

A tradução de títulos fílmicos em horizonte comparatista: Brasil e Portugal

Raimundo Expedito dos Santos Sousa^a

Hugo Domínguez Silva^b

Resumo

Este artigo examina procedimentos linguísticos utilizados em traduções de títulos de filmes em dois países lusófonos, com vistas a verificar que técnicas são empregadas e em que medida modificam o efeito pretendido em cada título. Cem títulos em inglês estadunidense e respectivas traduções para o Português do Brasil (PB) e para o Português de Portugal (PP) foram examinados quantitativa e qualitativamente. O exame evidencia que os processos mais utilizados foram a tradução literal e a adaptação, recursos opostos em termos de intervenção tradutorial. A tradução direta (empréstimo, decalque e tradução literal) é bem mais recursiva no PP, visto que computa 42% do total de títulos, contra 24% no PB. A análise dos dados indica que as traduções no PP têm mais observância ao título matricial, enquanto no PB se privilegia o aspecto publicitário em detrimento da precisão conteudística.

Palavras-chave: Tradução, Títulos fílmicos, Estados Unidos, Brasil, Portugal.

Recebido em: 28/02/2019

Aceito em: 03/07/2019

^a Doutor em Estudos Literários (Teoria da Literatura e Literatura Comparada) pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor de Língua Portuguesa no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG). E-mail: raimundo_sousa@terra.com.br.

^b Mestre em Língua e Cultura Italiana pela Università Degli Studi di Napoli L'Orientale (Itália). Graduado em Traducción e interpretación pela Universidade de Vigo (Espanha). E-mail: hugodominguezsilva@hotmail.com.

Preâmbulo

Conquanto se tenha alcunhado nossa época, entre outros apodos, como pós-nacional em razão de processos interativos transnacionais mitigarem o papel do enclave territorial como balizamento identitário, a língua, quando se arrolam elementos distintivos de uma nação, é amiúde trazida à baila por ser ferramenta de interação nas práticas sociais e de expressão da *couleur locale* nas Letras. Na aurora do século XIX, Karl Wilhelm von Humboldt já afirmava que o caráter de uma nação se revela, sobretudo, na linguagem: “Não é um jogo de palavras vazio se falamos da língua não como surgida de si mesma, com autonomia e divinamente livre, mas das línguas como dependentemente atreladas às nações a que pertencem”¹ (HUMBOLDT, 1836, p. 50). Pioneiro na concepção de língua como sistema normativo, Humboldt glosava sobre disjunções culturais entre grupos humanos a partir da linguagem, que, a seu ver, teria sua própria “visão de mundo” (*Weltanschauung*) (HUMBOLDT, 1836, p. 21). Na esteira do romantismo alemão, que presumia ligação entre língua nacional e caráter nacional, o filósofo concebia a linguagem, performativamente, antes como prática do que como corolário de uma prática, isto é, como conjunto não de enunciados produzidos por falantes, mas, sim, de leis tácitas que lhes permitem produzi-los. Disso decorre que, se a língua configura um esteio para a nacionalidade, a tradução, como trânsito interlingual, “constitui a derradeira experiência cognitiva da alteridade” (BRISSET, 2003, p. 101) por permitir que acepções como nacional e internacional, língua materna e língua estrangeira, identidade e alteridade sejam consideradas em relação com um Outro que, na tradução, torna-se, a um tempo, mais próximo e mais distante. Exemplo cristalino dessa contradição é o filme legendado, campo de tensão entre elementos próprios e alheios em mesma disposição espaço-temporal. Se, por um lado, legendas criam senso de familiaridade, por outro suscitam estranhamento ao grifarem o cisma entre o espectador e a película estrangeira. Quando concebidas como adições exógenas, cuja natureza heteróclita desmente a autenticidade do artefato original, traduções e legendas constituem, a bem dizer, suplementos da linguagem fílmica, se tomarmos o termo “suplemento”, em chave derrideana, como aquilo que precisa ser expulso

¹ Tradução nossa. Todas as traduções de citações em língua estrangeira são de nossa autoria.

para um sistema parecer homogêneo (DERRIDA, 1967). A propósito, não é demais lembrar que Derrida se valeu da noção de complementaridade para descrever o secundarismo da tradução em face do texto original (DERRIDA, 1985).

Os estudos da tradução constituem terreno acadêmico assentado no escrutínio sistemático de aspectos teóricos, hermenêuticos e pragmáticos da atividade tradutorial, conceituada como conversão de um sistema de signos para outro mediante retextualização ou recodificação que almeja, no dizer de Heidegger, recobrar a potência nomeadora existente na linguagem (HEIDEGGER, 1953). Sob influxo da revolução tecnológica na fase hodierna do capitalismo, a crescente interação cultural entre diferentes comunidades linguísticas inscreve a tradução como mediadora de trocas culturais fomentadas pela expansão do comércio internacional, pelo crescimento de fluxos migratórios e pela dispersão planetária da cultura de massa. Nesse cenário, afora as películas produzidas ao largo do eixo comercial, sob a reveladora conceituação “cinema alternativo”, a maioria consiste, a rigor, em mercadorias que devem capturar o maior número possível de consumidores, tal que pesa sobre seus títulos missão propagandística de difícil conciliação com seu cometimento estético. Eis que o produto da tradução, à primeira vista tributário da mestria do tradutor, resulta, antes, de emaranhada teia de relações que extrapolam o patamar linguístico por implicarem diversos atores, como o diretor, o estúdio de cinema, os tradutores e a distribuidora a que estes últimos se reportam. Sem embargo da complexidade implicada no processo de traduzir um título fílmico, pouca ênfase tem sido dispensada a essa atividade desde que a tradução emergiu como campo de pesquisa. Motivado pelo fato de traduções brasileiras e portuguesas não raro diferirem tanto do título original, este artigo analisa, em chave comparativa, como títulos em inglês estadunidense (doravante IE) são traduzidos para o Português do Brasil (doravante PB) e para o Português de Portugal (doravante PP), que técnicas são empregadas e em que medida elas modificam o efeito semântico pretendido em cada título na língua-fonte.

Um perfil biográfico da tradução

Quando, em 1975, a nomenclatura “estudos da tradução” foi cunhada por James S. Holmes no ensaio programático *The name and nature of translation studies* (HOLMES, 1975), havia extensa genealogia de estudos aleatórios em torno da matéria, dos quais merece nota um receituário quinhentista. Mais conhecido por sofrer perseguição inquisitorial e execução pública sob acusação de heresia, o poeta, orador e filólogo francês Étienne Dolet também era tradutor e escreveu o primeiro tratado formal sobre teoria da tradução na França renascentista. Publicado em 1540, *La manière de bien traduire d'une langue en aultre* arrolava cinco preceitos basilares para a arte da tradução, quais sejam:

Em primeiro lugar, cabe ao tradutor compreender perfeitamente o sentido e a matéria do autor que ele traduz; porque com essa inteligência nunca será obscuro em sua tradução [...]. A segunda coisa exigida na tradução é que o tradutor tenha perfeita compreensão da linguagem do autor que ele traduz e, ao mesmo tempo, excelência na língua em que ele se dedica à tradução. Desta feita, ele não violará nem diminuirá a majestosidade de ambas as línguas. [...] O terceiro ponto é que, ao traduzir, não é necessário escravizar-se, palavra por palavra, ao que é traduzido. [...] Não quero esconder aqui as doidices de quaisquer tradutores, que, no lugar de buscarem a liberdade, submetem-se à servidão. [...] A quarta regra é para ser observada, sobretudo, em línguas vernáculas. Se acontecer de traduzires algum livro [...] latino, debes evitar palavras usurpadoras muito próximas do latim, [...] mas se contentar com o trivial, sem inovar nenhuma dicção loucamente, [...] pois [...] a língua grega ou a latina são muito mais ricas do que a francesa, o que muitas vezes nos obriga a usarmos palavras menos frequentadas. Mas isso deve ser feito quando de extrema necessidade. [...] Agora, sigamos à quinta regra que um bom tradutor deve observar, a qual é de tão grande virtude que sem ela toda composição é pesada e desagradável. Mas o que ela contém? Nada além da observação de técnicas oratórias: é afirmar uma conjunção e encadeamento das dicções com tanto dulçor que não apenas a alma se apraz com ela, mas também os ouvidos ficam todos encantados e nunca se enfastiam com tal harmonia de linguagem [...] (DOLET, 1540, p. 13-18).

