apresenta o que Newmark (1981) chama de *naturalização* em que nomes da língua-fonte são adaptados para a língua-meta.

O **quinto exemplo** traz a aplicação de uma modulação na tradução brasileira, que substitui “*demanda*” por “*exigência*”, ao traduzir o original “*closed by popular **demand***”.

O **sexto exemplo** mostra uma situação de amplificação do termo “*what*”, traduzido para o espanhol e o português como “*lo que*” e “*o que*”, respectivamente.

O **sétimo exemplo** tem como observação o uso, na versão mexicana, do verbo “*ver*”, que traduz “*smell*”, em “[...] *let me **smell** your breath*”, sendo o termo em negrito equivalente a “*oler*”, em espanhol. Esta mudança de termo constitui-se em modulação.

No **oitavo exemplo**, a versão mexicana não traduz a abreviatura de “*company*” (pt-BR: *companhia*) — “*co.*” — em um procedimento de omissão.

Para o **nono exemplo**, a versão brasileira substitui “*senhorita*” para “*moça*”, ao traduzir “*miss*”, em “*pardon, **miss** [...]*”, em uma modulação.

Por fim, para o **décimo exemplo**, a versão mexicana traduz os termos “*dates*” e “*ballot boxes*” como “*colchones*” e “*animales*”, respectivamente, em um procedimento que pode ser considerado uma adaptação. O autor desta obra destaca o elemento original “*ballot boxes*” (pt-BR: *urnas eleitorais*), que se encontra entre as coisas que são “estufadas” no estabelecimento de taxidermia.

No contexto americano, a expressão “*ballot (box) stuffing*” refere-se à prática ilegal de uma pessoa votar mais de uma vez em um único turno de eleição, ou seja, inserir mais de um voto ou cédula por pessoa, “estufando” a urna eleitoral e acrescentando um valor maior de votos em relação ao número de eleitores. Este tipo de fraude eleitoral aparenta existir ao longo da história política americana, e, considerando a época em que o curta foi produzido — em 1945 — tratava-se de um fenômeno real.

O autor também destaca a escolha dos tradutores mexicanos em relação a este trecho: ao que parece, esses buscaram ofuscar a conotação política da língua original. Isto pode ter ocorrido por dois fatores. O primeiro concentra-se no fato de o público-alvo da obra ser infantil, e, por consequência, não ser “apropriado” entregar um conteúdo político a este.

Desta forma, a tradução mexicana utilizou os termos “*colchones*” e “*animales*”, sendo que o primeiro trata de objetos tradicionalmente estufados com algodão, e o segundo, também, uma vez que um estabelecimento de taxidermia dedica-se à estufagem e preservação das peles de animais mortos.

O segundo fator — e possivelmente o mais importante — centra-se no contexto histórico político mexicano da época, em que seu protagonista era o *Partido Revolucionário Institucional*.

Historicamente conhecido como o *Partido Nacional Revolucionário* (1929 – 1938) e o *Partido da Revolução Mexicana* (1938 – 1946), o *PRI* foi fundado em 1929 por Plutarco Elías Calles (1877 – 1945) — Presidente do México entre 1924 e 1928 e autoproclamado “*Jefe Máximo*” da Revolução Mexicana (1910 – 1920) —, e viria a governar o país por ininterruptos 71 anos até o ano 2000, quando perdeu a eleição presidencial para o *Partido da Ação Nacional (PAN)*.

Durante sua hegemonia, o *PRI* controlou todos os assentos do Senado até 1976 e elegeu todos os governadores de todos os estados do país até 1989. Ao longo das sete décadas onde exerceu poder absoluto sobre o México, o partido recorreu a uma mescla de corporativismo, cooptação e repressão política para consolidar-se no poder, recorrendo também a **fraudes eleitorais**, quando eleições presidenciais como as de 1940, 1952 e 1988 foram marcadas por inúmeros escândalos e irregularidades, condenadas, durante as respectivas épocas, tanto na esfera nacional quanto internacional.

O fato de haver a ocorrência de fraudes eleitorais durante aquele período histórico pode — em grande escala — ter influenciado a tradução mexicana do trecho em análise, o que, em suma, não seria apenas uma adaptação, mas também uma censura política.

Para concluir este item, o autor esclarece que a presente análise de uma possível adaptação não foi feita no item 4.2.2 em razão dele ter observado a ocorrência desta a poucos dias da entrega deste trabalho à banca, tendo, portanto, pouco tempo para realizar possíveis alterações na ordem de análises.

Assim, terminam as análises e observações de traduções literais encontradas nos curtos. O próximo item volta-se à análise de empréstimos aplicados pelas versões traduzidas.

4.2.10 Empréstimo

Conforme o referencial teórico abordado previamente (item 2.3.1.1), o *empréstimo* consiste em copiar um elemento da língua-fonte e inseri-lo no texto da língua-alvo. Em

relação aos exemplos encontrados nos curtas, observa-se que são poucas as ocorrências de empréstimos em ambas as versões traduzidas. Desta forma, a partir do próximo parágrafo, tem-se de imediato o início das análises dos exemplos identificados.

O **primeiro exemplo de empréstimo** observado nas análises parte dos curtas *Bathing Buddies* e *The Loose Nut*, ocorre quando a versão brasileira copia a expressão “fore!” em várias situações em que Pica-Pau joga golfe, conforme as análises prévias de adaptação (item 4.2.2).

A versão mexicana, por sua vez, traduz o termo original como “¡bola!”, em um procedimento de adaptação. Convém ressaltar que a versão brasileira mantém o áudio original da expressão-fonte, ou seja, não efetua uma dublagem sobre a fala original, e sim, a “pega emprestada”. Abaixo, têm-se um exemplo de cada curta em que o termo original “fore!” é aplicado na versão brasileira:

Trecho do curta *Bathing Buddies* (1946):

en-US	<i>FOOOOOOOOOOOOOOOOOORE!</i>
es-MX	<i>¡BOOOOOOOOOOOOOOOOOOLA!</i>
pt-BR	<i>FOOOOOOOOOOOOOOOOOORE!</i>

Trecho do curta *The Loose Nut* (1945):

en-US	<i>Oh, so you wanna play! FOOOOOOOOOOOOOOOOOORE!</i>
es-MX	<i>Ah, conque quieres jugar, ¿eh? ¡BOOOOOOOOOOOOOOOOOOLA!</i>
pt-BR	<i>Hmm, então quer jogar? FOOOOOOOOOOOOOOOOOORE!</i>

O **segundo exemplo de empréstimo** ocorre no final do curta *Fair Weather Fiends*, quando Pica-Pau e Wolfie Wolf comem inúmeros *hot dogs* e hambúrgueres, e, conforme os nomes dos alimentos sugerem, tratam-se de termos oriundos do inglês, sendo o primeiro copiado na versão brasileira da mesma forma que esse encontra-se na língua original:

en-US	WOLFIE WOLF — <i>Have another hot dog, Woody old pal!</i> WOODY — <i>Thanks, pal! Have another hamburger!</i>
-------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

es-MX	WOLFIE WOLF — <i>Mi viejo amigo, toma, ¡coma esa otra salchicha!</i> EL PÁJARO LOCO — <i>¡Gracias, compañero! ¡Toma otra hamburguesa!</i>
pt-BR	WOLFIE WOLF — <i>Pegue mais um hot dog, meu caro amigo!</i> PICA-PAU — <i>Obrigado, velho! Pegue mais um hambúrguer!</i>

Aqui, convém destacar o uso, na versão mexicana, do termo “*salchicha*” para traduzir “*hot dog*”, o que pode ser considerado uma modulação. Também, o termo original “*hamburger*” — outrora um estrangeirismo para as línguas espanhola e portuguesa — são traduzidos de acordo com suas naturalizações em suas respectivas línguas: “*hamburguesa*”, na versão mexicana, e “*hambúrguer*”, na versão brasileira. No entanto, ao fato de ambas as versões não copiarem o termo “*hamburger*” para seus textos, o autor considera que não é possível caracterizar a escolha de ambas como um empréstimo do original.