Dolet, ao publicar esse manual, que nos interessa por condensar pontos axiais em torno do ofício tradutorial mesmo passados vários séculos desde sua edição, inscrevia-se numa linhagem de pensadores que, de Cícero a Lutero, de Goethe a

Derrida, procuram desvelar os arcanos da tradução interlingual. Esse longo itinerário epistêmico ganhou musculatura, sobretudo, a partir do século XIX, quando estudiosos como Friedrich Wilhelm von Humboldt consideravam que cada idioma teria tal particularidade que haveria duas alternativas inconciliáveis para o tradutor: priorizar a cultura-fonte ou dar primazia à cultura-alvo. O alemão, em missiva a August Wilhelm Schlegel, datada de 1796, expunha aziagas impressões sobre essa condição dilemática:

Toda tradução me parece tentativa de resolver uma tarefa inexecutável. Todo tradutor deve sempre vacilar entre dois obstáculos: ou fica muito perto do original, ao custo do gosto e da língua de sua nação, ou adere às características peculiares de sua nação, em detrimento do original. Os meios-termos entre os dois não são apenas difíceis, mas praticamente impossíveis (apud KOLLER, 1972, p. 74).

Apesar de seu prisma restritivo, Humboldt ressaltava que incompatibilidades entre idiomas em termos de fonologia, estrutura sintática e repertório lexical não inviabilizariam a tradução. No entanto, predominava, à época, formação discursiva que concebia o tradutor como transportador invisível de significados, conforme ajuizava Dante Gabriel Rossetti, inserido nesse *Zeitgeist* que contrapunha tradução e criação, ao testemunhar as agruras desse ofício num tempo em que a figura do tradutor estava associada à renúncia à sua artesanaria particular em prol da fidelidade ao texto matricial:

A tarefa do tradutor é [...] de alguma autonegação. Frequentemente ele se beneficiaria de alguma graça especial de sua própria língua e época, se tão-somente sua vontade lhe pertencesse: amiúde alguma cadência lhe serviria, salvo pela estrutura de seu autor – alguma estrutura, exceto pela cadência de seu autor: não raro a bela virada de uma estrofe deve ser enfraquecida para adotar alguma rima que corresponderá [ao original], e ele vê o poeta se divertindo na abundância da linguagem da qual ele próprio é escassamente suprido. Ora ele desconsideraria o assunto em favor da melodia, ora a melodia em favor do assunto; mas, não, ele deve lidar com cada um dos dois. Por vezes, também, uma falha no trabalho o irrita e ele quer removê-la, fazendo pelo poeta o que sua época lhe negou; mas, não – não faz parte do vínculo (ROSSETTI, 1861, p. 9-10).

O excerto iterava a perspectiva especular, ali em voga, da tradução como símile inequívoca do texto original, de sorte

que ao tradutor caberia atuar meramente como mediação discreta, se não imperceptível, entre o receptor e o significado pretendido pelo emissor. A premissa de que a intenção original deve ser preservada tanto quanto possível limita o *élan* criativo do tradutor, mas não o tolhe de todo, pois este, longe de operar como correia de transmissão entre autor e leitor, atua, antes, como articulador entre culturas cujas disparidades lhe demandam engenho. Assim concebeu Walter Benjamin no ensaio seminal *Die Aufgabe des Übersetzers*, que preambula sua tradução de Baudelaire, ao divisar na tradução potência que renova o texto primevo e, assim, prolonga-lhe a vida. Na ótica benjaminiana, o texto-fonte “sobrevive” (*überlebt*) na tradução, que, no lugar de reproduzi-lo, empresta-lhe “sobrevida” (*Überleben*) ao transplantá-lo para novo contexto e salvá-lo do ostracismo no instante mesmo em que o suprime por arrancá-lo de seu quadro de referências (BENJAMIN, 1923). Não à toa Derrida interpreta como legatária a condição do tradutor em Benjamin: “Ele nomeia o sujeito da tradução como um endividado, obrigado por um dever, já numa posição de herdeiro, entrado [...] numa genealogia, como sobrevivente ou agente da sobrevivência” (DERRIDA, 1985, p. 179). Nessa espécie de reescrita, que constitui uma etapa da intrincada cadeia de intertextualidade, ainda que o tradutor mimetizasse o texto-fonte, sua imitação teria equivocidade porque duas línguas não são isomorfas.

Contudo, não foi antes de meados do século XX que se medrou reflexão mais sistemática em torno da prática tradutorial, período sintomaticamente coetâneo com o epílogo da Segunda Guerra Mundial e afirmação diplomática das potências econômicas em litígio. Num congresso de eslavistas, realizado em Moscou, nos idos de 1958, ventilou-se a concepção de disciplina dedicada integralmente à tradução, até ali vinculada aos domínios da linguística e da teoria literária. Quatro anos depois, por ocasião do Terceiro Congresso Internacional de Linguística Aplicada, em Copenhague, estabeleceu-se finalmente o campo epistemológico Estudos de Tradução (HOLMES, 1975), que deixaria de ser subdisciplina da linguística aplicada ou da literatura comparada para constituir disciplina autônoma, que, contudo, assumiria vocação interdisciplinar ao fazer uso de aparatos conceituais e métodos analíticos de outras tantas. Como contrapartida

desse afrouxamento de fronteiras, o próprio conceito-chave – tradução – seria tomado de empréstimo por outros territórios disciplinares. Da dilatação semântica do termo sucede que na antropologia, por exemplo, interações interétnicas são descritas como traduções culturais; nos estudos pós-coloniais, textos lavrados mediante apropriação da língua do ex-colonizador, acrescida de elementos autóctones, são denominados traduções. Também na linguagem prosaica, o conceito é empregado quando, por exemplo, diz-se de um conto ser “traduzido” (adaptado) em filme, um jargão médico “traduzido” (convertido) para linguagem ordinária, um *survey* “traduzido” (transformado) em relatório e uma patologia “traduzida” (manifesta) em sintoma.

Entre as empresas teóricas de categorização tradutorial, interessa-nos o esboço pioneiro de Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet, linguistas canadenses que classificaram a tradução diadicamente em direta ou oblíqua. A tradução direta implica correspondência estrutural, morfológica e lexical entre os textos de partida e de chegada, mediante três expedientes: o *empréstimo* constitui transcrição idêntica, como no termo *internet*, assim utilizado no português; o *decalque* trata de adaptação gráfica na qual o termo estrangeiro é traduzido com observância à forma, não ao sentido, como no verbo aportuguesado “deletar”; e a *tradução literal* consiste na correspondência palavra por palavra, haja vista o enunciado *I love dogs*, traduzido como “Eu amo cães”. Uma vez que “o grau em que um texto é traduzível varia conforme o grau em que está inserido em sua própria cultura específica e também conforme a distância que separa o pano de fundo cultural do texto-fonte e do público-alvo” (SNELL-HORNBY, 1988, p. 41), a tradução oblíqua, utilizada devido à inviabilidade da tradução direta ou à escolha por decodificação mais flexível, intervém em diferentes níveis linguísticos (*i.e.*, fonético, fonológico, morfológico, lexical, sintático ou semântico). Essa segunda modalidade abarca quatro estratégias: a *transposição* encerra mudança ordenatória do discurso, com alteração de classes de palavras, mas sem encerrar mudança semântica, como na tradução de *rolling stones* como “pedras que rolam”; a *modulação* se dá pelo emprego de construções frasais distintas daquelas da língua de partida para transmitir a mesma ideia, ainda que com mudança no ponto de vista da mensagem, haja vista a

tradução de *it is easy to see* como “não é difícil ver”; a *equivalência* trata da expressão de uma mesma ideia mediante recursos formais de todo diversos, como em provérbios ou expressões idiomáticas, vide a tradução de *never mind* como “deixa pra lá”; e a *adaptação* consiste na tradução livre, que constitui mudança de referência cultural quando uma expressão particular da cultura de origem não tem correspondente na cultura-alvo, a exemplo da tradução de *friendship with benefits* como “amizade colorida”, pois, neste caso, as respectivas expressões, se bem que distintas, têm sentido análogo nas culturas estadunidense e brasileira (cf. VINAY, DARBELNET, 1958).

Porque a tradução possui natureza bilateral enquanto elo entre comunidades linguísticas espacial e culturalmente distantes, quem traduz serve a dois senhores: ao escritor estrangeiro em sua estrangeiridade e ao leitor doméstico em seu desejo de apropriação (ROSENZWEIG, 1998). Com efeito, domesticação e estrangeirização constituem acepções tradutoriais cujas divergências há muito têm rendido acaloradas discussões, de que são exemplos os célebres debates sobre traduções bíblicas – que se recorde a posição aporística manifesta por São Jerônimo quando de sua tradução da Bíblia para o latim (JEREMY, 2001). A domesticação propõe que leitores apreendam o texto estrangeiro conforme o quadro de referências da cultura-alvo; para tanto, o conteúdo há que ser adaptado, se preciso, ao contexto de recepção, em vez de forçar o público-alvo a entender uma cultura-fonte heteróclita ao seu repertório de conhecimentos e experiências (NIDA, 1964). A estrangeirização, por seu lado, ressalta exatamente a especificidade linguística e cultural do texto estrangeiro, sob a premissa de que o contato com a estrangeiridade propicia enriquecimento cultural (BASSNETT, LEFEVERE, 1998). Entre os libelos em favor dessa visada, é notória a prédica do filósofo alemão Friedrich Schleiermacher, na conferência *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, proferida em 1813, para que traduções alemãs de línguas estrangeiras conservassem sua dicção original, de sorte que ao leitor fosse dado reconhecer a língua de partida, sob pena de eclipsamento da particularidade do texto-fonte se qualquer tradução fosse lida do mesmo modo (SCHLEIERMACHER, 1973). Nessa estirpe de pensadores afeitos à estrangeirização, José Ortega y Gasset foi igualmente categórico ao salientar, já nos anos

1930, que o esplendor da tradução reside em contornar assimetrias linguísticas entre nações por exigir mirada para o Outro e, assim, promover consciência histórica: “Somente quando arrancamos o leitor de seus hábitos linguísticos e o forçamos a se mover dentro daqueles do autor há uma tradução correta” (ORTEGA Y GASSET, 1947, p. 444-445). Outra vertente favorável à estrangeirização sublinha o feitio epistemocida de uma domesticação que não apenas oblitera a disjunção do texto-fonte, mas também se mostra etnocêntrica por alijar a própria alteridade do estrangeiro (VENUTI, 1998). A fim de dar termo a essa contenda, a teoria escópica foi desenvolvida nos anos 1970 por Hans J. Vermeer, para quem a tradução implica “produzir um texto numa configuração de destino para uma finalidade de destino e competências de destino em circunstâncias de destino” (VERMEER, 1987, p. 29). No bojo das abordagens funcionalistas, a teoria escópica – do grego *skopós* (escopo) – concebe a tradução como prática comunicativa dotada de finalidade e, por isso, considera o propósito como critério categórico para qualquer tradução (VERMEER, 1978, 1987; REISS, VERMEER, 1984). Porque as finalidades dos textos de partida e de destino podem ser análogas ou distintas, o escopo de determinada tradução pode requerer domesticação, estrangeirização ou *discordia concors* entre os dois polos. Como veremos adiante, esse ponto de vista orienta a tradução de títulos fílmicos e contorna, nessa prática específica, o impasse entre as duas correntes.

Do estudo dos títulos

Porque receptores, não raro, correm os olhos pela manchete de um jornal, pelo título de um artigo ou pelo nome de um filme para decidir se querem ver o conteúdo ali sugerido, Derrida não incorre em excesso ao sentenciar: “Um título é sempre uma promessa” (DERRIDA, 1988, p. 116). Essa condição apriorística pressupõe dois atributos, em tese, inconciliáveis: a máxima informatividade encapsulada na máxima concisão. Com o fito de explorar esse e outros desafios pertinentes ao título, Duchet, Hoek e Grivel desenvolveram, nos anos 1970, a “titologia” (*titrologie*), campo dedicado a examinar funções desempenhadas por essas partículas que, para alguns, deveriam ser interpretadas como parte do próprio

texto por serem frações metonímicas representativas da sua totalidade e, para outros, haveriam de ser decodificadas, de forma avulsa, como elementos paratextuais (DUCHET, 1973; HOEK, 1973; GRIVEL, 1973).² Duchet, por exemplo, identificou no título as funções referenciais, conativas e poéticas, que se referem, respectivamente, ao objeto de um texto, ao seu destinatário e à mensagem que veicula (DUCHET, 1973). Nesse diapasão taxonômico, Hoek distinguiu o que denominou *títulos objetais* (*titres objectifs*) e *títulos subjetais* (*titres subjectifs*). Aqueles, concernentes ao próprio gênero textual, iniciam-se com indicadores metalinguísticos, como *História...*, *Memórias...* e *Aventuras...* Já estes designam o assunto, manifesto em menção a personagens, operadores espaço-temporais e indicadores de objetos ou eventos (HOEK, 1973, 1981). Entretanto, ao revisitar a terminologia de Hoek e considerá-la limitada, Genette renomeou o título objetal como *remático* e o subjetal como *temático* para designar o texto, respectivamente, por seu objeto nuclear, como *Oliver Twist*, e por qualificação genérica, como *Dicionário*. Casos há que concordam noções remáticas e temáticas em títulos como *Ensaio sobre Crítica literária* (cf. GENETTE, 1987, 1988). Com vistas a aprimorar taxonomias precedentes, Genette ainda adotou os termos *título*, *subtítulo* e *indicação de gênero* para sustentar que os dois primeiros circunscrevem a forma da obra, ao passo que o terceiro define sua função. Uma vez que apenas o primeiro elemento seria imperioso, os demais apareceriam em variegadas combinações, como título seguido de subtítulo (e.g. *Othello, the Moor of Venice*) ou de indicação do gênero (e.g. *Jane Eyre: an autobiography*) (cf. GENETTE, 1987). Em proposta de classificação ainda mais abrangente, Nord, na esteira da premissa escópica de que traduções se prestam a funções específicas na cultura-alvo, sustentaria que textos traduzidos devem prover marcadores indicativos das funções pretendidas; caso estes não sejam identificáveis, o tradutor deve fornecer pistas suficientes para que os leitores as interpretem. A linguista identificou no título seis funções, divididas em dois grupos, quais sejam, as essenciais (distintivas, metatextuais e fáticas) e as opcionais (referenciais, expressivas e apelativas), que transcrevemos *in verbis*:

² Ver, ainda, Genette (1982, 1987, 1988).