Outro caso de empréstimo ocorre com o nome do esporte “*golf*” (pt-BR: *golfe*), sendo que a língua espanhola utiliza-o com as mesmas letras para referir-se a esse esporte. Nos curtas *Bathing Buddies* e *The Loose Nut* têm-se exemplos em que essa situação ocorre na versão mexicana:

Trecho do curta *Bathing Buddies* (1946):

en-US	<i>Hmm, a golf ball!</i>
es-MX	<i>Hmm, ¡una bola de golf!</i>
pt-BR	<i>Hmm, bolinha de golfe!</i>

Trecho do curta *The Loose Nut* (1945):

en-US	<i>Eh, did you see a golf ball land around here anywhere?</i>
es-MX	<i>De casualidad, ¿una pelota de golf que rodó por aquí?</i>
pt-BR	<i>Hã, você viu uma bolinha de golfe caída por aí?</i>

No curta *Woody Dines Out* tem-se o uso do termo original “*knockout*” traduzido na versão brasileira como “*nocaute*” e na versão mexicana como “*nocaut/knockout*”. A essa última, no entanto, aparenta ser difícil identificar se o termo refere-se ao termo e pronúncia originais (“*knockout*”) ou ao termo e pronúncia naturalizados para o espanhol mexicano (“*nocaut*”). Na eventualidade de ser a primeira opção, tratar-se-ia de um empréstimo, enquanto a segunda seria uma tradução literal. Abaixo, encontra-se o trecho do curta onde o exemplo se constrói:

en-US	<i>KNOCKOUT DROPS ONLY 1(ONE) PER DOSE</i>
es-MX	<i>PASTILLAS NOCAULT/KNOCKOUT SOLO UNA POR PERSONA</i>
pt-BR	<i>PASTILHAS NOCAUTE UMA DE CADA VEZ</i>

No curta *The Hollywood Matador* tem-se possivelmente o único exemplo em que ambas as versões traduzidas tomam para si um termo original e trazem-no a seus próprios textos, simultaneamente:

	<i>(from left, clockwise:)</i>
en-US	<i>T-BONE HAMBURGER SIRLOIN RIB ROUND SHOULDER</i>
es-MX	<i>T-BONE BISTECS FILETE HAMBURGUESA</i>
pt-BR	<i>T-BONE HAMBÚGUER ACÉM</i>

O termo “*T-bone*” refere-se a um corte de carne americano extraído da parte traseira do boi, composto por um osso em forma de T e carne, sendo esta formada pelo contrafilé — a porção maior do corte —, e pelo filé *mignon* — a porção menor —. À hora de traduzir o termo em questão, as versões brasileira e mexicana optaram por adotar o termo original a seus próprios textos, recorrendo a um empréstimo.

Ainda nesse curta, o Pica-Pau monta uma barraca de sanduíches e hambúrgueres de touro, após matar seu oponente na tourada. Então, ele anuncia que está vendendo “sanduíches de touro”, conforme o quadro abaixo:

en-US	WOODY — <i>Hurry, hurry, folks! Get your extra fresh bullburgers, The great bull sandwich! Get ‘em while they’re real hot! Hurry, hurry! Right this way! Hurry, hurry, folks!</i>
es-MX	EL PÁJARO LOCO — <i>Pasen amigos, ¡a tomar sus hamburguesas de toro! ¡Sándwich/Sandwich de toro! ¡Carne de toro fresquecita! ¡Carne de toro de línea auténtica!</i>
pt-BR	PICA-PAU — <i>Rápido! Rápido, pessoal! Venham comer um hambúrguer de touro fresquinho! Sanduiche de touro é só um Cruzeiro (Cr\$ 1,00)! Venham comer enquanto ainda tá quentinho!</i>

Aqui, novamente, tem-se um impasse em relação à palavra que Pica-Pau diz, na versão mexicana. Na eventualidade de ser “*sandwich*”, sem acento, tratar-se-ia de um empréstimo, ao passo que se fosse “*sándwich*”, com acento, seria uma tradução literal.

No curta *The Screwball* (es-MX: *La Bola de Tornillo*; pt-BR: *Beisebol Maluco*), a cena inicial mostra um cartaz de um jogo de beisebol, sendo as equipes da partida os “*Droops*” e os “*Drips*”. A versão brasileira opta por manter o nome original das equipes na tradução, aplicando um empréstimo, conforme o quadro abaixo:

en-US	<i>BASEBALL TODAY</i> <i>DROOPS VS DRIPS</i> <i>GUARANTEED A GOOD GAME TO THE LAST DRIP</i>
es-MX	<i>JUEGO DE BEISBOL PARA HOY</i> <i>LOS MARCHITOS CONTRA LOS AGREGADOS</i> <i>GARANTIZAMOS UN BUEN JUEGO HASTA LA ÚLTIMA GOTA</i>
pt-BR	<i>TORNEIO DE BEISEBOL</i> <i>DROOPS VS DRIPS</i>

<i>GARANTIMOS UM JOGO EMOCIONANTE ATÉ O ÚLTIMO SEGUNDO</i>

Um último caso de empréstimo acontece no curta *Drooler's Delight*. Em verdade, o autor declara uma incerteza se o trecho de fato apresenta um procedimento deste tipo. O caso ocorre no início do diálogo entre Zeca Urubu e a “moça” Pica-Pau. Entende-se que o trecho sublinhado da palavra em destaque refere-se a sua sílaba tônica:

en-US	BUZZ BUZZARD — <i><u>Pardon</u>, miss, your kerchief!</i>
es-MX	PEPE GALLINAZO — <i>Perdón, señorita, ¡su pañuelo!</i>
pt-BR	ZECA URUBU — <i><u>Pardon</u>, moça, seu lencinho!</i>

O trecho acima revela que o termo usado na versão brasileira para traduzir o original “*pardon*” é homônimo a esse. Não obstante, a pronúncia do personagem na versão brasileira induz que se trata da expressão francesa “*pardon*” (pr-BR: *perdão, desculpe*). É válido constatar que o termo gálico deu origem a expressões homônimas em outras línguas, como o neerlandês, o polonês, o romeno, o turco, o húngaro, o próprio inglês, entre outras.

O impasse do autor consiste em considerar se um empréstimo quer apenas que o termo original seja escrito identicamente na língua-alvo, ou que também necessite conservar sua pronúncia nesta. Sendo válida a primeira hipótese, o procedimento para esta tradução seria um empréstimo; se a segunda hipótese for a única possível, a tradução em questão poderia ser uma “modulação fonética”.

E assim, terminam os exemplos de empréstimos encontrados nos curtas. O autor considera válido mencionar outros possíveis cenários de empréstimos dos quais, todavia, não foram analisados, como canções originais que são mantidas nos áudios de ambas as versões. Ele também destaca que há a ocorrência de outros termos hispanizados e aportuguesados por suas respectivas versões, porém os considera como traduções literais, e não empréstimos. Abaixo encontram-se alguns exemplos, incluindo os já mencionados nas análises acima:

es-MX:

es-MX	en-US	Curta-Metragem
<i>yate</i>	<i>yacht</i>	<i>Woody Dines Out</i>
<i>hamburguesa</i>	<i>hamburger</i>	<i>Fair Weather Fiends & The Hollywood Matador</i>

<i>barbacoa</i>	<i>barbecue</i>	<i>The Dizzy Diplomat</i>
<i>pimpón</i>	<i>ping-pong</i>	<i>The Dizzy Diplomat</i>
<i>bistec</i>	<i>beefsteak</i>	<i>Woody Dines Out</i>
<i>nocaut</i>	<i>knockout</i>	<i>Woody Dines Out</i>
<i>zíper</i>	<i>zipper</i>	<i>Ace in the Hole</i>
<i>fricasé</i>	<i>fricassée (francês)</i>	<i>Pantry Panic</i>
<i>sándwich</i>	<i>sandwich</i>	<i>The Hollywood Matador</i>
<i>restorán</i>	<i>restaurant (francês)</i>	<i>Woody Dines Out</i>

pt-BR:

pt-BR	en-US	Curta-Metragem
<i>iate</i>	<i>yacht</i>	<i>Woody Dines Out</i>
<i>hambúrguer</i>	<i>hamburger</i>	<i>Fair Weather Fiends & The Hollywood Matador</i>
<i>zíper</i>	<i>zipper</i>	<i>Ace in the Hole</i>
<i>sanduiche</i>	<i>sandwich</i>	<i>The Hollywood Matador</i>

4.2.11 Decalque

Consoante a revisão bibliográfica prévia (item 2.3.1.2), o procedimento de *decalque* ocorre similarmente ao do empréstimo, diferenciando deste ao abranger exclusivamente sintagmas, ou seja, combinações de duas palavras. Este procedimento aparenta ser o mais raro entre todos os analisados nesta obra, existindo, possivelmente, apenas dois exemplos, ambos envolvendo a versão mexicana.

O **primeiro exemplo** ocorre no curta *Bathing Buddies*, em que a versão mexicana traduz a modalidade esportiva “*indoor golf*” como “*golf intramuros*”. Embora o autor tenha declarado anteriormente (p. 67-68) que o trecho em questão seja uma tradução literal, outra possibilidade é que esta tradução seja um *decalque*, pois traduz uma combinação de dois termos (sintagma) da língua original e posiciona-os de acordo com suas próprias estruturas gramaticais e sintáticas, tratando-se de um *decalque de expressão*:

en-US	[...] <i>Indoor golf!</i>
es-MX	[...] <i>golf intramuros!</i>

O **segundo e último exemplo de decalque** ocorre no curta *Ski for Two*, quando uma das reservas do Pica-Pau diz que este possui assento reservado no *Yankee Stadium*. A versão mexicana traduz o nome deste local como “*Yankee Estadio*” — sendo que “*Stadium*” vira “*Estadio*” —, o que constituiria um *decalque de estrutura*, pois apresenta em sua tradução uma construção sintática estranha à língua espanhola:

en-US	RESERVED SEAT, <i>YANKEE STADIUM</i>
es-MX	ASIENTO RESERVADO PARA EL <i>YANKEE ESTADIO</i>

4.2.12 Explicitação

Conforme o referencial teórico (item 2.3.4.3), a *explicitação* ocorre quando há o propósito de aclarar um termo ou trecho da língua-fonte ao público da língua-meta, pois ele pode ser desconhecido para o último, havendo, portanto, a necessidade de “explicitá-lo”.

Esse procedimento mostra-se um tanto raro — assim como o decalque —, sendo encontrados apenas quatro exemplos em todos os curtas. Destes quatro, três ocorrem em trechos de versões brasileiras, em que o termo explicitado é o mesmo para os três exemplos.

A primeira situação de explicitação aparece no curta *Ski for Two*, onde o Pica-Pau lê informações contidas em um cartaz, conforme o quadro abaixo:

en-US	WOODY — (<i>reading</i>) <i>SWISS CHARD LODGE</i> <i>WALLY WALRUS</i> <i>PROPRIETOR</i>
es-MX	EL PÁJARO LOCO — (<i>leyendo</i>) <i>POSADA CHALET SUIZO</i> <i>PROPIETARIO</i> <i>PABLO MORSA</i>
	PICA-PAU — (<i>lendo</i>)

pt-BR	<i>CHALÉ SUÍÇO PROPRIETÁRIO WALLY WALRUS, MAIS CONHECIDO COMO “LEÔNCIO”</i>
--------------	-------------------------------------------------------------------------------------

O trecho destacado em vermelho sinaliza a explicitação aplicada pela versão brasileira. Esta ocorreu em razão do uso do nome original do personagem Lêncio — “*Wally Walrus*” — na língua-alvo, sendo um elemento desconhecido para o público dessa língua que pode necessitar de uma informação complementar explicando quem é “*Wally Walrus*”. A versão mexicana, em contraste, decide traduzir o nome do personagem para “*Pablo Morsa*”, em uma naturalização do nome original para a língua espanhola.

Esta mesma situação também ocorre nos curtas *Chew-Chew Baby* e *The Dippy Diplomat*, tendo-se o uso do termo original “*Wally Walrus*”, seguido de informação complementar.

Trecho do curta *Chew-Chew-Baby* (1945):

en-US	WOODY - (<i>reading</i>) <i>LONESOME BACHELOR WISHES TO MEET REFINED LADY — OBJECT MATRIMONY. CAN OFFER FINE HOME AND LOTS OF GOOD, WHOLESOME FOOD. PHONE WALLY WALRUS, ASTHMA 4343.</i>
es-MX	EL PÁJARO LOCO - (<i>leyendo</i>) <i>SOLTERO SOLITARIO DESEA CONOCER A UNA DAMA REFINADA — OBJETO MATRIMONIO. PUEDO OFRECERLE UN BUEN HOGAR Y COMIDA EN ABUNDANCIA. LLAMAR A PABLO MORSA. TELÉFONO NÚMERO 4343.</i>
pt-BR	PICA-PAU - (<i>lendo</i>) <i>SOLTEIRÃO SOLITÁRIO DESEJA CONHECER MOÇA REFINADA — OBJETIVO CASAMENTO. POSSO OFERECER UMA BOA CASA E UM MONTE DE COMIDA CASEIRA. TELEFONAR PARA WALLY WALRUS, MAIS CONHECIDO COMO “LEÔNCIO”, NÚMERO 4343</i>

Trecho do curta *The Dippy Diplomat* (1945):

en-US	<p>WOODY — <i>(reading)</i></p> <p>AMBASSADOR IVAN ALFWULITCH TO ATTEND BARBECUE AT HOME OF WALLY WALRUS</p> <p><i>Well, what do you know! Guess whom I'm going to have dinner with!</i></p>
es-MX	<p>EL PÁJARO LOCO — <i>(leyendo)</i></p> <p>EL EMBAJADOR IVAN AWFULITCH ASISTIRÁ A UNA BARBACOA EN EL HOGAR DE PABLO MORSA</p> <p><i>¡Vaya! ¿qué les parece? ¿Con quién creen que voy a comer hoy? ¿Eh?</i></p>
pt-BR	<p>PICA-PAU — <i>(lendo)</i></p> <p>EMBAIXADOR IVAN AWFULITCH IRÁ NUM CHURRASCO NA CASA DO WALLY WALRUS</p> <p><i>Ah, o Leôncio! Adivinha onde eu irei jantar?</i></p>

Os dois exemplos acima mostram similaridades em relação ao primeiro exemplo de explicitação mostrado anteriormente. As escolhas das versões traduzidas também não sofrem alterações, já que a versão mexicana opta por recorrer à naturalização do nome de “*Wally Walrus*” — “*Pablo Morsa*” — nas três situações, ao passo que a versão brasileira utiliza-se do nome original do personagem, buscando, por conseguinte, a explicitações que clarifiquem o termo-fonte a seu público.

Convém destacar que a escolha da versão brasileira em adotar um termo-fonte a seu texto no terceiro exemplo a leva a “sacrificar” indiretamente um trecho original que não é traduzido por equivalência. Em outras palavras, o trecho original “*Well, what do you know!*”, constituído por uma expressão coloquial, seria, regularmente, traduzido por uma expressão equivalente, como, por exemplo, “*Ora, vejam só!*”. Este procedimento é o que se sucede na versão mexicana que traduz a expressão original como “*¡Vaya! ¿qué les parece?*”.

Na versão brasileira, em razão do uso do termo original “*Wally Walrus*”, há a ocorrência de uma explicitação a qual “traduz” ou substitui o original “*Well, what do you know!*”, de modo a explicar ao público a que se refere o termo-chave. Desta vez, a dublagem brasileira aplica um comportamento de percepção ao Pica-Pau que lê o termo “*Wally*

Walrus”, interpreta-o, e conclui que se trata de Leôncio, explicitando o termo a si mesmo e ao público brasileiro.