Cada título deve ser distinto em relação ao *corpus* do título específico da cultura de que faz parte (= função distintiva). Cada título deve estar em conformidade com as convenções do gênero da cultura a que pertence (= função metatextual). Cada título deve ser apropriado para atrair a atenção do público específico da sua cultura e, se necessário, para ser lembrado durante um certo período de tempo (= função fática). Se se pretende transmitir qualquer informação pelo título, ela deve ser entendida pelos respectivos destinatários com o conhecimento de mundo específico de sua cultura (= função referencial). Quaisquer avaliações ou emoções expressas no título devem ser julgadas em relação ao sistema de valores da cultura em questão (= função expressiva). Qualquer intenção apelativa deve levar em conta a suscetibilidade e as expectativas específicas da cultura dos leitores potenciais (= função apelativa) (NORD, 1995, p. 265).

Uma vez que a tradução textual também encerra tradução cultural, a formulação *traduttore/traditore*, que Vittorio Imbriani cunhou a propósito do *modus faciendi* tradutorial de Andrea Maffei, grifa que toda tradução envolve traição (IMBRIANI, 1877), pois o tradutor, por razões diversas, pode proscrever ou adulterar significações do texto original. Que se recorde a expressão *lost in translation*, consagrada em inglês para indicar que determinados termos ou expressões sofrem subtração significacional quando transladados para idioma cujos códigos linguísticos e culturais são diversos daqueles da cultura original. Traduções de títulos são, por vezes, enganosas e não raro nos instigam a assistir tal filme por prometerem algo que ultrapassa o oferecido ou nos desencorajam de vê-lo por serem pouco atrativas ou indicarem outra direção que não a esperada. Uma explicação para títulos traduzidos serem, não raro, tão distintos do original reside na injunção mercadológica, já que dos títulos, como dos rótulos de produtos, espera-se que sejam sedutores o bastante para cativar determinada audiência; afinal, o título de uma película funciona como rotulagem (*étiquetage*)³ por ser o que aparece no cartaz publicitário. Precisamente porque o cinema é expressão artística e, concomitantemente, *commodity* da cultura de massa, tal bidimensionalidade o obriga a conciliar determinações estéticas e comerciais de difícil síntese. Uma vez que títulos têm impacto no sucesso ou fracasso de bilheteria por serem a primeira informação que o público conhece sobre novos filmes, traduções são comumente elaboradas pelo setor de *marketing* das distribuidoras, com

³ Termo que Bosredon aplicou aos títulos das pinturas de René Magritte. Ele definiu *étiquetage* como “um modo particular de referenciação singular que condiciona parcialmente as configurações linguísticas” (BOSREDON, 1998, p. 55).

observância a interesses mercadológicos, e não por tradutores expertos em pormenores linguísticos. Na medida em que as técnicas tradutoriais obedecem antes a ditames comerciais do que a fatores linguísticos e estéticos, critérios de custo-benefício desempenham protagonismo numa cena em que a precisão conteudística é mera coadjuvante. Ao avaliarmos traduções, devemos considerar, pois, o contexto situacional que baliza decisões de um tradutor que, para além de contornar barreiras linguísticas e culturais, deve lidar com determinantes comerciais que lhe impõem escassez de autonomia e precariedade enunciativa. Há que se relativizar, portanto, a noção de qualidade, visto que determinada tradução pode ser linguisticamente criticável, porém adequada aos critérios que presidiram sua elaboração.

Procedimentos metodológicos

Para compor a amostra, adotamos os títulos contidos no rol dos cem melhores filmes estadunidenses produzidos no primeiro centenário do cinema (1898-1998), segundo votação de especialistas promovida pelo *American Film Institute* (AMERICAN FILM INSTITUTE, 1998). Embora essa classificação tenha sido atualizada posteriormente, a relevância como documento histórico nos levou a seguir a original, exposta ao fim deste artigo como apêndice no qual títulos e respectivas traduções são arrolados conforme a ordem em que aparecem na lista classificatória. Como procedimento analítico, realizamos, em abordagem quantitativa e qualitativa, análise semântica e componencial para verificar padrões de titulação recorrentes em cada *corpus* e compará-los com os outros *corpora*, de modo que o *corpus* de títulos originais em IE é comparado aos *corpora* dos títulos em PB e PP e estes cotejados entre si. Como instrumento analítico, utilizamos a classificação proposta por Vinay e Darbelnet, de modo que os títulos traduzidos são comportados nas seguintes categorias: *empréstimo*, *decalque*, *tradução literal*, *transposição*, *modulação*, *equivalência* e *adaptação*. Por tratarmos de títulos fílmicos, cujas traduções possuem especificidades não contempladas nesse sistema classificatório, incluímos a categoria *tradução zero*, bem como algumas categorias mistas, a saber: *tradução zero + extensão*, *tradução zero + redução*,

empréstimo + tradução literal, empréstimo + extensão, tradução literal + extensão e tradução literal + redução.

Resultados e discussões

Dada a inviabilidade do exame título por título nesta seção, atemo-nos aqui aos resultados analiticamente mais significativos. Para fins de verificação, indicamos no apêndice, à frente de cada título traduzido, o procedimento tradutorial utilizado. Segue abaixo tabela com os recursos identificados nos *corpora* do PB e do PP, seguidos do número de ocorrências em cada *corpus*.

Tabela 1 - Procedimentos tradutórios

Procedimento	Ocorrência PB	Ocorrência PP
<i>Tradução zero</i>	9/100	14/100
<i>Empréstimo</i>	3/100	5/100
<i>Decalque</i>	3/100	5/100
<i>Tradução literal</i>	18/100	30/100
<i>Transposição</i>	5/100	4/100
<i>Modulação</i>	8/100	7/100
<i>Equivalência</i>	4/100	4/100
<i>Adaptação</i>	42/100	24/100
<i>Tradução zero + extensão</i>	3/100	0/100
<i>Tradução zero + redução</i>	1/100	1/100
<i>Empréstimo + tradução literal</i>	0/100	1/100
<i>Empréstimo + extensão</i>	2/100	2/100
<i>Tradução literal + extensão</i>	2/100	2/100
<i>Tradução literal + redução</i>	0/100	1/100

A tabulação dos dados evidencia que os processos mais utilizados, nos dois *corpora*, foram a tradução literal e a adaptação, dois recursos diametralmente opostos no que respeita ao coeficiente de intervenção tradutorial, com destaque para o elevado índice de adaptação no PB (42% contra 24% no PP). Se somarmos os percentuais de tradução direta (empréstimo, decalque e tradução literal), veremos que essa modalidade é bem mais recursiva no PP, visto que computa 40% do total de títulos, contra 24% no PB. Esses dados indicam que as distribuidoras do país lusitano têm mais observância ao teor do título matricial, conforme veremos no decorrer desta análise.