Por fim, tem-se um último exemplo de explicitação contido no curta *Woody Dines Out*, que desta vez, é perpetuado pela versão mexicana. Ao entrar no estabelecimento de taxidermia, o Pica-Pau observa uma mesa cheia de “pratos” que são supostamente servidos no “restaurante” em que ele se encontra. Então, ele começa a ler os pratos e seus valores, conforme o quadro abaixo:

en-US	es-MX
WOODY — <i>(silently reading)</i>	EL PÁJARO LOCO — <i>¿¡EH?!</i>
	<i>(leyendo)</i>
MAGPIE \$2,00	URRACA DOS DÓLARES (\$2,00)
MAGPIE À LA MODE \$2,50	URRACA A LA MODA DOS CINCUENTA (\$2,50)
POTATO BUG 15¢	GUSANO DE PATATA QUINCE CENTAVOS (15 ¢)
	<i>¡Uh!</i>
MASHED POTATO BUG 10¢	PURÉ DE GUSANO DE PATATA DIEZ CENTAVOS (10 ¢)
CINNAMON BEAR \$100,00	OSO CANELA <i>¡¿CIEN DÓLARES!?</i> (\$100,00)
	<i>(silbido)</i>
WITHOUT CINNAMON \$20,00	SIN CANELA VEINTE DÓLARES (\$20,00)
	<i>¡Así está mejor!</i>

Os termos destacados em vermelho, na versão mexicana, mostram possíveis explicitações ou ênfases por parte do Pica-Pau que manifesta diversas emoções ao ler cada “prato” do “restaurante” e seus valores, sendo elas expressões de espanto, repulsão e

satisfação. Ao considerar que a versão original não produziu nenhum áudio neste trecho do curta, a versão mexicana tomou a oportunidade de acrescentar elementos que a tornassem mais exclusiva e própria de si.

E assim, concluem-se as análises contrastivas dos dados das traduções dos curtas-metragens de *Pica-Pau*, com base nos procedimentos de Vinay e Darbelnet (1977) e Vázquez-Ayora (1977). A próxima seção apresenta as considerações finais deste trabalho e os planos do autor para com seus estudos na área da tradução.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como objetivo compreender os bastidores do processo de traduzir. O autor destacou desde o princípio seu interesse em aprender mais sobre esta área de estudos. Seu grande impasse consistia em entender porque algumas traduções mostravam-se distintas umas das outras. Felizmente para ele, a resposta a esta questão — ou ao menos a base dela — pode ser encontrada nos procedimentos técnicos da tradução que buscam categorizar o que ocorre no ato de traduzir.

Em relação à tradução como ciência, o autor destaca sua complexidade, sua longa e controversa história e a necessidade de aprender mais sobre o tema. Assim, conhecer a história da tradução e os posicionamentos e teorias de autores e pesquisadores ao longo do tempo tornaram os estudos mais dinâmicos e claros.

Quanto aos procedimentos técnicos da tradução, o autor revela que os selecionados para suas análises mostraram-se muito valiosos, pois permitiram identificar as razões das diferentes escolhas adotadas por ambas as versões traduzidas ao longo dos quinze curtos trabalhos.

Contudo, ele revela a própria dificuldade em compreender e especificar os procedimentos adotados em certos trechos encontrados nas transcrições, dos quais não foram abordados em seu trabalho, mas que se encontram na pasta de transcrições. Isso pode ter ocorrido devido à escolha de um nicho específico dentre os diferentes procedimentos técnicos, deixando de lado os menos frequentes em sua análise. Da mesma forma, convém destacar a importância de tomar conhecimento de outros procedimentos técnicos propostos pelos pesquisadores da área.

Consoante aos objetivos estabelecidos para esta obra, pode-se concluir que foi possível identificar concomitâncias e disparidades entre as escolhas das duas versões traduzidas no que remete aos procedimentos técnicos da tradução.

Entende-se que as igualdades de procedimentos técnicos encontradas nas análises ocorreram sempre que ambas as versões compartilhassem questões gramaticais, estruturais e estilísticas semelhantes, valendo também, em alguns exemplos, a questões culturais também parecidas.

Por outro lado, entende-se que as diferenças de procedimentos técnicos encontradas nas análises deram-se por uma série de fatores, entre os quais encontram-se questões gramaticais, culturais e linguísticas exclusivas de cada língua, escolhas estilísticas por parte dos tradutores, o propósito da obra e o público destinado a essa, questões socioculturais

particulares de cada país, os contextos históricos desses à época em que as traduções foram feitas, questões políticas envolvendo a obra, a censura de conteúdos considerados polêmicos para o público-alvo, entre outros.

Em relação ao método aplicado para proceder às análises, o autor declara sua satisfação em conseguir atingir o objetivo geral, no entanto, reconhece não ter sido possível extrair os cinco exemplos de cada procedimento técnico para cada versão traduzida, conforme havia planejado. A causa deste fato deu-se na limitação do tempo para a composição deste trabalho, tendo o autor percebido, a dado momento, que necessitava iniciar a análise dos dados concomitantemente ao trabalho com a coleta de dados.

Embora o primeiro critério de coleta de dados não fora executado em sua totalidade, o autor conseguiu observar, a partir desse, distintas frequências nas aplicações de determinados procedimentos técnicos para cada versão, isto é, o uso mais recorrente de alguns procedimentos técnicos em relação a outros, em cada tradução. Encontraram-se nesta situação os procedimentos da *omissão*, da *modulação*, da *transposição*, da *amplificação* e da *tradução literal*, enquanto os menos recorrentes foram os da *explicitação*, o *empréstimo* e o *decalque*.

Relativo à tentativa de categorizar os procedimentos técnicos adotados pelos tradutores em certos textos analisados, o autor manifesta certa dificuldade em defini-los, considerando as próprias interpretações e as complexidades linguísticas e semânticas dos textos envolvidos. Cabe destacar a ocorrência de vários exemplos que mostraram mais de um procedimento técnico em determinado trecho, em que, por vezes, uma única palavra apresentava tal condição.

O autor também faz menção às hipóteses desenvolvidas ao longo do trabalho, as quais foram importantes para a construção de seus argumentos. Elas foram o princípio de suas análises e o elemento que possibilitou a continuidade e conclusão dessas.

Apesar de construir um trabalho bem detalhado e complexo, do início ao fim, o autor reconhece suas dificuldades em desenvolvê-lo. Sua inexperiência em trabalhos acadêmicos pode acarretar alguns equívocos técnicos nesta obra, ainda que ele tenha dado seu melhor. Não obstante, ele entende que sua escolha permitiu-lhe a realização de uma análise crítica.

Convém apontar o interesse do autor em prosseguir com suas pesquisas nesta área de estudos, a partir de Derrida (1998), Gentzler (2009), Berman (2013) e demais autores das teorias de tradução pós-estruturalista. Além disso, ele poderá utilizar o material levantado nesta obra como base para aprofundar as categorizações das quais ele enfrentou dificuldades para analisar. Da mesma forma, ele espera que seu trabalho possa contribuir para os estudos da tradução à sua instituição acadêmica.

Por fim, o autor manifesta a importância deste trabalho como base para os Estudos da Tradução, que por sua vez contribui para a formação de professores de Línguas Adicionais, em seu elemento principal — a tradução — pode servir como instrumento de ensino e aprendizagem para a aquisição de domínio lexical, sintático, morfológico, semântico, fonético e fonológico das línguas envolvidas, bem como de outros aspectos linguísticos.

O autor considera a prática de traduzir como uma forma imersiva de adquirir novas palavras e significados, visto que ela instiga o sujeito a buscar as definições equivalentes para traduzir um texto em outra língua, assim como aprender questões culturais associadas a essa.

Da mesma forma, o presente trabalho mostrou os impactos culturais e políticos que uma língua apresenta em sua natureza, que por sua vez influenciam as escolhas de tradutores ao passar um texto de uma língua para outra.

Essa condição incentiva os pesquisadores a voltarem a discutir o que já é debatido há milênios: se a tradução deve ser voltada à sua forma (literal) ou a seu conteúdo (livre). O autor considera esta questão como primordial para saber lidar com os inúmeros desafios que a tradução impõe a seu agente, o tradutor.