Os casos recorrentes de tradução zero consistem em substantivos próprios, como identificadores toponímicos (e.g. *Casablanca*) e nomes de personagens (e.g. *Frankenstein*). Esses títulos, denominados “mononucleares” (VICEA, 2000, p. 800) e compostos por sintagmas nominais, são os mais antigos da história da cinematografia, pois derivam dos primeiros títulos dos irmãos Lumière (*Photographie, Forgerons, Pompier*). Essa técnica tradutorial afeita ao princípio da imutabilidade tem emprego, dentre outras razões, por facilitar que o espectador estrangeiro associe o filme lançado na cultura-alvo àquele produzido na cultura-fonte (NEGRO ALOUSQUE, 2010). Noutros casos, faz-se evidente a real ocorrência de empréstimo, como nos títulos de *Apocalypse now* (1979) e *Platoon* (1986), que não sofreram modificações no PB, ainda que fossem passíveis de tradução literal. Já que a maioria dos títulos de filmes em IE consiste em substantivos ou frases nominais, o empréstimo com extensão é utilizado, em alguns casos, como complementação informacional. Incide-se em didatismo que, aparentemente, subestima o espectador e leva a redundâncias, vide a tradução de *Taxi driver* (1976) como *Taxi driver – o motorista de táxi*.

A tradução literal, que implica possíveis mudanças no nível morfológico, mas sem alterações semânticas, constitui técnica fartamente utilizada nos dois *corpora* (18/100 no PB e 30/100 no PP). Porém, em razão de pequenas interferências, o PB por vezes escapa à tradução literal para incorrer noutras categorias, haja vista a tradução de *The wizard of Oz* (1939) ser mais próxima do IE no PP (*O feiticeiro de Oz*) do que no PB (*O mágico de Oz*). Considere-se também a ausência de flexão para o plural do título de *Dances with wolves* (1990) na tradução *Dança com lobos*. Veja-se, ainda, a tradução de *Star wars* (1977) como *Guerra nas estrelas* afastar o PB da tradução literal por causa de uma mudança preposicional, algo que não ocorre no PP com *Guerra das estrelas*. Diferenças tradutoriais sutis decorrem não apenas da intencionalidade subjacente à tradução, mas também de idiossincrasias lexicais que diferem o PB do PP, como o uso do artigo definido, no PP, em títulos como *A janela indiscreta* e *O tubarão*, procedimento que não ocorre no PB. Comparativamente, se no PP os artigos são utilizados à farta, há economia noutras classes de palavras, como a ausência da preposição “para” em *Advinha quem vem jantar*.

Em títulos cuja tradução literal resta lacônica ou obscura, uma alternativa consiste no acréscimo de subtítulo explicativo – estratégia que classificamos como *tradução literal + extensão*. Já que títulos no IE são muito sintéticos, por vezes limitados a uma única palavra, ampliações têm lugar nas traduções literais do PP e, mais frequentemente, do PB, em que chama atenção o hábito academicista de acrescentar subtítulos como *Bonnie e Clyde – uma rajada de balas* e *Forrest Gump: O Contador de Histórias*, no PB, para os originais *Bonnie e Clyde* (1967) e *Forrest Gump* (1994). Em contrapartida, a remoção de conteúdos considerados de parca relevância ou muito obscuros ocorre em poucos casos, mas não sem impacto na significação. Note-se que, no PB, a omissão do segundo personagem na tradução de *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1969) como *Butch Cassidy* faz parecer que a película tem um único protagonista, quando, bem sabemos, Sundance Kid era codinome de célebre “forada-lei” na virada do século XIX para o XX. Também aqui o título em PP é mais ajustado ao IE, pois, se bem que omite o nome dos personagens, conserva o duplice protagonismo no título *Dois homens e um destino*.

Problema recorrente em traduções de títulos são trocadilhos, substantivos próprios, intertextualidades, falta de equivalentes semânticos e incompatibilidades léxico-sintáticas. Não se costuma traduzir títulos que designam nomes de lugares supostamente conhecidos pelo público-alvo, como *Casablanca* (1942). Do contrário, opta-se pela tradução, como *Sunset Boulevard* (1950), que no PB é *Crepúsculo dos deuses*. O mesmo ocorre com personagens históricos ou ficcionais: enquanto *King Kong* (1933) bastou por si mesmo, *Rocky* (1976) precisou de acréscimo no PB: *Rocky: um lutador*. À míngua de recursos lexicais compatíveis, usualmente se socorre da *adaptação*, na qual a mudança de estruturas léxico-semânticas redundava em equivalência linguística zero. Trata-se de expediente temerário, pois, em algumas adaptações, o desmazelo na preservação de elementos cuja exposição compromete o efeito pretendido pela película se dá a ver em títulos que são *spoilers*, como a tradução de *Vertigo* (1958) como *Um corpo que cai* (PB) e, sobretudo, como *A mulher que viveu duas vezes* (PP). A adaptação também implica simplificação que reduz a um único adjetivo matizes de personagens complexos, como *The little foxes* (1940), *All about Eve* (1950) e *The sound of music* (1964), traduzidos no

PB, respectivamente, como *Pérfida*, *A malvada* e *A noviça rebelde*. Nesses casos, a tradução simplificadora obscurece a riqueza do enredo, haja vista que, no último caso, perde-se a referência do gênero cinematográfico – o musical – e se desconsidera que a personagem Maria é noviça apenas no início da trama. Não há, aqui, observância ao *princípio da lealdade*, pois, em vez da conciliação entre a intenção significacional do diretor e a cultura do espectador-alvo, tais títulos são traduzidos *ad libitum*. Se ficarmos com os exemplos supracitados, os títulos em PP se acercam mais do original, traduzidos que são, respectivamente, como *A raposa matreira*, *Eva* e *Música no Coração*.

Casos há em que a adaptação não faz justiça à finura literária do texto original, vide a perda da rima na tradução de *Mutiny on the Bounty* (1935), no PB, como *O grande motim*. Algumas traduções também implicam alheamento do título em relação ao original e por vezes apagam a referência, como a tradução de *One flew over the cuckoo's nest* (1975), também no PB, como *Um estranho no ninho*, pois *cuckoo's nest* (*ninho de cuco*) metaforiza o sanatório onde o protagonista se abriga estrategicamente para escapar ao trabalho forçado que realizaria se permanecesse numa prisão convencional. Nesse caso, o decalque induz ao engano por transgredir o *princípio de lealdade*, pois a expressão provém de uma cantiga de roda, “One flew East, one flew West, and one flew over the cuckoo's nest”, que em português seria “Um voou para leste, um voou para oeste e um voou por cima do ninho do cuco”. A tradução do título cinematográfico não modificou a tradução precedente e, desta feita, incorreu em dúplice negligência: não teve em conta nem a metáfora de *cuckoo* (*louco*) nem o jogo de palavras.

Considerações finais

Os estudos da tradução se ocupam do escrutínio de práticas tradutórias tal como sucedem em dado universo de experiência, bem como dos princípios conceituais e metodológicos que as orientam. Em sua natureza bifrontal, o título expressa o substrato cultural do texto-fonte, mas também deve atrair milhões de pessoas alheias a essa cultura e comunicar aos quantos a recebem no estrangeiro. Numa contemporaneidade entendida como pós-moderna, timbrada pelo apelo semiótico da imagem como simulacro do

real, isto é, como significante autorreferente (SONTAG, 1977; BAUDRILLARD, 1981), o cinema cumpre função educacional de nos transportar para o que Berman, na senda dos mestres do romantismo alemão, denominou, em título de livro, “A prova do estrangeiro” (*L'épreuve de l'étranger*), e o título de uma película constitui metonímia do conteúdo total (BERMAN, 1984). Em face dessa peculiaridade, este artigo tratou de fenômeno interlingual pautado em transferência linguística e cultural em que títulos de filmes no Brasil e em Portugal foram traduzidos da língua inglesa. Porque os protocolos de tradutibilidade são balizados por paradigmas culturais que aproximam ou distanciam as comunidades linguística dos textos de partida e de chegada, o êxito da tradução depende, no âmbito técnico, do domínio sobre fatores linguísticos e extralinguísticos tanto da cultura-alvo quanto do *locus* originário do texto-fonte.

Entretanto, o domínio técnico não é categórico, sobretudo no PB, para o resultado de uma tradução fílmica, já que o impacto publicitário é sobreterminante. Disso decorre que, de modo geral, as traduções do PP fazem mais justiça aos títulos originais, enquanto as do PB apresentam mais discrepâncias. O modismo dos subtítulos, por exemplo, é sintomático da liberdade com que as traduções do PB são conduzidas, enquanto o PP está mais condicionado pelo texto original em suas tomadas de decisão. No Brasil, não se parece confiar no interesse comercial de título que apresenta somente um vocábulo, sobretudo um nome próprio, e se lança mão de extensões ou adaptações. Por conseguinte, em boa parte dos casos, utilizamos o termo tradução por convenção ou carência de melhor conceito, pois, a rigor, diversos procedimentos consistem menos em tradução do que em recriação. Contudo, se, como vimos, o contributo do tradutor para a fatura do título é minimizado por ter precário poder decisório em face do primado mercadológico, sua cota de responsabilidade por eventuais equívocos deve também ser minorada, de maneira que não se podem atribuir possíveis falhas diretamente à incapacidade tradutorial.

REFERÊNCIAS

AMERICAN FILM INSTITUTE. *AFI's 100 greatest American movies of all time*. 1998. Disponível em: <<https://www.afi.com/100years/movies.aspx>> Acesso: 09 jan. 2019.

BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon, Philadelphia, Toronto, Sydney, Johannesburg: Multilingual Matters, 1998.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée, 1981.

BENJAMIN, Walter. Die Aufgabe des Übersetzers. In: BAUDELAIRE, Charles. *Tableaux parisiense: Deutsche Übertragung*. Mit einem Vorwort über die Aufgabe des Übersetzers von Walter Benjamin. Heidelberg: Verlag von Richard Weißbach 1923, p. vi-xvii.

BERMAN, Antoine. *L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique – Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*. Paris: Gallimard, 1984.

BOSREDON, Bernard. *Les titres de tableaux: Une pragmatique de l'identification*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.

BRISSET, Annie. Alterity in translation: An Overview of Theories and Practices. In: PETRILLI, Susan (ed.). *Translation, Translation*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2003, p. 101-131.

DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Editions de Minuit, 1967.

_____. Des Tours de Babel. In: GRAHAM, Joseph F. (ed.). *Difference in Translation*. Ithaca, London: Cornell University Press, 1985, p. 165-207.

_____. *Mémoires: pour Paul de Man*. Paris: Galilée, 1988.

DOLET, Estienne. La manière de bien traduire d'une langue en aultre. In: *La manière de bien traduire d'une langue en aultre, d'avantage de la punctuation de la langue françoise, plus des accents d'ycelle*. Lyon: Estienne Dolet, 1540, p. 13-19.

DUCHET, Claude. La Fille abandonnée et La Bête humaine, éléments de titrologie romanesque. *Littérature*, n. 12, p. 49-73, 1973.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil, 1982.

_____. *Seuils*. Paris: Editions du Seuil, 1987.

_____. Structure and functions of the title in literature. *Critical Inquiry*, v. 14, n. 4, p. 692-720, 1988.

GRIVEL, Charles. *Production de l'intérêt romanesque: Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*. La Haye, Paris: Mouton, 1973.

HEIDEGGER, Martin. *Einführung in die Metaphysik*. Tübingen: Max Niemeyer, 1953.

HOEK, Leo H. *Pour une sémiotique du titre: Documents de travail et pré-publications 20/21*. Urbino: Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, Università di Urbino, 1973.

_____. *La marque du titre: Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. La Haye, Paris: Mouton, 1981.

HOLMES, James S. *The Name and Nature of Translation Studies*. Amsterdam: University of Amsterdam Press, 1975.

HUMBOLDT, Friedrich Wilhelm Christian Karl von. Über die Kawi-sprache auf der Insel Java: Nebst einer Einleitung über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts. Bd. 1. Berlin: Königl. Akademie der Wissenschaften, 1836.

IMBRIANI, Vittorio. Traduttore Traditore (Andrea Maffei). In: *Fame usurpate: Quattro studi di Vittorio Imbriani*. Napoli: A. Trani, 1877, p. 257-302.

JEREMY, Munday. *Introducing Translation Studies: Theories and applications*. London, New York: Routledge, 2001.

KOLLER, Werner. *Grundprobleme der Übersetzungstheorie: Unter besonderer Berücksichtigung schwedisch-deutscher Übersetzungsfälle*. Bern, München: Francke 1972.

NEGRO ALOUSQUE, Isabel. La traducción de títulos cinematográficos: ¿Adaptación o creación? In: BUENO ALONSO, Jorge Luís (coord.). *Analizar datos > Describir variación*. XXVIII Congreso de Asociación Española de Lingüística Aplicada, Vigo, España, 15-17 de abril de 2010. Vigo: Universidade de Vigo (Servizo de Publicacións), 2010, p. 1091-1104.

NIDA, Eugene A. *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden: E. J. Brill, 1964.

NORD, Christiane. Funcionalismo y lealtad: algunas consideraciones en torno a la traducción de títulos. *Actas de los II Encuentros Complutenses en torno a la Traducción*. Madrid: Editorial Complutense, 1990, p. 153-162.

_____. *Text-Functions in Translation: Titles and Headings as a Case in Point*. *Target*, v. 7, n. 2, p. 261-284, 1995.

ORTEGA Y GASSET, José. Miseria y esplendor de la traducción. In: *Obras Completas de José Ortega y Gasset*. Vol. V. Madrid: Revista de Occidente, 1947, p. 433-452.

REISS, Katharina; VERMEER, Hans J. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer, 1984.

ROSENZWEIG, Franz. The function of translation. In: *Franz Rosenzweig: His Life and Thought*. Ed. Nahum N. Glatzer. Indianapolis: Hackett, 1998, p. 252-275.

ROSSETTI, Dante Gabriel. Preface. In: *The early Italian poets: From Ciullo D'Alcamo to Dante Alighieri (1100-1200-1300)*. London: Smith, Elder & CO., 1861, p. vii-xii.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens. In: STÖRIG, Hans Joachim (ed.). *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973, p. 38-70.

SNELL-HORNBY, Mary. *Translation Studies: An Integrated Approach*. Amsterdam: John Benjamins, 1988.

SONTAG, Susan. In Plato's cave. In: *On Photography*. New York: Doubleday, 1977, p. 3-24.

VENUTI, Lawrence. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London, New York: Routledge, 1998.

VERMEER, Hans J. Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie. *Lebende Sprachen*, v. 23, n. 3, p. 99-102, 1978.

_____. What does it mean to translate? *Indian Journal of Applied Linguistics*, v. 13, n. 2, p. 25-33, 1987.

VICEA, María Isabel Peñalver. Les titres des films: une approche pragmatique. In: CASAL SILVA, María Luz et alli (coords.). *La lingüística francesa en España camino del siglo XXI*. Madrid: Arrecife Producciones, 2000, p. 793-804.

VINAY, Jean-Paul; DARBELNET, Jean. *Stylistique comparée du français et de l'anglais: Méthode de traduction*. Paris: Didier, 1958.