REFERÊNCIAS

- ALGARABÍA NIÑOS. **Algarabía Niños** [2020?] Tengo manita no tengo manita... porque la tengo desconchabada. Disponível em: <https://algarabianinos.com/palabras-de-la-abuelita/tengo-manita-no-tengo-manita-porque-la-tengo-desconchabada/>. Acesso em: 15 nov. 2022.
- AUBERT, Francis Henrik. O tradutor e seus direitos. Folhetim, Folha de São Paulo, 1983 *apud* BARBOSA, Heloísa Gonçalves. **Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta**. Campinas: Pontes, 1990.
- BALLOT STUFFING. *In*: BALLOTPEDIA. [S.l.:s.n.], [201-?] Disponível em: https://ballotpedia.org/Ballot_stuffing. Acesso em: 12 de jan. 2023.
- BARBOSA, Heloísa Gonçalves. **Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta**. Campinas: Pontes, 1990.
- BORDENAVE, Maria Cândida Rocha. Fundamentos de uma metodologia de tradução. 3º Encontro Nacional de Tradutores - “O ensino da tradução”. Porto Alegre: UFRGS, 1987 *apud* BARBOSA, Heloísa Gonçalves. **Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta**. Campinas: Pontes, 1990.
- CAMPOS, Geir. **O que é tradução**. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1986.
- CARDOSO, Mayara. **Info Escola**. [s.d.] Ciclo de Otto. Disponível em: <https://www.infoescola.com/fisica/ciclo-de-otto/>. Acesso em: 12 jan. 2023.
- CATFORD, John Cunnison. A linguistic theory of translation. Oxford: Oxford University Press, 1965 *apud* BARBOSA, Heloísa Gonçalves. **Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta**. Campinas: Pontes, 1990.
- CHAVES. *In*: DUBLAGEM WIKI. [S.l.]: Bolinha45973 *et al.*, 2023. Disponível em: <https://dublagem.fandom.com/wiki/Chaves> Acesso em: 12 jan. 2023.
- CHOMSKY, Avram Noam. Syntactic Structures. The Hague: Mouton, 1957 *apud* BARBOSA, Heloísa Gonçalves. **Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta**. Campinas: Pontes, 1990.
- DESCONCHABAR. *In*: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Madrid, la Caixa, 2022. Disponível em: <https://dle.rae.es/desconchabar?m=form>. Acesso em 12 jan. 2023.
- DONALD DUCK [Donald Duck Nazi Episode with Prologue Speech (der Fuehrer's Face 1943)]. vídeo (9 min.). Publicado pelo canal laplandheroes. **YouTube**, 2 de maio de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L90smU0SOcQ>. Acesso em: 12 jan. 2023.
- DURÃO, Adja Balbino de Amorim Barbieri. Análisis de errores en la interlengua de brasileños aprendices de español y de españoles aprendices de portugués. 2. ed. Londrina, EDUEL, 2004. *In*: ANDRADE, Otávio Goes de. **A Linguística Contrastiva como Ferramenta para o Trabalho com a Diversidade do Português e do Espanhol na Formação Inicial e Continuada do Professor de Línguas Estrangeiras/Adicionais**. Foz do Iguaçu: Seminário Ibero-Americano de Diversidade Linguística, 2014.

EL CHAPULÍN COLORADO [Chapolin Colorado (1977) - Dando tratos à bola - A vingança]. vídeo (24 min.). Publicado pelo canal Séries brasileiras e latinas. **Dailymotion**. 5 de jul. de 2022. Disponível em: <https://www.dailymotion.com/video/x8c8rlq> Acesso em: 11 jan. 2023.

EL CHAVO DEL OCHO [Chaves - Chegou O Leiteiro (1976)]. vídeo (13 min.). Publicado pelo canal w3b_joão. **YouTube**. 7 set. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YFfILMLmmvc&t=1s> Acesso em: 06 ago. 2022.

EL CHAVO DEL OCHO [Chaves - O castigo vem a cavalo - (1976) - Parte 1 - SBT HD]. vídeo (10 min.). Publicado pelo canal Chaves Em Português Reserva. **YouTube**. 30 de mar. de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Mnv5oO7-gpQ> Acesso em: 12 jan. 2023.

EL CHAVO DEL OCHO [Chaves - O castigo vem a cavalo - (1976) - Parte 2 - SBT HD]. vídeo (11 min.). Publicado pelo canal Chaves Em Português Reserva. **YouTube**. 30 de mar. de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1cxx-9sJq5M> Acesso em: 12 jan. 2023.

EL CHAVO DEL OCHO [Chaves: Uma Aula de História (1979)]. vídeo (20 min.). Publicado pelo canal Seu Madruga. **Dailymotion**. 26 de jun. de 2020. Disponível em: <https://www.dailymotion.com/video/x7uoogz> Acesso em: 06 ago. 2022.

EL CHAVO DEL OCHO [El Chavo del 8 - Clases de historia]. vídeo (21 min.). Publicado pelo canal Estrellas TV. **Dailymotion**. 29 de jan. de 2022. Disponível em: <https://www.dailymotion.com/video/x87ewg0> Acesso em: 06 ago. 2022.

EL CHAVO DEL OCHO [El Chavo - Examen con los padres Parte 3 - 1976]. vídeo (23 min.). Publicado pelo canal summerdennis3840. **Dailymotion**. 24 de maio de 2018. Disponível em: <https://www.dailymotion.com/video/x6k8n5l> Acesso em: 11 jan. 2023.

EL CHAVO DEL OCHO [112 El Chavo Don Ramón lechero 1976]. vídeo (21 min.). Publicado pelo canal Series en español. **YouTube**. 05 de ago. de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rOL9w3HlatE> Acesso em: 06 ago. 2022.

EL PÁJARO LOCO (CORTOS). In: DOBLAJE WIKI. [S.l.]: 1987arevalo *et al.*, 2022. Disponível em: [https://doblaje.fandom.com/es/wiki/El_p%C3%A1jaro_loco_\(cortos\)](https://doblaje.fandom.com/es/wiki/El_p%C3%A1jaro_loco_(cortos)). Acesso em: 12 jan. 2023.

FRANCISCO, Wagner de Cerqueira e. **Brasil Escola**. [s.d.] Octanagem. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/geografia/octagem.htm#:~:text=A%20octanagem%20consiste%20na%20resist%C3%Aancia,sem%20que%20ocorra%20a%20detona%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 12 jan. 2023.

HIGH-OCTANE. In: COLLINS ENGLISH DICTIONARY. [S.l.:s.n.] [s.d.] Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/high-octane>. Acesso em: 12 de jan. 2023.

JOGADAS. In: CONFEDERAÇÃO BRASILEIRA DE GOLFE. São Paulo: [s.n.], [2014?]. Disponível em: <https://www.cbg.com.br/o-golfe/jogadas/>. Acesso em: 12 jan. 2023.

LADO, Robert. Linguistics across cultures. Applied Linguistics for language teachers. Ann Arbor/MI: Univ. of Michigan Press, 1957. In: ANDRADE, Otávio Goes de. **A Linguística Contrastiva como Ferramenta para o Trabalho com a Diversidade do Português e do**

Espanhol na Formação Inicial e Continuada do Professor de Línguas Estrangeiras/Adicionais. Foz do Iguaçu: Seminário Ibero-Americano de Diversidade Linguística, 2014.

LOS REFRANES.NET. **Botellita de Jerez, todo lo que me digas será al revés.** [S.l.:s.n.] [201-?]. Disponível em: <https://losrefranes.net/botellita-de-jerez-todo-lo-que-me-digas-sera-al-reves/>. Acesso em: 12 jan. 2023.

LUIZ JR., Neilton Cardoso. **Beatles e Jovem Guarda:** uma investigação sobre a fidelidade na tradução. São Gonçalo/RJ: INSTITUTO SUPERIOR ANÍSIO TEIXEIRA, 2008.

NEWMARK, Peter. Approaches to translation. Oxford: Pergamon Press, 1981 *apud* BARBOSA, Heloísa Gonçalves. **Procedimentos técnicos da tradução:** uma nova proposta. Campinas: Pontes, 1990.

NEWMARK, Peter. A textbook of translation. New York: Prentice Hall, 1988. *apud* BARBOSA, Heloísa Gonçalves. **Procedimentos técnicos da tradução:** uma nova proposta. Campinas: Pontes, 1990.