APÊNDICE

Corpora de pesquisa

Título em inglês	Data	Português do Brasil	Português de Portugal
<i>Citizen Kane</i>	1941	<i>Cidadão Kane</i> (TL)	<i>Cidadão Kane – o mundo a seus pés</i> (TL + EXT)
<i>Casablanca</i>	1942	<i>Casablanca</i> (T0)	<i>Casablanca</i> (T0)
<i>The Godfather</i>	1972	<i>O poderoso chefão</i> (AD)	<i>O padrinho</i> (TL)
<i>Gone with the wind</i>	1939	<i>...E o vento levou</i> (MOD)	<i>E tudo o vento levou</i> (MOD)
<i>Lawrence of Arabia</i>	1962	<i>Lawrence da Arábia</i> (TL)	<i>Lawrence da Arábia</i> (TL)
<i>The wizard of Oz</i>	1939	<i>O mágico de Oz</i> (MOD)	<i>O feiticeiro de Oz</i> (TL)
<i>The graduate</i>	1967	<i>A primeira noite de um homem</i> (AD)	<i>A primeira noite</i> (AD)
<i>On the waterfront</i>	1954	<i>Sindicato de ladrões</i> (AD)	<i>Há lodo no cais</i> (AD)
<i>Schindler's list</i>	1993	<i>A lista de Schindler</i> (TL)	<i>A lista de Schindler</i> (TL)
<i>Singin' in the rain</i>	1952	<i>Cantando na chuva</i> (TL)	<i>Serenata à chuva</i> (MOD)
<i>It's a wonderful life</i>	1946	<i>A felicidade não se compra</i> (AD)	<i>Do Céu caiu uma estrela</i> (AD)
<i>Sunset BLVD.</i>	1950	<i>Crepúsculo dos deuses</i> (AD)	<i>O crepúsculo dos deuses</i> (AD)
<i>The bridge of the river Kwai</i>	1957	<i>A ponte do rio Kwai</i> (TL)	<i>A ponte do rio Kwai</i> (TL)
<i>Some like it hot</i>	1959	<i>Quanto mais quente melhor</i> (TRANS)	<i>Quanto mais quente melhor</i> (TRANS)
<i>Star wars</i>	1977	<i>Guerra nas estrelas</i> (TRANS)	<i>Guerra das estrelas</i> (TL)
<i>All about Eve</i>	1950	<i>A malvada</i> (AD)	<i>Eva</i> (T0 + RED)
<i>The African queen</i>	1951	<i>Uma aventura na África</i> (AD)	<i>A rainha africana</i> (TL)
<i>Psycho</i>	1960	<i>Psicose</i> (MOD)	<i>Psico</i> (DEC)
<i>Chinatown</i>	1974	<i>Chinatown</i> (T0)	<i>Chinatown</i> (T0)
<i>One flew over the cuckoo's nest</i>	1975	<i>Um estranho no ninho</i> (AD)	<i>Voando sobre um ninho de cucos</i> (DEC)

<i>The grapes of wrath</i>	1940	<i>As vinhas da ira (MOD)</i>	<i>As vinhas da ira (MOD)</i>
<i>2001: a space odyssey</i>	1968	<i>2001: uma odisseia no espaço (TL)</i>	<i>2001: odisseia no espaço (TL)</i>
<i>The maltese falcon</i>	1941	<i>Relíquia macabra (AD)</i>	<i>Relíquia macabra (AD)</i>
<i>Raging Bull</i>	1980	<i>Touro indomável (EQ)</i>	<i>Touro enraivecido (TL)</i>
<i>E.T. The extra-terrestrial</i>	1982	<i>E.T. - o extraterrestre (TL)</i>	<i>E.T. - o extraterrestre (TL)</i>
<i>Dr. Strangelove</i>	1964	<i>Dr. Fantástico (AD)</i>	<i>Dr. Estranho Amor (DEC)</i>
<i>Bonnie and Clyde</i>	1967	<i>Bonnie e Clyde – uma rajada de balas (TL + EXT)</i>	<i>Bonnie e Clyde (TL)</i>
<i>Apocalypse now</i>	1979	<i>Apocalypse now (EMP)</i>	<i>Apocalypse now (EMP)</i>
<i>Mr. Smith goes to Washington</i>	1939	<i>A mulher faz o homem (AD)</i>	<i>Peço a palavra (AD)</i>
<i>The treasure of Sierra Madre</i>	1948	<i>O tesouro de Sierra Madre (TL)</i>	<i>O tesouro de Sierra Madre (TL)</i>
<i>Annie Hall</i>	1977	<i>Noivo neurótico, noiva nervosa (AD)</i>	<i>Annie Hall (T0)</i>
<i>The Godfather Part II</i>	1974	<i>O poderoso chefe parte II (AD)</i>	<i>O padrinho parte II (TL)</i>
<i>High noon</i>	1952	<i>Matar ou morrer (AD)</i>	<i>O comboio apitou três vezes (AD)</i>
<i>To kill a mockinbird</i>	1962	<i>O sol é para todos (AD)</i>	<i>Na sombra e no silêncio (AD)</i>
<i>It happed one night</i>	1934	<i>Aconteceu naquela noite (TRANS)</i>	<i>Uma noite aconteceu (TRANS)</i>
<i>Midnight cowboy</i>	1969	<i>Perdidos na noite (AD)</i>	<i>O cowboy da meia-noite (EMP + TL)</i>
<i>The best years of our lives</i>	1946	<i>Os melhores anos da nossa vida (TL)</i>	<i>Os melhores anos de nossas vidas (TL)</i>
<i>Double indemnity</i>	1944	<i>Pacto de sangue (AD)</i>	<i>Pagos a dobrar (MOD)</i>
<i>Doctor Zhivago</i>	1965	<i>Doutor Jivago (DEC)</i>	<i>Doutor Jivago (DEC)</i>
<i>North by northwest</i>	1959	<i>Intriga internacional (AD)</i>	<i>Intriga internacional (AD)</i>
<i>Westside story</i>	1961	<i>Amor, sublime amor (AD)</i>	<i>Amor sem barreiras (AD)</i>
<i>Rear window</i>	1954	<i>Janela indiscreta (MOD)</i>	<i>A janela indiscreta (MOD)</i>

<i>King Kong</i>	1933	<i>King Kong (EMP)</i>	<i>King Kong (EMP)</i>
<i>The birth of a nation</i>	1915	<i>O nascimento de uma nação (TL)</i>	<i>O nascimento de uma nação (TL)</i>
<i>A streetcar named desire</i>	1951	<i>Uma rua chamada Pecado (AD)</i>	<i>Um elétrico chamado Desejo (TL)</i>
<i>A clockwork Orange</i>	1971	<i>Laranja mecânica (AD)</i>	<i>Laranja mecânica (AD)</i>
<i>Taxi driver</i>	1976	<i>Taxi driver – motorista de táxi (EMP + EXT)</i>	<i>Taxi driver (EMP)</i>
<i>Jaws</i>	1975	<i>Tubarão (MOD)</i>	<i>O tubarão (MOD)</i>
<i>Snow White and the Seven Dwarfs</i>	1937	<i>Branca de Neve e os sete anões (TL)</i>	<i>Branca de Neve e os sete anões (TL)</i>
<i>Butch Cassidy and the Sundance Kid</i>	1969	<i>Butch Cassidy (T0 + RED)</i>	<i>Dois homens e um destino (AD)</i>
<i>The Philadelphia story</i>	1940	<i>Núpcias de escândalo (AD)</i>	<i>Casamento escandaloso (AD)</i>
<i>From here to eternity</i>	1953	<i>A um passo da eternidade (MOD)</i>	<i>Até a eternidade (MOD)</i>
<i>Amadeus</i>	1984	<i>Amadeus (T0)</i>	<i>Amadeus (T0)</i>
<i>All quiet on the Western front</i>	1930	<i>Sem novidade no front (EQ)</i>	<i>A oeste nada de novo (EQ)</i>
<i>The sound of music</i>	1965	<i>A noviça rebelde (AD)</i>	<i>Música no coração (AD)</i>
<i>M*A*S*H</i>	1970	<i>M*A*S*H (T0)</i>	<i>M*A*S*H (T0)</i>
<i>The third man</i>	1949	<i>O terceiro homem (TL)</i>	<i>O terceiro homem (TL)</i>
<i>Fantasia</i>	1940	<i>Fantasia (T0)</i>	<i>Fantasia (T0)</i>
<i>Rebel without a cause</i>	1955	<i>Juventude transviada (AD)</i>	<i>Fúria de viver (AD)</i>
<i>Raiders of the lost ark</i>	1981	<i>Indiana Jones e os caçadores da arca perdida (TL + EXT)</i>	<i>Indiana Jones e os salteadores da arca perdida (TL + EXT)</i>
<i>Vertigo</i>	1958	<i>Um corpo que cai (AD)</i>	<i>A mulher que viveu duas vezes (AD)</i>
<i>Tootsie</i>	1982	<i>Tootsie (T0)</i>	<i>Tootsie (T0)</i>
<i>Stagecoach</i>	1939	<i>No tempo das diligências (AD)</i>	<i>A cavalgada heroica (AD)</i>
<i>Close encounters of the third kind</i>	1977	<i>Contatos imediatos de terceiro grau (TL)</i>	<i>Encontros imediatos de terceiro grau (TL)</i>