NIDA, Eugene Albert. Towards a science of translating: with special reference to principles and procedures involved in Bible translating. The Netherlands: Leiden E. J. Brill, 1964 *apud* BARBOSA, Heloísa Gonçalves. **Procedimentos técnicos da tradução:** uma nova proposta. Campinas: Pontes, 1990.

OLIVEIRA, Bruna Macedo de. **Teste das modalidades de tradução literal e decalque como indicadores de desenvolvimento da competência tradutória em análise de corpus.** São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

REGULAR SHOW. *In:* REGULAR SHOW WIKI. [S.l.]: Kybo122 *et al.*, 2022. Disponível em: https://regularshow.fandom.com/wiki/Regular_Show. Acesso em: 06 ago. 2022.

RIEU, Emile Victor; PHILLIPS, John Bertram. Translating the Gospels. Concordia Theol. Monthly. 1954 *apud* BARBOSA, Heloísa Gonçalves. **Procedimentos técnicos da tradução:** uma nova proposta. Campinas: Pontes, 1990.

SOCIEDADE DA CARNE. **T-bone: conheça mais sobre este corte nobre da carne e como preparar!**. 13 de maio de 2020. Disponível em: <https://www.sociedadedacarne.com.br/blog/t-bone-conheca-mais-sobre-este-corte-nobre-da-carne-e-como-preparar/>. Acesso em: 12 jan. 2023.

SOUZA, José Pinheiros de. **Teorias da tradução:** uma visão integrada. Fortaleza, Revista de Letras, n. 20, v. ½, jan./dez. 1998.

VÁZQUEZ-AYORA, Gerardo. Introducción a la Traductología: Curso Básico de Traducción. Washington D.C.: Georgetown University Press, 1977. *In:* BARBOSA, Heloísa Gonçalves. **Procedimentos técnicos da tradução:** uma nova proposta. Campinas: Pontes, 1990.

VILA DO CHAVES. CHAVES e suas PIADAS SEM SENTIDO SÃO EXPLICADAS! (PARTE 5). **YouTube**. 8 de abr. de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BoNwTvSJnPg&list=PL3OySPVsmPrJJpdYH-jY4iFvt22bCoZFL&index=4>. Acesso em: 12 jan. 2023.

VINAY, Jean-Pierre. La traduction humaine. 1968. In: MARTINET, André. Le langage, Bruges, Gallimard, 1968. In: BARBOSA, Heloísa Gonçalves. **Procedimentos técnicos da tradução**: uma nova proposta. Campinas: Pontes, 1990.

VINAY, Jean-Pierre; DARBELNET, Jean. Stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction. (2a Edição) Paris: Didier, 1977 *apud* BARBOSA, Heloísa Gonçalves. **Procedimentos técnicos da tradução**: uma nova proposta. Campinas: Pontes, 1990.

WALTER LANTZ WIKI. **Winnie Woodpecker**. Disponível em: https://walterlantz.fandom.com/wiki/Winnie_Woodpecker?so=search. Acesso em: 12 jan. 2023.

WIKICIONARIO. **botellita de jerez, todo lo que me digas será al revés**. Disponível em: https://es.wiktionary.org/wiki/botellita_de_jerez_todo_lo_que_me_digas_ser%C3%A1_al_rev%C3%A9s. Acesso em: 12 jan. 2023.

WIKI DOBRAGENS PORTUGUESAS. **Lista de episódios de Regular Show**. Disponível em: https://wikidobragens.fandom.com/pt/wiki/Lista_de_epis%C3%B3dios_de_Regular_Show. Acesso em: 04 ago. 2022.

WIKI PICA-PAU BR. **Pica-Pau**. Disponível em: <https://picapaubr.fandom.com/pt-br/wiki/Pica-Pau>. Acesso em: 06 ago. 2022.

WIKIPÉDIA. **Andy Panda**. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Andy_Panda. Acesso em: 06 ago. 2022.

WIKIPÉDIA. **Blackout (Wartime)**. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Blackout_\(wartime\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Blackout_(wartime)). Acesso em: 12 jan. 2023.

WIKIPÉDIA. **Boeing 314 Clipper**. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Boeing_314_Clipper. Acesso em: 12 jan. 2023.

WIKIPÉDIA. **Borscht**. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Borscht>. Acesso em: 12 jan. 2023.

WIKIPÉDIA. **Christkind**. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Christkind>. Acesso em: 12 jan. 2023.

WIKIPÉDIA. **Der Fuehrer's Face**. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Der_Fuehrer%27s_Face. Acesso em: 12 jan. 2023.

WIKIPÉDIA. **Dime (United States coin)**. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Dime_\(United_States_coin\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Dime_(United_States_coin)). Acesso em: 12 jan. 2023.

WIKIPÉDIA. **El Chavo del Ocho**. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/El_Chavo_del_Ocho. Acesso em: 05 ago. 2022.

WIKIPÉDIA. **Fore (golf)**. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Fore_\(golf\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Fore_(golf)). Acesso em: 12 jan. 2023.

WIKIPÉDIA. **Golfe**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Golfe>. Acesso em: 12 jan. 2023.

WIKIPÉDIA. **Institutional Revolutionary Party**. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Institutional_Revolutionary_Party. Acesso em: 12 jan. 2023.

WIKIPÉDIA. **Joseph**. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph>. Acesso em: 06 ago. 2022.

WIKIPÉDIA. **Lista de episódios de Regular Show**. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_epis%C3%B3dios_de_Regular_Show. Acesso em: 04 ago. 2022.

WIKIPÉDIA. **Pica-Pau (Personagem)**. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Pica-Pau_\(personagem\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Pica-Pau_(personagem)). Acesso em: 06 ago. 2022.

WIKIPÉDIA. **Quarter (United States coin)**. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Quarter_\(United_States_coin\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Quarter_(United_States_coin)). Acesso em: 12 jan. 2023.

WIKIPÉDIA. **Real Gone Woody**. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Real_Gone_Woody. Acesso em 12 jan. 2023.

WIKIPÉDIA. **Tostão (moeda)**. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Tost%C3%A3o_\(moeda\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Tost%C3%A3o_(moeda)). Acesso em 12 jan. 2023.

WIKTIONARY. **Kris Kringle**. Disponível em: https://en.wiktionary.org/wiki/Kris_Kringle. Acesso em: 12 jan. 2023.

WIKTIONARY. **pardon**. Disponível em: <https://en.wiktionary.org/wiki/pardon>. Acesso em: 12 jan. 2023.

WOODY WOODPECKER [Pica-Pau Internacional (1957)]. vídeo (6 min.). Publicado pelo canal DozeCamp. **YouTube**. 16 de abr. de 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EtB0Z8Z_zyE. Acesso em 12 jan. 2023.

WOODY WOODPECKER [PICA PAU O Bandido da Gasolina 1ª Dublagem DUBLASOM GUANABARA Tenho o episódio completo no acervo]. vídeo (2 min.). Publicado pelo canal O COLECIONADOR. **YouTube**. 10 de jul. de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SEeBjVPMHak> Acesso em: 06 ago. 2022.

WOODY WOODPECKER [PICA-PAU (O TOUREIRO DE HOLLYWOOD) DUBLASOM-GUANABARA DUBLAGEM CLÁSSICA]. vídeo (2 min.). Publicado pelo canal TV a Lenha e Os Viajantes do Tempo. **YouTube**. 24 de out. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yFZ4Jt5kdTk> Acesso em: 06 ago. 2022.

WOODY WOODPECKER [Pica-Pau - O Trio Amoroso (1954) (1080p)]. vídeo (6 min.). Publicado pelo canal Recordando Vídeos. **YouTube**. 17 de set. de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TDyDY5GABf0>. Acesso em: 12 jan. 2023.

WOODY WOODPECKER [Pica Pau - 003 Pânico na Cozinha 1941 Dublagem perdida]. vídeo (6 min.). Publicado pelo canal Desenhos do Pica-Pau e sua Turma. **YouTube**. 16 de maio 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-ZMcT00Xo5c> Acesso em: 06 ago. 2022.

ZAGURY, Eliane. Técnica de Tradução. In: MAGALHÃES, Aluísio *et al.* Editoração hoje. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1975 *apud* BARBOSA, Heloisa Gonçalves. **Procedimentos técnicos da tradução**: uma nova proposta. Campinas: Pontes, 1990.