<i>The silence of the lambs</i>	1991	<i>O silêncio dos inocentes (EQ)</i>	<i>O silêncio dos inocentes (EQ)</i>
<i>Network</i>	1976	<i>Rede de intrigas (AD)</i>	<i>Network – escândalo na tv (EMP + EXT)</i>
<i>The Manchurian candidate</i>	1962	<i>Sob o domínio do mal (AD)</i>	<i>O candidato da Manchúria (TRANS)</i>
<i>An American in Paris</i>	1951	<i>Sinfonia de Paris (AD)</i>	<i>Um americano em Paris (TL)</i>
<i>Shane</i>	1953	<i>Os brutos também amam (AD)</i>	<i>Shane (T0)</i>
<i>The French connection</i>	1971	<i>Operação França (AD)</i>	<i>Os incorruptíveis contra a droga (AD)</i>
<i>Forrest Gump</i>	1994	<i>Forrest Gump: o contador de histórias (T0 + EXT)</i>	<i>Forrest Gump (T0)</i>
<i>Bem-Hur</i>	1959	<i>Bem-Hur (T0)</i>	<i>Bem-Hur (T0)</i>
<i>Wuthering Heights</i>	1939	<i>O morro dos ventos uivantes (AD)</i>	<i>O monte dos vendavais (EQ)</i>
<i>The gold rush</i>	1925	<i>A corrida do ouro (TL)</i>	<i>A quimera do ouro (EQ)</i>
<i>Dances with wolves</i>	1990	<i>Dança com lobos (MOD)</i>	<i>Danças com lobos (TL)</i>
<i>City lights</i>	1931	<i>Luzes da cidade (TL)</i>	<i>Luzes da cidade (TL)</i>
<i>American Graffiti</i>	1973	<i>Loucuras de verão (AD)</i>	<i>Nova geração (AD)</i>
<i>Rocky</i>	1976	<i>Rocky: um lutador (T0 + EXT)</i>	<i>Rocky (T0)</i>
<i>The deer hunter</i>	1978	<i>O franco atirador (AD)</i>	<i>O caçador (TL + RED)</i>
<i>The wild bunch</i>	1973	<i>Meu ódio será tua sentença (AD)</i>	<i>A quadrilha selvagem (TL)</i>
<i>Modern times</i>	1936	<i>Tempos modernos (TL)</i>	<i>Tempos modernos (TL)</i>
<i>Giant</i>	1956	<i>Assim caminha a humanidade (AD)</i>	<i>O gigante (TL)</i>
<i>Platoon</i>	1986	<i>Platoon (EMP)</i>	<i>Platoon – os bravos do pelotão (EMP + EXT)</i>
<i>Fargo</i>	1996	<i>Fargo – uma comédia de erros (T0 + EXT)</i>	<i>Fargo (T0)</i>
<i>Duck soup</i>	1933	<i>Diabo a quatro (AD)</i>	<i>Os grandes aldrabões (AD)</i>
<i>Mutiny on the Bounty</i>	1935	<i>O grande motim (AD)</i>	<i>A revolta na Bounty (TL)</i>

<i>Frankenstein</i>	1931	<i>Frankenstein (T0)</i>	<i>Frankenstein (T0)</i>
<i>Easy rider</i>	1969	<i>Sem destino (AD)</i>	<i>Easy rider (EMP)</i>
<i>Patton</i>	1970	<i>Patton – rebelde ou herói? (T0 + EXT)</i>	<i>Patton (T0)</i>
<i>The jazz singer</i>	1927	<i>O cantor de jazz (TL)</i>	<i>O cantor de jazz (TL)</i>
<i>My fair lady</i>	1964	<i>Minha bela dama (DEC)</i>	<i>Minha linda senhora (DEC)</i>
<i>A place in the sun</i>	1951	<i>Um lugar ao sol (TL)</i>	<i>Um lugar ao sol (TL)</i>
<i>The apartment</i>	1960	<i>Se meu apartamento falasse (AD)</i>	<i>O apartamento (TL)</i>
<i>Goodfellas</i>	1990	<i>Os bons companheiros (DEC)</i>	<i>Tudo bons rapazes (AD)</i>
<i>Pulp fiction</i>	1994	<i>Pulp fiction: tempo de violência (EMP + EXT)</i>	<i>Pulp fiction (EMP)</i>
<i>The searchers</i>	1956	<i>Rastros de ódio (AD)</i>	<i>A desaparecida (AD)</i>
<i>Bringing up baby</i>	1938	<i>Levada da breca (EQ)</i>	<i>As duas feras (AD)</i>
<i>Unforgiven</i>	1992	<i>Os imperdoáveis (TRANS)</i>	<i>Imperdoável (TL)</i>
<i>Guess who's coming to dinner</i>	1967	<i>Adivinhe quem vem para jantar (TRANS)</i>	<i>Adivinha quem vem jantar (TRANS)</i>
<i>Yankee Doodle Dandy</i>	1942	<i>A canção da vitória (AD)</i>	<i>A canção triunfal (AD)</i>

Legendas: tradução zero (T0); tradução zero + extensão (TL + EXT); empréstimo (EMP); decalque (DEC); tradução literal (TL); transposição (TRANS); modulação (MOD); equivalência (EQ); adaptação (AD); empréstimo + tradução literal (EM + TL); empréstimo + extensão (EMP + EXT); empréstimo + redução (EMP + RED); tradução livre + extensão (TL + EXT); tradução livre + redução (TL + RED).

Abstract

The translation of film titles in comparative horizon: Brazil and Portugal

This paper examines linguistic procedures used in translations of film titles in two Portuguese-speaking countries, in order to verify which techniques are used and to what extent they modify the intended effect in each title. A hundred titles in United States English and their translations into Brazilian Portuguese (BP) and Portuguese of Portugal (PP) were examined quantitatively and qualitatively. The examination shows that the most used processes were the literal translation and the adaptation, which are the opposite in terms of translational intervention. The direct translation (loan, decal and literal translation) is much more recursive in the PP, since it computes 42% of the total titles, against 24% in the BP. The analysis of the data indicates that the translations in the PP have more respect to the matrix title, whereas in the PB the advertising aspect is favored to the detriment of the content precision.

Keywords: Translation, Film titles, United States, Brazil, Portugal.