ANEXO A - Newmark (1981, p. 39 *apud* BARBOSA, 1990, p. 51)

FUNÇÕES DA LINGUAGEM E TRADUÇÃO

	A EXPRESSIVA	B INFORMATIVA	C VOCATIVA
<i>Função da linguagem</i>			
(1) Exemplos típicos	Literatura Textos de autor	Relatórios científicos ou técnicos e livros didáticos	Obras polêmicas, publicidade, avisos, leis e regulamentos, propaganda política, literatura popular
(2) Estilo "ideal"	Individual	Neuro, objetivo	Persuasivo ou imperativo
(3) Ênfase textual	Língua original (LO)	Língua da tradução (LT)	Língua da tradução (LT)
(4) Foco	Autor (1.ª pessoa)	Situação (3.ª pessoa)	Leitor (2.ª pessoa)
(5) Método	Tradução "literal"	Princípio do efeito equivalente - equivalência	Princípio do efeito equivalente - recriação
(6) Unidade de tradução	Pequena	Média	Grande
Máxima	Grupo (sintagma)	Oração	Texto
Mínima	Palavra	Grupo (sintagma)	Parágrafo
(7) Tipo de linguagem	Figurativa	Fatual	Convincente
(8) Perda de sentido	Grande	Pequena	Depende das divergências culturais
(9) Palavras e significados novos	Obrigatórios no TLO	Não permitidos a não ser que justificados	Sim, exceto nos textos formais
(10) Palavras-chaves (manter)	<i>Leitmotiv</i> Marcadores estilísticos	Palavras temáticas	Palavras simbólicas
(11) Metáforas incomuns	Reproduzir	Dar sentido	Recriar
(12) Comprimento em relação ao original	Aproximadamente o mesmo	Um pouco mais longo	Não há regra

ANEXO B - AMOSTRA DE TRANSCRIÇÃO EM INGLÊS (AMERICANO)**WOODY WOODPECKER*****“Woody Dines Out”***

May 17th, 1945

*WE SERVE ALL KINDS OF GOOD STUFF***WOODY** - *“We serve all kinds of good stuff.”***WOODY** - *Am I hungry! Think I'll go in and fill up! Ah, (...) “Closed”! And just when I'm in the mood for food!**WE'LL STUFF YOU FULL FOR 39 ¢)***WOODY** - *That's the stuff for me!**CLOSED FOR ALTERATIONS**CLOSED BY POPULAR DEMAND**CLOSED TODAY**ON VACATION**OPEN TOMORROW**CLOSED**CLOSED**CLOSED**CLOSED***WOODY** - *“Closed!” “Closed!” “Closed!” Why don't somebody open a restaurant in this town?**WE SPECIALIZE IN STUFFING BIRDS***WOODY** - *“We specialize in stuffing birds.” Oh boy! That's MI-NE!*

*OPEN
WALK IN*

WOODY - *And it is open, too!*

*TAXIDERMIST
"WE STUFF EVERYTHING ~ OLIVES, DATES, BALLOT BOXES, ETC."*

...

*MAGPIE
\$2,00*

*MAGPIE
À LA MODE
\$2,50*

*POTATO BUG
15¢*

*MASHED POTATO BUG
10¢*

*CINNAMON BEAR
\$100,00*

*WITHOUT CINNAMON
\$20,00*

...

RING FOR SERVICE

TAXIDERMIST - *Good morning! May I help you?*

WOODY - *Yeah, how about a menu?*

TAXIDERMIST - *I beg your pardon!*

WOODY - *A menu! Menu! M-E-N: MEN; Y-O-U: YOU! ~~MEN-YOU!~~ MENU!*

TAXIDERMIST - *Perhaps you mean our price list, hmm?*

WOODY - *Yeah, what's your ceiling prices?*

OUR CEILING PRICES

PHEASANT → \$85

MOOSE → \$225

QUAIL → \$22

OWL → \$40

SQUIRREL → \$35

CHIPMUNK → \$40

WOODY - *Kinda high, is it? Oh, well, I feel like a little shrimp today.*

TAXIDERMIST - *Could be, we all have our off days, hmm?*

WOODY - *Ah, cut off this life crack, and bring me some food! Uh, bring me some French fried soup, and a big keyboard steak smothered pork chop, and, uh, let's see what else I'll have...*

TAXIDERMIST

(Silently reading)

ATTENTION...

TAXIDERMISTS!

\$100,000

FOR A STUFFED KING SIZE WOODPECKER

WORLD MUSEUM OF NATURAL HISTORY

TAXIDERMIST - *One hundred thousand Dollars (\$100,000)! Women! Motorcars! Women! Yachts! Women! Mansions! Women!*

WOODY - *Hey, dickhead! Bring me my food!*

TAXIDERMIST - *Oh, yes, yes, cool, oh yes, you first certainly picks you right up!*

KNOCKOUT DROPS

ONLY 1(ONE) PER DOSE

WOODY - *Hot Diggity Dog! Soup!*

TAXIDERMIST - *Yes! We call it "blackout borscht"!*

...

WOODY - *Fifth floor! Hardware! Nickel ware! Woodenware! Silverware! Underwear!*
Coming up!

...

MILES PER HOUR

*IS THIS TRIP **REALLY** NECESSARY?*

...

BASEMENT

TAXIDERMIST - *One hundred thousand dollars (\$100,000)! Mansions! Yachts! Women!*

WOODY - *(laughter)*

THE END

ANEXO C - AMOSTRA DE TRANSCRIPCIÓN EM ESPANHOL (MEXICANO)

EL PÁJARO LOCO

“Woody Cena Fuera”

17 de mayo de 1945 (EE. UU.)

Doblaje realizado en los años 1960

(Cinematográfica INteramericana, S.A. - CINSa, México)

EL PÁJARO LOCO - *(leyendo)*

SERVIMOS COMIDAS DE TODAS CLASES

EL PÁJARO LOCO - *(risa) ¡Tengo hambre! ¡Así que entraré a acabar con ella! (...) ay, ¡cerrado! ¡Qué mala suerte! ¡Cerrado! ¡Y justamente cuando el hambre me mata!*

NARRADOR - *(traduciendo)*

SERVIMOS COMIDAS COMPLETAS POR TREINTA Y NUEVE CENTAVOS (39 ¢)

EL PÁJARO LOCO - *Hmm, ¡esto sí que me conviene! ¿Eh? CERRADO POR REPARACIONES*

NARRADOR - *(traduciendo)*

CERRADO POR DEMANDA POPULAR

HOY NO ABRIMOS

DE VACACIONES

ABRIMOS MAÑANA

CERRADO

CERRADO

CERRADO

CERRADO

EL PÁJARO LOCO - *“¡Cerrado!” “¡Cerrado!” “¡Cerrado!” ¡Alguien debería abrir un restorán en este pueblo!*

(leyendo)

ESPECIALISTAS EN RELLENAR PÁJAROS

EL PÁJARO LOCO - *Conque si es especialista en rellenar pájaros, ¡pues yo necesito que me rellenen el estómago!*

(leyendo)

*ABIERTO
PASE USTED*

EL PÁJARO LOCO - *¡Gracias!*

NARRADOR - *(traduciendo)*

TAXIDERMISTA

RELLENAMOS CUALQUIER COSA

ACEITUNAS, COLCHONES, ANIMALES

NOS ESPECIALIZAMOS EN RELLENAR PÁJAROS

...

TOQUE EL TIMBRE

EL PÁJARO LOCO - *¿¡EH?!*

(leyendo)

*URRACA
DOS DÓLARES (\$ 2,00)*

*URRACA A LA MODA
DOS CINCUENTA (\$ 2,50)*

*GUSANO DE PATATA
QUINCE CENTAVOS (15 ¢)*

EL PÁJARO LOCO - *¡Uh!*

(leyendo)

PURÉ DE GUSANO DE PATATA
DIEZ CENTAVOS (10 ¢)

OSO CANELA
¡¿CIEN DÓLARES!?! (\$ 100,00)

(silbido)

EL PÁJARO LOCO - *(leyendo)*

SIN CANELA
VEINTE DÓLARES (\$ 20,00)

EL PÁJARO LOCO - *¡Así está mejor!*

(leyendo)

TIMBRE DE SERVICIO

TAXIDERMISTA - *¡Buenos días! ¿Puedo servir en algo?*

EL PÁJARO LOCO - *¡Claro! ¿Quiere darme el menú?*

TAXIDERMISTA - *Perdone, ¿cómo dijo?*

EL PÁJARO LOCO - *¡El menú! ¡MENÚ! M-E-N-Ú. Menú. M-E-N-Ú. ¡MENÚ!*

TAXIDERMISTA - *Se refiere tal vez a nuestros precios, ¿mmm?*

EL PÁJARO LOCO - *¡Sí! ¿Cuáles son sus precios más altos?*

(leyendo)

FAISÁN
OCHENTA Y CINCO (\$ 85)

ALCE
DOSCIENTOS VEINTE Y CINCO (\$225)

CODORNIZ
VEINTE Y DOS (\$22)

BÚHO

CUARENTA (\$40)

ARDILLA

TREINTA Y CINCO (\$35)

EL PÁJARO LOCO - *Precios altos, ¡son estratosféricamente altos! Bueno, ¡hoy me siento como un pobre ratoncillo!*

TAXIDERMISTA - *Es lógico, ¡todos tenemos nuestros días malos! ¿Mmm?*

EL PÁJARO LOCO - *¡Deje de tomarme el pelo y traiga comida! Eh, me gustaría una sopa francesa, un enorme bistec envuelto en costillas de puerco... ¿Qué otra cosa pediré?*

NARRADOR - *(traduciendo)*

¡ATENCIÓN TAXIDERMISTAS!

*CIEN MIL DÓLARES (\$100,000) POR UN PÁJARO CARPINTERO, TAMAÑO REAL
DISECADO*

MUSEO MUNDIAL DE HISTORIA NATURAL

TAXIDERMISTA - *Con cien mil Dólares tendría... ¡mujeres! Autos sport, ¡mujeres! Un yate, ¡mujeres! Una mansión, ¡mujeres!*

EL PÁJARO LOCO - *¡Oiga cabeza hueca, tráigame mi comida!*

TAXIDERMISTA - *Oh, oh, ¡sí, sí! Sí, sí, ¡su comida! Naturalmente, ¡se la preparo enseguiiiiiidaaaaa!*

TAXIDERMISTA - *(leyendo)*

*PASTILLAS NOCAUT/KNOCKOUT
SOLO UNA POR PERSONA*

EL PÁJARO LOCO - *¡Qué bien buena esta sopa! ¿Verdad?*

TAXIDERMISTA - *¡Sí! ¡La llamamos “Viaje a las Tinieblas”!*

...

EL PÁJARO LOCO - *(leyendo)*

*CIEN MIL DÓLARES (\$100,000) POR UN PÁJARO CARPINTERO, TAMAÑO REAL
DISECADO*

EL PÁJARO LOCO - ¡Ah!

...

TAXIDERMISTA - ♪ ¿Tengo manita? ¿No tengo manita? ¡porque la tengo
desconchabadita! ♪

EL PÁJARO LOCO - ¡Quinto piso! ¡Ferretería, artículos de madera, de plata, ropa
interior! ¡Suben!

...

EL PÁJARO LOCO - ¿Qué cosa?

(leyendo)

¿ES ESTE VIAJE REALMENTE NECESARIO?

...

TAXIDERMISTA - *Conque cien mil Dólares, ¿eh? Mansión, yate y mujeres, ¡¿EH?!*

EL PÁJARO LOCO - *(risa)*

FIN

ANEXO D - AMOSTRA DE TRANSCRIÇÃO EM PORTUGUÊS (BRASILEIRO)

PICA-PAU

“O Pica-Pau Come Fora”

17 de maio de 1945 (EUA)

Dublagem feita em 1977

(Bodham Kostiw Studios - BKS, São Paulo)

PICA-PAU - *(lendo)*

“SERVIMOS TODOS OS TIPOS DE BOA BOIA”

PICA-PAU - *Estou com uma fome! Acho que vou entrar e me estufar! Ô droga! Fechado! Huh, logo hoje que estou disposto pra comer!*

NARRADOR - *(traduzindo)*

DEIXAMOS VOCÊ ESTUFADO POR TRINTA E NOVE PRATAS (39 ¢)

PICA-PAU - *O que eu quero é me estufar!*

NARRADOR - *(traduzindo)*

FECHADO PRA REFORMA

FECHADO POR EXIGÊNCIA POPULAR

FECHADO HOJE

DE FÉRIAS

ABRE AMANHÃ

FECHADO

FECHADO

FECHADO

PICA-PAU - *“Fechado!” “Fechado!” “Fechado!” Por que ninguém monta um restaurante nessa cidade? Hã?*

(Lendo)

SOMOS ESPECIALISTAS EM ESTUFAR PÁSSAROS

PICA-PAU - *Legal, tá pra mim! Está abertinha!*

NARRADOR - *(traduzindo)*

TAXIDERMISTA

ESTUFAMOS TUDO

AZEITONAS, TÂMARAS, URNAS ELEITORAIS, ETC.

...

POMBA

DUAS PRATAS (\$ 2,00)

POMBA À MODA

DOIS E CINQUENTA (\$ 2,50)

CARUNCHO DE BATATA

QUINZE CENTS (15 ¢)

CARUNCHO DE BATATA AMASSADA

DEZ CENTS (10 ¢)

URSO CANELA

CEM DÓLARES (\$ 100,00)

SEM CANELA

VINTE DÓLARES (\$ 20,00)

...

TOQUE PARA SER ATENDIDO

TAXIDERMISTA - *Bom dia! Em que posso servi-lo?*

PICA-PAU - *Me manda o cardápio!*

TAXIDERMISTA - *Oh, queira me desculpar!*

PICA-PAU - CAR - DÁ - PI-O! C-A-R-D-Á-P-I-O! CARDÁPIO!

TAXIDERMISTA - *Acho que deseja os nossos preços, hum?*

PICA-PAU - *É! Qual o preço teto?*

NARRADOR - *(traduzindo)*

CODORNA

VINTE E DOIS (\$22)

CORUJA

QUARENTA (\$40)

ESQUILO

TRINTA E CINCO (\$35)

GAMBÁ

VINTE (\$20)

PICA-PAU - *É... estão bem altos, não é mesmo? Muito bem, acho que vou querer camarão.*

TAXIDERMISTA - *Impossível, eles estão de folga hoje!*

PICA-PAU - *Hã, corta essa de engraçadinho e me traga o que comer! Hã, me traga uma sopa francesa, um bifão, um porco, e... que mais eu vou querer?*

NARRADOR - *(traduzindo)*

TAXIDERMISTAS, ATENÇÃO!

CEM MIL DÓLARES (\$100,000) POR UM PICA-PAU EMPANADO, TAMANHO GIGANTE

MUSEU MUNDIAL DE HISTÓRIA NATURAL

TAXIDERMISTA - *Ah, cem mil Dólares! Mulheres! Automóvel! MULHERES! Iate! Mulheres! Mansões! Mulheres!*

PICA-PAU - *Ô cara, minha comida!*

TAXIDERMISTA - *Oh, oh, sim, sim, a comida! Um momento só! Um momento! É pra já! Eu esqueci! Um momento!*

NARRADOR - *(traduzindo)*

*PASTILHAS NOCAUTE
UMA DE CADA VEZ*

PICA-PAU - *Hum, mas que beleza de sopa!*

TAXIDERMISTA - *Sim, nós a chamamos “Vai e Não Volta”!*

...

PICA-PAU - *Primeiro andar! Louças! Cristais! Móveis! Cuecas! Ceroulas! Subindo!*

...

NARRADOR - *(traduzindo)*

MILHAS POR HORA

ESTA VIAGEM É REALMENTE NECESSÁRIA?

...

TAXIDERMISTA - *Oh, seriam cem mil Dólares! Mansão! Iate! Mulheres!*

PICA-PAU - *(risada)*

FIM